

ARTÍCULOS

**EL RITMO VITAL DE LA PUNTUACIÓN.
SOBRE EL “GESTO EDITORIAL”
EN EL PROYECTO REUNIÓN
THE VITAL RHYTHM OF PUNCTUATION.
ON THE “EDITORIAL GESTURE” IN PROJECT REUNIÓN**

Verónica Stedile Luna

Universidad Nacional de la Plata - IdHCS - CONICET

ICI - Berlín, Institute for Cultural Inquiry

*Doctora en Letras por la UNLP, y docente en la misma Universidad. Actualmente se desempeña como Becaria del ICI Berlin (Institute for Cultural Inquiry). Coordinó los libros colectivos *Vocabulario situado de teoría. Literatura, enseñanza, investigación, junto a V. Delgado, A. Gerbaudo, M. Dalmaroni, F. Cortés y S. Venturini (2024); Dossier Recorridos de Barthes del Boletín de Estudios de Teoría y Crítica Literaria con G. Torres (2023); y Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes en Argentina, 2001-2020, junto a D. Badenes (2019). Ha sido becaria de CONICET; y becaria internacional en Freie Universität Berlin, la Humboldt Universität, el Ibero-Amerikanische Institut y la Universidade Federal de Santa Catarina. Coordina el grupo de estudio “Las formas vitales: relaciones entre escritura, afectos y edición” en la UNLP. Es editora en EME Editorial.**

Contacto: veronica.stedileluna@gmail.com

ORCID: [0000-0002-5808-8004](https://orcid.org/0000-0002-5808-8004)

DOI: [10.5281/zenodo.16389694](https://doi.org/10.5281/zenodo.16389694)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Edición

Escritura

Gesto

Puntuación

Procesos editoriales

Respiración

El proyecto artístico-editorial Reunión, desarrollado por Dani Zelko, centra su “procedimiento” en una escena de conversación y escritura: alguien habla mientras Zelko transcribe a mano lo que se dice — “[e] cada vez que hacen una pausa para inhalar, paso a la línea que sigue”. No se graba, y el resultado de esa conversación es un libro que se construye siempre en presencia de quien ha hablado. La respiración marca entonces el ritmo de un verso en su inscripción gráfica sobre el papel. Hay, no obstante, un elemento que Zelko no menciona en su “procedimiento” y que convoca ser interrogado: la puntuación con comas al final de algunos versos, y al interior de otros. A partir de situar el proyecto Reunión en una serie de reflexiones sobre los procesos editoriales, este trabajo propone explorar dos aspectos: 1) el procedimiento como contracción de las mediaciones editoriales; 2) los efectos que produce el encuentro entre la reducción de esas mediaciones, la respiración como elemento vital que se inscribe en la página al corte del verso, y la puntuación como marca gráfica estrictamente ligada a la escritura. La convergencia de esas interacciones es conceptualizada con la imagen de gesto editorial.

ABSTRACT

KEYWORDS

Publishing

Writing

Gesture

Punctuation

Publishing processes

Breathing

The art-publishing project Reunion, developed by Dani Zelko, centers its “procedure” on a scene of conversation and writing: someone speaks while Zelko handwrites what is said— “[e]ach time they pause to inhale, I start a new line.” It is not recorded, and the result of this conversation is a book that is always created in the presence of the speaker. Breathing, therefore, dictates the rhythm of a verse as it is graphically inscribed on paper. However, there is one element that Zelko does not mention in his “procedure” that warrants reflection: the punctuation with commas at the end of some verses and within others. By situating the Reunion project within a series of reflections on publishing processes, this paper proposes to explore two aspects: 1) the procedure as a contraction of publishing mediations; 2) the effects produced by the encounter between the reduction of these mediations, the breath as a vital element that is inscribed on the page when the verse is cut, and punctuation as a graphic mark strictly linked to writing. The convergence of these interactions is conceptualized as the image of a publishing gesture.

Fecha de envío: 14/08/24

Fecha de aceptación: 19/03/25

Las escrituras editoriales y la experimentación de las formas

Como una deriva de los sellos editoriales pequeños y medianos que emergieron a inicios de los 2000 en Argentina¹ los últimos diez años permiten constatar otro tipo de vertiente exploratoria. Se trata del surgimiento de experiencias artístico-literarias ligadas con la edición, que retoman elementos de distintas tradiciones –el fanzine, el libro de artista, características formales y valorativas de la llamada “edición independiente”– y ponen a prueba los modos en que los métodos de escritura son inherentes a los métodos de publicación.² La edición constituye, en ese marco, un espacio de experimentación para la escritura, y la forma de la escritura implica una reflexión sobre la medialidad del libro. Esto da lugar a *escrituras editoriales* que involucran como parte sustancial de su procedimiento a la forma de la edición.

En la orientación de esas coordenadas es posible analizar los libros de laboratorio de Ediciones DocumentA/Escénicas, producidos por Gabriela Halac³ durante residencias editoriales e investigaciones situadas; las ediciones “repentistas” y “silvestres” de Oficina Perambulante llevada ade-

¹ Los trabajos de Malena Botto (2012, 2014) y de Daniela Szpilbarg (2010, 2012, 2014), sistematizados en el libro *Cartografía de la edición mundializada. Modos de hacer y pensar el libro en el Siglo XXI* (2019) han explorado de manera exhaustiva ese problema haciendo foco en el caso de Argentina, en relación con las transformaciones del mercado del libro a nivel internacional. El estudio sobre los impactos que la concentración editorial en capitales transnacionales tuvo para las industrias locales, y el modo en que un proceso de profunda crisis económica a principios del siglo XXI trastocó los modelos hasta entonces más tradicionales de edición, constituye un abordaje central para comprender el marco en el cual surge una enorme cantidad de experiencias editoriales, entre las cuales no todas se orienten exclusivamente a la constitución de una empresa o proyecto editorial. Estas miradas sobre el libro y la edición, que sopesan las condiciones del mercado como variable de los cambios en las prácticas de producción y consumo del libro, tienen asimismo antecedentes significativos en las investigaciones de José Luis de Diego (2014, 2010), quien advirtió la relevancia de las políticas públicas para el análisis de las transformaciones literarias.

² Este aspecto sería una deriva más de un fenómeno antiguo, relativo al efecto de la letra impresa sobre el trabajo con el estilo, que es incluso más definitoria – por cuanto no se reduce solo a la variable experimental o modernista – si pensamos que es privativa de experiencias como las que propuso Mallarmé y artistas de vanguardia que le sucedieron. Podemos encontrar esa insistencia en un autor clásico y de masas como Honoré de Balzac, y las reescrituras a las que sometía a sus novelas luego de leerlas galeradas. Esto se debía, según recupera Theodor Adorno (2003:334), a la impresión (en el doble sentido) que le producía la puesta en caja de su escritura. La corrección entonces se orientaba menos hacia las erratas o el estilo que al modo en que la escritura formaba una imagen sobre la maqueta de impresión.

³ Ediciones DocumentA/Escénicas es una editorial dedicada a la publicación de libros vinculados con las artes escénicas, pero también un espacio de investigación que incluye trabajos en residencia, acompañamiento y registro de procesos editoriales. Los libros de laboratorio son publicaciones de circulación restringida respecto de la distribución en librerías.

<https://edicionesdocumenta.com.ar/2012/09/ediciones-documentaescenic/>

lante por el escritor y performer Carlos Ríos⁴; los libros y talleres propuestos por la editorial Barba de Abejas; las investigaciones sobre el papel que presenta Tercera Persona Colección, de Juan Pablo Montero y Leticia Barbeito⁵; el proyecto artístico-editorial *Reunión*, de Dani Zelko, al que se avoca este trabajo.

El objetivo de estas experiencias no se dirige principalmente hacia la conformación de una empresa o proyecto editorial, caracterizado por la identidad de un catálogo según los protocolos del género (constitución de colecciones o series, inclusión de colofones, hoja de créditos, solapas, biografía de autor), sino que sus procedimientos trabajan sobre posibles desprendimientos de sentido en torno a esos elementos, con los que asimismo se vinculan de manera indisociable. En todos los casos, estas experiencias exploran los límites y posibilidades que la conjunción *escritura-edición* impone —a la vez que potencia— al proceso creativo de lo que llamamos texto. Lo que prevalece es una especial atención puesta en intervenir sobre las formas de la mediación editorial.

En ese sentido, no se alude acá a la relación escritura-edición como el conjunto de estrategias de publicación que una escritura podría calcular (por ejemplo, decisiones ligadas con las variantes del español seleccionadas en vistas a posibles traducciones y su circulación en el mercado internacional; o la mayor o menor adherencia a los temas de agenda editorial). Se trata en cambio de otra arista de la relación entre escribir y publicar que considera cómo la puesta en primer plano de la forma material de la publicación (formato, tipo de página, características del proceso editorial, materiales elegidos, formas de impresión) configura una forma de escritura, en el mismo sentido en que ciertas formas de la escritura obligan a revisar las convenciones del libro en virtud de las posibilidades de inscripción. Tampoco se trata de una distinción entre el libro artesanal y el libro de factura industrial,⁶ o de la afirmación de la categoría “libro de artista”, puesto que es la escritura la que resulta afectada, y la relación entre el método de es-

⁴ La creación de la Oficina Perambulante por parte de Carlos Ríos se produjo en el marco de una trayectoria prolífica en cuanto a ediciones y traducciones del autor en el mundo editorial tradicional. En ese sentido, la emergencia de publicaciones mínimas en escala de producción y en las variables del formato, da cuenta de una búsqueda de experimentación literaria que encuentra en las formas de publicación una vía posible. https://www.instagram.com/oficina_perambulante

⁵ Tercera Persona Colección es un sello que reúne la publicación de libros a partir de las transformaciones materiales del papel, la noción de escultura y la investigación. <https://www.instagram.com/tercera.persona.coleccion/?hl=en>

⁶ Con “industrial” se alude a los formatos de impresión digital enviados a imprentas — en lugar de la artesanía de lo casero —, el encuadernado *binder* o cocido a máquina, la impresión de tapas sin presencia de elementos manuales como serigrafías, troqueles, grabados, cortes, etc.

critura y el método de publicación sobrepasa el énfasis puesto de manera predominante en las formas de impresión o en el trabajo con las imágenes.

Las ediciones producidas por la Oficina Perambulante,⁷ donde la escritura está ya condicionada por la materialidad y soporte de su impresión, son un ejemplo de ese tipo de experimentaciones. Esta surgió como una biblioteca de libros hechos con una sola página A4 doblada en ocho pliegos, que da como resultado un interior de 16 páginas en el formato de 7cm de ancho x 10cm de alto, de modo que los textos allí publicados debían adaptarse a esa limitación de espacio. Así, por ejemplo, leemos brevísimos textos de autores como John Berger, P. Preciado, Úrsula Le Guin, también de autores argentinos contemporáneos y el mismo Ríos, su editor. Los libros son acaballados (es decir, sin lomo cocido ni pegado con la técnica del blinder), y encuadernados con restos de las mercancías de consumo masivo, como el *packaging* de productos domésticos: comida, golosinas, bombitas de luz, vino, cerveza. La reproducción de la imagen –y no su originalidad– funda la “cosmética” de esas ediciones,⁸ al mismo tiempo que es ese principio el que singulariza a cada libro puesto que no hay dos ejemplares iguales.

A partir del 2020, la Oficina Perambulante comenzó a publicar libros sin título ni autor, impresos en el reverso de otras hojas ya utilizadas. Las titula “Escrituras anónimas de la Colección Samich” (2021). En estas ediciones la escritura queda despojada de todos los protocolos de atribución –salvo por ser parte de una “colección”– e incluso suspendida de sus posibilidades de archivación. Los libros deambulan, perambulan –a veces vendidos, a veces regalados– de manera tal que para referirnos a ellos solo queda citar la escritura o la historia, ya que tampoco es posible fiarnos de la portada, mutante en casa ejemplar. De esa poética de lo breve, “repentista” y precario deriva la serie más reciente, “Libros Únicos” (2023), donde se abandona el formato del pliego, pero los restos de materias gráficas desechadas por el mercado reaparecen bajo otras técnicas de impresión.

Con una pequeña máquina portátil de agujas termosensibles a la que se envían imágenes –muchas veces provenientes de estos restos gráficos como los *packaging*–, Ríos imprime libros-tira en versiones “únicas”, destinados a su borramiento debido a la ausencia de tintas.⁹

⁷ “Perambulante” es un neologismo derivado de la palabra brasileña “perambular”, utilizada especialmente en la región de Ouro Preto. Alude no solo a deambular sino a una suerte de caminata sin finalidad, con algo de ensoñamiento.

⁸ Jean-Louis Déotte (2012, 2013) llama “cosmética” al modo en que los conflictos entre soportes y formas de aparecer están ligados a una estética. En ese sentido, una “cosmética” revela un vínculo entre estética, aparición y legalidades.

⁹ En todos los casos se trata de libros proliferantes a precio mínimo en el mercado, cuya su conservación es tan frágil y precaria como su materialidad. En el caso de los “Libros Únicos”, la

En todos esos proyectos editoriales, las concepciones acerca de la escritura y las formas de la ficción aparecen radicalmente ligadas con los modos de pensar la edición en sus características materiales. Los Libros de Laboratorio de DocumentA/Escénicas abordan ese problema a partir de la noción de “libros performances” –publicaciones en las cuales el formato y los materiales interpretan o performan una de las ideas centrales que el propio texto trata de articular y explorar.¹⁰ Desde esa perspectiva se considera al libro como objeto cuya indagación produce los resortes a partir de los cuales modular la escritura, al mismo tiempo que aquello se convierte en un problema material en la ocupación del espacio de la página. *Páginas en negro – La biblioteca negra* (Halac y Villarreal Ávila, 2022), *El libro agotado* (Arlandis, Delgado-Ureña, Halac y Martínez, 2018), *La Biblioteca Roja* (Alzogaray Vanella, Halac y Berti, 2017) son experiencias editoriales que no solo reflexionan sobre el libro como objeto, sino que interrogan la forma de escribir acerca de ese problema y la forma editorial que esa escritura debería adoptar. En la primera, el registro de exhumación de una biblioteca enterrada en el contexto de la dictadura cívico militar argentina de 1976 constituye un ensayo-conversación intervenido con fragmentos y comentarios, donde Halac se pregunta si acaso la tierra que contiene parte de la desintegración de esos libros es un agente –o “actante”, según recupera Bennet el término de Latour– que editó esa biblioteca. ¿Una biblioteca exhumada es además un objeto editorial?, es la pregunta que parece formular Halac. La materialidad de ese libro es también precaria y opaca, por momentos enmarañada en las referencias de lo que reconocemos como protocolos del libro –título, subtítulo, texto de presentación o contraportada. Casi por el contrario, *El libro agotado*, un poema-ensayo acerca de *lo que cuesta hacer un libro*, es un objeto minuciosamente elaborado y limpio en su visualidad, con cosido a mano en cuadernillos de cartulinas de colores, papel de alto gramaje e impresión a cuatro tintas. Lo que cuesta hacer un libro puede indagarse en cada una de sus páginas.

Como parte de esa serie de problemas y “casos” me interesa leer el proyecto artístico-editorial *Reunión*. Este centra su “Procedimiento”¹¹ en una escena de escucha y escritura: alguien habla mientras Zelko transcribe a mano lo que se dice. No se hacen preguntas ni interrupciones, solo in-

inscripción de la escritura, que en este caso no se reproduce, está destinada a la desaparición antes que al poder conservador del libro como soporte.

¹⁰ El término remite a la idea de “performative publications”, empleado por Christopher P. Long (2013) y Adema (2018): “a publication in which ‘the mode of publication performs one of the central ideas the text itself seeks to articulate and explore’ (Long 2013). Performative publications focus on how the mode in which we produce, disseminate and consume text, influences the content and meaning of the text, or the way we interpret it” (Adema 2018: 70).

¹¹ Cfr. “El Procedimiento”: <https://reunionreunion.com/>

tervienen los gestos o movimientos propios del encuentro entre cuerpos en un espacio determinado. La pauta del procedimiento, que se repite en cada una de las escenas, consiste en que “[c]ada vez que hacen una pausa para inhalar”, la escritura cambia a la línea siguiente. No se graba, y el resultado de esa conversación es un libro que se construye siempre en presencia de quien ha hablado. El ritmo de la respiración es entonces la marca rítmica del verso y la medida de su inscripción gráfica sobre el papel. La performatividad que orienta la escena parece buscar la supresión de mediaciones que caracterizan todo proceso editorial y, en cambio, hacer el libro *de una vez*, en un movimiento continuo donde la voz no se preserva a destiempo en un dispositivo de conservación, de la misma manera que los cuerpos no se sustraen a la presencia. Hay, no obstante, un elemento que Zelko no menciona en su “Procedimiento” y que convoca ser interrogado: la puntuación con comas al final de algunos versos, y al interior de otros.

Las ediciones de la obra *Reunión* se componen de tres colecciones: “Primeras temporadas”, “Ediciones Urgentes” y “Movimiento por la lengua”. Se trabaja a partir de voces marginales, pero no bajo la premisa de la “visibilización” / “invisibilización”, ya que se trata –especialmente en “Ediciones Urgentes– de voces cuyos protagonistas tienen una alta presencia mediática como sujetos de una agenda política que los exhibe bajo su propia extracción simbólica transmutada, casi siempre, en pedagogía represiva: “pibe chorro”, “mapuche terrorista”, “inmigrante analfabeto”, “trava puta”. Por eso, más que un dispositivo de imagen, lo que hay es un dispositivo de escucha que construye *lo audible* (Cámara, 2020; Giorgi, 2024) pensado como escritura dispuesta a la circulación impresa. En ese sentido, si bien la obra *Reunión* ha sido analizada desde perspectivas que indagan la dimensión creativa de los afectos (Cámara, 2020), la conflictividad en torno a lo público (Giorgi, 2021) y las posibilidades de vida en el seno de un funcionamiento del capital que explota las formas de existencia (Yelin, 2022), es posible tomar un desvío respecto de estudios anteriores sobre esta obra, y reparar en la idea de *puesta en libro* como gesto editorial, atendiendo a la conjunción antes mencionada entre el continuum de la creación del libro y las puntuaciones escritas.

Esta deriva supone indagar el modo en que las formas de escritura son constitutivas a las formas de pensar la edición. Así, tras el mismo impulso por seguir la pista al modo en que la escucha puede configurarse como un dispositivo político que reúne la potencia afectiva de la conversación y las formas vitales, será relevante sopesar esas problemáticas en el marco de una serie de reflexiones sobre los procesos editoriales.

La centralidad de lo editorial aparece, no obstante, en *Reunión*, bajo figuras paradójicas. El texto titulado “El Procedimiento” de 2015 se afirma en la ausencia de edición:

Caminando sin rumbo
 por ciudades, pueblos y comunidades rurales de América,
 conozco a algunas personas.
 Las invito a escribir.
 Nos sentamos, me hablan y escribo a mano todo lo que dicen.
 Cada vez que hacen una pausa para inhalar, paso a la línea que sigue.
 No se graba
 no se hacen preguntas
 no se edita posteriormente.

Entre las pautas técnicas (no grabar) y de intervención oral (no hacer preguntas), el procedimiento sustrae otra de las instancias que se darían por supuestas en el proceso de lo que Hal Foster llamó “el artista etnógrafo”: tampoco se edita. Sin embargo, en las reformulaciones más recientes de ese mismo “Procedimiento”, la negación está desplazada hacia la modalidad, el *cómo edito*: “Nunca corrijo ni edito a solas”. En una entrevista-conversación con María Moreno durante el 2021, Zelko se refiere una vez más a la “edición” como tipo de práctica sujeta a reformulaciones, y aclara que prefiere pensar en términos de *edición de la escena* antes que del texto:

Lo que sí trato de editar es la *situación* y la *forma* en que esas voces van a pasar a escritas. Me gusta pensar que la situación es la autora. Esos cuerpos alrededor del fuego hablando, escuchando, escribiendo, leyendo, es la autoría. (Moreno, 2021: 166. La cursiva es mía)

Estos tres movimientos que van desde refutar la instancia de “edición” hasta reconvertirla en un modo de pensar estructuralmente el montaje del procedimiento –puesto que “la *situación* y la *forma* en que esas voces van a pasar a escritas” es lo que constituye el sentido de obra en *Reunión*– dan cuenta de la relevancia de lo editorial en el proyecto, como el espacio material donde los afectos (Cámara, 2020), la noción de vida (Yelín, 2022) y la pregunta por lo público (Giorgi, 2021) adoptan una forma particular. Este aspecto no agota todas las aristas de la obra aglutinando o fagocitando el poder de la situación, sino que produce una nueva forma de ella.

Por otra parte, vale remarcar que en las experiencias editoriales antes mencionadas tanto como en *Reunión* particularmente, hay un desplazamiento desde lo editorial como proyecto hacia el hacer visible el medio en el que interactúa la escritura como dominio de lo publicado. El trabajo sobre los protocolos paratextuales, por ejemplo, portadillas, hojas de cortesía, biografía de autor, títulos, índices, los colofones y pie de imprenta, es movilizadado a los efectos de repensar la dimensión material del libro como cuerpo comunicante y devolver una atención al espesor de sentidos

que se cargan en todos esos elementos y que muchas veces resultan naturalizados al punto de parecer meramente informativos o desconectados de la orientación del libro. La decisión, por ejemplo, de no poner hojas de cortesía ni datos de impresión en el caso de *Reunión*, así como eliminar la mayor cantidad posible de paratextos editoriales, pone al libro como un cuerpo parlante lanzado en la ficción de lo inmediato.

Para indagar la relevancia de la dimensión editorial en tanto terreno de exploraciones materiales que definen una relación con las vidas, lo público y los afectos, proponemos trabajar sobre dos ejes de análisis: 1) el procedimiento como contracción de las mediaciones editoriales; 2) los efectos que produce el encuentro entre la reducción de esas mediaciones; la respiración como elemento vital que, al inscribirse en el corte de cada verso, adopta en esa interrupción su huella gráfica sobre el papel; y la puntuación como marca gráfica ligada a la escritura. La convergencia de esas interacciones será analizada con la imagen de gesto editorial. Llamamos “gesto”, inicialmente, al tipo de acto suplementario que no se realiza como producto, sino que se desplaza hacia la exhibición de los medios y los procesos a través de los cuales se da forma material a la escritura.

***Reunión*: contracción del proceso editorial y composiciones gestuales de la escena**

Como ya han descrito exhaustivamente quienes analizaron la obra *Reunión*, esta centra su procedimiento en una escena de escucha, conversación y escritura. No parte de materiales que pertenecerían previamente al mundo del arte o la literatura, sino de una pregunta acerca de lo que la escritura puede hacer en la trama entre lo singular de una vida y lo común de una experiencia (Yelin, 2022). Ahora bien, libro a libro, una de las insistencias que aparece re-escrita o ligeramente transformada es el punto de articulación entre la escena de la voz-escuchada-transcripta y la impresión. Las problemáticas de ese encuentro sugieren la lectura relacional de los dos ejes antes mencionados en torno al procedimiento de *Reunión* como práctica estructurada por procedimientos editoriales.

En el texto que hace a su vez de portada tipográfica de la *Primera Temporada*, y donde reconocemos una reversión de “El Procedimiento” que guía cada libro, leemos:

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.¹² (2016, s/n, las cursivas son nuestras)

En esta primera descripción, la invitación es a *escribir poemas que se imprimen en libros*. Se trata de un trayecto fundante que a la vez señala un camino previsible de la escritura al libro, pero al mismo tiempo la niega –“los poemas están entre dos personas y no entre dos hojas”. En *Frontera Norte* (2018), el título que abre la colección “Ediciones Urgentes”, la fórmula de exhortación se repite –“las invito a escribir”– y se agregan precisiones acerca de la inmediatez de la impresión, como punto de contraste con lo inmediato de la grabación que se rechaza: “Los invité a escribir unos poemas. Me hablaron y escribí a mano todo lo que dijeron. Cada vez que inhalaban, pasé a la línea que sigue. Ningún encuentro se grabó. Imprimimos sus libros en el momento”. Pero en *Lof Lafken Winkul Mapu* por ejemplo, el procedimiento superpone el tiempo del libro con el de la escritura. La invitación no es ya a escribir poemas que se imprimen en libros sino a escribir libros juntos:

Caminando por el Puel Mapu llego a Lof Lafken Winkul Mapu. *Invito a sus integrantes a escribir un libro conmigo.* Me hablan y escribo a mano todo lo que dicen. Nada se graba. Cada vez que hacen una pausa para respirar, paso a la línea que sigue. Son diez personas que se intercalan al hablar, es una voz colectiva. *Al otro día, imprimimos el texto y lo leemos en voz alta en una ronda de ocho troncos alrededor de un fuego.* Corregimos entre todxs y mandamos los libros a imprenta. La mitad de la producción la distribuye la comunidad en territorio Mapuche y la otra mitad la distribuye Reunión en otros lugares.

En las reuniones de *Lof Lafken Winkul Mapu* la invitación es ahora a *escribir un libro*, antes que a *escribir para publicar un libro*. No obstante no se deja de

¹² <https://reunionreunion.com/Primeras-temporadas>

señalar un espacio-tiempo diferido para corregir, la inmediatez de la formulación “escribir un libro” parece ir a contramarcha de una de las premisas editoriales más potentes a la hora de exhibir la incidencia de los procesos materiales de edición en un texto: aquella que ha recuperado Ulises Carrión de Roger Stoddard, “los autores no escriben libros”.¹³ Sin embargo, miradas con atención, tal vez ambas expresiones hagan oír los mismos ecos, pero con distinta orientación. Se trate de un proceso caracterizado por las mediaciones o se las busque contraer lo máximo posible, lo que ambos sintagmas dejan oír es que no hay edición sin un procedimiento formal que afecta al mismo tiempo los sentidos que ella moviliza en la escritura.

En *Reunión*, la noción de libro puede ser pensada entonces a partir de tres elementos que componen una escena de la edición, más que como el soporte donde la escritura encuentra su medio de efectuación, ya que no hay escritura previa a la reflexión acerca de cómo esta emerge en su inscripción y en los modos de publicación. Tales elementos tienen que ver con 1) el dispositivo de producción de la palabra –es decir, la escena de escucha donde alguien habla y alguien escribe en silencio; 2) el procedimiento formal que se le da a esa palabra dicha –cortar los versos según el ritmo de la respiración; y con 3) la ausencia de un medio de grabación, que es reemplazado por el registro de una temporalidad manual como primer soporte de inscripción de la palabra oral (es decir, antes que al papel, la palabra oral pasa por la fuerza, velocidad, presión e incluso energía física del movimiento de la mano). Escucha, ritmo y registro manual constituyen un primer nudo de lo que *se envía a imprenta*, de modo que, si la expresión “los autores no escriben libros” pondría de manifiesto la dimensión procesual que se trama entre *texto* y libro, en la expresión “invito a sus integrantes a escribir un libro conmigo”, ese proceso atañe simultáneamente al texto y al libro, puesto que ambos se anudan en la autoimplicancia entre escritura y publicación.¹⁴

Esa autoimplicancia no debiera limitarse al momento original del proyecto –cuando los textos se imprimían en el momento con la “mochila imprentera”– que habría sido dejado atrás por otras modalidades como la que se indica en *Un texto camino* donde los encuentros son diferidos.¹⁵ El modo de autoimplicación está dado, antes que por la inmediatez o no de

¹³ También José Luis de Diego en el ámbito de la edición. Es interesante analizar los distintos usos y vías de análisis que la misma expresión posibilita.

¹⁴ Es necesario señalar los momentos diferenciales de la mochila imprentera a los encuentros.

¹⁵ “Nos encontramos cuatro veces entre 2020 y 2022. Caminamos al monte. Cantó en wichí lhäntes, su lengua madre: grabamos. Después me habló en su castellano: escribí a mano lo que dijo. Sin grabar. Cada vez que hizo una pausa para inhalar pasé a la línea siguiente. Leímos en voz alta y corregimos juntos.” (Zelko, 2022)

la impresión, por la consideración de que el libro no comienza en un texto, o la idea de texto, sino en la “edición de la escena” que le da lugar, tal como señalamos en la entrevista citada con María Moreno.

En *Páginas en negro*, Gabriela Halac también parte de una escena para pensar la edición. Se trata de la mencionada escena de exhumación de una biblioteca oculta bajo tierra para proteger tanto a sus dueños como a los libros. Ante los movimientos que se producen, Halac interroga las similitudes entre excavar y editar:

Excavar, remover la tierra es romper los sustratos, mover definitivamente de lugar el trabajo hecho por el tiempo, la forma en que sedimenta y organiza sus capas, y por lo tanto es avanzar en una dirección sin retorno. Editar de algún modo implica lo mismo. Descomponer la línea de organización previa, establecer nuevas relaciones, movilizar los materiales, seleccionar, construir series, organizar, configurar una narrativa que avanza y deja atrás estados anteriores. Me pregunto si el acto de edición tiene la misma implicancia que el de la exhumación. ¿Qué es lo que se deshace, se rompe y se destruye en el ejercicio editorial? (Halac, 2022:16)

La idea de que editar es dejar “atrás estados anteriores” resulta afín a una definición transitada y consensuada acerca del oficio. Si bien bajo una primera leída podríamos pensar que el Procedimiento de *Reunión* no consiste en deshacer algo que se deja atrás, sino en montar o hacer la escena para el libro, las acciones propuestas por Halac como contrapuntos entre exhumación y edición participan del mismo carácter performático que los gestos corporales enumerados por Zelko como aquellos que “editan la situación” y de alguna manera contraen las instancias de mediación en una serie de movimientos continuos:

Casi no hablo pero sí me hamaco, me río, lloro, muevo los hombros, me inclino hacia adelante. ...Voy moviendo el cuerpo para que todo el espacio de aire entre nosotros sea para ellos, para que sus palabras suenen. Una especie de improvisación que evidencia que una parte de la acción la estoy haciendo yo pero son ellos los que importan. Con el paso de las horas me voy fatigando y ellos se toman más tiempo para pensar: la cadencia se afloja. (Moreno, 2021: 166-167)

Esos gestos corporales, que arman la escena de la escucha como una ficción dramática, constituyen un modo de pensar la edición donde también se dejan atrás estados anteriores, se descomponen líneas de organización previas, se establecen nuevas relaciones, y las acciones de *escribir un texto / escribir un libro* se superponen porque ellas han comenzado antes – en su condición de emergencia– de ser texto o ser libro. Si bien, como

dice Mario Cámara, el procedimiento de *Reunión* consistiría menos en transformar, cortar o editar lo que dicen quienes hablan, que en construir una disponibilidad para que el otro perciba que efectivamente está hablando, esa disponibilidad se constituye por operaciones ligadas al ejercicio editorial: en la forma de las restricciones y pautas que el procedimiento impone, tanto como en los gestos que la escena habilita. Esa conjunción de gestos y procedimientos es la que moviliza materiales (la respiración, la escritura manual, la transcripción) y produce nuevas relaciones entre lo que se cuenta, el acto de contar en voz alta y el efecto de esa palabra en la escritura. Para Julieta Yelin, se trata de una transformación anudada a la dimensión de “vida” en términos de emergencia de una anomalía, un acontecimiento desconocido que puede tener lugar en el curso de contar una vida disponiendo la voz y la escucha a la posibilidad de transformarse en otra cosa.¹⁶ En ese sentido, la “reunión” es siempre entre heterogéneos que transmutan hacia otra cosa, otro rol, otro estatuto o función, entre quien habla y quien se convierte en poeta, entre “regiones del pensamiento que en el habla cotidiana suelen estar disociadas” (Yelin, 2022:7) o bien entre el testimonio y lo desconocido.

En *Un texto camino*, el libro que Zelko construye a partir de la experiencia de Caístulo, la palabra se va transformando y reformulando a medida que habla. A los ochenta años, Caístulo cayó en coma en el monte de territorio wichi donde vive. Los árboles, a quienes llama “madres”, le hablaron. Luego de haber pasado once horas en estado de desmayo, despertó y comenzó a cantar en wichi. Nunca había cantado antes. Durante varias horas de conversación con Zelko habló en español sobre esa experiencia. Lo inestable del sentido de las palabras al momento de contar, toma distintas formas y énfasis a través de los cuales Caístulo duda, reformula, explora la distancia entre “comunicar” y “ser comunicación”, la diferencia entre la palabra como exigencia y “hacer nacer tu palabra”:

Si vos te alistás
y caminás
y escuchás
y hacés las preguntas
capaz que las madres te den llaves
¿cómo hacés para saber

¹⁶ La idea de transformación está en el centro de las diferentes hipótesis que sugiere Julieta Yelin en su lectura de las Ediciones Urgentes: “el hablante se vuelve poeta, el escribiente editor, el oyente integrante de una ceremonia comunitaria que inaugura una nueva etapa para el libro”; “lo que se reúnen, se juntan y se mezclan son regiones del pensamiento que en el habla cotidiana suelen estar disociadas”; “encuentro de lo testimonial con lo desconocido” que arma zonas de no coincidencia entre lo propio y lo común (Yelin, 2022:6,7).

si vos sos vos
o sos mensaje?
En vez de ser mensajero
podrías ser llave
el deseo tuyo
es comprender
y entrar
y para entrar
tenés que saber
cómo transformarte
directamente en comunicación
dejar de comunicar
y volverte comunicación.
(Caístulo, 2023: 12-13)

Mucha habladuría no es tan clara
pero cuando vos hablás
estás cantando
caminando por los cuatro vientos
no es una enseñanza tampoco
es una fuerza
que hay que hacer que aparezca
y que viva
y que se escuche
una abierta de pensamiento
vos sos el pensamiento en otro idioma.
(Caístulo, 2023:30-31)

Todo el “texto camino”, la larga conversación de Caístulo, puede leerse como un ejercicio de traducción de la experiencia que se va desplegando a medida que la voz ensaya alternativas y no preexiste como un sentido alojado. Sin duda se trata de un efecto de la disponibilidad a la escucha, tal como señalaba Cámara (2020), y del encuentro extraño entre el testimonio y lo desconocido (Yelín 2022); al mismo tiempo, ese efecto no puede pensarse sino vinculado a las gestualidades y la contracción de las mediaciones que organizan la edición de la escena tanto como el ejercicio editorial que da lugar al libro.

Respirar y puntuar: la doble alteridad del gesto editorial

Si la edición es la “edición de la escena” con determinados movimientos, y lo que circula son acentuaciones y respiraciones que marcan el ritmo de la

escritura tanto como su posibilidad de *inscriptura*,¹⁷ los libros de *Reunión* convocan ser pensados desde los gestos editoriales que los recorren. Es decir, desde la lectura de la suplementariedad de una serie de actos que son –como señalamos en el primer apartado– consustanciales al proceso de edición y escritura en tanto movimientos formalmente indisociables. La suplementariedad no debiera aquí confundirse con lo sobrante, sino que se orienta a señalar la indeterminación y la imposibilidad de clausura en las relaciones de sentido que los gestos abren en el proceso editorial.

Hamacarse, reír, llorar, mover los hombros, son algunos de los movimientos gestuales que Zelko menciona como parte de la escena que edita. En ellos resuena la noción de “gesto” que urdió André-Georges Haudricourt¹⁸ durante los años ’30 para pensar el carácter heterogéneo y no sistematizable de aquello que interviene en los procesos del *hacer*, pero que no se reduce a la técnica, e incorpora la “historia de la fuerza motriz”.¹⁹ Esos gestos corporales deben leerse, asimismo, en continuidad con la respiración entendida como “gesto” según Georges Didi-Huberman, quien atiende a su cualidad de ser un intermedio del signo,²⁰ un acto que decide más allá de la intención (2017:17). El cuerpo, el aire y la escritura traman una forma del procedimiento que puede ser analizado poniendo el foco en la “edición” no solo como la realización de un proyecto, sino también como conjunto de “gestos” que rodean el acto de editar.

A partir de un breve recorrido por autores que han pensado el gesto en los actos de lengua, veremos que se trata siempre de un tipo de suplemento ambiguo no solo porque abre espacios indeterminados entre lo que puede reconocerse como una intención y sus efectos, sino porque el “ges-

¹⁷ En *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Flusser vuelve al *graphein* griego e insiste en que escribir no es un acto constructivo sino “irruptor y penetrante” puesto que “no significa aplicar un material sobre una superficie, sino rascar, arañar una superficie”: “Hace algunos miles de años se empezó por grabar con varillas aguzadas las superficies de ladrillos mesopotámicos; lo que, según la tradición, constituyó el origen de la escritura. Se trataba, por tanto, de hacer unas incisiones, de penetrar la superficie; y de eso es de lo que se trata todavía. Escribir continúa significando hacer ‘in-scripciones’” (1994:31).

¹⁸ En “Hacer mundos con gestos”, Marie Bardet los define como “relaciones entre materia, energía, espiritualidad, técnica, instituciones, modos de pensar, relaciones sociales, dinero, modos de organización políticas, sexualidades, y un largo etcétera” (2019: 97). El gesto adopta acá un matiz relacional que acentúa las formas de interacción entre distintos elementos –antes que un pensamiento *sobre cada* elemento–, de modo de percibir a la acción humana como un “continuum entre cuerpos, herramientas e instituciones”, al que Bardet denomina también *continuum* del deseo (93).

¹⁹ “A menudo se resume la historia de la técnica como la historia de las herramientas y de los objetos fabricados. Se olvida que las fuerzas motrices tienen también una historia; no solo las fuerzas exteriores al hombre tales como se las utiliza en los molinos o a partir de la domesticación de los animales, sino también el hecho de que el hombre como fuerza motriz tiene una historia, y una historia poco conocida y muy mal estudiada” (Haudricourt, 2019: 13).

²⁰ Según Didi-Huberman recuperando a Levinas, “decir” –más que “lo dicho”–, es “agotarse al exponerse, es llamar a transformar en signo, pero sin reposarse en su figura misma de signo” (2017:17).

to” parecería marcado por la oscilación entre lo fijo y lo suspendido: entre la inscripción y lo efímero según Didi-Huberman; entre reificación y *dynamis* según Francesco Giusti y Samuel Weber; entre actuar y producir según Giorgio Agamben; entre motivación y meta, según Roland Barthes. En una perspectiva que pensara solo en términos de oposiciones, podríamos preguntarnos por qué, en los libros de *Reunión*, hay finales de verso marcados con “,”, o por qué se utilizan comas internas si el único criterio de ritmo es la respiración que se marca solo una vez en el espacio de la página con el cambio de línea. Y en ese sentido, la puntuación parecería como acto contrario a lo enunciado por el “Procedimiento”. Sin embargo, es posible explorar el modo en que el gesto editorial puede producir una autodiferencia en el propio procedimiento, en tanto su ambigüedad constitutiva señala el momento de autointerrupción, de desdoblamiento y diferimiento de lo “mismo”.

En *Los gestos. Fenomenología y comunicación* (1994), Vilem Flusser expone que sería impreciso definir al gesto como “forma de expresión de una intención”, ya que la expresión no lo es nunca de un sentido que se posee o conoce, sino el movimiento que lo produce constituyendo la intención a *posteriori*: “El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal” (1994:8). El “gesto de escribir”, por ejemplo, aludiría a una dimensión contraria respecto de la que resaltan las críticas “introspectivas”. Si bien quien escribe “expresa algo”, insiste Flusser, el gesto alude al movimiento y no al contenido del movimiento. Mientras una teoría introspectiva abona la idea de que quien escribe expulsa una “virtualidad oculta en él”, esa virtualidad solo existe en el texto escrito: “lo que ha de expresarse, se expresa en el curso de este juego [con los dedos en la máquina de escribir y el desplazamiento automático]” (1994: 38). En una perspectiva como la de Flusser, el gesto se orienta al acto, pero no se realiza en él como sentido previamente existente.

El desacople entre el “gesto” y un sentido atribuible fue analizado también por Barthes en “Cy Twombly o *Non multa sed multum*”, para referirse a los ejercicios de escritura y grafía del artista. Allí define al gesto como “suplemento del acto”: “suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones que rodean al acto” (1986: 164). Un excedente diferente al del acto transitivo, que suspende la relación entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión. Para Barthes, al afirmar su carácter intransitivo (como acto que no se realiza),²¹ el gesto se aleja de la

²¹ Según Francesco Giusti en “Transcontextual Gestures. A Lyric Approach to the World of Literature”, siguiendo a Agamben, el gesto trataría de una performatividad que para ser realizada tiene que ser re-enunciada cada vez. Esto es porque la relación entre gesto y lírica daría cuenta de una

imitatio que parecía circunscribirlo a una analogía hecha de movimientos.²² Ya no sería la expresión de una intención que se constituye a posteriori, sino un suplemento cuyo sentido no es absorbido por ninguna forma de la intención, aunque se desprenda de esta como lo irreductible a la interpretación.

Estas aristas suplementarias del gesto –respecto de una supuesta virtualidad oculta en el interior que debe ser expresada, según Flusser, o respecto de la realización de un acto, según Barthes– nos plantean relaciones entre sentidos que no se consolidan bajo la forma de lo realizado. Lo que los gestos presentifican es el momento de sustracción de una intención, no porque esta se encuentre ausente, sino porque el gesto mismo, el movimiento, emerge como su suplemento no representacional. En ese sentido, los gestos con los que Zelko dice “editar la situación” no pueden leerse ni inscribirse como realización en la escritura, en el libro, en las voces, aunque configuren un flujo que rodea al acto mismo de la escena.

Gestos de aire y de piedra, de Didi-Huberman, aporta una dimensión central a la hora de pensar los gestos editoriales de *Reunión* no solo como movimientos corporales, sino también como un problema de lenguaje: “[el gesto de respirar es] creador de significados y significantes, pero también de flujos, de intensidades, de suspensos, de atmósferas, de acontecimientos impalpables que, sin embargo, se encarnan” (2017: 22). Ni “estructura abstracta” ni “lugar vacío”, la respiración como evento concreto de la palabra constituye el “medio físico y materia” que modula fraseo y pensamiento.²³ Mientras lo *dicho* depende de las correlaciones sujeto/objeto, significado/significante; el decir introduce al “soplo de aire” como aquello que, previo a toda decisión del sentido, decide “sin excusas, sin evasión, sin coartadas” (2017: 20). La idea de que es el “soplo de aire” el que decide y no la interioridad supuesta de un sujeto que se tiene a sí mismo como esencia, hace de la respiración ese “gesto de aire” que encarna sin convertirse en signo. Como el “gesto” según Barthes, la respiración modula, pero

performatividad diferente a la de Austen –que reside en el cumplimiento del acto (“los declaro marido y mujer”)–, ya que apuntaría, en cambio, a lo abierto de las formas, tal como se puede analizar la figura del apóstrofe (plegarias, rezos, exhortaciones). Estas formas de performatividad muestran una relación entre lenguaje y mundo que solo puede estar en suspenso y se sostienen por el suspenso del cumplimiento (“It can only solicit a response from the external world; it establishes a relation between language and world that is held in suspension in its potentiality”) ya que nadie sabe si una plegaria o un rezo va a ser escuchado. En ese sentido es que el gesto no se realiza como resultado, sino que solo puede ser repetido como insistencia cuyos efectos no le son propios.

²² En otros momentos de su obra lo llamará “dialéctica de la travesía” (Barthes, 2024:175), “acto de separación” y “*quantum* brillante de fantasma” (2004: 195).

²³ Es el medio físico gracias al que – y a través del cual – llega a nosotros. Aunque el aire es ya, en la boca y en los pulmones del locutor, la materia casi orgánica mediante la que se articula, acentúa, respira y modula el fraseo de nuestra palabra, de nuestro pensamiento.”

no aloja una esencia a aprehender, ya que no significa el develamiento de algo dado que se recibe, sino un gesto de exposición al otro que no encarnará de manera total como intención.

En torno al procedimiento de *Reunión*, Gabriel Giorgi (2021), por su parte, sitúa, a la respiración como encuentro singular entre la voz propia y la alteridad del yo. Al igual que Didi-Huberman, advierte en la voz una materia irreductible al “yo”, en tanto abierta, expuesta y tejida en lo otro. El material de los versos de *Reunión* sería la “resonancia de lo ajeno” que pasa por el rumor de la voz que habla y la atención de la escucha que escribe. La página es ahí el territorio de inscripción del pulso vital donde la voz es una alteridad tres veces diferida: la voz difiere de sí misma, difiere en la escucha del escriba, y es a su vez dispuesta a otra diferencia en la mano del escriba.

Este aspecto abre una posibilidad para pensar las relaciones entre respiración, ritmo del verso y puntuaciones. Entre lo efímero y aquello que se encarna en la lengua de la respiración –que aquí leemos como el corte del verso– tenemos también la posibilidad de leer a la puntuación como un sentido que se aleja de la demanda de ordenamiento a través de la gramática. Una pregunta posible sería: si la respiración es un gesto tan encarnado como efímero que difiere de sí mismo –puesto que es lo propio, pero está dada al otro–, ¿no es la puntuación un avatar más de ese diferimiento? Y si los gestos son los que intervienen en la edición de la escena, ¿cuerpo, respiración y puntuación no configuran acaso los gestos editoriales que invitan a leer los movimientos del proceso del libro? En el ensayo “*Smoke on the water. Notas sobre puntuación, drogas y poesía*”, Matías Moscardi (2022) retoma de Peter Szendy la idea de que la puntuación forma parte de “la estructura misma del sentir, del ver, del escuchar, del percibir en general” (2016:8), para pensar que la puntuación es un síntoma, algo que siempre vuelve “más allá de cualquier borramiento, de supresión, o represión” (2022:56). A partir de un experimento oulipiano de Pérec donde se narra el intento de negociación de salario con un jefe sin utilizar una sola coma, y sin que la secuencia se vuelva por ello ilegible, Moscardi se remonta a la *scriptio continua*, donde la puntuación como saber virtual es transferido a la práctica de lectura. La puntuación virtual como esqueleto invisible del texto revelaría así que no se trata de un agregado, sino de algo que “ya está ahí”, a la vez presente y ausente (2022:255). De ahí su doble valencia en relación con la oralidad: parece algo exterior, pero a la vez funciona como “elemento interno, esencial para su funcionamiento” (256). Esto rompe la ilusión de pureza originaria del logos y del ser como

interioridades incontaminadas²⁴—aquellas que la *puntuación* como “agregado” vendría a normar, o a alterar como fármacón—, y reafirma que “puntuar” no es producir los signos de otra cosa, sino la emergencia de una posibilidad. Vocalizada o muda, materializada o fantaseada, afirma Moscardi, siempre vuelve, porque es lo que hace posible al logos como articulación.

Entre la respiración que pauta el procedimiento y no se inscribe como signo sino como ritmo —como medida del verso—, y las marcas puntuantes que leemos en los *libros* de *Reunión*, lo que hay es el *gesto editorial* señalando la indeclinable exterioridad de la escritura. Como ha advertido Szendy, el punto actúa siempre retroactivamente (*nachträglich* según Freud), e “inscribe el ritmo de una relectura o de una reapropiación” (2016: 25), en ese sentido trabaja sobre la alteridad radical de la lengua y desestabiliza la metafísica de la presencia como temporalidad plena. De alguna manera, el punto introduce esa exposición del soplo del aire al otro, a la alteridad de la voz que resuena en un sobretiempos. Incluso si no son el efecto de quien escribe en el momento de oralidad y se consensuan en la corrección con el hablante, los signos de puntuación son parte de la temporalidad de la escucha como diferimiento de la voz. Quien o quienes puntúan escuchan una voz ya dicha, aunque haya sido la propia.

En *Juan Pablo x Ivonne*, el libro donde Ivonne Kukoc cuenta la vida de su hijo asesinado por el policía Luis Chocobar el 8 de diciembre de 2017, la relación entre respirar y puntuar introduce una forma singular de unidades narrativas en la historia. Así, los versos, marcados por una misma respiración, encuentran su punto de diferencia en la suplementariedad inherente de puntos y comas que ordenan tramos narrativos más que cláusulas o sintagmas en función de la demanda gramatical:

A los tres años empezó a jugar para Cebollitas
 en Salta
 el pueblo El Carril
 después jugó para Mini Microbio
 eran bien chiquitos todos
 corrían para cualquier lado
 el primer gol que hizo Pablo en su vida fue en contra
 no entendían para dónde había que meterlo
 pero igual lo festejó
 porque era un gol

²⁴ La paradoja es que “yo no puedo decir(me) ‘yo’ sino repitiendo y multiplicando principalmente aquello que consistía en hacerse callar, los signos de puntuación que me desprenden de mí”. El punto, aquello que se supone reúne o concentra, inmediatamente es consagrado a la dispersión o demultiplicación.

el resto no importaba.
Amaba ponerse camisetas de fútbol
siempre quería que le compre botines
y camisetas de equipos importantes:
Barcelona, Brasil, Real Madrid
siempre fue fan de Cristiano Ronaldo
hasta se quiso cambiar el nombre a Juan Pablo Ronaldo
siempre quería la camiseta 7 pero le daban la 10
jugaba bárbaro.
En el jardín estaba desesperado por ir a la primaria
siempre y cuando tenga equipo de fútbol, claro
era bien tranquilo y atento,
ya antes de entrar a la escuela tenía novias
¡imagínate cuando salió!
¡uf!
se hacía el galán, el caballero
decía que todas gustaban de él
y él gustaba de todas.
Adonde iba se hacía amigos
siempre más grandes
era el alma del grupo
todo el día estaba jodiendo y haciendo reír,
cuando no estaba Pablo lo extrañaban
y cuando estaba no lo soportaban más
porque era un hincha pelotas.
Se iba siempre a pescar al dique que había cerca
se escapaba para ir a pescar
cuando no estaba con el fútbol estaba en el dique
se iba a pescar mojarritas
y vivía con la onda en el cuello
para tirarle a las palomas,
nunca paraba
las veinticuatro horas del día estaba afuera
amaba el campo.
En la escuela le iba bárbaro
se aburría
le parecía muy fácil
siempre me pedía pasar de grado sin pasar el curso.
(Kukoc, 2018: 2-3)

A lo largo de esta tirada de versos, la mayor parte de ellos expone cláusulas o frases que si bien podrían demandar la articulación gramatical con comas, estas no aparecen en función del orden sintáctico, sino narrativo. Por ejemplo, entre “el pueblo El Carril”, “después jugó para Mini Microbio” y “eran bien chiquitos todos”, las comas o puntos hubieran funcio-

nado ordenando niveles sintácticos distintos y secuencialidad de las acciones; sin embargo, la puntuación aparece postergada hasta el momento en que la acción parece cambiar de escena o se comienza a contar otra cosa.

Esos signos no son entonces la expresión o la pausa del habla, ya marcada por la medida del verso: son la diferencia –el punto de no pureza y la reapropiación– del ritmo de la voz que se revela como nunca expuesta a la escucha. Eso se evidencia también en las comas internas, que enumeran y efectúan la pausa de la pausa en un mismo aliento del verso:

Hasta que se cerró la puerta del ascensor le grité sin parar
iba sin ropa y con el oxígeno y todo.
doce, una, dos, tres, cuatro, cinco, seis,
siete de la noche, ocho de la noche, nueve de la noche
en ningún momento salió un médico a decirnos nada
no existíamos
ya estaba prácticamente toda mi familia afuera
haciendo quilombo
¡no puede ser que nadie nos hable!
como a las doce de la noche
sale un médico y dice que la operación duró seis horas y media
que lo operaron dos veces
una vez de la pierna y otra de la espalda,
no me hicieron entrar a una sala ni nada
ahí nomás lleno de gente me dijeron: “Mire señora
su hijo está vivo pero está grave
(Kukoc, 2018: 29)

El Procedimiento puede diferir y lograr un ritmo singular cada vez, no por la individualidad de las voces, sino por el punto de auto-diferencia de la oralidad consigo misma. Esto es, el punto de encuentro entre la alteridad de la respiración, y la sobrepuntuación (Szendy, 2016) que los signos no contemplados imponen en la escritura a la pausa inhalada. Si la respiración es el punto de decisión irreductible a la intencionalidad del hablante (Didi-Huberman), la puntuación introduce la diferencia en los efectos de la respiración como acto, señalando que la definición de verso no es nunca igual a sí misma en la obra.²⁵ Podríamos decir que la respiración como experiencia poética en relación con la cual el lenguaje adopta otra forma de disponerse y de contar el ritmo – antes que una forma de contar algo – es lo que hace posible el relato, como veíamos en la cita de *Un texto camino*.

²⁵ Mario Cámara (2020) ha identificado con precisión que el verso en *Reunión* no es un registro del contenido sino del momento, de la singularidad del encuentro y la escucha, y que en esa clave debería leerse también lo que denomina como “escamoteo” o problematización crítica de lo mostrable o exhibible en la que se funda la ausencia de registros en las ceremonias de lectura.

Lo que los signos de puntuación, en especial las comas, ponen en evidencia o muestran como medialidad, es a su vez la alteridad de la respiración, su condición heterogénea, una suerte de “ciencia de los grados” en el decir de Barthes, donde “pausa” no es siempre la misma “pausa”, como la que se efectúa en este otro tipo de enumeración:

Me volví loca, les dije de todo
 que no habían hecho nada para salvarlo
 que lo habían dejado morir
 que por qué lo condenaron antes de saber lo que pasó
 que mi hijo no era un asesino
 que el único asesino acá era Chocobar
 que Pablo solo era un chico que quería vivir.
 Entonces corro a verlo y me agarran y me dicen que no
 que no puedo
 que todavía estaba con la consigna policial
 “¡Pero si ya está muerto!
 ¡es mi hijo, ya está muerto!”
 (2018: 32-33)

En *Reunión* convergen los gestos corporales que hacen la “situación editorial” desbordando la idea de libro e instalando un flujo de afectos, intimidad o escucha transformadora, como dice Zelko en conversación con María Moreno, pero a su vez, es el Procedimiento –que incluye la interacción entre voz, pausa y escritura– el que se expone como gesto editorial, en tanto el libro no es el resultado al que se debe arribar a través de él como un medio orientado a un fin, sino otro de los movimientos que componen la *Reunión* e incluso producen los puntos de diferencia.

Esos gestos con los que Zelko define la edición de la escena no son expresiones de otra cosa, ni la revelación de una intención previa o la realización de un sentido anterior a través de un movimiento. La respiración del cuerpo que arma la escena y queda inscripta en la página remite a la dimensión medial que destaca Agamben en sus conceptualizaciones acerca del gesto. Agamben lo define como un tipo de acción específica que, sin conducir a ningún fin exhibe su propia condición medial (2001: 55). El gesto se caracterizaría por soportar la exhibición de sus movimientos en el umbral del lenguaje. En *Reunión*, la escritura, entendida como un tipo de medialidad que se muestra a sí misma, articula los gestos del cuerpo y de la respiración que introducen el afuera de las decisiones e intenciones en el “decir”. Así también, la puntuación excede al procedimiento y produce diferencias en la respiración como medida y ritmo. Esto expone los movimientos de ese *logos* ya impuro, como señalaba Moscardi, marcado por la virtualidad de la puntuación como emergencia posible de la experiencia.

Aquello no-calculado por el Procedimiento encarna un modo de exhibir el espacio de inscripción de la letra como materialidad de la convergencia entre respiración y escritura. Lo que muestra es lo irreductible de la transcripción en la escritura, el modo en que la letra escrita no es la representación gráfica de un fonema pronunciado. Como ha señalado Adorno, los signos de puntuación no se dirigen “al tráfico del lenguaje con el lector, sino jeroglíficamente a uno que tiene lugar en el lenguaje, en sus propias vías” (2003:104).²⁶

El encuentro de las distintas miradas sobre el “gesto” permiten entonces pensar a la *edición como gesto* y al *gesto editorial* como modos de exhibir al proceso editorial en tanto parte de la obra (y no solo como medio para su realización), en la medida en que ella está hecha del señalamiento de sus propios movimientos mediales. La edición puede percibirse un gesto cuando constituye la exhibición de los movimientos a través de los cuales el proceso de un libro se conforma como tal. El gesto puntuante entre respiración y escritura trabaja sobre la huella de una ausencia configurada como parte de la obra.

El gesto editorial de los libros de *Reunión* implica entonces una dinámica de producción de libros a partir de movimientos corporales que delimitan la escena de escritura y marcan la no-coincidencia entre respiración y puntuación que determina la escritura impresa. Pero, sobre todo, exhibe la doble diferencia entre la exposición de la voz como aquello irreductible al “yo” que la enuncia, como aquello que “se expone a transformarse en signo pero sin reposar en la figura misma de signo” (Didi Huberman, 2017: 17), y el signo escrito que revela el carácter singular de cada pausa. Lo que señala también es que esa contracción del proceso editorial que analizamos antes es, en definitiva, una forma que permite la emergencia de un registro que excede la mera transcripción de una voz.

Bibliografía

- ADEMA, JANNEKE. “Performative Publications”, *Media Practice and Education*, vol.19, núm. 1, pp. 68-81, 2018.
- ADORNO, THEODOR. “Signos de puntuación”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- AGAMBEN, GIORGIO. “Notas sobre el gesto”, *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pretextos, 2001.
- _____. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo,

²⁶ Los signos de puntuación, que articulan el lenguaje y por tanto aproximan la escritura a la voz, se han separado de esta como de toda escritura, precisamente por su independencia lógico-semántica y entran en conflicto con su propia esencia mimética” (Adorno, 2003: 110).

- 2005.
- _____. "Por una ontología y una política del gesto". Texto en español: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=946> Consultado 03/03/2023.
- BARDET, MARIE. "Hacer mundos con gestos", en Bardet y Haudricourt, *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos y Hacer mundos con gestos*. Buenos Aires: Cactus, 2019.
- BARTHES, ROLAND. *El placer del texto y Lección Inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- _____. *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- _____. *Lo Neutro*. México: Siglo XXI, 2004.
- _____. "Cy Twombly o «Non multa sed multum»", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires y Barcelona: Paidós, 1986.
- BOTTO, MALENA. "Concentración, polarización y después", en De Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. "Esos raros proyectos nuevos. Reflexiones para la conceptualización de las nuevas prácticas editoriales", leído en VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 2012.
- CÁMARA, MARIO. "Palabras precisas. Sobre el proyecto *Reunión*, de Dani Zelko", *Revista Transas, Letras y artes de América Latina*. Buenos Aires, 2020.
- _____. "De la voz a la letra impresa. Dani Zelko y sus Temporadas". *Landa*, vol. 9 núm. 2, 2021.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS. "Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina", en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal* vol. 10, núm. 40, 2010.
- _____. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile, Metales Pesados. Traductora: Francisca Salas Aguayo, 2012.
- _____. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. México: Canta Mares, 2017.
- FLUSSER, VILÉM. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.
- GIORGI, GABRIEL. "La escucha, laboratorio de temporalidades: Pedagogías aurales y políticas de lo viviente". Ponencia LASA 2024, en prensa.
- _____. "La respiración de lxs otrxs. Afectos públicos de *Reunión*, de Dani Zelko". Colloque Corps, Paris, 2021. Enlace: <https://www.facebook.com/watch/?v=183412770340791>

- GIUSTI, FRANCESCO. “Transcontextual Gestures. A Lyric Approach to the World of Literature”, en Giusti and Lewis Robinson (Eds.) *The Work of World Literature*. Berlín: ICI Berlin Press, 2021.
- HALAC, GABRIEL. *Páginas en negro. La edición como práctica forense*. Con comentarios de Patricio Villarreal Ávila. Buenos Aires / Córdoba: Ediciones DocumentA / Escénicas, 2022
- HAUDRICOURT, ANDRÉ-GEORGES. *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos y Hacer mundos con gestos*. Buenos Aires: Cactus, 2019.
- MORENO, MARÍA. “Posfacio”. *Reunión: Lof Lafken Winkul Mapu*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2021.
- MOSCARDI, MATÍAS. “Smoke on the water. Notas sobre puntuación, drogas y poesía”, en Iriate, Moscardi, Garbatzky, Porrúa (Eds.) *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*. Santiago de Chile: Bulk Editores, 2022.
- SAFERSTEIN, EZEQUIEL Y SZPILBARG, DANIELA. “El espacio editorial “independiente”: heterogeneidad, posicionamientos y debates: hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010”. Leído en Primer coloquio Argentino de Estudios sobre el libro y la edición, noviembre 2012.
- _____. La industria editorial argentina, 1990-2010: Entre la concentración económica y la bibliodiversidad, *Alternativas*, núm. 3, 2014.
- SZENDY, PETER. *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2016.
- SZPILBARG, DANIELA. *Cartografía de la edición mundializada. Modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2019.
- _____. “Editoriales artesanales y libros-arte: Nuevos modos de producción y circulación social del libro. Reflexiones a partir del caso de las editoriales Funesiana y Clase Turista”, leído en VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 2010.
- _____. “Independencias en el espacio editorial argentino de los 2000: genealogía de un espejismo conceptual”. *Estudios de teoría literaria*, vol. 4, núm. 7, 2015.
- YELIN, JULIETA. “Vidas reunidas. Sobre las ediciones urgentes del proyecto *Reunión*, de Dani Zelko (2017-2021)”. Revista *Heterotopías*, vol. 5, núm 9, 2022.
- ZELKO, DANI. Texto de contratapa de *Un texto camino*, 2022.