

## **“Juguetes pobres”, tecnologías subyacentes: un análisis de las producciones de Sebastián Bianchi**

Fernanda Mugica  
Centro de Letras Hispanoamericanas  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
Argentina  
fernanda.mugica@gmail.com

### **Resumen**

En este trabajo nos proponemos analizar las producciones del escritor argentino Sebastián Bianchi en el contexto de las nuevas tecnologías de la información. Si bien sus obras tienen existencia material en el soporte tradicional que es el libro, consideramos que se proyectan de modos virtuales, espectrales, que reclaman el movimiento, el dinamismo, la interactividad de lo digital –su espacio y su tiempo. Además, nos interesa analizar los modos en que estas obras cuestionan tanto la tipología genérica del manual como el lenguaje en tanto tecnología lingüística, con sus modos de construir sentidos y sistematizar los saberes.

**Palabras-clave:** Literatura; poesía digital; tecnología; soporte; saber

### **"Poor toys", underlying technologies: an analysis of Sebastián Bianchi's productions**

#### **Abstract**

In this paper, we propose to analyze the productions of the Argentinian writer Sebastián Bianchi in the context of the new information technologies. Although his works have material existence in the traditional support of the book, we consider that they are projected in virtual, spectral ways, which demand the movement, the dynamism, the interactivity of the digital - its space and its time. In addition, we are interested in analyzing the ways in which these works question both the generic typology of the manual and the language as a linguistic technology, with their ways of constructing senses and systematizing knowledge.

**Keywords:** Literature; digital poetry; technology; support; knowledge

**Fecha de recepción:** 10/05/2020

**Fecha de aceptación:** 27/06/2020

En nuestros días, las nuevas tecnologías computacionales ponen a nuestro alcance toda clase de datos. La utopía del libre acceso se expande a la par de la información, hasta abarcar todos los soportes disponibles, incluidos los literarios. De acuerdo con Mark Tribe y Reena Jana en su libro *Arte y nuevas tecnologías (2006)*, el concepto de “nuevos medios” comenzó a ser adoptado alrededor de 1994 por numerosas empresas de medios de comunicación para hacer referencia, en un comienzo, a un sistema de hipertextos que permitía compartir información a través de Internet. Más tarde, pasó a designar también cualquier elemento vinculado con las nuevas ventajas de la web: publicación de documentos compuestos de texto, imágenes y sonido, todos vinculados entre sí, de fácil acceso y universalmente disponibles desde cualquier computadora conectada a la red (2006: 10). Tal como afirman Carlos Gradín y Claudia Kozak en *Tecnopoéticas argentinas (2012)*, el de los “nuevos medios” sería, en definitiva y hasta el día de hoy, un campo diverso y un concepto cambiante al ritmo de los avances tecnológicos, pero siempre ligado al mercado de las comunicaciones y, particularmente, al dominio del almacenamiento y circulación de la información (2012: 177).

La literatura no se queda al margen de esta sobreabundancia de datos: muchas de las producciones contemporáneas se abren al debate respecto de las formas de vinculación entre arte y tecnologías, entre texto e influjos constantes de información. En paralelo al surgimiento del concepto de “nuevos medios” coexiste la idea de un “arte de los nuevos medios”: una diversidad muy amplia de manifestaciones y experiencias estéticas, que abarca lo electrónico, lo digital, lo interactivo, los ciber museos, la ciberliteratura y sus poéticas tecnológicas (Kozak 2012: 178). Pero también las expresiones artísticas en soportes tradicionales que no dejan de asumir las transformaciones que los nuevos medios generan en la literatura. Nos referimos a novelas como *No alimenten al troll (2012)* de Nicolás Mavrakis, *Las teorías salvajes (2008)* de Pola Oloixarac o *Las redes invisibles (2014)* de Sebastián Robles, que tratan temáticamente nuevas formas de la técnica en el arte; novelas como *La ansiedad (2004)* de Daniel Link o *Keres cojer? = guan tu fak (2005)* de Alejandro López, que incorporan al libro formatos digitales; pero también –y en esta serie nos interesa leer a Sebastián Bianchi– formas experimentales de escritura que se vinculan directamente con la literatura digital experimental. Es decir, escrituras que no son digitales –escrituras experimentales analógicas–, pero que dialogan con la cultura digital (Kozak 2019: 17). Entre ellas podríamos mencionar *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente (2007)* de Pablo Katchadjian –que ordena según el alfabeto los versos de la primera parte

del poema de Hernández- o *Mucho trabajo* (2011), del mismo autor, publicado en un tamaño de letra extremadamente reducido, apenas legible; o *Spam* (2011) de Carlos Gradín, que recupera en el soporte tradicional del libro una serie de poemas generados a partir de búsquedas en Google.

Uno de los ejes de debate a la hora de interrogar los vínculos entre literatura y nuevas tecnologías está relacionado con los posibles impactos que los soportes asociados a esas tecnologías producen en lo literario. Es nuestra hipótesis que las producciones de Sebastián Bianchi habilitan líneas de discusión que reactualizan este debate, especialmente en lo que respecta a su posicionamiento singular en relación con el soporte. Si bien tanto el *Manual arandela* como el *Pequeño arandela*, que son los dos textos que centralmente nos interesa abordar en este artículo, tienen existencia material en el soporte tradicional que es el libro –más allá de los posibles diálogos con publicaciones simultáneas en blogs o en la página web del autor–, observamos que Bianchi articula una poética plenamente consciente de que toda práctica literaria supone unas determinadas tecnologías de escritura y que no es posible disociar de ella los influjos de los avances técnicos. Aunque sus producciones no hagan un uso instrumental de lo computacional ni sean nacidas digitales, presentan ritmos, cadencias, formas y configuraciones que reclaman –desde el libro– el universo de lo digital. En este sentido, consideramos con Maximiliano Brina que lo digital excede el soporte.<sup>1</sup>

*Pequeño Arandela* es una versión abreviada que La Carretilla Roja Editorial publicó en 2018 del *Manual Arandela*, editado primero por Macedonia, en 2009. La ilustración de tapa de *Pequeño Arandela* es una serie de figuras multidimensionales de Charles Howard Hinton llamada *Views of the Tesseract*. Estas imágenes pertenecen a *The Fourth Dimension* (1904), un libro sobre el tesseracto –un hiper-cubo que sería un análogo n-dimensional de un cuadrado o un cubo desfasado en el tiempo, según la teoría del espacio cuatridimensional: algo imposible de ver para los humanos, dado que estamos sujetos a tres dimensiones. Igual que esas figuras geométricas, que parecen tomar cuerpo y salirse de la hoja, la escritura de Bianchi insiste en el movimiento y en las múltiples caras de los universos que pone a funcionar: hiper-cubos que nos hablan de una dimensión que no podemos percibir –quizás todavía– pero que intuimos, como si estuviera supra o subliminalmente en los textos.

---

<sup>1</sup> En su artículo “La pantalla del mundo nuevo. Teoría de medios y literatura: aportes y tensiones”, Brina afirma que no se trata de reemplazar la máquina de escribir con la computadora, ni de meramente actualizar la historia del libro. Los nuevos medios habilitan “una nueva forma de concebir la praxis de la literatura en términos de su producción, distribución y consumo” y de este modo se vuelven condicionantes, si no determinantes, de nuestra experiencia del mundo (Brina 2018: 24).

Incluso aunque en lo estático del papel estas dimensiones no puedan visualizarse del todo, las producciones de Sebastián Bianchi se proyectan de modos virtuales, espectrales, y reclaman –desde el soporte tradicional del libro– el movimiento de lo digital, su espacio y su tiempo.

En *Pequeño arandela* encontramos textualidades muy diversas: reseñas, diccionarios de insultos o de escritores, imagotipos con objetivos contrapublicitarios, un apunte de morfología práctica, reflexiones sobre mecánica, un gráfico de representación de las raíces cuadradas de los números naturales y hasta un póster, entre otros muchos elementos que no podríamos terminar de definir qué son. El espacio del texto atrae y devora todo tipo de materiales. Los incorpora y los transforma en otra cosa. Como una maquinaria que va poniendo en circulación una serie de insumos muy variados y, en ese proceso, se transforma también ella misma. Se trata de una maquinaria-libro que podemos pensar en términos artefactuales, incluyendo en su definición tanto lo maquinal como sus procesos técnicos, tanto el *hardware* como el *software* (Bijker, 1995:291). Por sus operaciones formales, podríamos pensar a las de Bianchi como maquinarias computacionales que –en tanto *software*– seleccionan determinados materiales y los ponen a funcionar en el espacio textual del libro. Y a su vez, quedan constituidas en sí mismas, materialmente –del lado del *hardware*– en tanto máquinas literarias excedidas por todo lo que incorporan. Con la explicación del funcionamiento del Test de Autoestima Coopersmith, por ejemplo, convive una lista de materiales para ser consultados con embragadores: textos distorsionados y modificados, recortados y atravesados por otros. Se trata de maquinarias que suman géneros que no es esperable encontrar en un mismo espacio, los hacen dialogar y los hibridan. El resultado es el un inmenso montaje de elementos heterogéneos, separados de sus contextos originales, que crean un contexto nuevo en el que la hibridación es tal que conduce al desconcierto.

En su libro *Post-producción*, de 2007, Nicolás Bourriaud analiza los modos en que, desde principios de los años noventa, muchos artistas comenzaron a utilizar obras realizadas por otros, o productos culturales disponibles, para trabajar en sus propias creaciones. La materia que estos artistas manipulan –dice Bourriaud– no es *materia prima*, no es un material en bruto, sino que se trata de objetos que ya están circulando en el mercado cultural. Sin dejar de poner el foco en el diálogo de los artistas de la post-producción con las vanguardias históricas, Bourriaud vuelve sobre la definición que de “crear” da Marcel Duchamp: crear sería “insertar un objeto en un nuevo escenario,

considerarlo como un personaje dentro de un relato” (2007: 25). De este modo, las obras se deslizan unas en otras, para representar al mismo tiempo –según Bourriaud– un producto, una herramienta y un soporte, a la vez que se desdibujan las fronteras entre consumidores y productores.

Sebastián Bianchi incorpora a su *Manual...* las “Alabanzas de la gramática” de Quintiliano, el “Prólogo” de Terencio a *El atormentador de sí mismo*, un ejercicio de lectura comprensiva del *Manual de Gramática y ejercicios de idioma* de Roberto Giusti, un sello de Vigo, algunas entradas del *Diccionario de lugares comunes* de Flaubert, otras del *Diccionario del argentino exquisito* de Bioy Casares, y hasta la “Introducción a la poesía” de una revista apócrifa que da lugar, a su vez –como en un juego de cajas chinas– a poemas de Rimbaud, Quevedo, Edward Lear, Wang Wei, Horacio, Pasolini, Susana Thenon. Menciono en esta lista sólo algunos de los materiales que, según la terminología de Bourriaud, funcionarían como “insumos” y que Bianchi decide citar con nombre y apellido. Hay más: intervenidos, recortados, citados, vueltos a citar o –simplemente– puestos a funcionar en composiciones nuevas, recombinados de modos que convierten al *Manual Arandela* en un espacio de experimentación. Los materiales incorporados por Bianchi dejan de tener la significación que tenían en sus contextos originales y se convierten en otra cosa: pasan a ser los elementos heterogéneos que constituyen ese espacio de experimentación.

Cuando Bourriaud propone *utilizar* un producto de nuestra cultura, o se refiere a productos *disponibles*, está dando por sentada una de las características más importantes del texto –así como también de la imagen, el sonido o el video– en el medio digital: la referenciabilidad. El concepto de referenciabilidad [*addressability*] proviene de la informática y define –en palabras de Agustín Berti– “el resultado de la clasificación cuantitativa objetiva mediante unidades discretas, o estándares” (2015: 3). Esta clasificación permite el posterior tratamiento protocolizado y automatizado, que las tecnologías digitales habilitan en todas las esferas de la cultura contemporánea. Todo texto, imagen, sonido o video en un medio digital –dice Berti– es una codificación y “los programas pueden referenciar [*address*] en segmentos particulares, discretos, del código y operar en consecuencia” (2015: 3). La referenciabilidad es una de las características que da lugar a la gestión algorítmica –también– de obras, que pasan a ser meros contenidos incorporables a catálogos digitales. Sin embargo, también hay producciones que cuestionan la normalización y clausura de las obras digitales contenidistas, es decir, de aquellas que aceptan acríticamente la ideología medial y las representaciones de lo digital que el propio medio y las compañías que lo

impulsan construyen de sí. Según Berti, estas representaciones están ligadas a la desmaterialización, la ubicuidad, la accesibilidad, la democratización y la transparencia, pero lo que en verdad opera detrás de ellas es una abstracción de las obras respecto de su materialidad constitutiva (2015: 4).

Sostenemos que las producciones de Sebastián Bianchi cuestionan desde el soporte tradicional del libro esta reducción de las obras a meros contenidos. En el extremo opuesto de las obras digitales contenidistas, las diversas entradas del *Manual Arandela* y del *Pequeño Arandela* ponen el foco y evidencian la materialidad del soporte que las contiene. No sólo del libro, que da lugar a estos “juguetes pobres” –así los llama Sebastián Bianchi, “unos pocos signos que sirven para hacer andar la imaginación” (2013: s/n)– sino también de los moldes genéricos que deberían “contenerlos” y –sobre todo– del lenguaje como tecnología lingüística. Imposible operar en las obras de Bianchi a partir de la referenciabilización de sus contenidos –paradójico si pensamos en su presentación como “manuales”– dado que juegan con una discretización otra de los saberes y del mundo, desmantelan cualquier intento de estándar y consecuente normalización, para establecerse como juguetes monstruosos, sin forma ni reglas claras, o con formas y reglas que el lector no llegar a atrapar, porque huyen de sí mismas.

La riqueza o pobreza de los “juguetes” de Bianchi merece una mención aparte, en tanto –de acuerdo con el autor– dependería de la necesidad de interacción que presentan, como si se tratara de “objetos” a partir de los cuales hay que ingeniárselas para jugar. En entrevista con Augusto Munaro, Bianchi afirma que habría juguetes que se muestran fáciles de usar a partir de la activación de un comando o el movimiento de una palanca. Otros, más pobres, darían la idea de estar siempre funcionando o de activarse de manera inmediata con cada nueva lectura –eso plantea el juguete pobre en su virtualidad, según el autor. La riqueza/pobreza del juguete derivaría, entonces, de cuánta interacción necesite. Cuanta más interacción, mayor necesidad en su “pobreza”, dice Bianchi: “cuando un juguete se rompe, ahí de pronto actúa el pensamiento creativo y al operario lo exalta la vanidad (quiere ser artista) o responde al llamado del pueblo y se hace fabricante” (2013b: s/n).

Los “juguetes” de Bianchi se evidencian pobres en botones que en la hoja no pueden presionarse, perillas de *on/off* que no pueden activarse. Pero no sólo allí. En épocas de prevalencia del contenido publicitario, el efecto del *Manual arandela* y el *Pequeño arandela* es el de desactivar lo meramente contenidista, para dar lugar a los diversos continentes. Estos manuales, en apariencia, no hacen gala de su riqueza –sobre todo si se los compara

con la artificialidad estimulante y absorbente de la web-, pero sí permiten la exploración de las materialidades constitutivas de las tecnologías mismas del lenguaje y de los modos de organización y clasificación topológicas del manual. En muchas ocasiones, lo que se evidencia es la arbitrariedad de los diversos continentes, que –percibidos como estructuras vacías de contenidos– favorecen la indagación en los modos de construir sentido, de organizar el saber en los manuales –y hasta en el lenguaje: se preguntan por sus mecanismos, los llevan al extremo y –en ese procedimiento– los desmontan. “Por qué así y no de otra manera” parecen preguntar las entradas de los libros de texto de Bianchi, cuando cualquier posibilidad de sentido se declara en fuga, se corre de sí misma, y la escritura en el papel –en su mezcla, en su superposición– reclama –desde una lectura paradigmática– la referencialidad enloquecida de la web. <sup>2</sup>

Las entradas del *Manual arandela* y del *Pequeño arandela* ponen en jaque las cualidades tradicionalmente asociadas a los manuales –tanto si pensamos en un manual con contenidos escolares como en un manual de instrucciones. Concretamente, huyen de la sistematicidad en la exposición de contenidos (se trata de manuales que no hacen sistema, abiertos –quizás– a las exigencias del afuera, que todavía no han terminado de adquirir una coherencia interna); no hay secuencialidad ni ordenación temporal en la organización de los contenidos, ni una disposición que parta de lo más simple a lo más complejo; hay estilos

---

2 Si la referenciabilidad de contenidos en el medio digital favorece la clasificación y estructuración de textos, imágenes y sonidos, a los que luego es posible acceder de forma automatizada, resulta interesante pensar en otra transformación aparentemente contrapuesta, que en este trabajo sólo podemos mencionar, por una cuestión de extensión. Los procesos de abstracción generados por el semio-capitalismo –esa configuración actual de la relación entre lenguaje y economía, en que la producción de cualquier bien, ya sea material o inmaterial, puede ser traducida a una combinación y recombinación de información (algoritmos, figuras, diferencias digitales)– tiene lugar, en palabras de Franco Bifo Berardi, en el marco general de una emancipación de la semiosis de la referencialidad (2017: 129). Pensamos la “referencialidad enloquecida” de la web en términos de aquello que Berardi lee en Baudrillard: si a las máquinas industriales correspondían las máquinas de la conciencia – racionales, referenciales, funcionales, históricas–, a las máquinas aleatorias del código corresponden las máquinas aleatorias del inconsciente –irreferenciales, transferenciales, indeterminadas, flotantes. En este contexto, según Berardi, “se suprimen los referenciales de producción, de significación, de afecto, de substancia, de historia, toda esa equivalencia con contenidos «reales» que lastraban al signo con una especie de carga útil, de gravedad; su forma de equivalente representativo. El otro estadio del valor prevalece, el de la relatividad total, de la conmutación general, combinatoria y simulación. Simulación en el sentido de que todos los signos se intercambian entre sí en lo sucesivo sin cambiarse por algo real (y no se intercambian bien, no se intercambian perfectamente entre sí, sino a condición de no cambiarse ya por algo real)” (2017: 176).

textuales muy diversos que exceden lo expositivo, lo declarativo y lo explicativo, y no están enmarcados en una tipología genérica que los contenga ni los incluya (más bien cualquier noción de jerarquía o clasificación textual parece estar en cuestión, cuando no dilapidada). A la ilustración de un imago tipo publicitario de la marca *Pepsi* sigue una descripción de la práctica del fileteado porteño, un poema de Darío Rojo, una consigna que invita a buscar en colectivos, camiones y negocios, frases, refranes, juegos de palabras, dichos de corte popular, y –enmarcada y sombreada– la conclusión de que “la relación **publicidad-poesía** transforma la estructura binaria del *signo*: lo que era **S/s** pasa a ser **\$%s**” (Bianchi 2009: 56; en negrita, subrayado y cursiva en el original). Lo único que subsiste en relación con la tipología genérica tradicional del manual es su esqueleto: la configuración visual, casi publicitaria, con su combinación de texto e ilustraciones, su preponderancia de imágenes, cuadros, ejercicios y tareas. Y, quizás haciéndose eco del exceso de direccionalidad que imprimen ciertos manuales a la lectura cuando, por ejemplo, subrayan algunos conceptos, destacan ciertas frases, lo que sobresale es la certeza de que no es únicamente en el lenguaje donde cobran forma y sentido las maquinarias textuales, sino en los modos particulares en que las palabras se organizan visualmente en la espacialidad de la hoja, y en la forma en que las entradas se suceden unas a otras –como exigiendo el movimiento, las múltiples realizaciones, las superposiciones y los cambios de lugar de la web– en el espacio más grande del libro. Una idea de espacialidad, un uso específico del espacio que remite –paradójicamente– a las topologías de lo virtual.

Los elementos heterogéneos que este *Manual* absorbe y devora no permanecen de modo alguno inalterados. Incluso cuando se trata solamente de citas, el montaje de códigos diversos produce transformaciones evidentes, a veces desconcertantes. El libro funciona como lugar de cruce, constantemente excedido por los elementos que lo conforman, como si esos elementos vinieran a exigir la prerrogativa de su forma o de su propio soporte y, al mismo tiempo, necesitaran también un espacio más, que tendiera a abarcarlo todo, ajeno a la forma-libro y en tensión con la inmovilidad del espacio de las hojas, quizás más cercano a un cartel de neón o a una pantalla digital. De este modo, se crea un dispositivo que podría pensarse como de entrada y salida: los materiales circulantes que Bianchi hace ingresar se ven transformados por el funcionamiento de esta máquina literaria, al tiempo que ellos mismos también la transforman.

En su predisposición a lo aleatorio, los dispositivos de Bianchi hacen pensar en un ejercicio sin propósito, como el de las máquinas célibes. Las máquinas célibes –esas

máquinas bellas porque carecen de función o están movilizadas por funciones absurdas– “máquinas de derroche, arquitecturas consagradas al despilfarro, o máquinas inútiles” (2005: s/n), según las define Umberto Eco, pueden pensarse como fuentes de inspiración del modo de funcionar de las maquinarias textuales de Bianchi. Maquinarias que giran sobre sí mismas y que, a pesar de estar concebidas en el marco del molde textual del manual, no colaboran con la construcción de un conjunto sistematizado de saberes. Como ruedas que giran en falso, con una linealidad que avanza, pero no conduce a ninguna parte, circulares, las maquinarias de escritura de Bianchi se desplazan sin interrumpirse, pero no dan como resultado ningún producto –al menos no los esperados. Retomando la idea de Bourriaud sobre la materia que manipulan los artistas, que ya no es *materia prima*, no es material en bruto– estos manuales deslizan unas obras sobre otras, las mixturán y recombinan, las hacen jugar, y –en ese movimiento– se constituyen ellas mismas como herramientas y soportes, pero también y, sobre todo –en tanto máquinas bellas e inútiles– como productos.

Quizás en el *Manual arandela* y en el *Pequeño arandela*, tal como en las obras de arte conceptual, importen menos los resultados que los procesos de creación. A este desplazamiento se refiere Leonardo Solaas en su texto sobre sistemas generativos, y lo vincula con un giro más profundo que viene produciéndose en la cultura occidental y que tiene que ver con “un traslado de la atención de los objetos y su producción, gestión y taxonomía, a los sistemas como modelos informacionales abstractos” (2018: s/n). Para referirse a este desplazamiento, Solaas cita la “Estética de sistemas” (1968) de Jack Burnham, donde se refiere la transición de una cultura orientada a objetos a una cultura orientada a sistemas. En esta última, dice Burnham, “el cambio proviene, no de las cosas, sino del modo en que las cosas se hacen” (Solaas 2018: s/n). Las maquinarias de Sebastián Bianchi simulan la actividad perfecta, la productividad de los manuales, pero no producen objetos, al menos no los esperados. Los procesos creativos que subyacen a los sistemas de creación anómalos de los manuales de Bianchi, vienen a problematizar estructuras cristalizadas tanto en los manuales escolares como en la lengua.

En este sentido, el trabajo específico con manuales tiene una implicación extra si se piensa en las transformaciones producidas en la transición de las sociedades industriales a las sociedades digitales: de la gestión de la materia a la gestión de la información, las producciones de Bianchi se colocan en un entre-lugar y problematizan tanto una como la otra. El soporte tradicional del libro, excedido por la sobreabundancia de datos –esa nueva *materia prima*–, escenifica –quizás– la productividad enloquecida de una época, la

sobreabundancia de signos, y sus relaciones aleatorias con sus significados: no se sabe a qué apuntan estos manuales, qué desean sistematizar, si es apócrifo o no su impulso de clasificar. Son monstruosos e informes, están sobrepasados por las informaciones que contienen, y al mismo tiempo son bellos, funcionan como las máquinas célibes, necesitan transformarse constantemente. Pero también el libro –con la fijeza de su escritura, con la permanencia y rigidez de sus palabras– produce una tensión en este aspecto, dado que viene a poner en escena un límite material –el del “juguete pobre”. Quizás venga a escenificar una frustración –esos botones que no pueden presionarse en las hojas–, pero –sobre todo– viene a delimitar la distancia entre la construcción teórica del lector activo –su deconstrucción– y la interacción concreta y efectiva del lector en lo digital, en un contexto en que la perspectiva es la de una posible infinitud de instancias de materialización.

Resulta inquietante que, en sus producciones digitales, Bianchi también proponga maquinarias con simulación de clicks que no conducen a ninguna parte o que presentan recorridos desconcertantes. En “The rebras”<sup>3</sup>, por ejemplo, publicado en su blog personal, el botón “Pulse AQUÍ” redirecciona a la página de inicio. En “Lalamatic”<sup>4</sup>, es posible dar *play* a una canción, pero los botones de *rewind* y *fast forward* no funcionan. Botones imaginarios, “un cospel que se vuelca en el agujero de cada cosa para saber su significado” (Bianchi 2016: 10); en el inconsciente, “entre bambalinas (...), los piolines al estirarse generan la electricidad necesaria” (Bianchi 2016: 13). El inconsciente es “una especie de cuadernillo cosido con hilos, con recortes, plasticola y tijeras” (Bianchi 2013: s/n), en el que se pueden perforar círculos, atravesar lugares siguiendo una flecha, o cambiando las palabras de un cartel. En su “plastilina sintáctica” (Bianchi 2010: s/n), las producciones de Bianchi suponen que es posible trastocar la materialidad de las cosas y sus soportes, usar los mecanismos de unas para operar en otras. El video “\$1 = 1 Km. Recorrido” presenta, según lo indica su título, la explicación de cómo unos piolines, al estirarse, generan la electricidad necesaria. Sin embargo, cuando hacemos click, nos encontramos con que el video es privado y no podemos acceder. A un costado, podemos leer “Video sobre papel, 14 x 22 cm.”, en una expresión al modo de las leyendas que acompañan a las obras en los museos. La construcción “video sobre papel” –lo dinámico sobre lo estático, la inmovilidad que reclama movimiento– resume la tensión en que tienen lugar las producciones de Bianchi, y muy especialmente sus manuales, de acuerdo con nuestra hipótesis.

---

3 <http://bianchiseb.wix.com/the-rebras>

4 <http://bianchiseb.wix.com/lalamatic>

Sus producciones digitales terminan de poner en evidencia –quizás– que no basta con que el medio sea digital –con sus posibilidades de interacción, su dinamismo, su accesibilidad y transparencia– para asegurar un lector activo, capaz de agenciarse los elementos que, en apariencia, siempre están disponibles en la web. En este sentido, coincidimos con Emilio Irigoyen cuando analiza las producciones de Duchamp: no es demasiado relevante que se trate de una máquina real y dinámica o de una virtual o inmóvil. Los movimientos de las “máquinas célibes” de Bianchi, de sus “juguetes pobres”, son ineludiblemente políticos. Sobre todo, si consideramos que las estructuras que ingresan al libro no quedan inertes: por el contrario, el *Manual arandela* o bien las revitaliza o simplemente deja en evidencia su grado de fosilización, su estado inane. Esas opciones dependen de los textos y de aquello que les haya tocado en suerte al ser absorbidos por la maquinaria, pero nunca quedan intactas, siempre se las lee de otra manera, aunque sólo sea por las recombinaciones que el *Manual* propone o por los diálogos que se producen con textos anteriores o posteriores. Un ejemplo es el modo en que queda expuesto lo anquilosado de ciertas pedagogías escolares o de ciertas ideas sobre el lenguaje, con el solo hecho de citarlas y ejemplificar: “Oración sería, entonces, todo lo que se encuentra entre la primera mayúscula y el primer punto” Y, a continuación, a modo de ejemplo: “Gorda apurada de sábana sostiene pelota. ¿Qué está diciendo poeta en la nada? (...) ¡No rascarlo, levanta pellejo!” (Bianchi 2018: 16).

“Ocupar la lengua, hacerla explotar mediante el ejercicio denodado de sus propias reglas” (2011: 242), propone Ana Porrúa respecto de este mecanismo, que funciona también en *Atlético para discernir funciones*, otro texto de Sebastián Bianchi, publicado en 1999. El *Atlético...* tiene el aspecto de los antiguos manuales de análisis sintáctico y está organizado de acuerdo con sus divisiones tradicionales: oraciones simples –con sus predicados verbales o no verbales, con sus construcciones verboidales, y sus oraciones según el *dictum* (reflejas, recíprocas, cuasi-reflejas, pasivas cuasi-reflejas e impersonales)– o bien oraciones compuestas –con sus formas de coordinarse y de subordinarse. El efecto de lectura es de pérdida absoluta del sentido. Lo que queda en evidencia en las largas listas de oraciones que Bianchi recopila es el vacío de la estructura. En este caso, lo que queda desmontado es la propia tecnología lingüística. De acuerdo con Mario Ortiz, se toma distancia de un uso instrumental de la lengua en que la sintaxis sería un medio para arribar a un fin, el de la soberanía del significado (2017: s/n). En un universo de producciones contenidistas, donde a partir del uso de las tecnologías computacionales todo parece

decodificable, la propuesta de Bianchi supone una lectura que no opera en clave de interpretación ni decodificación. A lo sumo, se genera un deseo de saber de dónde provienen esas oraciones extrapoladas de su contexto, que van desde los *Poemas satíricos* de Quevedo hasta *La guerra al malón* de Manuel Prado. O también, fuera de su trama original, estos textos vienen a decir otras cosas, incalculables, ajenas justamente a cualquier impulso de clasificación. El *Atlético...* comienza con una explicación del método, que “divide lo complejo y extiende su ley en cada parte del mecanismo” (2017: 7). Sin embargo, lo que las producciones de Bianchi parecen preguntarse es en qué sentidos y de qué modos es posible dividir lo complejo, lo ambiguo, y hasta qué punto el ejercicio de esas discretizaciones y clasificaciones no es un ejercicio que asume un carácter político, con sus formas de organizar el saber o de excederlo.

Algo similar ocurre en *El iman* (2016). Bianchi toma moldes textuales –un acta de la Dirección General de Cultura, unas instrucciones de uso–, se apropia de su forma convencional y aceptada, pero lo que sobreviene en ellos es el absurdo. En nota al pie, una voz se ríe del lector: “No busques consuelo ni asilo en la lectura, ni te detengas cuando veas caer las tipografías en chapa de los carteles luminosos. Finalmente llegará la velocidad a la página oscura...” (2016: 11). *El imán* de Bianchi atrae todo tipo de materiales, pero también expulsa. Cuando creemos que algo del procedimiento ha sido capturado, aparece un texto que nos devuelve al desconcierto, que exige recomenzar. Quizás porque las de Bianchi son producciones que, en palabras de Pablo Katchadjian, se corren constantemente de lo que las rodea, pero también de sí mismas: “lo conceptual da la sensación de que hay algo que se entiende; lo absurdo aclara que no se va a entender” (2016: s/n). Todo parece dado para que la decodificación se produzca, para que sobrevenga algún tipo de significado, pero sobreviene entonces algo inaprensible, o algo que habría que interpretar en otro nivel. Los artefactos literarios de Bianchi dejan al lector librado a la incertidumbre. Las imágenes y los textos parecen salirse de control: no es posible afirmar con claridad qué lugar ocupan ni en la morfología ni en la topología del libro.

En algunos casos, las discursividades, los códigos heterogéneos que ingresan a los manuales de Bianchi hablan por sí mismos, como en el caso de las oraciones del *Atlético para discernir funciones*. En otros, son transformados, estilizados, exasperados, o llevados a lo insólito por el autor. Es el caso de la reseña del libro *Imágenes de Eugenio Montale*, en el *Manual arandela*, en la que pasa a ser dato central que fue comprado a seis pesos en el COTTO de Mar de Ajó; o la “Hazaña matemática”, en la que se habla de una matemática

nueva que sí se mezcla con la vida, y a cuyos resultados se arriba por votación, y se debate en asamblea; o también el “Apéndice de morfología práctica”, que tiene diferentes precios – cada vez más accesibles– según se trate de “castellano”, “bonaerense”, “Moreno-Villa Gesell” o “Vocablo Padua”. Así, el *Manual Arandela* se sirve de moldes genéricos como la reseña, la nota de revista, el apéndice de morfología, pero los hace hablar desde lo apócrifo o desde la exasperación de algunos de sus “vicios” o tendencias, como pueden ser el foco en lo anecdótico en el caso de la reseña, los juicios de valor respecto de los dialectos en ciertas gramáticas normativas, o la necesidad que tiende al absurdo de ciertos artículos de divulgación de trazar lazos con la vida cotidiana, que se convierte en la poética de Bianchi en una constatación de las difíciles vinculaciones entre lo formal y lo informal, entre el devenir y la forma.

Resulta significativo que, en este cruce de textualidades múltiples, encontremos también un ensayo como “Contrapublicidad & Poesía”, que reflexiona sobre los vínculos entre discurso poético y artes visuales, y pone el foco en algunas experiencias estéticas en las que estos lenguajes dialogan. Allí, Bianchi va desde Maiakovsky hasta el concretismo brasileño y observa cómo estos poemas –que trabajan la materialidad y espacialidad del significante– constantemente entran en tensión con el soporte de la hoja en blanco o directamente lo exceden. Lo interesante de este ensayo en el marco del *Manual arandela* es que puede pensarse también como clave de lectura de la propia obra de Bianchi: referenciales y autorreferenciales a la vez, estas reflexiones ensayísticas dan lugar a un grado más en los juegos metadiscursivos que su *Manual* propone.

En este sentido, cobra importancia también el hecho de que, “Contrapublicidad & Poesía” –el texto de mayor extensión en el *Manual arandela*, que además abría el libro– esté elidido en la edición abreviada de *La Carretilla Roja*. En una primera lectura, podría pensarse que este ensayo crítico –que bordea la escritura académica– podía no funcionar para la editorial del modo buscado. Ya lo dice –entre líneas– el propio ensayo: las imágenes captan la atención del lector, y un texto, así sin más, sin demasiados sobresaltos, con la misma fuente y tipografía, con significantes estáticos que se leen de margen a margen, con sus párrafos ordenados y citas bibliográficas, parece desbalancear el efecto que generarán los posters, las ilustraciones, los poemas visuales, los diagramas y gráficos en el libro de Bianchi. Sin embargo, en *Pequeño arandela*, tiene lugar otro ensayo que en el *Manual...* no estaba. Se trata de “Interacción y movimiento”, un texto sobre laberintos y poemas-máquina, sobre las virtualidades del movimiento, los mecanismos combinatorios y las

lecturas multifocales que han proliferado desde el barroco. Bianchi observa cómo ciertas estructuras propician un movimiento primero virtual y luego real, y examina los antecedentes del cinetismo desde las interfaces creadas por Ramón Llull a comienzos del 1300. Máquinas de hacer poemas que luego serán actualizadas por los futuristas, con sus “caídas en cascada” y sus “diagonales vertiginosas”, o por el modelo de Mallarme y el uso de la hoja como “teatro de inscripción” (Bianchi 2018: 54).

Una vez más, como en “Contrapublicidad & poesía”, lo que Bianchi destaca en “Interacción y movimiento” es el modo en que la puesta en contacto de códigos heterogéneos pone a funcionar “el flujo multidireccional de la producción poética y la articulación polisémica de los significantes” (2018: 58). También este ensayo puede leerse como un gesto metaconsciente, una reflexión de Bianchi respecto de sus propias producciones literarias. Porque –insistimos– hay algo en ellas que asume un movimiento virtual, que reclama una interacción que se volvería real –o al menos podría escenificarse– recién con la utilización de los soportes digitales. Quizás sea el uso del espacio en blanco. O el montaje de textos e imágenes circulantes como respuesta a la saturación que ya reinaba en 2009 –y que se intensificó en los últimos años– lo que conecta a este libro con el dinamismo de lo digital. O quizás sea la deriva de fragmentos y referencias en que tanto el *Manual* como el *Pequeño arandela* nos sumergen, que los ponen en sintonía con la expresividad hipertextual. Creaciones que nos recuerdan que estamos rodeados de lenguajes que actúan sobre otros lenguajes y sobre nosotros, que se transforman de un estado a otro. Lenguajes que alteran imágenes, que a su vez generan música o más texto. Y que nos hacen pensar que los textos cambian porque la época cambia, y que el *Manual arandela* precisó ahora ensayar sobre ciertas formas del arte digital, ya que también el arte digital estaba contenido en sus páginas como una semilla que florecería en el futuro.

Juguetes pobres, tecnologías subyacentes, que devoran también los textos ensayísticos y sus referencias bibliográficas. Lo absorben todo, pero también demandan desde el papel la movilidad de las pantallas. El propio Bianchi refiere algo de esa demanda en un texto que agrega en la versión de 2018, en negrita, con una tipografía y una fuente diferentes a las de los demás textos, y como leyenda de una reproducción facsimilar del capítulo “Que cosa sea eco, y como se hace natural, y artificialmente” del *Ars Poética* de Juan Díaz Rengifo:

El reclamo de la poesía a la escritura proviene (...) de los libros impresos, cuando la voz se derrama sobre la página blanca y es un canto sobre una superficie lisa, lista para el ojo. Teatro de los sinsabores que nacen de los

primeros tanteos con los tipos móviles, en el cuerpo fragmentario del poeta collage; la carrera, la velocidad impresa y el movimiento virtual que está listo para ser activado. No hace mucho contábamos las sílabas para saber si era poesía o algún resto de cosa, sobre el mantel, cerca de los higos azules y verdes, la mosca de plata volando arriba, en círculos tranquilos (2018: 52).

Textos portadores de un movimiento virtual listo para ser activado. Y, como es esperable en Bianchi, un final imprevisto, pero que también nos habla de su poética. La oración final del texto (“No hace mucho contábamos las sílabas para saber si era poesía o algún resto de cosa...”) aborda el interrogante sobre qué es la poesía. La respuesta parece articularla el mismo Bianchi cuando afirma que “quizá sea la poesía, de todas las experiencias que modela el lenguaje, la que más se aproxime a la idea de libertad, al punto de convertirse en uno de los rasgos que determinan su esencia” (2018: 25). La poesía –como las maquinarias literarias de Bianchi– se manifiesta como una práctica abierta a todos los discursos y en constante retroalimentación. Una maquinaria que produce y reproduce, un territorio discursivo de tanta amplitud que –en palabras de Bianchi– “nos plantea el desafío de que termine señalando cualquier cosa” (2018: 26). La poesía sería la zona de crecimiento expresivo del cruce de discursos y, además, “por esa voluntad autodestructiva que la moviliza hacia su propia esencia” sería “la concreción inconsciente del metalenguaje” (2018: 27). Estas reflexiones entran en sintonía con la pregunta de Barthes en su texto “Literatura y meta-lenguaje” (1959). ¿Existe un meta-lenguaje para la literatura? ¿Puede un meta-lenguaje abarcar y expresar las relaciones, la estructura de lo literario? Como la pregunta se formula no desde el exterior sino en la literatura misma, o más precisamente en su límite extremo –dirá Barthes–, en esa zona asintomática en la que la literatura parece que se destruye como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje objeto, la consecuencia es “que nuestra literatura (...) es un juego peligroso con su propia muerte, es decir, un modo de vivirla: es como aquella heroína raciniana que muere de conocerse pero vive de buscarse” (2003: 140).

No hay un lenguaje meta que pueda indicar qué discursividades, qué relaciones, qué estructuras pueden ingresar al espacio textual de Bianchi. Sus textos son “monstruosos”, hablan de un desborde y una deformidad, porque en ellos –como afirma Mario Ortiz– no hay más que forma, “procedimiento puro que se despliega ante los ojos del lector y que genera una radical ilegibilidad porque el núcleo central del texto está vacío”. Las palabras y las imágenes proliferan, se vinculan de modos azarosos, se suceden unas a otras sin

regularidades ni patrones, y se abren a nuevos sentidos. Tienen formas anómalas como las de las máquinas célibes porque se atreven –todavía– a la inestabilidad de lo no-referenciable. Las producciones de Bianchi insisten en poner al descubierto los modos en que nos valemos de procesos de repetición y estandarización: pequeñas tecnologías dentro de las que se encuentra, marcadamente, el lenguaje. Los sujetos sometidos al módulo experimental del Test de Autoestima Coopersmith anotan, arman cuadros y diagramas de flujo –dice uno de los textos– completan lo que marca la estadística en lo que se refiere a las planillas, pero “no logran percibir el hedor: hay información sensorial que no es percibida por el cerebro” (Bianchi 2018: 8). Esa voz no sabemos de dónde proviene, pero sí que viene a resaltar una variable más, porque a todo proceso de repetición y estandarización –y también a todo lenguaje– siempre hay algo que se le escapa, algo –o mucho– que le queda por fuera. En esa imposibilidad de un meta-lenguaje que capture lo poético insisten también las producciones de Bianchi: en “desprogramar para reprogramar”, en darles a las técnicas y herramientas –entre ellas la gramática– otros usos posibles. A medio camino entre los embragadores y el *shift*, detenido en un no-tiempo que pide el movimiento y la interacción de lo digital, el *Manual Arandela*, el *Pequeño arandela* –abreviado, pero reactualizado a nuestro tiempo–, *El imán* y el *Atlético para discernir funciones* rematerializan los procesos y relaciones de una época que se mueve al ritmo de internet, al tiempo que proponen formas nuevas y diálogos insólitos, quizás para hacer visible que los lenguajes y las imágenes sobreabundan, pero tienden a ser siempre los mismos, estandarizados y repetidos. El diálogo de las producciones de Sebastián Bianchi con otras creaciones –digitales o no– del presente es sin lugar a dudas un espacio de productividad que resultaría enriquecedor abordar en futuras investigaciones.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland (2003) [1964]. “Literatura y meta-lenguaje” en *Ensayos críticos* (pp. 139-141), traducido por Carlos Pujol, Buenos Aires: Seix Barral.

Berti, Agustín (2015). “Palabras esquivas, referenciabilidades discretas:

---. (2018) “Usos del acervo cultural en procedimientos de la literatura digital: entre contenidos e incontinencia” en *Revista Virtualis*, vol 9, núm, 17, 32-160.

Berardi, Franco Bifo (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

Bianchi, Sebastián (2017). *Atlético para discernir funciones*. Rosario: Neutrinos.

- . *El imán* (2016). Bahía Blanca: La Carretilla Roja.
- . *Manual Arandela* (2009). Buenos Aires: Macedonia Ediciones.
- . *Pequeño Arandela* (2018) Bahía Blanca: La Carretilla Roja.
- . "Cinco preguntas a Sebastián Bianchi" (2013). *Cuadernos del pespír*, entrevistado por Ezequiel Alemián. Disponible en <https://elpespír.wordpress.com/2013/06/27/cinco-preguntas-a-sebastian-bianchi/> Último ingreso: 19/12/2019.
- . "Introducción a la poesía" (2010). *El blog de Marcelo Leites*. Disponible en <https://ustedleepoesia2.blogspot.com/2010/03/introduccion-la-poesia.html>. Último ingreso: 19/12/2019.
- . "La vanguardia ni se ve ni se oye". *Escáner cultural*, entrevistado por Augusto Munaro, 25 de septiembre de 2013, <http://revista.escaner.cl/node/7101> Último ingreso: 19/12/2019.
- Bijker, W. (1995). *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs: Toward a Theory of Sociotechnical Change*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Brina, Maximiliano (2018). "La pantalla del nuevo mundo. Teoría de Medios y Literatura: aportes y tensiones". *Revista Luthor*, núm. 38: 19-56. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article206> Último ingreso: 19/12/2019.
- Eco, Umberto (2005). "El gusto es mío". *Suplemento Radar*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2047-2005-02-27.html>. Último ingreso: 19/12/2019.
- Irigoyen, Emilio (2002). "El arte es una máquina de (des)montaje. Fordismo-taylorismo y vanguardias artísticas a principios del Siglo XX" en *Scripta Nova*, vol. VI, núm. 119 (7). Disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-7.htm> Último ingreso: 19/12/2019.
- Katchadjian, Pablo (2016). "Contratapa". *El imán*, Bahía Blanca: La Carretilla Roja.
- Kozak, Claudia (2012). *Tecnopoéticas argentinas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- . (2013). "Out of bounds. Searching Deviated Literature in Audiovisual Electronic Environments". *Electronic Literature Organization Conference 2013*, Université Paris 8- Bibliothèque Nationale-École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs: 90-98.
- . (2019). "Derivas literarias digitales: (desencuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos)". *Revista Heterotopías Vol 2, N° 3*, 2-23.
- Ortiz, Mario (2017) "Contratapa". *Atlético para discernir funciones*. Rosario: Neutrinos.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal*, Buenos Aires: Entropía.

Solaas, Leonardo (2018). "Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología". Disponible en <https://medium.com/@solaas/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5>. Último ingreso 19/12/2019,

Tribe, Mark y Jana Reena (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Traducido por Pablo Álvarez Ellacuría, Madrid: Taschen.

**Fernanda Mugica.** (Universidad Nacional de Mar del Plata – Centro de Letras Hispanoamericanas) es Profesora en Letras y Becaria de Investigación de Tipo A (UNMdP). Participa del Grupo de Investigación *Literatura, política y cambio*, dirigido por el Dr. Edgardo Berg. Su proyecto se enfoca en la incidencia de las nuevas tecnologías en producciones contemporáneas de literatura argentina. Publicó *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (EMR, 2018) y artículos en diversas revistas especializadas.