

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Efímeras* / 2021/ goauche y óleo sobre cartulina / 70 x 50 cm

## Artículos

## *Rayuela*, escritura e hipertexto

## *Rayuela*, writing and hypertext

Recibido 03-09-22

Aceptado 10-10-22

Jorge Sierra Bejarano<sup>1</sup>

Universidad de Los Andes, Venezuela

[totolov@gmail.com](mailto:totolov@gmail.com)

**Resumen:** En este estudio nos concentraremos en la obra *Rayuela* de Julio Cortázar, contentivo de cuatro partes. En la primera, apuntamos al problema del lenguaje como modelo fallido para representar la realidad. En la segunda, nos avocaremos en la escritura y la narrativa de *Rayuela*; la rebelión contra el código para su renovación. Dos elementos que apuntan al libro como el principal dispositivo literario y al lenguaje como su expresión fundamental. En la tercera parte abordaremos el aspecto lúdico, elemento presente a lo largo de toda la obra de Cortázar, pero en *Rayuela* es una fuerza para su constante reinención. En la cuarta parte abordaremos el hipertexto. Estos enfoques arrojan un rico contexto teórico para nuestro objeto de estudio definido por la escritura y el hipertexto.

**Palabras Clave:** *Rayuela*; Cortázar; lenguaje; escritura; juego; hipertexto.

**Abstract:** We focus on the play *Hopscotch* by Julio Cortázar in four parts for this study. First, we spot the problem of language as an unsuccessful model to represent reality. Second, the writing as a narrative issue in *Hopscotch*; the rebellion against the code for its renewal. Two elements point to the book as the primary literary device and language as its fundamental expression. Third, we will address the ludic feature found throughout Cortázar's work, but in *Hopscotch* it is a force for his constant reinvention. In the fourth part, we will deal with hypertext. These approaches offer a rich theoretical context for our object of study.

**Keywords:** *Hopscotch*; Cortázar; Language; Writing; Game; Hypertext.

1. Tesista de la Escuela de Letras de la Universidad de Los Andes, programador, investigador en entornos lúdicos y sus narrativas. Adscrito a la Cátedra Libre Simón Bolívar Universidad de los Andes (2013). Miembro de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada. Actualmente ha publicado diversos artículos de divulgación y un capítulo en el libro titulado *Travesías Intermediáticas: Universos del Diálogo* (2022). ORCID: 0000-0001-8409-323X.



## Preámbulo

¿Por qué casi 60 años después seguimos estudiando *Rayuela*? Aun cuando se ha escrito infinitamente sobre el tema, en cualquier estudio teórico o aproximación al hipertexto que se haga desde la literatura hispanoamericana, *Rayuela* representa una meca, un sitio sagrado de peregrinación. Comprender este fenómeno literario y narrativo, nos ayuda a entender cómo la ficción anticipa a la realidad.

*Rayuela* es una novela que se encuentra en permanente conflicto con el lenguaje, lo confronta, cuestiona y juega con él. Desde el punto de vista del juego, estamos en el ámbito de la contienda lúdica, que no es otra que la del Agón. Esta pugna es establecida de manera explícita por sus personajes y por el propio diseño de la novela como un tablero de juego.

En este sentido se nos presenta como un abordaje lúdico. El gran conflicto en el tablero de juego: “La novela es ese gran combate que libra el escritor consigo mismo porque hay en ella todo un mundo, todo un universo en que se debaten juegos capitales del destino humano” (Cortázar, *Clases de literatura*, p. 20). En este caso, este conflicto es la búsqueda de la renovación de un lenguaje que falla para representar la realidad. Como se expresa en la novela “Está muy bien hacerle la guerra al lenguaje emputecido, a la literatura por llamarla así” (Cortázar, *Rayuela*, p. 351). Esta es una de tantas declaraciones del conflicto contra el lenguaje en la novela. La aproximación hipertextual nos introduce a una de tantas formas de lectura en *Rayuela*, tal y como nos dice Astrid Ensslin teorizando sobre el hipertexto: “The narrator's mental hopscotch is believable in that it evokes the image of authentically disconnected yet curiously coherent, associative pondering” (p. 71)<sup>2</sup>. Esta es una perfecta evocación de una *rayuela* como una metáfora narrativa, en referencia al hipertexto.

*Rayuela* fue publicada en 1963 en Argentina dos años antes de que Ted Nelson acuñara el término hipertexto. La novela de Cortázar representa un hito en la literatura hispanoamericana, además de ganar el estatus de obra de culto y un lugar especial en la literatura mundial. Dicha singularidad se comprende desde el momento en que se entra en contacto con su prolegómeno y se toma conciencia de cómo se desviste del traje de la novela y se declara a sí misma como un laberinto de textos que pueden ser leídos en cualquier orden y si así es la voluntad del lector pueden ser abordados por el “mapa” en el Tablero de Dirección. Este “mapa”

2. “La *rayuela* mental del narrador es verosímil en tanto evoca la imagen de una reflexión asociativa auténticamente desconectada pero curiosamente coherente” (Ensslin, p. 71) (Trad. A.).

representa un fascinante dispositivo lúdico y una forma de abordaje que nos guía en la aventura. Nos podemos adentrar libremente en *Rayuela* como si estuviésemos explorando un calabozo en los juegos de rol. Allí, al adentrarnos en la lectura, nos topamos con múltiples tesoros, pero también podemos ser víctimas de las trampas tendidas por el lenguaje y el autor. Esta aventura comienza con un mapa textual establecido en el *Tablero de Dirección*. Podemos explorar *Rayuela* como si fuese un mundo abierto. Bajo la ruta libre el recorrido laberíntico puede dejarnos caer en diversas trampas o llevarnos a descubrir nuevos tesoros.

Uno de los ejes en *Rayuela* es que sus esquemas no pueden ser establecidos en parámetros fijos, tal y como establece la novela en la Morelliana: “elegía la forma novela para sus andanzas, y además publicaba lo que iba encontrando o desencontrando” (Cortázar, p. 342). Todo está por hacerse aun cuando el fin es inalcanzable: “Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: 'En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay' La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento” (p. 292). Es el anuncio de la trampa tendida en un juego arreglado.

Desde el comienzo, de acuerdo a lo establecido en el capítulo 73, *Rayuela* puede ser una novela que se destruye a sí misma a partir de la lectura: “Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa” (p. 303). La novela se presenta inasible, fragmentada, aleatoria, segmentada en capítulos que funcionan como unidades de significación. En este sentido *Rayuela* es un *hipertexto*, una novela que anticipa los conceptos modernos de lo que hoy conocemos como *hipertexto* y *ciberliteratura*.

La inteligencia de Cortázar como escritor radica en su genialidad de concebir un método y una intencionalidad cuidadosamente diseñada para que lo ecléctico y lo imprevisible de su obra tome de la mano al lector, invitándolo a participar y a ser cómplice de la creación de la ficción. Cortázar crea una identificación distinta entre el lector y los personajes, no es la clásica empatía o la atracción que evoca el drama, los deseos y las sublimes descripciones. Sino más bien funciona como un contacto fragmentado e intermitente que establece lo que él denomina a lo largo de la novela con la categoría de “figuras”. Esta forma literaria nos transmite el sentido polisémico de la significación a través de la ficción. Las fragmentaciones producen silencios literarios que permiten al lector llenar los vacíos con sus propios imaginarios y experiencias personales. Es el lugar donde se decantan los deseos y se crea el círculo narrativo de la ficción.

El flujo narrativo de *Rayuela* es vivencial, representa el compendio de toda la experiencia de Cortázar, pero desde una óptica de alguien que observa los

acontecimientos de su vida coloquial representados en el lenguaje cotidiano de Buenos Aires. Es una forma de entender que el conocimiento no se construye en las alturas ni en los olímpos más solemnes sino por el contrario en el desorden de un café, el *Jazz* en las tertulias, en fin, el caos de la cotidianidad. Nos comenta Yurkievich en la introducción de la obra crítica de Cortázar:

Esta teoría de un dinamitero de lo literario, que da preeminencia a lo extra o supraestético, preconiza una acción subversiva propia de una postura vanguardista, partidaria del antiarte, la antiforma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora. Tal operación no puede sino efectuarse dentro de lo literario mismo concebido como una puja o vaivén entre dos polaridades antagónicas, una la de la positividad convencional y otra la de la negatividad revolucionaria. Así sucede con Cortázar, quien durante una década y media, el transcurso que media entre *Teoría del túnel* y *Rayuela*, se concentra exclusivamente en esta tarea literaria para consumir su proyecto antiliterario. (p. 26)

Mucha de la crítica toma el concepto de antinovela para describir a *Rayuela* no obstante dicha valoración se encuentra inserta en la misma novela: “una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela” (Cortázar, p. 314). El mismo Cortázar matiza esta definición para validar la novela como dispositivo literario y expandir sus posibilidades:

Yo no creo que sea una antinovela, porque la noción 'Antinovela' es muy negativa, parecería casi una tentativa un poco venenosa de destruir la novela como género. Si dices antinovela, por el contrario, es la tentativa de buscar nuevas aperturas, nuevas posibilidades novelescas. Pienso que la novela es uno de los vehículos literarios más fecundos y que incluso en nuestro tiempo tienen una vigencia muy grande, basta con solo ver la cantidad de lectores que existen en la actualidad. (Cortázar, 1:18:55-1:19:28)

Más adelante agrega precisión al término y lo desplaza al campo del *Agón*, el conflicto: “Alguien dijo contranovela y eso está un poco más cerca de la verdad” (Cortázar, 1:19:32-1:19:37). Desde un punto de vista narratológico, los capítulos de *Rayuela* son núcleos estructurales fundamentales, a partir de los cuales discurre la trayectoria del personaje de Oliveira. En cierto sentido anticipa las múltiples posibilidades narrativas, las cuales en términos de ficción pueden generar los lectores en el acto de recepción. Es por eso que tanta atención se concentra ahora en el medio. Las decisiones del lector son capaces de establecer un hilo narrativo, un mundo posible. Tal y como expresa el comparatista Richard Escalante:

Resulta un hecho innegable afirmar que el mayor interés en nuestros días está enfocado en el 'contacto', el medio que reconfigura, a partir de su constitución, el horizonte significativo de los articulados mensajes. Este punto es destacado en este escrito, ya que el medio, siguiendo a Marshall McLuhan (1964) dejaría de ser visto como un simple canal que traslada información para convertirse en copartícipe del mismo mensaje, interviniendo, de esta forma, en su interpretación. (Escalante, p. 45)

La materialidad del texto bajo estas figuras puede cuestionarse a sí misma generando un nuevo nivel de ficción en la ficción que existe en la materialidad del texto, una metaficción en el instrumento narrativo. Donde encaja como un hipertexto en el segundo grado de la interactividad, como conjunto teórico y en las posibilidades que brinda el texto y el dispositivo:

A mí se me ocurrió y sé muy bien que era una cosa realmente muy difícil, intentar escribir un libro en donde el lector, en vez de leer la novela consecutivamente tuviese lugar a diferentes opciones. Lo cual lo situaba casi en un pie de igualdad con el autor, por qué el autor también había tomado diferentes opciones a la hora de escribir el libro. Posibilidad de elecciones de dejar de leer una parte del libro y leer otra o leerla en otro orden y crearse un mundo en el cual él desempeña un papel activo y no pasivo. (Cortázar, 1:20:41-1:21:18)

La ruptura con la lectura tradicional es explícita al notar a través de los enlaces, la ruptura, el intersticio, el silencio, el abismo, las redes, las matrices, en fin: *el viaje de Oliveira* invita y atrapa al lector a participar con él, sólo con el propósito de darle sentido. Está muy claro que Cortázar no renuncia totalmente a ser la voz que conduce la narrativa, tan solo delega parcialmente el poder autoral en el lector, así todo el esfuerzo para componer su polisémica obra reside en la autonomía del receptor para conducir la misma.

*Rayuela* como novela representa entonces un hipertexto primitivo, vincula cada uno de sus capítulos como unidades autónomas de significación, estas se juntan libremente con las tres mayores partes de la historia que son los episodios de París, Buenos Aires y los capítulos prescindibles. Abriendo los distintos recorridos como un potencial *acto neotérico* que es capaz de sorprender en un advenimiento mutable, en cada recorrido la *poiesis* en el acto generado por la propia producción como la define Robert Jauss:

*Poiesis*, entendida como 'capacidad poiética', designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de encontrarse en el mundo como en casa, privando al mundo exterior de su esquiva extrañeza. (p. 42)

Este acto permite al lector ser parte del *acto estético* de la creación literaria, habitar el espacio de la novela y encontrar su lugar en ella, ya no como un simple

espectador sino en un rol de *dominus*, la voz latina que implica señorío y autoridad, término que curiosamente tiene la raíz latina *domus* que significa hogar. En este *acto estético*, el lector habita la obra y se apodera de sus espacios.

Cortázar en ningún punto establece algún tipo de influencia con las tecnologías de computación o el fenómeno del hipertexto, salvo por una leve y única mención en donde se define la mecánica de la novela como *dispositivo* para romper los automatismos literarios: “Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura?” (Cortázar, p. 303). Cabe mencionar que esta manera novedosa anticipa el fenómeno del hipertexto al ser consciente de la búsqueda de la participación del lector en la creación de una novela.

La de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. (p. 315)

La estructura de *dispositivos semánticos* que se interpolan como capas o pinceladas de la composición son elementos dejados intencionalmente por el autor, lo cual nos da la impresión inmediatamente de una impecable control narrativo y autoridad sobre el texto. El escritor deja cada uno de sus fragmentos para que el lector los pueda recoger, apreciar, recordar, olvidar o analizar con toda libertad. Así la cita dentro del texto, la abundancia de aforismos, las reflexiones metaficcionales, el estilo caótico del *Jazz*, las teorizaciones, los poemas, los elementos efímeros de la cotidianidad de los personajes. El fluir de elementos semánticos fragmentarios crea pinceladas que en su conjunto crean la experiencia estética. Si sumamos a esta, el *dispositivo hipertextual* del recorrido libre entre capítulos, veremos la posibilidad de la renovación del instrumento literario, que en cada ocasión es distinto no solo la experiencia sino el mismo camino recorrido.

Este tipo de composición se hace mucho más completa como imagen, cuando comparamos las dos versiones: la “versión corta” con aquella que contiene los “capítulos prescindibles”. Esta inmersión culmina en cuanto cerramos y dejamos la novela a un lado. Es como desconectarse hoy en día del internet para culminar un periplo de búsqueda en el ciberespacio.

Podemos también retomar nuestra navegación de la novela, partiendo del tablero de instrucciones que funciona a su vez como una especie de página de inicio del navegador, en este pequeño ciberespacio literario. Este representa a su vez y crea a modo de ironía los múltiples rostros semánticos de la naturaleza del libro y las infinitas opciones disponibles para abordar la lectura.

También podemos seguir en el loop infinito del que nos habla Ednodio Quintero:

¿Poliédrica o polimorfa? De múltiples aristas y facetas, interpolaciones, traslapes, digresiones. Planteada como un juego, un laberinto en el cual el lector se queda girando en una especie de lazo verbal -o cae en un LOOP para utilizar un término de programación-, Rayuela se nos ofrece también como una caja de pandora. (p. 70)

En él, nos podemos abstraer de toda realidad a partir del viaje de aparente nirvana y dejarnos ir en ese *mándala* que era en sí la intención original de Cortázar como primer título para la novela, al dejarnos llevar en su recorrido a la locura junto con Oliveira.

El impacto real es como Cortázar sugiere: un camino alternativo en la forma de intervenir el texto. Dicha forma revoluciona cualquier narrativa convencional recordándonos además que esto es literatura. Es decir, el acto de escribir debe ser pensado.

## 1. *Rayuela* una problematización del lenguaje y la escritura

### 1.1. El cuestionamiento al lenguaje desde *Rayuela*

El lenguaje es uno de los elementos esenciales de *Rayuela* tanto en la práctica como en la palabra y en el nivel discursivo. La preocupación por el lenguaje se encuentra presente en la obra de Cortázar a través de su propia *teoría del túnel*: “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; que destruye para construir” (Cortázar, p. 66). El lenguaje es el tema central de *Rayuela*, siendo este el foco principal presente en una gran cantidad de capítulos. El lenguaje además es un instrumento poético, el cual debe ser roto en su código para crear nuevas posibilidades de expresión.

Este cuestionamiento claro al lenguaje se torna radical, para decantar en una rebelión abierta. A lo largo de la obra podemos ver todo un tejido teórico en torno a esta idea. Numerosas frases se despliegan como migas de pan a lo largo de la novela y que nos muestran los elementos de sentido en esta revuelta. Sus voceros más visibles son Morelli, la voz narradora, las citas de otros autores y diversos personajes que alternan sus matices y aportan su voz en esta rebelión. Pero los tres aspectos que ponen al lenguaje en tela de juicio se establecen a partir de estas valoraciones: insuficiente, falso y peligroso.

## 1.2. Las carencias del lenguaje

El lenguaje, al igual que el pensamiento, procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro. Clasificamos en sí y no, en positivo y negativo [...] lo único que prueba mi lenguaje es la lentitud de una visión del mundo limitada a lo binario. Esta insuficiencia del lenguaje es evidente, y se deplora vivamente.

Cortázar, Rayuela p. 466.

De los papeles de Morelli como argumentación metaficcional contra la forma misma en la que se construye la novela, abren una disertación sobre la propia materialidad del texto. La insuficiencia se establece desde la forma en que se crea el lenguaje, como puente con el pensamiento establece una relación que no es adecuada, por su incapacidad de transmitir tan sólo una parcialidad del mismo.

La insuficiencia es la forma en la que el lenguaje intenta sustituir la realidad misma, pero no es la realidad. Una palabra representa un objeto, pero no es el objeto. Uno de los aspectos fundamentales es naturalizar de tal manera el lenguaje que el signo sustituye y desplaza al objeto que representa. Como lo dice el personaje Horacio, el lenguaje se vuelve vicario:

Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso, adelantándose solapados a la cosa en sí, al presente puro, entristeciéndonos o aleccionándonos vicariamente hasta que el propio ser se vuelve vicario. (Cortázar, p. 79)

A veces el lenguaje es ensombrecido por el agotamiento de las palabras. Estas, gastadas por el uso de la gente en un viaje sin destino, se vacían de su significado y se vuelven objetos sin alma, como un fósil de aquello que trataron de representar: “Como las palabras perdidas de la infancia, escuchadas por última vez a los viejos que se iban muriendo” (p. 523). Su uso las mantiene vivas, pero en este viaje es mejor dejarlas ir para dar paso a nuevas representaciones, cuyo signo no está desfasado por el inexorable paso del tiempo.

## 1.3. El engaño del lenguaje

La forma en que se construye la realidad difiere en cómo se caracteriza por medio de las palabras. El lenguaje en el momento de representar la realidad la fosiliza, detiene un momento. El instante encarnado es como un cuadro que equipara al fotograma, frente al video que se asemeja más a la dinámica del movimiento y la vitalidad. La forma en que el lenguaje nos engaña es una de las preocupaciones principales y el argumento del conflicto contra un lenguaje que nos traiciona una vez que queda fijo y se estanca. De esta manera es Etienne el que

afirma en la novela: “el lenguaje que usamos nos traiciona” (p. 350). En este mismo contexto nos comenta Oliveira “Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad” (p. 348). Este es un tema que se dispone en las distintas voces de la novela. Esta falsación del lenguaje hace que también desde la voz narradora se establezca este conflicto.

Todas las voces que se levantan en la novela contra el lenguaje saben que la palabra termina separándose de la realidad. Es por ello que se rebelan y entran en pugna contra aquello que califican de engaño. El lenguaje es el espejo que deforma la realidad y que finalmente bloquea el acceso al verdadero conocimiento: “Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día” (p. 350). El lenguaje nos posiciona respecto al entorno, pero la demarcación que hace no es sino un patrón o un concepto legado.

### 1.1. Las amenazas del lenguaje

El lenguaje no solo se nos muestra a través de un rostro tartufo, sino que además puede actuar como un narcótico. Cuando su fin es el deleite estético, se corre el riesgo de caer en la dinámica del lotófago. Nos advierte Oliveira respecto a Morelli, quien entiende que el mero acto de escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector pasivo, al tipo que no quiere problemas sino soluciones (Cortázar, p. 348). Morelli comprende cómo se evade el sentido directo del lenguaje al establecer el contacto con la realidad, a través del eufemismo estetizado se corre el peligro de seducir al lector y aprisionarlo en una contemplación calológica. La función estética de las palabras no debe ser un fin sino un instrumento o un vehículo para el conocimiento:

Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista. En cambio, el plano meramente estético me parece eso: meramente. (p. 378)

Aquí el conflicto va más allá de la confrontación al lenguaje y se instala en la estructura de la novela. La novela cuyo fin es el deleite estético, es una trampa o un sedante que paraliza el pensamiento. Como nos describe Oliveira: “Morelli había sospechado la naturaleza demoníaca de toda escritura recreativa” (p. 428). Es así como se genera la sospecha y se establece la desconfianza en el lenguaje:

[...] sospechando que toda idea clara era siempre error o verdad a medias, desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima en el escritor mismo. (p. 349)

Estas reflexiones son los argumentos bajo los cuales se constituye una condición de sospecha de cara al lenguaje.

## 2. *Rayuela* y la reflexión sobre la escritura

### 2.1. Reflexiones contra el código

La literatura se renueva a partir de su propio código. Esta labor de rebeldía se apoya en las palabras mediante una permanente tensión entre el cuestionamiento y la revelación que implica tanto al emisor como al receptor. Es el acto de sacrificio ritual para encontrar la excelencia que implica la muerte y la renovación:

De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris. ¡Banzai! Hasta nueva orden, o sin garantía alguna: al final había siempre, un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra. (Cortázar, p. 428)

Al sublevarse contra el código e impulsar un nuevo instrumento de pensamiento, Morelli establece las pautas para constituir una nueva forma de comprender y establecer el contacto con la realidad: “El desprecio hacia el Libro marca un estado agudo de la angustia contemporánea, y su víctima por excelencia, el intelectual, se subleva contra el Libro” (Cortázar et al., p. 43). Es esencial el conflicto con los esquemas estéticos literarios establecidos dentro de la novela. El fundamento para esto reside en que lejos de ayudarnos a comprender la realidad nos alejan de ella. Bajo esta premisa el principal obstáculo de este nuevo instrumento encarnado en el lenguaje, es servirse de las mismas palabras ya existentes.

Ponernos en esta posición nos ayuda a comprender que el rechazo a lo literario es parcial y se circunscribe únicamente a su estancamiento. Es un punto de vista que no rechaza lo ya establecido, sino que en una perspectiva vanguardista pretende entrar en conflicto y renovarlo constantemente: “Nos hace falta un Novum Organum de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo” (Cortázar, *Rayuela*, p. 438). Este posicionamiento establece casi un consenso entre las voces de la novela con la de Morelli, por ejemplo, como la voz narradora Oliveira, Ronald, Etienne, etc. Por lo general Morelli sirve la mesa abriendo el tema para desplegar el argumento, los demás le siguen bien sea ampliando, comentando o interpretando.

En pocas ocasiones cuestionan o debaten sus argumentos. En alguna oportunidad Oliveira apenas se atreve a advertir que esta actitud puede impedir ver más allá de la guerra el elemento estético. Por otro lado, refuerza que esta es la posición de casi todo en el *Club de la Serpiente*.

Un aspecto a tomar en consideración es la construcción descentralizada del texto. En *Rayuela* esta inquietud tiene que ver más con una búsqueda literaria del personaje de Horacio. La forma en la cual teoriza la novela tiende a no tener un núcleo central a nivel estructural. La intención de esto es contar con un diseño mucho más dinámico. Aun cuando podamos tener un eje temático central o identificar un centro que tenga más peso, la novela misma genera los elementos para reemplazar y desplazar este centro infinitamente.

Este ejercicio de descentralización es uno de los tópicos de la novela. A partir de este tema establece su empuje rebelde contra la literatura y el lenguaje. A pesar de no ser un anclaje teórico explícito dentro de la misma novela, es muy útil observar en este proceder el papel de la contranovela como un eje discutido y en el cual se ejerce un tema performativo en *Rayuela*.

## 2.2. La descomposición del lenguaje

La descomposición es un concepto central que de forma directa se concentra en cómo el escritor emplea, inevitablemente, su material principal que es el lenguaje. Este aspecto posiciona el argumento principal de *Rayuela*: “Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura” (Cortázar, p. 340). El lenguaje se encuentra en estado de putrefacción o descomposición. El estado de deterioro nos conduce a la espinosa tarea de destruir la escritura, es la consecuencia del empobrecimiento de las acciones en la literatura.

Lo podrido se encuentra un paso más allá de la descomposición tras la muerte, es el estado que sigue a la muerte. Cortázar entiende que el lenguaje está muerto y a pesar de su visible muerte nosotros rechazamos enterrarlo y seguir adelante. Dada su descomposición es imposible que refleje de forma fidedigna nuestra realidad. Se intenta utilizar un cadáver como una persona viva, qué a pesar de su estado de descomposición impide reflejar nuestra propia realidad. El uso del lenguaje está formado en torno a características de las cuales Cortázar es extremadamente consciente, sobretodo de la fuerza que tiene para construir la realidad.

La aproximación de *necrofagia* al lenguaje revela la pérdida de la inocencia como un foco central para problematizarlo. Si es falso, entonces la fórmula con la cual construimos la realidad se encuentra realmente muy comprometida. Este es el

argumento principal y la fuerza que mueve a los personajes de *Rayuela* a declararle la guerra al lenguaje.

Especialmente, si tomamos las referencias del lenguaje y su muerte, giramos hasta el tema del suicidio en alusión al escorpión de la conciencia que se suicida en cuanto siente un peligro insalvable: “Apenas te metés un poco en serio en sus textos empezás a sentir lo de siempre, la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma” (p. 129). La concepción de la literatura es lúdica y la consecuencia de entrar a disputar los espacios es la posibilidad de la derrota y la muerte: “Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos en el cementerio” (p. 184). En la literatura el giro lúdico se encamina a través de la ironía. Desde un punto de vista formal, la muerte sirve como suplantación del yo, el juego del desplazamiento, escisión y alteridad del sujeto literario al sujeto lúdico, como vemos en la transición en la disputa del espacio que se constituye desde la locura a la muerte en el suicidio.

### 2.3. El rechazo de lo literario

Es difícil confiar en algo que se ve como amenazante, falso e incompleto. De esta manera, es difícil validar un sistema que se establece solo bajo fundamentos verbales. Como expresa Oliveira: “Res, non verba” (Cortázar, p. 310). Es una expresión que define abiertamente la rebeldía contra el código. Pero esta insubordinación contra el lenguaje tiene una conciencia que le dice que es imposible prescindir de este. Se instituye de esta forma la permanente rebeldía y el ciclo infinito del parricidio literario.

La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir [...] hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra. (pp. 66-67)

Esta desconfianza y rechazo a las palabras plantea un problema con relación a todos los personajes de *Rayuela*: la desconfianza en el lenguaje y su irremediable capitulación ante la ausencia de otro instrumento:

Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso. (p. 354)

La fragmentación es una de las huellas del hipertexto. En una cita que se denomina la Morelliana se conforma el hilado en *Rayuela*: “razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas” (p. 436). El lector participa al seguir los rastros hasta su encuentro con el hombre. Aquí junta las piezas hasta su elaboración como un rompecabezas de composición libre que debe ser montado.

¿Qué hace a *Rayuela* un hipertexto? La respuesta a esta interrogante reside en la participación del lector. Su diseño está premeditado, no es una novela de piezas sueltas o un collage que se agrupa sin sentido. De esta manera, se estimula la participación del lector no por coacción sino por incentivo. Las palabras de su autor: “Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos” (p. 314). Las capas mediante las cuales se van acumulando fragmentos es la fragua de una realidad. Un desorden de piezas sueltas que nos permite por múltiples vías llegar a una comprensión global, como si se tratase de una inducción y desde la comprensión total al lugar correspondiente de cada una de las piezas como si se tratase de una deducción.

Así, a partir de aforismos se establece la preeminencia del texto dinámico. Es una búsqueda de un texto que se genere casi en tiempo real y con plena libertad creativa. De esta forma, se despliega la libertad del lector y la posibilidad de rehacer la obra dentro de la obra misma: “Difícil explicarle que cuanto más frágil y perecedero el armazón, más libertad para hacerlo y deshacerlo” (p. 260). Un texto se desestructura para potenciar su posibilidad, espacio reservado para delegar poder autoral en el lector.

#### 2.4. El papel del lector en *Rayuela*

Han pasado casi 50 años de la publicación de *Rayuela* y el concepto de un nuevo modelo de lector esta aún vigente. Este concepto se ha fraguado en la emergencia de una nueva forma de literatura que incluye posibilidades dinámicas del hipertexto y sus derivados. El amplio rango de la literatura digital va desde el libro electrónico, pasando por el multimedia hasta el sitio web, el blog y las redes sociales. Así muchas de las producciones y de las novelas más fascinantes del hipertexto tienen como inspiración el libro de *Rayuela*. En realidad, es el hito fundacional de este tipo de literatura. Sin embargo, bajo la acuciosa mirada de las tertulias del Club de la Serpiente, no trascenderían los desafíos impuestos desde *Rayuela*. El lector cómplice ha llegado, es el gran aporte del género literario del hipertexto. Eso sí, mientras seguimos peregrinando a la Kaaba que representa *Rayuela*, se sigue esperando la gran obra hipertextual de la era digital, que aún está por venir.

Como se había establecido en el tablero de instrucciones, el lector puede aproximarse a Rayuela de manera convencional, empleando la primera posibilidad que plantea Cortázar, en este caso: el orden físico en el que está establecido e inclusive omitir los capítulos prescindibles: “Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (Cortázar, p. 346).

### 3. La escritura lúdica en Rayuela

Bajo el sentido lúdico, el primer capítulo abre con una búsqueda o una misión. ¿Encontraría a la Maga? (Cortázar, p. 6). Una misión en el sentido lúdico es un ejercicio o deber que corresponde ser resuelto por el jugador para lograr una gratificación. Se nos advierte que la realidad es un juego que se encuentra amañado: “eslabones en una cadena inexistente, cómo nos sostenemos aquí, cómo podemos estar reunidos esta noche si no es por un mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible” (p. 42). El amaño significa que, bajo ciertas circunstancias del juego, este se encuentra desbalanceado, haciéndolo injusto. Pero el objetivo es romper el juego como en el cuento corto de Cortázar “Final del juego”. Sólo existen dos maneras de terminar un juego: ganar o romper las reglas. Ganar un juego amañado es más difícil y, por tanto, más satisfactorio. Ese es el reto que presenta Rayuela: romper las reglas para ganar. Salir del juego de la tradición para lograr: “En la más completa libertad aparente, sin tener que rendir cuentas a nadie, abandonar la partida, salir de la encrucijada y meterse por cualquiera de los caminos de la circunstancia, proclamándolo el necesario o el único” (p. 232). En este sentido, Rayuela es el tipo de libro que representa el reto de crear su propio conjunto de reglas para escapar de la trampa del bucle infinito, que espera a los lectores en los capítulos 131-58-131-58...

#### 3.1. Los juegos en Rayuela

El niño nunca ha muerto en mí y creo que en el fondo no muere en ningún poeta ni en ningún escritor. He conservado siempre una capacidad lúdica muy grande e incluso tengo toda una teoría sobre lo que llamo la gravedad del juego, que no voy a elaborar ahora pero haremos una mención a hasta qué punto el juego es una cosa muy grave, muy importante y que en ciertas circunstancias puede ser muy dramática

CORTÁZAR, Clases de literatura, p. 40

El juego es uno de los hilos esenciales para conducir la corriente literaria en Rayuela, es la constante reinención, el goce y el placer lúdico. El ámbito lúdico territorializa, define el espacio y los límites de la novela. Son contadas las grandes obras literarias en donde lo lúdico se despliegue de una manera tan determinante. El juego es múltiple, variado, dinámico. Rayuela es un tablero dispuesto, un desafío que espera por la jugada del lector.

Desde su título nos guía en un juego. Rayuela es un esquema geométrico de líneas simples. Delimita un espacio de demarcación lúdica, que, a través de saltos, trazan los recorridos de iniciación de un viaje dentro de cualquiera de sus casillas: “Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose” (Cortázar, p. 250). El viaje entre capítulos, construyen un camino en un desplazamiento místico y figurativo entre el cielo y el suelo existencial: “Dejábamos las bicicletas en la calle y nos internábamos de a poco, parándonos a mirar el cielo porque ésa es una de las pocas zonas de París donde el cielo vale más que la tierra” (p. 8). El recorrido de Rayuela nos lleva desde su portada, por el resquicio de la rayuela, en un periplo a través del libro para trascender al mismo libro.

### 3.2. El juego estructural

Lo más novedoso del libro en todas sus formas es el tablero de dirección como lo hemos explicado. La sorpresa de este instrumento es el extrañamiento literario del siglo XX que marca el hito hipertextual en la literatura hispanoamericana. Es un algoritmo de experiencias estéticas, una matriz de direcciones o inclusive un flujograma en la pantalla de un monitor. El lector tiene dos jugadas, ser un lector pasivo o un cómplice, es la elección entre las posibilidades de leer los primeros 56 capítulos o lanzarse a los laberintos de los capítulos en una experiencia rizomática.

El laberinto, uno de los núcleos estructurales de Rayuela, es también uno de los motivos universales de composición en el juego. El cuaderno remite ineludiblemente al título original de la obra y su condición espiritual: “Un mándala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse” (Cortázar, p. 338). Cortázar nos invita así al acto lúdico.

Los capítulos de la primera parte del lado de allá corresponden desde el 1 al 36. La segunda parte del lado de acá corresponden desde el 37 hasta el 56. La tercera parte corresponde a los capítulos prescindibles. El tablero de dirección también funciona como un manual para abordar el texto, Tenemos un primer libro con los capítulos prescindibles. Además, tenemos un segundo libro que tiene un código para leer el texto. El segundo libro entrelaza los textos del primer libro y los

capítulos prescindibles. Los múltiples libros son el resultado de un lector libre para explorar este dispositivo y multiplicarlo. En cualquier caso, la primera representa una lectura segura, mientras la segunda es un ejercicio material de un laberinto narrativo en el cual el lector puede perderse entre los capítulos.

Este laberinto tiende a hiperbolizar la noción de agenciamiento haciendo que luzca mucho más profundo de lo que realmente es. Rayuela: “busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja” (Cortázar, p. 351). El efecto estético sobre el control y la producción del texto sobre el dispositivo hipertextual, nos permite ahondar sobre los mismos conceptos de la lectura convencional. Como nos dice Cortázar: “Es la tentativa para ver de otra manera el contacto de la novela con su lector” (Cortázar, 1:19:39-1:19:50).

El cambio de perspectiva no hace sino ampliar las posibilidades del libro como objeto literario. Es una clara respuesta a la tradición. Una nueva perspectiva estructural que no se puede explicar sin una tradición que le antecede. En palabras de Cortázar: “Toda la tentativa del libro y creo que se nota se nota desde el comienzo es una tentativa destinada a que la actitud del lector que lee novelas que es en general una actitud pasiva” (Cortázar, 1:20:00-1:20:16).

La voz narradora es uno de los aspectos a tomar en cuenta. Hay dos voces principales que conducen la narración, una en primera persona y la otra tercera persona. Horacio Oliveira conduce la voz en la primera con una voz íntima y un poco subjetiva. El narrador en tercera persona, cambia a la voz impersonal para luego pasar a primera persona y atraparnos desde la perspectiva del narrador:

No le interesaba en absoluto Jelly Roll Morton aunque era divertido oír la lluvia en la claraboya y que Jelly Roll cantara: Stood in a carrer, with her feet soaked and wet..., seguramente Wong hubiera fabricado en seguida una teoría sobre el tiempo real y el poético, ¿pero sería cierto que Wong había hablado de hacer café? Gaby dándole migas a las palomas y Wong, la voz de Wong metiéndose entre las piernas de Gaby desnuda en un jardín con flores violentas, diciendo: 'Un secreto aprendido en el casino de Mentor.' Muy posible que Wong, después de todo, apareciera con una cafetera llena. (Cortázar, Rayuela 57)

Estos cambios de narrador y perspectiva imitan el fluir de conciencia del monólogo interior, que se introducen casi siempre en transiciones más sutiles. El instrumento de la focalización en la voz narrativa sirve para volar la sintaxis y resaltar la voz como instrumento de la narración. Con el fin de alejarlo del hecho literario y aproximarlo al acto de habla.

### 3.3. Los juegos de la parodia y la ironía

Encapsulada en juegos de ironía, la disposición de las textualidades va degradando el lenguaje en un anticlímax para acentuar la atmósfera del habla

corriente. Parodiando la cotidianidad a un altar, hiperbolizándola como si fuese el centro mismo del universo o un superlativo existencial. Lo más ridículo es lo más sublime y lo más sublime es lo más ridículo. Por ejemplo, en la “dialéctica” del café con leche del capítulo 41 podemos leer: “En este mismo momento el café con leche irrumpe, se instala, impera, se difunde, se reitera en cientos de miles de hogares. Los mates han sido lavados, guardados, abolidos. Una zona temporal de café con leche cubre este sector del continente americano” (Cortázar, pp. 203-04). Otro ejemplo de estos juegos de ironía es el soliloquio de Oliveira frente al espejo. Este funciona como un montaje, el cual añade capas estructuradas en símbolos y representaciones, que aun siendo opuestas, las articula en un proceso semántico de asociación que se integra en el receptor: “Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo” (p. 269). El lector al cerrar el proceso de significación se vincula en el paroxismo creativo, ya no solo como espectador de los procesos narrativos, sino como cómplice sensible del proceso creativo: “En efecto, su sensibilidad había captado afinidades que escapaban al común de los oyentes y asumido la noble aunque ardua misión de convertirse en puente mediúmnic a través del cual pudiera consumarse en encuentro de los dos grandes hijos de Francia” (p. 86). En el capítulo 56 que finaliza el libro que: “se deja leer en la forma corriente” (Cortázar, p. 1). Horacio se prepara para toda una batalla épica en la habitación de la clínica con hilos (piolines) y palanganas con las que trata de convertirla en una fortaleza inexpugnable.

La narrativa tiene una doble significación, en el sentido de narrativa superficial es una persona que ha perdido la razón que transforma en un bastión defensivo la habitación en la clínica para locos. En su estructura profunda, es un texto que diserta sobre la lucha del autor y el lenguaje, los piolines son una clara alusión a la narratividad, en sentido alegórico del tejido que se fabrica entre los textos, en referencia a la red de significados que se establecen a partir de los hilos.

En el punto máximo de locura Horacio transgrede las fronteras del pacto narrativo en Rayuela, como si la ficción se empleara simulando un arma arrojada para ironizar sobre el propio texto. Con relación al capítulo 56 repite hasta en siete ocasiones la frase: “entornó sus ojos verdes de una hermosura maligna” (pp. 261, 263, 264). La locura alucinatoria es una forma de caricaturizar el proceso semántico de la escritura: “los piolines se encontrarán al final del razonamiento y no al principio” (p. 260).

Lo único seguro era que los piolines y los hilos lo alegraban, que nada le parecía más aleccionante que armar por ejemplo un gigantesco dodecaedro transparente, tarea de muchas horas y mucha complicación, para después acercarle un fósforo y ver cómo una llamita de nada iba y venía. (p. 260)

El lenguaje de palabras que enarbolan un conflicto en la estructura superficial, establece la ironía al apuntar lo absurdo de la situación. Lo caricaturesco nace de la disparidad entre la épica del discurso heroico y la falacia de la contienda. No existe un Agón, una confrontación entre dos fuerzas en pugna.

El capítulo 56 es el final del libro antes de los capítulos prescindibles. La estructura profunda no es tan simple como puede leerse, este capítulo se encuentra entre los 8 últimos del tablero de direcciones. Este recorrido brinda al lector una imagen más completa de las vivencias de Horacio que lo llevan a la pérdida de la razón. La empatía con el personaje y sus pugnas interiores son el resultado de un largo recorrido, representan el clímax justo antes del salto al vacío.

El discurso resulta más coherente, contrasta con la ironía de los piolines y la palangana, ridiculizan la fanfarronería del gran ego del personaje, cuya hybris decanta en su desenlace de signos invertidos en la lucha épica del intelectual aplastado por el objeto cotidiano. Son signos y elementos semánticos que se disponen en cotejos contradictorios, para acentuar la ironía en distintos niveles del texto.

### **3.4. Los juegos del lenguaje**

Rayuela abunda en experiencias lúdicas y el lenguaje por ser uno de los puntos centrales, no escapa del juego. En algunas ocasiones el lenguaje cotidiano se plasma en la escritura como un objeto literario, con la intención de descender la literatura para ponerse a nivel de registro con el receptor y entablar la comunicación. Como ya vimos anteriormente, en otras ocasiones su utilización es un elemento mordaz para establecer un escenario de parodia.

En otras, el lenguaje es una herramienta de la cual se dispone sistemáticamente de manera muy cuidadosa. Cuando es necesario se rompen por completo las reglas para renovarlo como se hace con el lenguaje glíglico. La invención de este lenguaje se debe sobre todo a la Maga en el capítulo 20 y en el capítulo 68. La forma de mezclar las palabras y los elementos de enlace del español se conjugan con otras palabras que no existen en nuestro idioma y en ningún otro, pero siendo fonéticamente posibles. El glíglico es un lenguaje más connotativo que denotativo, en este sentido prima la subjetividad y trata de comunicar más que nada sentimientos, es muy sugerente en cuanto a su sonoridad. En las situaciones de este uso de lenguaje entramos en un contenido erótico, en una como una alusión directa al acto carnal y en otra más indirecta desde una pieza musical. "Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas" (Cortázar, Rayuela 74). En este contexto los desplazamientos semánticos van desde lo erótico a una interpretación musical, que emplea el glíglico.

En otra ocasión Horacio interpreta una pieza de Jazz y su descripción la despliega en términos eróticos. El juego en *Rayuela* se convierte en una creación del lenguaje, escribir es un acto de totalidad lúdica en el lenguaje, en el cual su metamorfosis la empuja a los límites de una alquimia.

Estos juegos son rituales y ceremonias: los ecos de una lengua primitiva establecen una cadencia tribal originando una sintaxis, la palabra se forja en extremos. Entre los espacios lee los textos, las tipografías y se liberan los signos. Es la creación del Oulipo o de la patafísica. Una frase se desplaza hasta encontrar sus propias reglas, encontrando en su recorrido nuevos sentidos: “Si la revelación última era lo que quizá lo esperaba más, había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias” (Cortázar, p. 342). La palabra es ironía que destruye al que se encuentra arriba al invertir los significados, echa por tierra lo elevado. La palabra también es un doble juego de contraposición de voces, de sublime y de ridículo, de lenguaje culto y habla corriente, de risa y de dolor. La palabra juega consigo misma para hurgar en su esencia más profunda, resucitar en el proceso y así sostener su vitalidad. *Rayuela* nos invita en el acto lúdico del lenguaje a jugar con la palabra como fin último y consumación del propio juego.

#### 4. *Rayuela* como hipertexto

La obra de Cortázar es ampliamente estudiada para comprender la evolución de la escritura hipertextual, sobre todo por su influencia en las literaturas digitales. Con la llegada del internet aún estamos comprendiendo sus alcances y posibilidades. *Rayuela* anticipa a la tecnología del hipertexto y la forma en la cual culturalmente leemos en la actualidad. Aun cuando la novela de Cortázar materialmente varía de un texto digital (y no existe ninguna referencia explícita al hipertexto o el hipervínculo), cada capítulo es el equivalente a un nodo vinculado al siguiente capítulo tal como sucede en las computadoras. Podemos saltar libremente entre sus capítulos. En sí, la novela es un *proto-hipertexto*. Es decir, un *dispositivo de papel* cuya fuerza estructural recae sobre la genialidad de Julio Cortázar en sobrepasar, con creces, posibilidades materiales del libro como soporte y la novela como medio narrativo.

El lector y su libertad para intervenir el texto, acomodarlo, combinarlo en nuevas formas e inclusive dejarlo a un lado “sin remordimientos” tal como el autor plasmó en el *tablero de dirección*. Es también muy explícito en cómo el formato impreso no excluye ninguna de las operaciones anteriormente mencionadas. Estas acciones que tomamos con naturalidad de la lectura digital a través del internet, nos permiten movernos en el texto por medio de hipervínculos.

## 4.1. El tablero de dirección: fijar la evasión

Uno de los subterfugios que utiliza *Rayuela* para darnos la ilusión de control es la apariencia de aleatoriedad, pero en el fondo es más bien lo opuesto. Es una ilusión de desestructuración que tiene la hoja de ruta que trata de dirigirnos en un camino controlado por la apariencia de saltos y renovación estructural, pero lo que realmente guarda es la ruptura con las formas clásicas para disponer de nuevos modos de ver el dispositivo literario, sin tomar demasiados riesgos. Si observamos con detenimiento el primer libro en el capítulo 56 nos muestra un cuestionamiento a la forma tradicional de leer de forma pasiva. Por otro lado, el libro del tablero de direcciones realmente no tiene una ruptura agresiva de la lectura lineal, sigue el orden de los capítulos de manera solapada al intercalar una serie de capítulos dentro de la estructura tradicional:

73 1 2 116 3 84 4 71 5 81 74 6 7 8 93 68 9 104 10 65 11 136 12  
106 13 115 14 114 117 15 120 16 137 17 97 18 153 19 90 20 126 21  
79 22 62 23 124 128 24 134 25 141 60 26 109 27 28 130 151 152 143  
100 76 101 144 92 103 108 64 155 123 145 122 112 154 85 150 95 146  
29 107 113 30 57 70 147 31 32 123 61 33 67 83 142 34 87 105 96 94  
91 82 99 35 121 36 37 98 38 39 86 78 40 59 41 148 42 75 43 125 44  
102 45 80 46 47 110 48 111 49 118 50 119 51 69 52 89 53 66 149 54  
129\* 139 133 40 138 127 56 135 63 88 72 77 131 58 131

FIGURA 1: Tablero de dirección en *Rayuela*. Fuente: Julio Cortázar, *Rayuela*, p. 2.

Si observamos con detenimiento el *tablero de dirección* inmediatamente salta a la vista la secuencialidad de los capítulos 1 al 58 (resaltados en Rojo), los cuales sirven para mantener una estructura narrativa ontológica. Salvo por las dos únicas omisiones en esta secuencia numérica casi perfecta: la del capítulo 55 que se encuentra insertado en el capítulo 129 y el capítulo 57 que viene justamente después del 56 que marca el fin del primer libro.

Si se es demasiado agresivo para romper con las formas, el texto se puede percibir como incoherente, que es una de las consecuencias de la lectura hipertextual. Estamos habituados a que el *hipertexto* logre romper la linealidad de la literatura tradicional. Por definición el *hipertexto* es una escritura no secuencial, mientras que toda narrativa se sostiene a partir del hilo narrativo que reposa sobre la secuencia de eventos. Si se puede experimentar un *hipertexto* en secuencias distintas, de qué manera puede comprender el lector una secuencia de eventos. Primero hay que tomar en consideración la recepción y la comprensión de una compleja secuencia de eventos.

El relato a nivel narrativo puede presentarnos los hechos de forma no secuencial, siendo el receptor quien le da coherencia como quien ordena un rompecabeza como en *Modelo para armar*, de Cortázar. Así por ejemplo eventos no relacionados pueden ocurrir en paralelos, la comprensión narrativa la interpreta como una serie causal de acontecimientos.

El *hipertexto* no altera ni modifica los contenidos, sino que cambian el orden en el que aparecen. En *Rayuela* se modifica la forma en que se presenta el texto al lector. El cambio de presentación no transforma la trama o los hechos narrativos, puesto que no importa qué tanto se modifica el tránsito narrativo. En cada lectura se redimensionan los sentidos del recorrido. Aun cuando el orden puede ser afectado por este cambio, solo experimentamos una recepción distinta pero aún podemos reconocer que estamos leyendo una novela distinta en el mismo dispositivo narrativo.

En el caso de *Rayuela* como en cualquier hipertexto no se modifica la narrativa, sino que se transforma la experiencia de esa narración. Este es un aspecto central. Podemos inclusive eludir algunos capítulos, pudiendo ser redundantes para algunos lectores poder variar la trama, pero no de manera significativa. El texto no se puede diferenciar sino a través de una segunda y tercera experiencia, que son las que permiten establecer estas divergencias. Aun cuando de entrada el texto establece sus diferencias y se presagia como elusivo y mutable, mapeado con el *tablero de dirección*.

Morelli declara en el proyecto de novela dentro de *Rayuela* como una novela desarticulada: “la intención de escribir una especie de novela prescindiendo de las articulaciones lógicas del discurso. Se acababa por adivinar como una transacción, un procedimiento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos)” (p. 341). Una cualidad del *hipertexto* donde el medio se hace evidente y es parte de la experiencia narrativa.

Para concluir la diferencia fundamental radica en cómo se construye y se dispone la unidad narrativa, entendida como un proceso. En el hipertexto, se produce un cambio en la percepción del medio, al tomar conciencia del sentido, la unidad de significación y como esta se encuentra mediada.

En *Rayuela* tomamos conciencia de la forma de producción de la escritura, como entra en conflicto con el lenguaje, y a partir de sí misma comienza a alterar su sentido mutando como expresión de sentido en la medida que toma distancia con el emisor. Así la distancia entre el acto de habla y el acto de escritura hace que la producción de significado se genere en el momento de la recepción. Perdiendo el control el emisor en proporción a la “distancia” de la emisión, en la medida que esta

potestad se delega al receptor. Este fenómeno se acentúa en el hipertexto, llegando a comprender que el autor es una convención, un sujeto socio histórico que no posee absoluto señorío sobre su producción.

La posibilidad del desplazamiento de la emisión de la narración hacia el receptor es un fenómeno que establecen la interacción y el hipertexto tienen una veta que apenas comienza a explorarse. Al ampliar las posibilidades de emisión se expande la interrelación del emisor con el receptor en términos de la estructura del texto, el papel del autor, el nuevo papel del receptor y la intertextualidad.

El juego forma un elemento dentro de las sensibilidades de la narración y la textualidad, pese a ser un núcleo de nuestra cultura, al juego no se le da la importancia ni su lugar correspondiente. Cortázar es especialmente prolífico en este sentido, su aporte original es establecer la novela de *Rayuela* como un dispositivo lúdico. Al establecer un conjunto de reglas en el Tablero de Dirección de forma cuidadosamente premeditada, amplía el alcance de la novela como dispositivo narrativo a un artefacto lúdico en todo sentido. *Rayuela* es una rica veta para comprender el fenómeno del hipertexto en las narrativas literarias, pese a que no es su intención original, es un claro y sostenible ejemplo del hipertexto en la literatura.

### Referencias

- Cortázar, Julio. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2013.
- . *Rayuela*. Madrid, Editorial ALLCA XX, 1996,
- . [Miguel Ángel Avilés]: "Entrevista completa a Julio Cortázar realizada por Joaquín Soler en su Programa 'A fondo' (1977)". *YouTube*, 25 ago. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=p8XRjndWbXs>. Acceso: 22 ago. 2022.
- Ensslin, Astrid. *Canonizing hypertext: explorations and constructions*. New York, Continuum, 2007.
- Escalante, Richard. *Pertinencia y alcances de la Teoría de la Intermedialidad. Hacia una revitalización del ejercicio crítico literario*. Voz y Escritura, Revista de Estudios Literarios N° 27, Universidad de Los Andes, julio 2020, <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46909>.
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Quintero, Ednodio. *De narrativa y narradores*. Universidad de Zulia, 1997.
- Yukievich, Saúl. Prólogo. *Obra crítica*, por Julio Cortázar. Madrid, Editorial Santillana, 1994.