

## INSEMINAR UN POEMA EN LA MATRIZ TECNOLÓGICA. DE LA POESÍA A LA ACCIÓN POÉTICA EN YUCEF MERHI

Daniela Díaz Larralde  
Universidad Simón Bolívar  
danydiazlarralde@gmail.com

En 1997 Yucef Merhi (1977) publica su primer poemario titulado *Poliverso Andróctono*, luego de haber participado en dos de los talleres de poesía que ofreció el Celarg (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos) en aquel entonces; el primero dictado por Yolanda Pantin (1995-1996) y el segundo, por Juan Calzadilla (1996-1997). Pero se trata en este caso de una publicación que amerita una atención muy particular, por diversas razones.

En primer lugar, porque en este caso se trata de un conjunto de cuarenta y un poemas de los cuales diez, antes de ser reunidos junto a los demás en un libro —que suele ser el formato en el que tradicionalmente se presenta a un lector la poesía—, fueron inscritos en objetos tridimensionales y convertidos así en parte de dos obras plásticas que fueron exhibidas en dos museos diferentes ese mismo año: la primera, titulada también *Poliverso Andróctono*<sup>1</sup>, formó parte de una exposición en la que Merhi debutó como artista plástico: *Re-readymade* (1997), una colectiva realizada en el Museo Alejandro Otero, en homenaje al 110 aniversario del nacimiento de Marcel Duchamp, bajo la curaduría de Miguel Miguel. Y la segunda,

La intención de la presente investigación es reflexionar sobre el trabajo del artista, poeta y hacker venezolano Yucef Merhi en su primer poemario, *Poliverso Andróctono* (1997), y en algunas de sus obras plásticas. Este texto analiza la postura y el rol que la poesía puede desarrollar en un contexto histórico marcado por el rápido desarrollo de la tecnología. Si bien se trata de la propuesta de un artista que ha sido pionero del arte digital tanto en Venezuela como en Latinoamérica, su aporte no se limita al hecho de que es capaz de apropiarse de esos nuevos medios que ofrece la tecnología para crear obras artísticas, sino que, además es capaz de hacer que esos medios, incluyendo el propio lenguaje como fundamento principal, terminen por cuestionarse a sí mismos y planteen así

Recibido: 3 de diciembre de 2013

Aceptado: 11 de febrero de 2014

titulada *Abstractómbola*<sup>2</sup>, que según cuenta el artista estaba ya lista antes de que decidiera hacer el poemario, fue expuesta en el III Salón Pirelli, junto a otra, también suya, titulada *El reloj poético*<sup>3</sup>, por la que recibió en ese momento mención de honor. Es decir, que Merhi, en un mismo año, se inicia como poeta ante el público al publicar su poesía en formato libro y también como artista plástico, al exhibirla en un museo. En ese gesto está implícito, entre otras cosas, un profundo cuestionamiento acerca del lugar que ocupan y de la función que cumplen o deberían cumplir la poesía y el poeta en nuestro tiempo, marcado por el cada vez más acelerado desarrollo de lo tecnológico; y acerca también de las nuevas posibilidades de producción y recepción de la poesía que tal desarrollo ofrece; así como un llamado a reflexionar con mayor detenimiento y desde distintos ámbitos acerca de lo que éste implica, en cuanto acontecer predominante que condiciona sin duda nuestra manera de percibir, de ser y de estar en el mundo o en lo que para nosotros, occidentales, es el mundo.

En segundo lugar, porque se trata de poemas cuya escritura está signada por una particular exploración del potencial creativo tanto del lenguaje natural —en este caso del español— como de diferentes lenguajes de programación, con los que Merhi estará familiarizado desde niño; y sobre todo, porque esa exploración, esa experimentación aborda posibilidades inéditas que resultan de transgredir los límites entre ambos con la intención de crear, a partir de su entrelazamiento, poemas híbridos. Subyace a esto la convicción de que, como afirma en una entrevista que le hiciera Carlo Zanni en 2004, “cuando ambos lenguajes se

cuestionamientos culturales, sumamente necesarios hoy en día, al espectador. Esto, partiendo de la idea de que “la naturaleza de la poesía es subversiva y [de que] el poeta, por definición, subvierte”. Una premisa asimilada a partir de su propia experiencia creadora y que ha terminado por convertirse en una de las principales convicciones que rigen su obra.

*Palabras clave:* Yucef Merhi, poesía, tecnología, lenguaje, medio.

The intent of this article is to offer a preliminary approach to the first book of the artist, poet and Venezuelan hacker Merhi Yucef, *Poliverso Andróctono* (1997) and some of his sculptures. This text analyzes the position and the role that poetry could have in the current historical context, marked by a rapid development of technology. This is the proposal of an artist who was a pioneer of digital art in both Venezuela and Latin America. His contribution is not limited to the fact that he is able

fusionan teniendo como fundación la poesía, un nuevo tipo de interacción emerge”<sup>4</sup>.

Esto es muestra clara de que, aun cuando en sus inicios Merhi recorriera caminos más o menos convencionales en cuanto a su formación poética, su relación con la poesía, con el acto poético, nunca fue tradicional. La misma Pantin lo confirma un par de años después cuando, al relatar su experiencia en aquel taller, hace especial énfasis en las singularidades creativas de Merhi:

Para él la poesía no tiene ningún límite. Como muchos jóvenes de su edad, Merhi está totalmente familiarizado con los nuevos lenguajes uno de los cuales es el de las computadoras. Su apuesta —original o no— es mayor, porque es inconcebible, porque para nosotros es *inconcebible*. Merhi se expresa con un lenguaje híbrido donde todo es posible: poesía escrita, visual, objetual<sup>5</sup>. (2002: 112). (Las cursivas son del texto).

Palabras que dejan claro que para este poeta/artista los límites son tan solo espacios de tránsito, entre una cosa y la otra, abiertos a la exploración de sus posibilidades. Luego de precisar esto, Pantin continúa reconociendo su propia posición frente a las innovaciones propuestas por este “pequeño Rimbaud”, como lo llama; una posición al borde de lo que ella considera un abismo entre mundos: entre su mundo y ese mundo otro que este joven venía a mostrarle:

Es cierto que yo lo aupé y que fui entusiasta cómplice de sus locuras y experimentos, fasci-

to appropriate these new means of technology to create artistic works, but also that he is capable of making the media, including the media language itself as the primary foundation, question and challenge themselves and raise cultural challenges, much needed today for the viewer. This approach is based on the idea that “the nature of poetry is subversive and [that] the poet, by definition, subverts”. A premise that Yucef assimilated from his own creative experience and has ended up becoming one of the core beliefs that govern his work.

*Key words:* Yucef Merhi, Poetry, Technology, Language, Environment.

nada como estaba por las inéditas situaciones que el joven creaba y por sus virtuales universos. Porque, le decía yo a esos muchachos en el Taller del Celarg que *la poesía es un cuerpo vivo que avanza hacia algún lugar del cual no tenemos noticia y que en el camino expresa la música de su tiempo*. Y le decía a Yucef Merhi que su trabajo colocaba a la poesía tradicional en las incomodidades de los límites, o en la angustia de los callejones sin salida, cuando las herramientas para saltar —que han sido desde siempre las de la imaginación y el sueño— se nos antojaban a nosotros los mayores, muy difíciles (2002: 112). (Las cursivas son mías).

Estas palabras de Pantin dicen mucho acerca del trabajo poético de Merhi, quien comienza a incursionar en la poesía cuestionando y trasgrediendo de una vez límites, convenciones, viejas convicciones; y esta actitud lo sitúa en un lugar difícil de alcanzar por poetas tradicionales, un lugar incómodo para ellos y muy angustioso también, porque se trata de una nueva poesía que va de la mano con la tecnología, retando la validez de viejas confrontaciones entre estos dos ámbitos —el poético y el tecnológico— que hasta el momento han terminado por separar lo que Merhi pretende hacer converger. Esa intención, orientada hacia la consecución de una posible integración o hibridación entre tecnología y poesía, puede reconocerse ya en estos primeros poemas a partir de las constantes experimentaciones que quedan registradas en muchos de ellos y que, como se dijo, surgen de la exploración del potencial y de los límites entre lenguaje natural y lenguaje de programación.

Esto es evidencia de que Merhi, artista plástico y poeta, programador y hacker, postula el lenguaje como fundamento de toda su propuesta artística, entendido éste como *un medio* que es a un tiempo material e inmaterial; y cuando hablo de lenguaje no me refiero únicamente al lenguaje natural, o a los lenguajes naturales que existen, sino también a ese otro tipo de lenguaje, tan distinto que de hecho es entendido cultural y socialmente como “otro” lenguaje —aun cuando es parte del lenguaje en general—, que sirve no ya para comunicarnos, en principio, sino para programar las nuevas máquinas, las nuevas redes que sostienen el actual funcionamiento del mundo, que se constituyen como infraestructura de la comunicación, o para la comunicación. La condición de programador/hacker de este artista es la que ofrece la posibilidad de sumar a su conocimiento del lenguaje natural el manejo de ese otro len-

guaje que se hace presente cada vez más en nuestra sociedad, aun cuando de manera imperceptible, debido a los avances tecnológicos, lo que permite a Merhi navegar por aguas que cualquier poeta tradicional, cuanto más, puede apenas contemplar desde la orilla. Y hasta esos confines insospechados extiende él su poesía, a sabiendas de que, como afirma Pantin, “es un cuerpo vivo que avanza hacia algún lugar del cual no tenemos noticia y que en el camino expresa la música de su tiempo”.

### *Sobre la confección de una tecnología poética*

En una entrevista publicada en *El Nacional*, en 2005<sup>6</sup>, Merhi comentaba que el proceso particular de su producción artística lo había llevado a darse cuenta de que “la naturaleza de la poesía es subversiva y [de que] el poeta, por definición, subvierte”. Una premisa asimilada a partir de su propia experiencia creadora y que ha terminado por convertirse en una de las principales convicciones que rigen su obra. Evidentemente, se trata de una tesis que no plantea en realidad nada nuevo, pero que sirve al artista para mostrar, de múltiples maneras, cómo en nuestro tiempo la poesía sigue funcionando como un principio trasgresor activo, como un principio crítico, al menos dentro del ámbito de las propuestas teóricas o estéticas, desde donde el artista pretende causar algún efecto en la sociedad, en la cultura del momento.

Merhi, como puede apreciarse ya desde el principio de este escrito, no es un poeta tradicional, pues si bien es cierto que comienza su trayectoria publicando un poemario en formato libro, también es cierto que parte de ese poemario se materializa simultáneamente, como se dijo, en dos obras plásticas que ese mismo año serán exhibidas en museos diferentes. Es significativo, en este sentido, que el poemario comparta título con la primera de estas obras y que la segunda reciba el título de uno de sus poemas, pues enfatiza el hecho de que no se trata de cosas distintas sino de la manifestación de lo mismo en otra forma, o extendido hacia otras formas que pueden entenderse como materializaciones de lo verbal a través de las cuales el lenguaje se prolonga. En su página web oficial ([www.cibernetica.com](http://www.cibernetica.com)) Merhi explica que el nombre del poemario nace de la combinación de varias palabras: “poli”, como prefijo que indica pluralidad o abundancia, y “verso”, lo que da lugar a “poliverso”; y “andrógino” y “autóctono”, de donde surge el término “andróctono”. Se trata

entonces del resultado de un juego verbal que invita ya desde el principio a crear conjeturas acerca de su sentido o que anuncia de antemano la condición híbrida propia de aquello a lo que da nombre: un verso plural a partir del cual se crea un *poliverso* poético, en lugar de un *universo* poético, del que es autóctona la androginia, es decir, la conjunción de los opuestos. La producción simultánea de todos estos significativos aportes de Yucef Merhi es imagen del inicio de ese *poliverso* poético donde los opuestos se conjugan, se intervienen mutuamente y ensayan así posibilidades de integración.

En el presente artículo, por razones de espacio y dada la complejidad de esta propuesta artística, sólo serán analizados dos poemas —“Anoético.Bat” y “Relatividad”— en los que Merhi experimenta lúdicamente con las posibilidades de integración entre lenguaje natural y lenguaje de programación. La intención es mostrar cómo estos *experimentos* revelan importantes e imprescindibles caminos de reflexión acerca de nuestra cultura —que a su vez se verán enriquecidos por su relación con algunas de las obras plásticas posteriores de este artista— y asimismo se convierten, los poemas, en el registro de una acción poética que se propone como una manera de intervenir en el devenir de nuestra historia consciente y voluntariamente. Comencemos entonces por el primero de ellos.

### “Anoético.Bat”

Se trata de uno de los primeros poemas en los que aparece un lenguaje de programación: el *batch file* (MS DOS). Visualmente este poema es interesante porque en él las entradas que corresponden al código del lenguaje de programación utilizado aparecen todas en una columna a la izquierda de la página, salvo una línea que corresponde al cifrado del título en ASCII que sí “se cuele” entre las que conforman el poema en lenguaje natural, situadas del lado derecho y que parecen sugerir la imagen de un barco. Esto parece anunciar, todavía dentro del marco de la página, un primer acercamiento entre lenguajes. El poema se titula “Anoético.Bat” y en él se alude a la resolución de un conflicto de pareja pero valiéndose de terminología informática, como si solucionar un problema equivaliese a reprogramar el código de la relación.

Este lenguaje natural, que comienza ya a dar muestras de “contaminación” debido a la terminología que utiliza para referirse a un conflicto de pareja, re-



los atributos de tu sangre”—, y a continuación, los siguientes versos narran lo que sucede a partir del cambio que un yo individual activa y que luego un nosotros lleva a cabo: una desfragmentación del pasado, que quiere decir, si se atiende a lo que significa este término en el ámbito del lenguaje de programación, reorganizar los archivos guardados en la memoria, agruparlos, reconstituirlos reuniendo sus fragmentos, eliminando los espacios vacíos; luego formatear las rupturas, que implica borrar archivos —recuerdos— alusivos a la ruptura, a la fragmentación y dar a ese espacio un nuevo formato, que significa establecer un nuevo *sistema de archivo*, es decir, una nueva manera de registrar y archivar los datos, la memoria; y finalmente, erigir así la nueva partición, que en informática quiere decir crear una división lógica dentro del disco duro, a la que se le aplicará un formato lógico (sistema de archivo) acorde con el *nuevo sistema operativo que se instalará*. Eso es lo que permitirá darle un label a la relación, es decir, asignarle otro nombre, otro estatus y otra manera de funcionar. Pero los términos informáticos<sup>7</sup> utilizados para aludir a esta resolución de un conflicto de pareja —“desfragmentamos”, “formateamos”, “partición”, “label”— podrían entenderse también de otra manera si atendemos a la resonancia —“echo”— que se crea entre ellos y los que forman parte del código de programación: “off”: apagado, “end”: fin. Pero, ¿fin de qué? Del “cuerpo”, al que se le da un “label”, al que se le asigna otro sentido, otro significado. ¿No podría, a partir de esto, entenderse este poema como una metáfora del paso de la noción de cuerpo biológico a la de cuerpo maquínico? La relación de pareja quedaría establecida entonces, no entre dos personas —hombre y mujer—, sino entre el cuerpo (hardware) y el pensamiento del individuo que se hace posible gracias al lenguaje (software). Visto así, cobraría mayor complejidad de sentido el primer verso, pues podría entenderse ese cambio de atributos de la sangre como alusión a una transformación del flujo sanguíneo —flujo del lenguaje— al flujo de datos que ahora recorre el nuevo cuerpo: la máquina.

Pero habría que confirmar esta hipótesis tomando en consideración también qué es lo que este poema haría si se ejecutara en una computadora, pues, tal y como lo confirma su título, al estar compuesto por un nombre y una extensión .bat al final, se trata, más que de un poema, de un tipo de archivo particular, que responde a las categorías del nuevo sistema de archivo que corresponde al sistema operativo MS-DOS. Esa extensión es la que convierte

un archivo de texto simple, sin formato, en un tipo de *archivo ejecutable* que se crea para *automatizar tareas*; es decir, son archivos que contienen series de comandos que se ejecutan secuencialmente con sólo darle doble click al nombre al que se le ha acoplado la extensión “.bat”. Se crea así un archivo que funciona por sí mismo y que realiza automáticamente una serie de instrucciones que han sido asignadas. En este caso, el nombre del archivo es “Anoético”, pero será necesario avanzar en el análisis de los demás elementos de este poema para comprender mejor a qué se está aludiendo con ello. Pasemos entonces a explicar qué sucede cuando este poema se ejecuta.

En primer lugar, todos los comandos quedan ocultos. El “@echo off” inicial no permite que aparezcan en pantalla, por lo que operan ocultos desde adentro. Nadie los ve —no como en la página, donde quedan registrados, donde se hace visible su presencia operativa—. Luego, sobre la pantalla vacía —“cls”— se imprime en primer lugar el título: “Anoético.Bat”, seguido de una línea en blanco. A continuación las instrucciones, sin que puedan ser vistas, imponen un salto de línea hasta “: cuerpo”, y entonces comienzan a aparecer en pantalla los versos —cuerpo del poema—, que se imprimen uno por uno, en secuencia:

Cambié los atributos de tu sangre  
desfragmentamos el pasado y  
formateamos las rupturas  
Erigimos la nueva partición  
le dimos un label

A esto le sigue una línea en blanco, luego un nuevo salto invisible hacia una instrucción superior, determinada por “:label”, y finalmente se imprime de nuevo el título en la pantalla, pero esta vez cifrado en ASCII: “ALT-65327732793282”. Queda así expresado el resultado de los cambios anunciados en los versos, desaparece el lenguaje natural y en su lugar aparece un código cifrado, una cifra asociada a un comando de teclado (ALT) conocido como *tecla modificadora*, porque sirve para ejecutar una acción o una función cuando se presiona en combinación con otras teclas. Es además una tecla de acceso a los caracteres ASCII, que son los que conforman el código estándar americano que se utiliza para intercambio de información porque compatibiliza procesadores de texto y programas de comunicaciones. Son caracteres vin-

culantes, entonces, que permiten la intercomunicación pero ahora dentro de un nuevo espacio. Son los que conforman el nuevo alfabeto digital, que en realidad es una traducción de los códigos binarios con que opera la máquina. La creación de este código podría entenderse entonces como un procedimiento mediante el cual se logra introducir el alfabeto en la máquina para hacerlo circular por su interior —de nuevo el lenguaje como metáfora de la sangre<sup>8</sup>.

Durante la ejecución del programa la palabra “cuerpo” no aparece, pero gracias al registro de este poema “ejecutable” en la página es posible ver que comienzan a aparecer los versos que anuncian los cambios operados inmediatamente después de que una instrucción haya dirigido la acción de la ejecución hacia el comando “:cuerpo”. Y después de que el último verso anuncia la asignación de un nuevo “label”, otra instrucción remite al comando “:label” y es cuando aparece el título transformado, cifrado. Así, el título ha pasado de ser el nombre de un archivo ejecutable a ser un atajo de teclado que permite acceder a caracteres ACSII que, al traducirlos de números a letras, revelan una palabra: “amor”. Una nueva forma de amor que ha sido trasegada al interior de la máquina —codificada— y que funciona ahora bajo sus parámetros.

Esto parece confirmar la idea de que este poema puede leerse como registro de la transición del cuerpo biológico al cuerpo maquínico. Más acertada parece esta posibilidad si se atiende al hecho de que en los agradecimientos que siguen al último poema del libro, cuando el poeta agradece, entre otros, “a la humanidad”, agrega entre paréntesis: “(después del Super Hombre, la Super Máquina)”(XCIII). Y luego, en la siguiente página aparece tan sólo la huella digital del pulgar del artista, un *signo de identidad*: registro de la configuración biológica singular, cifrada, de todo un cuerpo; y sobre ella la palabra “Pulgar”, como título de este último poema visual. Metáfora de la huella —cifra— que deja el salto de lo *digital* biológico —cuerpo— a lo *digital* informático —máquina—, y la presencia del lenguaje como medio que da sentido, y sobre todo que posibilita, como apunta Lyotard en *Lo inhumano* ([1988]1998), el cambio de nivel referencial porque, gracias a su poder simbólico y recursivo, nombra con una palabra que muta imperceptiblemente en su interior. Huella digital de un poeta, huella de un poeta digital.

Este salto implica entonces comenzar a dejar el cuerpo atrás —o en otro lugar— al ir poco a poco trasegando sus datos al interior de la máquina. Cambiar sus atributos equivale así a inscribirlos dentro de otro contexto —

cuerpo—, registrarlos según un nuevo sistema de archivo —memoria— y ponerlos a funcionar según un nuevo sistema operativo —pensamiento, acción—. Pero esta transición implica cambios sobre los que es necesario reflexionar y a ello es que parece aludir el título de este poema: “Anoético”. Una vez más la obra de Merhi sitúa al espectador ante un neologismo que abre las posibilidades de sentido e invita a jugar con ellas. En este caso, lo que se propone es entenderlo como un término compuesto por dos elementos: la “a” inicial, que estaría cumpliendo la función de prefijo, en cuyo caso estaría indicando «privación o negación» de aquello que precede; y el adjetivo “noético”, relativo a la “noésis”, que significa, según el DRAE, «visión intelectual, pensamiento», y también, en fenomenología, «acto intencional de intelección o intuición». “Anoético” estaría sugiriendo entonces negación o privación del acto de pensar, y su extensión final (.bat) estaría vinculando esa negación a la acción de la automatización de tareas, sin duda para enfatizar, con intención claramente crítica, el hecho de que quien actúa de manera automática no piensa en lo que hace, sólo actúa siguiendo instrucciones. Y ese es uno de los mayores riesgos que comporta el desarrollo vertiginoso de la tecnología.

Privar al individuo del acto intencional de pensamiento —en el sentido de acto intelectual pero también intuitivo—, es decir, de la capacidad de pensar que le es propia y también de la intención o voluntad de ejercer esa capacidad, significa despojarlo de lo único que puede proporcionarle un criterio propio que incluso le permita velar por su supervivencia en y ante el medio y las circunstancias en las que vive. Según Lyotard<sup>9</sup>, esta capacidad compleja de pensamiento está intrínsecamente vinculada al cuerpo humano y por ello le



“Pulgar”

Fuente: Poliverso Andróctono (*Poemario*, 1997)

resulta muy cuestionable la pretensión de la tecnociencia de crear un equivalente maquínico que sea capaz de reproducirla.

El pensamiento —advierte en este sentido— toma y debe a la experiencia corporal, sensible, sentimental y cognitiva de un ser viviente muy sofisticado pero terrenal su horizonte, la orientación de éste, el límite ilimitado y el fin sin fin que supone (18).

A esto agrega lo que Hubert Dreyfus objetó ante la misma pretensión, orientada a la creación de inteligencia artificial: las máquinas, dice Dreyfus, “operan en lógica binaria”, mientras que

el pensamiento humano no piensa de manera binaria. No trabaja sobre unidades de información (los bits) sino sobre configuraciones intuitivas e hipotéticas. Acepta datos imprecisos, ambiguos, que no parecen seleccionados según un código o una capacidad de lectura preestablecida [que es lo que se genera cuando se crean instrucciones que prescriben y automatizan una tarea]. No descuida los puntos accesorios, los márgenes de la situación. No sólo está focalizado, sino que también es lateral. Puede discernir lo importante de lo que no lo es sin hacer una revisión exhaustiva de los datos ni someter a prueba su importancia con respecto al fin buscado mediante series de ensayos y errores. Como lo mostró Husserl —añade Lyotard— el pensamiento ausculta un “horizonte”, apunta a un “noema”, un tipo de objeto, una especie de monograma no conceptual, que le proporciona configuraciones intuitivas y abre “ante él” un campo de orientación y expectativa que es más que un “*frame*” (Minsky). Y en ese fuera de cuadro, que sería más bien algo así como un esquema, avanza hacia lo que busca “eligiendo”, esto es, descartando y agrupando los datos que necesita, pero sin disponer pese a ello de criterios preestablecidos que determinen de antemano qué es lo que le conviene elegir (24).

No conforme con esto, Lyotard señala dos particularidades más de aquello que caracteriza y determina el pensamiento humano: la primera, la imbricación que existe entre el pensar y el sufrir, cuando de verdad se trata de un pensar orientado hacia la invención y la creatividad<sup>10</sup>; y la segunda, la fuerza

del deseo que la diferencia entre sexos motiva<sup>11</sup>. Estas particularidades son las que se constituyen como saldo, como resto, en lo que está planteado en “Anoético.Bat”. Atender a ello responsablemente, “noéticamente”, es lo que está en juego en este tránsito.

“Abólicos los que piensan sin pensar que piensan”, dice Merhi en uno de sus poemas, y luego añade: “Soy humano, tengo derechos, izquierdos, centros, etc. / Mi etc. es el punto débil del universo” (*Poliverso Andróctono*: XXXIX). Etcétera es un término que implica un *hay mucho más que no se nombra*, es decir, un potencial que es, según estos versos, *propio* de lo humano y que está directamente vinculado con la capacidad de pensar, pero estando consciente de que se piensa y, por tanto, de cómo se piensa y de lo que se piensa. Es a esto, justamente, a lo que se refiere la noésis: al acto intencional de pensar y al acto de pensarse que implica el ejercicio de la reflexión. Acto asociado además a la intuición, es decir, a una manera de habérselas con la información que sobrepasa los límites racionales, lógicos. Y por último, lo más importante: se trata, como vimos en la definición dada, de una “visión intelectual”, es decir, de un ver intelectual, distinto al ver literal, que es fundamental para que todo individuo desarrolle cabalmente sus capacidades cognitivas y creativas.

Según Paul Virilio, el desarrollo de los medios audiovisuales de captación y transmisión de información terminó por instaurar una forma silente de *bombardeo* a través de imágenes que obnubilaba el pensamiento del individuo.

Con la multiplicación industrial de las prótesis visuales y audiovisuales — apunta Virilio—, con la utilización incontinente desde la más tierna edad de estos materiales de transmisión instantánea, se asiste normalmente a una codificación de imágenes mentales cada vez más laboriosa, con tiempos de retención en disminución y sin gran recuperación ulterior; a un rápido hundimiento de la consolidación mnésica (16-17).

Y más adelante agrega:

Hace tiempo que las últimas generaciones comprenden con dificultad lo que leen, porque son incapaces de *re-presentárselo*, dicen los profesores... Para ellas, las palabras han terminado por no formar imágenes, puesto que, según los fotógrafos, los cineastas del cine mudo, los propagandistas y publicistas de

principios de siglo, las imágenes al ser percibidas con gran rapidez debían reemplazar a las palabras: hoy, ya no tienen nada qué reemplazar y los analfabetos y disléxicos<sup>12</sup> de la mirada no dejan de multiplicarse (19). (Las cursivas son del texto).

Tales señalamientos de Virilio sirven para confirmar lo que se mencionó al comenzar el análisis de este poema: que el proceso de maquinización —en el sentido de reprogramación— del individuo está en curso. En “Anoético.Bat” vuelve a estar presente este señalamiento y su recurrencia aporta un nuevo elemento a la reflexión: la automatización del individuo que, según Julia Kristeva, es la nueva *banalidad del mal*. Esto lo planteó ella en la conferencia “Diez principios para el humanismo del siglo XXI” que dictó el 26 de octubre de 2011 en la Universidad de Roma III y que fue publicada recientemente por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá<sup>13</sup>. La cita completa, correspondiente al sexto principio, es la siguiente:

Humanistas, es por medio de la singularidad compartible de la experiencia interior que podemos combatir *esta nueva banalidad del mal que es la automatización en curso de la especie humana*. Es porque somos seres que hablamos, escribimos, dibujamos, pintamos, musicalizamos, jugamos, calculamos, imaginamos y pensamos, que no estamos condenados a volvernos ‘elementos de lenguaje’ en la hiperconexión acelerada. El infinito de las capacidades de representación es nuestro hábitat, nuestra profundidad y nuestra emancipación, nuestra libertad. (411). (Las cursivas son mías).

A partir de estas palabras queda claro que Kristeva, no sólo coincide, en relación con lo que aquí se está planteando, en defender el valor y la importancia de esa capacidad imaginativa, creativa, *propia* del ser humano, que hace de cada individuo un ser singular, sino que además coincide en querer advertir que el riesgo implícito en esa “automatización en curso” es que el individuo, el ser humano, termine convertido en “elemento de lenguaje”. ¿Y no implica eso, acaso, el salto del cuerpo biológico al cuerpo maquínico? ¿No es acaso a través del lenguaje que nos hemos ido trasegando a ese nuevo espacio que hoy en día llamamos *virtual*? Y si no, ¿qué otra cosa somos de ese otro lado de la

pantalla sino “elementos de lenguaje”? Ahora bien, habría que aclarar que lo que supone un riesgo es terminar convertido en un elemento del lenguaje, pero del lenguaje de programación, es decir, sometido a los parámetros de su carácter meramente funcional, en lugar de conservar y aprovechar en ese otro lugar la potencia creativa —poética— que es *propia* del lenguaje natural. Para reflexionar con mayor detenimiento acerca de esto pasaremos ahora a analizar el segundo poema.

“*Relatividad*”

Este es uno de los poemas que además de estar presentes en el poemario forman parte de una obra plástica, en este caso, de la serie *Abstractómbola*, conformada por cinco cajas de luz en las que aparece la imagen de un fractal de Mandelbrot dentro de la cual se inscribe un poema. El que será analizado en esta ocasión se titula “Relatividad” y es el que aparece en la tercera de las cajas, pero en este caso, como se dijo, será analizado sólo como poema. Se trata ahora de lo que Merhi denomina un “programa/poema”. En él se combinan el lenguaje de programación Basic y el lenguaje natural; pero, apelando de nuevo a lo visual, en primer lugar, es notable cómo la presencia del lenguaje de programación es mucho más contundente. Ya no hay, como en el caso anterior, separación entre uno y otro, y a las letras, que todavía forman palabras legibles —como “color”, “locate”, “print”—, se unen los números que, por una parte, ordenan la secuencia de los pasos del programa/poema y refuerzan la columna que antes apenas se anunciaba en “Anoético.Bat”; y por otra, se encargan, en compañía de los comandos, de asignar el color que tendrán y el lugar que ocuparán dentro de la pantalla los elementos, presentes en el programa, que corresponden al lenguaje natural: el título y los versos.

A esta imagen de invasión y de imposición de dominio y control por parte del lenguaje de programación se suma el hecho de que los versos parecen ahora atrapados, capturados por las comillas. Y el cuadrado parece ser el lugar al que serán confinados; espacio que, como dibujo dentro del contexto escrito del poema, prefigura la pantalla de la computadora. Sin embargo, esto que parece un proceso de captura y confinamiento de los versos de un poema, puede paradójicamente entenderse también, si se retoma la metáfora biológica, como un

procedimiento de manipulación genética, que comienza por extraer del lenguaje —como si se tratara de sangre— segmentos particulares cargados de contenido poético —“cuactángulos emocionales” captados “en la plaza de los poetas” / “con la pluma de la palabra”—, para luego introducirlos —inocularlos en la escritura de un programa— dentro de la dinámica del funcionamiento de la máquina, una vez que dicho programa comience a circular por ese nuevo medio, equivalente, como se dijo, a un nuevo cuerpo. De esa manera, los “cuactángulos emocionales” —neologismo que evoca la imagen de un nuevo tipo de coágulo que ha mutado al verse intervenido por ángulos, que son elementos matemáticos<sup>14</sup>—, prendidos ya de la matriz tecnológica, podrán “cobrar vida”, dado que el nuevo contexto les permitirá, como nuevos atributos, ser dinámicos, desplazarse por la pantalla y cambiar de color, mientras se reconstruyen, ahí adentro, como poema; lo que implica entonces subvertir el confinamiento y convertirlo, por el contrario, en una forma inédita de libertad para la palabra, para la poesía.

Esta posibilidad de doble lectura que pone de manifiesto una paradoja está muchas veces presente en la obra de Merhi y parece proponerse como invitación a contemplar —y a reflexionar acerca de— esa tensión, esa dinámica entre contrarios de la que depende el devenir del ser humano y de la cultura. En “Anoético.Bat”, por ejemplo, a pesar de que prevalece la imagen de imposición del dominio tecnológico sobre el ser humano y la cultura, también es posible reconocer, como se señaló al final del análisis de ese poema “ejecutable”, al menos la posibilidad de que las circunstancias puedan plantearse de otro modo, si se toma conciencia acerca de lo que implica la transición que estamos experimentando. Y en “Relatividad”, poema que ahora estamos analizando, vuelve

```
10 CLS
20 COLOR 16
30 LOCATE 3, 25
40 PRINT "he bebido tu esperanza"
50 LOCATE 4, 26
60 PRINT "engendrando fetos de origami"
70 LOCATE 5, 26
80 PRINT "censurando los soles negros"
90 LOCATE 6, 26
100 PRINT "y el olvido recordado"
110 LOCATE 7, 27
120 PRINT "secuestro de sangres marchitas"
130 LOCATE 8, 28
140 PRINT "cuactángulos emocionales"
150 LOCATE 9, 28
160 PRINT "en la plaza de los poetas"
170 LOCATE 10, 28
180 PRINT "con la pluma de la palabra"
190 LOCATE 11, 28
200 PRINT "saluno en vez de dos"
210 LOCATE 12, 30
220 PRINT "porque soy"
230 LOCATE 13, 30
240 PRINT "parámetro existencial"
250 LOCATE 14, 30
260 PRINT "embudecido de universos"
270 COLOR 11
280 LOCATE 16, 28
290 PRINT " "
300 LOCATE 17, 28
310 PRINT " "
320 LOCATE 18, 28
330 PRINT " "
340 LOCATE 19, 28
350 PRINT " "
360 LOCATE 20, 28
370 PRINT " "
380 LOCATE 21, 28
390 PRINT " "
400 LOCATE 22, 28
410 PRINT " "
420 COLOR 1
430 SS = " "
440 OS = " "
450 ES = " "
460 MS = " "
470 AS = " "
480 FOR I = 1 TO 100
490 LOCATE 17, 30: PRINT MID$(SS, I, 20);
500 LOCATE 18, 30: PRINT MID$(OS, I, 20);
510 LOCATE 19, 30: PRINT MID$(ES, I, 20);
520 LOCATE 20, 30: PRINT MID$(MS, I, 20);
530 LOCATE 21, 30: PRINT MID$(AS, I, 20);
540 FOR COUNT = 1 TO 300: NEXT COUNT
550 LOCATE 20, 12: PRINT SPACES(15);
560 NEXT I
570 GOTO 270

RELATIVIDAD

LXXXV
```

“Relatividad”

Fuente: Poliverso Andróctono (*Poemario*, 1997)

a surgir esa tensión que produce la paradoja al confrontarse el hecho de que lo poético pueda ser capturado por lo tecnológico y confinado a un espacio bajo control o el que lo poético intencionalmente sea inoculado en lo maquínico con el propósito de que comience a operar desde dentro como un código subversivo. Lo que interesa, pues, en estas obras es que el espectador sea capaz de reconocer y de mantener y contemplar la tensión, la dinámica entre ambas tendencias opuestas, y que sea capaz de comprender que el devenir de la historia, de la cultura, depende de aquello que se activa y se potencia, pues es eso lo que define y determina la dirección, la orientación de los acontecimientos y, por tanto, toda circunstancia que devenga de ellos.

Merhi parece apostar así, en estos dos poemas —y en general en toda su propuesta artística—, a que el espectador logre hacerse consciente de sus circunstancias como individuo que forma parte de una sociedad y de una cultura particular, pues sólo así podrá asumir la responsabilidad que le corresponde. De ahí que sea tan importante para él proponer maneras de recobrar la memoria acerca de lo que ha significado el desarrollo de la tecnología para nuestra cultura y también activar en el espectador, como ya se ha señalado en algunos casos, todas aquellas capacidades que le son propias pero que, por ese mismo desarrollo tecnológico precipitado, se han ido desactivando. Esto no quiere decir, debe aclararse, que Merhi ante la tecnología esté asumiendo una actitud acusadora; lejos de eso, como dicen los dos primeros versos de “Relatividad”, él parece haber bebido de su esperanza, “engendrando fetos de origami”, embriones poéticos de papel para fecundar la máquina, porque más bien parece estar convencido de su potencial creativo y constructivo y, sobre todo, de la capacidad subversiva de la poesía.

En ese sentido, este poema es particularmente interesante, porque es el primero en el que queda registrado el acto de intervención del poeta directamente sobre el código del programa. Ya la imagen de manipulación genética remite a un yo que voluntariamente capta “cuactángulos emocionales” para introducirlos en la máquina con la intención de que cobren vida en su interior; pero además de eso está presente otro gesto que enfatiza el carácter voluntario, premeditado, de esa intervención. Sólo es necesario aguzar la mirada para reconocer entre los signos que construyen la arquitectura del programa una palabra camuflada: “poema”.

```
410 PRINT "RELATIVIDAD"
420 COLOR 1
430 P$ = "
440 O$ = "
450 E$ = "
460 M$ = "
470 A$ = "
480 FOR I = 1 TO 100
490 LOCATE 17, 30: PRINT MID$(P$, I, 20);
500 LOCATE 18, 30: PRINT MID$(O$, I, 20);
510 LOCATE 19, 30: PRINT MID$(E$, I, 20);
520 LOCATE 20, 30: PRINT MID$(M$, I, 20);
530 LOCATE 21, 30: PRINT MID$(A$, I, 20);
540 FOR COUNT = 1 TO 300: NEXT COUNT
550 LOCATE 20, 12: PRINT SPACES(15);
560 NEXT I
570 GOTO 270
```

#### Detalle poema "Relatividad"

les asigna una cadena de caracteres que será la que se imprima en la pantalla<sup>15</sup>. En este caso, la cadena de caracteres corresponde a cada una de las 5 líneas en las que se ha dividido horizontalmente la palabra "Relatividad", que es la que corresponde al título del poema. Es decir, que las variables que construyen dentro del código la palabra "poema" serán las encargadas de proyectar en la pantalla la palabra "relatividad", que luego comenzará a cambiar de color. Este gesto propicia el registro de un acto poético, o mejor dicho, de una acción poética operada sobre un código de programación que revela, como resultado, la *relatividad* propia de todo acto humano. De nuevo, se sugiere la posibilidad de utilizar la tecnología para un fin distinto al que ha prevalecido históricamente. Es significativo en este sentido el hecho de que, para convertir en variable cada letra, cada carácter de la palabra "poema", sea necesario acoplarles, por razones de sintaxis de programación, un símbolo propio del ámbito de la economía (\$), como signo que indica *valor*. Esto hace que, visualmente, lo poético y lo económico parezcan estar confrontándose dentro del propio código de programación:

P\$  
O\$  
E\$  
M\$  
A\$

Por otra parte, puede leerse también como un cuestionamiento, justamente el que motiva la confrontación: ¿cuánto vale la poesía? ¿Qué se entiende por *valor*? ¿Es eso lo que es relativo? ¿Por qué la tecnología no puede más bien

servir de medio para la *programación/producción poética*? Se trata en todo caso, como ya se ha visto, de un cuestionamiento crítico recurrente dentro del marco de la propuesta artística de Merhi. Hay otra obra posterior que dialoga directamente con ésta y que se podría decir que elabora la crítica. Se llama *The Poetry Machine* o *La máquina poética* (1998) y consiste en una instalación en la que una computadora, que funciona a partir de un software creado por el artista, simula una máquina tragaperras. En la pantalla, el espectador encuentra una imagen, generada por computadora, alusiva a ese tipo de máquinas de juego: un joven —del que sólo se ve una parte por estar tras la ventana interactiva de la máquina— está parado delante de una espiral por la que circulan billetes y joyas y parece invitar al usuario a entrar en ella, con la promesa de que puede ganarse todas esas riquezas.



*La máquina poética*. Artista: Yucef Merhi.  
Fuente: [www.cibernetico.com](http://www.cibernetico.com)

Pero en realidad lo que sucede cuando las personas interactúan con esta máquina es que el software genera poemas aleatoriamente, es decir, que lo que se gana en este juego es un poema. La máquina ofrece además la posibilidad de imprimirlo, de manera que el usuario puede convertirse en coleccionista del trabajo. Esta obra dialoga, y de una manera muy singular, también con otra titulada *Alquimia poética* (2001). Se trata en este caso de una obra —conformada también como una serie— que fue producto del descubrimiento por parte del artista de que cada billete de un dólar tenía, además de su número de serial, una letra que correspondía al Banco de Reserva Federal donde había sido impreso. Y como son 12 los bancos, la serialización de los billetes abarcaba las letras de la A a la L. Estos datos sirvieron para que Merhi, valiéndose de un software que genera anagramas —esto es interesante pues

muestra cómo a la mano mediadora del hombre se une la mediación de la máquina—, obtuviera todas las palabras posibles —palabras potenciales, como él las llama— producto de la combinación de estas 12 letras; y luego, a partir de ellas, pudo entonces construir poemas:



*Alquimia Poética* (2001). Artista: Yucef Merhi.  
Fuente: [www.cibernetico.com](http://www.cibernetico.com)

El poema que puede leerse en esta imagen es<sup>16</sup>:

FAKE  
BALD  
EAGLE  
BLEED  
LIKE A  
DEAF  
FLEA

Varios son los desplazamientos que tienen lugar en esta obra. Todos, obviamente, operan sobre el dinero y sobre el universo simbólico que le da sentido. En esta obra el billete de un dólar, representación de la abstracción simbólica “dinero”, pone en evidencia, en principio, su calidad de soporte de un impreso que asigna un valor de cambio universal, valor que convierte el papel en papel moneda: un valor que no está en relación con el del soporte. Las letras que forman parte del impreso y que, como se dijo, corresponden al Banco de Reserva Federal donde cada billete fue impreso, dentro de ese contexto pierden todo el significado potencial que le es propio como signo del

lenguaje y adquieren en su lugar únicamente el que le otorga la Reserva correspondiente como lugar de origen; es decir, sirven tan sólo como signos de un mecanismo de control, clasificatorio, o como vínculos a través de los cuales se pueden establecer redes de producción y circulación de cada uno de estos billetes.

Merhi lo que hace, entonces, es apropiarse de estas letras para devolverles su potencial carga semántica al *ponerlas a funcionar* de nuevo como signos del lenguaje. Es entonces el lenguaje, a partir de su potencial combinatorio —poético—, el que finalmente opera como principio subversivo y transforma el papel moneda en soporte de cada una de las letras de un poema. El que tomamos como ejemplo deja ver además que hace posible la expresión de una crítica justamente hacia aquello que representa lo que le sirve ahora de soporte; y eso permite jugar con la idea de que el lenguaje —siendo un medio él mismo—, en conjunto con el artista y con la máquina que le sirven también de medio, se apropia del soporte del dinero para transformarlo en soporte de una crítica hacia sí mismo y hacia el universo que le da sentido. Los billetes, además, terminan colgados sobre una pared de museo para ser contemplados, leídos, interpretados. Gesto que los despoja completamente de su valor y función original o, en otras palabras, de su utilidad, pero que no los saca por completo del universo económico, sino que, paradójicamente, los revaloriza al transformarlos en obra de arte que puede ser vendida<sup>17</sup>. De esta manera el artista convierte el soporte del dinero —papel impreso— en soporte de un poema que critica el lugar y el significado que tiene lo económico en nuestra sociedad.

En el caso de *La máquina poética* el papel impreso que se “gana” el usuario es sencillamente resultado de la impresión de un poema sobre un soporte de papel y es esa particular diferencia la que nos sitúa de nuevo ante el mismo cuestionamiento: *¿cuánto vale la poesía? ¿La impresión de un poema sobre cualquier soporte le asigna un valor determinado a ese soporte? ¿Cuál es ese valor?* Todo es relativo, pues depende del punto de vista desde donde se mire. En todo caso, es bueno mirar esto desde la perspectiva que ofrece la historia, sobre todo para no volver, o al menos intentar no volver a repetir lo que ya tantas veces ha sucedido. *¿O será para saber lo que va a suceder?*

Reflexionar sobre esto, hoy en día, es fundamental porque, como bien advierte Lyotard, estamos ante “una transformación profunda de *la naturaleza*

del sistema”, y “[h]ay que tratar de comprender esta transformación, sin pautismo pero también sin negligencia” (*Lo inhumano*: 12). Ya ha quedado claro que, una vez más, lo que impulsa este cambio es el desarrollo tecnocientífico, pero esta vez no se trata, como ha sido durante transiciones anteriores, de que el contexto físico se transforme, se redistribuya debido a un cambio de dinámica impuesto por el desarrollo; como fue el caso, por ejemplo, de la modernización de las ciudades. Esta vez el cambio es mucho más profundo, pero paradójicamente mucho más sutil, y consiste, entre otras cosas, justamente en eso que hemos intentado mostrar a partir del análisis de estos poemas: en el salto del cuerpo biológico al cuerpo maquínico. De ahí que Lyotard hable de una transformación profunda de *la naturaleza* del sistema<sup>18</sup>. Es fundamental tener en cuenta, en relación a esto, que cuando se habla de cuerpo maquínico no nos estamos refiriendo a una réplica robot del cuerpo biológico —aunque eso está implícito en la pretensión de crear inteligencia artificial—, sino a un nuevo cuerpo distinto al biológico, un cuerpo “de partes cambiables” —¿qué dirían de esto los futuristas? — que, estático, se constituye como portal/umbral hacia un nuevo universo de posibilidades, paralelo al habitual, al que sólo puede acceder la parte virtual, subjetiva, del cuerpo orgánico. En ese universo, que ha abierto la tecnociencia a partir de la creación de la computadora y de Internet, lo que antes era cuerpo puede ahora asumir cualquier forma, cualquier imagen o incluso puede moverse y actuar sin imagen, sin forma, porque ha sido registrado en otro orden, entretejido, a partir del lenguaje que lo conforma, en una infraestructura de signos que —paradójicamente, una vez más—, a pesar de su inmaterialidad, materializan esas imágenes, esos movimientos e incluso esas acciones.

Se abre así la posibilidad de comenzar a existir en otro espacio-tiempo sin dejar de existir en el convencional. Surgen inéditas posibilidades de velocidad y movimiento que aparentemente se independizan del cuerpo biológico pero que, en realidad —y esto no debe olvidarse—, siguen dependiendo de él, particularmente de sus dedos, de su capacidad de digitar palabras y acciones y, por supuesto, de su cerebro. Estar consciente de ello implica tener conciencia de ese cuerpo y también de las circunstancias que se están viviendo —“saluno en vez de dos”—, así como de lo que significa el paso que se está dando —“porque soy” / “parámetro existencial” / “embudecido de universos”—. Ser parámetro existencial, en este caso, significa que lo que sirve de referencia para

comenzar a entender las implicaciones de esta nueva manera de existir es la existencia previa vivida en y con el cuerpo biológico antes de que surgiera esta nueva posibilidad que abre la tecnología. Sobre todo porque el cuerpo biológico no desaparece, sino que al parecer extiende su interioridad, su pensamiento, su subjetividad a través de las redes tecnológicas, tal y como lo hizo, en primera instancia, cuando se inventó la imprenta, sólo que ahora puede actuar, puede moverse, pues ha escapado a la fijeza de la página.

“Saluno en vez de dos”. Seguimos siendo un cuerpo, “parámetro existencial” / “embudecido de universos” en constante búsqueda de espacio donde poder estallar y expandirse, donde poder reinventarse para que la vida no se termine. Seguimos siendo un cuerpo, pero ahora podemos ser muchos y estar en muchas partes a la vez sin siquiera movernos. Relatividad del “estar” y del “ser”. Todo depende del punto de vista. Si estoy ante la pantalla, ¿dónde estoy? Puedo ser muchos, pero ¿quién soy? Reflexionar acerca de esto impone la necesidad de pensar con mayor detenimiento en lo que implica este tránsito en cuanto salto que sólo puede dar, estrictamente, esa parte virtual del cuerpo que es tan complejo definir. Porque, ¿qué es eso que de nosotros pasa a través de la máquina y se extiende y existe e incluso actúa en ese otro espacio nuevo que hemos dado en llamar también “virtual”? ¿Es correcto utilizar ese término en ambos casos? Para responder a esto será necesario intentar precisar y afinar su significado.

Según el DRAE, “virtual” — (Del lat. *virtus*: fuerza, potencia, virtud) — es aquello «que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente», es decir, es aquello que podría, potencialmente, producir un efecto. Dice además que, por lo general, es un término que se opone a “efectivo o real”, lo que fácilmente puede llevar a pensar que lo que es virtual es falso, ilusorio, supuesto, no real; pero esto sólo tiene sentido si se concibe la realidad en términos estrictamente materiales. Por su parte, María Moliner, en su *Diccionario de uso del español*, ofrece la siguiente definición: «se aplica a un nombre para expresar que la cosa designada por él tiene en sí la posibilidad de ser lo que ese nombre significa, pero no lo es realmente». Esto confirma el hecho de que lo virtual es siempre potencia, siempre posibilidad tanto de producir un efecto como de ser algo efectivamente. Pero no se trata de una potencia inerte, sino de una que constantemente *tiende hacia algo*. Digamos, una fuerza potencial. Si entendemos en estos términos esa parte virtual del ser

humano, se comprende entonces que Octavio Paz definiera al hombre como “ese perpetuo llegar a ser” (1994: 113); claro, aún vinculado a nociones de lo sagrado que paulatinamente han ido, como bien apuntó Benjamin, ocupando otro lugar. Pero aún habría que precisar esto mejor, sobre todo para poder luego pensarlo dentro del marco de la transformación que nos ocupa.

Los aportes de Pierre Lévy en este sentido pueden resultar muy interesantes. Él ha dedicado gran parte de su investigación a reflexionar acerca de las implicaciones de la transición que estamos experimentando actualmente y al respecto afirma que “la virtualización constituye la esencia o el punto preciso de la mutación en curso” (1995: 7 Versión digital). Ahora bien, no debe confundirse la virtualización con lo virtual. Para Lévy,

Lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización<sup>19</sup>. Este conjunto problemático pertenece a la entidad considerada y constituye *una de sus principales dimensiones* (11).

Dato importante: lo virtual es una dimensión. La virtualización, en cambio, constituye más bien un proceso complejo de “mutación de identidad<sup>20</sup>” (12); es decir, un desplazamiento que implica una transformación profunda de los parámetros que hasta ahora han regido nuestra comprensión de nosotros mismos, del mundo y de nuestra manera de funcionar en él, debido justamente al hecho de que todo lo que antes funcionaba dentro de un ámbito físico determinado —la realidad— se ha ido trasegando poco a poco a un espacio indeterminado donde, sin embargo, pueden seguir funcionando, ahora de maneras inéditas. En tal sentido, el autor propone la virtualización como proceso de reinención, “de transformación de un modo a otro de ser” (8). Pero, ¿qué puede pasar, durante este proceso, con lo virtual entendido como subjetividad de lo humano o, según apunta Lyotard, como experiencia compleja de un cuerpo terrestre? Frente a tales cuestionamientos, ¿qué es lo que intenta sugerir el gesto de Merhi en el poema “Relatividad”?

Lo virtual, en un sentido estricto —aclara Lévy—, tiene poca afinidad con lo falso, lo ilusorio o lo imaginario. Lo virtual no es, en modo alguno, lo

opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata (8).

Este señalamiento apunta a aquello que es virtual en el sentido de subjetividad humana: aquello que hemos dicho es lo que se pretende trasegar al interior de la máquina. Ahora, ¿es apropiado este significado cuando nos referimos a ese nuevo espacio que ha abierto Internet? De nuevo Lévy viene a confirmar nuestras sospechas al encargarse de hacer una clara distinción entre lo virtual subjetivo como un campo de fuerzas en tensión que constituyen la dinámica de una problemática singular —individual— que siempre *tiende hacia* una actualización que, como vimos, implica según Lévy la invención o creación de una solución, y el espacio de operaciones que abre la informática, que no ofrece lo virtual, sino lo posible, porque “no considera más que el soporte mecánico (material y programa)” y porque “sólo ofrece una combinatoria, aunque sea infinita, pero nunca un campo problemático” (29).

A continuación añade lo siguiente:

La mayoría de los programas son máquinas para visualizar (realizar) mensajes (textos, imágenes, etc.) a partir de un dispositivo computarizado que determina un universo de posibilidades. (...) De este modo, siguiendo estrictamente el vocabulario filosófico, no se debería hablar de imágenes virtuales para calificar las imágenes digitales, sino de imágenes posibles visualizadas (29).

A partir de esto queda claro que existe una diferencia importante entre lo *virtual* subjetivo y lo que se entiende como espacio *virtual* tecnológico. Es cierto que ambos comparten la condición de potencial, pero definitivamente es el ser humano, singularidad de la existencia constituida por su virtualidad<sup>21</sup>, el único capaz de imaginar, inventar y, por tanto, de crear nuevos posibles, así como Merhi creó las variables de su programa/poema. Esto no debe olvidarse, porque de hacerlo correremos el riesgo de que nuestro pensamiento, nuestra subjetividad terminen convertidos, como advierte Lyotard, en “el miserable esqueleto binarizado de lo que era antes” (*Lo inhumano*: 26). El nuevo espacio tecnológico es pues, en realidad, un universo de lo posible<sup>22</sup> que ofrece al su-

jeto maneras inéditas de actualizar su virtualidad, maneras inéditas para reinventarse. Merhi entonces lo que parece estar sugiriendo es que a través de la intervención voluntaria y consciente de este nuevo sistema operativo actualicemos la poesía, como respuesta a la tensión de nuestra virtualidad, y la hagamos posible. Tal vez sea ésta la mejor manera de demostrar que, como bien apunta Lévy, “lo virtual no es imaginario. Produce efectos” (15).

### *Notas*

- <sup>1</sup> Serie conformada por cinco gabinetes de baño, de 23,6” x 16,5” x 5,9” cada uno, con puerta de espejo, que contienen en su interior diferentes antidepresivos, sedantes y barbitúricos que descansan sobre los estantes, y dentro de los que se inscribe, al fondo, una página con un poema impreso. Información acerca de la obra disponible en: <http://cibernetica.com/indexart.html> (Visitada el 18 de noviembre de 2013).
- <sup>2</sup> Serie conformada por cinco cajas de luz, de 35,4” x 27,5” x 7,8” cada una, en las que puede verse la imagen de un fractal de Mandelbrot y, dentro del espacio oscuro del centro, un poema que esta vez se presenta como proyección de luz sobre la pantalla de la caja. Información acerca de la obra disponible en: <http://cibernetica.com/indexart.html> (Visitada el 18 de noviembre de 2013).
- <sup>3</sup> Se trata de una máquina, construida por el propio artista, que convierte el tiempo en poesía. Información acerca de la obra disponible en: <http://cibernetica.com/indexart.html> (Visitada el 18 de noviembre de 2013).
- <sup>4</sup> Disponible en: [http://www.ciac.ca/magazine/archives/no\\_18/en/entrevue.htm](http://www.ciac.ca/magazine/archives/no_18/en/entrevue.htm) (Visitada el 1 de junio de 2012). A continuación el párrafo completo de donde se toma la cita: “When I started writing poetry, at the age of 10, I was already involved with programming languages. The connection I established between poetry and code took place in an unconscious state of mind that later on I became aware of. Since net@ari, produced in 1985, I've been exploring the bond between natural languages (English, Spanish, Hebrew, etc.) and programming languages (Basic, C, Java, Assembler, etc.). To me, code and poetry are very similar in structure and production. Even when they seem to be opposite, as poetry comes from grasping your emotions and code from digging into your brain, the way I write a poem or a piece of code is using the same tools, the same approach. When both languages are merged having poetry as a foundation, a new kind of interaction

emergen” [Cuando comencé a escribir poesía, a la edad de 10 años, yo ya estaba involucrado con los lenguajes de programación. La conexión que establecí entre poesía y código tuvo lugar en un estadio inconsciente de mi mente del que sólo después fui capaz de tomar conciencia. Desde *net@ri*, producida en 1985, he estado explorando el límite entre lenguajes naturales (inglés, español, hebreo, etc.) y lenguajes de programación (Basic, C, Java, Assembler, etc.). Para mí, código y poesía son muy similares en cuanto a estructura y producción. Aun cuando parecen ser opuestos, pues la poesía nace de captar nuestras emociones y el código de excavar en nuestro cerebro, yo me valgo de las mismas herramientas, de la misma forma de aproximación para escribir un poema o un código. Cuando ambos lenguajes se fusionan teniendo como fundación la poesía, un nuevo tipo de interacción emerge.]

- <sup>5</sup> Publicado en el 2002 en las actas del V Coloquio Latinoamericano de Literatura “José Rafael Pocaterra”, en homenaje a Antonia Palacios y Juan Liscano. Organizado por la Universidad Católica Andrés Bello y el Ateneo de Valencia en el 2000.
- <sup>6</sup> Disponible en: <http://cibernetica.com/press/elnacional/timeout.html> (Visitada el 1 de junio de 2012).
- <sup>7</sup> Todas las definiciones han sido tomadas principalmente del diccionario de informática en línea *Alegsa*. Disponible en: <http://www.alegsa.com.ar>
- <sup>8</sup> Muchas son las obras a partir de las cuales queda en evidencia que la propuesta de Merhi descansa sobre la convicción de que el lenguaje, como afirmaba Paz, es inseparable del hombre, tanto así que llega a ser propuesto como un elemento más entre los que conforman el conjunto orgánico que es el cuerpo humano. La obra en la que más claramente queda esto expresado es *Micrologos* (2000/2001), una instalación compuesta por tres microdiapositivas introducidas en tres videoscopios (microscopios con pantalla). Cada videoscopio proyecta así, en su pantalla, un poema escrito por Merhi y yuxtapuesto sobre diferentes tejidos orgánicos del poeta: sangre, cabello y piel. Los poemas aluden a la experiencia de un cuerpo en descomposición (V1: “Me esquilan los nervios / dicen / buscan la raíz de mi descanso / pero el dolor es tan fuerte / que me carga en sus brazos / y con su dulce voz de madre / me acuesta”. V2: “Olvidado sobre el cuerpo rasgado / labro un cerco de púas destrozadas / tratando de hundirme en tu voz / beber el pus que mana de tu mirada / atada a las raíces de la tormenta / en un cementerio minado de espejos”. V3: “Muerto de cansancio / reposo en el más profundo silencio / mientras enormes hormigas / devoran el corazón / que alguna vez me perteneció”), mientras que el diseño de los videoscopios recuerda los primeros diseños de la iMac. A partir de estos elementos está presente la alusión al salto del cuerpo orgánico al cuerpo ma-

quínico a través del lenguaje, pero también la afirmación de que el lenguaje es inseparable de ese cuerpo que en esta obra se revela en descomposición.

- <sup>9</sup> En “Si se puede pensar sin cuerpo”, texto escrito a partir de la grabación de una clase del seminario dictado en el Graduiertenkolleg de la Universidad de Siegen (República Federal de Alemania) en noviembre de 1986 y recopilado en el libro titulado *Lo inhumano*, editado por primera vez, en 1988, por Éditions Galilée, y reeditado en español (Trad. Horacio Pons) en 1998 por Ediciones Manantial SRL, en Buenos Aires.
- <sup>10</sup> Dice Lyotard al respecto lo siguiente: “...se piensa en lo ya pensado, en lo inscripto, y es difícil mantenerlo aparte o retomararlo de otra manera, para que surja lo que aún no se piensa y se inscriba lo que debe serlo. No hablo únicamente de las palabras que faltan en medio de la superabundancia de palabras disponibles, sino de las maneras de juntarlas que habría que aceptar a pesar de las articulaciones que nos inspiran la lógica, la sintaxis de nuestras lenguas, los giros recibidos de nuestras lecturas. (...) Lo no pensado hace mal porque nos encontramos claramente en lo ya pensado. Y pensar, que es aceptar ese mal, también es, para decirlo sumariamente, tratar de terminar con él.” (28)
- <sup>11</sup> Y en este sentido dice lo siguiente: “Es bien sabido que esta diferencia, la de los sexos, es el paradigma de la incompletitud no sólo de los cuerpos sino de los espíritus. Es indudable que en la mujer existe lo masculino y en el hombre lo femenino. Si no, ¿cómo habría en un sexo siquiera la idea del otro y la emoción originada en lo que le falta? Le falta porque está allí, en la intimidad corporal y mental, pero lo está como un vigilador, en reserva, lateralmente, como visión curva, en el horizonte. Inasible. Una vez más la trascendencia en la inmanencia.” (...) // “La diferencia sexual no está ligada únicamente al cuerpo que experimenta su incompletitud, sino al cuerpo inconsciente, o al inconsciente como cuerpo. Vale decir, separado del pensamiento, aun del analógico. Esta diferencia está por hipótesis fuera de control. Tal vez sea ella, porque inscribe sus efectos, como lo mostró Freud al describir el *a posteriori* [*après coup*], sin que la inscripción se memorice en el sentido del recuerdo, tal vez sea ella la que, a la inversa, dispone inicialmente el campo de percepción y el campo de pensamiento de acuerdo con la condición de espera, de sustracción que mencioné. Y ella, la que marca el sufrimiento en el percibir y el concebir —eso parece muy probable—, el sufrimiento suscitado por la imposibilidad de unificar y determinar completamente el objeto en vista.” (29).
- <sup>12</sup> Aclara Virilio en relación a la dislexia lo siguiente: “Los trabajos recientes sobre la dislexia establecen una estrecha relación entre estado de la visión del sujeto y lenguaje y lectura. Constatan frecuentemente un debilitamiento de la visión central, blanco de las sensaciones más agudas, en favor de una visión periférica más o

menos imprecisa. Disociación de la vista donde la heterogenia sucede a la homogenía y hace que, como en los estados de narcosis, las series de impresiones visuales carezcan de significación; ya no parezcan nuestras, existan sencillamente, como si de la velocidad de la luz dependiera, por una vez, la totalidad del mensaje” (19).

<sup>13</sup> En *Cuadernos de Literatura*, Vol. XVII, Nº 33. Enero-Junio 2013, pp. 407-412.

<sup>14</sup> Cabe recordar aquí el primer verso del poema anterior: “Cambié los atributos de tu sangre”.

<sup>15</sup> Es importante recordar que las variables, al ser comandos del programa, actúan, ejecutan instrucciones del programa, sin que uno pueda verlas en la pantalla.

<sup>16</sup> El poema completo, traducido al español por el propio artista, es:

fake bald eagle/ falsa águila calva

bleed like a deaf flee / desángrate como una pulga sorda

like a big black bee / como una gran abeja africana

each age each bid / en cada intento, en cada era

i lie i belie / yo contradigo, yo miento

i feel a dead leech / yo siento una sanguijuela muerta

<sup>17</sup> Es interesante en este sentido comentar que esta obra aparece en la película venezolana *Elipsis*, de Eduardo Arias-Nath —primera producción cinematográfica nacional que ha sido producida y distribuida por la 20th Century Fox. Fue estrenada en Latinoamérica el 29 de septiembre de 2006—, pues en una de las escenas, en la que la encargada del museo explica la obra al co-protagonista Sebastián Montes (Edgar Ramírez), se plantea justamente lo que en cuanto a revalorización implica el desplazamiento de sentido que Merhi opera sobre los billetes.

Trailer disponible en: *Yucef Merhi hits the movie scene*.

<http://www.youtube.com/watch?v=t0CLiPQ2Yco>

Otras obras del mismo artista que aparecen en la película son *Game Over*, *Abstractómbola*, *Atary Poethree*, *CANDY* y *Poet in New York*.

<sup>18</sup> Es importante tener en cuenta en relación a esto que con el término “sistema” queremos aludir tanto a los diversos “sistemas socio-culturales” como al “sistema orgánico” que conforma el cuerpo humano.

<sup>19</sup> Para Lévy la actualización “es creación, invención de una forma a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades” (11).

<sup>20</sup> Cabe recordar aquí el poema visual titulado “Pulgar” y también añadir a su consideración el hecho de que la segunda acepción que el DRAE registra para esta palabra, que es título y poema a un tiempo en este caso, es: “Parte del sarmiento que con dos o tres yemas se deja en las vides al podarlas, para que por ellas broten los vástagos”. Aparte de eso, es importante también tener en cuenta en este sentido que, según Lévy, “la virtualización no es una desrealización (la transformación

de una realidad en un conjunto de posibles), sino *una mutación de identidad*, un desplazamiento del centro de gravedad ontológico del objeto considerado: en lugar de definirse principalmente por su actualidad (una «solución»), la entidad encuentra así su consistencia esencial en una campo problemático.” (12. Las cursivas son nuestras).

- <sup>21</sup> Apunta Lévy en este sentido lo siguiente: “*Por un lado, la entidad lleva y produce sus virtualidades*: un acontecimiento, por ejemplo, reorganiza una problemática anterior y puede ser objeto de interpretaciones diversas. *Por otro lado, lo virtual constituye la entidad*: las virtualidades inherentes a un ser, su problemática, el vínculo de tensiones, presiones y proyectos que las animan, así como las cuestiones que las motivan constituyen una parte esencial de su determinación” (11. Las cursivas son del texto).
- <sup>22</sup> Pierre Lévy aclara la distinción que entre virtual y posible estableció Deleuze en *Diferencia y repetición*: “Lo posible ya está constituido, pero se mantiene en el limbo. Lo posible se realizará sin que nada cambie en su determinación ni en su naturaleza. Es un real fantasmagórico, latente. Lo posible es idéntico a lo real; sólo le falta la existencia. La realización de un posible no es una creación, en el sentido estricto de este término, ya que la creación también implica la producción innovadora de una idea o de una forma. Por lo tanto, la diferencia entre real y posible es puramente lógica. En cuanto a lo virtual, no se opone a lo real sino a lo actual” (11).

### Bibliografía

- Alfonzo-Sierra, Edgar (2005) “Yucef Merhi crea un paisaje que muta en tiempo real.” Caracas: *El nacional*. En: <http://cibernetica.com/press/elnacional/timeout.html> (visitada el 1 de junio de 2011).
- Araque, Ilia (2007) “Poéticas en movimiento”, *Actual. Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión*. Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela. N° 66. Septiembre-diciembre, pp. 135-144.
- Benjamin, Walter (1982) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, Traducción revisada por Luis Miguel Isava.
- Del Búfalo, Erick (2006) “En medio del lenguaje” En: *Revista Veintiuno* N° 9 (febrero-marzo). Caracas: Fundación Bigott, 62-65. (Texto re-editado en el catálogo de la exposición individual Binarios en La Caja. Fundación Centro Cultural Chacao, octubre 2010).

- Derrida, Jacques. (1989) "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas" En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos,
- Heidegger, Martin. (2001) *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal,
- Isava, Luis Miguel (1999) "El otro (del) lenguaje: Wittgenstein y el lenguaje en poesía" En: *Revista Venezolana de Filosofía*, Nos. 39-40 y Nos. 41-42
- (2009) "Breve introducción a los artefactos culturales" En: *Revista Estudios* N<sup>o</sup> 34 (julio-diciembre). Caracas: Universidad Simón Bolívar, pp 441-454.
- Kristeva, Julia. (2013) "Diez principios para el humanismo del siglo XXI" En: *Cuadernos de Literatura* N<sup>o</sup> 33 (enero-julio). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 407-412.
- Lévy, Pierre. (1995) *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Ediciones Paidós, 1998. Primera edición: Éditions de la Découverte,
- Disponible en:  
<http://www.hechohistorico.com.ar/Archivos/Taller/Levy%20Pierre%20-%20Que%20Es%20Lo%20Virtual.PDF> (Visitada el 12 de septiembre de 2013).
- Lieser, Wolf. (2009) *Arte digital*. North Rhine-Westphalia: Tandem Verlag GmbH – h.f. ullmann.
- Liotard, Jean-François. (1973) *Notas sobre la función crítica de la obra*. Traducción revisada por Luis Miguel Isava a partir del texto incluido en Jean-François Lyotard. *Dérive à partir de Marx et Freud*. Coll. 10/18. París: UGE.
- (1981) *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (1988) *Lo inhumano*. Buenos Aires: Ediciones Manantial S.R.L, 1998. Primera edición: Editions Galilée.
- (1998) *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Merhi, Yucef (1997) *Poliverso Andróctono*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos,
- (Página web oficial) En: <http://www.cibernetico.com/> [VISITADA]
- (sf) "The Subversive Circle of Poetry". En *The Appel Reader* N<sup>o</sup> 3.
- Mersch, Dieter. (2005) "Mirada a una teoría negativa de los medios" En: *Medientheorie. Zur Einführung. Hamburg*: Junius. Traducción de Luis Miguel Isava.
- Miguel, Miguel (2005) "Yucef Merhi: The Visual Word", *Arte al Día International*, Diciembre, 60-63. En: <http://cibernetico.com/press/artedial/thevisualword.pdf> (visitada el 1 de junio de 2011).
- Paz, Octavio. (1994) *El arco y la lira*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica. Primera edición: FCE (México), 1956.
- Rangel, Gabriela (1997) "Legitimar lo infraleve" En: *Re-Readymade* (Catálogo de la exposición realizada en el Museo Alejandro Otero). Caracas, pp 11-17.
- Valéry, Paul (1993) "Noción general del arte". En: *El arte de la prosa ensayística*. Venezuela: Fundación Metrópolis.

Daniela Díaz Larralde. Inseminar un poema...  
*Estudios* 20:39 (enero-julio 2012): 65-96

----- (1999) *Piezas sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros.  
Virilio, Paul. (1998) *La Máquina de Visión*. Madrid: Cátedra.

### Entrevistas

- Alfonzo-Sierra, Edgar. (2001) "Yucef Merhi ve el lenguaje digital." *El Nacional*. Caracas: *elnacional.com*, 25 de agosto de 2001. Disponible en: <http://cibernetica.com/press/el-nacional/nacional2.html> (visitada el 1 de junio de 2011).
- La Riva, Gabriela. (2010) "Entrevista – Yucef Merhi" En: *Expresión Conceptual*. Blog especializado en arte. Disponible en: <http://expresionconceptual.blogspot.com/2010/05/entrevista-yucef-merhi.html> (Visitada el 21 de mayo de 2010).
- Lebon, Manuel. (1998) "Yucef Merhi cree en las mutaciones del arte." *El Universal*. Caracas: *eluniversal.com*, 10 de agosto de 1998. Disponible en: <http://cibernetica.com/press/eluniversal/entrevista1.html> (visitada el 1 de junio de 2011).
- Zanni, Carlo. (2004) "Interview with Yucef Merhi." Canadá: *CIAC Magazine*, 31 de marzo.

### Catálogos

- Digital / Analógico. Ensayos visuales*. (2013) Colección Mercantil. Caracas.
- Yucef Merhi: Binarios*. (Exposición individual). Caracas: La Caja. Fundación Centro Cultural Chacao. Del 7 de octubre al 15 de noviembre de 2010. Bajo la curaduría de Lorena González.
- Re-Readymade* (Colectiva). Caracas: Museo Alejandro Otero. Del 10 de agosto al 6 de octubre de 1997. Bajo la curaduría de Miguel Miguel