

RESEÑA >> TRAYECTORIA CREATIVA DE YUCEF MERHI

Yucef Merhi y la tradición tecnopoética venezolana

“Fuera de Venezuela, los investigadores han leído la obra de Merhi en relación con movimientos poéticos como Oulipo y su idea de literatura potencial vinculada a la matemática. También la han vinculado con experiencias de literatura electrónica como *Love Letter*. *Love Letter* fue un programa diseñado por Alan Turing y Christopher Strachey para una de las primeras computadoras, la Mark 1. El programa era capaz de escribir cartas de amor”

NICOLÁS GERARDI ROUSSET

El MoMA (Museum of Modern Art New York) ha adquirido una obra clave de la literatura venezolana: *Super Atari Poetry*, de Yucef Merhi¹. Se trata de un proyecto singular, tanto por la energía eléctrica de su verso como por su dimensión inmersiva, considerado el primer poemario escrito para un Atari. El proyecto completo de *Super Atari Poetry* consiste en tres televisores CRT conectados a tres Atari 2600, con tres cartuchos fabricados por Merhi. Cada cartucho contiene un grupo de versos y el jugador interactúa con los versos y deja un poema abierto para el siguiente mediador. El lector puede cambiar los versos, los colores de las letras y el fondo de la pantalla.

Super Atari Poetry, más que un conjunto de poemas, propone una lógica poética. La poesía se transforma en una metodología que permite a Merhi desarmar, comprender, poetizar, rearmar y singularizar el objeto tecnológico. Son la poesía y sus tácticas quienes incitan a Yucef a cantar en verso usando los pulsos eléctricos y las imágenes técnicas en vez de la página en blanco.

El uso de la poesía como método le permite a Yucef escribir con luz, sin que esto sea una metáfora. Sus versos emanan de una fuente luminica. Son versos que permiten la interacción y plantean un interesante escenario en el cual la eficiente estructura programática de los lenguajes informáticos es contaminada con el impreciso y abierto lenguaje extraño de la función poética.

Yucef tuvo que diseñar letra por letra empleando una cuadrícula y ordenar dichas letras usando funciones algorítmicas para lograr escribir sus versos en el cartucho de Atari. Esta práctica de crear lenguaje literario a través de algoritmos y de algoritmizar el lenguaje literario conecta *Super Atari Poetry* con una tradición literaria de tecnoescrituras que acontece dentro y fuera de Venezuela.

El canon transoceánico

Fuera de Venezuela, los investigadores han leído la obra de Merhi en relación con movimientos poéticos como Oulipo y su idea de literatura potencial vinculada a la matemática. También la han vinculado con experiencias de literatura electrónica como *Love Letter*. *Love Letter* fue un programa diseñado por Alan Turing y Christopher Strachey para una de las primeras computadoras, la Mark 1. El programa era capaz de escribir cartas de amor.

Love Letter sentó un precedente al ser uno de los primeros ejercicios generativos de escritura asistida a través de la informática. Turing y Strachey crearon dicho software en parte como un chiste: la idea era parodiar los códigos del amor heterosexual, predecibles, calculables y reproducibles incluso por una computadora.

La curadora y profesora de nuevos medios Christiane Paul identifica el poemario *Super Atari Poetry* dentro de la categoría de *programmation*: “a poetic object that is both literary language and the language of code”² (un objeto poético que es creado con lenguaje literario y con lenguaje de programación). Para frasearse a la especialista en nuevos medios, *Super Atari Poetry* recurre a la táctica de recombinación de objetos textuales empleada por los dadaístas y actuali-



SUPER ATARI POETRY / MOMA



WAJA TÖMENNATO, CESTA YEKUANA / ARCHIVO

za dicha estrategia implementándola en un entorno electrónico.

Todas las referencias transoceánicas identificadas por Paul, ciertamente, están presentes en el trabajo de Merhi. Sin embargo, *Super Atari Poetry* también se alimenta de su contexto inmediato; es decir, de escrituras y operaciones poéticas desarrolladas por escritores nacidos en el territorio hoy llamado Venezuela y cuya presencia pasa desapercibida en la mayoría de las investigaciones.

Waja tömennato

Las escrituras algorítmicas en Venezuela no son una novedad. De hecho, provienen de larga data y las podemos identificar, por ejemplo, en las cestas yekuana, específicamente en las *waja tömennato*, es decir, cesta con motivo pintado. Estas se usan para servir el casabe en la mesa y proponen un tipo de relación con lo literario similar al poemario *Super Atari Poetry*.

Las *wajas* pintadas funcionan como un disparador de la literatura oral. La cesta circular es decorada con un símbolo, un ideograma diseñado para comunicar mensajes y para establecer el tono de la cena, a la par que proponer temas de conversación.

Los tejedores organizan de forma matemática la fibra en patrones cuadrículados, similares a los píxeles que usa Merhi para escribir sus versos. En el caso de la *waja*, el ideograma re-

presentado en la cesta funciona como un repositorio cosmológico. El lector, al escanear el ideograma durante o después de la comida, se apoya en el símbolo de la *waja* para contar mitos y narrar historias sobre la creación del mundo o el origen del fuego.

Las *wajas* no solo comparten con *Super Atari Poetry* la práctica de escribir los símbolos del lenguaje natural usando para ello la matemática y la idea del lector como un usuario que participa y cocrea el poema, también comparten la idea de usar objetos cotidianos y funcionales como recipientes de la poesía.



YUCEF MERHI / ARCHIVO



SUPER ATARI POETRY / MOMA

Los yekuana personalizan algunos de sus objetos con glifos y pictogramas, objetos de uso diario con una función dual: por un lado, son herramientas para labores cotidianas; al mismo tiempo, son repositorios de la cultura material yekuana y pertenecen a un cosmos, a una totalidad.

Los objetos utilitarios de uso ritual de los yekuana habitan la *Tidi'uma*: una dimensión, una gran aldea, un ecosistema, una zona atemporal donde coexisten todas las herramientas hechas por mano yekuana en el espacio y el tiempo. Trampas de peces y cestas para la yuca, cerbatanas y tejidos: todos estos objetos están conectados por el tejido infinito de la técnica yekuana.

Tal como el tejedor de cestas, Merhi decide usar un objeto cotidiano y utilitario, como el Atari 2600, alterarlo y de esta forma detener su ciclo de creación y obsolescencia programada. Con este gesto no solo singulariza dicho objeto, tal como los yekuana, también transforma un objeto utilitario en un recipiente capaz de albergar escritura y expresar una cosmogonía.

Merhi y el tejedor de las *wajas* pintadas desarrollan un tipo de escritura similar: ambos utilizan procedimientos matemáticos para organizar, uno la fibra, el otro los píxeles. Ambos son capaces de crear signos a través de procesos algorítmicos y ambos deciden usar objetos cotidianos y utilitarios como vehículo y soporte de su escritura.

Logografía

A principios del siglo XIX, Simón Carreño Rodríguez imprime sus pensamientos e ideas como parte de un esfuerzo por alimentar el proyecto independentista. Lo llamativo de sus teorías, además del innovador enfoque sobre la pedagogía, la gobernanza y la gramática, es la imposición del texto en la página y el uso sonoro de la tipografía³.

En el *Pródromo a las sociedades americanas*, las llaves, las mayúsculas, las versalitas y la cursiva se articulan para darle forma a las especulaciones sobre el devenir del continente. “Pintar

el pensamiento” es una de las imágenes que Rodríguez y Ángel Rama emplean para describirlo. La logografía es el arte de reproducir mecánicamente en papel las ideas de forma lógica, ordenada y visualmente atractiva.

Tras la publicación del *Pródromo*, Rodríguez identifica opiniones contrarias a esta forma de escritura. El más elocuente es el número 4 según el cual “Este modo de escribir es un arbitrio para vender papel”, a lo cual Rodríguez comenta en cursivas “le ha parecido mal la logografía que se introduce en el *Pródromo*”.

Comparar la escritura logográfica del *Pródromo* de Simón Rodríguez, diseñada para comunicar información de forma efectiva y economizar papel, con *Assembler*, el lenguaje de programación usado por Merhi, presenta algunas similitudes. El espacio en blanco, la construcción de las instrucciones y el uso de barras, separadores y expresiones comunes de la lógica y la matemática cuentan entre estas similitudes.

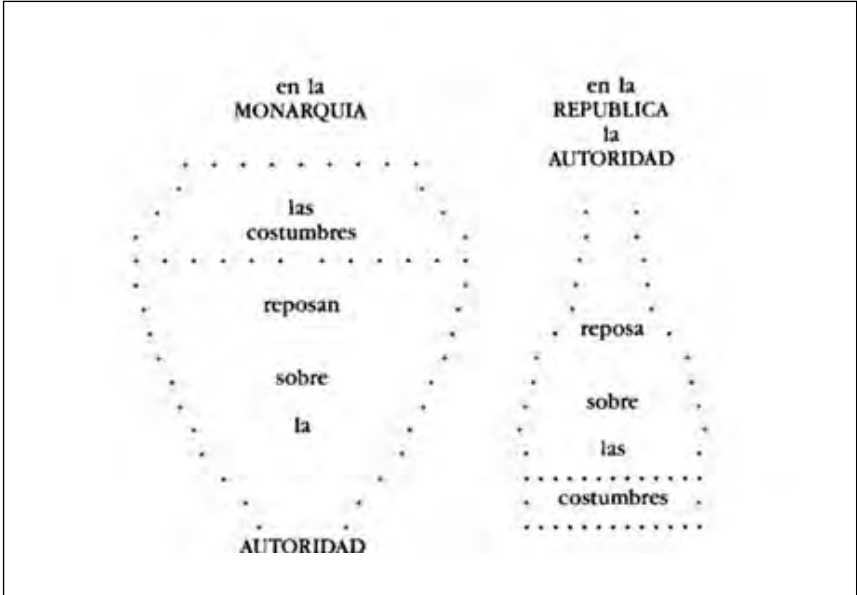
Para Rodríguez, la escritura de este emergente país llamado Venezuela y del continente entero tendría que estar cerca de la pintura. Tal como el “programaton”, se debía escribir a dos niveles: los signos alfabéticos, las palabras y el uso del espacio en blanco para demostrar la división de los pensamientos. El lenguaje natural y el lenguaje comprimido para transmitir información, ambos sintetizados a través de procesos de comunicación visual: este sería el objetivo de la logografía.

Merhi y Rodríguez comparten también el gusto por experimentar con los dispositivos tecnológicos. El primero con los Atari 2600, el segundo con la imprenta. A pesar de requerir distintos conocimientos técnicos, ambos autores apuntan a una escritura que se apoya en el medio para teorizar a medida que se escribe. La mejor manera de entender qué es la logografía es leer las ideas de Rodríguez. La mejor manera de entender la poesía de Merhi es interactuar con sus versos y cocrear un poema usando los Atari 2600.

A pesar de que no es evidente en la obra *Super Atari Poetry*, la obra de Merhi también tiene una dimensión política. Entre sus acciones poéticas/políticas se cuentan el hackeo del correo de Hugo Chávez, de la CANTV y de la base de datos de la Policía Nacional, así como la compra de objetos con la tarjeta de crédito del artista británico Damien Hirst.

(Continúa en la página 5)

- Yucef Merhi (1977), artista, escritor y profesor, desarrolla un trabajo que se caracteriza por contaminar los lenguajes informáticos y los procesos electrónicos con el inestable lenguaje poético. Sus reflexiones en torno a la palabra y las tecnologías que la hacen posible toman la forma de libros, como el poemario *Poli-verso andróctono* (1997); de dispositivos digitales, como el *Reloj poético* (1997), o de hackeos poéticos de bases de datos e información sensible.
- Super Atari Poetry*, with commentary by Christiane Paul, Adjunct Curator of New Media Art at the Whitney Museum of American Art, video, 5:26, directed by Yucef Merhi (2008), transcripción de 1:16–1:36.
- Simón Rodríguez, *Obras completas* (Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975), consulted in *Sociedades Americanas*, Biblioteca Ayacucho, prologue by Juan David García Bacca (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990), XLIII.



LOGOGRAFÍA / SIMÓN CARREÑO RODRÍGUEZ

Yucef Merhi y la tradición tecnopoética venezolana

(Viene de la página 4)

Merhi y Rodríguez comparten la práctica de escribir y proponer tipos de escritura innovadores. Simultáneamente, este proceso los lleva a usar la palabra escrita como herramienta para vulnerar al poder. En el caso de Rodríguez, a través de la escritura logográfica, se hilan ideas sobre la gramática, el gobierno y la educación. En el caso de Merhi, la acción tecnopoética le permite acceder a información confidencial y compartirla de forma horizontal, contrarrestando la verticalidad impuesta por las hegemonías.

Imagotipia

En este mapa de influencias locales y referencias contextuales para comprender la genealogía del poemario *Super Atari Poetry*, no se puede pasar por alto al notable merideño Tulio Febres Cordero. Escritor, investigador, impresor e historiador, Febres Cordero también desarrolla su propio tipo de tecnoescritura, a la

que bautiza como imagotipia.

“El dibujo tipográfico o la IMAGOTIPIA, como bautizó el mismo autor este nuevo arte gráfico, fue inventado por el doctor Tulio Febres Cordero el año de 1885 en la ciudad de Mérida, iniciándolo con el retrato de Bolívar, que aparece fielmente en esta hoja, formado con el texto de la última proclama del héroe, y encerrado entre dos palmas de laurel, cuyas hojas son nombres de combates notables de la independencia”¹.

Esta moderna *technopaegnia* la compone un merideño, expande la línea temporal de las vanguardias literarias y nos invita a repensar la historia de la literatura, tomando también en cuenta nuestra propia geosensibilidad. Se podría afirmar que uno de los pioneros de la poesía visual moderna es de la ULA.

En uno de los apartados, Febres Cordero explica cómo llegó a la imagotipia: “Concebimos la idea de bordarlo, por así decirlo, con tipos en una plancha, asemejando las figuras bordadas en la tela”².

Es interesante pensar que dos profesores de la ULA, uno en el siglo XIX y el otro en el siglo XXI, hayan compuesto imágenes literarias siguiendo una lógica matemática similar, basada en el conteo y la repetición. El bordado requiere, como el tejido de las *wajas* y la programación, de una lógica matemática que permite mover unidades mínimas para visualizar información. El bordar es una operación algorítmica que considera los espacios con marca y los espacios sin marcar: cero y uno.

Febres Cordero pinta con las letras, diría Rodríguez. Yucef también escribe pintando, interesados en controlar las palabras pero también en el devenir material de las mismas. Febres Corde-ro fue impresor y tipógrafo; su carrera en leyes no le impidió apasionarse por todo tipo de oficios, y de ello dan cuenta sus investigaciones. Del mismo modo, Yucef es un poeta ocioso cuya experticia informática le ofrece singulares herramientas técnicas a la hora de abordar la escritura: para hacer poemas con reconocimiento facial



IMAGOTIPIA DE BOLÍVAR / TULIO FEBRES CORDERO

o relojes poéticos donde, cada segundo, minuto y hora, cambia un verso.

Especulaciones sobre lo continuo

En algún punto del año 2007, en Mérida, el *Tomo III de la Historia de Variedades* de Febres Cordero, el *Pródromo* de Simón Rodríguez, el poemario *Super Atari Poetry* y una *waja* pintada coexistieron en la ULA durante los semestres en los que Yucef fungió como docente de dicha institución. Cuatro fragmentos de una historia no

contada sobre la literatura venezolana y su vena tecnopoética: es decir, su vertiente preocupada por las tecnologías y por los medios que hacen la poesía posible.

Las investigaciones tecnopoéticas aspiran a comprender cómo la poesía penetra y transforma los espacios tecnológicos: ya sean los lenguajes naturales o los lenguajes informáticos, provocando usos insospechados y desviados; y, a la inversa, cómo la propia tecnología que posibilita la poesía configura y modela las prácticas poéticas.

Los imagotipos de Cordero y el tejido de las *wajas*; el *Super Atari Poetry* de Merhi y la escritura logográfica de Simón Rodríguez dan cuenta de una tradición de tecnoescrituras en Venezuela que merece la pena ser visitada. En esta oportunidad, solo revisamos el siglo XIX. Queda pendiente un estudio sobre las fuentes del siglo XX y XXI de las que se nutre el poemario *Super Atari Poetry*. ☞

1 Archivo de historia y variedades, vol. 3 (Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de los Andes, n.d.), 380–82.

2 Archivo de historia y variedades, vol. 3 (Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de los Andes, n.d.), 380–82.

ENSAYO >> EL ARTE Y SUS OBJETOS

De lo objetual en la obra de arte

“En una cita del *El arco y la lira*, Octavio Paz señala esta cuestión del objeto aparentemente atribuida a Kandinsky, si no me equivoco —así lo anoté en una hoja de papel—: ‘¿Por qué cosa sustituir el objeto?... Difícil respuesta, pues implica todavía hoy, traspasar el velo de las apariencias’”

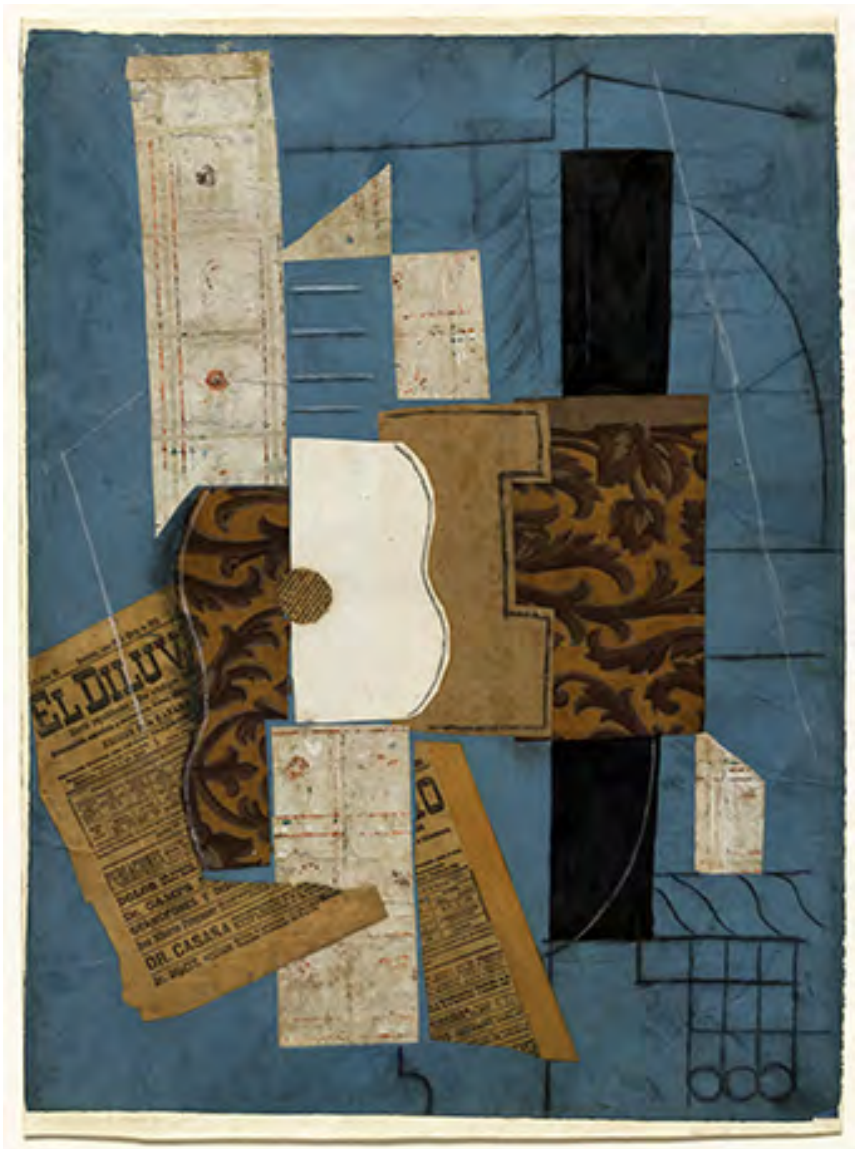
JESÚS MATHEUS

La obra de arte y el objeto, su paradigma formal más característico: vaya juego de palabras.

De difícil sustitución, el objeto material, su materialidad física es *tótem* y *tabú*. Creación civilizatoria, cuasi motivo de adoración e idolatría; presencia real, protección simbólica.

Si nuestra labor se expresa a través de las denominadas artes del espacio: pintura, escultura, dibujo y gráfica, arquitectura y diseño, y sus derivados, las artes aplicadas: las artes del fuego, el arte textil, entre otros, es al objeto al que nos debemos.

En una cita del *El arco y la lira*, Octavio Paz señala esta cuestión del objeto aparentemente atribuida a Kandinsky, si no me equivoco —así lo anoté en una hoja de papel: “¿Por qué cosa sustituir el objeto?... Difícil respuesta, pues implica todavía hoy, traspasar el velo de las apariencias”. Y, es allí donde redunda su magia interna, necesaria en sí misma: el descubrimiento de algo más profundo que permite la comprensión e interpretación como hecho de posibilidades poéticas de su verdadera realidad. Allí mismo, más adelante el poeta y ensayista habla de los atributos de una *otredad icónica* y divina, sobre todo atribuida al arte del pasado precolombino que siempre ad-



GUITARRA (1912) – PABLO PICASSO / MOMA

miramos con dedicación e influyente interés investigativo.

Como espectador de ejemplos “objetuales” constituidos en momentos diferentes se me ocurre recordar:

El impacto visual causado por una obra recientemente adquirida para la época (mediados de los noventa) por el Maccsi de Caracas, *El libro*, del célebre artista Antoni Tàpies: una pieza escultórica gigantesca de barro cocido (debo buscar su ficha descriptiva completa, pero seguro que más de uno sabe a cual me refiero), cuando un día de semana cualquiera, de paseante bajando la escalera de una de las salas del museo vi con asombro ese gran “objeto” cerámico, *allí*, acostado sobre la sala mostrando su rotundidad con una presencia reveladora (insisto *tótem* y *tabú*), objeto de masa ígnea, contenido de relaciones y carga simbólica.

Otro episodio, ya hace tiempo, el que nos puede revelar una buena curaduría, la visita expresa en compañía de mi querida Cecilia de Torres al MoMA de Nueva York. Me refiero a la exposición *Guitars 1912-1914*, la

serie parisina de Pablo Picasso titulada *Naturalezas muertas y guitarras*, formada de dibujos/collages, pinturas y esculturas/*assemblages*, además de la serie fotográfica de las obras ambientadas en el *atelier* de trabajo con las obras protagonistas de la exhibición.

En aquella puesta en escena sorprendía la fuerza icónica de un objeto en particular *Guitar*, entre otras obras brillantes —no menos las pinturas— su aura contenida en una finísima “caja” de *plexiglass* finamente elaborada. En este caso inteligente, la “construcción” de una *Guitarra* elaborada con láminas de metal de origen humilde, aquella que realizara hacia 1914 durante el clímax de su experiencia cubista—, producto de un experimento feliz que hoy como ayer es sacralizada en el museo de arte.

La cuestión del objeto de arte, la prueba de lo “mágico” objetual está alineada con el propio proceso de imaginación, conceptualización y elaboración final (la invención del *readymade*, *objet trouvé*, *objeto encon-*



GUITARRA (1912) – PABLO PICASSO / MOMA

trado es prueba fehaciente de ello), que/donde partiendo de una “necesidad interior” encuentra en el objeto formado el otorgamiento de sentido estético: toque mágico del artista.

Igual sucede con una *buena* pintura: objeto pictórico, o un delicioso dibujo.

A partir de allí, la relación emocional, la distancia que adoptamos en su contemplación y revelación de sus significados. Por otro lado: la historiografía generada por especialistas y estudiosos, la fuerza de los simulacros y la cosa fetiche, el establecimiento de una razón de ser de valor añadido a la obra. Historicidad acumulada y la maduración de significantes y semántica de nuevas contextualizaciones como efecto de la inteligencia curatorial que ponen a prueba contextos de tiempo diferentes del momento decisivo de su gestación y creación. Le añadimos, los poderes del mercado, la especulación de pérdida y ganancia; la antigüedad y novedad de las modas, la relevancia y el valor de canje como *estatus* de nuevas atribuciones.

Este manual de curiosidades nos revela así un objeto cuidado de virtudes. En la compañía de Tàpies, y sus pinturas matéricas, los volúmenes de otros memorables objetos escultóricos como *El calcetín* en su variadas versiones de escala o *Cadeira i roba*, sus sillas y armarios repletos de ropas, se nos revela el devenir de las obras de arte: la vida antes, durante y después de ese objeto, aquella joven escultura de Picasso creada en su *atelier* del boulevard Raspail de Montparnasse, París, y que luego de sucesivas ocupaciones y mudanzas, y muchos intentos de ser adquirida y coleccionada por su clientela, gente de la época cuenta la crónica (Gertrude Stein, Tate Gallery, entre otros) en el año 1971, en un acto de desinterés de desprendimiento, se la obsequia a Mr. William Rubin, director del museo, para ser una de las joyas de la colección del MoMA neoyorquino.

Esta es la “vida del objeto creado”, en su humilde objetualidad estriba el arrojo de una “presencia” noble y bella, nada más. ☞