



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR**  
**DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO**  
**COORDINACIÓN DE POSTGRADO EN LITERATURA**  
**MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA**

**TRABAJO DE GRADO**

**RECONFIGURANDO EL SISTEMA OPERATIVO: LA POESÍA COMO CÓDIGO  
SUBVERSIVO EN YUCEF MERHI**

por

Daniela Díaz Larralde

Septiembre, 2013



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR**  
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
COORDINACIÓN DE POSTGRADO EN LITERATURA  
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA

TRABAJO DE GRADO

**RECONFIGURANDO EL SISTEMA OPERATIVO: LA POESÍA COMO CÓDIGO  
SUBVERSIVO EN YUCEF MERHI**

Trabajo de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por  
Daniela Díaz Larralde

Como requisito parcial para optar al grado de

**Magister en Literatura Latinoamericana**

Realizado con la tutoría del Dr. Luis Miguel Isava

Septiembre, 2013



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR**  
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
COORDINACIÓN DE POSTGRADO EN LITERATURA  
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA

**RECONFIGURANDO EL SISTEMA OPERATIVO: LA POESÍA COMO CÓDIGO  
SUBVERSIVO EN YUCEF MERHI**

**Por: Daniela Díaz Larralde**  
**Carnet No.: 0685585**

Este Trabajo de Grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

---

Presidente (a)  
Gina Saraceni (principal)  
Arturo Gutiérrez Plaza (suplente)

---

Miembro Externo  
Juan Cristóbal Castro Kerdel (principal)  
Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá  
Rafael Castillo Zapata (suplente)  
Universidad Central de Venezuela

---

Miembro Principal – Tutor  
Luis Miguel Isava

Fecha: \_\_\_\_\_



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR  
 DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
 COORDINACIÓN DE POSTGRADO EN LITERATURA

VEREDICTO DEL TRABAJO DE GRADO  
 PRESENTADO POR LA LIC. **DANIELA DÍAZ LARRALDE** PARA OPTAR  
 AL TÍTULO DE MAGISTER EN LITERATURA LATINOAMERICANA

Quienes suscribimos, profesores Gina Alessandra Saraceni, Juan Cristóbal Castro y Luis Miguel Isava, miembros del jurado designado por el Consejo Asesor de la Coordinación del Postgrado de Literatura para considerar y evaluar el Trabajo de Grado titulado: **“Reconfigurando el sistema operativo: la poesía como código subversivo en Yucef Merhi”**, presentado por el Lic. **Daniela Díaz Larralde** para optar al título de **MAGISTER EN LITERATURA LATINOAMERICANA**, dejamos constancia de lo siguiente:

Leído el trabajo por cada uno de los suscritos, procedimos a constituirnos formalmente en jurado el día 15 de octubre del 2013, para evaluar su contenido, de acuerdo a lo previsto en el Instructivo de Trabajo de Grado y Tesis de Doctorado. El jurado convino en aceptar el trabajo por cuanto reunía los requisitos exigidos para ser considerado como Trabajo Final para optar al título correspondiente, y en consecuencia se convocó a la candidata para la defensa oral el día 29 de octubre del 2013, en la Sala Multimedia del Decanato de Postgrado, ubicado en el Edif. Básico I, piso 3, Sartenejas.

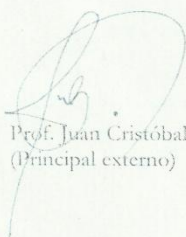
Reunidos en acto público el jurado y la candidata en la fecha, hora y lugar previstos, se procedió a la defensa oral del trabajo, la cual se llevó a cabo bajo las siguientes pautas: exposición oral del trabajo por parte de la candidata, preguntas y comentarios por parte del jurado sobre diversos aspectos conceptuales y metodológicos relacionados con la línea de investigación del trabajo, así como sus resultados. Acto seguido, los miembros del jurado procedimos a deliberar en privado para formular un juicio sobre el trabajo y su defensa, llegando a las siguientes conclusiones:

- 1- El trabajo constituye una investigación inédita y singular en el campo de la crítica de poesía y sus vinculaciones con lo digital.
- 2- Propone una lectura minuciosa de los artefactos de la obra de Merhi que analiza.
- 3- Esta lectura está además sostenida por una reflexión sobre la obra de Merhi, su inserción en la cultura y sus implicaciones teóricas respecto al cruce entre lo tecnológico y lo humanístico.
- 4- El trabajo se destaca por su escritura precisa, fluida y reflexiva, que exhibe además un estilo personal.

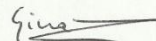
Handwritten notes and signatures on the right margin:  
 LCC  
 (Signature)  
 (Signature)

Considerando las razones señaladas, el jurado acuerda por unanimidad **APROBAR el Trabajo de Grado con mención Sobresaliente** y recomendar, una vez que se hayan incorporado las sugerencias señaladas durante la defensa, su publicación.

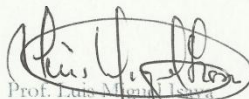
En fe de todo lo cual levantamos y firmamos el presente veredicto en el Valle de Sartenejas, al día 29 del mes de octubre del 2013.



Prof. Juan Cristóbal Castro  
(Principal externo)



Profa. Gina Alessandra Saraceni  
(Principal interno-Presidente)



Prof. Luis Miguel Sierra  
(Principal interno-Tutor)

## **DEDICATORIA**

A mis padres  
y a los padres de mis padres.

A mis hijos  
y a los hijos de mis hijos.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a todos los que han estado a mi lado durante este proceso, por su apoyo, por sus valiosos aportes, por su paciencia, por ayudarme y alentarme a seguir. Familia, amigos, compañeros de trabajo, profesores, en especial a mi tutor Luis Miguel Isava. Gracias por estar ahí.



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR  
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
COORDINACIÓN DE POSTGRADO EN LITERATURA  
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA

**RECONFIGURANDO EL SISTEMA OPERATIVO: LA POESÍA COMO CÓDIGO  
SUBVERSIVO EN YUCEF MERHI**

Por: Daniela Díaz Larralde  
Carnet N°: 0685585  
Tutor: Dr. Luis Miguel Isava  
Septiembre, 2013

**RESUMEN**

El objetivo general de la presente investigación, titulada *Reconfigurando el sistema operativo: la poesía como código subversivo en Yucef Merhi*, es analizar de qué manera propuestas artísticas contemporáneas como la de este artista plástico, poeta y hacker venezolano, activan la noción de *función crítica de la obra de arte*, postulada por Jean-François Lyotard en la década de los setenta, pero exigen, al mismo tiempo, una nueva mirada, una nueva manera de repensar dicha noción. Esto debido a que han entrado en juego, dentro del ámbito de creación artística, nuevos medios tecnológicos que, si bien demuestran todavía la asombrosa vigencia de propuestas teóricas como la de Benjamin o la del mismo Lyotard, pilares fundamentales de este estudio, también parecen poner en evidencia nuevos aspectos que deben ser tomados en cuenta y que de algún modo exigen que tanto ésta como otras nociones relacionadas sean repensadas bajo la perspectiva que impone el contexto actual.

En este sentido, ha de considerarse principalmente el hecho de que en aquel entonces no existía la red de Internet y, en consecuencia, no existían artistas ni obras de arte pensadas, producidas y exhibidas a partir de las nuevas condiciones de posibilidad que ha abierto este espacio, paralelo al habitual.

De ahí la necesidad de revisar lo que estas nuevas propuestas artísticas están diciendo acerca de nuestra cultura.

Palabras clave: Yucef Merhi, poesía, tecnología, lenguaje, artefacto cultural.



## ÍNDICE GENERAL

	Pág
APROBACIÓN DEL JURADO.....	iii
VEREDICTO.....	iv
DEDICATORIA.....	vi
AGRADECIMIENTOS.....	vii
RESUMEN.....	viii
ÍNDICE GENERAL.....	ix
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	x
INTRODUCCIÓN.....	1
Antecedentes.....	5
Justificación.....	12
Marco teórico.....	18
SOBRE LA CONFECCIÓN DE UNA TECNOLOGÍA POÉTICA.....	23
PRIMERAS OBRAS.....	37
<i>POLIVERSO ANDRÓCTONO: LA OBRA</i> .....	42
ABSTRACTOMBOLA: OBRA EN DIÁLOGO CON EL POEMARIO....	46
ABSTRACTOMBOLA: POEMA INSCRITO EN LA SERIE.....	52
ANOÉTICO.BAT.....	75
RELATIVIDAD.....	84
MIGUELÁNGEL.....	94
EL MISTERIO DE LA FLORESTA.....	100
EPÍLOGO.....	103
REFERENCIAS.....	110

## ÍNDICE DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1: Alquimia poética.....	25
Imagen 2: bin@ri.....	38
Imagen 3: net@ri.....	39
Imagen 4: Poliverso Andróctono.....	43
Imagen 5: Poliverso Andróctono 5 (Detalle).....	43
Imagen 6: Abstractombola.....	47
Imagen 7: Foto. Sin título.....	48
Imagen 8: Abstractombola 3 (Detalle).....	51
Imagen 9: Marinetti: <i>Palabras en libertad</i> .....	69
Imagen 10: Marinetti: <i>Marcia futurista</i> .....	69
Imagen 11: Anoético.Bat.....	75
Imagen 12: Pulgar.....	80
Imagen 13: Relatividad.....	85
Imagen 14: Relatividad (Detalle).....	88
Imagen 15: La máquina poética.....	89
Imagen 16: Miguelángel.....	96
Imagen 17: El misterio de la floresta.....	100



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación pretende insertarse dentro del espacio de reflexión que gira en torno a los problemas que se plantean a partir de la histórica confrontación entre Tecnología y Arte, específicamente en lo que atañe a la influencia del desarrollo tecnológico en cuanto generador de medios de los que se apropia el arte para producir sus obras y a lo que implican culturalmente los cambios que esto produce. El interés en este sentido se mueve hacia la necesidad de considerar lo que nuevas expresiones de arte que están surgiendo en nuestro tiempo vienen a decirnos, a mostrarnos acerca de nuestra cultura. En esta primera parte de lo que se espera sea un proyecto de investigación más amplio y plural, se abordará la obra del artista plástico, poeta y hacker venezolano, Yucef Merhi, quien en nuestro país ha sido precursor del llamado arte digital: una forma de arte que se fundamenta justamente en la experimentación con los nuevos medios que ofrece hoy en día la tecnología y que incluso incursiona en espacios que antes no existían, como Internet, y que están exigiendo una reflexión cuidadosa en torno a las nuevas condiciones de posibilidad, para la producción y recepción del arte, que se han activado en nuestro tiempo.

La atención se dirigirá entonces, durante el análisis de varias de sus obras, hacia la revisión de algunas de las nociones bajo las cuales se comprende el arte hoy en día, pues si bien es cierto que muchos teóricos ya han introducido nuevos términos más acertados para pensar lo que está aconteciendo en el presente, considero que, por lo general, aún se trabaja teóricamente a partir de postulados formulados antes de que se diera el salto tecnológico que ha abierto un espacio paralelo al habitual, por donde ahora circulan obras de arte, o quizás sea mejor decir *acciones artísticas*, que han sido creadas y expuestas a partir de estos nuevos medios digitales; es decir, bajo otras condiciones de posibilidad, de características muy disímiles a las precedentes.

Una de las nociones principales a revisar será la de *función crítica de la obra de arte* postulada por Jean-François Lyotard en la década de los setenta, pues considero que, si bien la obra de Merhi la activa en nuestros días, al mismo tiempo exige que sea repensada debido a

que las circunstancias y sobre todo los medios tecnológicos de producción, como ya se ha señalado, han cambiado; así como han cambiado también en nuestro tiempo las circunstancias socio-culturales, lo que debe ser considerado, al menos de manera general, en esta reflexión teórica, pues se trata de otro tipo de *medio* dentro del cual se insertan las actividades artísticas que me interesa analizar. Esto en respuesta a aquello a lo que Barthes aludía al afirmar que la teoría “no presenta verdades o valores en sí, sino en relación al devenir histórico<sup>1</sup>”.

En este sentido la reflexión de Benjamin es fundamental, pues entre otras cosas sirve de advertencia ante el riesgo de “proyectar” sobre nuevas formas de arte viejos esquemas que, en lugar de permitir leer lo que acontece en nuestro tiempo, lo que hacen es mantener vigente un orden que por lo general tiende a negar el aporte de nuevos sentidos necesarios para una comprensión más apropiada y profunda de las particularidades culturales propias de cada tiempo histórico. Me refiero aquí a la reflexión que ofrece este autor en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” acerca de cómo se dieron las discusiones en torno a la polémica que se generó a partir del surgimiento de la fotografía, primero, y del cine, después. En ese texto Benjamin presenta los argumentos de varios teóricos del momento —Abel Gance, Séverin-Mars, Alexandre Arnoux<sup>2</sup>— ante los que él asume una posición bastante crítica al puntualizar que “[r]esulta muy instructivo ver cómo el intento de añadir el cine a las «artes» compele a estos teóricos, *con una falta de reflexividad sin paralelo*, a interpretar proyectivamente [*hineinzuinterpretieren*] en él elementos culturales” (13. Las cursivas son mías). Esto puede entenderse mejor si se toma en cuenta lo que dice este autor pocas líneas antes:

La batalla sostenida que, *en torno al valor artístico de sus productos*, libraron la pintura y la fotografía en el curso del siglo XIX resulta hoy equivocada y confusa. Pero esto no atenta contra su importancia, antes bien podría al contrario subrayarla. De hecho esta

<sup>1</sup> En: *La teoría*. Barcelona: Anagrama, 1971: 11.

<sup>2</sup> “Abel Gance, por ejemplo, compara el cine con los jeroglíficos: «Henos aquí, a consecuencia de un prodigioso retroceso, otra vez en el plano de expresión de los egipcios... El lenguaje de las imágenes no está todavía listo porque nuestros ojos no están aún hechos para ellas. No hay todavía suficiente respeto, suficiente *culto* por lo que expresan». También Séverin-Mars escribe: «¿Qué arte tuvo un sueño más altivo, más poético a la vez y más real? Considerado así el cine se convertiría en un medio de expresión totalmente excepcional, y en su atmósfera debieran moverse sólo personajes del pensamiento más superior y en los momentos más perfectos y misteriosos del curso de sus vidas». Por su parte, Alexandre Arnoux concluye una fantasía sobre el cine mudo rotundamente con la pregunta: «En definitiva, todos los términos azarosos que acabamos de emplear ¿no definen la oración?»” (13).

batalla era la expresión de una revolución [*Umwälzung*] en la historia universal de la que ninguna de las dos estaba consciente. A raíz de que *la época de su reproducibilidad técnica despojó al arte de su fundamento cultural*, se extinguió para siempre la apariencia de su autonomía. *Sin embargo, la transformación de la función del arte que resultó de ello quedó fuera del campo visual* de ese siglo. E incluso al siglo XX, que experimentó el desarrollo del cine, se le escapó por mucho tiempo (Versión digital: 12. Las cursivas son mías).

Y se le escapó por mucho tiempo, según este autor, por esa “falta de reflexividad sin paralelo” que reaccionaba ante el cambio queriendo proyectar viejos valores sobre nuevas formas de arte.

Hay varios aspectos importantes que pueden resaltarse en este pasaje. El primero es aquél que apunta hacia lo que señala Valéry en el epígrafe de este texto; es decir, hacia el hecho de que no es tanto el *valor artístico* de un *producto* lo que debe discutirse, pues ya la palabra *valor* implica necesariamente criterios de aprobación y de desaprobación establecidos según un patrón de apreciación que inevitablemente está inserto dentro de un modo particular de pensar y de percibir el mundo; sino el hecho de que la idea misma del arte, “la noción misma de arte”, como dice Valéry, se transforma indiscutiblemente cada vez que se hace posible, gracias a una nueva técnica, a un nuevo medio, crear otro tipo de *producto*; y que ello implica, también indiscutiblemente, una transformación, mucho más lenta, justamente de esos *valores* según los cuales se comprende y se percibe el arte y el mundo. De allí la necesidad de detenerse a reflexionar acerca de lo que un cambio significativo introducido por la técnica, que permite el surgimiento de nuevas formas de arte, implica en cuanto transformación de nuestros modos de ver, percibir y comprender lo que para nosotros, occidentales, es el mundo. Y en este sentido, creo que en nuestro tiempo la aparición de Internet y el asombroso desarrollo constante de tecnología digital lo ameritan.

El segundo aspecto a resaltar sería entonces el cambio que señala Benjamin como aquello que debe considerarse como *una nueva función del arte*, y aquí es importante destacar el hecho de que lo que se considera como cambio afecta primero a la función del arte y sólo después de transcurrido un tiempo a lo que se entiende como arte; quiero decir que lo que acontece como cambio o mutación en el arte, producto de la aparición de un nuevo medio, afecta primero la función que cumple el arte, es decir, lo que el arte empieza a “mover”, a

“desencadenar” en la sociedad y en la cultura; incluso cuando aún no se ha tomado conciencia acerca de ello. Y justamente por eso, porque el cambio comienza a “operar” antes de que se haga consciente, es sólo después (después en el tiempo) que afectará lo que se entiende como arte, una vez que se comience a tomar conciencia acerca del cambio, tal y como queda en evidencia en las últimas líneas de la cita referida.

En este sentido, Benjamin señala que “la época de su reproducibilidad técnica despojó al arte de su fundamento cultural”, al desarraigarlo de la tradición e insertarlo dentro de una red de producción y distribución masiva que indiscutiblemente ponía en tela de juicio nociones intrínsecamente relacionadas con ese fundamento cultural que se constituía como pérdida dentro de ese movimiento de transformación provocado por la aparición de nuevos medios y, por ende, de nuevos objetos de arte. Él mismo señala nociones específicas que considera son las que pierden su capacidad de definir lo que hasta entonces era entendido como arte —y que son justamente las que Gance, Séverin-Mars y Arnoux pretendían reencontrar—; a saber, “creación y genialidad, perennidad y misterio” (2); nociones sin lugar a dudas relacionadas con las que también menciona Foucault, años después, en *El orden del discurso*: creación, unidad, originalidad y significación (16), a las que opone, “término a término”, las de acontecimiento, serie, repetición y condición de posibilidad, respectivamente. Esta relación entre ambos teóricos y la oposición entre nociones que propone Foucault como continuación de una misma línea de investigación, aunque cada uno abarque diferentes campos, ya define, para efectos del presente estudio, uno de los puntos de partida para la reflexión acerca de cuáles serían las nociones más apropiadas para comprender el arte en nuestros días; pues, como ya se dijo, considero que la aparición de la red de Internet y el desarrollo de la tecnología digital implican cambios significativos a los cuales es posible acercarse reflexivamente a partir del planteamiento de una agudización de las transformaciones que primero Valéry, en *Noción general del arte*<sup>3</sup>, anunciaba con estas palabras:

las numerosas y sorprendentes modificaciones de la técnica general que hacen imposible toda previsión en ningún orden, deben necesariamente afectar cada vez más los destinos del Arte mismo, creando medios completamente inéditos de *ejercitar la sensibilidad*. (81. Las cursivas son mías)

---

<sup>3</sup> En *El arte de la prosa ensayística*. Venezuela: Fundación Metrópolis, 1993: 71-82.

Y que luego Benjamin comenzaría a precisar al anunciar el colapso del aura o, como lo refería en la cita antes expuesta, la pérdida del fundamento cultural del arte. Afirmación ésta que puede relacionarse claramente con lo que años después señala Lyotard en relación a la pérdida, en nuestra sociedad occidental, de todo carácter sagrado<sup>4</sup> en función de la instauración de la eficacia o eficiencia como nuevo valor cultural predominante o, dicho de otro modo, de la preponderancia del discurso científico-económico sobre el sensible.

No obstante, la profundización en lo que hoy en día implican estos cambios, a partir de las nuevas circunstancias, seguramente revelará, además de su agudización, nuevos aspectos que deberán ser tomados en cuenta y que quizás estén a la espera de la formulación —y quizás incluso de la reivindicación— de nuevas —o de viejas— nociones más apropiadas para su comprensión.

## Antecedentes

Kandinsky afirmaba, en 1912, que “Toda obra de arte es hija de su tiempo”, para luego decir que “muchas veces es madre de nuestros sentimientos” (1996: 21). Esto se entiende mejor si se toma en cuenta que para él el trabajo del artista debía intentar “despertar sentimientos más sutiles que actualmente no tienen nombre” (22), lo que recuerda aquella explicación que ofrece Valéry en *Noción general del arte* acerca de la sensibilidad retiniana para ilustrar la manera en que la percepción de cualquier espectador, al recibir un determinado estímulo, produce una respuesta que si bien es complementaria al estímulo —como el color verde que se genera virtualmente luego de fijar la vista en el rojo—, al mismo tiempo es diferente y por tanto nueva. Lo que me interesa en principio de estas referencias es que permiten comenzar a delimitar el ámbito dentro del cual funciona el arte; es decir, el de la sensibilidad, el de la percepción sensorial. Y también porque permiten comenzar a demostrar la importancia de registrar los cambios que se operan allí, pues lo sensorial nunca está

---

<sup>4</sup> En una entrevista que le hace Brigitte Devismes a Lyotard, en 1970, él afirma que "estamos en un sistema al que lo sagrado le importa un bledo." (*La teoría*, 1971: 83). Luego, en *La condición postmoderna* (1998) desarrolla esto más a fondo al reflexionar acerca de lo que implica el desplazamiento del valor y de la función del saber de manos de los intelectuales a manos de los tecnócratas.



desvinculado de los otros ámbitos dentro de los cuales se mueve el individuo y, por tanto, las diferentes sociedades y culturas; es decir, del intelectual, donde se mueven la razón y la lógica, y del meramente físico y material, al que pertenece todo lo tangible; pero creo posible afirmar que, de algún modo, es en el primero donde se registran inicialmente las transformaciones que sólo después se irán manifestando, primero en lo físico y luego, siempre luego, en lo teórico. Y digo “siempre luego” pensando en lo que afirmaba Kandinsky al respecto en *De lo espiritual en el arte*:

hay expertos del arte que escriben libros elogiosos y profundos sobre el arte que ayer era absurdo. Con esos libros levantan barreras, sobre las que el arte ha saltado ya, y erigen nuevas que, según ellos, permanecerán fijas y para siempre válidas. Por este empeño no se dan cuenta de que no construyen barreras delante, sino detrás del arte. Si se percatan de ello, mañana escribirán nuevos libros y rápidamente trasladarán esas barreras un poco más allá. Hasta que no comprendan que el principio externo del arte no tiene validez más que para el pasado y nunca para el futuro, su actividad no sufrirá ningún cambio. No existe una teoría de este principio para el camino futuro que se sitúe en el reino de lo no material. No puede cristalizarse materialmente aquello que no existe aún materialmente. El espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista). La teoría es la luz que ilumina las normas cristalizadas del ayer y de todo lo que precedió al ayer. (35)

Y esto es cierto en el sentido de que toda teoría necesita un objeto de estudio, en este caso la obra de arte, que permita hacer una lectura de lo que allí está *funcionando*, y es por ello que el ejercicio teórico reflexivo siempre tiene lugar después de que la obra de arte se ha materializado. Sobre todo en aquellos casos en los que el objeto artístico se hace presente como un acontecimiento que rompe significativamente con las convenciones de su tiempo, pues entonces su lectura es más compleja y muchas veces necesita tiempo para ser comprendido. Es por ello que Kandinsky afirma que la teoría es más una reflexión acerca del pasado del arte, acerca de lo que ya el arte ha dejado atrás. Sin embargo, también es cierto que muchas veces se hace posible entrever, aunque no de manera infalible, lo que se anuncia en tales objetos como tendencia futura, no sólo del arte, sino también de la cultura.

Esto es importante puesto que define de alguna manera la postura asumida por los pensadores antes referidos —Benjamin y Lyotard, particularmente—, pues en ellos es posible reconocer el interés por comprender lo que acontece y se anuncia en cada uno de sus contextos a partir de lo que está sucediendo en el arte. En este sentido creo necesario aclarar, antes de

continuar, que no tengo intención de desprestigiar el ejercicio reflexivo del teórico frente a la obra de arte ni de sobrevalorar la capacidad intuitiva del artista, pues considero que ambos juegan un papel fundamental dentro del proceso de comprensión de la cultura y que, incluso, en muchos casos, llegan a ser partes complementarias dentro del proceso creativo del propio artista. Lo que sí quisiera resaltar es el hecho de que es el artista el primero en *actuar*, el primero en *mostrar* lo que luego el teórico deberá *traducir*, valiéndose en muchos casos también de la intuición, para dejar *traslucir* las posibles aperturas de sentido que tal obra ofrece.

Tal es justamente la intención de los pensadores que sirven de fundamento teórico principal para el desarrollo de este estudio. Benjamin, por ejemplo, señala que lo que se requiere para cumplir con las exigencias teóricas de su tiempo es partir de “tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción” (2); y Lyotard expresa, en una entrevista que le hiciera Brigitte Devismes en 1970, que “políticamente no hay teoría, sino que segmentos importantes de una teoría pueden estar inspirados por lo que se produce en lo que se ha convenido en llamar las «artes»” (73). Sirva esto entonces para definir también la postura que asumo en la presente investigación.

Este interés en el arte como objeto de estudio parte de la idea de que la obra de arte tiene, como señala Lyotard en “Freud según Cézanne”<sup>5</sup>, un “poder activo de producir sentidos nuevos” (67); de ahí que Kandinsky diga que “muchas veces es la madre de nuestros sentimientos”, y que luego amplíe esta información en el último apartado de su libro al decir que la obra, separada del artista, “adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real”, y que “posee como todo ente fuerzas activas y creativas” (101). Valéry, por su parte, trata de explicar esto al ilustrar el efecto que produce una obra de arte, como ya se dijo, con el ejemplo de la sensibilidad retiniana, para luego concluir lo siguiente:

Este análisis de hechos elementales y esenciales en materia de arte, conduce a modificar bastante profundamente la noción que ordinariamente tenemos de la sensibilidad. Agrupamos bajo este nombre propiedades puramente receptoras o transitivas, pero hemos reconocido que también hay que atribuirle virtudes productivas. Es la razón por la que

---

<sup>5</sup> En *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981: 67-88.

hemos insistido sobre los complementarios. Si alguien ignorara el color verde que nunca hubiera visto, bastaría que fijara por algún tiempo un objeto rojo para obtener de sí mismo la sensación todavía desconocida.

Hemos visto igualmente que la sensibilidad no se limita a responder, sino que puede ocurrirle preguntar y contestarse." (79)

Es importante lo que aquí se señala pues considero que marca un momento crucial en la transformación de la función del arte, interés fundamental de esta investigación. Me refiero a que marca el momento en el cual la obra de arte comienza a ser entendida como algo capaz de producir en el espectador un efecto e incluso una modificación o enriquecimiento de la capacidad perceptiva y reflexiva; es decir, como un ente activo y no sólo como un ente pasivo destinado únicamente a la contemplación y al culto. Esto, como es sabido, comienza a ocurrir durante las primeras vanguardias, momento en el cual, gracias al surgimiento de esta nueva conciencia, se abren nuevos caminos posibles para el arte, principalmente en lo que atañe a su recién descubierta capacidad de *actuar*. Es entonces cuando tiene lugar lo que Lyotard registra como *inversión de la función del arte*, reflejo de una crisis mucho más amplia que abarca lo político, lo económico y lo social, y que según este autor:

hay que hacerla remontar a finales del siglo XIX. En este momento aparecen, en los años 1880-1920, toda una serie de cosas que representan una completa *mutación* de la relación del «especialista» de formas con estas últimas. Su función ya no será tanto la de construir buenas formas, nuevas buenas formas, sino al contrario, la de desconstruirlas como viejas, unas tras otras. Y esto indefinidamente, combatiendo todos los niveles de estas buenas formas (*La teoría*: 82. Las cursivas son mías).

Y esto debido a que

[e]l arte [a partir de ese momento] ya no cumple la función religiosa que cumplía, porque cumplía una función religiosa, creaba buenas formas, una especie de mito, de ritual, de ritmo, que permitía finalmente a la gente de una sociedad comunicarse por otro medio que el lenguaje, en la participación de una misma música, de un mismo subsuelo de sentido (*La teoría*: 83)

En cambio, asume una función crítica y se vale de la obra de arte como espacio no sólo para *mostrar* y desconstruir las formas vigentes con el fin de activar en el espectador, por medio del *shock*, su propia capacidad crítica y reflexiva; sino también como espacio para ensayar, a partir de los fragmentos de este mundo ya quebrado, nuevas disposiciones, nuevas combinaciones capaces de producir sentido.

Liotard habla de esto también en sus *Notas sobre la función crítica de la obra*, cuando hace referencia, en principio, a las sociedades arcaicas para decir que en ellas “hay una cierta función del arte que es, de hecho, una función religiosa en el estricto sentido del término; el arte, en ese caso, pertenece a un sistema de integración de la sociedad misma: es parte integrante del sistema” (3). Su función en ese caso es de unificación, y creo que podría decirse que opera correlativamente, pero a partir de las formas —ilustrativamente—, con todos los relatos o discursos que construyen los metarrelatos que soportan y sustentan la *realidad y el orden del mundo* a partir de una convención, de un acuerdo en cuanto a ese “subsuelo de sentido” compartido. Pero este acuerdo no se da de manera voluntaria, sino que es el resultado de lo que Lyotard denomina “una resonancia psíquica”, y esto queda en evidencia cuando señala, a continuación, que en las sociedades arcaicas “la comunicación [en el arte] se opera [...] por formas —plásticas, arquitecturales— y por ritmos que permiten una especie de «comunicación» en el plano de los inconscientes individuales” (4). A partir de esto, parece más apropiado hablar de sujeción en lugar de hablar de acuerdo, que es la manera en la que funciona cualquier ideología, naturalizando las formas para que, en lugar de ser cuestionadas, se den por sentadas.

Pero en el siglo XIX este orden se quiebra y, como señala Lyotard, la función del arte se invierte justamente con la intención de despertar al espectador del ensueño en el que hasta el momento lo han sumido estos grandes relatos, tanto discursivos como visuales. Es en ese momento cuando el sentido del arte se desplaza, como se señaló anteriormente, de lo contemplativo a lo hermenéutico; cuando el artista descubre que la obra de arte es un ente activo capaz de despertar nuevas sensaciones y con ello la posibilidad de nuevos cuestionamientos y sentidos en el espectador.

Es, por tanto, este momento histórico, que abarca desde 1880 hasta la segunda década del siglo XX, el que servirá como primer antecedente de la transformación que se opera a nivel

socio-cultural en la función del arte, en cuanto a lo que interesa a la presente investigación. Seguidamente, analizaré, como segundo antecedente importante, algunos de los aspectos relevantes que acontecen durante las segundas vanguardias, convencionalmente situadas entre los años sesenta y setenta del mismo siglo, período dentro del cual se enmarca la reflexión teórica de Lyotard, signada por esa *condición postmoderna* sobre la cual teoriza en varias ocasiones y que podría definirse, a grandes rasgos, como la experiencia generalizada de la crisis de los metarrelatos y, por ende, de las grandes verdades, que ya se anunciaba en las primeras vanguardias, lo que trae como consecuencia una importante fragmentación del mundo; y también como la expresión de una cultura en la que el discurso científico y tecnológico, basado en el número, la estadística, la eficiencia, la productividad, la lógica y el orden, predomina sobre el discurso sensible y lo condiciona.

Según el propio Lyotard, esta condición “[d]esigna el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”<sup>6</sup>. Esto reafirma el hecho de que lo que ocurre durante las primeras vanguardias es anuncio de una crisis que volverá a hacerse patente en ese período que corresponde a las segundas vanguardias, momento en el cual comienza a dársele mayor importancia al ejercicio teórico y a discutirse acerca de sus diferencias con respecto a la práctica; es decir, comenzará a deslindarse el ejercicio teórico del práctico y a perfilarse el contorno particular de cada uno de estos ámbitos, aun cuando muchos defiendan que no pueden separarse. Esto puede tomarse como señal de un nuevo paso dado en un proceso de transformación socio-cultural que no puede limitarse a ese período, sino que debe entenderse como continuación del anterior, pues no parece equivocado afirmar que en las primeras vanguardias teoría y práctica iban de la mano —el dadaísmo es claro ejemplo de esto, el futurismo y el surrealismo también—, y que serán luego esas manifestaciones las que den lugar, en conjunto con las nuevas, a la subsiguiente distinción.

Quizás la expresión más clara de esto la encontremos en los numerosos manifiestos que se escribieron durante ese primer período, muchos de los cuales no pasaron de la declaración de principios, es decir, no pasaron luego a la materialización de lo que proponían. Pero estas expresiones, si bien responden a un primer ejercicio teórico, terminaron por entenderse como

---

<sup>6</sup> Lyotard, Jean François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998: 4.

manifestaciones prácticas de un artista o de un grupo de artistas; es decir, terminaron por convertirse en objeto de análisis del ejercicio teórico posterior, lo que los acerca más a la práctica artística, a la obra de arte, que a la práctica teórica, sin que dejen, por supuesto, de ser teoría. En este sentido, no parece equivocado afirmar que los primeros teóricos fueron los artistas de la primera vanguardia —siempre y cuando no se pierda de vista que el arte y la teoría son complementarios— y que esta es la razón por la cual Lyotard afirma que “los teóricos tienen que aprenderlo todo de los artistas” (*La teoría*: 86). Esta misma continuidad entre las dos vanguardias históricas puede asimismo registrarse en cuanto a las diferentes propuestas que tuvieron lugar no sólo durante cada uno de los períodos, sino también durante el lapso de tiempo que está entre ambas, al cual pertenecen, por cierto, propuestas teóricas como la de Benjamin. En todas ellas es posible encontrar una reflexión signada por la histórica confrontación entre Tecnología y Arte, que sin dudas puede traducirse en términos de una confrontación directa entre la máquina y el hombre; entendida ésta como expresión de un proceso de mutuo condicionamiento en el que, si bien es el hombre quien inventa la máquina, parece ser la máquina la que constantemente reinventa al hombre. El mismo Benjamin ofrece una interesante reflexión en este sentido en su ensayo *Experiencia y pobreza* —escrito en 1933, a las puertas de la Segunda Guerra Mundial, acontecimiento que él tan claramente vio llegar—. Allí pretende mostrar cómo el hombre, luego de la terrible experiencia de la Primera Guerra Mundial, cambia: parece despojarse —o verse despojado— de toda experiencia anterior, condicionado por lo que este autor considera un “enorme desarrollo de la técnica”, e instado a comenzar de nuevo, lo que Benjamin entiende como “una nueva barbarie”. Como es usual en Benjamin, él apela al análisis de lo que está sucediendo en el ámbito artístico para hacer lo que podría entenderse como una lectura de la cultura<sup>7</sup>, y con respecto a la obra de Klee, apunta lo siguiente:

Sus figuras se diría que han sido proyectadas en el tablero y que obedecen, como un buen auto obedece hasta en la carrocería sobre todo a las necesidades del motor, sobre todo a lo interno en la expresión de sus gestos. A lo interno más que a la interioridad: que es lo que las hace bárbaras (166).

---

<sup>7</sup> De hecho, uno de los principales llamados que hace en este ensayo es a prestar atención al arte para entender tanto lo que se ha vivido como lo que se está viviendo. Esa atención a lo que puede aportar la experiencia es lo que, según él, se ha perdido, y lo que ha sumido al individuo en una ceguera endulzada por el ensueño de la omnipotencia.

Este señalamiento apunta al hecho de que el artista ya comienza a expresarse en términos más cercanos a la máquina que al ser humano, anunciando con ello las cualidades de la transformación socio-cultural que se vive en ese momento. Hoy en día parece que estamos viviendo un momento en el que esta discusión vuelve a plantearse pero a partir de otras circunstancias que exigen una mirada lenta y reflexiva. Es por tanto este punto el que será desarrollado más ampliamente en la presente investigación, a partir de lo que ofrece la obra del artista Yucef Merhi, quien, entre otras cosas, aporta una interesante posibilidad de reflexión en este sentido.

## **Justificación**

No cabe duda de que, en la actualidad, se viven momentos que parecen presagiar una profunda transformación social y cultural que aún es difícil de precisar. La influencia del desarrollo tecnológico sobre las maneras en que funciona y por tanto se concibe el mundo, vuelve a quedar en evidencia hoy en día bajo otras circunstancias. Ya no se trata tanto de las fábricas, de las industrias, de las retículas urbanas que delimitaron y ordenaron los espacios de la ciudad en la que todavía vivimos; ya no se trata tanto de puentes o de automóviles, de trenes o de aviones; incluso las consideraciones habituales acerca del teléfono, de la radio y de la televisión, de la máquina de escribir, de la cámara fotográfica, de la cámara de cine, entre tantos otros, necesariamente están cambiando. Pero no porque esté tocando a su fin la era de las máquinas, sino porque, al contrario, ahora son las nuevas máquinas, las computadoras, los pilares sobre los que se erige una nueva forma de ciudad, construida enteramente por códigos binarios, salvo el hardware de las computadoras que funciona como portal físico de acceso a estos nuevos espacios; es decir, una ciudad invisible e intangible a la que sólo podemos acceder trasegando en ella, a través de un teclado, nuestra propia virtualidad. Extensión de la otra: red digital que se teje a través de la máquina.

Un acercamiento a lo que se considera, para efectos de la presente investigación, como el período que determina el contexto actual, que comprende aproximadamente desde los años noventa hasta hoy, permitirá demostrar que se trata de un tiempo marcado fundamentalmente por la aparición de un medio tan innovador y transformador como la computadora, que se ha constituido como *portal* a ese nuevo espacio, todavía poco definible, poco descifrable, que es

Internet —un nuevo mundo, inédito para la mayoría hasta hace muy poco—, y por el increíble y acelerado desarrollo de las tecnologías digitales, que se ofrecen ahora como los nuevos medios de transporte y las nuevas herramientas para navegar por tan inusuales aguas y conquistar el nuevo “territorio”.

Esto, como ya se dijo, implica cambios sumamente significativos a todo nivel, y no solamente en lo que respecta al ámbito artístico. Son muchos los autores que han volcado su investigación hacia el registro e interpretación de los cambios que en este sentido se están dando en todas las sociedades y en todas las culturas. Bauman, por ejemplo, propone, en *La globalización. Consecuencias humanas* (1998), que la nuestra ha dejado de ser una sociedad que se piensa a partir de nociones físicas para convertirse en una sociedad líquida; es decir, una sociedad en la que nociones fundamentales como el espacio y el tiempo han devenido en ausencia de territorio, en borramiento de la distancia y en instantaneidad. Appadurai, por su parte, en *La modernidad desbordada* (2001), habla de paisajes que parecen estar reconfigurando una nueva geografía —virtual—, habitada por comunidades conformadas a partir del sentimiento y no del territorio; para él el trabajo de la imaginación, en nuestro tiempo, es condición fundamental para comprender el mundo actual y sobre todo para situarnos y comprendernos en él. Said también propone a su manera, en *Cultura e imperialismo* (1993), que vivimos en un mundo en el que las realidades están yuxtapuestas pero cada vez más relacionadas entre sí de diversas maneras, que van desde la asimilación hasta el conflicto, y que es necesario trabajar en el desarrollo del pensamiento crítico, orientado hacia un desarrollo vinculante entre las artes y las ciencias para poder trascender muchas de las limitaciones que impone el modo en el que estamos acostumbrados a entender las diferencias y jerarquías culturales y sociales. García Canclini, en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1992), complementa los anteriores aportes con su propuesta acerca de la hibridación, reflexión que parte del análisis de la influencia de los medios tecnológicos de comunicación de masas en las diferentes sociedades. A esto se suman los aportes de Kittler y Virilio en relación con las transformaciones que ha experimentado la sociedad occidental a partir de la aparición de nuevos medios tecnológicos, como la luz eléctrica, en el caso de Virilio (*La máquina de la visión*, 1998), y la máquina de escribir, el gramófono y el cinematógrafo, en el caso de Kittler. Mersch y Groys, por su parte, se ocupan de delinear los contornos de una teoría negativa de los medios, fundamentada



principalmente en los modelos teóricos aportados por Heidegger y Derrida, para intentar abrir nuevos caminos reflexivos sobre los propios medios.

Cada uno de ellos se orienta, por supuesto, hacia su área particular de interés, pero todos se enfocan en un mismo problema: la profunda transformación que los nuevos medios, e Internet como nuevo *espacio* con su propio *tiempo*, están generando a todo nivel en todas las culturas que cohabitan en la Tierra, tanto las que tienen acceso a la red como las que no; lo que pone en evidencia la relevancia del tema.

A partir de la consideración de estas circunstancias es que se plantea la necesidad de reflexionar acerca de lo que puede estarse anunciando, apenas como una tendencia, en relación a la sociedad y a la cultura de nuestros días; y en este sentido, como ya se señaló en el apartado anterior, coincido con las propuestas de Benjamin y de Lyotard en cuanto a la importancia de voltear la mirada hacia las expresiones artísticas del momento para intentar ver, a partir de ellas, algo de lo que se está gestando; y hoy en día es fácil percatarse de que algo nuevo está pasando porque nuestro propio lenguaje está registrando esas transformaciones. La misma noción de espacio es quizás una de las primeras que registra este cambio y que lo evidencia en su misma grafía como término, pues ya se habla "naturalmente" de *ciberespacio*. Asimismo, han surgido también nuevos términos para definir nuevos géneros artísticos, o mejor dicho, nuevas formas de arte, como el net-art, el software art o el hacktivismo, dentro de los cuales se inserta la obra que será objeto del presente estudio. Esto es ya una clara señal de que algo diferente ha ido apareciendo dentro del ámbito artístico; algo que, como todo lo nuevo, ha tenido que ir abriéndose un espacio dentro de lo que se considera como *obra de arte* y que no se limita únicamente a definir un nuevo "ismo", sino que define literalmente y en un amplio sentido nuevas *formas de arte*.

Evidentemente, el sentido de la noción de *arte* y de *obra de arte* ha variado a lo largo del tiempo debido a los cambios que se han operado dentro del ámbito de medios de producción y recepción artística, nunca desvinculado del contexto general de cada sociedad; pero esto ahora se amplía y complejiza a razón, justamente, de las nuevas plataformas tecnológicas, empezando por el propio contexto, que ya no se limita a ser nacional, y ni siquiera continental. Se trata ahora de estar literalmente, aunque sólo a través de las redes virtuales que ofrece la tecnología, en el mundo; de *experimentar*, como señala Appadurai, "una condición de vecindad

completamente nueva”.<sup>8</sup> Y se trata también, entre otras cosas, de habérselas con una nueva materialidad, ahora intangible, que nos sitúa ante nuevos cuestionamientos. ¿Es lo que hoy entendemos como *virtual*, por ejemplo, equivalente a lo que antes del salto tecnológico que implica Internet entendíamos como *virtual*? ¿No es necesario detenerse a reflexionar acerca de la posibilidad, primero, de que existan diferencias importantes entre ambas virtualidades? Y en caso de hallarlas, ¿no es necesario —e incluso apremiante— tratar de precisarlas y definir las para aclarar esta distinción y poder valerse de ella para pensar y comprender mejor lo que está sucediendo en nuestro tiempo?

Tales cambios, como ya se ha señalado, han estado en su mayoría determinados, directa o indirectamente, por el desarrollo de la tecnología. Piénsese, por ejemplo, en la gran polémica que suscitó la invención de la fotografía, esa “industria” que, según Baudelaire, “era el refugio de todos los pintores fracasados”<sup>9</sup>, pero que al mismo tiempo, a pesar de sus detractores, abría el paso a nuevos modos de ver, a nuevos modos de percibir la realidad, como en su momento señaló Benjamin, quien luego se ocuparía de pensar en profundidad los cambios que se produjeron en el ámbito de la percepción a partir de la industria cinematográfica, también sometida en sus inicios al cuestionamiento acerca de si sus producciones podían considerarse o no arte.

Dentro del marco de estas reflexiones se inscribe la presente investigación, con la intención de llamar la atención del lector hacia lo que se está expresando hoy en día en el ámbito artístico acerca de nuestra sociedad y de nuestra cultura. En tal sentido, y como punto de partida, se propone comenzar atendiendo a lo que está proponiendo el artista Yucef Merhi, pues la *naturaleza*, o mejor, las diferentes *naturalezas* de los elementos que entran en juego dentro de su obra permiten indagar desde distintos ángulos acerca de posibles respuestas a los cuestionamientos y problemas antes referidos, no sólo porque está construida a partir de diferentes artefactos tecnológicos, cuyas particularidades ofrecen una enorme riqueza de sentido, sino también porque él mismo es capaz de intervenirlos y reprogramarlos, lo que aporta interesantes elementos de reflexión al establecer relaciones con lo que propone Mersch como teoría negativa de los medios en cuanto prácticas negativas que tienen que ver con intervenciones, interrupciones, obstáculos o configuraciones contrarias al propio medio que

---

<sup>8</sup> Appadurai, Arjun (2001) *La modernidad desbordada*. Ediciones Trilce y Fondo de Cultura Económica: 42.

<sup>9</sup> En Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La balsa de Medusa, 2005: 232.

permiten mostrar su inmanencia medial, o, como diría Groy, el espacio submediático siempre oculto y *bajo sospecha*.

Además de esto, es importante señalar que la obra de Merhi no se limita a experimentar con los nuevos medios que pone al alcance la tecnología, es decir, que no se limita a las posibilidades de la novedad, sino que gran parte de su obra consiste en recuperar también artefactos tecnológicos e incluso sistemas operativos que, dada la velocidad en que vivimos, ya han caído en desuso. Esto es muy interesante puesto que permite llevar a cabo el ejercicio de pensar la historia de la tecnología, de recuperar su memoria que, sin lugar a dudas, es una manera de recuperar nuestra propia memoria; y al mismo tiempo nos permite recuperar gestos significativos dentro del arte que mucho pueden aportar en esta reflexión. Este artista, por ejemplo, fue reconocido por el MIT como el primero en introducir una consola de Atari dentro del ámbito estético y exponerla como obra de arte en un museo, lo que podría considerarse una reactualización de los *ready-mades* de Duchamp; gesto que permite, entre otras cosas, retomar un diálogo que nos conecta con el aspecto lúdico y azaroso, aunque al mismo tiempo intencional y crítico, del proceso creativo que da lugar a la obra de arte, y relacionarlo luego con el concepto más actual de *artefacto cultural*<sup>10</sup>, como objeto que viene a decir algo de la cultura, de sí mismo, del artista, del espectador-participante; un objeto intervenido que ha sido reconfigurado, reprogramado por el artista con una intención: la de rescatar ese *diálogo* del olvido<sup>11</sup>.

Esto amplía de manera significativa las posibilidades de análisis y reflexión sobre la obra pues en ella convergen diferentes tiempos, diferentes contenidos y diferentes artefactos que el artista *pone a funcionar* para que produzcan sentido. Es esto lo que hace que se transformen en artefactos culturales en los que, como afirma Luis Miguel Isava, “lo material debe pensarse a partir de lo que en él se pone en obra —lo que en él opera y se patentiza: la cultura” (7). Y también de lo que el mismo Merhi “pone en obra”: la poesía.

En un breve ensayo titulado *The Subversive Circle of Poetry* y publicado en *De Appel Reader* N° 3, Yucef Merhi afirma lo siguiente:

---

<sup>10</sup> En la presente reflexión se partirá, en lo que concierne a este concepto, de lo que propone Luis Miguel Isava en su artículo “Breve introducción a los ‘artefactos culturales’” En: *Revista Estudios* 34 (julio-diciembre 2009). Caracas: Universidad Simón Bolívar, 441-454.

<sup>11</sup> Esto será abordado con mayor profundidad en la segunda parte de esta investigación, a partir del análisis de otro cuerpo de obras.

One of my firmest convictions is that poetry transforms objects into art in the same way that it converts noise into music. The physical object in my work is an extension of the poem, which expands the potential of words and extends the limits of language; while poetry becomes a prolongation of the object, providing an emotive and meaningful presence. The relationship between poem and object that I outline redefines the role of the poet and our experience of written poetry in our times (20).

[Una de mis más firmes convicciones es que la poesía transforma objetos en arte de la misma manera en que convierte el ruido en música. El objeto físico en mi obra es una extensión del poema, que expande el potencial de las palabras y extiende los límites del lenguaje; mientras que la poesía se convierte en una prolongación del objeto y le proporciona una presencia emotiva y significativa. La relación entre poema y objeto que esbozo redefine el rol del poeta y nuestra experiencia de poesía escrita en nuestros tiempos]

Y luego cierra el ensayo con otra afirmación que bien podría considerarse la poética de su trabajo artístico, y que también permite constatar la relación directa, y por tanto la continuidad, entre su arte y los movimientos vanguardistas:

Poetry is subversive by nature. This quality was clearly present in the works of Dada, the Surrealists, OULIPO, and Fluxus, among other groundbreaking groups. As a consequence, digital art and new media come from a legacy of poetic rebellion. Thus, in order for these new art structures to be effective they have to perpetuate the subversive condition of poetry (21).

[La poesía es subversiva por naturaleza. Esta cualidad estaba claramente presente en las obras del Dadaísmo, el Surrealismo, OULIPO y Fluxus, entre otros grupos innovativos. Como consecuencia de esto, el arte digital y el arte de los Nuevos Medios provienen de un legado de rebelión poética. Por lo tanto, para que las nuevas estructuras de este arte sean efectivas, tienen que perpetuar la condición subversiva de la poesía.]

A partir de estas palabras queda claro que una de las principales intenciones de Merhi, como poeta y artista, es “perpetuar la condición subversiva de la poesía”, pero a través de objetos y medios propios de la contemporaneidad y que paradójicamente son producto de la tecnología. De esta convergencia entre elementos diversos, de este encuentro o conjunción entre ámbitos convencionalmente entendidos bajo el término de una confrontación, está construida la obra de Merhi, híbrida hasta el extremo, pero entretejidas de tal manera todas sus

partes que se le ofrece al espectador como un entramado casi artesanal que permite recordar que aquello que configura por una parte el concepto de arte y, por otra, el de técnica, y consecuentemente el de tecnología, originalmente convivía en una sola palabra: *téchne*.

## Marco teórico

Luego de considerar lo anterior, se hace evidente que cualquier acercamiento a este objeto de estudio deberá precisar de antemano una definición de lo que se entiende como *medio*. Para ello partiré de lo que propone Dieter Mersch en el capítulo 5 de su *Introducción a la teoría de los medios*<sup>12</sup>, donde advierte, después de repasar brevemente los antecedentes históricos del término, acerca de las limitaciones implícitas en las teorías que en relación a esto surgieron durante los años sesenta y setenta —McLuhan, Flusser, Baudrillard y Kitler—, dado que, como él mismo señala, “se convirtieron [...] en teorías estructurales, cuyo concepto de medianidad se redujo a un sistema de ‘marcas’ asignificantes o —correspondiendo con esto— al código universal de lo digital y sus programas” (2). Es decir, que se convirtieron en teorías limitadas, por decirlo de algún modo, a lo funcional, a lo mecánico, a lo operativo. Cuando, para él

lo medial no designa en absoluto ningún concepto asociable exclusivamente (*kaprizierbaren*) a la técnica o a la operacionalidad, antes bien nos confrontamos con un pluralismo al que pertenecen un gran número de otras funciones tales como hacer manifiesto (*Erscheinenlassen*), representar, comunicar, leer, ordenar, producir, distinguir, ejecutar (*Aufführen*: “perform”), componer. En consecuencia, nos las tenemos de igual manera con prácticas poéticas, simbólicas y estéticas, que se rehúsan absolutamente a ser subsumidas bajo un formato homogéneo, en particular matemático. (3)

Partir de este concepto tiene como intención buscar abrir nuevos caminos posibles de reflexión sobre el medio, al incluir dentro de su definición aquello que el medio puede producir, pero no en el sentido meramente técnico de fabricar algo, sino en el sentido heideggeriano de *traer-ahí-delante*, de *hacer salir lo oculto*; en este caso, del medio mismo.

---

<sup>12</sup> Dieter Mersch. “Mirada a una teoría negativa de los medios” En: *Medientheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2005. Traducción de Luis Miguel Isava.

Esto se logra, según Mersch, a partir de prácticas negativas que lo ponen en evidencia, que lo muestran; es decir, que revelan al medio como tal permitiéndole convertirse en mensaje (Groys), lo que de diversas maneras sucede en la obra de Merhi. En este sentido, Mersch coincide con Flusser —tal y como lo señala en su texto— al considerar que esta acción reveladora del medio, a la que denomina “paradoja medial” puesto que en principio el medio siempre queda oculto tras la superficie mediática, “es en verdad preferentemente un área del arte.” (7) Según él

Las artes dividen el medio, lo vuelven contra sí mismo, lo enredan en contradicciones para desenmascarar los dispositivos mediales, las estructuras de la narratividad y de la manifestación visual, mientras que la estética de la ilusión simplemente las utiliza y las continúa. (10)

Esto se relaciona directamente con lo planteado en apartados anteriores, en cuanto a las posturas teóricas asumidas por Benjamin y Lyotard, pues confirma el hecho de que el ámbito artístico opera como escenario de revelaciones o *mostraciones* que, como señala Mersch, “permiten establecer [...] momentos de reflexión imprevisibles” (9) que se ofrecen como puntos de partida para la elaboración teórico-reflexiva del siempre necesario ejercicio de comprensión de nuestra experiencia en y del mundo. En este sentido, es tal la coincidencia entre estos teóricos que hacia el final del capítulo citado de Mersch él afirma que

el arte tiene más que *mostrar* a la teoría de los medios de lo que, al contrario, la teoría de los medios tendría que *decir* al arte. Pues por medio de intervenciones paradójicas las artes ponen en juego las condiciones y estructuras mediales en la misma medida en que ellas las aplican negativamente a sí mismas, las transforman y precisamente por eso las patentizan. (11)

Este enfoque teórico se enriquece aún más si se establecen relaciones con la noción de *artefacto cultural* propuesta por Luis Miguel Isava en su “Breve introducción a los ‘artefactos culturales’”<sup>13</sup>. Allí el autor comienza por analizar etimológicamente la palabra “artefacto” para formular entonces una primera definición general como “todo objeto que es producto de la

---

<sup>13</sup> Ob. cit., 2009.

aplicación de una técnica” (440). Y luego pasa a analizar, a partir de reflexiones de Heidegger acerca de la obra de arte, qué es lo que diferencia un artefacto cualquiera producido por el ser humano —es decir, un utensilio cuya cualidad material está determinada por y subsumida a su utilidad—, de lo que se postula como artefacto *cultural*, noción dentro de la que se incluye la obra de arte. Para delinear esta diferencia recurre entonces a una expresión heideggeriana que él mismo traduce como “ponerse en obra”, “hacerse obra”, “introducirse en la obra”, para luego afirmar que “lo que en este artefacto [cultural] se hace obra y opera simultáneamente es la cultura con sus innumerables presupuestos, convenciones y concepciones” (6).

A partir de esto es posible comenzar a pensar en el artefacto cultural como aquello que “pone en obra” a la cultura, es decir, como medio para que la cultura “se haga obra”, se *muestre* y, por tanto, pueda ser leída. Pero también ofrece a la reflexión una interesante particularidad, pues, según señala Isava

la materialidad en estos casos se ve investida, revestida por aspectos que tienen que ver con ese “ponerse en obra”. Esto implica que en ellos no hay la indisociabilidad entre materia y función que se encuentra en el utensilio. En otras palabras, en el artefacto cultural la materialidad se vuelve subsidiaria de su “poner en obra” la cultura. Esto nos permite afirmar (gloso aquí y reformulo un pasaje del texto de Heidegger): lo material en el artefacto cultural no puede negarse; pero en éste lo material debe pensarse a partir de lo que en él se pone en obra —lo que en él opera y se patentiza: la cultura. De esta manera el camino de la determinación de la realidad material de este artefacto no va de la materia hacia el ponerse en obra sino, al contrario, *del ponerse en obra hacia la materia* (6-7).

De este señalamiento me interesa justamente el cambio de dirección, la inversión que se opera en el proceso de “hacer sentido” a partir de un artefacto cultural, pues en su caso es esa virtualidad de lo que “se pone en obra” lo que opera sobre lo material del artefacto resemantizándolo en algunos casos, pero sobre todo activando su propia capacidad de producir sentido.

Como ya señalé anteriormente, es constante la presencia de prácticas negativas sobre el medio dentro de la propuesta artística de Merhi, lo que se hace más evidente si se considera que la “materia prima” de este artista es el medio mismo: desde la consola de Atari cuyo programa se muestra en un televisor hasta el propio lenguaje como medio; es decir, desde elementos materiales hasta elementos virtuales que se muestran al espectador para llevarles no

tanto el mensaje del artista, sino el mensaje del medio mismo, como diría Groy; pero quizás en un sentido más amplio del que en principio podría entenderse, pues no se limita al mensaje de los diferentes medios —en el sentido de aquello que media para que algo se manifieste o acontezca— presentes en la obra, sino que, al contrario, se amplía hasta permitir que se haga presente el mensaje de lo que podríamos denominar nuestro medio cultural. Un mensaje en este caso lleno de cuestionamientos que lo que pretenden es desviar la mirada del espectador hacia inusitados caminos de reflexión y crítica tan necesarios en nuestra cultura. Tal vez una de las intenciones de Yucef Merhi en este sentido, al unir al arte sus destrezas como programador y hacker, sea la de poner en práctica acciones artísticas fundamentadas en la necesidad de reconfigurar el sistema operativo de nuestra cultura, valiéndose del medio mismo que la sustenta como ilusión continuada y de la poesía como código subversivo que se cuele por puertas traseras de las que aún no nos hemos percatado del todo.

En una oportunidad, el artista Carlo Zanni, dentro del marco de una entrevista<sup>14</sup>, le preguntó acerca de su condición de hacker; y Merhi, luego de aclarar que él prefería hablar de “social engineering”, entre otras cosas contestó lo siguiente:

A good hacker is not only a good machine programmer, but also a good human programmer. As Mitnick said, social engineering is “to get people to do things they wouldn't ordinarily do for a stranger by using persuasion and rhetoric”. During all these years, I enhanced my expertise in the art of hacking, as well as the purpose of these actions.

[Un buen hacker no es sólo un buen programador de máquinas, sino además un buen programador de humanos. Tal y como Mitnick dijo, ingeniería social es “llevar a la gente a hacer cosas que ellos usualmente no harían por un extraño utilizando la persuasión y la retórica”. Durante todos estos años, mejoré mi experticia en el arte del hacking, así como también el propósito de estas acciones.]

Ciertamente, es improbable que las acciones artísticas de Merhi, por sí solas, logren reconfigurar el sistema operativo cultural que rige nuestras sociedades, pero creo que no hay que dejar de lado aquello hacia lo que apuntaba Kandinsky cuando afirmaba que “[t]oda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos”. Valéry también reconoció en su momento que toda nueva forma de arte implicaba la aparición de “nuevas

<sup>14</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 en abril 2011).



maneras de ejercitar la sensibilidad". El arte, como se ha dicho anteriormente, *muestra*. Hasta allí, en principio, puede llegar el artista. Pero no hay que olvidar que el arte también es capaz de *actuar*. Queda de parte del espectador, entonces, el que se haga posible su resonancia.

## SOBRE LA CONFECCIÓN DE UNA TECNOLOGÍA POÉTICA

En una entrevista publicada en *El Nacional*, en 2005<sup>15</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. Una frase del multifacético creador Jean Cocteau, muchas veces citada como referencia por el propio Merhi, aclara o ilustra lo que se plantea en este postulado:

como aquellas ovejas negras —dice Cocteau— cuyas familias declaran: él es capaz de cualquier cosa; el poeta, oveja negra suprema, trasciende aquello que la sociedad condena. Sospechoso de todas las fuerzas policiales en el mundo, el poeta debe ser capaz de cualquier cosa y nunca hundirse en su propia tinta.

Es a partir de estas palabras —uno de los principales puntos de partida de la producción artística de Merhi— que se puede comenzar a entrever el lugar que para él ocupa el poeta: un lugar al margen al que éste ha sido históricamente relegado, por miedo, por indignación, por incomprensión, pues se le considera “capaz de cualquier cosa”; pero también un lugar que le es propio, que él habita y desde donde “*debe* ser capaz de cualquier cosa”. Este imperativo es clave, pues el hecho de que Cocteau le atribuya al poeta un deber implica que le asigna —que se asigna él mismo— una función dentro de esa sociedad que lo condena. Más si consideramos que tal imperativo está acompañado de una prohibición: “y *nunca* hundirse en su propia tinta”. Y esto es particularmente relevante dentro de la obra de Merhi, pues el

---

<sup>15</sup> Disponible en: <http://cibernetica.com/press/elnacional/timeout.html> (Visitada el 1 de junio de 2011).

quehacer artístico de este artista, incesante, parte siempre de una inquietud, de una necesidad de mostrar algo que él considera importante como punto de reflexión sobre la cultura, y una de sus principales preocupaciones en este sentido estriba en que el arte, por lo general, tiende a ser entendido como una ficción, como un “ocio inútil”, y no como una forma de conocimiento; y porque parte también del deber que sabe le corresponde como poeta, como artista: el de crear obras con la intención de producir un efecto “desentumecedor”, que despierte en el espectador sobre todo la capacidad de cuestionar y de cuestionarse —de pensar que piensa y pensar qué piensa— y que aporte, como se dijo, caminos posibles de reflexión: que abra rendijas, nuevas puertas, nuevas posibilidades de comprensión y de expresión; en ese sentido, una intención absolutamente opuesta a la de lo que se conoce como “arte comprometido”, aquel que, según dice Lyotard (1970), se doblega ante las exigencias de un discurso político y pierde así su libertad desconstructiva o crítica. Muy por el contrario, el arte para Merhi, considerado en su caso como una extensión del quehacer poético, es medio de expresión y de mostración de circunstancias culturales acerca de las que es necesario reflexionar; particularmente hoy en día, cuando todo parece replantearse en otros términos debido a la intervención del desarrollo de la tecnología en el funcionamiento del mundo. En estas obras es importante —y muy interesante— ver cómo la poesía se cuele a veces como verso, como poema, y cómo en otras ocasiones se hace presente como principio transformador de un objeto e incluso de un hecho. Cabe recordar aquí, para aclarar un poco lo que quiero decir, aquello que afirmaba Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956):

La poesía —decía— convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y (...) el ser imágenes, y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte.” (22)

Por supuesto, cuando Paz habla de imágenes no se refiere literalmente a una imagen visual, sino a esa no tangible, no transferible, que es la que suscita y en la que se condensan los posibles de la experiencia poética de un receptor, que a partir de esto puede entenderse como aquella que abre el espectro de conexiones posibles entre imágenes de una misma constelación o incluso de otra u otras; lo que significa que la experiencia poética siempre será, al menos en potencia, productora de sentido y, sobre todo, de nuevos sentidos. Y es la poesía,

en conjunto con la intervención de la intencionalidad mediadora de la mano del hombre, como también señala Paz, la que opera como principio transformador, transmutador de cualquier objeto en arte.

Este principio es fundamental dentro de la propuesta artística de Merhi y probablemente una de las obras que mejor lo ilustra sea *Alquimia poética* (2001). Esta obra 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 un poema:



Imagen 1: *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>:

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

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 poema 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

---

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

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>.

Este acometer el arte, la poesía, como una acción de carácter crítico, subversivo, que busca causar un efecto que al menos inicie un movimiento transformador, transmutador, se extiende en Merhi hasta alcanzar —y convertir en obra— importantes iniciativas culturales, como la creación del primer Salón Pirelli de jóvenes artistas digitales (2000), en la que asumió, como en algún momento lo señala, el carácter de “curador/activista/artista”, esta vez con la intención de criticar el hecho de que no se le otorgara espacio en los museos venezolanos a las nuevas formas de arte que los nuevos medios estaban propiciando<sup>18</sup>. En este caso, el artista se adueñó de la página web oficial del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y creó el Salón Pirelli Digital, a partir de la modificación de las bases del concurso oficial. A la convocatoria respondió la suficiente cantidad de artistas, venezolanos y extranjeros, como para que el Salón virtual pudiera ser inaugurado a través de la red. Al respecto, dice Merhi en una entrevista con Yolanda Pantin:

El resultado fue muy interesante, ya que no solamente se abrió paso a la creación del primer salón de arte digital de Venezuela, sino que además se propició un espacio para la reflexión. Curadores, críticos, artistas, y medios de comunicación cuestionaron la posición de un museo tan reconocido como el MACCSI. La falta de control en esta

---

<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*, *Abstracciónbola*, *Atary Poethree*, *CANDY* y *Poet in New York*.

<sup>18</sup> Esto, luego de haber participado anteriormente dos veces en este Salón: en 1997 (III Salón Pirelli) y en 1999 (IV Salón Pirelli).

situación enervó a los curadores de la institución en cuestión, quienes decidieron no incluir ningún proyecto de net art en las entrañas de su fragmentado salón. Al menos ahora, estos curadores deberían estar más conscientes de que los artistas no son marionetas y de que el arte debería ser tomado con mayor seriedad y no como “decoración de interiores”<sup>19</sup>.

Todo esto lleva a pensar las palabras de Cocteau bajo la perspectiva del contexto actual, presente en la obra de este artista a partir del trabajo con los nuevos medios y de su propia condición de programador y hacker —en cuanto nuevo sujeto que se pronuncia sobre todo a partir de la aparición de la www—, y a reconocer cómo se complejiza o cómo puede complejizarse hoy en día esa cualidad del poeta de ser “capaz de cualquier cosa”, en el sentido de que quien domina ese otro lenguaje<sup>20</sup>, el de programación, es capaz de penetrar, de introducirse y transitar por esa infraestructura verbal que hoy en día sostiene todo un nuevo modo de funcionamiento de la sociedad y de la cultura; y por tanto, es capaz de actuar desde dentro e incluso modificarla. Además, se hace evidente también cómo cada tiempo aporta sus propias particularidades a la reflexión, pues si bien las obras de Cocteau y las de Merhi, en este caso, comparten como sustento un principio operativo común —la noción subversiva de la poesía y del poeta—, eso no significa, por supuesto, que este principio se mantenga idéntico, en cuanto a intención crítica, pues cada tiempo exige su aplicación de manera distinta y ofrece nuevos medios para ponerla a funcionar. En este sentido, coincido con Marta Traba cuando afirma “que ‘arte moderno’ no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver que permite formular nuevos significados<sup>21</sup>”. Una manera distinta de ver el mundo, de ver las circunstancias propias del tiempo en que se vive; en presente.

En relación a esto, cabe recordar lo que se apuntaba en la introducción respecto de la propuesta de Benjamin, cuyo mayor aporte, a mi modo de ver, fue el de legarnos una mirada

---

<sup>19</sup> En: (<http://cibernetica.com/press/latincollector/extraterrestre.html>).

<sup>20</sup> Es importante aclarar aquí que el hecho de que me refiera al lenguaje de programación como “otro lenguaje” no quiere decir que considere que éste no pertenece al ámbito común del lenguaje, entendido según Wittgenstein como: “la reunión, la colección de todos los juegos-de-lenguaje posibles” (Luis Miguel Isava...); conjunto en el que, sin lugar a dudas, deben incluirse los juegos-de-lenguaje propios de cada lenguaje de programación, aun cuando, culturalmente, pertenezcan a un ámbito —el científico, el matemático— que históricamente se ha visto confrontado con lo que se considera como lenguaje natural.

<sup>21</sup> Citado por Ana Pizarro en su introducción a *América Latina. Palabra, literatura e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

casi completamente imparcial, y por tanto, muy acertada en su registro, ante los procesos de transformación que sobre la noción de arte, y sobre el propio funcionamiento de la sociedad y su cultura, produjo en su momento el avance de la técnica; particularmente la de la fotografía y el cine. Para él, tales innovaciones abrieron nuevos caminos posibles de percepción al aportar, como diría Valéry, maneras inéditas de “ejercitar la sensibilidad”. La pérdida de lo sagrado, del carácter cultural del arte es, dentro de este contexto, la consecuencia más representativa del cambio que la técnica opera sobre la sensibilidad. Sin embargo, aun cuando podría esperarse por parte de Benjamin un juicio crítico, e incluso condenatorio ante tal circunstancia, debido a su fuerte y constante vínculo con la mística y la metafísica —vínculo que se pone de manifiesto sobre todo a partir de su amistad con Gershom Scholem—, lo que encontramos es una reflexión minuciosa sobre sus implicaciones, una postura que constantemente pretende mantenerse libre de prejuicios y que hace posible reconocer con gran acierto lo que va perdiendo vigencia en el presente y lo que lentamente va ocupando su lugar.

A partir de esto puede pensarse que la razón de esa ambivalencia de Benjamin, entre lo metafísico y lo material de la vida, responde a la intención subyacente y determinante de mantenerse en relación directa con el devenir material del mundo, muy consciente, eso sí, de los fundamentos del pasado, pero convencido de que la interpretación minuciosa de esa materialidad, y de su funcionamiento intrínseco, podía dar pie a importantes *revelaciones* acerca de la cultura<sup>22</sup>. Merhi, por su parte, parece acometer hoy en día una tarea similar pero desde el ámbito de la creación poética y artística, sin dejar de lado la reflexión teórica; y ello ha resultado en un aporte cultural importante como complejo testimonio de nuestro tiempo<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Esta convicción, en definitiva, terminó por alejarlo del camino de un pensamiento netamente teológico o metafísico —al cual, no obstante, seguiría profundamente vinculado, aunque de manera distinta— y le permitió acercarse a la realidad cotidiana de la vida moderna, o en otras palabras, a aquello que materialmente se había constituido a partir de fuerzas colectivas y que era expresión de la experiencia histórica de su tiempo, por lo general inconsciente (Ver su ensayo *Experiencia y pobreza*, 1933). Una experiencia capaz de revelar un futuro silente en construcción. Su aporte en este sentido tiene que ver con haber logrado mantenerse en el presente aceptando y sobre todo registrando hermenéuticamente su movimiento. Su *Libro de los pasajes* es quizás la mejor semblanza de su postura teórica y por tanto crítica frente a la realidad de su tiempo, la mejor expresión de un temperamento afianzado en el presente y abierto a la percepción del flujo de las corrientes activas o potenciales en un momento de transición sólo evidente para quien, como Benjamin, es capaz de contemplarlo, registrarlo y pensarlo.

<sup>23</sup> En *El problema del arte*, Sábato afirma: “La creación artística es un complejísimo testimonio de su tiempo, por momentos tan ambiguo y oscuro como los sueños y los mitos, con frecuencia terrible, pero siempre constructiva en el más paradójico de los sentidos.” (1979: 388).



Se trata, en todo caso, de aceptar que necesariamente las circunstancias se transforman, y que vivir añorando el pasado o esperando el porvenir implica, entre otras cosas, una imposibilidad de reconocer lo que está aconteciendo; y no es así como considero debe abordarse una obra como la de Yucef Merhi, pues sólo desde una mirada desprejuiciada, situada en el presente, que no condena o prejuzga de antemano nuevas maneras de escribir y de exhibir la poesía, es posible reconocer lo que, en cuanto a nuestra cultura, se muestra en ella o a través de ella, dentro del contexto de esta propuesta.

Ha de partirse entonces del hecho de que Merhi no es un poeta tradicional que escribe poemas en “viejos cuadernos”, como diría Montejo, que luego serán publicados en un libro o recitados en un encuentro poético. Ni siquiera lo fue al principio, cuando participó en dos de los talleres de Poesía del CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos), dictados por Yolanda Pantin (1995-1996), el primero, y por Juan Calzadilla (1996-1997), el segundo; formación que, es cierto, dio pie a la publicación de un poemario, titulado *Poliverso Andróctono* (1997), que fue considerado por Calzadilla, principal responsable de esta iniciativa, como “un aporte digno de tomar en cuenta en el decaído ámbito experimentalista de la poesía venezolana de hoy<sup>24</sup>”. Pero este poemario, a diferencia de los tradicionales, produjo antes de convertirse en libro dos obras plásticas: *Poliverso Andróctono* y *Abstractómbola*. La primera de ellas formó parte de la primera exposición en la que Merhi participó 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, que según cuenta el artista estaba ya lista antes de que decidiera hacer el poemario, fue expuesta el mismo año en el III Salón Pirelli, junto a otra, también suya, titulada *El reloj poético*.

En todo caso, aun cuando en sus inicios Merhi recorriera caminos más o menos convencionales, su relación con la poesía, con el acto poético, nunca fue tradicional. La misma Yolanda 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:

---

<sup>24</sup> Introducción a Yucef Merhi, *Poliverso Andróctono*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1997: VI.

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>25</sup>. (Las cursivas son del texto)

Y luego 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, fascinada 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. (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. De esa manera poco a poco se 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. Cabe recordar en este sentido lo que Paz, en *El arco y la lira* (1956), afirmaba:

Los poemas son obras de una manera muy extraña: no hay entre uno y otro esa relación de filialidad que de modo tan palpable se da en los utensilios. Técnica y creación, útil y

---

<sup>25</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.

poema son realidades distintas. La técnica es procedimiento y vale en la medida de su eficacia, es decir, en la medida en que es un procedimiento susceptible de aplicación repetida: su valor dura hasta que surge un nuevo procedimiento. La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio: el fusil reemplaza el arco. La *Eneida* no sustituye a la *Odisea*. Cada poema es un objeto único, creado por una “técnica” que muere en el momento mismo de la creación, la llamada “técnica poética” no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador. (17)

Estas palabras ponen en evidencia la muy común convención, propia de aquellos años, acerca de la diferencia, muchas veces entendida como radical, que ha existido históricamente entre técnica y poesía, o entre técnica y arte, y que se sustenta sobre una concepción del arte que aún pretende rescatar —resguardar— parte del significado de nociones afines a lo cultural. Una diferencia que aun hoy, para muchos, no cesa de marcar una escisión y que ha sido problemática toda vez que el artista ha querido valerse de medios tecnológicos o de principios matemáticos o científicos para crear. Sin embargo, Merhi parte de lo que podríamos llamar la experiencia de pertenecer a otro orden de realidad, distinto incluso al cercano tiempo de su infancia, producto de ese desarrollo acelerado de la técnica, y sobre todo de la tecnología digital. Asumir eso implica asumir como medio de expresión todo lo que ofrezca este nuevo orden, y apropiarse de sus medios, valerse de ellos para la creación artística conlleva necesariamente una reflexión sobre los mismos; y por tanto, implica abrir nuevas posibilidades, incursionar por nuevos caminos, pero en el caso de este artista, nunca impulsado por la fascinación que ciega, sino consciente en todo momento del pasado que subyace y del futuro que en presente constantemente se hace.

Es así como Merhi se relaciona con lo que en principio podríamos llamar la materialidad de su tiempo, tal y como hiciera Benjamin en su momento, sólo que ya no se trata tanto de objetos y estructuras físicas —aunque, por supuesto, estos siguen presentes—, sino de lo que implica potencial y culturalmente ese nuevo objeto, el computador, que hoy media hacia un nuevo orden de realidad inmaterial, virtual, paralelo al habitual: tránsito que viene a dibujar el proceso de “mutación de la sensibilidad” que nos ha tocado vivir, experimentar, sea consciente o inconscientemente, y en el que nociones como tiempo y espacio, e incluso materia, se ven profundamente trastocadas.

En relación a esto es significativo el hecho de que este artista-poeta-hacker postule el lenguaje como fundamento de su propuesta, 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 esas nuevas máquinas, esas nuevas redes que sostienen el actual funcionamiento del mundo, que se constituyen como infraestructura de la comunicación, o para la comunicación. La condición de hacker de este artista es la que ofrece la posibilidad de sumar a su conocimiento del lenguaje natural el manejo de ese otro lenguaje que se extiende cada vez más en nuestra sociedad 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”.

Desde el presente en el que estamos, en el que esto se está dando, es difícil saber con certeza cuál puede ser el resultado de tales nuevas incursiones, en cuanto nuevas formas del arte que puedan estarse gestando; pero sí es posible reconocer que muy probablemente algo se esté anunciando de manera semejante a como, según señala Benjamin, el cine se anunció en las expresiones dadaístas o a como las mismas expresiones dadaístas, junto a otras propuestas vanguardistas posteriores como Oulipo, Fluxus o el arte conceptual —según afirma Christiane Paul<sup>26</sup>— anunciaron los fundamentos de lo que hoy se conoce como arte digital. Pero más que intentar determinar esas futuras posibilidades, interesa en principio reconocer, intentar escuchar lo que esta poesía que transita por inusitados caminos está expresando como música de nuestro tiempo.

---

<sup>26</sup> Citado por Merhi en *The Subversive Circle of Poetry*. The Apple Reader N°3: “In the words of Christiane Paul, author of the book *Digital Art* (2003) and adjunct curator of New Media Arts at the Whitney Museum, “Digital Art was developed thanks to previous movements such a Dada, Oulipo, Fluxus, and Conceptual Art. The importance of these movements for digital art resides in their emphasis on formal instructions and their focus on concept, event, and audience participation, as opposed to unified material objects.” (20).

En la entrevista referida al principio de este escrito, Merhi hace un comentario en relación a la expansión que experimenta su poesía y que lo lleva a incursionar en nuevos espacios expresivos:

En los inicios de mi actividad artística me consideraba un escritor de poesía y asumí todas mis actividades en función de la acción poética. En un momento traté de extender los bordes del ámbito literario y me fue necesario acceder al terreno de las artes visuales. Esto ocurrió por causas naturales y accidentales.

Lo primero que confirman estas palabras es el hecho de que Merhi, como ya se dijo, inició su trayectoria artística por caminos acostumbrados, aun cuando ya desde el principio estuviese planteando rupturas y transgresiones posibles, tal y como lo hicieran poetas vanguardistas en otros tiempos, pero ahora valiéndose no sólo de lo que las nuevas herramientas tecnológicas le ofrecían como posibilidad, sino también, y sobre todo, de lo que el lenguaje propio de estos medios *hacía posible*. Esto es lo que dio pie a que años más tarde fuera reconocido como pionero del arte digital, no sólo dentro del ámbito venezolano sino también del latinoamericano<sup>27</sup>, y tiene sus raíces en el hecho de que Merhi creció en un ambiente donde la tecnología estaba presente *como algo natural*, lo que despertó su curiosidad y su creatividad y permitió que manejara conjuntamente materia tecnológica y materia poética sin que en ningún momento una excluyera a la otra o la condicionara.

me interesa la electrónica —dice, en una entrevista reciente publicada en el blog *Expresión conceptual*<sup>28</sup>— ya que en buena medida crecí con ella, rodeado de artilugios electrónicos. Mi papá y todos sus hermanos, mis tíos, están vinculados a la ingeniería. Mi papá fue la persona que hizo el sistema de telecomunicaciones de la compañía Metro de Caracas y, desde muy temprana edad, visitaba la central donde residía el grueso tecnológico, electrónico y tele-comunicativo de esa empresa. Allí establecí mi primer contacto con los *mainframes* y los ordenadores. Puede ser que esa impactante experiencia haya espoleado mi imaginación para convertir mi Atari 2600 en una computadora. Fue

<sup>27</sup> En *Actual. Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión*, de la Universidad de los Andes (Nº 66, sept-dic 2007), Ilian Araque escribe lo siguiente sobre Yucef Merhi, artista invitado en esa publicación: “Es precursor del Net Art en Venezuela y en Latinoamérica. Se ha ocupado del New Media Art al trabajar con sistemas electrónicos y digitales, computadoras y video juegos, entre otros medios; utilizando todos ellos como canales de la palabra escrita, produciendo un alcance insólito y sorprendente” (135).

<sup>28</sup> Disponible en: <http://expresionconceptual.blogspot.com/2010/05/entrevista-yucef-merhi.html> (Visitada el 4 de abril de 2011).

con un Atari 2600 que empecé a programar. De allí se gesta mi proceso creador como artista de los Nuevos Medios. No obstante, la conciencia de lo que estaba haciendo como objeto de arte se produce mucho después. El juego es lo que me inicia en la formalización de lo posible (*Expresión conceptual*, 6 de mayo de 2010).

En otras palabras, Merhi accede al ámbito estético de la creación de manera *natural*, lúdica, y es sólo después que adquiere conciencia del valor artístico de lo que ha producido, y sobre todo de sus posibilidades, de sus potencialidades.

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 emerges<sup>29</sup>.

[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.]

Esa toma de conciencia acerca del valor artístico de sus creaciones estará a su vez condicionada por apreciaciones exteriores que irán asignándole, tanto a él como a su obra, un lugar dentro del ámbito del arte. Esto es algo que Merhi comenta y explica en numerosas oportunidades, una de ellas, en la entrevista publicada por *Expresión conceptual*:

---

<sup>29</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)

El arte ha sido una constante dentro de mi proceso vital. A los 17 años, mientras realizaba el taller de creación literaria en el CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos), me fue dada la noticia de que aquello que yo llamaba “poesía tridimensional”, así como una serie de proyectos donde abordaba el alcance de la tecnología, no era ni más ni menos que arte. Fue así que llegué a ese mundo tan complejo, tan rico, tan enigmático que es el mundo del arte. Las primeras obras que hice fueron producidas en el año 1985, hace 24 años. Estos trabajos, expuestos en museos de América y Europa, han sido considerados como expresiones pioneras del arte digital en nuestro país y Sudamérica. En conclusión, el rol de artista me fue impuesto.

Esto puede comprenderse mejor a partir de lo que al respecto añade en la entrevista que el artista Javier León le hiciera el día de la inauguración de su individual *Binarios*, en La Caja del Centro Cultural Chacao, en octubre de 2010, y que fue registrada en el CEEIPC<sup>30</sup>:

la relación que he tenido con el arte, con la tecnología, con la literatura se ha dado de una manera casi natural, consecuentemente con un trabajo de investigación, de curiosidad, de interés... Han sido muchos elementos los que han coincidido. Tuve la fortuna de crecer en un ámbito donde los componentes, los circuitos electrónicos, la noción de electrónica ya estaba presente. Y en función de eso he tratado de acceder, a partir de la experimentación, a partir del juego, a partir del entendimiento de qué es la tecnología, cómo funciona la tecnología, a una estética, a un trabajo donde ya está presente una reflexión, y tratar también de entender la historia de esa tecnología.

(...)

Creo que la fortuna que tuve fue que tuve guías en mi camino, y esos guías, como lo fueron Juan Liscano, como lo fue Yolanda Pantin, como lo fue Juan Calzadilla, como lo fueron otros pensadores de nuestra historia, de nuestro ámbito local... me indicaron y me dijeron lo que estaba creando, es decir, ellos fueron en realidad los que definieron mi trabajo como arte, ellos fueron los que me dieron la posibilidad de acceder a este mundo que es el mundo del arte, y gracias a ellos pude entender que todos esos trabajos que estaba produciendo no eran simplemente reflexiones muy personales o trabajos de juego o experimentación internos, sino que tenían un sentido que tenía valor para otras personas, y ese valor, inicialmente, se lo dieron ellos, y gracias a ellos yo puedo estar aquí presente. De lo contrario, pues, hubiese sido un ingeniero, hubiese sido un escritor a secas o tal vez no estaría aquí.

---

<sup>30</sup> El CEEIPC (Centro de Estudios Especializados en Investigaciones y Prácticas Curatoriales) es un proyecto de archivo que ha desarrollado desde hace varios años el artista Javier León y que consiste en hacer un registro constante, en video, de las exposiciones que tienen lugar en las galerías de la ciudad de Caracas. El registro de cada exposición va acompañado de entrevistas a los artistas y también a los curadores correspondientes.

## PRIMERAS OBRAS

Esas primeras obras a las que se refiere Merhi líneas antes, quien comienza su producción a la temprana edad de ocho años, motivado, como vimos, por un contexto familiar que lo vincula de igual manera con la tecnología y con el arte, presagian los espacios que luego él poblará con una poesía que inicialmente nace en la página de un libro, pero que desde allí comienza a expandirse trasgrediendo límites e interviniendo o irrumpiendo en objetos que de esta manera cobran otro sentido. Además, anuncian su capacidad de intervenir estos nuevos medios contemporáneos con la intención de generar una experiencia estética, o lo que Mersch denomina, como ya se mencionó en la introducción, una paradoja medial; es decir, una acción que deje al descubierto también la presencia de los medios. Y digo que estas primeras obras presagian y anuncian el derrotero de este camino artístico porque son en principio resultado del juego de un niño; es decir, que no surgen de un acto intencional, sino de un impulso lúdico que también marcará y determinará el acercamiento posterior del artista hacia su propia producción. Es entonces el juego el que abre el camino hacia la “formalización” o materialización de una idea que nace de la necesidad de experimentar, no con las posibilidades que ofrece la máquina, sino con sus posibles, con sus potencialidades inmanentes. El impulso lúdico en este caso deviene creativo, al desplazarse del “a través de la máquina” al “con la máquina”, y da lugar a las dos primeras obras de este artista.

Se trata de *bin@ri* (1985) y de *net@ri* (1985), dos piezas creadas a partir de la intervención y reprogramación de una consola de Atari 2600. La primera, según palabras del propio artista<sup>31</sup>, como exploración del lenguaje de programación en cuanto fundamento del desarrollo de la tecnología digital; y la segunda, como exploración de este mismo lenguaje pero en cuanto fundamento de la experiencia cinemática digital. Ambas obras están conformadas por una consola de Atari 2600, un casete de Atari y un monitor de televisión (72" x 32" x 24") en el que se transmite una película, o “film computarizado<sup>32</sup>”, como lo califica Merhi, que transcurre en tiempo real. En el primer caso, *bin@ri*, son cuatro los elementos que

---

<sup>31</sup> Disponible en: [www.cibernetica.com](http://www.cibernetica.com)

<sup>32</sup> Es decir, como aclara el mismo artista, una película que en lugar de haber sido filmada, fue programada. Es sumamente interesante considerar esto como aspecto que anuncia una nueva forma de arte en gestación. La reflexión que ofrece Benjamin, en “La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica”, acerca del cine como forma previamente anunciada en las propuestas dadaístas, puede servir de antecedente. Pero eso será abordado en otro trabajo, pues amerita un desarrollo que excede los límites de la extensión del presente.



se muestran en el monitor de televisión; cada uno aparece en una franja. La primera de estas franjas ofrece a la vista del espectador las instrucciones de programación que cambian constantemente mientras corre el programa. En la segunda se muestran las variables de ubicación de los dos personajes principales de la película: HOR1 y HOR2. En la tercera, los dígitos uno y cero se imprimen alternativamente dependiendo de la posición de los personajes de la película: uno, cuando se encuentran; cero, cuando no coinciden. De esta manera, el encuentro queda expresado como presencia y el desencuentro como ausencia. Y finalmente, en la cuarta franja, se muestra la película como traducción visual de la data: dos rectángulos (HOR1 y HOR2) que se desplazan aleatoriamente por el espacio de un cuadrado.



Imagen 2: *bin@ri* (1985). Artista: Yucef Merhi.

Fuente: [www.cibernetica.com](http://www.cibernetica.com)

El caso de *net@ri* es muy parecido, sólo que en lugar de cuatro franjas aparecen tres: la primera muestra las instrucciones de programación en constante cambio; la segunda, las variables de posición de los personajes de la película y las instrucciones para que cada vez que se encuentren se produzca una melodía de 8 bits; y la tercera, la película como experiencia cinematográfica que resulta de la traducción de las instrucciones de programación en imagen visual

y dinámica: de nuevo compuesta por dos rectángulos que se desplazan por un espacio cuadrado.



Imagen 3: *net@ri* (1985). Artista: Yucef Merhi.  
Fuente: [www.cibernetica.com](http://www.cibernetica.com)

A esto se suma en ambos casos un efecto, producido por la estructura original del hardware utilizado —un CPU fabricado en 1977—, que consiste en que, a partir de los primeros siete minutos, los colores de cada elemento y de toda la pantalla comienzan a cambiar, a voluntad de la máquina, y producen, según palabras del propio Merhi, “patrones similares a los usados por diseñadores gráficos y de moda contemporáneos”. Esto implicaría la presencia en estas obras de un aporte activo-creativo de la máquina.

Pero, ¿qué relación puede existir entre estas obras y la poesía? Como se dijo antes, estas obras iniciales lo que hacen es presagiar y anunciar los espacios que Merhi comenzará a habitar más adelante a través de la poesía: espacios enmarcados por una pantalla física, pero que en realidad no son más que construcciones verbales, como queda en evidencia a partir de las dos franjas que muestran las instrucciones del programa, por una parte, y las variables particulares correspondientes a cada personaje y a las condiciones de su desplazamiento e interacción, por otra; lo que equivaldría en ambos casos al guion de la película. No aparecen versos todavía, sino el resultado visual y dinámico de un entramado verbal construido a partir

de un lenguaje cuya carga, cuya potencia, en lugar de ser semántica es funcional, operativa; pero que sirve de medio para *dar lugar* a experiencias estéticas, como la película, y simbólicas y poiéticas, como el juego entre ausencia y presencia evocado por dos dígitos (1-0), a los que además puede reducirse todo el entramado verbal —si pensamos en que el fundamento último de todo lenguaje de programación es siempre el código binario—; o la expresión musical de un encuentro entre dos personajes. Tal descripción no deja de aludir directamente a lo que Mersch propone como lo medial, en cuanto aquello que

no designa en absoluto ningún concepto asociable exclusivamente (*kaprizierbaren*) a la técnica o a la operacionalidad, antes bien nos confrontamos con un pluralismo al que pertenecen un gran número de otras funciones tales como hacer manifiesto (*Erscheinenlassen*), representar, comunicar, leer, ordenar, producir, distinguir, ejecutar (*Aufführen*: “perform”), componer. En consecuencia, nos las hemos de igual manera con prácticas poiéticas, simbólicas y estéticas, que se rehúsan absolutamente a ser subsumidas bajo un formato homogéneo, en particular matemático. (3)

Y es en este sentido en el que Merhi parece asumirlo también; es decir, como algo que no puede ser reducido a su funcionalidad, a su carácter de mediador operativo desvinculado completamente de aquello que produce, de aquello que muestra. Muy por el contrario, la intención de este artista es demostrar que el medio mismo también es parte de lo producido como efecto, y también es potencialmente creativo. Esto queda en evidencia cuando asegura, en la declaración de principios que ofrece en su página web oficial, haber encontrado “innovadoras vías para la expresión humana y *mecánica*” (Las cursivas son mías). Es posible afirmar entonces que parte importante de la obra de Merhi consiste justamente en mostrar estos medios y en mostrarlos precisamente también como objetos. Es eso lo que hace con el dinero, por ejemplo, en *Alquimia poética*: él se apropia del objeto billete y *reconfigura* su sentido valiéndose de las posibilidades combinatorias entre las diferentes letras que constituyen en principio parte del código oficial de funcionamiento de ese objeto. Esta acción, si se considera en estos términos, no dista mucho de la que acomete un hacker cuando interviene algún sistema operativo; y es esto justamente lo que permite comenzar a pensar en una posibilidad de convergencia, propuesta por la obra de Merhi, entre técnica y poesía, incluso considerando ambas nociones en los mismos términos en que las plantea Paz en la cita

antes referida, pero ahora entrelazadas por la convergencia entre ese “otro” lenguaje, el de programación, y las potencialidades poéticas —combinatorias— del lenguaje natural; lo que parece dar lugar en este caso a una suerte de “nuevo lenguaje híbrido” cargado, por supuesto, de infinitas nuevas posibilidades —de nuevas potencialidades.

Quizás no resulte equivocado imaginar como antecedente de esta convergencia el momento en que prosa y poesía abrieron sus cauces y mezclaron sus aguas dando lugar a nuevas formas de expresión, más acordes a su momento. Pensarla en este sentido tal vez permita reconocer sus implicaciones como nueva forma que pide el tiempo presente para decir lo que le es propio. Merhi, desde el primer momento en que comienza su quehacer artístico, se propone mostrar esta convergencia —se puede decir que parte de ella— y sus implicaciones y posibilidades. Él conoce este nuevo lenguaje y en él se embarca para atravesar las aguas hacia nuevos espacios. Y si las primeras obras, como ya señalamos, anuncian estos nuevos espacios, las obras plásticas que él expondrá el mismo año en que aparece su poemario *Poliverso Andróctono*, como ya sugerimos, mostrarán esa transición que lleva a la poesía a saltar de la página hacia objetos tridimensionales, para habitarlos y cargarlos de un nuevo sentido, gracias, paradójicamente, a la intervención del lenguaje de programación.

No obstante, es necesario antes que nada hacer una distinción entre lo que será intervención de objetos físicos estáticos, inanimados, e intervención de ese otro tipo de objeto que son los medios tecnológicos como el Atari y la computadora, es decir, aquéllos que pueden ponerse a funcionar para producir algo distinto a ellos mismos, que son dinámicos, o dinamizables, y que incluso pueden llegar a parecer animados.

En una de las entrevistas privadas con la autora de este trabajo, Merhi comentó que sus primeras experiencias artísticas “fueron producidas a partir de la relación lúdica con la máquina, en la máquina y para la máquina”, que constituye el segundo tipo de objeto que nos interesa: el dinámico, el programable, el objeto-medio; sin embargo, su producción poética como tal, que se inicia ya formalmente a partir de los talleres que realizó —y de los que surgió, como se dijo, el poemario *Poliverso Andróctono*—, marca un punto de partida interesante que comienza con la intervención —a partir del lenguaje natural, en primer lugar, y luego del de programación— de objetos del primer tipo: estáticos, netamente físicos, inanimados, para luego desembocar de nuevo en la máquina: medio que permite finalmente

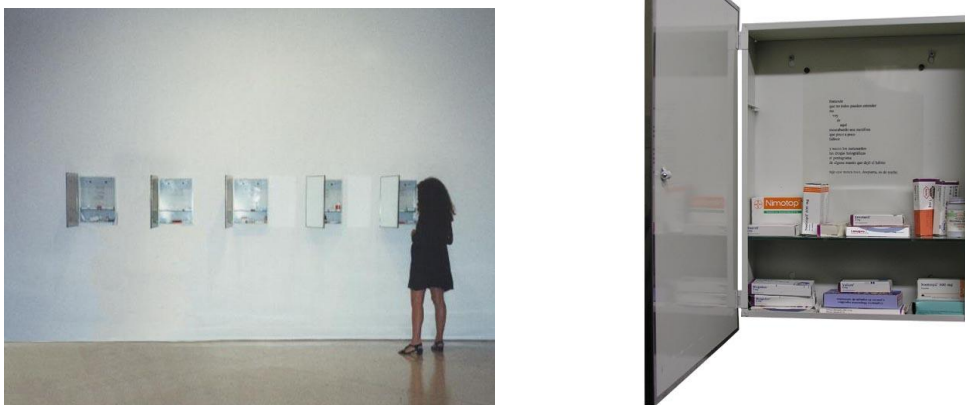
dinamizar el propio poema, darle vida, permitirle existir y mutar también con el tiempo, lo que ya comenzará a suceder plenamente a partir de la ya referida obra *El reloj poético*.

Dos son entonces, en principio, las obras que marcan este momento inicial en el que algunos de los poemas de Yucef Merhi se desprenden de lo que será la unidad libro para ir a inscribirse dentro de la materialidad de un objeto específico; gesto por medio del cual el poema, como primer paso expansivo, queda incorporado a, enmarcado, contenido en una materialidad que va más allá de la página y que se constituye entonces como extensión de ese borde físico, plástico, inicial: una extensión que se da ahora en tres dimensiones; y un gesto, además, que al mismo tiempo permite que el sentido de ese poema se extienda no sólo más allá de los bordes de la página, sino más allá de los bordes del objeto, resignificándolo, habitándolo con su resonancia.

## **POLIVERSO ANDRÓCTONO: LA OBRA**

La primera obra se llama, como el poemario, *Poliverso Andróctono*, y la segunda, como uno de sus últimos poemas: *Abstractombola*. Es significativo el hecho de 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, como veremos, pueden entenderse como materializaciones de lo verbal. 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. Esto puede entenderse mejor a partir del análisis de las particularidades que ofrece cada obra. Comenzaremos entonces por la primera: *Poliverso Andróctono*.

Se trata en este caso de una serie compuesta por 5 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. Al fondo puede leerse un poema.



Imágenes 4 y 5: *Poliverso Andróctono* (1997) y detalle de una de las piezas de la serie: *Poliverso Andróctono 5*. Artista: Yucef Merhi.

Fuente: [www.cibernetica.com](http://www.cibernetica.com)

El tema central de estos poemas, escritos por Merhi cuando tenía 17 años, es la muerte, o más específicamente, la relación entre el poeta y la muerte, entre el poeta y el llamado de la muerte<sup>33</sup>: “emperatriz del infierno”, “virgen de hierro” que, “semejante a un ángel”, atrae, seduce, promete una salida, su fin como un comienzo. “La oscuridad es la puerta”, se lee en el primero. Y es así, justamente, como se presenta esta obra ante el espectador: como un umbral que lo acerca a la experiencia del poeta, a la experiencia de la cercanía de la muerte, y que al mismo tiempo lo sitúa en el mismo lugar que aquél a través de la imagen que de sí mismo se refleja en los espejos de los gabinetes contiguos. Es así como estos objetos se convierten a un tiempo en escenario tanto del poema como del acto de lectura del poema, que extiende su sentido y se convierte, a través de una suerte de materialización de lo verbal, en la experiencia estética, plástica de una vivencia. Acerca de esto Merhi comenta, en su página web oficial, que

<sup>33</sup> El hecho de que la obra poética de Merhi esté marcada desde el principio por la voz de un yo suicida invita a hacer conexiones interesantes entre su obra y la de Juan Calzadilla, sobre todo si se atiende al contexto histórico que corresponde a cada autor. El suicida en Calzadilla es el habitante de la ciudad, alienado hasta el extremo, asfixiado por la vida urbana que, como un monstruo, crece devorándolo todo. Merhi, por su parte, se sitúa en un contexto en el que la propia ciudad comienza a derrumbarse, a devorarse a sí misma a través de los avances tecnológicos que en un principio impulsaron su desarrollo. En cada caso lo apocalíptico adquiere su propio carácter, pero ambos marcan diferentes momentos de una misma línea de progresión.

the relationship between the drugs, the poems, the reflection and interaction of the viewers with the bathroom cabinets, creates an experience that transcends the boundaries of poetry's traditional format, the aesthetic conventions, and the correspondence between the poet, the poem and the reader.

[la relación entre las drogas, los poemas, el reflejo y la interacción de los espectadores con los gabinetes de baño, crea una experiencia que trasciende las fronteras del formato tradicional de la poesía, de las convenciones estéticas y de la correspondencia entre el poeta, el poema y el lector.]

Esta es una de las veces en las que el artista alude al hecho de que su propuesta, entre otras cosas, pretende cuestionar el lugar que ocupa el poeta, el poema —la poesía— y necesariamente su lector en nuestro tiempo, como ya se mencionaba antes. En este caso, la obra opera varios desplazamientos interesantes: saca —desarraiga—, en primer lugar, cinco poemas del contexto libro y los inscribe dentro de objetos tridimensionales, gesto que permite una expansión del sentido tanto del poema como del objeto al crearse entre ellos una alianza particular que da lugar a un poema-objeto. Tal alianza está fundamentada en el lenguaje, puesto que es el poema lo que resemantiza el objeto convirtiéndolo en su escenario, en su contexto; sin embargo, es interesante ver cómo el objeto también condiciona al poema al asignarle su forma, sus atributos, como contexto. Asimismo, es la conjunción entre ambos —poema y objeto— lo que sirve de fundamento para crear otra alianza: la del poema-objeto con el espectador. Es el espejo de los gabinetes el que registra el acto de lectura del poema. Todo ello inscrito dentro del espacio exhibitivo de un museo, lo que convierte, no sólo al poema, sino al acto de lectura del poema en objeto de contemplación.

En esta obra cada poema, impreso en una página adherida al fondo del interior del gabinete, se convierte en la voz de ese objeto o en el eco de una voz que dentro de él, por habitarlo, resuena —gesto primero que borra la presencia del cuerpo del poeta pero no su testimonio:

Yo quería ser un ángel de Bohemia  
decirte cuánto universo  
y terminar con el suicidio

pero aquí estoy  
de malditernas condenas perpetuas  
segregando olvido

cavando la tumba de mis cuerpos  
de noches ajenas  
hasta el último verso (*Poliverso Andróctono 2*)

Testimonio de una experiencia que se repite hasta el cansancio —“perecí en doscientas ocasiones” (*Poliverso Andróctono 3*)— como expresión de un proceso de toma de conciencia acerca de la muerte, o mejor, de la condición de ser mortal, de ser un cuerpo que no deja ni un segundo de morir; y también, ahora tomando en cuenta el contexto que aporta el gabinete de baño, como expresión de la intención de acallar con medicamentos —lo que equivale a modificar artificialmente la condición bioquímica de un cuerpo— el dolor que tal conciencia produce:

Entiende  
que no todos pueden entender  
me  
voy  
de  
aquí  
escarbando una metáfora  
que poco a poco  
fallece (*Poliverso Andróctono 5*)

Esta experiencia poética inusual constituye el primer paso que da este artista desde la poesía hacia el ámbito del arte; un paso que implica también la extensión de la poesía hacia otros espacios distintos a los tradicionales, hacia otras posibilidades de expresión y de



recepción. Un gesto que traslada así una experiencia íntima, que en primera instancia se propone como testimonio de un individuo, a un espacio público que parece desplazarla también hacia lo colectivo, al sugerir cuestionamientos acerca del lugar que ocupa la muerte —y la poesía— en nuestra cultura; al interpelar al espectador a partir de lo que parecen ser tres exigencias ineludibles de esta obra: mira, mírame, mírate.

### **ABSTRACTOMBOLA: OBRA EN DIÁLOGO CON EL POEMARIO**

El siguiente paso queda expresado en la segunda de estas primeras incursiones de la poesía de este artista en el ámbito del arte. Se trata ahora de una instalación, titulada *Abstractombola*, compuesta 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 que, según el artista, es

a very complex and colorful geometric figure related to chaos theory where every part holds a representation of the whole. We can say that a live organism such as the human body resembles a fractal. If we take any part of the body (no matter how big or how small,) the indispensable genetic information to reproduce or clone the entire body will be there. The same experience happens with a fractal, but from a mathematical point of view.

[una figura geométrica muy compleja y colorida que se relaciona con la teoría del caos, donde cada parte contiene una representación del todo. Podemos decir que un organismo vivo como el cuerpo humano es semejante a un fractal. Si tomamos cualquier parte del cuerpo (no importa cuán grande o pequeña sea) la información genética indispensable para reproducir o clonar el cuerpo entero estará allí. La misma experiencia se tiene con un fractal, pero desde un punto de vista matemático]”.

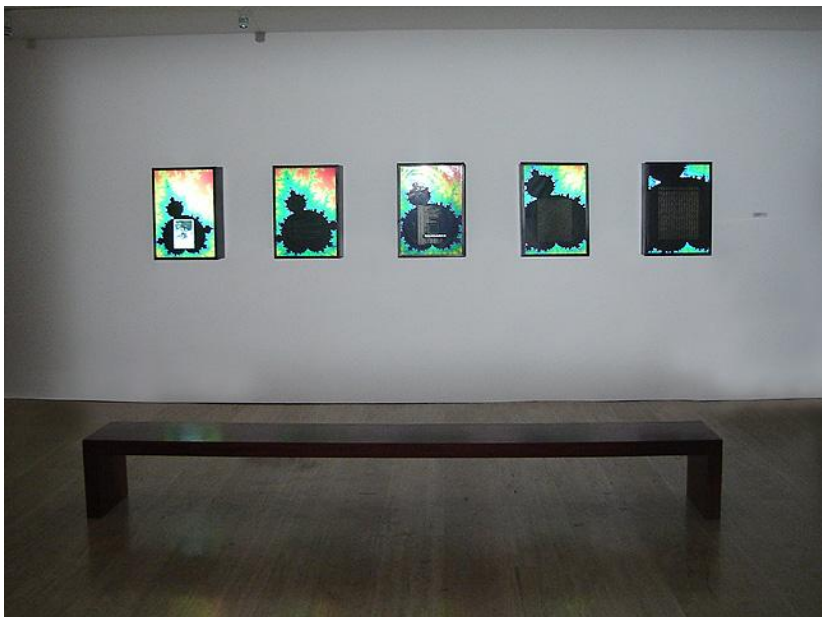


Imagen 6: *Abstractombola* (1997). Artista: Yucef Merhi.  
Fuente: [www.cibernetica.com](http://www.cibernetica.com)

Esa imagen es la que en esta ocasión servirá de marco, de continente, de contexto al poema o a lo que se propone como transfiguración del poema, de la poesía en nuestro tiempo; una imagen que implica o que alude a una propuesta teórica, la teoría de los fractales, que aporta así, por contigüidad, por alianza con los demás elementos, contenidos que amplían las posibilidades reflexivas propuestas por esta obra; sobre todo si tomamos en cuenta que se trata de una teoría que se postuló en la década de los setenta, momento en el que Lyotard postulaba a su vez su noción de función crítica de la obra de arte, y escribía, ya acercándose a los ochenta, su reflexión sobre *La condición postmoderna* (1979), signada por la ausencia de grandes relatos, de grandes verdades que aportaran a la sociedad, como antes, un mismo “subsuelo de sentido”; y signada en consecuencia por lo fragmentario, por la dispersión y por la inestabilidad que conlleva el no entender ya el desarrollo del mundo a partir del determinismo que proponían los sistemas estables, sino por la probabilidad, en la que el factor determinante será siempre el azar. Uno de los sustentos de este planteamiento de Lyotard, entre otros también provenientes del ámbito científico —como el de Perrin o el de la teoría de la catástrofe de Thom— es justamente la propuesta de Mandelbrot sobre la teoría de los fractales; es decir, que esa nueva manera de comprensión/funcionamiento del mundo se apoya en la postulación científica de una nueva figura cuya característica principal es que no

equivale a un número entero sino a una fracción; o como apunta el mismo Lyotard, que “se sitúa en un espacio cuyo «número de dimensiones» está *entre* 1 y 2” (46. El subrayado es mío), es decir, en el intermedio entre dos partes y no en la parte, característica que lo inscribe así en un lugar inimaginable, por lo que no puede ser entendido bajo criterios —geométricos— clásicos, sino que requiere nuevos modos de pensar que den lugar a la comprensión/expresión de esas nuevas formas, que más que formas parecen prefigurar un tránsito.

Los poemas que corresponden a esta serie son los cinco que dan cierre al poemario y que siguen a los que corresponden a la serie *Poliverso Andróctono*. Como en el caso anterior, en cada caja se inscribe uno de los poemas, con la particularidad de que en la primera caja de la serie puede observarse, dentro de la parte oscura del fractal, no un poema sino la fotografía en blanco y negro de un niño pequeño que está sentado en el suelo, un suelo de tierra, mirando con atención una paloma que está a su lado, muy cerca.

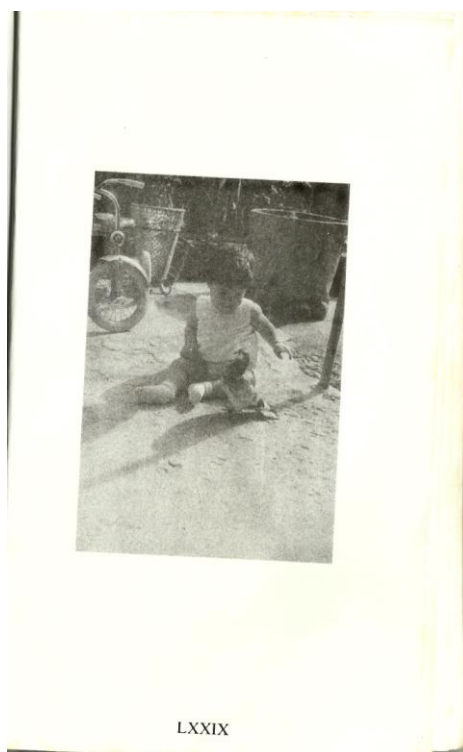


Imagen 7: Foto. Sin título. Fuente: *Poliverso Andróctono* (Poemario, 1997)

Esta fotografía también aparece en el poemario y, según Merhi, es la que da inicio a la serie con la intención de hacer referencia a “la cualidad visual de la poesía”<sup>34</sup>, aspecto ya ampliamente trabajado por las vanguardias históricas y particularmente por la poesía concreta de los 60, pero que en esta obra va a adquirir nuevas implicaciones por verse asociado a la presencia cada vez más determinante, dentro del ámbito del lenguaje natural, del lenguaje de programación propio de las nuevas tecnologías. Esta asociación se da debido a que las cuatro cajas siguientes contienen poemas escritos a partir de un lenguaje híbrido cada vez más complejo, pues se trata de poemas escritos en lenguaje natural que progresivamente se va entrelazando, mezclando con diferentes lenguajes de programación (MS DOS, Basic, Assembler y Código hexadecimal); de manera que cada poema, a medida que esta convergencia avanza, parece irse encriptando, borrando, al volverse cada vez más incomprensible, hasta que ya los últimos dos resultan completamente ilegibles, como se verá en las imágenes que se ofrecen más adelante. En relación a esto es importante mencionar que, al igual que la foto, los poemas están situados dentro del área oscura del fractal que progresivamente se va ampliando hasta que los colores prácticamente desaparecen por los bordes de la caja y la oscuridad casi abarca la totalidad de la imagen. “En este sentido —precisa Merhi—, el trabajo puede ser entendido como una metáfora de cómo la evolución de la tecnología influencia nuestro lenguaje, el proceso de comunicación y la noción de poesía en el presente” ([www.cibernetica.com](http://www.cibernetica.com)). Sobre todo si se tiene en cuenta el hecho de que la oscuridad en la imagen va aumentando en la medida en que el lenguaje va perdiendo su sentido semántico, hasta llegar al punto en que lo pierde completamente. Podría decirse en relación a esto que asistimos, a través de esta obra, a un proceso de despojamiento/vaciamiento de sentido que se opera sobre el lenguaje, pero que al mismo tiempo, como se intentará demostrar durante el análisis detallado de cada pieza de la serie, prefigura un simultáneo proceso de gestación de un nuevo sentido que no implica una ruptura total con el pasado, sino que se propone como actualización/renovación que asume los cambios que impone el tiempo pero a partir de una profunda conciencia del legado del pasado, como aquello acerca de lo que necesariamente se debe reflexionar.

Es evidente que la presencia de la fotografía como punto de partida de esta serie alude también a esa transición sumamente significativa en la historia de nuestra cultura que

---

<sup>34</sup> Fuente: entrevista privada con la autora.

indiscutiblemente está marcada por la invención tecnológica y que ha impuesto de muchas maneras el *tránsito* de la era del libro y de la imprenta, es decir, de la era de la hegemonía de la escritura alfabética, a la de la coexistencia de esa escritura con la imagen visual. Los poemas que siguen a la fotografía reflejan esta transfiguración desde el lenguaje que, sin lugar a dudas, es también pensamiento; y es muy interesante el hecho de que la reflejan visualmente, en el sentido de que la convergencia, que poco a poco se convierte en invasión y finalmente en una suerte de toma de posesión de lo tecnológico sobre lo natural, se ve más de lo que se lee. Se alude así también al final de algo —un salto, una mutación— y al momento en que otra cosa —otro lenguaje, otro pensamiento— comienza.

En este sentido es crucial el hecho de que en esta obra los poemas no se muestran como texto escrito con tinta sobre una página que se inscribe dentro de un objeto tridimensional, como es el caso de *Poliverso Andróctono*, sino que aparecen en la superficie de la caja como una inscripción de luz, lo que sugiere que durante este tránsito la materialidad de la página ha sido sustituida por la de la pantalla y la de la tinta, paradójicamente, por la de la luz. Esto sitúa al espectador ante lo que parece ser, por una parte, el negativo de un poema, gesto que refuerza esa “cualidad visual”, plástica, que asume la poesía en esta obra; y por otra parte, esto que parece ser un negativo puede ser visto al mismo tiempo como resultado de la proyección de un poema sobre una pantalla. En relación a este punto es necesario recordar que esta vez el objeto dentro del cual se inscribe cada poema de la serie es una *caja de luz*. Se trata en este caso de un objeto que no debe pasar desapercibido, pues no se limita sencillamente a cumplir la función de montura de la obra. Antes bien, parece prefigurar, en consonancia con la fotografía que da inicio a la serie y con lo que se *representa* a partir de los cuatro poemas visuales que le siguen, la transformación que implicó el paso de la fotografía —del fotograma— al cine y a la invención de la televisión; antecedentes de la computadora.



Imagen 8: *Abstractóbola 3* (Detalle de una de las piezas de la serie).  
Artista: Yucef Merhi. Fuente: [www.cibernetico.com](http://www.cibernetico.com)

Pero si bien se muestra así cómo paulatinamente el lenguaje tecnológico ha ido prevaleciendo sobre el natural —con todas las implicaciones culturales del caso, entre las que cabe recordar las analizadas por Lyotard en *La condición posmoderna* y, por supuesto, las que previamente analiza Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”—, también se propone, como comenta Merhi, “una fórmula para producir poemas subliminales”. Para comprender esto mejor es necesario abordar más detenidamente cada poema presente en esta obra, sin perder de vista las implicaciones que adquiere el término *subliminal* dentro del ámbito de la fotografía, el cine y la televisión.

## ABSTRACTOMBOLA: POEMA INSCRITO EN LA SERIE

El primero de estos poemas, entonces, es producto, no de la fusión entre lenguaje natural y lenguaje de programación, sino entre dos poemas, escritos ambos en lenguaje natural, que literalmente confluyen y se hibridizan a partir de coincidencias silábicas o vocálicas entre el final y el principio de las palabras. El resultado es el poema titulado “Abstractombola”, término también híbrido que da nombre a la obra. Pero es necesario aclarar que sólo un lector o espectador atento puede darse cuenta de ello, pues ni en el poemario ni en la obra están presentes los dos poemas que, a partir de lo que podría considerarse una cópula verbal, dan lugar a este poema híbrido<sup>35</sup>. Sólo la observación atenta a los detalles, como quien observa a través del lente de un microscopio, puede develar esa procedencia, esa presencia de partículas que revelan una herencia. Esto es interesante porque establece un contrapunto entre los medios audiovisuales antes señalados, que han condicionado el acontecer de una era particular de la cultura a partir de la representación, entre otras cosas, del cuerpo, y un instrumento óptico que en lugar de servir para representarlo, sirve para intervenirlo con la mirada<sup>36</sup>. Cabe recordar aquí que Merhi, cuando se refiere al fractal de Mandelbrot que sirve de marco a sus poemas en esta obra, señala el hecho de que esta figura “se relaciona con la teoría del caos, según la cual cada parte contiene una representación del todo”. Para ilustrar esto apela, y no por casualidad, a establecer una semejanza entre un fractal y un organismo vivo como el cuerpo humano, justamente para apuntar que cualquier parte de ese cuerpo, por pequeña que sea, contiene en sí toda la información genética indispensable para reproducirlo o clonarlo. Y en el caso de *Abstracombola*, al parecer, el lenguaje se propone como una de esas partes, como metáfora de lo biológico. En este sentido, puede afirmarse que esta obra hace un llamado a enfocar y a agudizar la mirada hacia lo que acontece en el lenguaje, para comprender así lo que acontece en la cultura, lo que le acontece al ser humano.

A continuación se transcriben los dos poemas por separado y luego el resultado de su entrelazamiento:

---

<sup>35</sup> Agradezco al artista por haberme entregado esta información.

<sup>36</sup> Es clara la relación entre esto y la reflexión que hace Benjamin acerca de cómo opera sobre el cuerpo el aparato tecnológico del cine.

**Abstracto**

Recitar poemas perfectos/amanecer la chispa del alba  
 Levantar el día dormido con aspirinas de juguete y jarabe de chicos  
 Detrás de la palabra perenne/la voz inmortal/los gritos

**Tómbola**

Tardes masticando tostadas/cercando ángeles pardos elegidos banalmente  
 Tártaro/lugar azul oscuro/ónice nasal en teocracia/bestias enfermas/cosmológicas  
 Trasciende este arco bramando enervado/armas/osas osadas/ostentando totalitarismo

**Abstractómbola**

Recitardeste poemasticando perfectostadas  
 Amanecercando langes chispardos  
 Delegidos albanalmente

Levantartaro

Elugar diazul dormidoscuro

Conice aspirinasal den jugueteocracia

Y jarabestias denfermas chicosmologicas

Detrasciende deste larco palabramando

Perennervado

Larmas vozenosas inmortalcosadas

Lostentando gritotalitarismo

Vemos entonces cómo, en esta serie, a la imagen fotográfica sigue un poema que parece ser el resultado de un proceso de “compresión” —técnica propia de los programas de computación, pero también de experimentaciones de las vanguardias históricas— que se da a partir de la fusión por coincidencia entre “partículas” —sílabas o vocales— iguales de cada



palabra<sup>37</sup>. Se comprime así el lenguaje dando lugar a un poema que potencialmente puede separarse en dos —tal y como si se tratara de una célula cuyo núcleo puede dividirse.

En relación a esto es interesante atender, en principio, al sentido que se puede vislumbrar a partir de las palabras de cada poema por separado; sentido onírico que pone de manifiesto como contraste oposiciones que tienen que ver con la luz de un amanecer — “amanecer la chispa del alba”, “levantar el día dormido”— y la oscuridad de un ocaso —“tardes masticando tostadas”, “ángeles pardos”, “tártaro”, “lugar azul oscuro”—. Particularidad que parece proponer entonces el lenguaje como lugar de una posible convergencia entre opuestos, de una posible hibridación entre contrarios, entre un principio y un fin. Pero, ¿principio y fin de qué? Quizás principio y fin de una era particular de la evolución de la tecnología, y por tanto de la cultura, como lo fue antes la era del libro, de la letra impresa —tránsito sugerido también por el hecho antes mencionado de que ahora el poema se presenta como impresión de luz—. Habrá que comprobarlo —y es parte de lo que se pretende en esta investigación—, pero al parecer lo que se está sugiriendo en esta obra es que también la era iniciada por la invención de la fotografía está cerrando el ciclo que le corresponde y, por consiguiente, dando lugar al principio de uno nuevo, diferente, propiciado otra vez por la aparición de nuevos medios tecnológicos; en este caso, la computadora, que es la que marca el salto definitivo de lo analógico a lo digital.

Es interesante en este sentido ver cómo el primer poema parece estar cargado además de palabras que aluden a la infancia, al juego, a la inocencia —“aspirinas de juguete”, “jarabe de chicos”, “gritos”—, una infancia y un juego curiosamente relacionados a la medicina y por tanto a la enfermedad; así como a lo mítico e incluso a lo utópico —“recitar poemas perfectos”, “palabra perenne”, “voz inmortal”—. Mientras que en el segundo abundan frases que evocan una actitud de apatía, de derrota y desengaño —“tardes masticando tostadas / cercando ángeles pardos elegidos banalmente”— ante una descomposición que parece no ofrecer ninguna salida —“onice nasal en teocracia”, “bestias enfermas”, “armas”, “ostentando totalitarismo”—. Principio y fin de una era comprimidos en un solo poema que se presenta como expresión de un ciclo que se ha completado, y también, para retomar de nuevo esa

---

<sup>37</sup> En la explicación que sobre esta obra dio Merhi, en entrevista privada con la autora, aclaró que en ese proceso “los acentos fueron suprimidos para facilitar la descomposición de las palabras.” No deja de llamar la atención el hecho de que una de las primeras consecuencias del uso de las nuevas tecnologías de comunicación entre las nuevas generaciones sea la desaparición paulatina de los acentos en la escritura.

imagen, como metáfora de una célula biológica que contiene en sí misma toda la información genética del “cuerpo” al que pertenece. El todo en una parte.

Pero, ¿qué es lo que resulta de la fusión de estos dos poemas? Es importante recordar que es el poema resultante el que aparece en la segunda caja de luz de esta serie, es decir, que lo que está a disposición del espectador es un poema compuesto por palabras híbridas que dan lugar a una serie de neologismos cargados de sentido que construyen, al parecer, una imagen comprimida de lo que ha sido la historia de la tecnología, pero ahora vinculada al desarrollo de las armas, a la guerra, a la sed de poder y dominación que se erige sobre la potencia destructiva de lo tecnológico en asociación con los aportes del estudio científico de lo biológico, aspecto hacia el que es importante dirigir la mirada, pues ha sido uno de los motivos históricos fundamentales de confrontación entre el arte y la tecnología.

Piénsese, por ejemplo, en el Dadaísmo, un movimiento que por sus características ha sido considerado por Benjamin precursor de la expresión del arte a través de la técnica del cine pero que se fundamenta sobre razones como la que esgrimió Huelsenbeck, amigo de Ball, como motivo del exilio voluntario a Suiza de estos artistas:

Ninguno de nosotros tenía ese valor que tan necesario es para dejarse acribillar en defensa de una idea nacional, que en el mejor de los casos no es más que los intereses creados de quienes trafican con pieles y chalanean con cuero y en el peor, los intereses creados de unos psicópatas, quienes como ha sucedido en la “patria” alemana, partieron hacia el frente con un volumen de Goethe bajo el brazo para ensartar en sus bayonetas a franceses y a rusos<sup>38</sup>.

Razones que dejan bien claro que su propuesta surge del rechazo rotundo a la guerra. “Lo que ha sucedido —anotaba Hugo Ball en su diario, en noviembre de 1914— es que se ha dado rienda suelta a la maquinaria y al propio diablo” (*Dadaísmo*: 9). Lo que entonces sucedió fue que en nombre de ideales nacionales radicales, que históricamente se han enarbolado como bandera en toda lucha de poder, se desató una matanza cuya logística descansaba en la potencia de la ciencia y de las máquinas. Fue así como “ese enorme desarrollo de la técnica”, como señaló en su momento Benjamin, en lugar de conducir el mundo hacia la prometida

---

<sup>38</sup> Elger, Dietmar. *Dadaísmo*. Taschen, 2004: 8.

prosperidad, hacia la prometida trascendencia, lo dejó devastado. Y es esa barbarie, en el sentido negativo del término, la que denuncian los dadaístas y también los cubistas. Apropiarse de lo maquínico y de conceptos matemáticos para crear obras de arte y de poesía fue en estos casos un gesto rotundamente crítico. La imagen de Ball, vestido con el traje cubista diseñado por Janco y recitando “Gadji beri bimba” en el cabaret Voltaire, es muy ilustrativa en este sentido. Todo lo contrario a la postura asumida por los futuristas italianos, quienes más bien exaltaban el poder de las máquinas y celebraban con euforia la belleza de la guerra. Marinetti, por ejemplo, según comenta Paul Virilio en *La máquina de la visión* (1998), “se inspiraba en la transmisión telegráfica, como por otra parte en todo tipo de técnicas de amnesia topográfica, y explosivos, proyectiles, aviones, vehículos rápidos... para redactar poemas” (23). Tal fascinación, que rayaba en el delirio, llevó como se sabe a muchos de estos artistas a morir en el frente, hecho que a mi modo de ver no puede desvincularse de sus distintas propuestas artísticas y poéticas; como tampoco puede desvincularse el hecho, apuntado también por Virilio, de que en Italia los movimientos futuristas europeos sirvieron de inspiración para los movimientos anarquista y fascista, particularidad que deja en evidencia el peligroso nexo que existe, no sólo entre tecnología y totalitarismo, sino también entre estos dos y el arte. Revelar esto nunca ha sido conveniente para aquellos que pretenden valerse de esa conexión para imponer su poder. De hecho, esa fue la razón por la cual “todos [los movimientos futuristas europeos] fueron eliminados rápidamente de la escena política”, pues

Sin duda exponían con demasiada claridad esta convergencia de las técnicas de comunicación y el totalitarismo en vías de constitución ante «*esos ojos ungidos por lo nuevo* —ojos futuristas, cubistas, interseccionistas, que no cesan de agitarse, de absorber, de irradiar toda la belleza espectral, transferida, sucedánea, toda esa belleza sin soporte, dislocada, emergida<sup>39</sup>...» (Virilio. Ob. cit.: 23. Las cursivas son del texto).

Una belleza nueva que abandona el ámbito de la contemplación de un objeto, en el que tradicionalmente estaba inscrita, para saltar, y hacer saltar con ella a los ojos que la persiguen, al ámbito del simulacro, de lo inmediato, de lo deslocalizado, de lo veloz, de lo fugaz, del efecto narcótico de lo que nunca se detiene, pero que, paradójicamente, detiene el

---

<sup>39</sup> Esta cita que hace Virilio está tomada de *Action poétique*, 110, invierno de 1987. «Pessoa et le futurisme portugais».

pensamiento, impide pensar a quien resulta de esa manera *bombardeado*, y esto es crucial tenerlo en cuenta para el análisis del poema que aparece en esa segunda caja de luz de la serie *Abstractombola*.

Lo primero que hay que destacar es el hecho de que la voz de este poema, la que comienza, parece nacer de un acto de contemplación: “Recitades poemasticando perfectostadas”. Estos tres neologismos iniciales —producto, los dos primeros, de la fusión entre un nombre y un verbo, y el tercero, entre un nombre y un adjetivo— invitan al lector/espectador a situarse en el contexto de un sujeto que en principio parece ser el poeta y a ir reconociendo sus circunstancias: la tarde se presenta como una recitación, la contemplación como un lento masticar/saborear la caída del día como si fuese un poema de colores/sabores tostados perfectos. Pero este atardecer en los dos siguientes versos comienza a confundirse con un amanecer que deja también de ser sustantivo para convertirse en acción sostenida, en presente continuo: “amanecercando langes chispardos”. El yo contemplativo es quien entonces cerca de amanecer lánguidos ángeles de parda chispa, ángeles abrasados que han sido “delegidos albanalmente”. Este último neologismo convierte la luz del amanecer, el alba, en adverbio, transformando así este nombre en categoría que condiciona el modo en que se lleva a cabo una acción, en este caso, “delegir”, que podría entenderse, si se considera el “de” como prefijo, de varias maneras. Según el DRAE, este prefijo “significa «dirección de arriba abajo» (...), «disociación o separación» (...), «origen o procedencia» (...), «privación o inversión del significado simple» (...). A veces refuerza el significado de la palabra primitiva.” Considerar estas posibilidades es lo que invita al juego de producción de sentido. Para ello es fundamental considerar también el contexto verbal dentro del que se inscribe este neologismo, a fin de determinar cuál es la opción que mayor coherencia aporta al sentido de todo el poema. En este caso, parece posible asumir el primero de los significados, lo que permitiría entender que los “langes chispardos” han sido elegidos de arriba hacia abajo. Esto implicaría la atribución de un carácter o de una condición superior a quien elige; y más acertada parece esta suposición cuando se pone en relación con el neologismo adverbial que condiciona la acción: “albanalmente”: se “delige” de manera “albanal”, a la manera del alba, es decir, a la manera del astro sol: desde el cielo. Asimismo, la relación con esta luz del día ofrece la posibilidad de extender el sentido hacia el segundo significado de este prefijo: «disociación o separación», lo

que implicaría que al ser “delegidos” estos “langeles”, han sido disociados o separados de manera “albanal”, es decir, con la luz de un alba banal.

En esta estrofa inicial de tres versos es sumamente significativo el hecho antes señalado de que, tras la fusión de palabras, los nombres —sustantivos— se conviertan en acciones o en maneras de llevar a cabo una acción —verbos o adverbios—, pues ello implica que detrás de esa acción aparece entonces un sujeto que la lleva a cabo. También es significativo el hecho de que esos nombres estén asociados a la luz del sol, que es la que determina el transcurrir del día, desde el amanecer hasta el atardecer que da paso a la oscuridad de la noche. “Amanecer”, “alba” y “tarde” son así nombres de distintos momentos de esa luz que es acción porque sucede, transcurre, pero que no depende de ningún sujeto, sino del ritmo autónomo de la naturaleza, del universo. El hecho, entonces, de que aparezca un sujeto que puede usar la luz a voluntad, ¿no estaría aludiendo al momento en que el ser humano se hace dueño de la luz al inventarla? Sin lugar a dudas, la invención de la luz eléctrica marcó un momento definitivo en la historia del desarrollo tecnológico que caracteriza a la cultura occidental. Paul Virilio, en *La máquina de la visión*, hace un análisis profundo de ello y de cómo ha afectado al ser humano la invención y el desarrollo tecnológico, principalmente de aparatos relacionados con la luz y la visión, fundamentado en la premisa de que cada nuevo aparato ha ido asumiendo el ejercicio de capacidades innatas del individuo, como la memoria, la representación mental de imágenes e incluso la capacidad de ver y comprender directamente y por sí mismo la realidad singular que lo rodea, lo que implica que en él se vayan atrofiando por desuso; y al mismo tiempo va analizando cómo esos efectos han sido utilizados por el poder para imponer sobre los individuos su voluntad; es decir, cómo estos medios se han empleado como silente mecanismo de control de masas, con miras a la consolidación de regímenes totalitarios, incluyendo entre ellos el mercado, y por supuesto a la especialización de tácticas y armas militares cada vez más sofisticadas. En todo este proceso, la invención de la luz eléctrica es crucial, y la relación con la invención de la fotografía, del cine, de la televisión, de la computadora —todas, máquinas que se apropian de la luz y la convierten en imagen—, establece un claro vínculo con lo que se está planteando en la serie *Abstractombola*. Recordemos que el soporte de esta obra es una *caja de luz*. “Si uno se interroga —comenta Virilio en este sentido— sobre la luz que no tiene imagen y que, sin embargo, crea imágenes, constata que el condicionamiento de la multitud con la ayuda de estímulos luminosos no es de

ayer” (19), y con ello sugiere el hecho de que a través de todos estos medios y de manera *subliminal* —y aquí nos reencontramos con el término—, se ha dibujado con luz una forma de realidad (proyectada<sup>40</sup>) en la interioridad del ser humano que, sentado frente a la pantalla, ha servido de soporte —no demasiado diferente del que termina convirtiéndose en papel moneda<sup>41</sup>—. Y luego de afirmar tal cosa se remonta este autor hacia finales del siglo XVII, cuando Le Reynie inventó los “«inspectores de la iluminación» para tranquilizar a los parisinos e incitarles a salir de noche”. Y agrega en relación a esto un comentario muy significativo para el presente análisis. Dice que “Bousset ya se inquieta por este hombre ligero que no se mantiene en un sitio, que ni siquiera piensa adónde va, que ya no sabe muy bien dónde está y que pronto va a tomar la noche por el día” (19). Lo que sucedió en ese entonces en la que fue llamada *ciudad luz*, el hecho de que todas las calles de París se iluminaran con faroles, ¿no implica acaso un acto por medio del cual se acerca al individuo con una luz que sugiere un amanecer, ahora artificial, en plena noche? ¿No explica esto el hecho de que en la primera estrofa del poema que estamos analizando la tarde, en lugar de ser tránsito hacia la noche, devenga amanecer que circunscribe en lugar de abierta oscuridad?

A continuación, nos encontramos con el siguiente neologismo que encabeza la segunda estrofa de cuatro versos del poema que estamos analizando: “Levantartaro”. La fusión en este caso entre el verbo “levantar” y el sustantivo “tártaro”, por una parte sitúa de una vez esa acción en ese lugar. Lo que al parecer se sugiere entonces es que ese amanecer que produce la luz en plena noche implica un levantarse en el tártaro, o en otras palabras, en el infierno; o también que el tártaro se levante. Y por otra parte fusiona la propia acción con ese lugar, dando a entender que el propio acto de levantarse es infernal. Basta recordar lo que apuntó Ball en su diario en 1914 para fundamentar la validez de sentido de este neologismo.

Los tres versos que siguen parecen describir ese nuevo espacio, su atmósfera, lo que está ocurriendo, quien lo habita: “elugar diazul dormidoscuro / conice aspirinasal den jugueteocracia / y jarabestias denfermas chicosmológicas”. En el primero, la fusión entre palabras crea dos neologismos, “elugar” y “diazul”, cuya partícula inicial podría entenderse como prefijo. Así, la “e” en “elugar” podría estar indicando, según el DRAE, los siguientes sentidos posibles: «fuera de», «procedencia», «extensión o dilatación». Surge entonces, si se

<sup>40</sup> Entendido el término en el sentido de “proyección”, pero también de “proyecto”.

<sup>41</sup> Recuérdese aquí lo dicho hasta ahora sobre la obra *Alquimia poética*.

consideran y se combinan el primero y el último significado, la imagen de un lugar “fuera de lugar”, de un no-lugar que se extiende, se dilata. Y por el siguiente neologismo se entiende que eso que se dilata es “diazul”. La palabra que se quiebra en este caso, producto de la hibridación, es justamente “día”. Este nombre, al fusionarse con “azul”, desaparece y se convierte apenas en el prefijo “di”, que puede indicar, entre otras cosas, «oposición o contrariedad», lo que implicaría que el día, por perder su vocal abierta, se ha convertido en su contrario; y también puede indicar «origen o procedencia», «extensión, propagación», «separación» y como elemento compositivo, «dos». Esto de nuevo abre las posibilidades a múltiples significaciones. Lo que se propone en este caso es tomar los dos significados que coinciden con los del prefijo anterior, que son el segundo y el tercero, y entenderlos en relación con la idea de amanecer que comienza a propagarse, a extenderse, a dilatarse desde su primera luz, a la que se hace referencia en este poema, no con un nombre, sino con un adverbio que implica entonces que esa luz es capaz de *condicionar una acción*. ¿No estaría esto directamente relacionado con lo que señala Virilio en relación al condicionamiento del ser humano a través de efectos luminosos?

Más interesante se vuelve esta hipótesis si ahondamos en el hecho de que el gesto que quiebra el sustantivo “día” y lo convierte en el prefijo “di”, que indica contrariedad u oposición y que, por tanto, convierte al “día” en su opuesto, es la pérdida de la vocal *abierta* “a”. Si esto se considera en relación con el término “amanecercando”, que es un sustantivo que por la fusión se ha convertido en gerundio y que alude a la acción —en presente continuo, como si de un motor puesto en marcha se tratara— de cercar, es decir, de confinar, de encerrar, de cerrar, parece que se confirma entonces la idea de que el día abierto se ha convertido en un día cerrado; y aun contrario y opuesto al azul, “diazul”, lo que implica, si asumimos ahora el cuarto significado asignado al prefijo en cuestión, que se trata de un día opuesto al día pero separado también del azul, de la noche. Un “elugar” distinto del azul “dormidoscuro” que abierto y silenciado se queda al borde del cerco de luz.

Hasta el momento, lo que se ha ido construyendo a partir de lo que evocan estos nuevos vocablos es la imagen de ese enrarecido lugar que se crea a partir del desarrollo de la ciencia y de la tecnología, representado en este caso principalmente por lo que ha sucedido a partir de la invención de la luz eléctrica, que es la que permite “ver”, “ver en medio de lo oscuro”, pero que paradójicamente no deja ver lo oscuro. Resulta curioso, en este sentido, que lo sugerido en

el poema sea que es la luz la que cerca este espacio y no la oscuridad, aun cuando, necesariamente, es esta última la que lo rodea. Es la luz la que cerca un espacio “fuera de lugar” porque en realidad el lugar es la noche. Al parecer, se trata entonces de un día en sentido negativo<sup>42</sup> que se impone soberbio ante la oscuridad con la delirante pretensión de vencerla, de borrarla, de *e-eliminar* la incertidumbre que conlleva, su amenaza. No hay que olvidar que la intención de Le Reynie al iluminar París con miles de faroles fue “tranquilizar a los parisinos e incitarles a salir de noche”. Y esa promesa de seguridad, de tranquilidad gracias a la luz que aportan la ciencia y la técnica se extenderá hacia todos los ámbitos, sobre todo hacia el de la medicina, que será la encargada de luchar contra la enfermedad y la muerte. Esta particularidad permite reconocer un vínculo muy significativo entre esta serie y *Poliverso Andróctono*, que se da a partir de la presencia en ambas obras de elementos relacionados precisamente con la enfermedad y la muerte, realidades estrechamente asociadas a la oscuridad, por ser terribles, por ser inevitables, por pertenecer al ámbito de lo desconocido, de lo inaprehensible, de lo indescifrado; en fin, de lo que da miedo.

En el caso de *Poliverso Andróctono*, la presencia en los estantes de los gabinetes de baño de medicamentos relacionados con la depresión, con la ansiedad y otros trastornos asociados a desórdenes emocionales y psicológicos sugiere el modo en que la ciencia ha pretendido “controlar”, “curar” estos males químicamente, como si tan sólo fuesen consecuencia de un desequilibrio bioquímico del organismo. Esto, como ya se dijo, implica reducirlos a mero trastorno biológico, orgánico, como si el cuerpo fuera una máquina cuyo funcionamiento ha sido develado; cuando en realidad se trata de emociones propias del proceso de toma de conciencia —necesariamente individual, en principio— acerca del origen indeterminado de la vida, de la vida en tanto tránsito hacia la muerte, de la muerte y de lo que significa ser inevitablemente mortal. Eso, por el contrario, se niega, se silencia.

El juego que en este sentido se establece entre los medicamentos y los versos plantea también esa circunstancia cultural, aun cuando el énfasis en esta obra está puesto en la experiencia individual, íntima, a la que está convocado el espectador. Mira, mírame, mírate. Cuando el espectador está delante de esta obra puede interactuar con ella y eso permite completar o complementar lo que puede evocar el poema con la ejecución de una acción que

---

<sup>42</sup> Entre los significados que el DRAE asigna al prefijo “e” está el siguiente, perteneciente al ámbito de la filosofía: “f. *Fil.* Signo de la proposición universal negativa”.



en concreto se limita a la posibilidad de abrir y cerrar la puerta del gabinete pero que, como gesto, tiene implicaciones complejas: si se cierra el gabinete, la puerta de espejo refleja el rostro del espectador. Cuando se abre la puerta ya no hay rostro, sino palabra al fondo que lidia con la muerte. Y entre el rostro que ya no se ve y la palabra median cajas de medicamentos que ocupan el lugar de la interioridad. Una mediación que lo que pretende es desconectar el fondo de la forma y que en esta obra sirve para cuestionar rotundamente la veracidad de todo rostro al situarlo tan sólo como reflejo en el espejo, como apariencia.

En “Abstractombola” no hay rostro pero sí términos compuestos que hacen referencia a la enfermedad y a los medicamentos, como “aspirinasal” o “jarabestias denfermas”. Estos neologismos, inscritos entre los que forman parte de los dos últimos versos de esta segunda estrofa —“conice aspirinasal den jugueteocracia / y jarabestias denfermas chicosmológicas”—, que parecen estar refiriendo a lo que ocurre y a quienes habitan ese “elugar diazul dormidoscuro”, terminan revelando que esos medicamentos más bien son drogas que producen monstruos adictos, insaciables. Seres de una infantilidad irracional, a la que aluden términos como “jugueteocracia”, que juegan a ser Dios cuando son en realidad “jarabestias denfermas chicosmológicas”. En este sentido se entiende que Huelsenbeck considerara psicópatas a aquellos que desataron la guerra, en nombre de ideales que prometían una trascendencia cosmológica, pero que en realidad salían a ensartar cuerpos muertos en sus bayonetas sin ninguna contemplación. La psicopatía es una patología cuya característica más relevante es que el individuo que la padece está desconectado de toda emoción. Esto lo convierte en un ser manipulador, insensible, cruel, incapaz de sentir y de conectarse empáticamente con el otro. Es egoísta, egocéntrico, ególatra y lo que lo mueve es el deseo de control, de poder. Por eso son considerados los monstruos de la sociedad. Su manera de actuar obedece al cálculo frío y racional y por lo general el sufrimiento de los otros les causa placer, los hace sentir poderosos. Y el hecho de que sean capaces de llevar a cabo actos de extrema crueldad los revela como seres ajenos a lo humano. Dicho esto, cabría preguntarse qué es lo que ha hecho que en distintos momentos de la historia mucha gente haya terminado por apoyar, y por tanto otorgar poder, a este tipo de personaje. Por supuesto, los motivos son muchos y muy complejos, pero el más notorio y significativo es el que tiene que ver con su capacidad de manipulación a través del discurso, a través de la palabra que termina convertida también en arma.

A eso parece referirse el primer verso de la última estrofa del poema que estamos analizando, por la presencia del término híbrido “palabramando”, que, por una parte, convierte el sustantivo “palabra” —que también puede ser “pala”— en verbo en gerundio, y por otra, lo convierte en un sustantivo compuesto, si se entiende la terminación “mando” como otro sustantivo. Este último gesto recuerda uno de los postulados principales del *Manifiesto técnico de la literatura futurista* escrito por Marinetti en 1912, específicamente el número 4, según el cual se recomendaba escribir un sustantivo seguido de otro, sin que entre ellos mediara ninguna conjunción, para construir así imágenes por analogía. Según este artista la velocidad aérea estaba en proceso de *naturalizar* en los individuos la capacidad de percepción por analogía y por tanto la poesía debía asumir ese *estilo analógico*<sup>43</sup>. Al respecto, afirmaba lo siguiente:

Todo sustantivo debe tener su doble, es decir el sustantivo debe ir seguido, sin conjunción, de otro sustantivo al que está ligado por analogía. Ejemplo: hombre-torpedero, mujer-golfo, multitud-resaca, plaza-embudo, puerta-grifo.

Como *la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogía se hace mucho más natural para el hombre*. Por lo tanto hay que suprimir el como, el cual, el así, el parecido a. Mejor aún, hay que fundir directamente el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen abreviada mediante una sola palabra esencial<sup>44</sup> (Subrayado nuestro).

Esto es interesante pues de nuevo apunta hacia el lenguaje como medio de expresión de una transformación cultural motivada por la influencia de la invención tecnológica; en este caso, la posibilidad que ofrecen los aeroplanos de ver el mundo desde las alturas, desde una nueva perspectiva más cercana a la omnipotencia, porque amplía la capacidad de visión al permitir el distanciamiento y además la capacidad de ampliar el campo de esa visión al asociar a esa distancia la velocidad. Es esto lo que transforma la capacidad de percepción del ser humano y por tanto su manera de ver y de entender el mundo. La máquina hace posible que el individuo se separe de su espacio, como el “elugar diazul” de la noche “dormidoscura”, y comience a percibir el mundo en síntesis, a grandes rasgos, fácil de abarcar. Esto se constituye, por supuesto, como nuevo poder, como nueva potencia de dominio. En este

---

<sup>44</sup> Disponible en: [http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs\\_fut03.html](http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs_fut03.html) (Visitada el 1 de junio de 2013).

proceso que se abre a partir del desarrollo de la técnica lo primero que domina es la visión. Pero lo que llevará a cabo la toma de posesión de todo ese nuevo espacio que se presenta ante una mirada que al parecer también deja de ser nombre y se convierte en gerundio, en mirada continua, en mirada puesta en marcha, será la palabra.

Para que esto pueda tener lugar, de nuevo habrá que recurrir a la ciencia y la tecnología y valerse de sus instrumentos para poder intervenir la realidad. Es por ello que a la trama de faroles de La Reynie, que encendieron el cerco de luz, se unirá más adelante la trama del cableado telegráfico que permitirá deslocalizar ahora el lenguaje y convertirlo en un mando a distancia: “palabramando”, y por ende en un medio de control que ejerce su fuerza a través de la palabra sin cuerpo que brama desde distintos aparatos, que anuncia victorias, derrotas, amenazas; una palabra que despliega las órdenes y el terror como si de tropas acechantes se tratara. Pala de la palabra omnipresente que clava su bramido aterrador en el hombre de tierra.

En *La máquina de la visión* Virilio ofrece, como ya se dijo, un análisis exhaustivo de este proceso de dominación a través del desarrollo de la técnica y de la ciencia y demuestra cómo va de la mano con el desarrollo de las técnicas de guerra y con los procesos de consolidación de sistemas totalitarios, cada vez más sigilosos, menos evidentes, pero más invasivos y efectivos. A este proceso agrega a continuación una nueva técnica: la fotografía, lo que entonces quiere decir que a esa “mirada desde las alturas” se le suman los aportes, tan celebrados por Vertov y los Kinoks en su *Manifiesto sobre el cine-ojo* (1919), de la invención de la fotografía y posteriormente de la cámara de cine, máquinas que hacen posible, al convertir la luz en imagen, apropiarse simbólicamente de la realidad y por tanto manipularla. Nueva potencia del poder que, asociada a la fuerza de la palabra deslocalizada, permite construir y desconstruir la realidad a voluntad. Esta nueva posibilidad, que afecta directamente la capacidad de percepción del ser humano, complejiza la comprensión del cambio, pues aun cuando por una parte parece que se trata de aportes de la tecnología que potencian las capacidades orgánicas, como pensaba y defendía Vertov, por otra podría entenderse como un cambio que potencia más bien los alcances de la máquina (Kittler) y que, en su avance, va agotando poco a poco las fuerzas del hombre al ir apropiándose lenta y silenciosamente de sus capacidades e incluso de su realidad a través, ahora, de un cerco de máquinas y en nombre de la soberbia pero seductora promesa de trascendencia más allá de los límites de la muerte.

Después del reino animal —afirmaba Marinetti al final de su *Manifiesto*— se inicia el reino mecánico. Con el conocimiento y la amistad de la materia, de la cual los científicos solamente pueden conocer las reacciones físico-químicas, nosotros preparamos la creación del hombre mecánico de partes cambiables. Nosotros lo liberaremos de la idea de la muerte, por lo tanto de la misma muerte, suprema definición de la inteligencia lógica<sup>45</sup>.

Este contraste entre el agotamiento del hombre y el poder de la máquina puede servir para entrar en sintonía con la imagen que evoca la estrofa final del poema que estamos analizando, a la que llegamos a través del término híbrido “palabramando”. Pero antes es necesario recordar que, como ya se dijo, la serie en la que está inscrito este poema propone cada uno de sus fragmentos como parte que en sí contiene el todo al que pertenece, y hasta el momento hemos visto cómo a partir de un solo poema hemos podido recobrar la memoria acerca de aspectos del desarrollo de la ciencia y de la tecnología fundamentales para la comprensión de nuestra cultura y por supuesto para la comprensión de lo que esta obra propone. Y también es importante recordar que como posible lectura se propuso, al inicio de este análisis, la hipótesis de que este poema en su conjunto parecía sugerir que la era iniciada por la invención de la fotografía había terminado y que a partir de la consecuente intervención de los diferentes lenguajes de programación, representada en los poemas que siguen a éste, comenzaba una nueva, marcada por la invención de la computadora y por el salto de lo analógico a lo digital. En otras palabras, se propuso este poema como síntesis de todo un ciclo histórico —el todo en una parte— y es a partir de esa manera de comprenderlo que abordaremos entonces esta última estrofa.

Lo primero que habría que hacer notar es que a partir de estos últimos versos lo que parece sugerirse es la imagen de la circunstancia devenida a partir de aquel “elugar diazul dormidoscuro” construido y habitado por “jarabestias denfermas chicosmológicas”. Una circunstancia que hace que un sujeto tácito “detrascienda”, retroceda, se retire agotado, debilitado, “perennervado”, no sólo por el constante y “larco palabramando”, sino por el estruendo de “larmas vozenosas inmortalcosadas” que “lostentan” “gritotalitarismo”. Esta imagen parece ser la misma que Benjamin ofreció en su ensayo *Experiencia y pobreza* (1933)

---

<sup>45</sup> Idem ant.

cuando se refirió al estado en el que quedó el ser humano luego de la Primera Guerra Mundial. La idea de retroceso surge ahora en esta estrofa a partir del neologismo inicial del primer verso: “detrasciende”. De nuevo aparece el prefijo “de”, pero esta vez el significado más acertado parece ser el que indica «privación o inversión del significado simple», que en este caso es “trasciende”. “Detrascender” estaría sugiriendo entonces lo contrario a “trascender” —que es lo que paradójicamente ofrecía el desarrollo de la ciencia y de la técnica—, es decir, un “des-trascender”, un retroceder de un quien tácito que “detrasciende deste larco palabramando / perennervado”, lo que parece sugerir que “detrasciende” con los nervios y los argumentos<sup>46</sup> agotados por un sostenido “palabramando” que termina convirtiéndose en voz venenosa disparada a través de “larmas —larvas, armas— vozenosas inmortalcosadas”.

Este último neologismo resulta particularmente productivo en cuanto a posibilidades de significado dentro del contexto de este poema. Es de nuevo la compresión entre palabras, que termina convirtiéndose en fusión, la que atrapa en un término híbrido todo un contenido potencial. En este caso un nombre —“cosa”— se convierte en verbo al fusionarse con una terminación típica del participio —“ada”— y en adjetivo al acoplarse al término “inmortal”. “Inmortalcosar” es ahora un verbo que implica “cosar” algo, es decir, convertir en cosa, cosificar algo para hacerlo inmortal, y al mismo tiempo un adjetivo que atribuye la característica de “inmortalcosado” a algo, que por supuesto ha sido sometido a la acción anterior. ¿Y acaso no es eso lo que sugiere Marinetti al final de su Manifiesto? ¿No implica esa “creación del hombre mecánico de partes intercambiables” convertir en cosa al hombre con la pretensión de hacerlo inmortal? ¿Acaso no se concentra en este solo neologismo una gran parte de lo que ha sido tendencia en el desarrollo de nuestra cultura occidental? Convertir al hombre en cosa, convertirlo en máquina. Ahora, lo “inmortalcosado” en este verso son las “larmas vozenosas”, con las que estas “jarabestias denfermas” “lostentan gritotalitarismo” “den jugueteocracia”. Clara alusión al tartáreo juego de poder que se erige sobre la potencia destructiva de las armas.

Una de las singularidades más interesantes de este poema que, como indiqué antes, se presenta ante el espectador no como texto escrito con tinta sobre un soporte de papel, sino como proyección de luz sobre una pantalla, sobre la pantalla de una caja de luz, es que

---

<sup>46</sup> Según el DRAE, uno de los significados de “ennervar” es “debilitar la fuerza de las razones o argumentos”.

mientras uno permanece delante de él atendiendo al sentido de los neologismos que lo conforman se hace posible comenzar a recrearse imágenes acerca de lo que ha sido la historia del desarrollo de la ciencia y de la tecnología asociada a la consolidación de sistemas totalitarios y a la guerra. Así, a partir de lo que podría considerarse un único *poema-guion* comienzan a proliferar los distintos escenarios de acontecimientos históricos que de diversas maneras lo han convertido en trama y parece que se activa dentro de cada espectador lo que podría considerarse la *proyección interior* —otra manera de *ver* que parece estar perdiendo vigencia— de las *películas* que se hacen posibles a partir de lo que pueda aportar el conocimiento, la experiencia y la memoria de cada individuo.

Este efecto que produce el poema “Abstractombola” en el espectador podría ser la prueba, en principio, de que Marinetti tenía razón al afirmar que al asociar palabras por analogía, al crear analogías amplísimas e inéditas que acercaran, con la intención de fundirse en un solo término, lo aparentemente lejano o disímil, se podría crear una palabra “capaz de contener la vida de la materia”. Pero para él conseguir eso equivalía a poner en práctica un estilo, el analógico, que permitía convertirse en “el dueño absoluto de toda la materia”, pues hacía posible la compresión, la condensación, la síntesis de “grandes partes del universo” en “una sola palabra esencial”. Esto demuestra cómo los futuristas intentaban llevar al plano del lenguaje prácticas propias de la fotografía y pone en evidencia también su deseo de dominación, su ansia de poder, delirante ante las capacidades de la máquina y defensora del devenir definitivo de lo humano hacia lo maquínico; transformación que requería eliminar todo contenido sensible, emocional, del ser humano para sustituirlo por “la respiración, la sensibilidad y los instintos de los metales, de las piedras, de la madera, etc. Sustituir la psicología del hombre, ya agotada, por la obsesión lírica de la materia” (Marinetti), lo que no está muy lejos de “inmortalcosar”. Para los futuristas este devenir estaba asociado con una desaparición del detalle, de la particularidad que sugiere un “como si”, un “se parece a”, que finalmente quedan abolidos por la equivalencia absoluta, por el todo en la misma línea, en el mismo plano, de la fotografía. Todo se convierte en cosa, en materia abarcable. Se encierra la multiplicidad en únicas palabras esenciales, obligadas también, por decreto futurista, a la reducción de su campo posible.

Las diversas formas de conjugación verbal, por ejemplo, quedan abolidas en nombre de la supuesta potencia del infinitivo, forma verbal *no personal, infinita* y que hace referencia a

una acción, pero en sentido abstracto. Una acción también deslocalizada, despersonalizada, en estado puro, podría decirse, libre de cualquier *accidente* —de tiempo, número, persona, modo— que pueda condicionarla, atarla a algún tipo de singularidad. A esto se suma el hecho de que esta forma verbal es la que más se acerca a la categoría de sujeto, a partir de lo cual el gesto futurista podría entenderse como un intento de darle carácter de sujeto a la acción abstracta, infinita, omnipotente —gracias a su mirada que todo lo abarca y a su palabra que todo lo alcanza— de la máquina. Esta puede ser la razón por la cual en este poema el sujeto es tácito, o mejor dicho, está comprendido, implícito, en la acción —ha sido absorbido por ella— y en ningún momento aparece como *persona verbal*. El adjetivo, por supuesto, también debe eliminarse, según los futuristas, porque califica, porque determina, porque potencia la proliferación de la multiplicidad singular inabarcable y porque, como advierte el mismo Marinetti, “supone una pausa, una meditación” —lo que equivale a abrir un espacio para que se distienda el pensamiento— incompatible con la dinámica que ellos defienden y que más bien parece responder, como señala Virilio —al referirse por cierto a la simplificación progresiva que sufren los caracteres escritos durante el desarrollo de la técnica de transmisión telegráfica—, a “las necesidades tácticas de las conquistas militares y más concretamente del campo de batalla, campo de percepción ocasional, espacio privilegiado de la visión poco fija, de los estímulos rápidos, de los eslóganes y otros logotipos guerreros”<sup>47</sup> (15). Por eso es necesario reducir, capturar toda particularidad en términos generales que resuman su esencia —principal característica de cualquier totalitarismo: demasiado vocabulario estimula el pensamiento— para disponer, tan sólo con un término, de *enormes cantidades de universo* —pretensión “chicosmológica”, sin duda—, valiéndose para ello, además, de “todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida violenta” (Marinetti), para que sean las “larmas vozenosas inmortalcosadas” las que, “lostentando gritotalitarismo”, den testimonio de su poderío.

Basta recordar los poemas visuales de Marinetti para ver cómo las palabras e incluso las oraciones van siendo sustituidas por onomatopeyas repetidas que reproducen el sonido de disparos, explosiones, sirenas, señales transmitidas por antenas, ruidos de motor; clara representación de esa sustitución de la voz humana por la voz de la tecnología y de las armas. En esos poemas también se rompe, por lo general, la linealidad de la escritura para representar

---

<sup>47</sup> Cabe recordar aquí la cita de Pessoa que hace Virilio.





A partir de estas palabras volvemos a encontrarnos de nuevo con el término “palabramando”, al que hace referencia el poema “Abstractombola” que estamos analizando, esa palabra a distancia a la que se le sumará, cada vez con mayor determinación, la imagen a distancia, a partir de la fotografía, primero, luego del cine y más adelante, de la invención de la televisión: proceso implícito como elemento de reflexión en la obra *Abstractombola* a partir de la escogencia de la caja de luz como soporte y de la fotografía que encabeza la serie. Así, el ruido de la guerra se irá silenciando cada vez más a medida que se desarrollan estos nuevos medios más sofisticados de *bombardeo*. Este proceso de distanciamiento, como se sabe, va de la mano con el que se opera a través del desarrollo de los estudios biológicos, que sirven, como ya demostró Foucault, para silenciar y alejar del cuerpo del acusado, del cuerpo del *sujeto* y de los ojos del público, claro está, el ejercicio pleno del poder —de ahí que también sea posible, como ya se ha sugerido, entender este poema como metáfora de una célula biológica—. Un proceso, y es importante no perder esto de vista, que combina las dos potencias de la mirada a través de la máquina: la que permite el distanciamiento y la que permite la intervención, como si de dos sustantivos se tratara —adentro/afuera, interior/exterior, micro (microscopio)/macro (telescopio)— para cercar, para sujetar y dominar tácitamente.

Pero volvamos al poema. No hay que olvidar que todo lo que se ha dicho —que podría ser mucho más, por cierto— acerca de esta vertiente de la historia del desarrollo de la ciencia y de la tecnología y de su influencia en la sociedad surge del análisis del poema que aparece en la segunda caja de luz de la serie *Abstractombola*. Hemos visto hasta ahora que se trata de un texto construido a partir de términos híbridos que resultan de la aplicación de un método de compresión que se traduce en la fusión entre partículas —núcleos— iguales de cada palabra y que podría incluso considerarse —también— como metáfora del proceso de fusión nuclear, descubrimiento que marcó otro hito en nuestra cultura y que está directamente ligado al proceso de transición entre la guerra en el campo de batalla y la “guerra fría” sostenida, a través de medios como la televisión, sobre la línea de tensión silenciosa entre ¿“jarabestias denfermas chicocsmologicas”? que ostentan su poder erigido sobre la potencia destructiva de un arma nuclear.

En este caso, y vamos a aprovechar la metáfora, por tratarse de “átomos de lenguaje”, la energía que se libera por efecto de la fusión es de carácter histórico. Podría decirse que esta

técnica permite entonces liberar enormes cantidades de memoria, contenida dentro de las palabras como energía potencial, al confinar y forzar al lenguaje a comprimirse hasta fusionar términos que habitualmente se mantendrían distantes e incluso contrapuestos. Este gesto de nuevo remite a otra técnica propia de las vanguardias históricas, pero de intención opuesta a la de los futuristas que, como vimos, lo que pretendían era atrapar —apresar— grandes cantidades de universo a partir de la reducción y síntesis por analogía del lenguaje. Se trata ahora de la técnica de la restricción o constricción que se postulaba como principio fundamental del grupo OULIPO (Taller de Literatura potencial), creado por Raymond Queneau y François Le Lionnais en los años sesenta —y en ejercicio hasta el día de hoy— como “una tentativa de exploración metódica, sistemática, de las potencialidades de la literatura, o más generalmente, de la lengua”<sup>48</sup>. Los métodos aplicados para ello provenían de la ciencia, pues uno de sus intereses principales era acentuar los vínculos entre matemática y literatura, pero no con la intención de dominar, como los futuristas, sino más bien de liberar sentidos y significados posibles. A los oulipianos lo que les interesaba era desencadenar la potencialidad creativa del lenguaje, forzarlo a confesar, a *estallar* en otro(s) sentido(s).

Ahondar en la relación que existe entre estas dos propuestas vanguardistas es muy interesante, dentro del marco del presente análisis, porque permite reconocer entre ellas elementos comunes, de convergencia, como el hecho de que ambas intenten propiciar y aprovechar vínculos posibles entre ciencia, tecnología, arte y literatura; pero también elementos de divergencia, aparte del que ya se ha mencionado, que se oponen diametralmente y cuya oposición resulta muy reveladora. El más significativo de estos tiene que ver con la importancia que se le otorga al pasado, al legado de la memoria, en cada una de estas propuestas: mientras que los futuristas dicen odiar y querer destruir todo el conocimiento que albergan museos y bibliotecas, por considerar necesario deslastrarse del pasado, de la inteligencia lógica y en su lugar sólo atender al futuro y a las posibilidades de potenciar la intuición de la materia inmortal e inhumana<sup>49</sup>; los oulipianos más bien se dedican a investigar

---

<sup>48</sup> Disponible en: Marcel Benabou, *Cuarenta siglos del Oulipo*, <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles6-cuarenta.htm>

<sup>49</sup> “Protegeos de atribuir sentimientos humanos a la materia —advierte Marinetti en el Manifiesto referido—, adivinad sobre todo sus diferentes impulsos directivos, sus fuerzas de compresión, de dilatación, de cohesión y de disgregación, sus riadas de moléculas en masa o sus torbellinos de electrones. No se trata de expresar los dramas de la materia humanizada. Es la solidez de una plancha de acero la que nos interesa por sí misma; es decir, la alianza incomprensible e inhumana de sus moléculas y de sus electrones, que se oponen por ejemplo a la

exhaustivamente ese legado en busca de estructuras, formas y restricciones que, aplicadas al lenguaje, sirvan para potenciar la creación artística y literaria. En el primer caso, vemos cómo esa necesidad de borrar el legado del pasado va asociada a una reducción significativa y progresiva del lenguaje —que, como ya se dijo, es pensamiento—; mientras que en el segundo, la erudición —no como fin en sí misma, sino como producto de la investigación, de la búsqueda de nuevos recursos— va de la mano con la proliferación de la mayor cantidad de formas posibles de potenciar la producción de sentido a través del lenguaje.

Esto pone en evidencia cuán importante es la memoria como fundamento de creación y recreación del presente y sobre todo cuán importante es para romper cualquier intento de consolidación de algún tipo de totalitarismo. A su vez, pone de manifiesto una particularidad que es fundamental tener en cuenta dentro del contexto de este análisis: la relación que existe entre lenguaje y memoria que, como es bien sabido, es más compleja de lo que parece, porque no se trata simplemente de que el lenguaje es el medio que permite registrar la historia, sino de que la historia se registra, se va registrando, en el lenguaje, se va guardando en cada término como significado potencial y como potencial de relación con otros términos, y así configura lo que podría entenderse como su particular *base de datos* que, sin embargo, no por ello está a la disposición de cualquiera. Esto puede explicarse mejor si pensamos en el efecto que se ha dicho produce este poema híbrido, construido enteramente por neologismos —ya de por sí una acción que pone a prueba ese potencial relacional—, en el espectador. Al parecer, Merhi lo que pretende a partir de este poema es activar desde el lenguaje la capacidad de representación interna que tiene todo individuo, apelando, por una parte, al potencial de su imaginación y, por otra, al de su memoria. Depende entonces enteramente de esas capacidades y de la base de datos almacenada en cada individuo la respuesta que pueda tenerse ante este poema y, por supuesto, luego, ante toda la serie; lo que significa que las posibilidades reflexivas que puedan surgir y alimentarse de la base de datos almacenada en el lenguaje dependen de esa base de datos particular del individuo. De ahí que una de las preocupaciones fundamentales de este artista sea la de recuperar y activar de muchas maneras esas capacidades en el espectador<sup>50</sup>,

---

penetración de un obús. El calor de un pedazo de hierro o de madera es para nosotros en lo sucesivo más apasionante que la sonrisa o las lágrimas de una mujer.”

<sup>50</sup> Muchas son las obras en las que Merhi propone maneras de activar y recuperar esas capacidades que parecen estar mermando debido al desarrollo de la tecnología. Una de ellas es *Pbox* (2004), una instalación hecha con 10 pequeñas cajas transparentes de plexiglás, de dimensiones variables, que contienen breves poemas impresos, escritos por el propio artista. Todas las letras utilizadas son minúsculas y literalmente diminutas y por eso cada

porque son indispensables para poder adquirir conciencia acerca de la historia y, sobre esa base, ser capaz de generar un juicio crítico —y creativo— propio. Única manera de escapar a cualquier totalitarismo.

Como hemos visto hasta ahora, una de las principales intenciones del artista en esta obra que estamos analizando —y que está presente en toda su producción artística— es recuperar la memoria histórico-cultural que la misma tecnología ha ido borrando; y recuperarla paradójicamente a través de la intervención de los propios medios tecnológicos, entre los que se cuenta el lenguaje, claro está. Paradoja medial (Mersch) que obliga al instrumento a dar testimonio de sí mismo y, al mismo tiempo, a ser reflexivo y crítico hacia sí mismo. ¿No es eso, acaso, lo que hacían los oulipianos al aplicar restricciones al lenguaje: obligarlo a confesar? ¿Y no es acaso lo que hace Merhi en este poema?

Hemos visto hasta ahora cuánto de historia ha sido posible recuperar, cuántos caminos posibles de reflexión se han abierto a partir del análisis de un poema de tan sólo tres estrofas que parece no obstante sintetizar, por compresión, todo lo acontecido durante ese ciclo cultural, que podríamos denominar como la era de la imagen analógica, que sucedió a la era de la imprenta y de la escritura alfabética y que se constituye ahora como antecedente de la que comienza con el salto tecnológico hacia lo digital, propiciado por la aparición de la computadora y del nuevo espacio-tiempo que abre Internet. Esta transición es la que a continuación será representada por el artista en las tres cajas de luz que completan la serie *Abstractombola* y que muestran, en tres *proyecciones de poemas*, a través de lo que ocurre con el lenguaje, lo que ocurre con el ser humano y con la cultura.

Se ha dicho en numerosas ocasiones que toda crisis que anuncia un cambio importante, sea en cuanto al desarrollo de la obra de un autor o en una sociedad, se refleja primero como un proceso de transfiguración del lenguaje. Como hemos visto hasta ahora, muchas propuestas vanguardistas estuvieron orientadas al intento de transformar la realidad o de registrar y acompañar esa transformación a partir de experimentaciones inéditas con el lenguaje y es esta idea la que parece volver a corroborarse en este caso al proponerse la transformación del

---

caja tiene incorporado en el tope un lente de aumento, a través del cual el espectador puede entonces leer el poema. Las cajas están inscrustadas en una pared del museo/galería, a distintas alturas. Esto hace que sea necesario valerse del cuerpo —agacharse, estirarse, torcerse, etc.—, ponerlo en movimiento para poder acceder a los poemas, que se abren como pequeñísimas ventanas en una pared.

Disponible en: <http://cibernetico.com/indexart.html> (Visitada el 10 de agosto de 2013).

lenguaje como reflejo de una nueva transfiguración social y cultural ante la que Merhi asume un rol de canal de transmisión, de medio de expresión y de mostración de lo que ha acontecido y está aconteciendo en ese sentido. Mutación que en *Abstractombola*, como parte del registro, deja ver sus raíces, sus orígenes o antecedentes —fundamentales para el acto reflexivo que exige esta propuesta— al aludir en principio al salto que implicó la invención de la fotografía y al mostrar a continuación este primer poema de rasgos claramente vanguardistas, antes de que comience realmente a aparecer el lenguaje de programación y a converger con el natural. Se alude también en esta serie —y como ya se dijo, funciona en ella como metáfora— al código genético<sup>51</sup>, que sin grandes dificultades puede equipararse a un sistema operativo, aunque orgánico, con su propio lenguaje de programación, que la ciencia y la tecnología cada vez dominan más, por lo que cada vez son más capaces de intervenirlo y modificarlo según intereses particulares; tal y como puede actuar un programador ante cualquier sistema informático. Esta sería otra muestra de la prevalencia de lo tecnológico sobre lo natural, y que está en relación con lo que se viene diciendo, pues refuerza mucho más el vínculo estrecho que existe entre ser humano, mundo —cultura— y lenguaje y, por tanto, enfatiza el hecho de que toda transformación del lenguaje —de cualquier lenguaje— conlleva necesariamente una transformación del propio ser humano y de la visión y funcionamiento de su mundo. Y además, enfatiza el paralelismo que existe entre el funcionamiento de la tecnología y el de la biología, a fin de demostrar que, desde esa perspectiva, no se trata de *mecanismos* opuestos ni irreconciliables, sino más bien afines. Tanto así que cualquiera de los dos puede servir de metáfora del otro.

Veamos a continuación cómo convergen todos estos elementos en la obra de Merhi para representar, a través de la transformación del lenguaje, una transfiguración socio-cultural.

---

<sup>51</sup> Ver explicación, referida al principio del análisis de la serie, que da el artista sobre la obra.

## ANOÉTICO.BAT

Al poema “Abstractombola” le sigue —en el poemario, pues no forma parte de la serie— el primero en el 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.

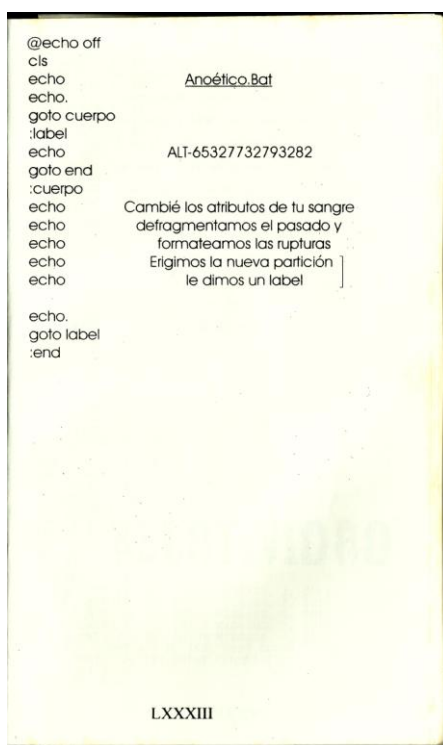


Imagen 11: “Anoético.Bat”.

Fuente: *Poliverso Andróctono* (Poemario, 1997).

Este lenguaje natural, que comienza ya a dar muestras de “contaminación” debido a la terminología que utiliza para referirse a un conflicto de pareja, revela una primera instancia de intromisión de lo tecnológico que no sólo tiene que ver con que se utilice éste o aquél término, sino y sobre todo con que eso implica que se comienza a hablar de algo, ajeno en principio y hasta contrario a la técnica, como es el amor, en términos técnicos.

Cambio inicial, aunque ya determinante, al que se suma la particularidad de que, como señala Merhi, se trata de un poema “ejecutable”, en el sentido complejo de que se puede *poner en práctica, poner a funcionar*. Es decir que, por una parte se trata de la escritura de una nueva forma de poema que *necesita* de un instrumento para ser ejecutado, tal y como se necesita un piano o un violín para ejecutar una pieza musical. Primera instancia entonces también de una nueva necesidad: la computadora. Y por otra, podría entenderse como un poema que “se puede poner en práctica” como acción ejercida, a través del nuevo medio que anuncia, sobre el ámbito sociocultural; cosa que, de hecho, ha sucedido: la maquinización —en el sentido de reprogramación— del ser humano. El mismo cambio de terminología, es decir, ese operar los cambios en el pensamiento a través de cambios en el lenguaje, implica de hecho poner en práctica una transformación.

Para profundizar en esto será necesario comenzar por atender con mayor detalle no sólo a las palabras de lo que es en sí el poema en este caso (“Cambié los atributos de tu sangre / desfragmentamos el pasado y / formateamos las rupturas / Erigimos la nueva partición / le dimos un label”), sino también a las palabras que, aunque son parte del código de programación, son legibles, tienen sentido semántico (“off”, “cuerpo”, “label”, “end”, e incluso “echo”). En el caso del poema, puede verse cómo desde el primer verso, por estar presente la palabra “sangre”, se retoma la metáfora biológica del lenguaje como célula de un cuerpo que puede intervenir a voluntad —“Cambié 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 —sobre las rupturas borradas—, 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 utilizados<sup>52</sup> 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

---

<sup>52</sup> Todas las definiciones han sido tomadas principalmente del diccionario de informática en línea *Alegsa*. Disponible en: <http://www.alegsa.com.ar> (Visitada el 27 de agosto de 2013).



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 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 vinculantes, 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>53</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 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)”. Y luego, en la siguiente página aparece tan sólo la huella digital del pulgar del artista, de nuevo un signo que remite al *todo en una parte*: 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*

---

<sup>53</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 maquínico 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.

*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.



Imagen 12: “Pulgar”. Fuente: *Poliverso Andróctono* (Poemario, 1997)

Este salto implica entonces comenzar a dejar el cuerpo atrás 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, como ya se ha señalado, 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>54</sup>, esta capacidad compleja de pensamiento está intrínsecamente vinculada al cuerpo humano y por ello le 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 L. 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.

---

<sup>54</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.

Como lo mostró Husserl —añade Lyotard— el pensamiento ausculto 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>55</sup>; y la segunda, la fuerza del deseo que la diferencia entre sexos motiva<sup>56</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,

---

<sup>55</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>56</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).

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.

Cabe recordar ahora que durante el análisis de “Abstractómbola” surgió la idea, apoyada en planteamientos de Virilio, de que el desarrollo de los medios audiovisuales de captación y transmisión de información había terminado 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>57</sup> de la mirada no dejan de multiplicarse (19. Las cursivas son del texto).

Estos señalamientos de Virilio sirven para confirmar lo que se mencionó al comenzar el análisis de este poema: que el proceso de maquinización del individuo está en curso. En

---

<sup>57</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 heterogeneidad sucede a la homogeneidad 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).

“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<sup>58</sup>, es la nueva *banalidad del mal*.

Ante tales circunstancias, la obra de Merhi se presenta como un *dispositivo estético-tecnológico* de doble propósito que, como ya se dijo, apela, por una parte, a la capacidad de memoria del espectador e intenta reactivarla, recobrarla, ponerla de nuevo a funcionar, convencido de que la memoria es principio básico en cualquier proceso de toma de conciencia; y por otra parte, busca reactivar también en aquél la capacidad de *re-presentarse* imágenes mentales —*visión* intelectual— a partir de la palabra<sup>59</sup>, capacidad fundamental no sólo para llevar a cabo el ejercicio de la comprensión, sino también el tan necesario ejercicio de la imaginación. En otras palabras, lo que Merhi pretende es valerse de la propia tecnología para subvertir sus efectos nocivos y narcóticos y transformarlos más bien en efectos potenciadores de las capacidades del ser humano. Esto podrá apreciarse con mayor claridad en el próximo poema de la serie *Abstractombola*.

## RELATIVIDAD

Este poema sí forma parte de la obra plástica y aparece en la tercera de las cajas; se titula “Relatividad”. Se trata en este caso 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

---

<sup>58</sup> Esto lo planteó Kristeva 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 (Colombia). En *Cuadernos de Literatura*, Vol. XVII, N° 33. Enero-Junio 2013, pp. 407-412. 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).

<sup>59</sup> Esto será abordado en profundidad en la segunda parte de esta investigación, a partir del análisis de otro cuerpo de obras.

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.

```

10 CLS
20 COLOR 15
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, 29
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 P$ = " "
440 OS = " "
450 ES = " "
460 MS = " "
470 AS = " "
480 FOR I = 1 TO 100
490 LOCATE 17, 30: PRINT MID$(P$, 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

```

LXXXV

Imagen 13: “Relatividad”. Fuente: *Poliverso Andróctono* (Poemario, 1997).

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—, 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. La condición híbrida del poema “Abstractómbola”, por ejemplo, que como vimos es resultado de la fusión entre opuestos, permitió que se reconocieran, luego de un análisis detenido, dos tendencias culturales contrapuestas: una destructiva que tiende a prevalecer, expresada en este caso a partir de postulados futuristas, y otra constructiva, puesta de manifiesto a partir de la propuesta de Oulipo. En “Anoético.Bat”, a pesar de que de nuevo 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”, 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 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 esta serie —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 este artista 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 adormecido, se han ido desactivando. Pero esto no quiere decir 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 SPACE$(15);
560 NEXT I
570 GOTO 270

```

Imagen 14: Detalle poema “Relatividad”

Lo interesante en este caso es el hecho de que fue el propio poeta el que produjo dentro del código la palabra al crear él mismo, valiéndose de los caracteres que la construyen, cinco “variables de cadena” (P\$ - O\$ - E\$ - M\$ - A\$). Las variables de cadena son aquellas a las que se les asigna una cadena de caracteres que será la que se imprima en la pantalla. 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 *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.

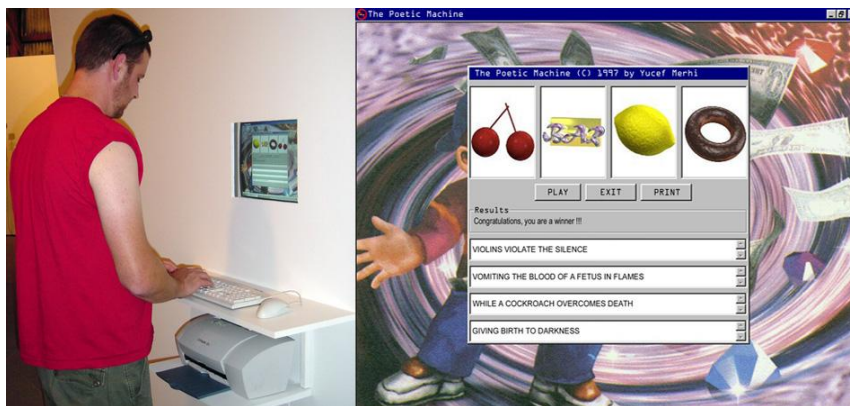


Imagen 15: *La máquina poética*. Artista: Yucef Merhi.  
Fuente: [www.cibernetico.com](http://www.cibernetico.com)

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, por supuesto, dialoga también con *Alquimia poética*, anteriormente analizada, y lo hace de una manera muy singular: en esta

última, 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; y en *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. De nuevo, ¿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 patetismo 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 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>60</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

---

<sup>60</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.

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” (*El arco y la lira*: 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” (*¿Qué es lo virtual? Versión digital*: 7). 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>61</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” (12); es decir, un desplazamiento

---

<sup>61</sup> Para Lévy la actualización “es creación, invención de una forma a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades” (11).

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 reinvención, “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 un 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>62</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>63</sup> que ofrece al sujeto 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).

## MIGUELÁNGEL

A este último poema le sigue otro de mayor complejidad en el que ya no es posible reconocer la presencia del lenguaje natural, salvo por signos sueltos que le son propios pero

---

<sup>62</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>63</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).

que aquí aparecen disgregados caóticamente. El poema se titula “Miguelangel” y sobre él comenta Merhi<sup>64</sup>:

El nombre alude no sólo al pintor Michelangelo Buonarroti, sino, además, al virus informático homónimo. A mediados de los 90 obtuve el código fuente de un virus que se disipó global y masivamente, algo inédito para ese entonces, convirtiéndose en el primero en tener difusión mediática. Michelangelo fue detectado por primera vez el 4 de febrero de 1991 (¿premonición?). Aun así, fue en 1992 cuando el virus se propagó “accidentalmente” por todo el planeta. Este se activaba el 6 de marzo de todos los años e inhabilitaba los discos duros y blandos de los usuarios infectados. El código del virus, escrito en ASSEMBLER, lo comprimí con pkzip (primera versión de compresión ZIP), para luego codificarlo con UUENCODE, programa que se usó antes de la WWW para transmitir datos por Internet. De este modo logré reducir catorce páginas de texto a una y hacer la información legible en caracteres ASCII. La información, trabajada como si se estuvieran esculpiendo los datos, adquirió el carácter de un poema visual donde las únicas instrucciones legibles son “begin 644 virus.zip” y “end”. Entre el inicio y el fin se manifiesta el caos, un caos organizado que podría servir como analogía de la creación del universo (poético). El universo visto como virus, como aquello que todo lo altera y en todo se multiplica, y que para poder ser comprendido (decodificado) ha de tener un principio y un fin.

Esta explicación introduce otros elementos a la reflexión que sin embargo no serán abordados en el presente trabajo a fin de evitar digresiones, como el paralelismo entre el día en que se detectó el virus por primera vez y el día en que, un año después, Hugo Chávez Frías dio el golpe de Estado en Venezuela; mismo año en que el virus “se propagó ‘accidentalmente’ por todo el planeta”. Por lo pronto —para no decir “por ahora”—, interesa continuar el análisis de la transfiguración de la poesía que esta obra muestra, y que, sin lugar a dudas, es expresión de una profunda transfiguración cultural.

Tal y como ya se dijo, nos encontramos frente a una obra que nos muestra la aparición paulatina de un “nuevo lenguaje híbrido” producto de una convergencia entre el lenguaje natural y el lenguaje de programación que, particularmente en “Miguelangel”, parece terminar en colisión; como si se tratara de un choque de constelaciones que terminara por disgregar el todo en innumerables fragmentos, dando lugar a un caos que es, al mismo tiempo, fin y principio de algo: un nuevo uni(poli)verso.

---

<sup>64</sup> Fuente: entrevista privada con la autora.

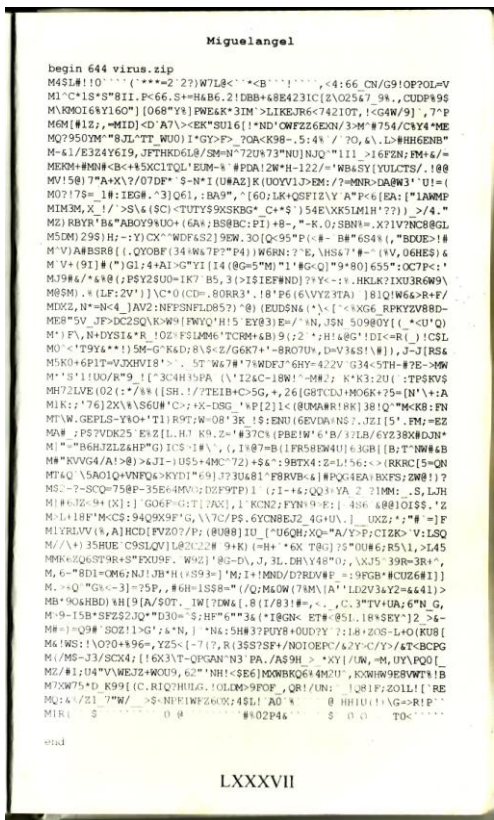


Imagen 16: “Miguelangel”. Fuente: *Poliverso Andróctono* (Poemario, 1997)

Es sabido que todo proceso de creación parte siempre del caos y eso es justamente lo que se plantea en esta obra: un final que es al mismo tiempo un inicio, un comienzo de algo nuevo que también podría imaginarse mejor si acudimos a la relación que la imagen del fractal establece con la teoría del caos, que se ocupa de aquellos sistemas dinámicos —no lineales— que evolucionan por ciclos —siempre comprendidos entre un principio y un fin que nuevamente es principio, etcétera— y que, a pesar de ser deterministas, es decir, que puede preverse el patrón de su evolución si se conocen sus condiciones iniciales, pueden también ser impredecibles, pues son sistemas sumamente sensibles a cualquier mínimo imprevisto que se presente en su momento inicial.

Ya mencionamos, a partir de poemas anteriores, algunos acontecimientos que marcaron momentos cruciales en la evolución de nuestra sociedad —invención de la luz, de la fotografía, del cine, de la televisión, de la computadora...—, en la complejización de nuestra cultura, que es justamente la que podría entenderse como si se tratara de un sistema dinámico

que va completando ciclos en su proceso evolutivo. Octavio Paz en *El arco y la lira* va mostrando, por ejemplo, los caminos concatenados de desarrollo de la cultura a través de la historia y Lyotard hace lo mismo en *Lo inhumano*, pero enfatizando aún más el hecho de que en todo lo que comienza está siempre el germen de lo que vendrá. Ambos autores, cada uno a su manera, coinciden en que ese proceso nos ha llevado hacia la dispersión y en ambos casos el desarrollo de la técnica es eje central de la reflexión. En este sentido, la convergencia entre lenguaje natural y lenguaje de programación estaría marcando una nueva transición que esta vez, además, implica un salto hacia un nuevo espacio cuya única materia será el lenguaje mismo, entendido éste en términos wittgenstenianos, es decir, como el conjunto total de todos los diferentes juegos de lenguaje, dentro de los que se incluirían ahora también los diferentes lenguajes de programación. De ahí que Merhi pueda hablar de *esculpir* los datos, que a la vista no son más que signos dispersos, incapaces de ofrecer algún sentido *legible, inteligible, traducible*, pero que cohesionados sin embargo de tal manera, en este caso, casi podría decirse que se convierten en un nuevo organismo, monstruoso por informe, que inaugura al mismo tiempo que revela el nacimiento de un nuevo universo paralelo y, también, de un nuevo universo poético, el de Merhi, donde, en lugar de planetas, rotan signos.

Este nuevo espacio que ha abierto la técnica parece confirmar lo que ya Paz advertía en los años cincuenta: que nos hemos ido quedando sin imagen del mundo; y también lo que va demostrando Lyotard unos treinta años después en su serie de charlas sobre el tiempo, recopiladas en *Lo inhumano*: que el desarrollo tiende hacia la abstracción y que su avance no parece motivado por razón alguna, salvo por la pretensión irracional de alcanzar la omnipotencia y la vida eterna gracias a la tecnología. A más de uno asombrarían las numerosas coincidencias que existen entre lo que escribió Paz en los cincuenta y lo que escribió Lyotard en la década de los ochenta. Uno, poeta, reflexionando desde el ámbito de la poesía; otro, teórico, reflexionando desde el ámbito de la filosofía. Las dos preguntas centrales de las que parte la reflexión de Lyotard bastan para ilustrar lo que se acaba de insinuar:

¿Y si, por una parte —se pregunta—, los humanos, en el sentido del humanismo, estuvieran obligados a ser inhumanos? ¿Y si, por la otra, lo “propio” del hombre fuera estar habitado por lo inhumano?

Lo cual haría —continúa— que lo inhumano fuera de dos clases. Es indispensable mantenerlas dissociadas —advierte—. La inhumanidad del sistema en curso de consolidación, con el nombre de desarrollo (entre otros), no debe confundirse con la otra, infinitamente secreta, cuyo rehén es el alma. Creer, como fue mi caso —reconoce—, que aquélla puede relevar a ésta, darle expresión, es engañarse. El sistema, antes bien, tiene como consecuencia hacer olvidar lo que se le escapa. Pero la angustia, el estado de un espíritu asediado por un huésped familiar y desconocido —¿no recuerda esto *Lo siniestro* de Freud?— que lo agita, lo hace delirar pero también pensar, se agrava si se pretende excluirlo, si no se le da salida. El malestar aumenta con esta civilización, la forclusión con la información (10).

Ahora, lo que dice Paz en “Los signos en rotación”:

Irreductible, elusiva, indefinible, imprevisible y constantemente presente en nuestras vidas, la *otredad* se confunde con la religión, la poesía, el amor y otras experiencias afines. Aparece con el hombre mismo, de modo que puede decirse que si el hombre se hizo hombre por obra del trabajo, tuvo conciencia de sí gracias a la percepción de su radical *otredad*: ser y no ser lo mismo que el resto de los animales. Desde el paleolítico inferior hasta nuestros días esa revelación ha nutrido a la magia, a la religión, a la poesía, al arte y asimismo al diario imaginar y vivir de hombres y mujeres. Las civilizaciones del pasado integraron en su visión del mundo las imágenes y percepciones de la *otredad*; la sociedad contemporánea las condena en nombre de la razón, la ciencia, la moral y la salud. Las prohibiciones actuales las desvían y deforman, les dan mayor virulencia, no las suprimen (266-267).

Luego de leer esto, ¿no parece que ambos autores, salvando las diferencias, se preocupan por lo mismo? Nada extraño resulta a estas alturas que Lyotard utilice la palabra “forclusión”, concepto elaborado por Lacan que alude a un mecanismo de la psicosis —ya hemos hablado antes de psicopatía— que consiste en expulsar del universo simbólico un significante primordial para el desarrollo equilibrado y cabal de un individuo; en este caso, esa *otredad* de la que habla Paz, que parece corresponderse con eso inhumano, infinitamente secreto, que según Lyotard nos constituye como seres “humanos”. Según Paz, las prohibiciones desvían todas las imágenes y las percepciones de la *otredad* y las deforman, les “dan mayor virulencia”. La virulencia es la condición de lo virulento, es decir, de lo ponzoñoso, de lo maligno, de aquello que comparte su naturaleza con la de un virus, es decir, con la de un microorganismo patógeno. Curiosamente, “virus” es una palabra que proviene de la misma raíz latina de la que nace “virtual”. La raíz es “vir-” que, según María Moliner, significa

“hombre”. De ella también nacen “viril” y “virtud”. Y si antes dijimos que lo virtual es siempre potencia de ser o de hacer, parece que ahora queda más claro que este nuevo universo de lo posible está *dando lugar* más bien a la expresión y a la acción de virus malignos en lugar de *hacer posible* la expresión y la acción de la virtud. Parece así que las virtudes viriles —valor, energía, entereza<sup>65</sup>— están poniendo en práctica sus posibles destructivos, una vez más, en lugar de actualizar su potencial creativo-constructivo. Pero, ¿y si el virus en lugar de destruir la memoria de cada usuario infectado la activara, la enriqueciera? ¿Y si nos infectara a todos de poesía?

La imagen que ofrece este poema es monstruosa porque no tiene sentido. Se trata de un caos contenido entre un principio y un fin que enmarcan la expresión de un estado transitorio —y también de un estado que transita—. Se trata del surgimiento de *otra naturaleza* que antes de *saltar de nivel* ha dejado, gracias a la intervención del artista, su huella en la página, como presagio, como anuncio, como testimonio del tránsito. Esta obra parece querer mostrar cómo la página se ha vuelto, además de proyección, matriz en la que se ha gestado un nuevo género de poema que, como dice Octavio Paz, “acoge al grito, al girón de vocablo, a la palabra gangrenada, al murmullo, al ruido y al sinsentido” (282); que de antemano se sabe híbrido, se sabe hecho de partes desiguales, de restos, de fragmentos. Imagen que alude al nacimiento de lo nuevo como algo “todavía innombrable, que se anuncia y que sólo puede hacerlo, como resulta necesario cada vez que tiene lugar un nacimiento, bajo la especie de la no-especie, bajo la forma informe, muda, infante y terrorífica de la monstruosidad<sup>66</sup>”.

En este caso, el monstruo es un virus, una especie inédita y extraña a la que fue asignada la tarea de recorrer automáticamente las nuevas redes de intercomunicación para infectar de manera silente cada cuerpo —maquínico— y luego atacar el día indicado y, subrepticamente, dejarlo sin memoria. La intervención de Merhi en este caso, al apropiarse del código fuente y *esculpir* los datos del virus, como si de una piedra se tratara, esculpirlos hasta convertir el virus en poema visual, de nuevo revela un gesto subversivo, una acción poética operada sobre aquello que amenaza: esa extraña *materia* que siempre hemos sido.

<sup>65</sup> Son las que menciona María Moliner.

<sup>66</sup> Jaques Derrida. *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

## EL MISTERIO DE LA FLORESTA

El último poema de la serie se titula “El misterio de la floresta”. Se trata en este caso de un poema escrito en prosa pero ininteligible por estar cifrado, incluso el propio título, en código hexadecimal. El único vestigio de lenguaje natural que puede reconocerse en él son letras sueltas, dispersas, entremezcladas con números. Toda distinción entre ambos parece así borrada y reducida a la única condición de signo. Pero las apariencias engañan. En este caso, lo que exteriormente parece un sinsentido, alberga en sí, oculto, un sentido, un poema a la espera del tiempo y de las condiciones apropiadas para nacer.

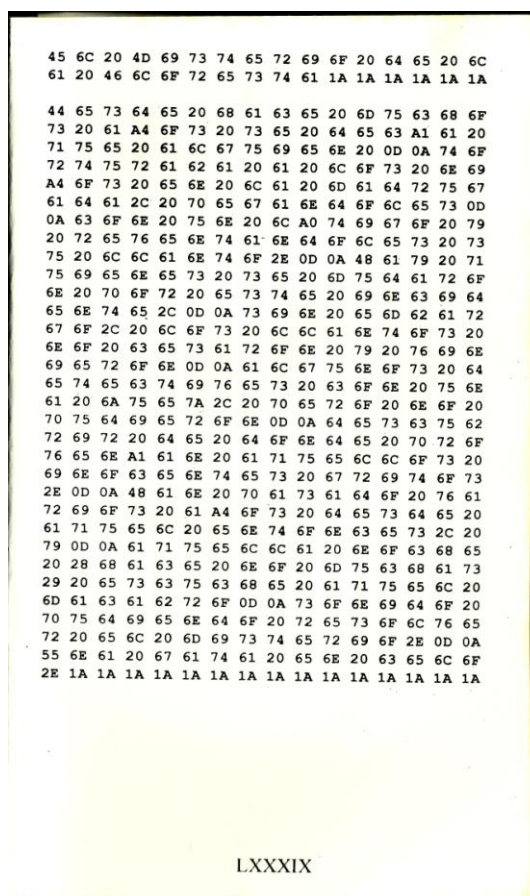


Imagen 17: “El misterio de la floresta”.  
Fuente: *Poliverso Andróctono* (Poemario, 1997)

En la obra, esa huella queda inscrita, contenida, dentro de la parte oscura y aparentemente vacía del fractal; imagen de un poema encriptado, sumergido en el código como sentido latente, como embrión, como germen, oculto detrás —dentro— de signos sin sentido agrupados en parejas, a veces híbridas por ser el resultado de la combinación de un número y una letra. Hecho que sugiere que del caos precedente surgió esta nueva posibilidad de asociación que ha dado lugar a un nuevo orden, que además queda en evidencia por estar las parejas dispuestas en columnas horizontales y verticales que construyen un rectángulo perfecto —matriz<sup>67</sup>—, del cual se separan dos líneas que contienen el título escondido.

Así, “El misterio de la floresta” se presenta como un misterio sólo descifrable para quien conozca la clave, para quien tenga los medios, para quien sepa y quiera traspasar los barrotes de la jaula; única manera de convertirla en portal. Mientras tanto, sobre la página yace una matriz —*matrix*—, que en la obra se presenta como imagen contenida dentro de la oscuridad de un fractal —“la oscuridad es la puerta”—. Momento inicial de un nuevo ciclo: una matriz que, inesperadamente y por fortuna, alberga en su seno un poema en gestación.

\*\*\*

En toda esta serie es interesante ver cómo paulatinamente se va gestando en la página —o en lo que va quedando de ella— una nueva forma de poema que, si bien todavía puede registrarse gráficamente en su superficie —en la superficie tradicional de la página y luego en la de la pantalla—, cada vez menos puede ser leído en ella, contenido por ella. No obstante, es en la página y luego en la página/negativo donde se hace posible registrar el proceso de transfiguración que convierte el poema tradicional en lo que Merhi denomina “poema tridimensional”, que si bien en el inicio de su inusitada incursión sigue siendo estático —como puede apreciarse en el caso de *Poliverso Andróctono*—, en *Abstractómbola* ya comienza a sumar atributos como el dinamismo, lo fragmentario y el juego con el color; es decir, que aunque sigue siendo estático, ya incorpora en su escritura un dinamismo en potencia —una

---

<sup>67</sup> “Matriz. (Del lat. *matrix*, *-icis*.) 1. *f.* Viscera hueca, de forma de redoma, situada en el interior de la pelvis de la mujer y de las hembras de los mamíferos, donde se produce la hemorragia menstrual y se desarrolla el feto hasta el momento del parto. (...) || 10. *Mat.* Conjunto de números o símbolos algebraicos colocados en líneas horizontales y verticales y dispuestos en forma de rectángulo.” (DRAE)



manera de ilustrar lo que Lévy denomina proceso de *potencialización*<sup>68</sup> o también una manera de convertir estos poemas en metáfora de una semilla—, resultado de la convergencia entre ambos lenguajes. Esto equivale al registro de una configuración que prefigura el salto que darán tanto la poesía como el poeta hacia nuevos espacios.

Nace de esto la posibilidad, no de que se deje atrás el cuerpo biológico, orgánico, de carne, sangre y hueso, como pretendían los futuristas, sino de que ese cuerpo coexista con el maquínico, que se presenta como nuevo soporte —y al mismo tiempo como materialización— de su interioridad; y sobre todo, de que ese cuerpo, consciente de la potencia de la virtualidad que le es propia, potencialice con ella el cuerpo maquínico al crear, al inventar posibles inusitados, inéditos que abran el camino a una auténtica reinención del ser humano, es decir, del hecho de *ser* humano.

---

<sup>68</sup> “La *potencialización*, o *causa formal* —dice Lévy—, precipitándose de lo real a lo posible, se puede asimilar a una remontada de la corriente de la entropía. La potencialización produce orden e información, reconstituye los recursos y reservas energéticas” (Versión digital: 111).

## EPÍLOGO

En el primer apartado de esta investigación se sugirió la posibilidad de considerar como antecedente del entrecruzamiento entre lenguaje natural y lenguaje de programación la convergencia entre prosa y verso que marcó el inicio de la poesía moderna; período que, según Octavio Paz, cierra Mallarmé, al escribir *Un coup de dés* (1897), para abrir otro en el que el poema se ofrece como “el modelo de un género nuevo (...) que inaugura un nuevo modo poético” (1976: 271), caracterizado por una escritura en dispersión, por la ausencia de una imagen del mundo y por estar fundada en la negación de la posibilidad de alcanzar una forma absoluta, más allá de la que a cada instante constelice el azar. Así, el poema de Mallarmé se ofrece como “una cuenta en perpetua formación”, como algo perpetuamente inacabado pero en movimiento, lo que recuerda lo dicho acerca de los fractales, es decir, acerca de esa nueva manera de entender el mundo a partir de una fracción, de un intermedio, de una relación, de un espacio en tránsito, de una dimensión que se sitúa en un lugar inimaginable. En este sentido es interesante lo que en relación al aporte de este poema de Mallarmé agrega Paz:

El legado a que expresamente se refiere *Un coup de dés* —sin legatario expreso: *à quelqu'un ambigu*— es una forma; y más, es la forma misma de la posibilidad: un poema cerrado al mundo pero abierto al espacio sin nombre. Un ahora en perpetua rotación, un mediodía nocturno —y un aquí desierto. Poblarlo: tentación del poeta por venir. Nuestro legado no es la palabra de Mallarmé sino el espacio que abre su palabra. (275-276)

No hay que olvidar que Octavio Paz escribe esto en 1956 y que, como se vio en páginas anteriores, para él la técnica constituía una seria amenaza en contra del sentido del mundo y del hombre; y no hay que olvidar esto sobre todo porque asombra el hecho de que, en sus reflexiones acerca de ese nuevo espacio que se abre a partir del poema de Mallarmé, uno, como habitante de este tiempo, sea capaz de reconocer casi con naturalidad características propias del ya familiar ciberespacio, propiciado y sostenido justamente por la técnica. No hay que olvidar tampoco que Internet pasó a ser un servicio de dominio público a partir aproximadamente de 1992. Teniendo esto en cuenta, es interesante recordar lo que dice Paz acerca de ese nuevo espacio que él mismo relaciona con el que en su momento abre la técnica y que, quizás más asombrosamente, Mallarmé prefiguró a finales del siglo XIX. Lo primero que dice Paz en ese sentido es que

[a]unque el horizonte de *Un coup de dés* no es el de la técnica —[porque] su vocabulario es todavía el del simbolismo, fundado en el *anima mundi* y en la correspondencia universal— el espacio que abre es el mismo a que se enfrenta la técnica: mundo sin imagen, *realidad sin mundo e infinitamente real* (275. Las cursivas son mías).

A partir de estas palabras no es difícil, hoy en día, establecer relaciones entre ese espacio de la técnica del que habla Paz y el espacio que ha abierto Internet: espacio de un “mundo sin imagen”, de una “realidad sin mundo e infinitamente real”, abierto a la incertidumbre de cualquier posibilidad, en el que todo está constantemente expuesto “à *quelqu’un ambigu*”. Un espacio que ha propuesto una universalidad distinta que, según Paz, “es de orden diferente a la de las antiguas religiones y filosofías: [porque] no nos ofrece una imagen del mundo sino *un espacio en blanco, el mismo para todos los hombres*. Sus signos no son un lenguaje: son las señales que marcan las fronteras, siempre en movimiento, entre el hombre y la realidad inexplorada” (263. Las cursivas son mías); y eso es lo que parece querer mostrar Merhi, como imagen visual pero también como imagen que produce la palabra, en los tres últimos poemas de su serie *Abstractombola*: el acercamiento y la paulatina convergencia entre un lenguaje cargado de significación —el lenguaje natural— y ese otro lenguaje, que no es significación sino signo, que marca el borde “siempre en movimiento, entre el hombre y la realidad inexplorada” o, en otras palabras, por qué no, entre el hombre y la *otredad*.

No parece osado ahora proponer a partir de esto otra posibilidad, la de considerar como antecedente del gesto de Merhi —aquel que se revela como “fórmula para crear poemas subliminales” y que hemos intentado mostrar aquí como acción motivada por la intención o la voluntad de inocular poesía en la máquina— lo que sugiere, como gesto de Mallarmé, la distinción que hace Paz entre ese espacio de la técnica y el horizonte que abre el vocabulario de *Un coup de dés*, “fundado en el *anima mundi* y en la correspondencia universal” —lo que no deja de hacer énfasis en aquello que suele entenderse como contrario a la técnica—. ¿No evoca esto, acaso, una primera imagen de hibridación entre dos lenguajes distintos: uno en blanco —la página cósmica—, dispuesto a ser configurado —o reconfigurado— de manera tal que se abra a la expresión simultánea de lo posible, y otro cargado de la significación necesaria para habitarlo, para poblarlo, para dinamizarlo y darle sentido? Pensar en esta transformación que sufre la página es también una manera de acercarse al nuevo espacio que abre la palabra de Mallarmé, y atender en tal sentido a las reflexiones que ofrece Paz sobre este cambio, aun cuando él lo pensaba a partir de la influencia de la aparición en su tiempo de nuevos medios de reproducción sonora, confirma además el hecho de que en todo lo que surge está ya inscrito el germen de lo que será.

Según rememora Paz, poesía, música y danza, en el origen, eran un todo y la inicial distinción de las artes no impidió que la poesía durante largo tiempo siguiera siendo canto. El primer cambio significativo acontece cuando aparece la imprenta, porque ésta acentúa la separación y la poesía de pronto pasa de ser “algo que se dice y se oye” a ser “algo que se escribe y se lee”. La letra impresa, abstracción que según este poeta “refleja el paulatino ocaso del mundo como imagen” (279), la circunscribe dentro de los límites de la página y la pone a funcionar según sus parámetros, que se corresponden, como señala Paz, con el principio de causalidad y la concepción lineal de la historia. Se convierte así la poesía en experiencia de lectura solitaria, silenciosa, mental, es decir, en experiencia privada en lugar de pública. Con la aparición de esos nuevos medios de reproducción sonora, Paz augura el retorno de la voz y del oído a su antiguo puesto<sup>69</sup>, sin darse cuenta de que son también otras las posibilidades que esto anuncia. Según él,

El cambio afecta a la página y a la estructura. (...) La página, que no es sino la representación del espacio real en donde se despliega la palabra, se convierte en una extensión animada, en perpetua comunicación con el ritmo del poema. *Más que contener a la escritura se diría que ella misma tiende a ser escritura* (280. Las cursivas son más).

Paz se refería en su momento al espacio dinámico que acoge el sonido de la voz, intermedio entre lo que pronuncia —que ya no es un quien sino un artefacto que reproduce una voz que ahora se inscribe en un lugar inimaginable, cuya única materia es la voz misma— y quien escucha. Intuía que surgía a partir de esas nuevas posibilidades una nueva forma de página que *tendía a ser escritura* y no estaba equivocado. Hoy en día el soporte tecnológico de la escritura es escritura. La página y la estructura han mutado, en efecto. La página se ha virtualizado y se ha convertido en pantalla: sobre lo que ahora es su superficie ya no puede escribirse con tinta, sino con luz, y lo que sostiene esta escritura e incluso la imagen de la página es una (infra)estructura de signos, otra escritura —la técnica—, que es la que hace posible la mutación. Resulta muy interesante en relación a esto reconocer los paralelismos, y por supuesto también las diferencias, entre lo que sucede con la poesía a partir de que aparece la imprenta, la letra impresa, y lo que Merhi registra en la tercera de las cajas de la serie *Abstractombola* —que precisamente, como vimos, registra esta mutación—. En esa caja está inscrito el poema “Relatividad” y en él puede verse cómo la letra, ahora convertida en proyección de luz, se ve sometida a un proceso de trasiego hacia un nuevo espacio cuadrado, la pantalla, que implica acoplarse a esa otra escritura que es el lenguaje de programación. Ahora bien, este salto, en el caso de “Relatividad”, es el

---

<sup>69</sup> Es curioso el hecho de que también Valéry, en “La conquista de la ubicuidad”, ensayo del que Benjamin toma el epígrafe para “La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica”, mucho antes que Paz, pronostica lo que sucederá a partir de la aparición del gramófono.

que permite a la poesía liberarse de la fijeza de la página, cobrar vida y comenzar así a habitar el nuevo espacio. La vida de la poesía comienza en esta obra cuando Merhi activa y devuelve a cada carácter del alfabeto que ha sido trasegado a la máquina su potencialidad semántica —tal y como lo hace en *Alquimia poética*—, pues es esto lo que permite que la convergencia vaya más allá de la simple coexistencia de estos dos lenguajes —como podría entenderse a partir del gesto de Mallarmé— y en efecto los hibridice, los integre. Esto queda registrado en el gesto de construir con las variables de un programa la palabra *poema*, gesto que demuestra que toda máquina puede ser intervenida a voluntad y que el hecho de que la ciencia y la tecnología sólo *tiendan hacia* la eficiencia y la productividad desalmada es un asunto *relativo*.

Esto de nuevo remite a la distinción que se estableció antes entre *lo virtual*, que es propio del hombre y fuente de toda creación, y *lo posible*, que es propio de la máquina. Y aunque no lo parezca a primera vista, también permite comprender de otra manera el *sistema* —medio— en el que estamos inmersos y que al parecer, según muestran Paz y Lyotard, nos ha ido conduciendo en espiral hacia la abstracción y la deshumanización, producto de “ese enorme desarrollo de la técnica”, como diría Benjamin.

Para explicar mejor lo que intento proponer ahora es necesario recordar lo que apunta Lyotard acerca del sistema en *Lo inhumano*. Esta vez, para mayor precisión, se cita *in extenso*:

el sistema (...) no procede de la razón del humano, digamos de las Luces. Resulta de un proceso de desarrollo, donde no está en juego el hombre sino la diferenciación. Ésta obedece a un principio simple: entre dos elementos, cualesquiera sean, cuya relación está dada en primer lugar, siempre es posible introducir un tercer término que asegure un mejor ajuste. Mejor significa más confiable, pero también de mayor capacidad. Así mediatizada, la relación inicial aparece como un caso particular en una serie de ajustes posibles. La mediación no implica únicamente la alienación de los elementos en cuanto a su relación, sino que permite modularla. Y cuanto más “rico” es el término mediato, es decir, él mismo mediatizado, más numerosas son las modificaciones posibles, más flexible el ajuste, más fluctuante el índice de intercambios entre los elementos, más permisivo su modo de relación.

(...) Las nuevas tecnologías y los medios son aspectos de la misma diferenciación.

Lo que sorprende en esta metafísica del desarrollo es que no necesita ninguna finalidad. El desarrollo no es atraído por una Idea, como la de la emancipación de la razón y la libertad humanas. Se reproduce acelerándose y extendiéndose exclusivamente de acuerdo con su dinámica interna. Asimila los riesgos, memoriza su valor informacional y lo utiliza como nueva mediación necesaria para su funcionamiento. En sí mismo no tiene otra necesidad que un azar cosmológico (13-14).

¿No está sugiriendo Lyotard con esto que el sistema en el que estamos inmersos —sea cuerpo biológico, cuerpo social o cuerpo cósmico— obedece en su desarrollo a parámetros que están más cerca de la máquina que de lo humano? De ahí que él parta de la hipótesis de que el desarrollo es inhumano, en el sentido de que, no importa lo que pase con el hombre, siempre sigue su curso. El mismo organismo biológico del cuerpo sigue su curso de desarrollo indetenible hacia la muerte sin que pueda alterarlo ninguna idea. Si esto es así, entonces hasta la propia tecnología —como señala Lyotard y con lo que me parece coincide Merhi— es producto de un desarrollo *orgánico, natural*, de nuestro sistema, que impasible tiende hacia la diversificación, hacia la complejización y, finalmente, hacia la desaparición —¿o quizás sea mejor decir, siguiendo a Lévy, hacia la virtualización?—. Ahora bien, si se atiende sólo a esto, muy probablemente se llegue a la conclusión de que ningún esfuerzo por cambiar el curso del sistema tiene sentido. Sin embargo, no hay que olvidar que Lyotard también toma en consideración otro tipo de inhumanidad, aquella “cuyo rehén es el alma” y que, como ya se dijo, parece coincidir con la *otredad* de la que habla Paz. La preocupación de ambos autores en este sentido, y no parece equivocado afirmar que también la de Merhi, surge del hecho de que al sistema se le escapa siempre esa otra inhumanidad, porque no le es útil. El alma nunca ha sido eficiente, más bien es problemática, ambigua, incierta y eso es precisamente lo que una máquina no es capaz de leer. Pero resulta que esa ambigüedad, esa incertidumbre, esa problemática es precisamente la que se constituye como virtualidad real, como aquello que puede inventar y por tanto crear los posibles. Olvidarla, entonces, implicaría olvidarnos de toda posibilidad de reinventarnos, olvidar la oscuridad que ha quedado al borde del cerco de luz. Y es eso justamente lo que parece querer evitar el artista Yucef Merhi. “La oscuridad es la puerta”, dice en el primer poema de su serie *Poliverso Andróctono*, y con ello parece invitar al espectador/lector a escapar de un confinamiento que, de otra manera, terminará por despojarlo de todo resto de humanidad. Quizás parezca exagerada esta afirmación pero es a eso a lo que apuntan reflexiones como la de Paul Virilio en *La máquina de la visión* o como la de Lyotard en *Lo inhumano*, y lo cierto es que la historia se ha encargado de confirmar más de una vez que esa es una de las direcciones posibles de ¿evolución?

Ante tal circunstancia, y aprovechando la coyuntura de esta nueva transición que nos ocupa y que se abre como *espacio/página en blanco* para todos por igual, Merhi parece haber decidido asumir la responsabilidad de convertirse en actor. Conocedor de los posibles de la máquina, él parece haberse abocado a la tarea de crear una manera de insertar —intersectar, como diría Paz— la poesía dentro de ella para tratar de rescatar a toda costa la conciencia acerca de lo que parece que se pierde. Este acto intencional, consciente, voluntario, surge no como rechazo al avance tecnológico, como ya se ha dicho, sino como aceptación, en primer lugar, de ese desarrollo como algo que es parte de nuestra existencia,

y en segundo lugar, como respuesta a la responsabilidad que él asume frente a las circunstancias que se derivan o que pueden derivarse de esa realidad.

Según Octavio Paz, ninguno de los prodigios de la técnica “contestará a la única pregunta que se hace el hombre en tanto que ser histórico y (...) en tanto que hombre: el porqué y el para qué de los cambios”. Esta pregunta, dice, “contiene ya, en germen, una idea del hombre y una imagen del mundo. Es una pregunta sobre el sentido del existir humano individual y colectivo; hacerla es afirmar que la respuesta, o la ausencia de respuesta, pertenecen a esferas distintas de la técnica” (264), es decir, a esferas que más bien tienen que ver con aquello que compete al hombre, a la virtualidad que es potencia del hombre y que es en esencia creadora. Treinta años después de Paz, Lyotard vuelve a insistir en esto al decir que “[c]uando se *puede* simular *in vitro* la explosión solar o la fecundación y gestación de un ser viviente, hay que saber qué se *quiere*” (*Lo inhumano*: 61-62. Las cursivas son del texto). Y diez años después, Pierre Lévy actualiza la misma inquietud al decir que “[n]uestra especie está comprometida, sin posibilidad de retorno, en este nuevo espacio informático. La cuestión no es, por tanto, evaluar su «utilidad», sino determinar en qué dirección orientar este proceso irreversible de creación cultural” (67).

Es cierto que cada uno de estos autores concibe de manera diferente aquello que para ellos está en juego en este tránsito; para Paz, se trata de lo divino, del misterio de lo sagrado que se va perdiendo en el tiempo al verse reducido a expresión propia de sociedades arcaicas, primitivas —infancia de la sociedad—; para Lyotard, se trata del salvajismo de la infancia —del individuo—, esa parte indómita del espíritu que se constituye como resto siempre inconforme ante lo institucional; y para Lévy, se trata del estar consciente de la potencia de la virtualidad que nos constituye como seres humanos y que debe activarse como fuente de nuestra propia reinvención. Responder a los cuestionamientos que cada uno de estos autores señala implicaría entonces aceptar el reto de voltear la mirada, libre de prejuicios, hacia eso que ha sido históricamente silenciado y casi olvidado porque, como ya se dijo, negarlo no es suprimirlo.

Con su obra, Merhi trata de dar respuesta a estas preguntas porque, como hacker, conoce bien los alcances de la tecnología, y como artista y poeta, los de la poesía y, consciente de que no hay posibilidad de retorno en el proceso de informatización que vivimos, apuesta por intervenir el sistema y subvertirlo, por inocular en la máquina aquello que se olvida. Esto, no sólo como expresión de una respuesta individual, sino como acción que pretende activar y multiplicar en el otro la misma inquietud, la misma necesidad de orientar el camino hacia la toma de conciencia necesaria para potenciar, como diría Kristeva, nuestro destino creativo, en lugar del destructivo. En la presente investigación tan sólo ha sido posible analizar en profundidad dos de las primeras series de este artista

—*Poliverso Andrónico* y *Abstractombola*— que, como se dijo, aparecieron al mismo tiempo que el poemario que comparte título con la primera de ellas —expresión de la simultaneidad de los acontecimientos—. Sin embargo, no es en estas obras donde la poesía comienza a funcionar dentro de la máquina, sino donde se registra el tránsito, el salto que da la poesía —y por tanto, también el poeta— de la página física a la página digital. Es en ellas también donde queda registrada la acción voluntaria, intencional de Merhi, de inseminar poesía en la máquina. “Seré germen”, anuncia en uno de sus poemas (*Poliverso Andrónico*, XXXIX). Y de hecho en la última caja de *Abstractombola* se muestra la imagen de una matriz que, como se dijo, alberga en su seno un poema en gestación, un poema “cerrado al mundo pero abierto al espacio sin nombre” (Paz), un poema que ha sido trasegado hacia el otro lado de los signos y que a su tiempo podrá nacer, crecer y moverse en el nuevo espacio que ellos han hecho posible. Será entonces en otra obra, también simultánea, donde la poesía comenzará a funcionar por primera vez dentro de la máquina, aceptando en principio sus parámetros pero para ponerlos en cuestión, para mostrar a través de ellos otras dimensiones, otras extensiones posibles. Se trata de *El reloj poético*, obra que, como se dijo, fue expuesta junto a *Abstractombola* en el III Salón Pirelli en 1997. Una máquina que convierte el tiempo en poesía. Abordarla será el siguiente paso a dar en el camino que ha abierto esta investigación, ella marcará el punto de partida del siguiente recorrido por una nueva serie de obras de este artista, comprometido a perpetuar la condición subversiva de la poesía para, como él mismo indicó, lograr que las nuevas estructuras artísticas sean efectivas, a sabiendas de que, tal y como señaló Heidegger, una cosa es *construir* y otra *habitar*.



## REFERENCIAS

### Bibliografía directa

Merhi, Yucef. (Página web oficial) En: <http://www.cibernetica.com/>

\_\_\_\_\_. *Poliverso Andróctono*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1997.

\_\_\_\_\_. *The Subversive Circle of Poetry*. En *The Appel Reader* N° 3, s/f.

### Bibliografía sobre el artista

Alfonzo-Sierra, Edgar. “[Yucef Merhi crea un paisaje que muta en tiempo real.](#)” Caracas: elnacional.com, 1 de marzo de 2005. Disponible en:

<http://cibernetica.com/press/elnacional/timeout.html> (visitada el 1 de junio de 2011).

Del Búfalo, Erick. “En medio del lenguaje” En: *Revista Veintiuno* N° 9 (febrero-marzo 2006). 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).

Miguel, Miguel. “[Yucef Merhi: The Visual Word.](#)” *Arte al Día International*, diciembre, 2005, 60-63. Disponible en: <http://cibernetica.com/press/artedial/thevisualword.pdf> (visitada el 1 de junio de 2011).

Monsalve, Yasmín. “[Confrontación Paralela.](#)” *eluniversal.com*, 20 de julio de 2001. Disponible en: <http://cibernetica.com/press/eluniversal/pirelli2.html> (visitada el 1 de junio de 2011).

\_\_\_\_\_. “[Yucef Merhi 'aterrado' por pasividad cultural.](#)” Caracas: *eluniversal.com*, 16 de julio de 2003. Disponible en: <http://cibernetica.com/press/eluniversal/seguridad.html> (visitada el 1 de junio de 2011).

Rangel, Gabriela. "Legitimar lo infraleve" En: *Re-Readymade* (Catálogo de la exposición realizada en el Museo Alejandro Otero). Caracas, 1997: 11-17.

Scheiner, Corine. "Teleiopoiesis, Telepoiesis, and the practice of comparative literature". En: *Comparative Literature*, 57:3. (verano 2005). Duke University, 239-245.

Tauszik, Jean Marc. "Apuntes sobre «Justicia»: un proyecto de Yucef Merhi" En: *El puente* N° 4 (enero 2006). Caracas: Editorial Exlibris, 44-45.

## Entrevistas

Alfonzo-Sierra, Edgar. "[Yucef Merhi ve el lenguaje digital.](#)" Caracas: *elnacional.com*, 25 de agosto de 2001. Disponible en: <http://cibernetico.com/press/elnacional/nacional2.html> (visitada el 1 de junio de 2011).

Contreras, Ingrid. "Fuga de talento. Poesía cibernética con sabor venezolano. Yucef Merhi llega a Croacia" Caracas: *eluniversal.com*, 24 de septiembre de 2002. Disponible en: <http://www.cibernetico.com/press/eluniversal/entrevista2.html> (visitada el 1 de junio de 2011).

Herrera, Adriana. "[Juego, sátira y poesía visual en la obra de Yucef Merhi.](#)" Miami: *El Nuevo Herald*, 1 de agosto de 2010.

La Riva, Gabriela. "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. "[Yucef Merhi cree en las mutaciones del arte.](#)" Caracas: *eluniversal.com*, 10 de agosto de 1998. Disponible en: <http://cibernetico.com/press/eluniversal/entrevista1.html> (visitada el 1 de junio de 2011).

Liendo, Olivia. "[Yucef Merhi: la rebelión poética de los bits.](#)" Caracas: *El Nacional*, 28 de junio de 2005.

Lozano, Jenny. "[Datos informáticos sirven de inspiración.](#)" Caracas: *El Universal*, 25 de febrero de 2005.

Méndez, Carmen Victoria. “[Yucef Merhi: Es un error hacer propaganda con la bandera del arte.](#)” Caracas: *El Nacional*, 3 de agosto de 2010.

Pantin, Yolanda. “[Un Arte Extraterrestre.](#)” Latincollector.com, 10 de septiembre de 2001. Disponible en: <http://cibernetica.com/press/latincollector/extraterrestre.html> (visitada el 1 de junio de 2011).

Sainz, Karina. “[Yucef Merhi: La introspección desde la creación.](#)” Caracas: *El Nacional*, 10 de octubre de 2003. Disponible en: <http://cibernetica.com/press/elnacional/entrevista/ymerhi.html> (visitada el 1 de junio de 2011)

Zanni, Carlo. “[Interview with Yucef Merhi.](#)” Canadá: *CIAC Magazine*, 31 de marzo de 2004.

## Catálogos

*Digital / Analógico. Ensayos visuales.* Colección Mercantil. Caracas, 2013.

*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.

## Bibliografía General

Appadurai, Arjun. *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Araque, Iliá. “Poéticas en movimiento”. En: *Actual. Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión.* Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela. N° 66. Septiembre-diciembre 2007, pp. 135-144.

Autores varios. *La teoría* (Entrevistas). Barcelona: Anagrama, 1971.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La balsa de Medusa, 2005.

Bauman, Zygmunt. *La Globalización. Consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Benjamin, Walter. *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004.

\_\_\_\_\_. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982. Traducción revisada por Luis Miguel Isava.

Castro Morales, María Belén. “El creacionismo: voluntad de crear y realismo virtual” En: *Revista Estudios* N° 7. (enero-junio 1996). Caracas: Universidad Simón Bolívar, 203-221.

Derrida, Jacques. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Elger, Dietmar. *Dadaísmo*. Taschen, 2004.

Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. En: *Dits et Écrits*, 1969: 789-812. (Material fotocopiado).

\_\_\_\_\_. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992. Traducción de Alberto González Troyano.

\_\_\_\_\_. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 2001.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

Girona, Nuria. “Oliverio Girondo: cómo hacer cosas con palabras” En *Revista Estudios* N° 7 (enero-marzo 1996). Caracas: Universidad Simón Bolívar, 223-235.

Groys, Boris. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia, España: Pre-textos, 2008.

Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

Isava, Luis Miguel. “Breve introducción a los artefactos culturales” En: *Revista Estudios* N° 34 (julio-diciembre 2009). Caracas: Universidad Simón Bolívar, 441-454.

\_\_\_\_\_. “El otro (del) lenguaje: Wittgenstein y el lenguaje en poesía” En: *Revista Venezolana de Filosofía*, Nos. 39-40 (1999) y Nos. 41-42 (2000-2001).

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996.

Kristeva, Julia. “Diez principios para el humanismo del siglo XXI” En: Cuadernos de Literatura N° 33 (enero-julio 2013). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 407-412.

Lasarte Valcárcel, Javier. “Historia de una de treinta y seis vanguardias. El caso venezolano” En: *Revista Estudios* N° 7 (enero-marzo 1996). Caracas: Universidad Simón Bolívar, 175-193.

Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Ediciones Paidós, 1998. Primera edición: Éditions de la Découverte, 1995.

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. *Arte digital*. Tandem Verlag GmbH – h.f. ullmann, 2009.

Liotard, Jean-François. *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. Paris: UGE, 1973.

\_\_\_\_\_. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998.

\_\_\_\_\_. *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

\_\_\_\_\_. *Lo inhumano*. Buenos Aires: Ediciones Manantial S.R.L, 1998. Primera edición: Editions Galilée, 1988.

\_\_\_\_\_. *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. Disponible en: [http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs\\_fut03.html](http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs_fut03.html) (Visitada el 1 de junio de 2013).

Mersch, Dieter. “Mirada a una teoría negativa de los medios” En: *Medientheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2005. Traducción de Luis Miguel Isava.

Osorio, Nelson. “Prólogo” En: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1994. Primera edición: FCE (México), 1956.

Pizarro, Ana (organizadora). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

Rilke, R.M. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Piados, 1985.

Said, Edward W. “Movimientos y migraciones”. En: *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Scholem, Gershom. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

Valéry, Paul. *Piezas sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1999.

\_\_\_\_\_. “Noción general del arte”. En: *El arte de la prosa ensayística*. Venezuela: Fundación Metrópolis, 1993.

Virilio, Paul. *La Máquina de Visión*. Madrid: Cátedra, 1998.