



Caribbean
Technopoe-
tics:
Episode 00
Ylcef
Merhi

CARIBBEAN TECHNOPOETICS
EPISODE 00

powered by University of Miami

*Esta publicación digital, así como la edición física de 48 ejemplares en formato chapbook, producida sin fines comerciales, fueron posibles gracias al apoyo del Departamento de Humanidades Digitales de la Universidad de Miami. Durante el verano de 2025, el Departamento financió la primera fase del proyecto, que consistió en la realización de entrevistas a **Yucef Merhi, Eduardo Kac, Ana María Caballero, Ernesto Oroza y Néstor Siré**, así como en el estudio de sus respectivas obras.*

Al año siguiente, el Departamento decidió apoyar la segunda fase del proyecto, dedicada a la pospro-

ducción de las entrevistas, subtitulado y la construcción de un archivo web en GitHub. Este archivo ofrece acceso a los episodios completos en formato bilingüe (inglés-español), los pósteres diseñados para establecer la identidad visual de las cápsulas de video, las versiones en PDF en inglés y español, y los enlaces para acceder al podcast en YouTube y Spotify.

La publicación y el archivo forman parte de una investigación en curso sobre la poesía tecnológica del Caribe y buscan contribuir a la documentación, circulación y preservación de estas prácticas artísticas y literarias.



CARIBBEAN TECHNOPOETICS EL PODCAST

CARIBBEAN *TECHNOPOETICS*
EPISODE 00

YUCEF MERHI
NICOLÁS GERARDI ROUSSET

CARIBBEAN TECHNOPOETICS: EPI- SODIO 00_YUCEF MERHI

Los títulos de obras y publicaciones, los nombres propios de personas y los movimientos o hechos históricos van en cursiva; las fechas, en negrita. Los turnos de habla se marcan con NGR (Nicolás Gerardi Rousset) y YM (Yucef Merhi). El texto ha sido editado a partir de la transcripción del episodio: se depuraron muletillas, repeticiones y titubeos, y se corrigieron nombres y datos, conservando el sentido y la voz de cada interlocutor.

NGR. *Bienvenidos: esto es Caribbean Technopoetics, un podcast bilingüe dedicado a estudiar ese espacio en el que la poesía, la tecnología y el arte se encuentran. Hoy tenemos un invitado de lujo, Yucef Merhi. Yucef Merhi nació en Caracas, Venezuela –en nuestra única nave espacial, el planeta Tierra– y desde mediados de los **años ochenta** explora la posibilidad de usar las computadoras y las tecnologías digitales para generar ideas, lenguaje y poesía, y, a través de esa poesía, llegar de algún modo a la inteligencia. Su trabajo se caracteriza por buscar siempre una correlación –un equilibrio– entre el medio, el mensaje y el símbolo; esa búsqueda es*

parte de una serie que se llama Perfect Language. Con los años, Yucef ha desarrollado un cuerpo de obra en el que la escritura y los procedimientos poéticos moldean la relación que establece con los dispositivos digitales, para producir textos que son a la vez obras de arte y, de cierta manera, oráculos. Con esta introducción empezamos. Muchas gracias por dedicarle un tiempo a este espacio, Yucef. Lo primero que quiero preguntarte es cómo llegas a la poesía y cómo llegas a la tecnología. A ver si nos puedes dar algunas claves temporales: a qué edad, cómo empieza esa relación, cómo incursionas en la exploración de las tecnopoéticas.

YM. Son procesos casi simultáneos, que suceden a una edad muy temprana. Tendría siete u ocho años cuando empiezo a indagar profundamente, desde el juego y la experimentación, en ambos espacios creativos.

En el caso de la tecnología, crecí rodeado de componentes y juguetes electrónicos. Mi papá fue la persona que diseñó el sistema de telecomunicaciones del metro de Caracas, y tuve la experiencia de estar con él en el centro de operaciones, viéndolo usar los *mainframes* con cintas magnéticas, las tarjetas perforadas, viéndolo soldar. Esa

experiencia de verlo en acción tuvo, inevitablemente, un efecto en mi percepción. A la par, me interesaba comunicarme con las máquinas: al observarlas, pensaba que respondían al estímulo, al *input* que yo introducía. No me interesaba solamente jugar con ellas, sino también establecer una comunicación.

Con la poesía fue paralelo: en la biblioteca de la casa había ejemplares de autores como *Andrés Eloy Blanco* y *Vicente Gerbasi*, entre otros. Esas dos corrientes se unieron y fueron dando paso a ideas y conceptos; de ahí empezaron a aparecer instalaciones y dispositivos que abrieron

otro modo de pensar la tecnología y otro modo de pensar la literatura. A los siete años tuve la fortuna de recibir una *Atari 2600* como regalo de cumpleaños de un tío. Desde ese momento empiezo no solo a jugar de forma ilimitada, sino a experimentar con ella. Y descubro que era posible programarla, con un teclado que me había fabricado —manual, casero— y que podía conectar a la consola. Desde que empiezo a programar surge una serie de proyectos: desarrollo películas programadas en las que aparecen personajes geométricos que, al encontrarse, producen música,

textos, código binario. A partir de ahí se forma un grupo de trabajos enfocados en la visualización y en la transformación entre el lenguaje natural, el lenguaje de programación y el lenguaje visual.

La *Atari* me dio, además, un marco de referencia sobre lo que es el tiempo real: todo lo que se producía en ese momento estaba siendo procesado en ese momento. No era una grabación ni un código definido de antemano dentro de la máquina, sino que yo activaba procesos que se transformaban justo cuando el espectador los observaba. Esa relación con el tiempo

real —que también ha descrito *Paul Virilio*, al hablar del impacto que el tiempo real tiene en la contemporaneidad— me dio una base para trabajar la literatura, el lenguaje y el entendimiento de lo que puede ser el lenguaje de otra manera.

NGR. *¿En qué momento empiezas a usar la Atari como página en blanco? Me interesan sobre todo dos experiencias que me parecen claves para entender esta escritura digital, esta tecnoescritura: el proyecto Justicia y luego Super Atari Poetry —la pieza que adquiere el MoMA—, con su capacidad de mezclar miles de frases, colores y*

poemas para generar miles de sentidos. Retomando la pregunta: a los siete años estás formando nuevas conexiones, te das cuenta de que la palabra se transforma en luz, electricidad e imagen, y de que hay un tiempo real y vivo dentro del proceso electrónico que genera esas palabras en el espacio. ¿En qué momento decides que la Atari va a ser uno de los soportes capitales de tu escritura?

YM. No fue una decisión consciente, sino inconsciente, orgánica, intuitiva. No es algo que me hubiera propuesto: sucedió, emergió. Lo que hice fue seguir esa corriente en la que ya estaba metido y explorarla

a ver hasta dónde llegaba. Todavía no he culminado esa exploración. Siento que hacia 1985, con esas experiencias, se había aclarado un camino. Desde entonces he estado elaborándolo, consciente e inconscientemente, entendiendo con más profundidad los lenguajes necesarios para sostener experiencias más complejas, capaces de mantenerse a lo largo del tiempo. Y eso me dio también la oportunidad de explorar la historia de esa tecnología, que está en buena medida conectada con la historia de toda la tecnología.

NGR. *Volviendo a esa continuidad de proyectos que va de Binatari y Netatari, hechos en los **años ochenta**, hacia Justicia y Super Atari Poetry...*

YM. Entre mediados de los **años ochenta** y finales de los **noventa** participo de otros procesos, otros intereses, otras tecnologías, que me dieron una visión quizá más completa de lo que puede ser la relación con la programación y con la escritura. En ese tiempo trabajo desarrollando *bulletin board systems*, sistemas anteriores a internet en los que las personas podían comunicarse con una máquina, tener co-

reco electrónico, descargar archivos: una especie de mini-internet. Eso me lleva a asesorar y a trabajar en compañías como *Ericsson* o *AT&T*. Al mismo tiempo ahondaba en la escritura. A los quince años entro en los talleres de creación literaria del *Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos* (CELARG), a partir de la Casa de la Poesía. Ya en los **años noventa** empiezo a familiarizarme, gracias al apoyo de personas como *Yolanda Pantin* —una gran poeta venezolana que fue mi maestra, alguien a quien quiero y respeto mucho—. Son poetas venezolanos que siguen vivos, que

siguen activos: no hablamos de una historia perdida, sino de un país en el exilio cuya poesía sigue viva.

Con *Yolanda* entro en contacto con un mundo de poetas vivos que participaban en aquel primer taller formal de creación literaria del CELARG: *Blanca Strepponi*, *Martha Kornblith*, y con la impronta de *Eugenio Montejo*, *Rafael Cadenas*, *Armando Rojas Guardia*... muchos poetas de la generación de ella. Pero también entro en contacto con una poesía universal que daba cuenta de otra realidad, y que sentía muy presente, porque la poesía venezolana sostuvo siempre

esa comunicación con la poesía de otros lugares.

Todo esto se puede relacionar con el movimiento de las revistas.

Juan Liscano, con quien tuve un contacto muy cercano, fue un gran promotor a través de una revista que se llamó *Zona Franca*; o *Juan Calzadilla*, con la revista *Imagen*.

Vínculos y conexiones que sentía muy cercanos, muy afines, y que enriquecían el acto de escritura y de lectura —porque para ser escritor hay que ser un muy buen lector—, y que además daban cuenta de geografías, de latitudes que fui integrando a mi hacer. Eso me fue

llevando, paulatinamente, hacia poetas más experimentales, hacia una historia de la literatura que me resultó fascinante: la de una escritura no lineal, que dio pauta a una producción artística —no solo personal, sino universal— en la que el acto de creación no está dirigido de forma rígida, sino fluida.

NGR. *Quiero detenerme en una experiencia como Justicia, porque ahí aparece ya un uso del lenguaje político. Siento que tu obra toma a veces matices políticos —la poesía asumiendo una postura ante una situación histórica concreta— y otras veces persigue un len-*

guaje absoluto, total, donde todo está homogeneizado. Me interesa entender qué te lleva a moverte de un lado de la operación tecnopoética al otro: cómo empiezas a explorar lo político, cómo entiendes que la escritura tecnopoética puede tener un devenir político, y cómo repartes tu tiempo entre esos dos tipos de escritura.

Y aclaro, para los oyentes: la página de Yucef es cybernetic.com. Vayan, porque, a la par de teorizar sobre cómo mantener viva la poesía y llevarla hasta la era de las telecomunicaciones, Yucef tiene otro cuerpo de trabajo, menos teórico y más contestatario, vinculado a la interceptación de información confiden-

cial, al hackeo de bases de datos, a la creación de instalaciones —en el espacio público, en el privado, en galerías— a partir de información que no debería ser leída, que no debería habitar esos espacios. A lo largo del tiempo ha desarrollado una serie que llama los datagramas. Tenemos, entonces, por un lado las tecnopoéticas teóricas en torno al lenguaje, y por el otro los datagramas. ¿Cuándo empiezas a trabajarlos? ¿Cuándo descubres esa otra potencia de la tecnoescritura?

YM. Los datagramas —datagrams, en inglés— son sistemas de visualización de datos, generalmente datos

obtenidos de lugares o contextos privados, no públicos, confidenciales en muchos casos. Para mí, obtener esos datos ya era un acto poético. Percibo el hackeo como una acción poética. Y al estudiar cómo ocurre el hackeo —no solo en el ámbito informático, sino en el humano, biológico, etnográfico, sociológico— encontré que a lo largo de la historia han existido *hackers* en el arte y en la ciencia: personas que van más allá de los límites establecidos por los paradigmas y los cánones. Obtener datos de esa forma era, para mí, ir más allá de esos límites; por lo tanto, era tam-

bién un hecho poético.

Llevar esos datos —los nombres de usuario, las claves, las direcciones de las personas que formaban parte de la base de datos de CANTV, la mayor compañía nacional de telecomunicaciones de Venezuela, o los correos electrónicos de *Hugo Chávez*— y hacerlos públicos era, para mí, una acción poética. Existe el trabajo de la escritura poética, pero también el hecho poético, la experiencia poética. Usando los lenguajes naturales y los de programación entendí que podía acceder a una visión mucho más completa de la poesía, no limitada a la escri-

tura, sino abierta a la vivencia. Eso me permitió llegar a trabajos como el *Reloj Poético*, un reloj que convierte el tiempo en poesía: cada segundo, cada minuto y cada hora se manifiesta un poema nuevo. Y de ahí a piezas como *Justicia*, donde la palabra «justicia» se muestra en diecinueve televisores, cada uno de los cuales representa a una de las personas fallecidas el **11 de abril de 2002**, cuando *Chávez* da la orden de disparar a los manifestantes —millones de personas— que ese día pedían su salida del poder. Y lo lograron, porque *Chávez* deja el poder ese **11 de abril**: la cúpula mi-

litar, que al final es la que controla el país —y probablemente todos los países—, le da la orden de dejar la posición.

Eso también nos da una visión de la arquitectura del poder. Uno cree, desde los sistemas democráticos, que son los civiles quienes definen los procesos de un país, pero en realidad hay una estructura militar que decide, a fin de cuentas, quién está y quién no. En ese momento vimos la profundidad de esos procesos, que no son sencillamente democráticos, que no se sostienen solo en las palabras o en una legislación, sino que tienen debajo

una maquinaria militar que decide sobre nuestras vidas. Esa es la maquinaria que saca a *Chávez*, mediada también por otros actores.

Pero yo llevo a cabo esa pieza no solo por el hecho de que *Chávez* salga del poder, sino porque un familiar, un primo hermano, fue asesinado ese día.

NGR. *Solo para aclarar y situarnos en la línea de tiempo: estamos hablando de la pieza Justicia, que es del año...*

YM. Esa pieza es del año 2003.

NGR. Y los hechos ocurrieron el 11 de

abril de 2002.

YM. En 2003 desarrollo esta pieza, *Justicia*, a partir de la *Atari*. Lo que hago —después de una reflexión, una interiorización, un proceso inicialmente muy doloroso— es tratar de entender qué significa esto, cómo lo traslado a mi psique. Cómo esa vivencia, emocionalmente muy turbia, puede manifestarse en algo que la exorcice, que se convierta en una experiencia catártica de un evento trágico para mí, para mi familia y para el país. Porque esto tiene un impacto no solo en el país, sino en la región: desde ese

momento hay un antes y un después en el gobierno de Chávez y en el liderazgo latinoamericano. Creo que hasta hoy seguimos viviendo las consecuencias de aquel **11 de abril de 2002**.

Transformo esa experiencia en una instalación donde muestro la planimetría: el lugar donde murieron las personas que los francotiradores asesinaron cerca del *Palacio de Miraflores*, sede del gobierno en Venezuela. Traduzco a cada una de esas personas en un televisor —televisores de tubo, de distintos tamaños, que en **2003** era lo que aún se usaba en Venezuela—. Están

conectados en red, en un espacio amplio, mediante una instalación eléctrica que va hacia un punto que funciona como el cerebro desde donde se emite la señal. Y la señal de la palabra «justicia» —que va cambiando de color, latiendo en cada televisor— proviene de una *Atari 2600 Junior* que perteneció a mi primo *Jesús*, asesinado ese día. Él me había dado esa consola meses antes, para que la usara dentro de una serie llamada *Atari Poetry*, pero yo no la había integrado, precisamente porque era una *Atari 2600 Junior*: yo venía trabajando con la *Atari 2600* clásica y no sabía

qué hacer con ese aparato. Cuando ocurre lo de mi primo y veo que tengo su consola, entiendo que tenía que hacer este trabajo. *Justicia* no es solo un homenaje a *Jesús* y a los caídos: cobra también un matiz universal, porque la palabra «justicia», el clamor de justicia, es universal y atemporal, y se aplica a cualquier contexto donde el poder entra en desbalance, donde hay un exceso de poder. En este caso, la orden de *Chávez* de que los francotiradores dispararan a más de dos millones de manifestantes.

NGR. *Y para añadir otra capa: la*

planimetría se transforma también en una visualización de datos. La obra Justicia tiene, así, una pátina superior que le suma un valor documental muy interesante. Pasa algo parecido en Maximum Security, el hackeo a Chávez, otro punto muy interesante. ¿Durante cuántos años estuviste interceptando las comunicaciones de su correo electrónico?

YM. Seis años.

NGR. Y has presentado esa instalación. Si hiciéramos una línea de tiempo de las instalaciones sobre las dinámicas y los flujos del poder, podríamos empe-

zar con la de CANTV, una instalación un poco menos política —o política, pero no en el sentido de un activismo dirigido contra una persona, una institución o un partido concreto—.

YM. CANTV es una institución, y lo interesante es que, cuando Chávez asume la presidencia de Venezuela, a comienzos de 1999, era una empresa privada de telecomunicaciones. Originalmente privada, luego pública, luego privada de nuevo; y entonces Chávez la nacionaliza: uno de sus proyectos, al llegar al poder, es nacionalizar CANTV. En el momento en que lo

hace, ocurre algo muy interesante: las comunicaciones empiezan a ser interceptadas por el gobierno. Hay informes sobre eso, y hasta el día de hoy sigue pasando. La promesa era «vamos a darle internet a todos», pero debajo de esa promesa estaba el control y el seguimiento. Hemos visto, a lo largo de los últimos veinticinco años, cómo han utilizado esto en beneficio exclusivo del sostenimiento del poder en Venezuela: no solo para ejercer un seguimiento y una persecución, sino porque hay que entender que las elecciones y la transmisión de datos suceden dentro de esa plata-

forma.

NGR. *Claro: es el medio, la superficie, la página donde todo pasa, donde todo se escribe.*

YM. Sí. Desde el inicio tenían claro que había que tomar esa infraestructura para centralizar el poder. Así que el hackeo o la interceptación de esos datos de CANTV ya estaba, de algún modo, contextualizado dentro de un ámbito político. Y en paralelo sucede lo de Chávez: empieza también la interceptación de los datos de su correo electrónico.

NGR. Podríamos llamarlo una suerte de relación asimétrica con la tecnología: tienes un gobierno con todo el poder para controlar, y tienes un individuo que, con conocimiento técnico, hace una intromisión inversa y accede a información personal y sensible. Y la otra parte interesante es que lo representas en el espacio público.

Ya tenemos, entonces, dos líneas de trabajo: una, la acción poética, la interceptación de datos y el datagrama como manera de darles salida; otra, la teorización en torno al lenguaje, la técnica y las imágenes. Pero hay una tercera faceta, quizá la menos conocida, que me parece importante: Yucef como

docente. Das clases en la Universidad de los Andes, en Mérida, y también en Ecuador.

YM. *Sí, en la Universidad del Azuay.*

NGR. *Hay, entonces, una parte de ti comprometida con formar nuevos tecnoeditores, con comunicar estas ideas en contextos académicos y formar nuevas generaciones. Y esa experiencia docente está vinculada, además, con el desplazamiento forzado y la diáspora, una característica que comparten quizá todos los autores que habitan la dimensión de las tecnopoéticas: la gran mayoría han sido o son profesores*

universitarios, forman parte de una diáspora o una migración, y trabajan la relación entre tecnología y poética. ¿Cuándo empiezas a dar clases? ¿En qué instituciones?

YM. Mi relación con la docencia probablemente se inicia a partir de invitaciones a dar conferencias y charlas. Ya en 1995 o 1996 participaba en congresos —en mi caso, congresos de filosofía— donde abordaba la relación entre ética y tecnología.

NGR. *Recapitulemos: tú estás formado en...*

YM. Estudié filosofía, matemática y física. No culminé la carrera de física en la *Universidad Central de Venezuela* y sigo la de filosofía. Mientras estudiaba filosofía participaba también en los talleres de creación literaria del CELARG. La filosofía me dio una estructura de pensamiento mucho más completa de la que tenía entonces. Puede ser muy limitada en su hacer —y lo es, en muchos aspectos—, pero al mismo tiempo es muy abierta, porque tiene ramificaciones: te lleva hacia lo político a través de la praxis, hacia lo existencial a través de la ontología, hacia el lenguaje a través

de la lógica, hacia la ciencia a través de la filosofía de la ciencia. En esos procesos me di cuenta de que había personas en el mundo conectando todo esto con las redes neuronales informáticas, explorando el ámbito de la computación desde la filosofía.

NGR. *Ya que hablamos de ese viaje —el mismo que haces con tus alumnos en el salón de clase, recorriendo los puntos donde la lógica, la matemática, la filosofía, la historia del arte y la poesía se entrecruzan—, hagamos ahora el recorrido de tu propia diáspora. Al principio, Venezuela y Nueva York;*

luego, distintos países. Cuando decides irte de Venezuela definitivamente, ¿a qué país vas y en qué año?

YM. Otro preámbulo: soy hijo de inmigrantes y hasta los cinco años estuve viajando. Luego nos establecemos en Venezuela, donde estoy hasta los diecinueve o veinte años. Después me caso y me voy a Nueva York. Volvemos a Venezuela, creo que en 2004, con la intención de «hacer país», porque para entonces el país ya estaba muy aterrorizado. Habían ocurrido esas calamidades, y la Venezuela que yo viví de adolescente ya se desvanecía; las institu-

ciones y los museos ya habían sido secuestrados por el gobierno.

En esa vuelta llegamos primero a Caracas, donde establezco una fundación llamada *Canal – Proyecto de Producción Cultural*, en la que pongo en práctica toda esta manera de relacionar la cultura. Mi pareja de entonces asumía la parte psicológica, terapéutica, de esa correlación. No estaba dedicada solo a la poesía, la literatura y el arte, sino también a la danza. Participaba mucha gente del quehacer cultural, de distintas áreas: psicólogos, filósofos, cabalistas que dieron talleres de cábala y de psicoanálisis, grafiteros. Era un

espacio muy activo, que funcionaba los siete días de la semana; no nos dábamos tregua. En ese contexto, un joven que entonces se dedicaba a la informática, *Elías Crespín*, tiene su primera exposición individual: de hecho, diseñamos el espacio para hacer esa primera muestra suya. De algún modo, ese fue su punto de partida hacia lo que hoy conocemos.

Al cabo de un año de trabajo intenso, me encuentro con que había una crisis mucho más profunda, insalvable. De ahí nos vamos a Francia, a París, donde estamos casi un año. Y desde París sentimos el

llamado de Mérida —un llamado muy intuitivo—. En Mérida nos metemos en una montaña, y ahí empiezan a suceder otro tipo de relaciones, no solo culturales, sino también biológicas. Ocurrieron muchos eventos personales y culturales que me dieron la oportunidad de relacionarme con la diversidad de los Andes, con la ciudad y, finalmente, con el país, porque desde ahí defino la *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo*.

A la par sucedía un movimiento político muy grave: se expropiaban terrenos, ocurrían secuestros, entraban a las casas de la gente, asesi-

naban personas en el lugar donde yo estaba. Eso fue determinante para decir «nos tenemos que ir». En la ULA, en mis clases, teníamos también un trabajo de activismo histórico: no solo estudiábamos la historia del país y de la cultura, sino que nos involucrábamos con el quehacer político a partir de acciones muy puntuales. Era una manera de darle continuidad a la historia, de activarla. Yo no me sentía un pedagogo, ni tenía las ínfulas del académico —ni creo que pudiera tenerlas—, pero la academia me daba la oportunidad de dialogar, de compartir y de activar esa historia:

en Mérida, en Cuenca, en Miami, en Nueva York o en cualquier otro lugar del mundo.

NGR. *Y decides salir definitivamente. Estamos hablando de dejar Venezuela alrededor de 2010 o 2011.*

YM. Formalmente, a comienzos de 2011.

NGR. *A partir de ahí sigues la carrera en Cuenca y luego te mueves a Estados Unidos.*

YM. Sí, aunque paso temporadas en otros lugares. Antes de ir a

Ecuador estoy un año en Guatemala, lo cual fue interesante, porque entro en contacto con los glifos mayas, con los primeros sistemas pictográficos de escritura. Voy queriendo entender la cultura y el lenguaje maya, y luego me doy cuenta de que no hay «un» lenguaje maya, sino un conjunto de lenguas mayenses. Eso me da la oportunidad de ahondar en esa región y en esa historia de América, que es fundamental, fundacional dentro de la constitución de una cultura no occidental, no colonial. De ahí venimos.

NGR. *Eso me interesa mucho, porque otro rasgo común entre quienes identifico como tecnopoetas es que están intentando retornar a un tipo de sabiduría no occidental para articularlo dentro del mundo tecnológico. Quizá esa sea la pregunta para cerrar: ¿qué elementos, qué conocimiento has encontrado en las culturas prehispánicas, precoloniales, y cómo lo has articulado en tu propio trabajo con la tecnología? ¿Por qué crees que es importante pensar la tecnología desde ese punto?*

YM. *Es otra cosmogonía. Ya partir de ahí —contextualizarse, entenderse y vivirse desde otra cosmogonía*

y desde otros parámetros que no son los lineales, los de la ciencia tal como la conocemos, ni los del modo en que organizamos y sistematizamos la realidad— lo cambia todo. Ahí, por ejemplo, los mitos, los ritos, la comunicación con las plantas y con los animales, la presencia de los símbolos y de los signos en la naturaleza son marcadores para relacionarnos con el mundo.

Creo que, si uno se sitúa en esa cosmogonía —estructuras que han seguido un orden milenario, que no aparecieron de la noche a la mañana, sino que han tenido pre-

sencia a lo largo de siglos—, encuentra en esos sistemas culturales un vínculo y un respeto por la naturaleza y por los fenómenos naturales que para Occidente son supersticiosos, pero que para las culturas no occidentales son tan valiosos como el descubrimiento de un fenómeno medible científicamente.

Estando en esas montañas, ese contacto con la bóveda celeste, con los procesos naturales, vivirse en la Tierra, es para mí una de las experiencias más ricas que puede tener un ser humano —y que debería tener cualquiera, sea quien sea— para establecer de verdad esa conexión

con la Tierra, para respetarla y celebrarla desde la fascinación, porque es fascinante lo que uno presencia y experimenta estando ahí. Esa comunicación con las plantas no es ninguna superstición: existe, y es una experiencia que se revela naturalmente cuando uno vive constantemente con ellas y las respeta. Eso fue lo que me llevó a ser vegetariano y luego vegano: la conexión con las vacas, verlas, que luego se manifestó a través de la compasión; y lo mismo con los insectos y con otros seres, porque hay un valor por la vida que va más allá de mi vida y de la vida humana.

Creo que Occidente está muy centrado en el hombre, en el ser humano, al punto de que olvidamos que un mosquito, un zorro, una pante-
ra o cualquier otra forma orgánica de vida es tan valiosa como la nuestra. Y si lo queremos teologizar, podemos decir que cualquier otro ser viviente tiene alma, y que esa alma es igual a la nuestra. De la misma manera que los datos se reducen a bits, y los bits son iguales. Hay aquí un respeto por la vida que en la cultura occidental está quizá especializado, minimizado o desconectado.

NGR. *Es una cosa muy de Occidente. Habría que ponerle más lupa hasta llegar a quién fue, específicamente: si los anglosajones, si los francos... Pero es una hermosa reflexión: una tecnología para vivirse en el planeta Tierra y para respetar la vida.*

Cerramos este conversatorio. Muchísimas gracias, Yucef, por estas conversaciones y por los conocimientos que has compartido. Quedo muy contento, y me gusta mucho la idea de pensar una tecnología que, usando procedimientos poéticos, se emplee para vivir conectados con la Tierra y para respetar la vida. Creo que ese es un reto importante que la tecnología —y más ahora, con

la inteligencia artificial— va a enfrentar. Nosotros, los operadores de la tecnología, vamos a tener que elegir una trinchera y saber desde dónde y cómo ejercemos nuestra tecnocracia: si vamos a pensar que la interfaz es el principio y el fin, y nos quedamos en la caverna, o si vamos a enfrentarnos a la luz, que quizá al principio nos enceguezca, pero a la que nos acostumbraremos.

Muchas gracias, Yucef.

