

Pequeño Arandela de Sebastián Bianchi: cuando los textos exceden sus soportes

Fernanda Mugica
Universidad Nacional de Mar del Plata.
CELEHIS

Resumen:

Me propongo analizar el *Manual arandela* (2009) de Sebastián Bianchi a la luz de las nuevas tecnologías de la información. Las producciones de Bianchi se valen de procesos de repetición y estandarización, de pequeñas tecnologías dentro de las que se encuentra, marcadamente, el lenguaje. El espacio de los textos 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 diversos y, en ese procedimiento, se transforma también ella misma. Considero que el *Manual arandela* insiste en poner en escena el movimiento y las dimensiones múltiples de los universos que lo conforman, incluso cuando en lo estático del papel estas dimensiones no llegan a visualizarse del todo, como si se tratara de proyecciones virtuales, espectrales, que piden –desde el soporte tradicional del libro- el movimiento de lo digital, su espacio y su tiempo.

Palabras-clave: Literatura; poesía digital; tecnología; soporte; Sebastián Bianchi

Pequeño Arandela es una versión abreviada que *La carretilla roja* publicó en 2018 del *Manual Arandela* de Sebastián Bianchi, 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 hipercubo 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. 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. La maquinaria-libro suma géneros que no es esperable encontrar en un mismo espacio, los hace dialogar y los hibrida. 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.

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” (2004: 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, al tiempo que 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 elementos heterogéneos que este *Manual* devora, absorbe, 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, de su propio soporte y, al mismo tiempo, necesitaran también un espacio más, que lo abarcara 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.

Por momentos, el mecanismo hace pensar en un ejercicio sin propósito, como el de las máquinas célibes. Sin embargo, se vuelve inevitablemente político 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 intactos, siempre se los 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 modo de ejemplo: "Gorda apurada de sábana sostiene pelota. ¿Qué está diciendo poeta en la nada? (...) ¡No rascarlo, levanta pellejo!" (2018: 16). "Hacer explotar la lengua mediante el ejercicio denodado de sus propias reglas" (2011: 242), dice Ana Porrúa respecto de este mecanismo, que queda especialmente en evidencia en *Atlético para discernir funciones*, otro texto de Sebastián Bianchi, de 1999.

También hay otros momentos en que las discursividades, los códigos heterogéneos que entran al *Manual* no hablan sólo por sí mismos, sino que son transformados, estilizados, exasperados, o llevados a lo insólito por Bianchi. Es el caso de la reseña del libro *Imágenes de Eugenio Montale*, 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 ciertos moldes genéricos –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 una 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 es en Bianchi una constatación de las difíciles vinculaciones entre lo formal y lo informal, entre el devenir y la forma.

Cuando creemos que algo del procedimiento del *Manual Arandela* ha sido capturado, aparece un texto que nos devuelve al desconcierto. Quizás porque las de Bianchi son producciones que, como afirma Pablo Katchadjian respecto de *El imán* (La Carretilla Roja, 2016), se corren constantemente de lo que las rodea, pero también de sí mismas. Todo parece dado para entender, pero de repente sobreviene el absurdo o 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 en la morfología del libro. En este cruce de textualidades múltiples, podemos encontrar 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 dentro del *Manual arandela* es que puede pensarse también como una clave de lectura de la obra del propio Bianchi: referenciales y autorreferenciales a la vez, sus reflexiones ensayísticas dan lugar a un grado más en los juegos metadiscursivos que su *Manual* propone.

Resulta significativo observar que, en *Pequeño arandela*, la edición abreviada de Carretilla Roja, este texto –el de mayor extensión– es uno de los pocos que no tiene lugar, mientras que en la edición original abría el libro. 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".

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 metalingüístico, una reflexión de Bianchi respecto de sus propias producciones literarias. Porque hay algo en ellas que asume un movimiento virtual, que reclama una interacción que se volvería real –o al menos podría escenificarse– sólo 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 los movimientos de lo digital. O quizás sea la deriva de fragmentos y referencias en que tanto el *Manual* como *Pequeño arandela* nos sumergen, y que lo 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 porque también el arte digital estaba contenido en sus páginas como una semilla que florecería en el futuro.

Juguetes pobres –tal como él dio en llamar a sus producciones–, tecnologías subyacentes, que devoran también los textos ensayísticos y sus referencias bibliográficas. Lo absorben todo, y al mismo tiempo reclaman algo más. El propio Bianchi refiere algo de ese reclamo 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" (2009: 25) La poesía se manifiesta como una práctica abierta a todos los discursos y en constante retroalimentación. Un territorio discursivo de tanta amplitud que –en palabras de Bianchi– "nos plantea el desafío de que termine señalando cualquier cosa". 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". 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" (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, tal 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". Además, agregamos, 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 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 *Pequeño Manual Arandela* rematerializa los procesos y relaciones de una época que se mueve al ritmo de internet, pero propone formas nuevas y diálogos insólitos, quizás para hacer visible que los lenguajes y las imágenes sobreamaban, pero tienden a ser siempre las mismos, estandarizadas y repetidas. Por eso considero provechosa la lectura de Bianchi en diálogo con otras creaciones del presente, como temática a abordar en futuras indagaciones.

Bibliografía

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

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.

Bourriaud, Nicolás (2004) *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Katchadjian, Pablo (2016). “Contratapa”. *El imán*, Bahía Blanca: La Carretilla Roja.

Ortiz, Mario (2017) “Contratapa”. *Atlético para discernir funciones*. Rosario: Neutrinos.

Porrúa, Ana (2011) “Campos de prueba”. *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía.