

CUANDO LOS TEXTOS EXCEDEN SUS SOPORTES: UN ANÁLISIS DE LOS “MANUALES” DE SEBASTIÁN BIANCHI

WHEN TEXTS EXCEED THEIR INSCRIPTION DEVICES: AN ANALYSIS OF SEBASTIÁN BIANCHI’S “MANUALS”

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202011.22.07>

FERNANDA MUGICA*

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Fecha de recepción: 17 de diciembre de 2019

Fecha de aceptación: 13 de marzo de 2020

Fecha de modificación: 30 de abril de 2019

RESUMEN

En este trabajo me propongo 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, considero que se proyectan de modos virtuales, espectrales, que reclaman el movimiento, el dinamismo, la interactividad de lo digital —su espacio y su tiempo—. Además, me 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 argentina, tecnopoéticas, saber, soporte, Sebastián Bianchi

ABSTRACT

In this paper, I propose to analyze the productions of Argentinian writer Sebastián Bianchi in the context of information technologies. Although his works have material existence in the traditional support of the book, I 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, I am interested in analyzing the ways in which these works question both the generic typology of the manual and language as a linguistic technology, their ways of constructing meaning and systematizing knowledge.

KEYWORDS: Argentine literature, technopoetics, knowledge, inscription devices, Sebastián Bianchi

*fernanda.mugica@gmail.com. Maestranda en Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata.

1. INTRODUCCIÓN

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 (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 (178).

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 cibermuseos, la ciberliteratura y sus poéticas tecnológicas (*Tecnopoéticas...* 178). Pero también las expresiones artísticas en soportes tradicionales 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 —tal como afirma Germán Ledesma— “abordan una lengua que se desprende de los usos cotidianos de las nuevas tecnologías” (18). Y —en el mismo sentido— producciones como *No alimenten al troll* (2012) de Nicolás Mavrakís, *Las teorías salvajes* (2008) de Pola Oloixarac o *Las redes invisibles* (2014) de Sebastián Robles pueden leerse como textos que, sin distanciarse de los soportes tradicionales, no dejan de asumir las transformaciones que los nuevos medios ejercen sobre la literatura.

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 los nuevos medios producen en lo literario. Es mi hipótesis que las producciones de Sebastián Bianchi habilitan nuevas líneas de discusión respecto de esta problemática,

especialmente en lo que respecta a su posicionamiento singular en relación con el soporte. Si bien sus obras tienen existencia material en el formato tradicional que es el libro —más allá de los diálogos posibles con publicaciones simultáneas en blogs o en la página web del autor—, se puede observar 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 la mayoría de sus producciones lleguen a sus lectores de forma impresa y —a partir de allí queden materialmente ancladas a la fijeza de la palabra en papel—, presentan ritmos, cadencias, formas y configuraciones que reclaman —desde el libro— el universo de lo digital¹. En este sentido, y tal como observa Alejandro Kaufman, ya no es posible pensar la existencia textual supeditada al dominio del papel, dado que “los libros actuales nacen digitales” (79). Sin embargo, el destino de muchos textos sigue siendo el de ser impresos. Ese es el caso de los libros de Bianchi, y es la particular tensión que se produce entre su inscripción digital y el producto de su edición en papel lo que me interesa indagar. En relación con este aspecto, y de acuerdo con Maximiliano Brina, se vuelve posible afirmar que lo digital excede el soporte: los medios digitales habilitan “una nueva forma de concebir la praxis de la literatura en términos de su producción, distribución y consumo” (24) y, con eso, se vuelven condicionantes, si no determinantes, de nuestra experiencia.

2. MÁS ALLÁ DEL SOPORTE

Sebastián Bianchi nació en Buenos Aires en 1966. Poeta, artista visual y profesor de literatura, siempre se vio atraído por la experimentación lingüística y la hibridación de los géneros. Cuando en 2018 La Carretilla Roja Editorial publicó el *Pequeño Arandela*, habían pasado casi diez años desde la publicación del *Manual Arandela* por Macedonia, y casi veinte de la primera edición del *Atlético para discernir funciones* (1999). En el *Atlético...* Bianchi puso en funcionamiento —quizás por primera vez— la maquinaria experimental y lingüística que luego se volvería una constante en sus obras. En el transcurso de esos veinte años, escribió también *El trazado Luro-Matanza* (2000) y *El resorte de novia...* (2002) —un libro de cuentos—. *No arroje en la vía pública* (2009), *Canciones* (2015), *El imán* (2016), *O sea, viniste* (2018) también se encuentran dentro de sus publicaciones, atravesadas de diversos modos por el juego, la invención y, especialmente, la experimentación.

1. En este punto, se vuelve necesario destacar que las producciones de Bianchi no se adecuan a la categoría de “obra” tal como ha sido entendida por la tradición hermenéutica, por eso nos referiremos a ellas en tanto “producciones” o “artefactos literarios”, sin descartar la posibilidad de utilizar, de todos modos, la palabra “obra” para evitar repeticiones o perífrasis innecesarias.

Las obras que constituyen el *corpus* que este artículo se propone analizar —*Atlético para discernir funciones*, *Manual Arandela*, *Pequeño Arandela* y *El imán*— tienen la particularidad de estar movilizadas por un afán “didáctico” o “instructivo”. Sea porque son presentadas como manuales —aunque las categorías genéricas estén cuestionadas— o porque en ellas subyace un movimiento virtual listo para ser activado, un pedido de acción al lector —como en todo instructivo—, se trata de obras que dialogan de modos particulares con la interactividad, el movimiento y el dinamismo de las producciones digitales contemporáneas. Me refiero con esto a producciones que, según Lucía Stubrin y Alejandra Torres en *Tecnopoéticas*, parten de lo digital —con sus tecnologías capaces de transmitir señales eléctricas, codificarlas y procesarlas— y suponen “la certeza de que tras ellas se asientan las instrucciones de un programa destinado a coordinarlas, y velar por su desempeño” (77).

Pequeño Arandela (2018) es una versión abreviada y modificada del *Manual Arandela* (2009). Su ilustración de tapa 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, los artefactos literarios de Bianchi insisten en el movimiento y en las múltiples caras de los universos que ponen a funcionar: hipercubos que nos hablan de una dimensión que no podemos percibir —quizás todavía—, pero que intuimos, como si estuviera supra o subliminalmente en sus producciones. Incluso, aunque en lo estático del papel estas dimensiones no puedan visualizarse del todo, los artefactos literarios de 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* coexisten 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 resultaría posible terminar de definir qué son. Se trata de un artefacto literario que 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. Este artefacto 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 un apunte para separar los poemas homéricos en sílabas: textos distorsionados y modificados, recortados y atravesados por otros.

Una de las características que definen al arte digital, de acuerdo con Lev Manovich, es que tiende a apropiarse —en términos de edición, mixtura y recombinación— del inabarcable archivo de textos, imágenes y sonidos que el medio digital habilita. Esta nueva condición cultural encontraría su reflejo, según Manovich, en el *software*, que privilegia la selección de elementos mediáticos ya confeccionados por sobre la creación desde cero. Y la web sería la perfecta expresión de esta lógica, dado que sus páginas también se crean a base de copiar y modificar otras ya existentes (186).

Sebastián Bianchi se apropia en su *Manual...* de 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 de 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 solo algunos de los textos que pasan a formar parte del *Manual...* y que Bianchi decide citar con nombres y apellidos. 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.

Cuando Manovich se refiere a “la lógica del cortar y pegar” (185) o a la posibilidad de “valerse del contenido” (186) de un producto de nuestra cultura, 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” (Berti, “Palabras esquivas” 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” (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. Se trata de una “dinámica de contenidos”, a la vez cultural y tecnológica que, según Berti, asume que las obras son entidades ideales que pueden ser actualizadas en *outputs* materiales diversos sin perder sus cualidades “esenciales”. Los dispositivos serían, en este contexto, meros actualizadores de contenidos y contribuirían a borrar el rol del “continente”. La dinámica de los contenidos puros que surge a partir de la digitalización se desarrollaría —de acuerdo

con este autor— en función de la reproducibilidad teóricamente idéntica, que permite la codificación y posterior replicación digital.

Sin embargo, también hay producciones que —siguiendo a Berti— 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 las ideas de desmaterialización, ubicuidad, accesibilidad, democratización y transparencia, pero lo que en verdad opera detrás de ellas es una abstracción de las obras respecto de su materialidad constitutiva. Considero 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 solo del libro, que da lugar a esos “juguetes pobres” —así los llama Sebastián Bianchi, “unos pocos signos que sirven para hacer andar la imaginación” (“Cinco preguntas...”)—, sino también de los moldes genéricos que deberían “contenerlos” y, sobre todo, del lenguaje como tecnología lingüística. De poco valdría 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, que requieren de un lector que no llega a atraparlas, 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— dependerían 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” (“La vanguardia ni se ve ni se oye”).

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 solo 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 prevalencia 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 dan lugar a 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. 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: llevan a preguntarse por sus mecanismos, a llevarlos al extremo y, en ese procedimiento, también a desmontarlos. “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.

Las entradas del *Manual Arandela* y del *Pequeño Arandela* ponen en jaque las cualidades tradicionalmente asociadas a los manuales, tanto si se piensa 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 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 imagotipo 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, *Manual Arandela* 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 los textos, sino en los modos

particulares en que las palabras se organizan visualmente en la espacialidad de la hoja, y en la forma como las entradas se suceden unas a otras en el espacio más grande del libro, como exigiendo el movimiento, las múltiples realizaciones, las superposiciones y los cambios de lugar de la web. 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: las imágenes y textos circulantes que Bianchi hace ingresar se ven transformados por el funcionamiento de sus manuales, al tiempo que ellos mismos también se 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), según las define Umberto Eco, pueden pensarse como fuentes de inspiración del modo de funcionar de las producciones de Bianchi. Artefactos literarios que giran sobre sí mismos y que, a pesar de estar concebidos 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 se desplaza, pero no conduce a ninguna parte, circulares, los manuales de Bianchi avanzan, incorporan entradas sin interrumpirse, pero no dan como resultado ningún producto, o al menos no los productos esperados.

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 (2018), 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”. 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” (ctd. en Solaas). Los artefactos literarios de Bianchi simulan la actividad perfecta, la productividad de los manuales, pero no producen los objetos esperados. Lo que queda en evidencia son los procesos creativos y de producción, y de este modo se problematizan estructuras cristalizadas tanto en los manuales escolares como en la lengua, se expone su estandarización.

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, 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, manualmente—, pero sobre todo viene a delimitar el contraste entre la construcción teórica del lector activo —su deconstrucción— y la interacción concreta del lector en lo digital, no siempre activo, y en un contexto de posible infinitud de instancias de materialización.

3. “JUGUETES POBRES”, TECNOLOGÍAS SUBYACENTES

Resulta inquietante que, en sus producciones digitales, Bianchi también proponga “maquinarias” —creaciones digitales que lucen como máquinas— que permiten hacer clic, pero no conducen a ninguna parte o presentan recorridos que llevan al desconcierto. En “The rebras” (<http://bianchiseb.wix.com/the-rebras>), por ejemplo, publicado en su página web, el botón “Pulse AQUÍ” redirecciona a la página de inicio. En “Lalamatic” (<http://bianchiseb.wix.com/lalamatic>), es posible dar *play* a una canción, pero los botones de *rewind* y *fast forward* no funcionan. Sus producciones están plagadas de “barras de herramientas” imaginarias, que lucen como botones, pero no pueden pulsarse. En sus textos, Bianchi recupera esta propuesta cuando refiere, por ejemplo, el uso de cospeles que se introducen “en el agujero de cada cosa para saber su significado” (Bianchi, *El imán* 10). Como si las obras, incluso las que son puro texto y solo existen

en papel, también necesitaran de un cospel, una moneda, una interacción del lector para activarse. En “Informe de experimento”, por su parte, Bianchi remite desde el libro a un medio electrónico analógico (la televisión) y se pregunta por la posibilidad de realizar en él una actividad manual como la de armar un rompecabezas (*Manual Arandela* 60). Así, Bianchi deja en evidencia, en un soporte, la falta de las características y posibilidades de otros. Frustra, porque sus instrucciones son infructíferas, no dan como resultado necesariamente nada, pero al mismo tiempo fomentan —en sus palabras— “la actividad soñadora como primera medida” (“La vanguardia...”). De este modo, se distancian —citando a Kozak en “¿Nueva, novísima...?” (2018)— de cualquier “banalización acrítica de la interactividad” (196). En este artículo, Kozak analiza las vinculaciones entre las producciones experimentales de Vigo y la poesía digital. Las obras de Bianchi, con sus particularidades emergentes de los medios de los que se vale —entre el soporte tradicional del libro y el código digital— encuentran en las “máquinas inútiles” de Vigo —con sus vidas improductivas y poéticas— otro posible antecedente.

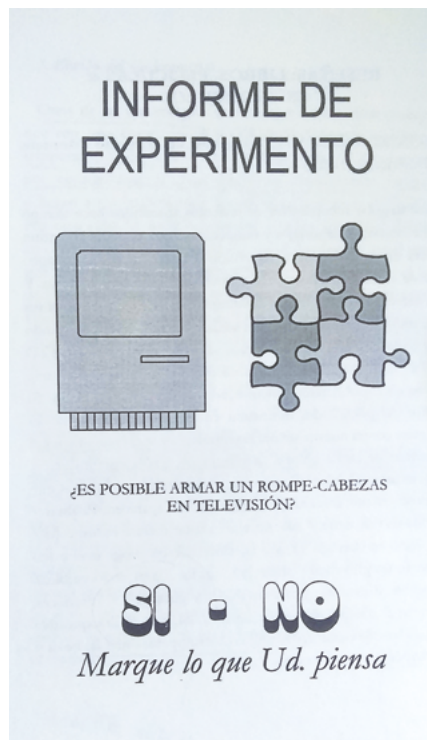


Figura 1. Bianchi, Sebastián. “Informe de experimento”. *Pequeño Arandela*, La carretilla roja, 2018, p. 60.

En *El imán* (2016) —otra obra difícil de catalogar, pero que sigue la línea de los manuales, con sus textos, instrucciones e ilustraciones—, Bianchi propone una forma de acceso material al inconsciente: “Nos servimos para ello de cartulina, tijera, hilo y plástica” (12). Según sus instrucciones, sería posible acceder materialmente al inconsciente si se perforaran círculos y se pasaran por detrás unos piolines que se activarían ante determinadas indicaciones. Las producciones de Bianchi suponen que prácticamente todo es factible de ser modificado materialmente, quizás por las palabras, como si la realidad estuviera hecha de una “plastilina sintáctica” (*Manual Arandela* 20), maleable y modificable, en la que las cosas y sus soportes pueden trastocarse, usando los mecanismos de unas para operar sobre otras.

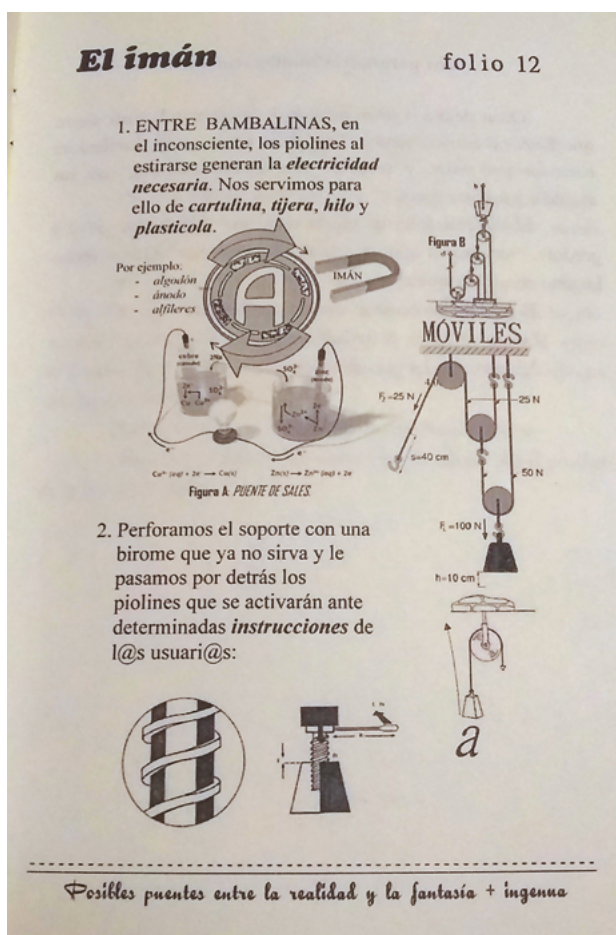


Figura 2. Bianchi, Sebastián. “El imán”. *El imán*, La carretilla roja, 2016, p. 13

El video “\$1 = 1 Km. Recorrido” —publicado en su página web— remite a las instrucciones para acceder al inconsciente que aparecían en *El imán*. Presenta, según el subtítulo, la explicación de cómo esos piolines, que en la ilustración figuran “entre bambalinas, en el inconsciente”, al estirarse, generan la electricidad necesaria. Sin embargo, cuando se hace clic, resulta que el video es privado y no se puede 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 la hipótesis de este trabajo. Las producciones digitales de Bianchi terminan de poner en evidencia quizás que no basta con que el medio sea digital —con sus posibilidades de interacción y dinamismo— para asegurar un lector activo, capaz de agenciarse los elementos que, en apariencia, siempre están disponibles en la web.

En su análisis de las máquinas de Duchamp en el contexto de las vanguardias históricas, Emilio Irigoyen destaca que no resulta demasiado relevante que las máquinas sean reales y dinámicas o se trate de máquinas inmóviles y virtuales: el gesto es, en cualquiera de los casos, político. Los movimientos de las “máquinas célibes” de Bianchi, de sus “juguetes pobres”, también resultan ineludiblemente políticos. Sobre todo, si se considera que las estructuras que ingresan a sus libros no quedan inertes: por el contrario, o bien se revitalizan o simplemente dejan en evidencia su grado de fosilización, su estado inane. Esas opciones dependen de los textos y de aquello que les toque en suerte al ser absorbidos por los artefactos, pero nunca quedan intactas, siempre se las lee de otra manera, aunque solo sea por las recombinaciones que los manuales proponen 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!” (*Pequeño Arandela* 16).

“Hacer explotar la lengua mediante el ejercicio denodado de sus propias reglas” (“Campos de prueba”), propone Ana Porrúa respecto de este mecanismo, que funciona también en *Atlético para discernir funciones*, otra obra de Sebastián Bianchi, publicada 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, cuasirreflejas, pasivas cuasirreflejas 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 (“Contratapa”). 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 para discernir funciones* comienza con una explicación del método, que “divide lo complejo y extiende su ley en cada parte del mecanismo” (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 también en *El imán*. 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...” (11). *El imán* de Bianchi atrae todo tipo de materiales, pero expulsa al lector. Cuando se cree que algo del procedimiento ha sido capturado, aparece un texto que 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” (“Contratapa” 27). 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 algunas ocasiones, las discursividades, los códigos heterogéneos que ingresan a los artefactos literarios de Bianchi hablan por sí mismos, como ocurre con las oraciones del *Atlético para discernir funciones*. En otras, 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 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 asequibles— 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 alguno 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, dentro del cruce de textualidades múltiples que operan en las producciones de Bianchi, se encuentre también un ensayo como “Contrapublicidad & Poesía”. Este ensayo aparece en el *Manual Arandela* y reflexiona sobre los vínculos entre discurso poético y artes visuales, al tiempo que 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...* es que puede pensarse también como clave de lectura de la propia obra: referenciales y autorreferenciales a la vez, estas reflexiones ensayísticas dan lugar a un grado más en los juegos metadiscursivos que sus manuales proponen.

En este sentido, cobra importancia también el hecho de que “Contrapublicidad & Poesía” —la entrada de mayor extensión en el *Manual Arandela*, que además abría el libro— esté elidida en la edición abreviada de La Carretilla Roja. En una primera lectura, podría pensarse que este ensayo crítico de Bianchi, 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. 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. Los poemas-máquina son referidos por Bianchi en tanto herederos de una tradición que se remonta a la Edad Media europea: artefactos léxicos de carácter combinatorio que, a partir de las virtualidades asociativas de cada lengua, ponen en funcionamiento operaciones productoras de múltiples mensajes, por lo general sobre soportes de carácter icónico lingüístico. La referencia al escritor catalán Ramón Llull se justifica en el hecho de que se lo considera uno de los precursores en este campo, por idear, en el siglo XIII, una mecánica de discos fijos y móviles que, al desplazarse, establecían diversas relaciones verbales y generaban textos en función de una combinatoria de letras, símbolos astrológicos y figuras geométricas (51). Se trata de una serie de “máquinas de hacer poemas” que luego serían 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” (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” (58). También este ensayo puede leerse como un gesto metaconsciente, una reflexión de Bianchi respecto de sus propias producciones literarias. Porque hay en ellas algo que asume un movimiento virtual, que reclama una interacción que solo podría escenificarse con la utilización de 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 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.

4. CIERRE: IMPOSIBILIDAD DE UN METALENGUAJE

“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. (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” (*Pequeño Arandela* 25). La poesía se manifiesta en las producciones de este escritor 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” (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” (27). Estas reflexiones entran en sintonía con la pregunta de Barthes en su texto “Literatura y meta-lenguaje” (1959). ¿Existe un metalenguaje para la literatura? ¿Puede un metalenguaje 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 que la literatura parece que se destruye como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje, y en la que la búsqueda de un metalenguaje 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).

Cuando Claudia Kozak en “Out of Bounds...” (2013) se refiere a una “literatura desforada”, “fuera de sí”, que va más allá de sus propios bordes, circunscribe su análisis al terreno

de la literatura electrónica. Sin embargo, no deja de mencionar aquella literatura impresa que dialoga con los cambios suscitados por Internet, sus pantallas y archivos electrónicos. Desaforadas, por fuera de su campo —o, al menos, de lo que tradicionalmente se consideró su campo—, las producciones de Bianchi son difíciles de catalogar, pero insisten en su diálogo con lo literario y en aquello que Kozak llama “impulso y deseo de letra” (“Escribir la lectura...” 39). En la multiplicación de textos preexistentes, en los desplazamientos de sentido que generan, estas producciones también se desbordan fuera de sí, aunque solo lo hagan desde un movimiento virtual, listo para ser activado desde la superficie de la hoja.

No hay un lenguaje meta que pueda indicar qué discursividades, qué relaciones, qué estructuras ingresan 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”. Además, tienen formas anómalas como las de las máquinas célibes o las “máquinas inútiles” de Vigo, porque se atreven —todavía— a la inestabilidad de lo no referenciable. Las producciones de Bianchi desactivan lo meramente asociado a un contenido, para dar prevalencia a los continentes. Desde esa posición, insisten en los modos en que nos valemos de procesos de repetición y estandarización: pequeñas tecnologías dentro de las que se encuentra también 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” (*Pequeño Arandela* 8). Esa voz no se sabe de dónde proviene, pero sí que se hace oír para 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 metalenguaje 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. En su pedido de movimiento e interacción, 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. “Literatura y meta-lenguaje”. *Ensayos críticos*, traducido por Carlos Pujol, Seix Barral, 2003, pp.127-128.
- Berti, Agustín. “Los objetos híbridos. Tensiones entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte”. *Actas del Seminario Internacional Ludión / Paragraphe*, Exploratorio Ludión, 2011, pp. 41-48.
- . “Palabras esquivas, referenciabilidades discretas: sobre los procedimientos de la poesía digital en Leonardo Solaas, Iván Marino y Carlos Gradín”. *E-Poetry / E-Poesía 2015*, UNTREF, 2015, pp. 2-15
- . “Usos del acervo cultural en procedimientos de la literatura digital: entre contenidos e incontinencia”. *Revista Virtualis*, vol 9, núm, 17, 2018, pp. 132-160
- Bianchi, Sebastián. “\$1=1km. recorrido”. *Idolos en Noa-Noa*, <http://poemas-inc.blogspot.com/>
- . *Atlético para discernir funciones*. Neutrinos, 2017.
- . “Cinco preguntas a Sebastián Bianchi”. *Cuadernos del pespír*, entrevistado por Ezequiel Alemián, 27 de junio de 2013. <https://elpespír.wordpress.com/2013/06/27/cinco-preguntas-a-sebastian-bianchi/>
- . *El imán*. La Carretilla Roja, 2016.
- . “Introducción a la poesía”. *El blog de Marcelo Leites*, 14 de marzo de 2010, <https://ustedleepoesia2.blogspot.com/2010/03/introduccion-la-poesia.html>.
- . “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>
- . “Lalamatic”. *Idolos en Noa-Noa*, <http://bianchiseb.wix.com/lalamatic>
- . *Manual Arandela*. Macedonia Ediciones, 2009.
- . *Pequeño Arandela*. La Carretilla Roja, 2018.
- . “The rebras”. *Idolos en Noa-Noa*, <http://bianchiseb.wix.com/the-rebras> .
- Brina, Maximiliano. “La pantalla del nuevo mundo. Teoría de Medios y Literatura: aportes y tensiones”. *Revista Luthor*, núm. 38, 2018, 19-56 pp.
- Eco, Umberto. “El gusto es mío”. *Suplemento Radar*, 27 de febrero de 2005, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2047-2005-02-27.html>.
- Irigoyen, Emilio. “El arte es una máquina de (des)montaje. Fordismo-taylorismo y vanguardias artísticas a principios del siglo XX”. *Scripta Nova*, vol. VI, núm. 119 (7), 1 de agosto de 2002, <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-7.htm>
- Katchadjian, Pablo. “Contratapa”. *El imán*, La Carretilla Roja, 2016, pp. 7-27

- Kaufman, Alejandro. "Imaginarios, lecturas, prácticas". *La biblioteca*, núm. 6, primavera 2007, pp. 76-83
- Kozak, Claudia. *Tecnopoéticas argentinas*. Caja Negra, 2012.
- . "Escribir la lectura: hacia una literatura fuera de sí". *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, vol. IV, núm. 4, 2017, pp. 37-51.
- . "¿Nueva, novísima o novedosa? De la novísima poesía según Edgardo Antonio Vigo a la poesía experimental digital". *El hilo de la fábula*, núm. 18, 2018, pp. 184-201.
- . "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, 2013, pp. 90-98
- Ledesma, Germán. "Imaginario tecnológico en la narrativa argentina del siglo XXI (Alejandro López, Daniel Link)". *Revista Pilquen-Sección Ciencias Sociales*, núm. 16, 2013, pp. 1-12.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Traducido por Óscar Fontrodona, Paidós, 2005.
- Ortiz, Mario. "Contratapa". *Atlético para discernir funciones*. Neutrinos, 2017.
- Porrúa, Ana, "Campos de prueba". *Caligrafía tonal*, Entropía, 2011.
- Solaas, Leonardo. "Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología". Medium, 5 de junio de 2018, <https://medium.com/@solaas/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5>.
- Tribe, Mark y Jana Reena. *Arte y nuevas tecnologías*. Traducido por Pablo Álvarez Ellacuría, Taschen, 2006.