

De la *Rayuela* al *Mandala*: para una lectura hipertextual de la novela digital de Alejandra Jaramillo Morales

YANN SEYEUX

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – UR ÉTUDES ROMANES / CRIIA
yann.seyeux@gmail.com

A Diana Gil Herrero, una de las lectoras más cómplices de Cortázar

Introducción

1. “Siempre mis novelas [...] estaban acompañadas de proyectos de investigación. Siempre es como si tuviera grandes preguntas en mí que van, de un lado con una novela, y de otro con un proyecto de investigación” (Jaramillo, 2015; 1’45). Así es cómo la autora colombiana Alejandra Jaramillo Morales resume la rutina de su proceso de producción literaria. Una producción dual en gran parte debida a la peculiaridad de su perfil, que acumula las facetas de escritora y de docente. Además de sus proyectos de investigación¹, siempre enfocados al estudio de los ámbitos literarios y culturales de Bogotá, la investigadora de la Universidad Nacional de Colombia también publicó varias novelas² y antologías de cuentos³ que le permitieron alcanzar a lo largo de la última década una fama nacional y regional. Pero al día de hoy su trabajo de mayor envergadura sigue siendo el proceso

- 1 Entre los cuales, *Bogotá Imaginada: narraciones urbanas, cultura y política*, Bogotá, Observatorio de Cultura Urbana, 2003; *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia, 1995-2005*, Bogotá, IDCT, 2006; *Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX*, Bogotá, Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- 2 *La ciudad sitiada*, Bogotá, Editorial El Fuego Azul, 2006; *Acaso la muerte*, Editorial El fin de la noche, Buenos Aires, 2010; *Magnolias para una infiel*, Barcelona, Ediciones B, 2017.
- 3 *Variaciones sobre un tema inasible*, Editorial El fin de la noche, Buenos Aires, 2009; *Sin remitente*, Santiago de Cali, Universidad del Valle, Colección El Solar, 2012; *Las grietas*, Medellín, Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia, 2017.

de creación de su tercera novela, *Mandala* (2016), con la que ganó un premio Crea Digital⁴ en su país.

2. En palabras de la autora, *Mandala* es “un proyecto que le pertenece igual al mundo de los sueños, de los fantasmas, de las maravillas que están fuera de la realidad como al mundo de la academia” (Jaramillo, 2015; 0’55). Una declaración interesante, puesto que permite apreciar la manera en que dicha obra parece haber cristalizado la dualidad característica de su producción, introduciendo en ella y por primera vez, una nueva herramienta de investigación creativa: lo digital. Y aunque la escritora no entretuviera ninguna relación previa con el ámbito de la literatura digital (Bootz, 2006; Vitali-Rosati, 2015), recurrir a las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías terminó siendo la única manera de llevar a cabo los propósitos de su tercera obra narrativa. Dentro de los objetivos que guiaron este proceso, los que destacaron por ser los más significativos fueron los siguientes: “Lo primero es que yo quería que fuera una novela interactiva. Una novela que se pudiera leer de manera aleatoria. [...] Lo segundo es que yo quería que fuera una novela por acumulación” (Jaramillo, 2015; 3’10). Si bien el traspaso de un manuscrito escrito a una plataforma digital, como fue el caso para *Mandala*, permite no solo llegar a tales resultados, sino llevarlos a su máximo potencial (Epron & Vitali-Rosati, 2018), resultaría erróneo afirmar que la literatura digital fue la primera en cumplir con dichos propósitos. Incluso, Jaramillo no oculta el hecho de haberse inspirado en una de las mayores obras del boom latinoamericano que, en su momento, también buscó revolucionar la forma de leer y escribir una novela: *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Más precisamente, Jaramillo asume la doble influencia que tuvo la obra cortazariana sobre ella, primero como lectora (“Yo había leído novelas que habían intentado transformar la manera de recorrer, *Rayuela* y otra serie de novelas que lo que buscan es que haya un juego donde el lector se mueve de otras maneras, que no tiene que estar parado en la linealidad” [Jaramillo, 2015; 3’20]) y después como escritora (“Yo me acuerdo que empecé con un primer equipaje que era *Rayuela* y yo quería llevar al extremo un poco la visión de lo aleatorio, del juego, del movimiento

4 Crea Digital es una convocatoria anual organizada desde 2010, resumen de una colaboración entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia. Tiene como propósito apoyar y valorizar la producción de contenidos digitales a nivel nacional mediante la atribución de becas estatales a los premiados. La beca que recibió Alejandra Jaramillo Morales en 2016 permitió la financiación del proyecto *Mandala*.

dentro del texto y me pareció que, en mi momento, lo digital producía la posibilidad de hacer ese juego sin necesidad de que el lector conociera el texto completo” [Jaramillo, 2019; 4’15]). Y hasta se enorgullece de seguir los pasos del maestro argentino (“Yo quería [...] hacer una *Rayuela* que fuera invisible” [Jaramillo, 2019; 4’50]), llevándolos a otro medio⁵.

3. Sin embargo, a pesar de la indiscutible originalidad de *Mandala* como experiencia de lectura digital y como obra de ficción, muchos de sus contenidos (desde su mismo título) hacen eco a *Rayuela*, yendo más allá de la simple inspiración y revelando la existencia de una relación estrecha entre ambas obras. Ante tales sospechas, solventemos nuestras dudas remitiendo a las palabras de Gérard Genette que indica lo siguiente :

[I]l n’est pas d’œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n’en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais [...] certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement, explicitement) que d’autres [...] (Genette, 1982; 29).

4. Partiendo por lo tanto de la hipótesis de que *Rayuela* sería el hipotexto de *Mandala*, la noción de hipertextualidad⁶ parece eficiente para estudiar los efectos de sentido que se entretajan de una novela a la otra. Para ello estudiaremos sucesivamente las relaciones hipertextuales existentes en el funcionamiento de la obra-plataforma digital que es *Mandala* (I) y a través del estudio de caso de sus textos emblemáticos (II).

1. En la maquinaria de *Mandala*: de la inspiración a la adaptación

5. Además de identificarse con el género novelesco, *Mandala* es ante todo –y particularmente para un lector que la descubre– una plataforma que invita a una experiencia de lectura digital. Como la gran mayoría de obras digitales, nativas o no de la Web, se ancla en un espacio desmaterializado: la interfaz⁷. Pero a diferencia de otros escritores de literatura digital

5 Precisemos que Jaramillo no es la primera en querer plasmar *Rayuela* en una plataforma digital. También fue uno de los proyectos pedagógicos en Humanidades digitales de la profesora Fatima Idmhand (Université de Poitiers) y de sus estudiantes.

6 “J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (Genette, 1982; 22).

7 Para facilitar la indexación de las referencias electrónicas de *Mandala*, se propone al final del artículo una Webgrafía en la que cada URL está asociado al título de su interfaz.

que ven en el paso del medio escrito al digital una manera de saltarse las normas del capitalismo informacional (Castells, 1998), Jaramillo optó por rodearse de un equipo editorial⁸ que le asegurara el resultado profesional y cualitativo de un proyecto destinado a la venta⁹. Por esta razón, para el lector-contribuidor el acceso a la interfaz de *Mandala* o, mejor dicho, a las interfaces (ya que, como la obra de Cortázar, esta novela propone, tanto en su estructura como en su funcionamiento, varios niveles de lectura) supone un privilegio.

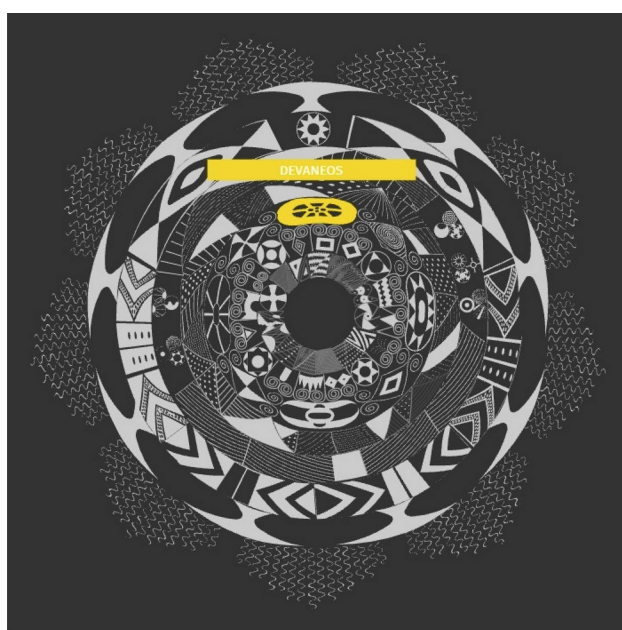
1.1. *MANDALA*, UN TÍTULO GENÉTICO

6. La primera relación hipertextual que se pueda establecer entre *Mandala* y *Rayuela*, y sin duda la más evidente, es la relación genética entre sus títulos. En el *Cuaderno de bitácora* Ana María Barrenechea recuerda que “no hay que olvidar que por mucho tiempo [Cortázar] debió de llamar *Mandala* a su obra y solo más tarde le cambió el título” (Cortázar y Barrenechea, 1983; 22). Esto supone que, a la manera de su hipotexto, la esencia de *Mandala* estriba en la simbología de la figura circular sánscrita que los autores del *Diccionario de símbolos* consideran como: «[...] une image psychagogique, propre à conduire celui qui la contemple à l’illumination, [...] une image à la fois synthétique et dynamogène, qui représente et tend à faire dépasser les oppositions du multiple et de l’un» (Chevalier & Gheerbrant, 1982; 607-608).
7. Un mandala que representa para Cortázar el acceso al “Centro”, o sea, la trascendencia de las dicotomías tradicionales (Cortázar y Barrenechea, 1983; 23). Así es fácil deducir que para Jaramillo la lectura de su novela también supone un rito iniciático, una meditación que pretende conducir el lector a un estado de revelación... a diferencia de que ella lo hace por medio de una interfaz digital. En efecto, la primera interfaz a la que se da acceso al entrar en la plataforma presenta justamente un mandala que le da su nombre, pero también su estructura. Y no se trata de cualquier mandala,

En el cuerpo del texto, dichos títulos aparecen entre paréntesis después de cada cita sacada de la plataforma.

- 8 La editorial Diente de León fue la que se encargó de editar la obra al formato digital, mientras que Siglo de Hombres Editores se asegura de su distribución en las tiendas digitales.
- 9 El modo de acceso por pago singulariza esta novela de cara a una mayoría de obras digitales latinoamericanas que defienden la filosofía del libre acceso. Se puede adquirir por un precio de 21\$ en su plataforma de venta oficial y por 9\$ en formato Kindle en tiendas digitales como Amazon.

sino de uno inspirado en la tradición muisca¹⁰, cuya fuerte presencia cultural en la novela sumerge al lector en una Colombia inmemorial. Este mandala encarna, pues, una primera modalidad de lectura, entre otras. Para su autora, “es la imagen de la novela en que cada capítulo tiene su propia figura y que el lector pueda hacer clic en cualquier parte” (Jaramillo, 2015, 9’50).



1. *Figura 1. La interfaz “Mandala”*

8. Esta imagen se compone de ocho anillos subdivididos en diferentes figuras, de tamaños y formas diferentes, propias de la cultura muisca. Respetando la simbología del mandala, dichas figuras, partiendo del exterior hacia el interior, van decreciendo hasta llegar al núcleo neurálgico que es el centro. Así, a la manera de una novela hipertextual (Gainza & Domínguez Jeria, 2017) –no en el sentido de Genette sino como género de literatura digital– el lector queda invitado a hacer clic en uno de los segmentos

10 El pueblo muisca o chibcha es una comunidad indígena que vive en el altiplano de Bogotá.

del mandala a fin de descubrir, de manera fragmentada, el contenido del libro. O, por lo menos, así es cómo lo anuncia el mensaje informativo que se deja leer al entrar por primera vez en la interfaz: «*Mandala* puede leerse en cualquier orden. Desde este mandala usted ingresa a una lectura aleatoria: recorridos posibles en los que historias, personajes, mundos y vidas pasadas y futuras de la novela se eligen al azar» (Inicio *Mandala*).

9. De este modo, Jaramillo pone de manifiesto la relación hipertextual existente entre el título genético de *Rayuela* y su obra, con el fin de reinvertir la idea de una supuesta búsqueda de lectura libre y aleatoria ya propuesta en su hipotexto (Juan-Navarro, 1992), adaptándola de manera original a un entorno digital, de por sí interactivo. Entonces, haciendo clic en una de las figuras, el lector carga una nueva página y se topa con uno de los textos de la obra. Al acabar su lectura, la interfaz le da a elegir, a la manera de los caminos de lectura dados en el “Tablero de dirección” de *Rayuela* (Cortázar, 2017; 9), entre dos opciones: “siguiente” o “perderme”. Y aunque la segunda opción respalde el proyecto utópico de puesta en actividad del lector mediante una lectura naturalmente azarosa –ya que el sistema digital de los hipervínculos lo permite de forma mucho más factible que en un libro de papel–, parece muy poco probable que los lectores de *Mandala* opten de primeras por esa opción, como es el caso del lector *lambda* de *Rayuela* cuyo libre albedrío estriba, en realidad, en una libertad superficial y controlada (Lepage et al., 2019; 1-3). En cualquier caso, proponiendo a elegir entre estas opciones, Jaramillo podría estar dando a entender que también retoma de *Rayuela* la dicotomía entre el lector hembra (capítulo 79) y el lector activo (Lobo, 2019; 33), aunque la elección de una interfaz digital le permita acceder a una tercera categoría: la del lector en red (Yusti, 2013).
10. Es más, la docente colombiana procura mantener las distancias con la obra de Cortázar, por ejemplo, al no atribuir números a sus capítulos: en vez de eso, los referencia por medio de un título. Y aunque algunos puedan resultar más atractivos que otros para el lector, esta elección permitiría de hecho una verdadera errancia aleatoria, siempre y cuando no se tuviera en cuenta la influencia que la especificidad de cada figura del mandala puede llegar a provocar en el lector. En efecto, un rápido vistazo al mandala sirve para observar que los sucesivos anillos que construyen su imagen crean una suerte de jerarquía entre los textos. Primero, por su tamaño, los cuatro anillos exteriores representan visualmente más de dos tercios del mandala,

lo que aumenta de manera considerable el espacio reservado a estas figuras. Y provoca a su vez un aumento exponencial de la posibilidad de que el lector las elija, haciendo clic en ellas. Además, el anillo más alejado del centro, compuesto por figuras onduladas, sobresale visualmente del resto de la forma circular del mandala, indicando quizás su marginalidad en la novela, pero reforzando también las posibilidades de ser escogido. Si bien Jaramillo descarta por completo una división del texto en *capítulos prescindibles e imprescindibles*, no asegura a todos los contenidos de la novela el mismo orden de importancia. Así, los textos que se sitúan en el centro de la imagen –los más significativos, si se conoce la simbología del mandala– pierden un valor notable al haberles adjudicado un tamaño mucho menor. Sin embargo, su envergadura no es el único elemento que influye en la recepción del lector, ya que al pasar el ratón por el mandala uno se encuentra con una nueva división-efecto de continuidad: cada anillo reunifica los segmentos –supuestamente independientes– que lo conforman en un mismo color, lo que los une entre ellos y los diferencia, a su vez, de otros. Los siete colores propios a cada anillo (rosa, violeta, azul, verde, amarillo, naranja, rojo) retoman así el cromatismo del arcoíris en la cosmovisión indígena. Un código de color repetido y asociado a cada texto en su página de lectura que recuerda la organización cortazariana de los textos de *Rayuela* mediante la numeración de los capítulos (“Con el objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos” [Cortázar, 2017; 9]). Esta primera interfaz ilustra pues hasta qué punto la novela digital de Jaramillo oscila entre la inspiración y el distanciamiento para con *Rayuela*. De hecho, resulta ser la mayor originalidad estructural de la obra. Lo que no es tanto el caso de las demás interfaces.

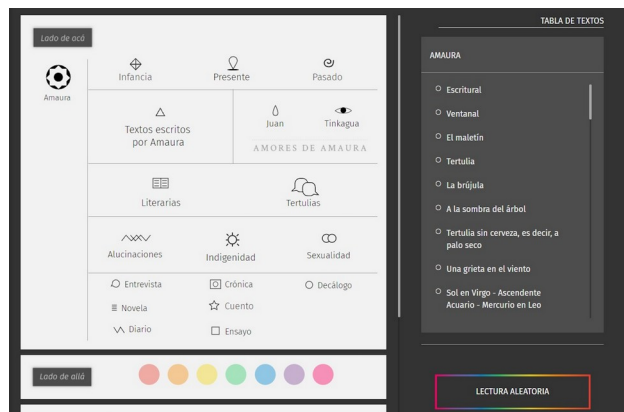
1.2. NUEVOS RECORRIDOS DE LECTURA

11. La segunda interfaz propuesta por la plataforma de *Mandala* se titula “Recorridos”, haciendo clara referencia a los dos caminos de lectura propuestos por el “Tablero de dirección” rayuelesco. El mensaje informativo explica: “*Recorridos* propone múltiples caminos para leer *Mandala*. Por cualquiera que elija recibirá una propuesta de lectura [...] de la novela” (Inicio *Mandala*). En realidad, este espacio de interacción se asemeja mucho más al menú de un programa informático que al índice de una novela. Compuesto por dos espacios principales, se encuentra a la izquierda

una tabla que ordena los diferentes contenidos de la novela según categorías temáticas repartidas en tres secciones (“Lado de acá”, “Lado de allá”, “Las siete partes”), mientras que la parte de la derecha está dedicada a una tabla donde aparecen todos los textos de la categoría seleccionada, dando nuevamente la opción de elegir la modalidad de “lectura aleatoria”. A través de esta interfaz digital, la concepción de los “muchos libros” (Cortázar, 2017; 9) que pueden ser *Mandala* y de los diversos recorridos que guían su lectura se vuelven más practicables que en *Rayuela*. De hecho, si el proyecto literario gana en practicidad y, admitámoslo, en legibilidad, es igualmente porque esta segunda interfaz añade una clasificación que completa las informaciones de la primera: cada color del mandala corresponde en realidad a una de las siete partes diegéticas de la novela en las que la autora ordenó todos sus contenidos, dando de esta forma la solución del código cromático anterior. Tenemos así:

- “Mutaciones” = rojo
- “Ella danza silencios” = naranja
- “Magma” = amarillo
- “Esplendor del miedo” = verde
- “Trazas” = azul
- “Paraísos” = violeta
- “El destello de tu sombra” = rosa

12. Más allá del fuerte simbolismo del número 7 –“le nombre [...] de l’achèvement cyclique et de son renouvellement” (Chevalier & Gheerbrant, 1982; 880)–, el orden de estas siete partes ofrece una interpretación invertida del recorrido inicial de lectura, ya que en este caso son los textos de la sección roja, los del centro del mandala, que abren la narración.



2. *Figura 2. La interfaz “Recorridos”*

13. Sin embargo, esta interfaz también viene a confirmar la relación especular existente con *Rayuela*, en la manera de subdividir las siete partes en dos secciones. En efecto, Jaramillo juega con la hipertextualidad hasta tal punto que se apropia la terminología cortazariana al retomar las famosísimas apelaciones de los dos espacios ficticios de la novela de los años sesenta: el “Lado de allá” (París) y el “Lado de acá” (Buenos Aires). En este caso, y a diferencia de *Rayuela*, que según Yurkievich otorga mayor importancia al “Lado de allá” (Yurkievich, 2004; 31-32), la colombiana da una indudable primacía al “Lado de acá”, el cual remite al Bogotá que comparten como punto de referencia la autora y su protagonista. A nivel estructural este nuevo “Lado de acá” se compone de la macro-sección “Amaura”, subdividida en varias subsecciones. En la ficción, los textos de dicha macro-sección corresponden en realidad a la historia de Amaura, la protagonista de la novela, una exeditora que el lector sigue a lo largo de su camino para ser escritora. Cuentan, pues, su trayectoria vital (5 subsecciones diegéticas, 3 temáticas) e intelectual (10 subsecciones literarias). En efecto, entre las subsecciones en presencia resaltan por su importancia numérica las que se asocian a asuntos literarios (“Textos escritos por Amaura”, “Literarias”, “Tertulias”) y hasta a géneros literarios (“Entrevista”, “Novela”, “Diario”, “Crónica”, “Cuento”, “Ensayo”, “Decálogo”). Con esto, *Mandala* también retoma de *Rayuela* su carácter sumamente metaliterario.

14. Una influencia nuevamente constatada en la parte del “Lado de allá”, aunque se aleje mucho del significado que tiene en *Rayuela*. La autora cuenta que “[f]ueron apareciendo también los “Lados de allá”, que son siete historias distintas, y otros deseos que yo iba teniendo a lo largo de la escritura” (Jaramillo, 2019; 6’40). Su función no es entonces la de un contrapunto, sino más bien la de servir de espacio experimental para la innovación literaria, situándose intencionalmente fuera de la obra base. A la manera de los *capítulos prescindibles* de su hipotexto, parecen ser textos sueltos que desempeñan un papel revelador (Lepage et al., 2019) en la novela. Primero revelan uno de los propósitos del proyecto literario de Jaramillo, compartido con Cortázar, que consiste en sobrepasar los límites de la architextualidad (Genette, 1982) al incluir varios géneros literarios en su novela. En otras palabras, llegar al estado de “novela total” (Corral, 2001). Pero si se le puede atribuir a *Mandala* dicho adjetivo no es tanto por su relación con la architextualidad (por ejemplo, no introduce ninguna poesía en su obra), sino por la segunda revelación que ponen en evidencia los textos del “Lado de allá”. En efecto, al mirar más de cerca, puede que el lector atento empiece a dudar de la utilidad de esta segunda sección, y hasta de la interfaz “Recorridos” en sí, ya que la casi totalidad de los textos del “Lado de allá” también se encuentran registrados en las subsecciones correspondientes a los géneros literarios en el “Lado de acá”. A modo de ejemplo, los cuatro textos que componen la subsección “Entre sexos”, en las primeras coordenadas, se vuelven a encontrar en la subsección “Entrevista”, en las segundas. Esto induce una porosidad premeditada de la novela, ya que las subdivisiones puestas a la disposición del lector no siempre son efectivas o, mejor dicho, lo son pero varias veces. Por consiguiente, esta segunda interfaz parece poner en práctica la misma demostración que hace *Rayuela*, según la cual la transgresión es una de las herramientas más eficaces de la renovación del acto de lectura (Bocchino, 2010; 291). En el caso de *Mandala*, el hecho de reinvertir la terminología cortazariana en una novela digital pone en resonancia un juego de transgresión con una forma literaria que ya es transgresora por naturaleza (Morales Sánchez, 2018).

1.3. DEL “TABLERO DE DIRECCIÓN” AL “TABLERO DE LECTURA”

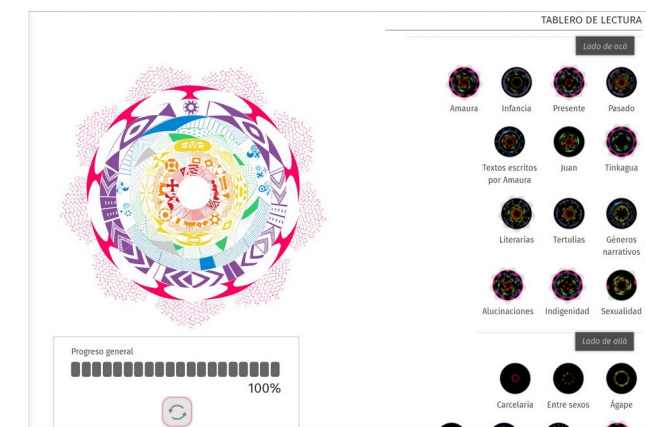
15. El juego de *Mandala* se persigue en su última interfaz que, por tercera vez consecutiva, asume su relación hipertextual con *Rayuela*. Esta tercera interfaz, que aparece bajo el nombre de “Tablero de lectura”, hace mani-

fiesta la referencia al famoso y problemático “Tablero de dirección”, el cual “sous couvert de simplifier et rassurer [...] inquiète plus qu’autre chose [...]” (Lepage et al., 2019; 2-3) el lector de *Rayuela*. De ahí que al lector de *Mandala* le puedan surgir las mismas dudas en el momento de aprehender dicha interfaz.

16. A primera vista, aquí el propósito parece ser totalmente otro. Como lo aclara su reseña:

Mandala ofrece un tablero que personaliza su lectura y registra el avance en cada uno de los recorridos iniciados. Al terminar cualquiera de estos, recibirá su mandala para descargar. También puede reiniciar su lectura haciendo clic en el botón correspondiente (Inicio *Mandala*).

17. Con esto, Jaramillo manifiesta su voluntad de ir a contracorriente con respecto a Cortázar, adaptando las funciones del “Tablero de dirección” a su proyecto literario. Pero más allá de la idea de una lectura múltiple (“A su manera este libro es muchos libros” [Cortázar, 2017; 9]) y libre (“El lector queda invitado a elegir” [Cortázar, 2017; 9]), tan libre que uno es capaz de conservar la huella personalizada de sus pasos por la obra, la autora colombiana tiene la pretensión de dar a ver una imagen fotocopiada de la novela, a la manera de un grabado, mediante tres herramientas.



3. *Figura 3. La interfaz “Tablero de lectura”*

18. La primera de ellas es, otra vez, un mandala cuyos colores se completan a medida que los fragmentos de cada parte de la novela se van leyendo. A través de esto se asocian, por fin, las funciones respectivas de cada una de las dos primeras interfaces –es decir, el código cromático y su significado temático– en una misma plataforma, lo que lleva a considerar este nuevo mandala como una duplicación del primero, con sus propias funciones. Ahora, le queda al lector la posibilidad de hacer clic en las figuras para volver a leer, esta vez conociendo su contexto, el fragmento que desee, pero ya sin poder avanzar o perderse en la lectura. Este mandala sirve, por consiguiente, para constatar el recorrido realizado y, de paso, instalar nuevas fronteras limítrofes que disponen un pacto de lectura cada vez más estrecho: ya no se trata de lecturas fragmentadas dentro de un conjunto, sino de microlecturas impuestas de las que solo se sale dando clic al ícono “regreso”. De vuelta en la página de la interfaz, una barra de progreso situada debajo del mandala, cuya finalidad quizás sea (des)animar el lector a continuar su trayectoria, permite seguir el porcentaje de lectura, instalando un marco de principio-fin contradictorio al que constituye la base del proceso creativo de *Rayuela*, cuyo segundo recorrido propone una irresolución narrativa mediante la constante oscilación entre los capítulos 58 y 131. Una idea readaptada a través de la presencia, debajo de la barra, de un botón “refresh”, que lleva al límite la noción de interactividad dentro de una novela digital. Jaramillo explica: «A los [del equipo] se les ocurrió que debía haber un botón en la página del lector que permitiera que lo que uno ya había recorrido se borre [...]. Yo quería eso: que cada lector pueda borrar lo que ya haya hecho y volver a empezar» (Jaramillo, 2019; 21’30).
19. Estas declaraciones son bastante esclarecedoras como para entender que dicha interfaz fue concebida como la página del lector en la que se multiplican sus intervenciones en la novela, no tanto como autor sino como coproductor de la experiencia literaria y del experimento digital que es *Mandala*. Y si bien el hecho de borrar una lectura completada al cien por cien, a duras penas, respeta la práctica tradicional de los mandalas muisecas (hechos con arena o semillas, se borran inmediatamente tras haberlos terminado) puede resultar, más que otra cosa, una pesadilla que, en vez de incitar a la reinicialización de la novela, induce una relación éxito-fracaso con respecto al proceso de lectura del que el lector es el único y desventurado testigo.

20. Por fin, la tercera y última herramienta de esta página se resume en una serie de mandalas que ilustran cada una de las 27 subsecciones presentes en la página “Recorridos”. A la manera de un videojuego, el objetivo de la lectura consiste en adquirir todos los mandalas para completar el dibujo mental de las secciones “Lado de acá”, “Lado de allá” y “Las siete partes”, y al final el mandala total de la obra. Este juego subyacente en todo el proceso de creación de *Mandala* acrecienta, pues, el principal punto en común de la novela con *Rayuela*, cristalizado en torno al ludismo (Blanco Arnejo, 1997). Así, los objetos pictóricos que son los mandalas revelan, a su vez, su potencial narrativo al proponer una lectura intuitiva de la novela. En efecto, si permiten llegar de una manera más sensorial a la conclusión de la porosidad entre los textos pertenecientes a categorías, a primera vista, diferentes (por ejemplo, los mandalas de las secciones del “Lado de allá” y de “Las siete partes” son idénticos), dichas ilustraciones también dan cuenta de la complejidad constitutiva de algunas secciones. Es el caso de la sección “Amaura” cuyo mandala, si bien se constituye de una gran mayoría de textos-figuras, desvela asimismo algunas zonas de sombra que forman el retrato visual y pictórico de la protagonista de la novela. Por eso, como lo resumió Óscar Daniel Campo Becerra en su reseña de *Mandala*:

Si la experiencia del lector tiene un objetivo definido desde el principio, no es tanto el de llegar al final de la novela, sino justamente el de completar los recorridos del mandala, incluido en una de las opciones de la plataforma. [...] En este sentido, *Mandala* acoge como propias las palabras de Morelli de *Rayuela*, novela con la que masivamente dialoga la obra de Alejandra Jaramillo: “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon” [Cortázar; 82] (Campo Becerra, 2020).

21. Entonces el estudio de la maquinaria de *Mandala*, y en particular del “Tablero de lectura”, cuestiona la finalidad lúdica de una obra que hace todo su posible para asegurarse una lectura completa por parte de los lectores, al introducir herramientas que ordenan más de lo que orientan, restringiendo considerablemente las posibilidades de interacción no controlada. De tal modo, es como si Jaramillo pretendiera conseguir los resultados que Julio Cortázar no pudo alcanzar en su momento por las carencias tecnológicas de su época. Sin embargo, si la gran originalidad de *Mandala* estriba en la readaptación continua al entorno digital de la maquinaria de *Rayuela*, la lectura de los textos que componen la novela sugiere una relación hipertextual mucho más compleja entre ambas obras. De hecho, a lo

largo de la lectura, el lector puede llegar a dudar de las intenciones de la autora colombiana, al descubrir textos que ponen en tela de juicio la originalidad de su prosa. Por eso conviene ahora entrar de lleno en la textualidad de *Mandala* para ver cómo interpretar dichos efectos de continuidad.

2. En la textualidad de *Mandala*: de la continuidad a la resignificación

22. Numerosos son los textos de *Mandala* que hacen eco al hipotexto rayuelesco, ya sea por semejanzas diegéticas, temáticas, situacionales, etc., pero particular es el estatuto de los textos que entran en diálogo con interrogaciones metaliterarias propias de *Rayuela*. En *Mandala*, Jaramillo parece dar una continuación a las preguntas entabladas por Cortázar a través de su protagonista Amaura, en su intento de ser escritora, y hasta lo pone de manifiesto en la sección “Ocho decálogos para escritoras insomnes¹¹” de la que es la autora, cuando en el “Decálogo de la originalidad” afirma: “Todo está dicho, pero no por ti” (“Ocho decálogos”; §4). A través de esta idea, las intenciones de Jaramillo, como de su protagonista, quedan más que reveladas: justifica no solo la existencia de relaciones hipertextuales entre sus textos y los del autor argentino, sino que defiende la voluntad de proponer una actualización resignificada del hipotexto, particularmente en los espacios privilegiados que son los textos escritos por Amaura en la novela.

2.1. LA RESIGNIFICACIÓN DE UN ÍNCIPIT PROGRAMÁTICO

23. A pesar de sus dificultades para pasar de ser editora a escritora en la diégesis, la producción literaria de Amaura en la obra es más que profusa, ya que son 65 los fragmentos que entran en la sección “Textos escritos por Amaura”, entre los cuales 18 pertenecen a “El destello de tu sombra”, una novela escrita por ella e introducida en la novela a la manera de cajas chinas, y 13 a la sección “Literarias”, que recogen reflexiones metaliterarias. Entre estos últimos, el fragmento “Escritural” resalta por ser uno de los más llamativos, puesto que toma la forma característica de un ensayo y que,

¹¹ Tratándose de una novela digitalizada, las citas textuales no se podrán referenciar mencionando el número de la página en la que aparece, como lo haríamos con un libro de papel. Aquí, se indicarán entre paréntesis el título del texto en cuestión, cuyo URL está disponible en la Webgrafía, y el número de párrafo (con el símbolo “§”).

dentro de *Mandala*, no solo es el texto liminar de la primera de las siete partes “Mutaciones” (rojo), sino que también inaugura cuatro de las subsecciones del “Lado de acá”. Por estas dos peculiaridades, resulta natural presumir la existencia de un fuerte diálogo intertextual entre “Escritural” y el capítulo 73, que también abre el “segundo libro” de *Rayuela* con un texto ensayístico (Premat, 2013). Pero no es la única semejanza, ya que también comparten una focalización interna que remite, se deja suponer, a sus protagonistas. Precisamente, si en el primer caso el texto aprovecha esa incógnita para enfatizar el problema identitario de la narradora homodiegética jugando con el sentido de la tilde en las expresiones “mí misma” (“Escritural”; §1) y “mi misma” (“Escritural”; §4), en el segundo, el único resultado satisfactorio para un lector es que Horacio Oliveira sea el narrador del capítulo (Sanhueza, 1970; 43-51), porque también lo será en el capítulo 1 que sigue y porque, en este, se distingue como lector de un tal Morelli (“En uno de sus libros Morelli [...]” [Cortázar, 2017; 410]). Con esto, se le otorga desde un principio suma relevancia al personaje de Amaura, claro está, como protagonista, pero igualmente como coordinadora del proyecto literario de *Mandala*.

24. Como lo indica su título, “Escritural” presenta una reflexión en torno al proceso de creación del escritor y en particular a las posibles carencias de su escritura, resumidas desde la primera frase: “No tengo miedo a la página en blanco” (“Escritural”; §1). De manera general, la página en blanco suele considerarse como un síndrome, o sea como las primeras señales de una enfermedad –en este caso, la del escritor–, aquí asumida mediante una negación desafiante. Este síndrome, vivido como una pérdida (de inspiración) supone, al mismo tiempo, una búsqueda que debe realizar el escritor –similar a las búsquedas diegéticas que abren (¿Encontraría a la Maga? [Cortázar, 2017; 17]) y cierran (“me tiré al suelo y empecé a buscar el terrón entre los zapatos de la gente” [Cortázar, 2017; 23]) el capítulo 1 de *Rayuela*, o la búsqueda filosófica para “encontrar el otro lado de la costumbre” (Cortázar, 2017; 409) en el capítulo 73–, y cierta amenaza para él, como lo es la pregunta retórica que introduce el íncipit del segundo camino de lectura de la novela del boom: “Sí, pero quién nos curará del fuego sordo [...]” [Cortázar, 2017; 409]). Sin embargo, al volver a leerla desde las coordenadas de “Escritural”, el lector queda invitado a darle una interpretación renovada: al empezar su texto por una frase negativa (“No tengo miedo”), el adverbio inicial entra en resonancia con el “Sí”, rápidamente matizado por

la conjunción adversativa “pero”, que abre el capítulo 73, enseñando así la evolución extrema del punto de vista de una obra a otra. En efecto, aquí, la amenaza “del fuego sordo, del fuego sin color, [...] del fuego sin imagen [...]” (Cortázar, 2017; 409) sería la del miedo a la página en blanco, la del momento en que el fuego-literatura pierde sus capacidades sensoriales y, por consiguiente, su potencial creativo. Una profecía poética que el incipit de *Mandala* intentaría resignificar para explicar cómo negar la amenaza que acecha al escritor en falta de inspiración. Por eso, ante la puesta en énfasis de la relativa incapacidad creativa del escritor, “Escritural” propone una solución drástica, promoviendo un salto al vacío (“No, no le temo. Salto [con los ojos abiertos y las manos pegadas al cuerpo: vara en vuelo] y miro con calma mientras el precipicio se abre y caigo al infinito, cambiando de mundos, de percepciones” [“Escritural”; §3]), similar al de *Rayuela* (recordemos el salto simbólico de Horacio en el capítulo 56 y el excipit onomatopéyico “paf se acabó” [Cortázar, 2017; 375]) que, si en el libro de Cortázar era la finalidad para el lector y el autor, en *Mandala* se propone desde el comienzo del libro.

25. A través de esta propuesta, aparentemente no se trata de invalidar el proyecto del hipotexto, sino de proporcionar un punto de vista mucho más zanjado. Para ello se retoma el juego de preguntas del capítulo 73 que viene a poner en tela de juicio la realidad –del proceso creativo, en este caso– (“Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura”; “¿cuánto quizá?; ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto?; “Por qué entregarse a la Gran Costumbre?” [Cortázar, 2017; 409-410]), para adaptarlo a las propias inquietudes de *Mandala*:

Sí, sí, miedo ronda, y si viene a verme, no es por la página en blanco o porque me dé miedo no saber cómo contar lo que quiero contar, ¿Acaso sé algo que quiero contar? ¿Acaso hay una historia de antemano? (“Escritural”; §6).

26. Aquí el recurso a las preguntas surge, pues, como la manifestación consciente de la aceptación de la fragilidad de la creación literaria y, por consiguiente, de la de su creador. Pero cuando en *Rayuela* la única manera de remediar a esta crisis de la literatura era centrarse en su capacidad creadora (“Todo es escritura, es decir fábula”; “Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura”; “Se puede elegir la tura, la invención” [Cortázar, 2017; 410]), *Mandala* se abre a otros métodos, ampliando las fronteras de lo que se puede considerar como creativo:

A qué temerle. ¿Copia o creación? Qué miedo puede haber en esa incierta paradoja de ser siempre la copia de una nueva creación. Qué puede importarme que la palabra se petrifique, se haga fluido, se desvanezca, resplandezca. Qué puede importarme (ya lo saben otros) si lo por decir es repetición o novedad, si mis palabras son ante todo el compás de una vida ya inventada y vuelta a crear por mí misma [“Escritural”; §1].

27. Según Amaura, y como se denuncia en el “Decálogo de la originalidad” (“Ocho decálogos”; §4) y el “Decálogo de la continuidad de las formas...” (“Ocho decálogos”; §2), la verdadera amenaza del escritor contemporáneo no sería tanto el miedo a la página en blanco, como bien se daba a entender en un principio, sino la constante inquietud por tener que renovar la literatura, ante las posibles acusaciones de plagio, lo que está aún más justificado cuando esto se demuestra en una obra que tiene una relación hipertextual tan estrecha con un libro de renombre como *Rayuela*. De ahí que el salto al vacío propuesto en “Escritural” se plasme en una indicación, tímidamente insertada entre paréntesis al final del texto: «(Podría entonces prescindir de esa literatura; tantos maestros que se han dedicado a la arquitectura de la palabra, de la historia, orfebres de historias perfectas). Imprescindible, quizás. Obsoleta también» (“Escritural”; §6).
28. De tal forma, este íncipit tiene una función programática, al postular, entre otras cosas, la copia como forma de creación, y es en sí un pacto de lectura que busca anticipar los posibles errores de interpretación del lector-fanático de Cortázar que resumiría *Mandala* a una copia digitalizada.

2.2. LA RESIGNIFICACIÓN DE LA AUTORIDAD LITERARIA

29. En “Escritural”, así como en los demás textos, metaliterarios o no, escritos por Amaura, se cuestiona pues la posibilidad de que la protagonista-escritora sea una figura de autoridad en la obra. En efecto, no solo es la autora con más textos citados en la novela, sino que también es la que más glosa, mediante un juego de autorreferencialidad dejado a la interpretación del lector, su propia obra y el proyecto de *Mandala*. De esta manera, Amaura adquiere un estatuto similar al de Morelli (en cuanto a sus textos metaliterarios), a la vez que reúne en sí las funciones de escritora (también compartida con Morelli, a diferencia que el libro inconcluso de él no se puede leer en *Rayuela*) y de comentadora (que desempeñan los miembros del Club, en particular Horacio y Etienne). De ahí la tentación de asimilar algunos textos de Amaura a las famosas “Morellianas”, por el carácter de

supuesta autoridad que comparten (Gil Herrero, 2020; 39-66), pero sobre todo de rastrear en ellos la posibilidad de una resignificación de la figura de autoridad novelesca. Una empresa que puede realizarse en otro de los fragmentos más llamativos entre los escritos por la protagonista: el cuento “Rictus”.

30. “Rictus” es el único fragmento de *Mandala* definido como un cuento, el género más representativo de la obra completa de Julio Cortázar, lo que supone una relación hipertextual entre Jaramillo y el autor argentino que va más allá de su tercera novela. Pertenece a la sexta parte “Paraísos” (violeta), cuyo tema central es la muerte. Contraejemplo por excelencia de la porosidad característica de los recorridos de la obra, destaca también por ser el único texto definido por su género literario que aparece en el “Lado de acá” sin estar registrado en el “Lado de allá”¹². Por estas razones, “Rictus” ya es de por sí un texto privilegiado para analizar los efectos de resignificación entre *Mandala* y su hipotexto, pero también lo es por los elementos de su diégesis, que toma la forma de una experiencia vivida por Amaura y pasada por el filtro de la ficción. El cuento se abre *in medias res* sobre una declaración dramática: “Ese muerto quería verlo” (“Rictus”; §1). La protagonista acaba de enterarse del fallecimiento del Maestro, el anfitrión de las tertulias filosófico-literarias a las que suele asistir. Tras la llamada telefónica de Simón, el hijo de este, ella viene a ayudarlo a preparar el cuerpo del muerto para el velorio. Desde el primer párrafo, se establece, pues, una relación triangular entre los personajes, una disposición bien conocida de los lectores de *Rayuela* (Horacio-Maga-Rocamadour; Horacio-Maga-Gregorovius; Horacio-Maga-Pola; Horacio-Traveler-Talita; Horacio-Etienne-Morelli...), en un escenario también familiar (el accidente de Morelli y su estancia en el hospital, la muerte de Rocamadour, la narración de su velatorio, la desaparición de la Maga...). De ahí la sensación de poder construir puentes entre los personajes del cuento y los protagonistas cortazarianos, empezando por la figura del Maestro.
31. Por la onomástica de su apodo, su edad y su estatuto de padre, el Maestro encarna de por sí una figura de autoridad en el fragmento. Es él quien recibe las tertulias en su piso y que toma la palabra para dar lec-

12 Una ausencia aún más significativa sabiendo que las novelas de Jaramillo suelen partir de la escritura de un cuento: “Cuando yo empecé a escribir mi primera novela [...] de hecho empecé escribiendo un cuento. Y ese cuento se fue volviendo poco a poco algo que yo no sabía lo que era. [...] Y de repente me di cuenta que había entrado a escribir una novela” (Jaramillo, 2015; 1’10).

ciones, tal predicador (“Nos reuníamos en las mañanas, [...] y nos sentábamos a oír esas maravillosas misas de muertos, Mozart, Britten, Faure, Verdi, Brahms, Schumann, Berlioz, Haydn. El Maestro me iba mostrando la estructura, conocía las diferencias entre las misas normales y los réquiem, y hasta lograba mostrarme las maneras en que funcionaba la armonía, con secuencias, series tonales y modos, me hablaba de las relaciones entre las matemáticas y los sistemas musicales” [“Rictus”; §33]). En efecto, su posición jerárquica en el microcosmos de la tertulia estriba en su perfil de dandi (“No crea que mi papá solo coleccionaba libros y conocimientos. Usó corbatas seis meses cuando trabajó en la Alcaldía, pero compró como para dos vidas” [“Rictus”; §16]) y de intelectual (“Para él, el conocimiento era una búsqueda que lo dejaba en una cima, alejado de las personas, solitario, como perdido entre el marasmo de saber y no poder comunicarse hasta que en la noche lograba organizar lo comprendido y al día siguiente estaba más que presto a entregarlo, para quedarse él solo con las miserias de sus comprensiones” [“Rictus”; §36]), pero de un intelectualismo sumamente autoritario (“El Maestro era un anarquista planetario, lector voraz de todo tipo de escrituras, y como su hijo, un autodidacta feroz. Soy un indigente con techo, me dijo una de las primeras veces que llegué a visitarlo” [“Rictus”; §3]). Por este breve retrato y por la inicial que comparten sus nombres, parece más que evidente suponer que el personaje del Maestro se inspiró en el de Morelli, el escritor ficticio de *Rayuela*, muchas veces considerado como un alter-ego de Cortázar (Juan-Navarro, 1992; 241), hasta el punto de que tienen en común, no solo aspectos relativos a cualquier figura tutelar en un libro, sino algunos de los rasgos más específicos del escritor ficticio¹³. Pero su característica principal es que ambos están vinculados, de modo complementario, al mundo literario: Morelli como escritor visionario y muchas veces incomprendido (Gil Herrero, 2020; 82-93), el Maestro como librero fracasado (“intentó, ya de adulto, regresar a su pueblo y fundó una librería, para terminar regresando a Bogotá al descubrir

13 El Maestro es un gran adepto de las cosmovisiones orientales y de la filosofía zen (“Esta mañana me senté a meditar, pensé en todos ustedes, en cada uno de ustedes” [“Rictus”; §21]), como lo indica la posición de su cuerpo sin vida (“Las piernas en posición de flor de loto” [“Rictus”; 11]), al igual que Morelli cuando cita al “maestro zen” en el capítulo 95. Además, se da a entender que los dos personajes comparten un origen similar, confirmado en el caso de Morelli (“el viejo era de origen italiano” [Cortázar, 2017; 458]) y sugerido para el Maestro (“Al Maestro le gustaba cocinar. [...] Había preparado un risotto de champiñones y una ensalada de diferentes tipos de lechuga y zanahorias [...]. [A] mí me gusta la comida italiana del norte, la del sur mata” [“Rictus”; §13]).

que su mente andaba cien años después que la mayoría de sus coterráneos, lo cual imposibilitaba del todo cualquier diálogo verdadero” [“Rictus”; §35]). Una relación con la literatura que tiene su inmediata repercusión en sus estados de salud. Por un lado, Morelli sufre un accidente (capítulo 22) y es internado en el hospital al que lo van a visitar Etienne y Horacio (capítulos 154 y 155), pero el lector nunca averigua si se recuperó, contentándose con las palabras del escritor que anuncia la muerte de su escritura en el capítulo 94 (“Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza –con tanto trabajo– hacia la simplicidad” [Cortázar, 2017; 456]), lo que impacta la figura de autoridad que encarna en la obra. En cambio, la diégesis de “Rictus” rebasa en la muerte, nada simbólica, del Maestro, después de un infarto mal curado (“Cuando le dio el infarto los médicos le dijeron que regresara a casa para prepararlo para una operación. [...] Entonces se dedicó a cuidarse sólo” [“Rictus”; §15]) y negado por él (“Supe controlar el infarto, ya lo manejo como si fuera un acceso de tos o un hipo insistente” [“Rictus”; §15]), que sirve para dar, en su lecho de muerte, una última lección a la narradora-Amaura.

32. En efecto, a lo largo del cuento, Amaura está esencialmente reducida a la función de discípula del Maestro, silenciando totalmente su faceta de escritora. Resalta, ante todo, su admiración por él (“En esos tiempos contaba con nosotros, un grupo diverso de personas que estábamos fascinados con sus conocimientos” [“Rictus”; §37]) y el privilegio que representa el hecho de que Simón la haya elegido para preparar el cuerpo del difunto (“La llamé a usted porque fue la última llamada que hizo mi padre” [“Rictus”; §6]), facilitando así su entrada solitaria en el piso, sentida como “una estruendosa sensación de haber estado por horas en un lugar que estaba vedado para mí” [“Rictus”; §32]. Una trama que retoma, con ninguna sutileza, la de *Rayuela* en la que los miembros del Club sienten la misma admiración hacia Morelli (“Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban” [Cortázar, 2017; 39]) y el mismo privilegio, cuando Horacio y Etienne salen del hospital con la llave de su piso (“lo único que le llegaba hasta las manos era esa llave a la alegría, un paso a algo que admiraba y necesitaba, una llave que abría la puerta de Morelli” [Cortázar, 2017; 590]). Pero a diferencia de lo que pasa en *Mandala*, la entrada de los miembros del Club al piso del escritor admirado conduce, si no al desencanto (“Entonces era cierto, el viejo había estado viviendo ahí, a dos pasos del Club, y el maldito editor que lo declaraba en Austria o la Costa Brava cada vez que se le pedían

las señas por teléfono” [Cortázar, 2017; 462]), por lo menos a cierto desprestigio (“en el medio un cenicero que era como otro archivo de Morelli, un amontonamiento pompeyano de ceniza y fósforos quemados” [Cortázar, 2017; 463]). Al contrario, en el cuento Amaura no llega por sí sola a una desilusión similar, incluso cuando cuenta con la ayuda de Simón que la lleva a mofarse del Maestro al escribir un mensaje en su cuenta de Facebook, realizando por primera vez en el texto la capacidad creadora de la protagonista (“Tomamos varios sorbos más de trago, a esa altura yo era ya una ficha de su juego, –dale– le dije y empezó a escribir mientras yo le iba ayudando a que el texto fuera lo más irónico posible y nos reíamos” [“Rictus”; §24]), pero que abandona finalmente el proyecto, impedida por un sentimiento remanente de culpabilidad (“En ese momento cayó sobre mí el peso, la culpa de haberme dejado llevar por Simón a ese juego macabro” [“Rictus”; §25]). Un proceso que el final del cuento, en el que reside la última lección que el Maestro guardó para Amaura, resuelve:

Y fue ahí, en esta última mirada que le di, mientras sentía un temblor incontenible en mis piernas, que entendí que el Maestro no estaba librando una batalla para vivir, como yo había creído durante los últimos meses. Más bien había renunciado a la vida y me pareció que en su boca, en un pequeño guiño de sonrisa que había en su cara fulguraba su gran descubrimiento. Me sentí pasajera de un viaje innecesario. Salí de la funeraria [“Rictus”; §38].

33. Leyendo el cuento desde el filtro de la hipertextualidad, una de las interpretaciones a dar es que el error de Amaura fue aferrarse a la figura de autoridad que representaba el Maestro para ella, y que tiene que dejarla irse, como él se dejó ir a la muerte. El “gran descubrimiento” sería la necesidad de desprenderse de las figuras tutelares, sobre todo tratándose de literatura, para no obstaculizar el proceso creativo del escritor que, así, podrá recurrir a la copia sin miedo al plagio. De ahí que textos similares a las “Morellianas” no estén presentes en *Mandala*, ya que la obra de Jaramillo parece denunciar, particularmente en “Rictus”, la idea de una autoridad novelesca, y proporcionar, al mismo tiempo, una nueva perspectiva sobre la literatura contemporánea.

2.3. LA RESIGNIFICACIÓN DE LA TRADICIÓN LITERARIA

34. Así, en *Mandala*, parece subsistir una paradoja: los textos de Amaura reniegan los criterios tradicionales y canónicos de la literatura (el genio creativo, la autoridad del escritor...), como también buscó hacerlo *Rayuela*

en su época (de ahí los calificativos de “antinovela” y “contranovela”), pero inspirándose en un hipotexto que, por su éxito y reconocimiento internacional e intergeneracional, pasó finalmente a formar parte de este mismo canon literario. Por eso parece coherente que dichos fragmentos cuestionen la relación entre tradición literaria y literatura contemporánea a partir de las coordenadas de la sociedad red del siglo XXI (Castells, 1996). Efectivamente, esto se lleva a cabo principalmente a lo largo de los siete fragmentos que componen la subsección “Tertulias”... las mismas a las que participa Amaura y que desglosa en sus textos. Más concretamente, puede resultar eficiente poner en paralelo dos de estos fragmentos por su complementariedad en el discurso. El primero de ellos, “Tertulia” (en singular), expone un debate acerca de la literatura tradicional, en el que supuestamente participa la protagonista, partiendo de la siguiente pregunta: “¿Y para qué me sirve la tradición?” (“Tertulia”; §1). En realidad, en medio de un juego de pregunta-respuesta, nunca se llega a averiguar cuántos son los personajes en presencia, ni a quién corresponde cada réplica, asemejando finalmente el texto a una escena teatral –como en el capítulo 96 de *Rayuela* en el que los miembros del Club, al entrar por primera vez en el piso de Morelli, componen un coro de teatro antiguo que viene a confirmar la mención “ETIENNE & Chorus” (Cortázar, 2017; 462). Por esta razón, da la sensación de que, aquí, lo más importante no son los argumentos sino los elementos situacionales que rodean la tertulia y que, a la manera de didascalias, también participan del debate. Por un lado, detalles contextuales desprestigian la tertulia y los contertulios (“Huele a café y a orines. Algunos beben cerveza, otros café bien oscuro, otros mezclan la cerveza con aguardiente, otros piden tequila, ninguno toma coca-cola. [...] El humo del cigarrillo los asedia como una nube de pólvora” [“Tertulia”; §2-8]). Por otro lado, algunas de las propias réplicas de los participantes interrumpen el acto (“¿Quién tiene un cigarro? [...] Mejor pidamos una de ron” [“Tertulia”; §5]). Pero la conversación se termina cuando entra en el bar el último tertuliano, un escritor que acaba de ganar un premio tras la publicación de su último libro, pasando sus compañeros a criticarlo hipócritamente, él (“No sabe ni escribir y lo premian” [“Tertulia”; §9]), y su obra (“Yo aún no he leído la novela, pero sí los comentarios y dicen que es muy mala” [“Tertulia”; §11]); críticas que la preponderancia de este justifica (“Nada legitima mi escritura tanto como mi propio juicio” [“Tertulia”; §17]). Entonces, con esta puesta en escena se denuncia, a través del desarrollo de la tertulia y a la manera del “inconformista” de

Morelli (capítulo 74), la farsa que constituye el debate sobre la literatura tradicional, como lo viene a resaltar su final (“Risas. Solo risas. Silencio” [“Tertulia”; §22]).

35. 24. Sin embargo, esta denuncia se persigue en el fragmento “Tertulia sin Amaura” que expone, a manera de contrapunto, una reflexión sobre la literatura contemporánea, y más precisamente la literatura digital. De esta manera, *Mandala* también retoma del hipotexto un carácter autorreferencial que la convierte en “teoría y praxis de sí misma” (Juan-Navarro, 1992; 236). Por ejemplo, algunas ideas comentan la manera en que la plataforma de *Mandala* propone vivir la experiencia de lectura (“A mí lo que me tiene más intrigada es eso de que ahora los escritores están buscando formatos de escritura que sean legibles en pantallas de celulares, Ipad, y demás” [“Tertulia sin Amaura”; §11]), haciendo así clara referencia a las opciones propuestas en cada interfaz para personalizar el tamaño de la letra o el color de fondo de la pantalla, con el fin de ofrecer una lectura más cómoda a los lectores en móviles. Asimismo, otros argumentos proporcionan miradas críticas acerca de los propios contenidos de la novela, como los fragmentos metaliterarios de la sección “Literarias” (“Nada más aburridor que sentir que un autor está tratando de disfrazarnos un ensayo en una novela” [“Tertulia sin Amaura”; §51]), o el cuento “Rictus” (“yo no puedo aceptar que cualquier pelotudo publique un texto y le parezca que es un cuento y porque lo llamó cuento ya es un cuento. No, esa mierda requiere mucho trabajo y no cualquiera logra escribir un cuento” [“Tertulia sin Amaura”; §18]). De este modo, a lo largo de la tertulia se pone en tela de juicio la legitimidad de la literatura en red, en algunos casos para evidenciar la existencia de matices (“De acuerdo, no todo lo que pasa por la red es literatura” [“Tertulia sin Amaura”; §16]), en otros para condenarla (“O mejor no todo es buena literatura” [“Tertulia sin Amaura”; §17]), y también a veces para entrar en su defensa (“Me parece interesante que la literatura encuentre nuevos caminos y nuevos tipos de lectores” [“Tertulia sin Amaura”; §82]). Y en esta tertulia no participa Amaura, como bien cuida mencionarlo el título del fragmento, como si fuera un debate totalmente ficticio lleno de sus propias inquietudes que la ayudara a construirse como escritora en búsqueda de sentido, pero que también le permitiera a Jaramillo no tomar partido en el debate, cuando su propia producción literaria vacila entre lo tradicional (con sus dos primeras novelas y sus antologías de cuento) y lo digital (con *Mandala*). Así, las demostraciones propuestas en las tertulias enfatizan la

dicotomía entre tradición y contemporaneidad, pero siempre guardando la cautela de recordar que las innovaciones de hoy se irán convirtiendo, para las más exitosas, en el canon de mañana (“Bueno hoy en día siguen vivos personajes que nacieron cuando no había ni televisión, para ellos hay más dificultad para entender esos cambios en la literatura, pero para la gente bien joven, los hijos de ustedes, esa literatura digital va a ser una realidad” [“Tertulia sin Amaura”; §12]). Y aunque la autora de *Mandala* quiere conservar cierta objetividad, neutralizando en apariencia las sempiternas oposiciones entre pasado y presente, reivindica a través de sus personajes una postura radicalmente comprometida hacia la literatura digital, cerrando la “Tertulia del final” –uno de los posibles finales de la novela– sobre esta declaración: “Un nuevo arte, querido, nada que hacerle, por fin se acabó el siglo XX” [“Tertulia del final”; §61]).

Conclusión

36. Finalmente, la gran aportación de una obra como *Mandala* es la de volver a problematizar grandes preguntas de la literatura universal, situándose en la continuidad de una trayectoria reflexiva metanarrativa pero ubicándola en una contemporaneidad que lleva consigo sus propias, y a veces inéditas, inquietudes, como aquí es el caso con la aparición de lo digital en el ámbito literario. Así, parece más que oportuno, y casi natural, que la obra que guíe dicha reflexión actualizada sea aquella que fue considerada como revolucionaria en su época, siempre y cuando esta no monopolice el foco de atención, reduciendo las (re)creaciones más recientes a simples pastiches. Porque, al fin y al cabo, cualquier lector que se interese por la literatura latinoamericana y que conozca, aunque parcialmente, la obra de Julio Cortázar podrá adivinar las repercusiones que tuvo *Rayuela* en la concepción de *Mandala*. Una relación que, para los más cómplices de sus lectores, irá más allá de la simple inspiración, y la cual, para los estudiosos que se hallen dentro de los lectores-amigos, se asociará con toda naturalidad a la noción de hipertextualidad de Genette. Sin embargo, sería erróneo pensar que *Mandala* solo se caracteriza por dicha relación hipertextual. Al contrario, la elección de un enfoque de estudio como este no tiende a reducir el sentido de la novela, sino a descifrar, de manera indirecta, los propósitos de obras que, en el caso presente, por ser digitales, pocas veces están analizadas como objetos literarios en sí. Y constando la cantidad de referencias

intertextuales presentes en la novela, la posibilidad de interpretaciones paralelas con las obras de otros autores regionales canónicos, como Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez, hubiese sido quizás tan eficiente. Porque aquello también es una de las principales inquietudes que se vislumbran en la lectura de *Mandala*: la de pensar la literatura latinoamericana, y en particular la literatura colombiana, mediante una perspectiva tanto técnica como creativa, desde la contemporaneidad. En efecto, cabe recordar que toda la trayectoria creativa de Jaramillo parte, antes que nada, de una base bogotana que se hace el eco y el reflejo de la realidad sociopolítica de Colombia, atribuyéndole una serie de relaciones y referencialidades que, sobrepasando lo literario, se anclan en la cotidianidad nacional.

37. En resumidas cuentas, el proyecto de *Mandala* no parece estribar tanto en la voluntad de Alejandra Jaramillo Morales de regalar a su país una *Rayuela* colombiana –con todo el renombre que esta perspectiva le pueda aportar a la autora–, sino la de anclar su novela en el profuso panorama de la literatura digital latinoamericana¹⁴, que ella concibe como una nueva fuente de conocimiento cultural y de identidad regional revivificada. Pues, como lo explica la propia escritora:

[*Mandala*] es una novela donde lo que más me importaba era sentir que la realidad se volvía parte del conocimiento y de un conocimiento que se traduce en la literatura. Porque creo que si hay una ganancia en este momento es que hemos vuelto a considerar la literatura parte del conocimiento, parte de lo más importante que tiene el ser humano para reconocer quién es (Jaramillo, 2015; 2'30).

Bibliografía

BLANCO ARNEJO María Dolores, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Pliegos, Colección Pliegos de ensayo, 1997

BOCCHINO Adriana, “*Rayuela*: la cuestión del narrador”, *Revista Letras*, 37, 2010.

14 Este panorama lo cartografiaron los investigadores del Laboratorio digital de la Universidad Diego Portales (Chile) con su proyecto “Cartografía de la literatura digital latinoamericana”, disponible en línea: <https://www.cartografiadigital.cl/>

BOOTZ Philippe, *La littérature numérique*, Leonardo/OLATS, coll. “Les basiques”, diciembre de 2006. En línea: <https://tinyurl.com/58a5wekj>

CAMPO BECERRA Óscar Daniel, “Mandala de Alejandra Jaramillo Morales”, *LALT*, Núm 15, agosto de 2020. En línea: <https://tinyurl.com/yfws7szb>

CASTELLS Manuel, *L'Ère de l'information, Vol. 1, La Société en réseaux*, Paris, Fayard, 1998.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

CORRAL Wilfrido H., “Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de ‘novela total’”, *MLN* 116.2, 2001, p.315-349.

CORTÁZAR Julio, *Rayuela* (1963), México, Alfaguara, 2017.

CORTÁZAR Julio, BARRENECHEA Ana María, *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983.

EPRON Benoît, VITALI-ROSATI Marcello, *L'édition à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, coll. “Repères”, 2018

GAINZA Carolina, DOMINGUEZ JERIA Paloma, “¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital”, *Revista de Humanidades*, 35, 2017, p.43-74. En línea: <https://tinyurl.com/mwh3t3rn>

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GIL HERRERO Diana, *Todos los lados de Morelli en “Rayuela”, de Julio Cortázar*, Mémoire de Master, Université Paris Nanterre, Département d'Espagnol, 2020.

JARAMILLO Alejandra, *Mandala: Novela Digital*, Diente de León, 2016. En línea: <https://www.novelamandala.com/>

JUAN-NAVARRO Santiago, “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 16., Núm. 2, 1992, p.235–252. En línea: <https://www.jstor.org/stable/27762901>

LEPAGE Caroline, MARTINEZ Soline, SEYEUX Yann, WAJNTRAUB Sabrina, “Mais où est passé 55 ? (le statut et le sens du chapitre 55 de *Rayuela*) / volet 1 – La diégèse”, in LEPAGE Caroline (dir.), GONDOUIN Sandra (coord.), *¿Encontraría a Cortázar? 18 articles sur Rayuela et Queremos tanto a Glenda*, Nanterre, Crisol, série numérique n°8, 2019. En línea: <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/184>

LOBO Olga, “Julio Cortázar: autor en busca de un lector... cómplice”, in RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, LE GALL Erik (dir.), *De Rayuela à Queremos tanto a Glenda/ Les Orientis péruvien et bolivien*, 2019.

MORALES SANCHEZ María Isabel, “Leer literatura en la era digital”, *Palabra Clave* (La Plata), Vol. 7, Núm. 2., 2018. En línea: <https://doi.org/10.24215/18539912e049>

PREMAT Julio, “Dar el salto. Los comienzos de *Rayuela*”, *Cuadernos LIRICO*, 9, 2013. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/1157>

SANHUEZA, A. M. (1970). “Caracterización de los narradores de *Rayuela*”, *Revista Chilena de Literatura*, 1, p.43–57. En línea: <http://www.jstor.org/stable/40355816>

VITALI-ROSATI Marcello, “La littérature numérique, existe-t-elle?”, *Digital Studies/ Le champ numérique*, 6 de febrero de 2015. En línea: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/13159/La-litterature-numerique_Vitali-Rosati.pdf

YURKIEVICH Saúl, “Nota a esta edición” in YURKIEVICH Saúl, ANCHIERI, Gladis (ed.), *Julio Cortázar. Novelas II. Obras completas. tomo III*, Barcelona, Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, 2004.

Y. SEYEUX, «De la *Rayuela* al *Mandala*: para una lectura hipertextual...»

YUSTI, Carlos, “Del lector hembra al lector en red”, *Ciudad Letraria. La metrópolis de las Letras* (blog). Publicado el 17 de junio de 2013. <https://letralia.com/ciudad/yusti/130905.htm>

WEBGRAFÍA¹⁵

Presentación de *Mandala* por Alejandra Jaramillo en la UNAL, “Mandala – Metacampus Unal”, Televisión Universidad Nacional de Colombia, 29 de abril de 2015. En línea: <https://tinyurl.com/32nr74ys>

Entrevista de Alejandra Jaramillo por la editorial Siglo del Hombre Editores, “¿Qué es una novela digital? El viaje de Mandala”, Siglo del Hombre Editores, 2019. En línea: <https://tinyurl.com/4c2ym644>

Proyecto en Humanidades digitales sobre *Rayuela*, por Fatiha Idmhand, “Projet expérimental sur *Rayuela* de Julio Cortázar. Licence L3 LLCER Espagnol (promotion 2019-2020)”. En línea: <http://fatihaidmhand.ovh/teaching/>

Página oficial de *Mandala*. En línea: <https://www.novelamandala.com/#/>

Inicio *Mandala*. En línea: <https://www.novelamandala.com/#/inicio>

“Escritural”, in *Mandala*. En línea: <https://tinyurl.com/2vacfjvf>

“Ocho decálogos para escritoras insomnes”, in *Mandala*. En línea: <https://tinyurl.com/2s4ckcx6>

“Rictus”, in *Mandala*. En línea: <https://tinyurl.com/36jkbust>

“Tertulia”, in *Mandala*. En línea: <https://tinyurl.com/4uveudj8>

“Tertulia sin Amaura”, in *Mandala*. En línea: <https://tinyurl.com/ytm6t65u>

“Tertulia del final”, in *Mandala*. En línea: <https://tinyurl.com/3pxvr2tz>

15 Por orden de aparición en el artículo.

Y. SEYEUX, «De la *Rayuela* al *Mandala*: para una lectura hipertextual...»

Proyecto del Laboratorio digital de la Universidad Diego Portales (Chili)
“Cartografía de la literatura digital latinoamericana”. En línea:
<https://www.cartografiadigital.cl/>