

## La aventura de la preparación: notación, registro y montaje en la apuesta literaria de Francisco Bitar

María Stegmayer  
UBA-UNA  
[mariastegmayer@gmail.com](mailto:mariastegmayer@gmail.com)

**Resumen:** Francisco Bitar (Santa Fe, 1981) ha incursionado en la poesía, la crónica, la novela y el ensayo y podría decirse que su proyecto literario viene apostando, de un modo singular, por una progresiva desestabilización de las fronteras y convenciones genéricas. Bitar construye artefactos anómalos, levemente corridos del eje de los géneros, en los que moviliza una serie de operaciones tanto transmediales como transtextuales que el presente trabajo buscará problematizar. La trama experimental que insinúa el pasaje por esos territorios intermedios, en los que una figura central es la del montajista que compone y dispone en una nueva superficie diversos materiales y registros (voces amigables grabadas con el celular, *tweets* y fotos publicadas en redes sociales, capturas o dibujos que ingresan al libro desde el ámbito íntimo o doméstico del escritor, o fragmentos testimoniales compilados en un libro de corte académico), le permite a Bitar reflexionar sobre soportes, temporalidades y modalidades de inscripción y circulación, para volver sin ingenuidad sobre ciertos motivos vanguardistas: la relación entre arte y vida, entre literatura y experiencia, entre arte y mundo material, en discusión con formas, debates y dispositivos heredados.

**Palabras clave:** montaje; intermedialidad; notación; ensayo.

**Resumo:** Francisco Bitar (Santa Fé, 1981) tem se dedicado à poesia, crônicas, romances e ensaios, e pode-se dizer que seu projeto literário tem apostado, de forma singular, em uma progressiva desestabilização dos limites e convenções genéricas. Bitar constrói artefatos anômalos, ligeiramente deslocados do eixo dos gêneros, nos quais ele mobiliza uma série de operações tanto transmediais como transtextuais que a presente obra procurará problematizar. A trama experimental que insinua a passagem por estes territórios intermediários, na qual uma figura central é a do montador que compõe e organiza sobre uma nova superfície diversos materiais e registros (vozes gravadas com o celular, *tweets* e fotos publicadas em redes sociais, Capturas ou desenhos que entram no livro a partir da esfera íntima ou doméstica do escritor, ou fragmentos testemunhais compilados em um livro acadêmico), permite a Bitar refletir sobre suportes, temporalidades e modalidades de inscrição e circulação, a fim de retornar sem ingenuidade a certos motivos de vanguarda: a relação entre arte e vida, entre literatura e experiência, entre arte e o mundo material, em discussão com formas, debates e dispositivos herdados.

**Palavras-chave:** montagem; intermediality; notação; ensaio.

**Abstract:** Francisco Bitar (Santa Fe, 1981) has ventured into poetry, chronicles, novels and essays and it could be said that his literary project has been betting, in a singular way, on a progressive destabilization of generic boundaries and conventions. Bitar constructs anomalous artifacts, slightly shifted from the axis of genres, in which he mobilizes a series of both transmedial and transtextual operations that this paper will seek to problematize. The experimental plot that insinuates the passage through these intermediate territories, in which a central figure is that of the editor who composes and arranges in a new surface diverse materials and registers (friendly voices recorded with the cell phone, tweets and photos published in social networks, captures or drawings that enter the book from the writer's intimate or domestic sphere, or testimonial fragments compiled in an academic book), allows Bitar to reflect on supports, temporalities and modalities of inscription and circulation, to return without naivety to certain avant-garde motifs: the relationship between art and life, between literature and experience, between art and material world, in discussion with inherited forms, debates and devices.

**Key-words:** montage; intermediality; notation; essay.

## 1. Territorios intermedios

No estoy seguro de cuánto fue el tiempo que me tomó escribir lo que escribí: es que la escritura es un trabajo en el que se vuelca la vida entera. Publicar es como tabicar esa corriente que fluye sin un comienzo preciso y que siempre vuelve hacia el pasado, al momento en que la vida tenía un estatuto de nota preliminar

El escritor es como un virus, el virus de los géneros, el virus de los formatos literarios. Los escritores son como hormigas africanas que pasan por un cuerpo y dejan los huesos

Francisco Bitar

En este trabajo me propongo recuperar algunos temas y problemas a propósito de la literatura de Francisco Bitar que convergen en la construcción de una figura de escritor-montajista<sup>1</sup>. Se trata de una serie de operaciones transmediales y transtextuales que redundan en una desestabilización de fronteras y convenciones genéricas y en una puesta en foco de aquello que podríamos llamar “la aventura de la preparación”, jugando con uno de los títulos de Bitar (*La preparación de la aventura amorosa*) y con el hilo barthesiano que recorre su apuesta literaria. Me refiero al conjunto de acciones que refieren a la construcción misma del artefacto sobre la mesa de trabajo, donde los soportes e instrumentos de registro, las prácticas de notación y transcripción, las vacilaciones y temporalidades del hacer, en suma, los diversos avatares de una escritura *en progreso* -leer, fragmentar, releer, desmontar, recortar, subrayar, recomponer, ensamblar- encuentran un lugar protagónico. Se diría que lo que llamamos “la aventura de la preparación” no es meramente un “antes” de la escritura, sino que coincide con el despliegue o el movimiento *ensayado* por el texto mismo. Como dice Bitar: “no se trata de una preparación que se formalice por fuera del texto”; “uno nunca escribe un ensayo sino que más bien se prepara para escribirlo” y “esa preparación se produce al interior, escribiendo: la espera, se diría, como la procesión, va por dentro” (Bitar, 2020: 54).

Por otra parte, esta aproximación al proyecto de Bitar se inscribe en una investigación colectiva más amplia sobre la intermedialidad en las artes, la curaduría y la literatura recientes<sup>2</sup>. Se interesa por ello en la lectura de apuestas que implican, en distinto grado, derivas, mestizajes y combinatorias múltiples<sup>3</sup> e involucran, como decíamos, la cuestión de la permeabilidad de los medios, la inestabilidad de los géneros y el

1 Como en lo que sigue se tratará, entre otras cosas, del montaje, cito algunos de los materiales y lecturas a partir de los cuáles se entreteje mi propia indagación: una extensa entrevista con Francisco Bitar, que tuvo lugar hace más de un año y que preparamos junto a Darío Steimberg; la conversación y las notas que generosamente compartió conmigo Eduardo Muslip en torno a *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli*; los apuntes que tomé durante el Taller “El ensayo como experimento” dictado por Alan Pauls, cuyo recorrido e hipótesis sobre el género nutren mucho de lo que aquí intentaré precisar a propósito de Bitar. La lectura de Maximiliano Crespi sobre la obra del escritor santafecino y, por último, el lúcido trabajo del crítico chileno Hugo Herrera Pardo, próximo a editarse, sobre las formas anotacionales en la literatura contemporánea, que leí en versión aún inédita y cuya aproximación al tema considero imprescindible.

2 “Intermedialidad. Artes, literatura y curaduría” (PIACYT 34/0578), radicado en la Universidad Nacional de las Artes.

3 Según Agnes Pethö (2011) la intermedialidad puede ser pensada (1) como una red de interrelaciones o un sistema de convergencia de los medios; (2) como un acto performativo o ars combinatoria; (3) como una border-zone o un espacio heterotópico; o finalmente (4) como parte de lo figural (Tableau vivant, metáforas verbales, cultura del libro, écfrasis, collage fotográfico, etc). Por su parte, Irina Rajewski (2010) resume estas definiciones en tres: (1) la intermedialidad como transposición medial; (2) como combinación de medios; y (3) a modo de referencias intermediales.

estatuto de sus fronteras, así como las figuras del contagio, la metamorfosis, el umbral y la resonancia<sup>4</sup>.

La teorización en torno a lo intermedial, como rasgo privilegiado de las prácticas estéticas contemporáneas, aloja también discusiones no saldadas: debates sobre la postautonomía, la hibridez, el campo “expandido” o el “fuera de campo”. A propósito de esta noción, en *Fuera de campo. El arte y la literatura después de Duchamp*, Graciela Speranza se refiere a “un ‘efecto Duchamp’ en el arte y la literatura de las últimas décadas como un poderoso ‘transformador’ que ha expandido los campos cercados por los medios específicos (...) y operado un viraje irreversible hacia la conjunción estética de visualidad, palabra y pensamiento” (2006: 15). Esta conmoción se expresa, según la autora, en tres rasgos que, desde la segunda mitad del siglo XX, definen un nuevo horizonte para el quehacer estético: las consecuencias irreversibles de la reproducción en el arte, los movimientos de las artes hacia afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, empujadas por el deseo de ser *otro* y, por último, un giro mental o conceptual de gran parte de las artes que lleva a explorar “las relaciones entre visión y logos, imágenes y textos, representación visual y verbal” (2006: 23). No podremos extendernos aquí sobre todos pero sí aproximarnos a las pistas que el trabajo de Bitar, de modo tangencial, podría arrojar sobre algunas de estas cuestiones.

Tal vez una primera característica a destacar, pensando en la totalidad de lo publicado por Bitar hasta el momento, sea su versatilidad. Me refiero al paso –y al modo de pasar– por los géneros que describe la trayectoria y connota el impulso de sus incursiones en la poesía, la crónica, el cuento, la novela, el ensayo o la edición independiente, como editor a cargo del sello *Libros del buen desconocido*. También las contaminaciones, pasajes y mixturas entre medios y géneros diversos que a veces conviven dentro de un mismo artefacto: un libro de ensayos que se desliza hacia el diario íntimo y que intercala, a su vez, algunos dibujos; la serie de elementos visuales (fotografías, recortes de prensa, un volante publicitario) que se integran a la crónica *Historia oral de la cerveza* (2015); las voces testimoniales extraídas del libro de Contar la inundación, a partir de las que se compone el poemario *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli* (2017); incluso la canción que de pronto empieza a cantar el propio Bitar, luego de relatarnos un sueño, en la presentación de su novela *La leyenda del muñeco de nieve* (2022).

El recorrido que proponemos aquí para pensar lo anterior toma por hilo las operaciones de registro, notación y montaje que se observan en distintas zonas de la producción de Bitar. Estos procedimientos de selección, notación, captura y recorte de materiales heterogéneos hacen de la página impresa el escenario de una *teatralidad* singular que se vincula a lo que Éric Méchoulan (2017) entiende como la producción de “efectos de inmediatez”<sup>5</sup>, es decir, las “fabricaciones de presencia” que, producto de diversas mediaciones,

4 Dice al respecto J.L. Nancy: “Cada una de las artes constituye la invención o la intensificación de un registro de sentido por exclusión de otros registros: desde este hecho mismo, el registro privilegiado desencadena en su orden una evocación de los otros según lo que se podría llamar una proximidad contrastada: la imagen hace resonar en ella una sonoridad del mutismo (la cual, cuando es música, hace por su parte refractarse en ella una visualidad de lo invisible). Esta axiomática general de las artes justifica y descalifica en un mismo gesto todas las tentativas de ‘correspondencias’, al igual que hace fracasar de antemano todas las trampas de un ‘arte total’. Si hay algo así como un principio del arte, este es su irreductible no totalidad: pero un principio corolario abre entre las artes una interminable resonancia mutua”. (Nancy, 2020: 65).

5 La inmediatez es, por supuesto, un efecto de mediaciones múltiples y complejas, de ahí que la intermedialidad se ocupe tanto de los medios y las mediaciones, como de las “producciones de inmediatez”, entendidas como los efectos sensoriales involucrados en

caracterizan la dinámica de los medios de comunicación y los dispositivos de archivación, reproducción y transmisión con los que convivimos cotidianamente, en un sentido no solo técnico sino intensamente social, y que las muchas escrituras contemporáneas, entre ellas la de Bitar, incorporan a sus propias tramas y estrategias compositivas. De ahí que junto a una hermenéutica de los soportes y de las huellas, la perspectiva intermedial<sup>6</sup>, siempre según Méchoulán, permita rastrear una dramaturgia social de la experiencia que articula “dispositivos sensibles y disposiciones inteligibles, singularidades del acontecimiento y reglas ideales, fuerzas materiales y signos del pensamiento” (2017: 23). En un trabajo anterior, a propósito de la relación entre medios, tecnologías y materialidades, este autor enfatizaba que:

Las materialidades de la comunicación son, pues, parte integrante del trabajo de significación e interpretación de los contenidos. La tecnología implicada en cualquier medio no puede ignorarse: al contrario, desempeña un papel importante en las formas de hacer y construir el significado, aunque tenga que desaparecer por debajo de lo que permite transmitir. Así pues, el logos ha sido percibido – o más bien construido – durante mucho tiempo no sólo como superior a la *techné*, sino también como *independiente* de ésta. Es necesario, en el doble valor del término “tecnología” y captar hasta qué punto es la técnica la que ha permitido los recursos del logos. (2003: 18, cursivas del autor).

En el caso de las obras de Bitar de las que nos ocuparemos, el uso del montaje como principio constructivo no solo visibiliza los modos de configuración de sentido, sensorialidad y temporalidad que operan en y entre distintos lenguajes (verbal, visual, sonoro) y medios (la fotografía, el periódico, el libro impreso, la memoria institucional) sino que expone desfasajes, pliegues y redoblamientos que añaden elementos de reflexividad y desmontan la supuesta naturalidad de construcciones y recorridos perceptivos, transfiriendo propiedades y valores del registro visual (lo simultáneo, la pregnancia o la autonomización del detalle involuntario, el aplanamiento de jerarquías entre elementos, entre otros) a los fragmentos narrativos que componen el artefacto textual, e inversamente, cuando el relato intercala imágenes, estas expanden o redefinen sus maneras de “contar” a partir del universo verbal que las rodea. A la vez, el protagonismo del montaje como gesto clave en la apuesta compositiva (tanto si se traen elementos no verbales a la página como si se trabaja con fragmentos textuales poniendo énfasis en su dimensión cósmica y visual a partir de un uso no convencional de la superficie de la página) posiciona las tentativas de Bitar (en géneros como la crónica o la poesía) en una tradición experimental que se vincula al ensayo como campo de pruebas, como espacio de fricción y de juego entre materiales de muy diversa índole, procedencia y factura<sup>7</sup>. Una idea fuerte de montaje<sup>8</sup> conecta entonces una crónica urbana como *Historia oral de la cerveza* y un poemario

la construcción misma de cada presente (Méchoulán, 2017).

6 “Lo que está en juego [en la intermedialidad] es el hecho general de relacionar formas de conexión, modos de transmisión o comunicación, maneras de inscribir o rastrear experiencias; en resumen, un método. Por tanto, es perfectamente concebible tratar los problemas de la intermedialidad en un único medio, o incluso en un único ‘y mismo’ objeto. La intermedialidad no presupone que los objetos del mundo puedan ser a veces objeto de transferencias mediáticas en tantos casos particulares; al contrario, presupone, como caso general, que sólo experimentamos ciertos objetos en la dinámica intermedial específica que los hace nacer. Las transferencias no son secundarias; son primarias; y no son simplemente posibles; son necesarias”. ((Méchoulán, 2017: s/p)

7 Las ideas de Bitar sobre el ensayo y sobre sus experiencias con la lectura y la escritura se tematizan en varios ensayos de *Un accidente controlado* (2020).

8 Sin embargo, puede decirse que la centralidad de la práctica del montaje y el uso no convencional de la superficie de la página permanece como una constante, e incluso toma fuerza, en libros posteriores del autor. Me refiero a *La preparación de la aventura amorosa* (2021) o a *La leyenda del muñeco de nieve* (2022), novelas donde las frases no se limitan a ser sobre algo sino que son, ante todo, algo: una materialidad transportable, móvil, una huella de huellas que se dispone sobre la página. La noción de montaje, por último, también tendrá un lugar preponderante en *El cuerpo de un escritor* (2023) donde el cuerpo se concibe, precisamente, como una serie de efectos de (des)montaje.



como *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli* (ambos dentro de la serie titulada “El habla de la tribu”). Nuestro interés en una lectura conjunta se afirma en que ambos despliegan, además de una reflexión sobre la relación entre la materialidad del soporte impreso y la dimensión técnica de la experiencia en sentido amplio, un trabajo con la fragmentación, el injerto y la cita que resulta sumamente peculiar.

Lo primero que podemos decir es que en ambos libros la materialidad de la página visibiliza un *proceso* de trabajo, un trabajo que no sustrae la temporalidad y las marcas de su propia dinámica y técnica constructiva. La página no dejará de remitir, en cierto sentido, al cuadro y al lienzo, pero también al gabinete del coleccionista, a la habitación de los trastos viejos o al laboratorio, donde las pruebas y errores son múltiples. Sobre su superficie se dan cita pero también dejan ver su dispersión irreconciliable, objetos profanos y sagrados, salvajes y civilizados, antiguos y modernos, cada uno de los cuales, a la manera de la mónada, *resume* un mundo.

Volveremos sobre la idea de resumen dado que una “vocación sumaria” -son palabras de Bitar- podría servir para caracterizar su poética, un estilo que se configura a partir de la necesidad de no dilatar la narración: se trama en esta vocación sumaria un modo peculiar de trabajo con la frase, decíamos, que exige el corte, la detención y el vacío. A la vez, podemos aventurar, se ejercita también un modo de deslizarse por los géneros sin fijar residencia en ninguno. Pasar de uno a otro como quien ensaya -prueba- y se dispone o se entrega por eso a la errancia y al error, a “fracasar con estilo”, dice el propio Bitar. Deslizamientos que revelan también una lógica de lo “accidental” como táctica de avance sin progreso y sin acumulación, un interés en tratar con lo que sale al paso sin saber a ciencia cierta a dónde nos llevará el hallazgo o el encuentro. Un pasar, entonces, como un dejarse arrastrar, también, más allá de los límites de la *ley* (del género) y del *saber*: *un no saber del todo qué se está haciendo*, afirma Alan Pauls (2022), es un rasgo central de la práctica del ensayo (como experimento) o de los ensayos en plural, porque las pruebas y los fracasos son, deben ser por fuerza, múltiples<sup>9</sup>. En este sentido, nos referimos a pasar como deslizarse. La tríada desliz/tránsito/transgresión convoca otra, error/impensado/inconsciente. El paso del que hablamos es a un tiempo pasar y no pasar, es hacer de la frontera no un borde a cruzar sino un territorio a habitar. No se llega, finalmente, a ningún lado. Este desinterés por el resultado jerarquiza el momento de la preparación y lleva por eso la atención al soporte del juego, a la escena del gabinete, a ensayar la disposición de los hallazgos, al teatro de los encuentros sobre un espacio y un soporte singular. “Mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje, depende. Mesa o ‘lámina’, página ‘de atlas’. En francés (*table*) y en italiano (*tavola*) y también en alemán (*Tafel*) no deja de sugerirse la relación tanto con el objeto doméstico como con la noción de cuadro” (Porrúa, 2019: 31). En ella se (des)organiza un reparto de lo sensible que, para decirlo con Rancière, funda la entrada en el régimen estético-literario como nueva ordenación, *espacial* de signos (dispuestos) *en la página* que cifra para siempre la salida de la época clásica. En sus palabras:

---

<sup>9</sup> Los dichos de Alan Pauls sobre el ensayo corresponden a un curso dictado online, por lo que no se trata de citas textuales sino de los apuntes tomados por mí en esa ocasión. La información completa del curso se consigna en la bibliografía.

La ordenación ya no es el encadenamiento causal aristotélico de las acciones "según la necesidad y la verosimilitud". Es una ordenación de los signos. Pero esta ordenación literaria de los signos no es en modo alguno una auto referencialidad solitaria del lenguaje. Es la identificación de los modos de la construcción ficcional con los de una lectura de los signos escritos sobre la configuración de un lugar, un grupo, una pared, un vestido, un rostro. Es la asimilación de las aceleraciones o reducciones de velocidad del lenguaje, de sus mezclas de imágenes o saltos de tonos, de todas sus diferencias de potencia entre lo insignificante y lo supersignificante, con las modalidades del viaje a través del paisaje de los rasgos significativos dispuestos en la topografía de los espacios, la fisiología de los círculos sociales, la expresión silenciosa de los cuerpos (Rancière: 2001 s/p).

## 2. La mesa como soporte de encuentros: notas, registros, preparativos

Como en el caso de la huella, para inventar un futuro más allá del cuadro y su gran tradición hubo que retornar a la más modesta mesa y sus pervivencias impersonales. La mesa es mero soporte de una labor que se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo. Una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras; en ella se pone y se quita alternativamente todo cuanto se recibe en ella "sin jerarquías"

La mesa es apertura continua de nuevas posibilidades, nuevos encuentros, nuevas multiplicidades, nuevas configuraciones. Una belleza de plano-horizontal (opuesta al plano vertical de la pared) ofrece bellezas-hallazgos indefinidamente movientes en el plano horizontal de su tablero. En Lautremont lo esencial no son el paraguas y la máquina de coser sino la mesa como el soporte de encuentros, reencuadres, disecciones

George Didi-Huberman

Dentro de la tradición moderna cuya genealogía traza Rancière, esta nueva experimentación con los signos en el espacio tendrá un punto insoslayable y sostenido en la práctica del *collage*. En las palabras de Alexis Nouss que cita Ana Porrúa,

el *collage* confiesa que es un montaje y, por esta razón, ostenta la multiplicidad que lo constituye y recorre, renunciando a un principio de unidad considerado obsoleto porque la modernidad no sabría satisfacerse con él (...) Por tanto el *collage* opera una deconstrucción del concepto de armonía, esencial para la estética clásica, en provecho de una belleza en desequilibrio o en suspenso, de una disonancia cuyo efecto podrá ser irónico, satírico u onírico (Porrúa, 2019: 21).

En *Historia oral de la cerveza* -donde esta estética del *collage* en desequilibrio o en suspenso tiene algo fuertemente onírico, si entendemos al sueño como un montaje de elementos significantes diversos (visuales, verbales, sonoros), fragmentario y temporalmente heterogéneo, cuyo sentido no es inmediatamente transparente- Bitar recopila, registra, corta y pega; fragmenta y transcribe una selección de materiales que incluye citas textuales, fotografías antiguas y nuevas, recortes de prensa; es decir que el libro intercala bloques discursivos de diverso tono, procedencia y extensión que se intercalan con estos otros elementos visuales. Tanto los fragmentos de enunciados extraídos de otros lugares y archivos (domésticos o institucionales) como las fotografías y recortes de prensa (que trafican distintas huellas y tiempos) [ver imagen 7] explotan las potencialidades del "fuera de campo" de la literatura (Speranza, 2006), es decir, de un trabajo con contenidos, formas y procedimientos provenientes de medios, soportes y lenguajes extra-literarios, que da por resultado una yuxtaposición de materiales y perspectivas, creando cruces y tensiones, contrastes y continuidades que expanden lo literario hacia sus márgenes [ver imágenes 1 y 6].

A partir de los cortes, tránsitos y pasajes de una superficie de inscripción a otra; del periódico, la memoria institucional, la nota policial, el álbum de fotos o el anecdotario amistoso o familiar, al libro impreso, Bitar acierta a problematizar no solo la frontera entre medios verbales y no verbales sino también entre ficción y no-ficción, o entre literatura y vida. Aun si podemos sospechar que muchas de las fotos corresponden a la vida del autor o a capturas que hizo él mismo o hicieron sus amigos, ninguna de ellas se explica en un pie de foto, de modo que la referencialidad permanece en suspenso [ver imágenes 2 y 5].

Separadas de su primer contexto de inscripción las imágenes intercaladas se cargan de una (nueva) plétora de sentidos y al injertarse en el nuevo contexto se contagian de lo que traen sus nuevas relaciones de contigüidad. Esta mecánica de la cita da lugar a operaciones que encuentran en el montaje no solo una forma de (re)unir lo disperso sino también de separar (de crear vacíos), de *iterar* las huellas, que al reinscribirse, se transforman y alteran (como por efecto del contagio) la materia que tocan. Imágenes domésticas [imagen 8] mezcladas con las del acervo institucional configuran un nuevo paisaje que no solo documenta el consumo (de cerveza) en diversas épocas y espacios, sino que el propio acto de selección y disposición de los fragmentos textuales e imágenes sobre la página rehacen una perspectiva de la ciudad, literalmente, a la luz de esos objetos que resumen fantasmagorías de deseo y desecho [ver imagen 4]: “porrones en el lavadero, encima del lavarropas, arriba de los bafles, en la mesita de la computadora, adentro de la heladera, en el brazo del sillón, encima de la tele apagada, encima de la tele prendida” (...) Porrones en la mesada y en la bacha, apoyados en los tapiales, arriba de la casilla del gas, en el marco de la ventana, arriba del techo del auto, en las balaustradas de la costanera, al pie de los árboles, al pie de los carteles con las calles, al pie de los carteles con las líneas de colectivos (Bitar, 2015: 15-16),

¿Cómo explicar de qué se trata este libro? Podemos decir que hilvana fragmentos enunciativos e imágenes sobre la historia de la ciudad de Santa Fe, su cervecería y su Puente colgante, que refiere dichos de viajeros que la visitaron y describieron para sus contemporáneos, y a dichos de sus actuales habitantes; que versa sobre la vida en una ciudad de provincia y la sociabilidad en torno a la cerveza, que vuelve sobre la memoria de espacios y recorridos urbanos, que habla sobre las ruinas y el deterioro de las cosas, las vidas, los cuerpos; que medita sobre la borrachera, el suicidio, la amistad, la conversación, la literatura. Todos estos tópicos no consiguen, sin embargo, hacerle justicia al artefacto. Es, como se dice en el título, una historia *oral* en fragmentos, marcada por los ritmos y vaivenes del decir (y lo dicho), pero que también insiste o apunta a lugares imposibles o intraducibles entre lo visto y lo oído, entre lo que puede escucharse en lo que se ve y lo que precisamente porque no se ve abre una dimensión táctil en la sonoridad:

“Escuchá.

La canción de la cerveza entrando en el vaso” (2015: 7)

Es también la exposición de los preparativos, de la práctica de quien se sienta a la mesa de trabajo y se pierde en “la confusión de las voces” para que “mis notas vuelvan a hablarme, a decirme” (Bitar, 2020: 56) para reescribirlas, contradecirlas, desecharlas, y para encontrarles una nueva disposición. En el recorte y la disposición táctica de los fragmentos que componen el libro se trata en gran medida de dar a leer pero también de dar a ver la voz (los enunciados revisten aquí una innegable dimensión icónica, la extraña belleza del *objet trouvé*, y se los selecciona también en virtud de ello<sup>10</sup>) y de un trabajo de escucha que a su vez deja oír algo que se cifra en las imágenes intercaladas entre los enunciados: se produce un rumor. Y ese rumor tensa el lenguaje y nos hace ver lo que de otro modo no veríamos: como si para ver algo fuera imperativo hacer fracasar el poder de decir, transformarlo por un momento en aquello que irrumpe, silencioso, intraducible: el rumor incesante de las jergas [imagen 9]:

“Meta borrar.” (Bitar, 2015: 20)

En esta puesta en tensión entre la marca escrita y lo sonoro, lo que se da a ver y/o a oír, se trama un juego de umbrales, un teatro de inminencias: “Había un porrón en la heladera, dijo Andrés, y una polilla muerta al lado” (Bitar, 2015: 8).

El libro se abre con el signo PLAY (ese signo nos trae varios sentidos a la vez). Así, en mayúsculas y en inglés [ver imagen 3], la palabra nos remite a un reproductor que se pone en funcionamiento, al dedo que oprime el botón/pantalla (a la dimensión técnicamente mediada del dispositivo y su procedencia), al juego, a lo lúdico como territorio y como campo de pruebas y también al teatro, a la escena que se empieza a desplegar sobre la página. Lo segundo que se dice, ya en una interpelación directa al lector, es: Escuchá. Lo que leemos luego reúne enunciados heterogéneos y espaciados entre sí, que se remiten en cada caso a un locutor (sea Lucas, el Flacu, La Nati, Marcos, o un comerciante escocés, la Mujer o el Hombre, entre otros); es decir que, por lo general, se trata del discurso referido de los “otros”. Aunque también aparecen, en ciertos momentos, enunciados que revelan la presencia del narrador/montajista en segunda persona:

“Debe haber belleza en el planteo táctico, te decís.

La disposición de los elementos como principio constructivo (Bitar, 2015: 8)

No hay restos en el texto de la presencia inmediata de un yo sino que este se dirige a sí mismo en segunda y así interpela o involucra también al lector. “Pero este no es el libro de tus pareceres. Esta es la historia de cómo una ciudad parece deber todo su ser, desde el momento exacto de su emplazamiento, a la aparición de una cervecería” (Bitar, 2015: 24). Un enunciado se repite a lo largo del texto: ¡Pobrecitos los borrachos!,

---

10 Sin embargo, puede decirse que la centralidad de la práctica del montaje y el uso no convencional de la superficie de la página permanece como una constante, e incluso toma fuerza, en libros posteriores del autor. Me refiero a *La preparación de la aventura amorosa* (2021) o a *La leyenda del muñeco de nieve* (2022), novelas donde las frases no se limitan a ser sobre algo sino que son, ante todo, algo: una materialidad transportable, móvil, una huella de huellas que se dispone sobre la página. La noción de montaje, por último, también tendrá un lugar preponderante en *El cuerpo de un escritor* (2023) donde el cuerpo se concibe, precisamente, como una serie de efectos de (des)montaje.

la frase vuelve cada tanto a la página, interrumpe o se interpone como una letanía, o mejor, como algo cuyo sentido permanece suspendido, indecible (¿no se carga por momentos de un valor irónico o jocoso? ¿No nos asalta como esas frases sin sentido que decimos o escuchamos en sueños?), “¡Pobrecitos los borrachos!” En esta frase quizás se escuche, nítida y amplificada, la respiración del libro entero. Podríamos hipotetizar por un lado, que el borracho y el estado de borrachera son figuras que nos hablan de una alteración de la percepción, de un estado que predispone no solo a la deriva urbana y cierta confusión (de los tiempos, los lugares, las voces, los afectos) sino también a las derivas y giros inesperados de la conversación, ya que el borracho dice más allá de su querer decir, es presa de un cierto descontrol, un andar errático y precario que puede también propiciar hallazgos poéticos, como muchos de lo que el libro cita y, a su modo, documenta. A la vez, enmarcado entre signos de exclamación podría pensarse que el sintagma invoca también la existencia de una transitoria y efímera comunidad, porque el borracho, de alguna manera, habla para todo aquel que quiera escucharlo. Así, en ese estado de alteración, la conversación escandida por las pausas y silencios en los blancos de la página, en el relato mudo que interpolan las imágenes y en el espaciado de las frases, se teje como espacio de ínfimas variaciones, velocidades, pequeñas diferencias de intensidad, umbrales de tensión que activan potencias de relación, formas singulares de composición que ponen imagen y sonido en estado de secreta resonancia. Tal vez como escribió alguna vez Wittgenstein en uno de los aforismos redactados en 1931: “Lo inefable (aquello que me parece misterioso y que no me atrevo a expresar) proporciona quizá el trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que pudiera expresar” (Wittgenstein, 2006: 83). Lo que resulta imposible expresar con palabras, el resto que siempre deja tras de sí el lenguaje, cobra una importancia central.

Por eso,

[L]as “uniones” que efectúan los diversos montajes, por lo que a ellas respecta, marcan cortes, discontinuidades irre recuperables: ellas separan más de lo que reúnen y, por ello, permiten que los múltiples elementos implicados conserven su singularidad o les (re)crean una (Porrúa, 2019: 22).

“El montaje se evidencia -sigo citando de Porrúa- como una mediación, que robustece la calidad de los fragmentos que transporta y, a la vez, es un factor de discontinuidad porque muestra el corte: no busca colmar las fisuras que abrió” (2019: 22). Aparece, cada tanto, la palabra PAUSE, en mayúsculas y en inglés. Luego de estas puestas en suspenso o interrupciones, vuelve, en algún momento, el signo PLAY: “Es así como destapás el porrón con el culo del encendedor (un culo picado de abrir otros porrones), servís en el vaso de lata y le das play al celular”. (Bitar, 2015: 25). Así hasta el final del libro, donde se consigna STOP. De modo que la totalidad queda enmarcada por estos signos que marcan el ritmo y que escanden la lectura. No solo remiten a la escucha de los fragmentos en la escena de la preparación del libro, al gesto de la mano repasando el material en la mesa de trabajo (con una computadora, con un celular que graba y permite escuchar luego las notas de voz), sino también también al lápiz del subrayado, al registro en la nota, al apunte, a esa porción sensible que se quiso retener o dejar en reserva: “Hace algunos años reuniste material sobre el Puente colgante y sus suicidas. Archivaste casos, tejiste relaciones y creíste ver en el propio

Puente, que se vino abajo cinco veces desde 1904, un símbolo de la vida en Santa Fe”. (Bitar, 2015: 24-25).

Por otra parte, los signos Play, Pause, Stop remiten a la dimensión técnico-reproductiva de diversos dispositivos (audio, video pero también al cuerpo, al dedo que oprime una tecla, toca un pantalla, pulsa un botón). Por último, estas marcas acercan al libro a una forma del paseo urbano, como el que se hace con música en los auriculares: el libro como la banda sonora que (re)mixea lo que las gentes dicen en la ciudad, mientras toman cerveza, “el habla de la tribu” recuperada por el escritor-montajista-dj: “otra vez escuchando las grabaciones tomadas desde el celular y bajadas a la computadora” (Bitar, 2015: 8).

El libro narra, a su modo, la hechura del libro entre notas, registros y preparativos, y hace allí su descubrimiento fundamental: “el descubrimiento de que todo diálogo, sin excepción, entraña un amague narrativo (2015: 39)”. Bitar compone un artefacto hecho de fragmentos que son “amagues narrativos” cuya potencia es, en todo caso, interrumpirse, para luego recomenzar en otro punto de la madeja infinita de la conversación, del rumor constante de las voces. Nos llegan, en efecto, los restos o retazos de una conversación siempre ya iniciada, y nos incorporamos, ponemos *PLAY in media res*. Leemos (¿oímos?) fragmentos del rumor de las épocas. Palabras que rezuman mundos olvidados o exponen otros furiosamente actuales; palabras como haces de luz que brillan por un momento y se apagan: “Acerquémonos todos a la luz, dice el coordinador. Y veamos de lo que estamos hechos” (Bitar, 2015: 81).

¿Desarrollar esas notas y subrayados, desplegarlos en una trama convencional? Preferiría no hacerlo, responde Bitar. Se trabaja en otra temporalidad que es, dijimos, la del proceso, el apunte, el esqueleto. Como dice Crespi (2020): se trata de una “gestión del incidente” y de ahí que el estilo apele a lo sumario, lo notarial, incluso lo burocrático: trama tiene una etimología común con trámite. Los personajes no tienen ni tendrán aquí un nombre “propio”: o bien tienen un sobrenombre, la partícula de nombre con que son nombrados en la voz de los otros (el Facu, Nati) o son la función que les cabe en la situación de enunciación y, en este sentido, roles intercambiables en la ronda de amigos: El que Piensa, El que Cuenta, El que Calla, El Jodón. O también, más al modo del guion de cine, Chica 1, Chica 2. O incluso Fulano, Mengano y Zutano. Cualquiera sea el caso, lo que quiero resaltar es que tienen un estatuto preliminar, como si aún habitaran los borradores del libro, o las ideas intercambiadas en el taller (literario): “Fede, otro chico del taller, dijo que se imaginaba perfectamente una ciudad rebosante de porrones. Una ciudad que, vista desde el aire, con todas sus luces apagadas, igual podría brillar en la oscuridad”. (Bitar, 2015: 29). Así permanecen como posibilidades narrativas, átomos de un relato futuro. Bitar no solo no sustrae sino que jerarquiza la escena de la preparación: la maqueta, el guion, el apunte, la nota, el subrayado, lo que llama en otro lugar el “exoesqueleto” como contraseña del ensayo como forma donde todo, todavía, puede transformarse en otra cosa porque se encuentra en movimiento, está en “un lugar de juego, de fantasía: quitándose de encima la jerga adulta del conocimiento (la ley adulta que hay en él), [el ensayo de los escritores] aspira a una forma primera que es por lo demás el sueño de todo escritor iniciado: el de la escritura espontánea, no mediada, desliteraria, fresca e ingenua, la que encuentra su elegancia en su inocencia, en su trivialidad...”. (Bitar,

2020: 22) y tiene el ritmo y el pulso de la conversación. Este modo interruptivo (conversado) de no avanzar en la narración sino entrar y salir de la frase, rompiendo el encadenamiento diegético y contando el procedimiento, le permite a Bitar una cierta distancia, un desapego que, sin embargo, no impide la emoción. Por una parte, está el lado cósmico de la escritura, la diagramación, la puesta en página, el fragmento, la puntuación, los espacios en blanco. Por otra parte, la pregunta por esa materia (más proustiana) del recuerdo donde se (des)encuentran vida y literatura. El no-saber y el duelo y la pérdida como motores de la escritura, como veremos en *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli*. Bitar fue preparando en los libros previos un terreno para los libros por venir: “De ahora en adelante” se llama la serie que sucede a “El habla de la tribu”. En ellos, aún si se toma la propia vida como material de escritura, Bitar se fuga de los lugares comunes de las escrituras del yo. Hay más bien un exponerse en la oscilación que va en contra de la fijeza identitaria y las trampas de un yo que se percibiera demasiado transparente a sí.

### 3. Montaje, duelo y reescritura en *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli*

*Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli* es una reescritura en montaje que toma como texto fuente los testimonios recopilados en el libro *Contar la inundación* (2005), de A. Hechim y A. Falchini publicado por la UNL. El libro se reeditó por el mismo sello universitario, al cumplirse un aniversario de la inundación de la ciudad de Santa Fe por el desborde del río Salado ocurrida en 2003, y se dio la circunstancia de que entonces Bitar se desempeñaba allí como corrector editorial a cargo del texto. Una vez más en este poemario la materia visual de la escritura y la página como superficie de inscripción, de conjunción/disyunción/repetición y mezcla de recortes autonomizados aparece en primer plano; pero lo singular de esta reescritura es que *todos* y cada uno de los elementos que la componen, sin excepción, incluyendo el título del poemario, pertenecen al texto fuente. La práctica de Bitar es exclusivamente aquí la del montajista, que recorta, fragmenta, y lleva los fragmentos al espacio del poema no sin antes probar, hacer muchas pruebas utilizando los recursos de búsqueda, de cortado y pegado que ofrece el procesador de textos.

Este poemario no es pensable por fuera de esta dimensión técnica del trabajo con la palabra que habilita el impulso y el experimento. ¿Qué efectos de lectura produce esta trasposición y reordenamiento de materiales, estos juegos con la repetición, la escansión y el vacío que configuran un artefacto poético de alto voltaje sensible? El efecto de simultaneidad inherente al *collage* se trabaja con la repetición anafórica al inicio de los versos en varios poemas. Así las palabras o frases (Pero, Yo estaba, Para) a fuerza de repetirse revelan en su iconicidad *seriada*, una visualidad que las vuelve extrañas [ver imágenes 10 y 12]. A la vez, la presencia del registro coloquial recortado, desarmado o desarticulado de una sintaxis organizada en función de lo propio ¿quién habla? y una puntuación normal [ver imagen 11], empuja también a atender al detalle (los nombres, sobrenombres, un diminutivo [ver imagen 13]) como si estuviéramos recorriendo una fotografía en que los figurantes toman figura y espesor. Al mismo tiempo, al verse constantemente interrumpida la extrema tipicidad de los relatos del acontecimiento en el espacio y la arquitectura acotada del poe-

ma, la narración misma aparece como en ruinas, las frases como vestigios exhumados que reclaman una lectura, un desciframiento imposible al que sin embargo no se renuncia. En ese contexto (ese caos reorganizado de objetos flotantes [ver imagen 14], amagues narrativos, referencias cortadas) algunas palabras nos asaltan sin aviso como el *punctum* en la imagen fotográfica<sup>11</sup>. Cada palabra, pletórica de ecos, se revela en el poema como escena (imposible) de las imágenes del mundo: la vida de los seres anónimos y los síntomas sociales de una época y un lugar precisos esparcidos en los detalles ínfimos de la lengua corriente en el momento en que acontece la catástrofe y todo se hunde bajo el peso de lo traumático (la inundación) que en el poemario nunca se nombra. “El Mal” escrito así con mayúsculas como una huella hiperbólica que se repite en el lugar de lo omitido (el agua), y funciona a la vez como evocación condensada de una distopía litoraleña capaz de articular poéticamente lo inarticulable, lo roto. En los poemas no solo aparecen las imágenes de lo que flota y deambula y se mezcla en la superficie de la página (el freezer boca abajo colchones/ un perro en una cucha/la colección de historietas/ este maldito microondas caños/ cosas al azar los helicópteros), sino también imágenes que remiten a lo opaco, a lo nocturno, a lo que se esconde en las capas subterráneas. Leer como reconstituir a partir de vestigios que no solo se leen sino que se observan, se recorren, se miran: las palabras emergen del blanco de la página como ruinas; aparecen y permanecen, en algún punto, como jeroglíficos, tienden a autonomizarse visualmente y a separarse también del sentido, del referente, como los dichos que nos dejan los sueños. Con la sintaxis rota, arruinada, al límite, las frases se vuelven inmediatamente extrañas, ajenas, opacas. Cobra figura en la lectura, y nos queda como sensación persistente una vez que terminamos de leer, algo que se ubica en el borde de lo inteligible: el “rumor” de la inundación que los poemas traen con una intensidad que nos toca el cuerpo: *eso* habla. Y *eso* nos toca o desgarrá, decimos, porque con esta figura acústica Gabriel Giorgi (2014) designa un “cuerpo a cuerpo”, la apertura de una proximidad que va y viene entre el cuerpo y el sentido, una dislocación de lo apropiable, de lo que no puede ser declarado propiedad exclusiva porque circula, pasa entre los cuerpos, se revela a la vez interior e impropio.

¿Quién habla en *Mi nombre es JEP*? El yo lírico se ha disuelto en el plural de las voces. El rumor también aparece como aquello que rodea lo que no puede ser dicho, lo indecible de la experiencia de la pérdida se encuentra, paradójicamente, disperso en la multiplicidad de marcas, voces y registros que el libro reordena en una suerte de partitura, que reúne y separa lo dicho de un modo nuevo. De los versos del corazón del libro se borra la palabra “agua”: en su lugar aparece, cada vez, amplificado en mayúsculas, el EL MAL sintagma que da título al poema. Así la palabra más trivial y cotidiana se convierte en algo fantasmagórico, espectral, y el poema muestra ese *asedio* en su ensamblaje mismo. Se cortan los enunciados y se trabaja en la suspensión o el suspenso del sentido. Por ejemplo (Bitar, 2017: 40):

11 “Lo que está en juego [en la intermedialidad] es el hecho general de relacionar formas de conexión, modos de transmisión o comunicación, maneras de inscribir o rastrear experiencias; en resumen, un método. Por tanto, es perfectamente concebible tratar los problemas de la intermedialidad en un único medio, o incluso en un único ‘y mismo’ objeto. La intermedialidad no presupone que los objetos del mundo puedan ser a veces objeto de transferencias mediáticas en tantos casos particulares; al contrario, presupone, como caso general, que sólo experimentamos ciertos objetos en la dinámica intermedial específica que los hace nacer. Las transferencias no son secundarias; son primarias; y no son simplemente posibles; son necesarias”. (Méhoulan, 2017: s/p)



¿y la gente que perdió la

¿y los que están al lado de

¿qué es lo que se

¿cómo

¿para dónde

¿por qué

Tanto la repetición (la apertura del signo de interrogación en el eje vertical) como lo que *insiste* como vacío o suspensión, organiza la disposición de los versos y va tramando una coreografía que, en una continuidad de cortes abruptos que operan la fragmentación de la frase (del testimonio fuente), aciertan a liberar otros sentidos en una suerte de fidelidad infiel a las voces, al modo derridiano de entender un legado: cribar lo dado, interrumpirlo, contradecirlo, en suma, reactivarlo, transformarlo, solo así será posible heredar<sup>12</sup>.

#### 4. Ensayo y error

En *Un accidente controlado* Bitar se refiere al ensayo como:

[U]na plataforma ideal de barrido, de *tabula rasa*; a tal punto todos los procedimientos tienen en él una posibilidad que, vista desde el extremo contrario, ninguno tiene: si puedo usar tanto el argumento como el apunte autobiográfico, el soliloquio tanto como el diálogo, el registro de la glosa culta tanto como el habla conversacional, estoy, como en ninguna otra parte, y en virtud de la neutralización a la que tienden los opuestos, en una región inhabitada e inexplorada, saturada de futuro (Bitar, 2020: 18).

En el muro de una cuenta de Instagram se me aparece una consigna referida al teatro y a la actuación: “Ensayar es esencialmente no saber”. El ensayo, me confirma la frase encontrada, se trama en su propia crisis de autorreferencialidad: se desborda constantemente hacia otros territorios (y trae de ellos su heteróclito y hasta a veces dudoso botín), se desliza más acá o más allá de sí para instalarse en una zona de inestabilidad, en la pérdida de una forma acorde o reconocible de principio a fin. Podría decirse, parafraseando, una vez más, a Alan Pauls (2022), que el ensayo se concentra en perderse a sí mismo. Los ensayos, en plural, también como movimiento constante hacia el futuro, como apertura o un perpetuo tender hacia un lugar inexplorado, del que no se sabe bien. “El ensayo, se escribe, dice Bitar para poner en escena un ir

12 El *punctum* le pertenece (a la imagen) sin pertenecerle, es ilocalizable, no se inscribe jamás en la objetividad homogénea de su espacio enmarcado, pero lo habita o más bien lo asedia: “Es un suplemento, es lo que añado a la foto y que, no obstante, ya estaba ahí” (Derrida, 1999: 7-8). Somos presa del poder fantasmático del suplemento, ese emplazamiento ilocalizable. Eso es precisamente lo que da lugar al espectro: el desgarró, lo que conmueve el orden de las clasificaciones y los códigos. Frente a todo el archivo cultural, la institución, el álbum familiar, dice Barthes en *La cámara lúcida*, una sola fotografía: la fotografía del Invernadero (una imagen de su madre niña). Se juega ahí algo de la pérdida y del intento imposible de recomponer lo perdido que es a la vez un *hacer* (ético, estético, político) con los restos, con eso que podríamos llamar lo intratable del archivo (una figura amorosa).

sabiendo”. (Bitar, 2020: 70). En otras palabras, el ensayo no solo se escribe y reescribe sino que hace de la lectura una práctica que acentúa, por la vía de una relación con el conocimiento que descrea de la acumulación, más bien una transformación de sí. “Leer es cultivar esa extrañeza: el *desconócete a ti mismo*”. (Bitar, 2020: 68).

El ensayo como el virus de los géneros, podemos afirmar ahora, es decir, la práctica quién se dispone a la errancia y al error, puede vincularse a la figura del accidente controlado no como un avatar que sobreviene de afuera, sino como un rasgo interno o estructural: un modo de producción que define toda la poética de Bitar en términos de una poética del accidente o de la interrupción que incluye los ensayos (en plural) en su propia factura: novela-ensayo; crónica-ensayo; poema-ensayo. Lo que el propio Bitar nombra como una tercera forma, “una nueva forma que usa la teoría con fines de escritura, una forma capaz, en todo caso, de integrar las formas anteriores en una articulación mayor”. (Bitar, 2020: 52) es la que establece un modo de recorrer o un modo de *pasar* por los géneros, decíamos al principio, que no apunta al cierre o a lo exhaustivo (de un objeto, de una trama, de un género, medio o lenguaje cuyas posibilidades se agotan) sino a los trayectos, a los puntos de transición, a los modos de hacer sin saber bien qué se está haciendo, es decir, a los lugares de desfallecimiento del saber, de caída o de accidente, en tanto ejercicio sostenido de pérdida del rumbo o de pérdida sin más. Una escritura errante para perder el rumbo y no para encontrar un camino. Sin embargo, una y otra vez se interroga lo perdido, y el lugar preciso en que se perdió. Se trata siempre, para Bitar, de hallazgos paradójicos porque no son pensables por fuera de la pérdida y de una transmutación irreversible de lo encontrado y, por ello, siempre una vez más, vuelto a perder. Se trata, en los casos que comentamos, de una práctica del *uso* y la *reactivación* de materias preexistentes muy distinta de aquella que se reivindica como pura invención. Se trate del archivo de notas, las citas de lectura, el registro de las voces, o la materia de los restos más prosaicos, las piezas en manos del montajista revelan y producen contactos insospechados; nos son devueltas en forma de nuevos objetos de experiencia que en el espacio de resonancia que se les ofrece revisten un sentido a la vez íntimo y musical. Dicho de otro modo, se llenan con la música de la conversación que, en los libros amados, invita a intervenir.

## Bibliografía

Bitar, F. (2015) *Historia oral de la cerveza*. Editorial Municipal de Rosario.

—. (2017). *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli*. n direcciones.

—. (2020). *Un accidente controlado*. 17 Grises.

—. (2021). *La preparación de la aventura amorosa*. Tusquets.

—. (2022). *La leyenda del muñeco de nieve*. Marciana.

—. (2023). *El cuerpo de un escritor*. Bulk.

- Derrida, J. (1999). *Sur parole. Instantanés philosophiques*. Éditions de l'Aube.
- . (1999) *Las muertes de Roland Barthes*. Taurus.
- Domene P. (2015, 03 de diciembre) Francisco Bitar: Con mi literatura pretendo ofrecer un diálogo sobre la insuficiencia de la vida. Zas Madrid. En línea: <https://zasmadrid.com/francisco-bitar-con-mi-literatura-pretendo-establecer-un-dialogo-sobre-la-insuficiencia-de-la-vida/>.
- Crespi M. (2020). *Tres realismos. Literatura argentina del siglo XXI*. Nudista.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Méchoulan, É (2003). Intermédialités: le temps des illusions perdues. *Intermédialités*, 1, 9-27. En línea: <https://doi.org/10.7202/1005442ar>
- . (2017). Intermedialidad, o cómo pensar en las transmisiones, *Fabula / Coloquios. Creación, intermedialidad, dispositivo*. En línea: <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>
- Nancy, J. L. (2020). La imagen: mimesis y méthexis, en *Pensar la imagen*, Metales pesados.
- Pauls, A. (2022). “El ensayo como experimento”. Curso online dictado en Talleres de Bolsillo. Abril/Mayo 2022.
- . Prólogo a Roland Barthes (2003) *Cómo vivir juntos*. Siglo XXI.
- Pető, A. (2011). *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Schollars Publishing.
- Porrúa, A (2019). *Bello como flor de cactus*. Barba de abejas.
- Rajewsky, I. (2010). Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. En Lars Elleström, *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (51-68). Palgrave Macmillan.
- Rancière, J. (2000). La división de lo sensible. Trad.: Antonio Fernández Lera. Disponible en: <http://mesetas.net/?q=node/5>.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama.
- Wittgenstein, L. (2006). *Aforismos. Cultura y valor*. Austral.

## ANEXO: Imágenes

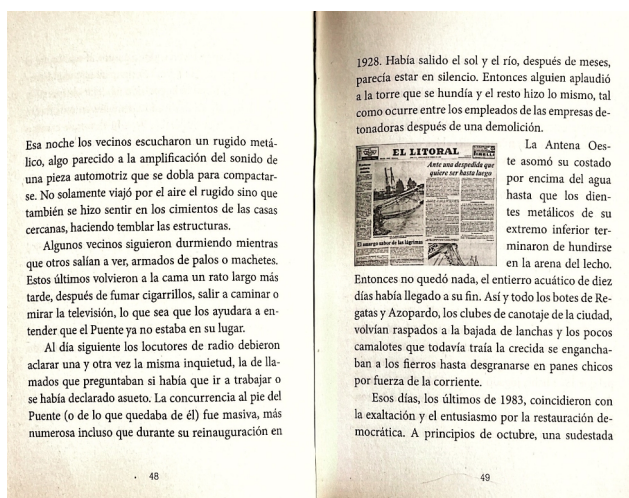


Imagen 1.

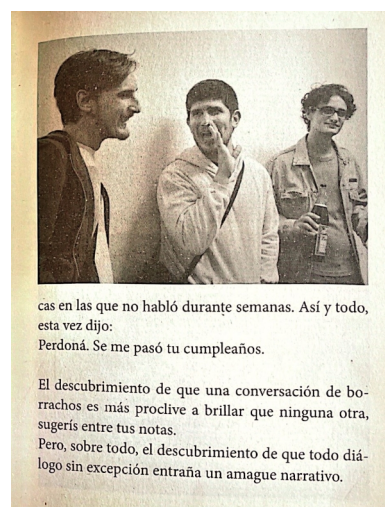


Imagen 2.

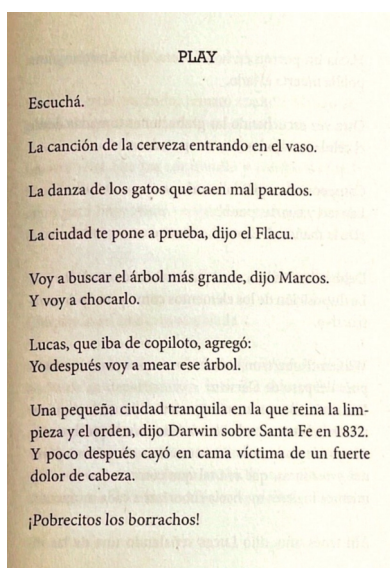


Imagen 3.

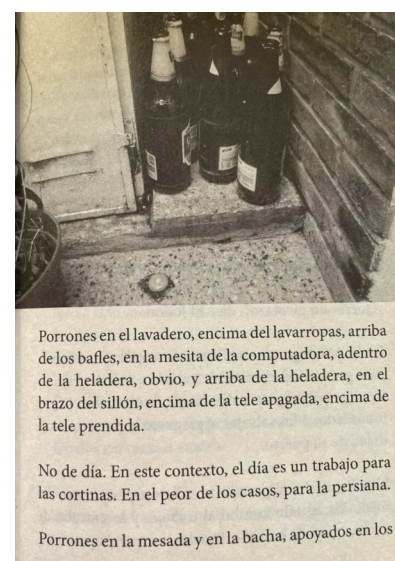


Imagen 4.

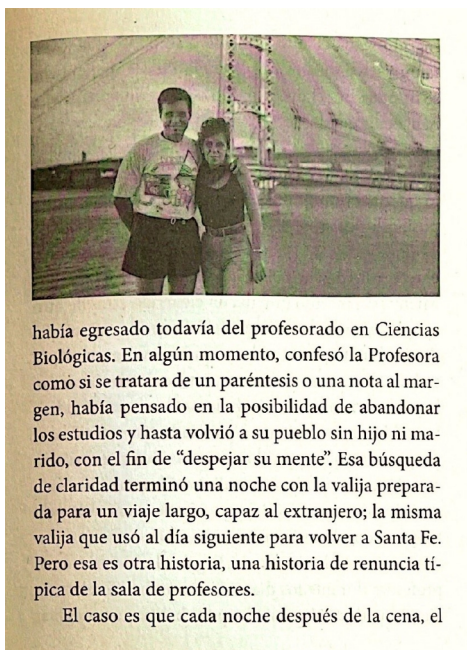


Imagen 5.

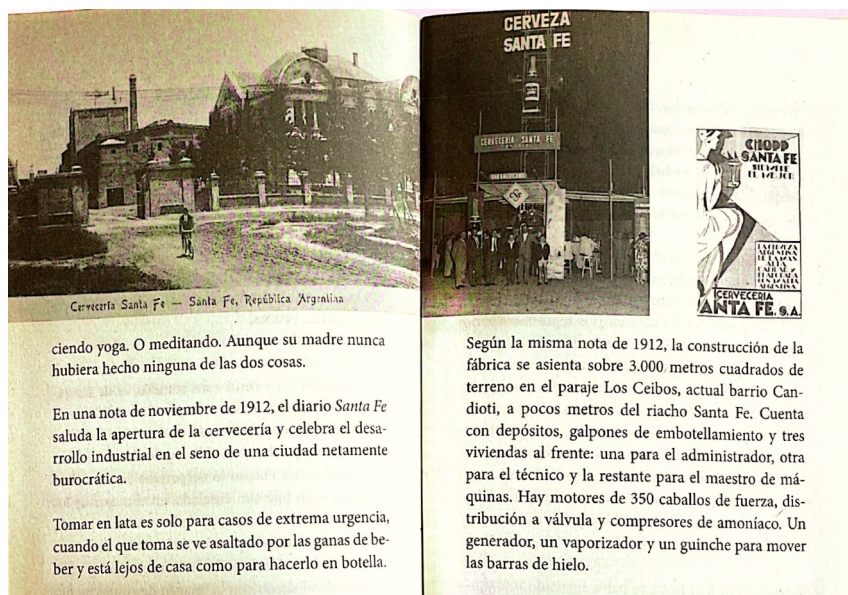


Imagen 6.



nión de la gente de Santa Fe. Decía que si eras el primero en llegar de visita, sea o no un encuentro planificado, ibas a tener la impresión de que el dueño de casa acababa de abrocharse los pantalones. Pero si eras el segundo y había una cerveza abierta, ibas a sentir que llegabas a una fiesta en curso y que lo mejor estaba por ocurrir.

Una de las instituciones más florecientes de esta ciudad y del país, dijo Carlos Funken, gerente de la fábrica en 1921.



Imagen 7.



La playa: el peor lugar del mundo para sentirse culpable, dijo Juan Pablo, el hermano menor.

Sus productos [...] han conquistado de tal modo el favor del público que la producción no alcanza a satisfacer la enorme demanda, agrega Furken.

¿Y los autos que llevan envases adentro?, preguntó Fede. Vieron que hay algunos que siempre tienen una botella en el auto.

Sería como llevar una linterna prendida abajo del asiento, dijo Ismael que en un principio había escrito cuentos espeluznantes y sangrientos pero que ahora se había revelado como un gran escritor de relatos infantiles.

Los envases deberían ir de culo, intervino Julián, en lugar de los faros.

Los porrones iluminando el camino.

PAUSE

Imagen 8.

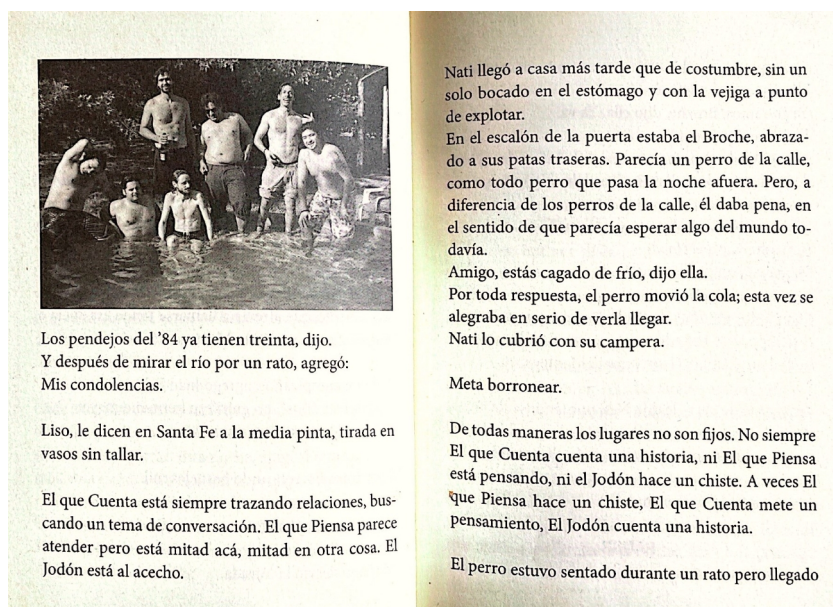


Imagen 9.

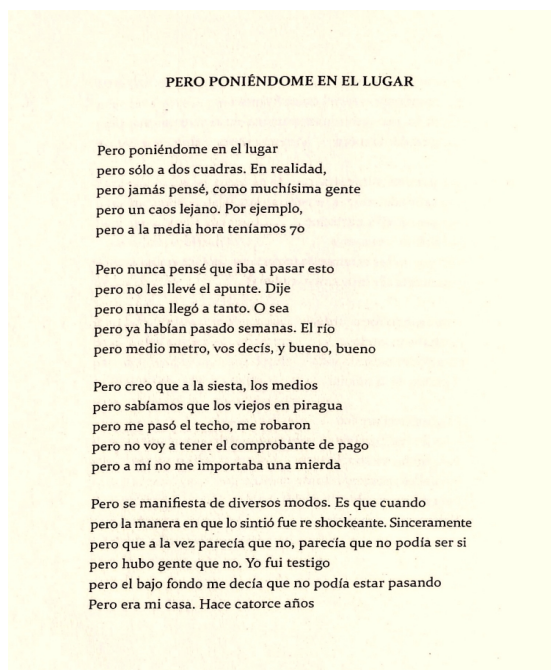


Imagen 10.

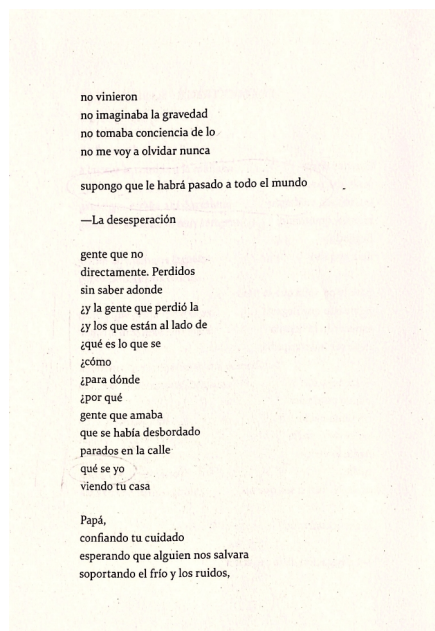


Imagen 11.

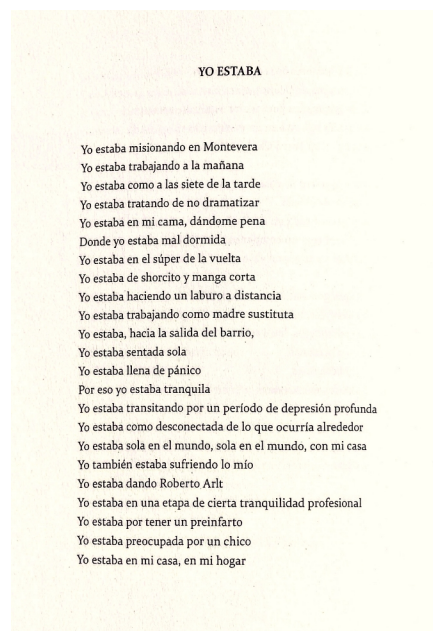


Imagen 12.

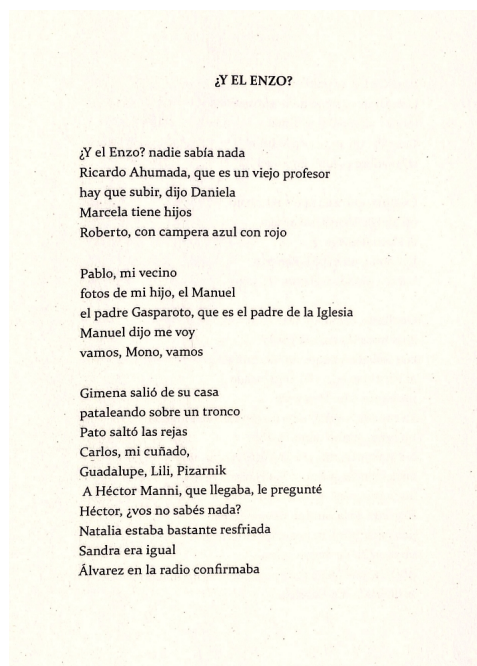


Imagen 13.



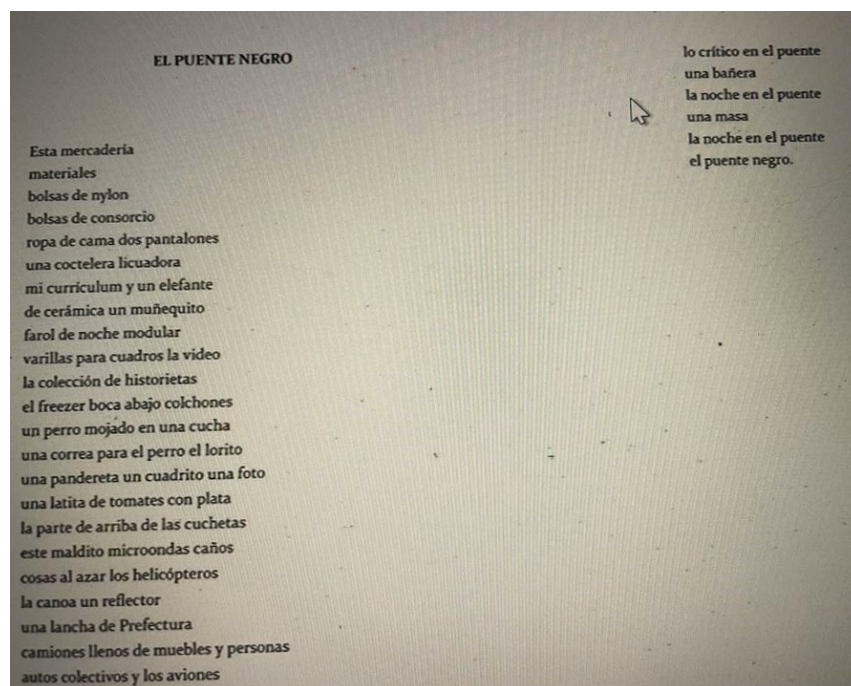


Imagen 14.

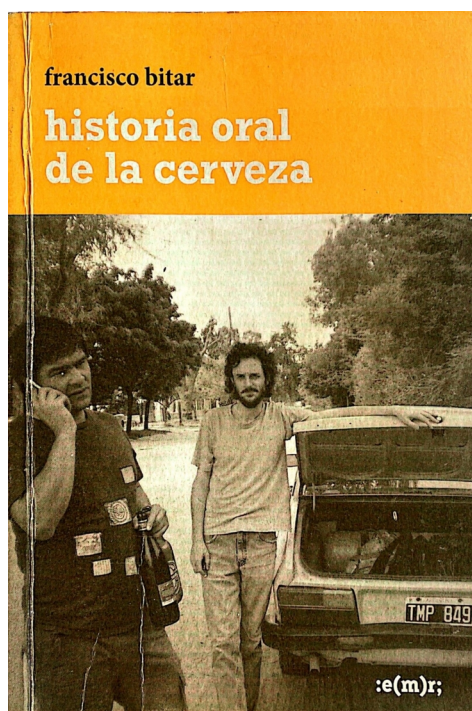


Imagen 15.

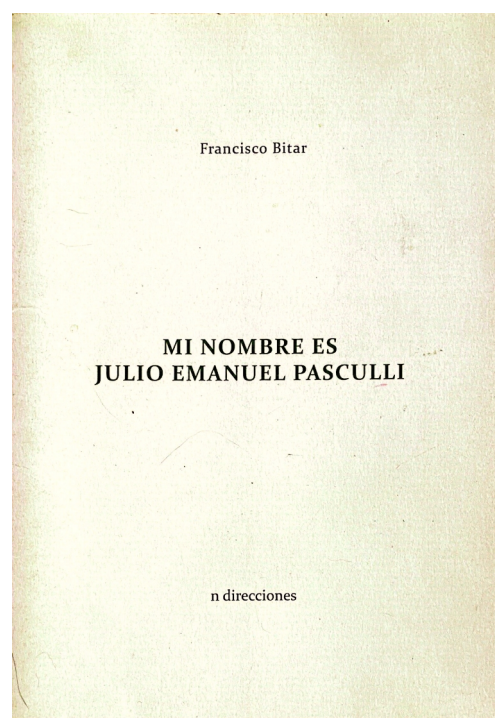


Imagen 16.