



Creación y teoría: de ingeniero químico a ingeniero de mundo, pasando por la literatura

Jaime Alejandro Rodríguez
Escritor
Profesor Universidad Javeriana

Para comenzar...

Debo comenzar por aclarar que mi formación profesional básica no es la de humanista, soy ingeniero, y las razones para explicar ese cambio son un poco complejas de narrar, pero baste decir que, como le sucedió a Ernesto Sábato, a mí me hastiaron las verdades prepotentes de la ciencia dura; así que la vocación humanista es tardía y está ligada a un afán de expresión que, dada mi historia personal, no podía



Jaime Alejandro Rodríguez

tener otro cauce de comunicación que la palabra, la palabra literaria. Mis primeros intentos tuvieron que ver con la escritura de versos. A la manera de Orfeo, necesitaba encontrar un sucedáneo del amor perdido, y creí encontrarlo en la poesía; en su lectura, primero y, después -temerario- en su escritura. Sin saberlo, se había puesto en marcha eso que Barthes llama el oculto deseo de escribir que hay tras todo gusto por la lectura.

Bloqueos

Pero no estaba destinado a un género tan delicado y exigente. De modo que, tras la frustración que puede producir la escritura desafortunada de unos cuantos

➤ Dossier ➤

poemas, abandoné ese camino, y me aventuré por el de la narrativa. Tomé talleres, escribí algunos relatos, me armé de todo el arsenal que los estereotipos me ofrecían. No me fue del todo mal: gané un concurso, publiqué algunos cuentos y tuve la idea de acudir a la academia con el ánimo de conocer mejor lo que yo, pretensiosamente, intuía entonces como el funcionamiento de la Literatura. Suponía que un conocimiento más sistemático de la tradición y de la teoría literaria podrían aproximarme al secreto.

En realidad, lo que logré al comienzo, fue un penoso bloqueo de mi propia escritura. Tardé un par de años para salir de ese atolladero, por el cual, entre más me metía en el estudio de la literatura, más me alejaba de la posibilidad de expresarme con mis propias palabras. El intento de novela, que por entonces había iniciado, tuvo que esperar varios años, antes de redondearse; fueron los años del aprendizaje y de la autoconciencia.

Precisamente, el primer libro de ensayo que publiqué, «Autoconciencia y posmodernidad: metaficción en la novela colombiana», fue un intento por resolver dos inquietudes que me asaltaban simultáneamente en aquella época. En primer lugar, estaba la pregunta por el estado de la novelística colombiana reciente (que a su vez era una manera de acotar una inquietud más amplia por el estado de la novelística latinoamericana postboom. En segundo lugar, el problema mismo de los bloqueos, que causaba en mi escritura creativa, el alto grado de autoconciencia que estaba alcanzando, y su posible solución. Me preguntaba si eso que constituía, por ahora, una especie de diario paralelo, en el que iba consignado toda clase de inquietudes sobre mi proceso creativo, podría tener alguna utilidad en mi novela, cuya acción se taimaba tanto más, en cuanto más crecía esa reflexión paralela. El seminario del Profesor Alvaro Pineda Botero, y su libro sobre la novela colombiana de los ochenta, me ofreció un horizonte de salida. La idea (que después alcanzó el estatuto de hipótesis en el ensayo mencionado) era la siguiente: cierta tendencia de la novela contemporánea (y que tenía su expresión también en Colombia) respondía a una especie de dramatización de los avatares del proceso creativo y de la escritura, en general. Muchas novelas incluían, con una densidad específica muy alta, la autoconciencia como parte de su estructura o su acción. Fue en el Seminario del profesor Pineda Botero donde primero escuché el término que se le daba a esta actitud: metaficción. Inicé una indagación sobre el fenómeno, y pronto me di cuenta de que, siendo la autoconciencia un elemento inherente a toda escritura, la metaficción era la forma de expresión más compatible con un estado de cosas, en el que se tendía a proclamar que todo era ficción (la posmodernidad): ya no sólo se trata de la posibilidad de re-presentar el mundo de la ficción, sino de re-presentar el mundo como una gran ficción, afirmaba entonces. Dos autores me ofrecieron el puente con la pos-



La narrativa digital online es una nueva forma de narrar que aprovecha lo medios digitales y los dispone en la red para su uso.

modernidad: Patricia Waugh (gracias a su libro *Metafiction. Theory and practice of selfconciencius ficiton*) y Rolf Brewer (con la propuesta que hace en su artículo «La auto-reflexividad en la literatura, ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett»); puente que se fue solidificando hacia un segundo momento de mi reflexión, que me conduciría a la incursión más profunda en ese terreno movedizo, llamado la posmodernidad.

La estructura y la secuencia de los textos de mi segundo libro de ensayos: «Literatura, posmodernidad y otras yerbas», obedecen a esa incursión profunda en el fenómeno de la posmodernidad, y son el resultado de la sistematización de algunos de los logros alcanzados en los seminarios que dicté en la Maestría en Literatura de la Universidad Javeriana. Si bien el asunto de la posmodernidad literaria tiene su desarrollo explícito ahí, vuelve a aparecer como referencia en un tercer ensayo publicado con el nombre «Hipertexto y literatura: una batalla por el signo en tiempos posmodernos». Curiosamente, este ensayo surge como respuesta a una conferencia, ofrecida por el escritor Mexicano Guillermo Samperio, titulada precisamente «Novela y posmodernidad», en la que el mexicano plantea las dificultades para la expresión novelística en tiempos posmodernos. Entre otras cosas, Samperio propone resistir, a lo que él llama, la simplificación del sistema de pensamiento tecnológico. En mi ensayo, yo propongo una visión más positiva de las posibilidades de la expresión, apoyada en la tecnología, específicamente mediante la utilización del hipertexto.

El desarrollo de esta hipótesis tiene que ver con lo que podría llamarse un «segundo ciclo» en mis propias reflexiones sobre la expresividad literaria. Este ciclo se apoya en algunos contactos interdisciplinarios, especialmente con la historia de las mentalidades y la antropología posmoderna. La tercera parte del libro sobre posmoderniad (bajo el título «Otras yerbas», refleja ese segundo ciclo en el que la cultura, actuando como marco, y la interdisciplinariedad, como estrategia, se conjugan con el objeto de seguir indagando sobre las posibilidades de la expresión literaria en nuestra cultura contemporánea. Cierro la tercera parte y el libro con un artículo sobre hipertexto, en el que planteo que la ficción hipertextual está en vías de constituirse en un auténtico nuevo

género, capaz de ofrecer estructuras, lógicas y pragmáticas completamente autónomas, desprendidas ya de la literatura tradicional, pero aún ligadas a las pragmáticas propias de las nuevas tecnologías de la comunicación.

¿Y de la escritura creativa, qué?

En cuanto al destino de la escritura creativa personal, ésta logró, por aquellos años, hacer aprendizajes, a partir de las indagaciones teóricas. Así es como se explica que la novela que debí suspender para desarrollar mi primer ensayo no haya logrado su forma final sino cuando estuvo listo el ensayo sobre hipertexto. Entretanto, dos novelas de corte metaficcional y un par de volúmenes de cuentos, en los que la reflexión se ha dramatizado, salieron a luz pública. Pero más importante aún: los escritos teóricos han ido, cada vez con mayor fuerza, acomodándose a una lógica en la que lo creativo, lo narrativo y lo ficcional asumen su necesario protagonismo

Escepticismos

Mi incursión en la «academia», al principio motivada por el noble propósito de conocer a profundidad la literatura, pronto se volvió la oportunidad para sobrevivir mientras escribía. Pero ser profesor de Literatura te enfrenta con un grave dilema: cada vez hay menos lectores de literatura -cada vez hay menos lectores!- Quienes la estudian formalmente en una universidad, lo hacen por alguna de tres razones: o son escritores frustrados o no pudieron con las matemáticas o esperan dedicarse a eso que, vagamente, se llama la «industria cultural», y obtener un título fácil, aunque relativamente acreditado. Pero el panorama del ejercicio literario es aún más complejo. Esto anuncia Kernan en las primeras páginas de su libro *La muerte de la literatura* (1993): La Literatura en los últimos treinta años ha vivido una época de disturbios radicales: internamente, los valores del romanticismo y del modernismo se han trastocado completamente. Al autor, cuya imaginación creadora se tenía como fuente de la literatura, se le declara muerto o un simple ensamblador de diversos retazos de lenguaje y de cultura; los escritos ya no son más que collages o textos. A la gran tradición literaria se la ha descompuesto de diversas maneras. La propia historia queda descartada como pura ilusión diacrónica. Se sostiene que la influencia de los grandes poetas no sólo no es benéfica, sino que es más bien una fuente de angustia y debilidad. Las grandes obras carecen de sentido: están plagadas de infinidad de sentidos, pues todo sentido es siempre provisional. A la literatura, en vez de vehículo y modelo de experiencias, se la trata como discurso autoritario, como la ideología de un patriarcado etnocentrista.

Pero más grave aún -según Hans Ulrich Gumbrecht (2004)- es que el paso de una cultura de la representación (cultura moderna) a una cultura de pro-



ducción de la presencia o de la simulación (cultura contemporánea) ha causado el colapso potencial del ejercicio hermenéutico, que es, para la cultura occidental, uno de los ejercicios de legitimación de la verdad -el otro es el de la prueba en laboratorio.

Siendo esquemáticos, la hermenéutica consiste en el ejercicio de la interpretación correcta, esto es, la develación de lo representado, de lo que hay tras el significante, es decir, la revelación del sentido final de un texto. Hoy sabemos que no es posible encontrar un sentido último, que ese tan deseado significado último se difiere de una semiosis infinita. Pero en realidad lo que ha entrado en crisis no es el ejercicio hermenéutico mismo, sino la pretensión de universalidad y legitimidad de la hermenéutica. Y esto por dos razones: una, porque los agentes de la interpretación hoy se han multiplicado (o si no, pregúntense qué termina siendo más impactante, si la interpretación que hace un sociólogo de, por ejemplo, una toma guerrillera o una masacre paramilitar, o la que hace -superficial y todo- un periodista a la hora de su reporte televisivo).

Hoy la generalización de la comunicación ha promovido y ha hecho explícitos los conflictos de interpretación, no sólo como conflictos entre mundos culturales diversos, sino también como surgimiento de culturas locales, ya que de otro modo no serían una mercancía interesante. Es así como se hace evidente que no hay una interpretación verdadera, por tanto una sola realidad, sino interpretaciones diferentes, por cierto no equivalentes, pero tampoco discernibles.

Pero no sólo la multiplicación de agentes y la consecuente necesidad de «negociar la verdad» generan una crisis de la hermenéutica, sino el hecho de que hay realidades que se resisten a la interpretación, y que resultan, entonces, no hermenéuticas. Pensemos en el jugador de un partido de fútbol: él no representa nada; es algo así como una función corporal y también un proceso continuo. Para interpretar se necesitan textos estables y éstos, en la cultura contemporánea de la simulación o de la producción de presencia, están dejando de existir o, al menos, de funcionar como única referencia. ¿Cómo acceder, por ejemplo, a la «verdad» de lo virtual?

De modo que así es como, al final de mis apuestas, me iba quedando vacío: no me satisfacía la reducción que hace la ciencia dura de toda percepción, por arrogante; ni tampoco la pretensión universalista de interpretación de la experiencia propia de la hermenéutica, en las ciencias humanas. ¿Qué hacer? La respuesta: aferrarme a la última tabla de salvación: el deseo de expresión personal.

Saliendo de la noche posmoderna

El interés personal por las tecnologías interactivas surge, curiosamente, desde una necesidad de tipo estético y comunicativo. Hacia el año 1992 andaba en

la búsqueda de editor para una novela que había terminado de escribir con el título de Gabriella Infinita. Como toda ópera prima, Gabriella Infinita era una obra ambiciosa pero no suficientemente lograda. Fragmentario, descentrado, potencialmente interactivo y con vocación audiovisual, ese texto no pudo acomodarse, sino parcialmente, al formato libro. En primer lugar, muchos de sus fragmentos no lograban articularse al dispositivo narrativo tradicional, ya sea porque no correspondían al modelo de la narración lineal, ya porque su estatuto era abiertamente no narrativo. En segundo lugar, la novela no tenía un único centro: al menos tres historias pugnaban por imponerse. Si sumamos estos cuatro factores: el carácter «prescindible» de los fragmentos no narrativos, la falta de una historia central y poderosamente articulante, la exigencia implícita para que el lector llenase los vacíos con su participación y las pocas opciones que ofrece el medio impreso a la interactividad; se entiende por qué la novela fue mal valorada. Esto opinó un crítico en su momento: *“Creo que hay un interés en entrelazar los hilos argumentales creados: los hallazgos de Gabriella en la habitación de Federico; la aventura de los hombres y mujeres atrapados en el edificio tras las explosiones; la historia misma de Federico, ya no la recordada por Gabriella, sino la construida por él y que también nos deja en el borde de no saber hacia dónde es su huida; la historia del Guerrero -totalmente desarticulada y sin ningún enlace- y la presencia implícita del escritor, del creador de personajes, que trata de completar en algo sus nonatas criaturas con algunas explicaciones y sobre el sentido de las historias. Ah, el sentido... Tal vez desde el diálogo entre autor y personajes la novela podría rehacer y justificar sus matices de escritura...”*

Fragmentación, necesidad de articulación y enlaces, heterogeneidad de escrituras, ausencia de sentido; están aquí ya descritas algunas de las características del potencial hipertextual de la obra. Sólo que ni el autor ni el crítico en su momento (1995) podían reconocer la alternativa de solución que tenía la obra.

Por este camino llego al hipertexto. Tratado primero como «un acontecimiento» para la expresión literaria -asunto que desarrollo en uno de los ensayos mencionados atrás: «Hipertexto y Literatura: una batalla por el signo en tiempos posmodernos» (2000)-, profundizo luego en sus posibilidades estéticas en mi tesis doctoral que lleva por título: El relato digital (2002-2006). En ella propongo que a la narrativa se le abre todo un espacio expresivo nuevo con la aparición -en tanto estructura enunciativa- del hipertexto y su versión reciente, el hipermedia, y con el surgimiento y auge de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que facilitan la interactividad y la conectividad.

En mi estudio de la posmodernidad había encontrado que las posiciones de los primeros intelectuales que empezaron a hablar de una nueva sensibilidad cualitativamente diferente a la moderna eran francamente «pesimistas». Me había esforzado, entonces, por ofrecer una alternativa «alentadora», que bási-



camente consistió en mostrar cómo en realidad la condición posmoderna había permitido encontrar modos de «corrección» del proyecto moderno, y traté por eso de rastrear esa cara de lo posmoderno en la novela más reciente.

Pues bien, aunque los casos de la novela posmoderna y específicamente de la novela testimonio se pueden considerar como ejercicios que subsanan, en buena parte, los «defectos» del proyecto de la novela moderna, en realidad sólo lo hacen a medias, debido, principalmente, a que no abandonan el soporte físico de la expresión libresco. Es cierto que el libro ha dejado de ser el fetiche de la escolástica, que el autor se desvanece en la simulación de los ejercicios de edición o detrás de las voces de los testigos, que se han denunciado y demostrado los falsos alcances de la escritura y que la figura del lector se ha encumbrado, hasta hacerse imprescindible para el ejercicio literario, pero en realidad, habían quedado sin resolver las limitaciones que ofrece el libro como objeto y soporte de la expresión.

Sólo cuando aparece un nuevo soporte, una nueva tecnología de la palabra y de la expresión, es cuando se puede hablar de una superación cabal de las limitaciones de la novela moderna -y por ahí de la modernidad-. Esto no quiere decir que la novela -y especialmente la novela posmoderna- pierda funcionalidad, sino que se enfrenta ahora a novedosas posibilidades narrativas, abiertas por el uso estético de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y por el aprovechamiento de nuevos soportes expresivos como el hipermedia.

Ya Landow, en su libro: *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* (1992), notaba la diferencia de tono que existe entre las denuncias de autores postestructuralistas y el anuncio de las nuevas posibilidades expresivas y comunicativas que hacen los escritores que han tenido contacto con los nuevos soportes. Mientras que la mayoría de los autores postestructuralistas -nos dice Landow-, son un modelo de solemnidad, desilusión extrema y valientes sacrificios de posiciones humanistas, los escritores de hipertexto resultan abiertamente festivos. La situación se explica por el hecho de que los críticos del proyecto representacional-moderno de la novela, hacen su denuncia desde el lado antiguo, es decir, desde las limitaciones de la cultura impresa, mientras que los escritores de hipertexto tienen una experiencia completamente distinta. «La mayoría de los posestructuralistas -dice Landow-, escribe al crepúsculo de un anhelado día por venir; la mayoría de los escritores de hipertexto escriben sobre muchas de las mismas cosas, pero al alba». Pues bien, yo me sumé a esta posición, con una visión que ya no es sólo alentadora sino claramente entusiasta.

Hoy: la utopía

La narrativa digital online es en una nueva forma de narrar que aprovecha los medios digitales y los dispone en la red para su uso. Ha evolucionado desde el simple hipertexto que organiza los enunciados narrativos en estructuras no lineales hasta la construcción de «metaversos» como los que se disponen en las plataformas Active Worlds, Habbo o, más recientemente, Second Life (verdaderas realidades virtuales en línea), pasando por los hipermedias narrativos y los videojuegos.

Mi experiencia particular con la narrativa digital me ha conducido por el camino de una interactividad participativa creciente: desde la creación de *Gabriella Infinita*, un hipermedia para explorar y para «leer», hasta *Golpe de Gracia*, un hipermedia que potencia la participación del usuario, permitiéndole interactuar con distintos escenarios, tanto narrativos como discursivos. Sin embargo, a partir de ahí llegué a un punto de quiebre: o producía obras del modo en que lo venía haciendo (es decir, reuniendo ad-hoc u equipos especializado al estilo de los equipos cinematográficos), lo que resulta en obras de «autor» para ser usadas, más o menos pasivamente, o me lanzaba a un cambio de paradigma: es cierto, con *Golpe de gracia*, logramos una alta interactividad, una muy buena articulación multimedial, una bella multiformidad, así como la promoción de la escritura y de la lectura (profundidad), ¿se puede pedir algo más? Sí. Y es precisamente dar el paso hacia el paradigma de la creación colectiva, máxima expresión de la interactividad participativa, abandonar definitivamente el esquema de la creación de autor para disponer ahora los medios de la expresión colectiva.

Siguiendo a Davida Casacuberta (2004), la más significativa e importante de las revoluciones de la cultura digital es la creación colectiva, favorecida hoy, como nunca, por las llamadas tecnologías de la cooperación (Rehingspold, 2002) o software social. Efectivamente, el centro de la cultura ha dejado de ser el autor, el artista, para pasar al espectador. Las obras culturales de la cultura digital ya no se construyen en forma individual, sino de forma colectiva. Por tanto, el artista deja de ser creador stricto sensu para convertirse en productor. El artista desarrolla una herramienta que luego será el público el que la use, desarrolle y difunda según sus intereses, que no tienen porque coincidir ni estar influenciados por la voluntad original del artista. El trabajo del artista es, literalmente, el de un médium: ofrecer una estructura, una herramienta, un medio en el que sea el espectador el que se exprese, en el que sea el espectador el que cree.

Narratopedia, mi nuevo proyecto, quiere ser eso: una plataforma, un espacio multidimensional de representaciones dinámicas e interactivas. Parafraseando a Pierre Lévy (2004): al cara a cara de la imagen fija y del texto,



característico de la enciclopedia, Narratopedia opondrá un gran número de formas de expresión: imagen fija, imagen animada, sonido, simulaciones interactivas, mapas interactivos, sistemas expertos, ideografías dinámicas, realidades virtuales, vidas artificiales, etcétera. En última instancia, la narratopedia contendrá tantas semióticas y tipos de representaciones como se pueden encontrar en el mundo mismo. Narratopedia espera multiplicar los enunciados no discursivos y para ello debo abandonar, al menos puntualmente para este proyecto, mis pretensiones de autor para convertirme en lo que Pierre Lévy, mi última influencia teórica, llama un ingeniero de mundo, esto es, un artista del ciberespacio que se ocupa de las virtualidades y de las nuevas arquitecturas, pero sobre todo, la figura que coordina los equipos colectivos de la cognición y de la memoria. **hU**

Bibliografía

- BREWER, Rulf (1989). «La autoreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelesca de Samuel Beckett. En DE LUQUE, Ingeborg. Bs As. *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa, 1989.
- CASACUBERTA, David. *Creación Colectiva: en Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- GUMBRECHT, Hans. *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Kernan Alvin. *La muerte de la Literatura*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- LANDOW, George P. *Hipertexto, la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós Editores, 1992.
- LÉVY, Pierre. *Inteligencia colectiva*, contenido en <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/> (2004)
- RHEINGOLD, Howard. *Multitudes inteligentes*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. Theory and practice of selfconciencius fiction*. NY: Merivew, 1984.

Obras del autor citadas:

- El relato Digital: hacia un nuevo arte narrativo*. Bogotá: Editorial libros de arena, 2006
- Posmodernidad, Literatura y otras yerbas*. Bogotá: Univesidad Javeriana, 2000.
- Hipertexto y literatura: una batalla por el signo en tiempos posmodernos*. Bogotá: CEJA, 2000.
- Autoconciencia y Posmodernidad: metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Si Editores, 1995.
- Debido proceso* (novela). Medellín: Editorial Universidad EAFIT, 2000.
- Gabriella Infinita* (hipermedia): http://www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita/
- Golpe de Gracia* (hipermedia): <http://www.javeriana.edu.co/golpedegracia/>