

## NOTA SOBRE EL TEXTO

*Julio Ortega*

Esta edición crítica se basa en el manuscrito de *Rayuela* que se encuentra en la Benson Latin American Collection de la University of Texas, en Austin, como parte de la colección de manuscritos de Julio Cortázar. Se trata de un original previo a *Rayuela*. Evidentemente, dadas las numerosas revisiones, tachaduras y añadidos que presenta, el manuscrito que fue a la imprenta tiene que haber sido una ligeramente distinta copia en limpio de éste. Varios capítulos, aunque sólo el 62 parece de importancia mayor, fueron añadidos al original al hacerse la copia para la imprenta; inversamente, algunos pocos capítulos del manuscrito original fueron descartados del libro. Más decisivo es el hecho de que la ordenación final de la novela aún no había sido alcanzada en el manuscrito. De manera que la historia textual de *Rayuela* puede establecerse del siguiente modo:

1. El *Cuaderno de bitácora* de la novella, llamado «log-book» por el autor, que consigna las primeras anotaciones hacia la novela, y que fue publicado en 1983 por Ana María Barrenechea junto a otras páginas y capítulos embrionarios, cuya transcripción se incluye en esta edición crítica;
2. El manuscrito de Austin, original casi concluido de la novela; y
3. La novela misma, cuya primera edición apareció en junio de 1963, en Buenos Aires, con el sello de la Editorial Sudamericana.

Para esta edición se ha utilizado como base, ciertamente, el texto autorizado de 1963. Para mostrar el proceso de escritura de la novela, su historia genérica y su arqueología textual, he creído fundamental anotar las variantes, tachaduras e inclusiones en el manuscrito. Se recogen en Apéndice los capítulos del cuaderno de bitácora no incluidos en el libro, junto a los capítulos descartados del manuscrito. Así, en lugar de anotar las referencias culturales, geográficas o dialectales de la novela (empresa llevada a cabo con dudosa fortuna por Andrés Amorós) creo más oportuno cotejar el texto definitivo de la novela con su estado previo; y de esta manera aportar información inmediata y formal acerca de su composición, su escritura, y sus tensiones internas. Esta es la primera edición crítica de *Rayuela* precisamente gracias a este re-establecimiento de su pre-texto.

Antes de discutir las peculiaridades del manuscrito, conviene decir algo sobre el

«log-book». Este cuaderno de bitácora es «un diario que registra el proceso de construcción de *Rayuela* con ciertas lagunas», según la caracterización de Ana María Barrenechea. Gracias a su reproducción facsimilar podemos comprobar que, en verdad, se trata de los primeros bosquejos de una posible novela que inicialmente se llamaría «Mandala». Esquemas, enumeraciones, personajes, observaciones, ideas y fragmentos embrionarios señalan este carácter protonarrativo. Sin embargo, incluye esta nota:

## RAYUELA

El libro se podrá leer:

- 1) Siguiendo el orden de las remisiones.
- 2) Como cualquier libro.

Tenerlo presente al hacer el Shuffling.

Incluye también la anotación de un sueño desarrollado más tarde en el capítulo 123 de *Rayuela* (127 en el manuscrito), seguramente la imagen matriz de la novela. En este sueño el autor percibe el espacio como desdoblado: una suma de París y Buenos Aires, y aunque esa imagen no baste para explicar la novela, sabemos que Cortázar partía de imágenes matrices en su ficción (a veces de sueños, como en «Casa tomada»). En este caso, como el manuscrito probará, la imagen del espacio doble (que puede ser común) debe haber servido para «cuajar» (en el sentido figurativo de las analogías fecundas que se articulan en los textos de Cortázar, generativamente) otra opción, más inmediata y más vivencial: la del exiliado que requiere replantearse el sentido de su opción entre Argentina y Europa. El exilio y su desgarramiento no es una problemática definitiva en *Rayuela* pero sí lo es en su elaboración, en el manuscrito. En efecto, el manuscrito nos permite ver hasta qué punto éste es un problema íntimo para Cortázar, y cómo domina —en el manuscrito— a la ficción con su énfasis deliberativo. Tanto, que la tachadura se convierte en una traza más de la escritura: tachar no es sólo descartar, es también dar paso a lo escrito, elegir lo escrito entre lo sobreescrito, y así hacer de la ficción el espacio de las resoluciones. Triunfa el discurso sobre los contenidos de angustia y justificación, gracias a que en la ficción se plasman como una forma menos temática y más interior. Al final, el exilio no es la oposición desgarrada entre dos espacios geográficos y culturales, sino la conciencia artística de un desdoblamiento y de un enajenamiento— esa conciencia formal es la que escribe al tachar, asumiendo en su propio desarraigo (y en sus arraigos artísticos) la condición moderna del arte: ser un discurso que habla desde el exilio. De allí que el espacio doble (contradictorio) sea planteado como tal (lados de allá y de acá) pero la lectura, nos dice la nota temprana del «log-book», podría ser también doble: siguiendo las «remisiones» (combinando las casillas de la rayuela) o leyendo como «cualquier libro» (confirmando la doble topología). El «Shuffling», entonces, es decisivo: en el «log-book» aparece ya la conciencia de que la forma del texto, su sintaxis basada en una combinación de espacios y tiempos, implicará el proceso de una lectura que haga «cuajar» a la figura polisémica de este «mandala» sin centro. El espacio doble, a su vez, se desdobra en la lectura duplicada. Como los personajes, como las opciones; como el juego y el saber en el mismo acto de escribir. El manuscrito ensaya, una y otra vez, la posibilidad del reordenamiento que sea, al mismo tiempo, la suma de todos los dobles en la resta de una lectura. La novela publicada muestra

el ordenamiento final, en tanto y en cuanto su propuesta es un proyecto articulado de lectura; ya que, en otro sentido, la novela contiene potencialmente muchos otros ordenamientos posibles, siendo, por ejemplo, el libro de Morelli uno tan articulado como las dos lecturas base. El «log-book», en el otro extremo, anota algunos ordenamientos semi-temáticos, por personajes o motivos, que más que un orden de lectura parecen índices exteriores. En cambio, el manuscrito revela el drama de esta búsqueda: cada comienzo de capítulo está lleno de números, tachaduras, notas, y hasta colores, que indican posibles ordenamientos, pistas y asociaciones que den forma a la novela. De los 155 capítulos de la novela sólo entre los primeros 28 hay coincidencia entre el orden final y el provisional, entre la novela y el manuscrito. Pero antes de examinar las opciones sopesadas por Cortázar, veamos esta otra hoja incluida en el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (transcrita en esta edición, pp. 512-513), y que es un posible Esquema de capítulos.

Lamentablemente, no hay indicios ni en el *Cuaderno* ni en el manuscrito de Austin sobre una posible cronología de la escritura de *Rayuela*. Hay, sí, por lo menos dos referencias cronológicas en el manuscrito; en el capítulo-2 se lee: «En esos días del cincuenta y dos [/pico/] [/y tantos/]; y en el -101, se dice: «Las formas exteriores de la novela han cambiado, pero/ en 1960/ sus héroes siguen siendo...». Pero no se constatan fechas del proceso de escritura del texto, y no estamos del todo seguros sobre las correspondencias cronológicas entre el *Cuaderno* y el manuscrito. Se puede considerar que el «log-book» (primera parte del *Cuaderno*) es anterior pero que los otros documentos que incluye son contemporáneos a la escritura del manuscrito. Sin embargo, desde la perspectiva del ordenamiento este Esquema de capítulos no sólo es anterior al orden final del libro sino que es previo al mismo orden del manuscrito. Que Cortázar estaba muy cerca del ordenamiento del manuscrito se puede comprobar en este cotejo:

Esquema, I	Manuscrito, II	Novela, III
75 133	-133 75	129 (-139)
76 143	-143 76	139 (-133)
77 137	-137 77	133 (-140)
60	-60	56

Comprobamos que en I cada capítulo está numerado dos veces: suponemos que Cortázar está buscando organizar la remisión. Todavía cada capítulo es titulado por su primera frase, y hay otra numeración a máquina, que es todavía anterior a la del Esquema. Ahora bien, al cotejar I y II vemos que la numeración se ha invertido: 75, 76, 77 aparecen tachados en II, y 133, 143 y 137, prevalecen pero con el signo de la resta. No es casual, entonces, que el Esquema aparezca claramente tachado. Por último, sobre este esquema descartado hay que decir esto: Cortázar ya sabe que el capítulo 56 (en III) será el «final» de la novela (60 en I y II), pero aún no sabe si este «fin novela» irá luego de 131 (127 en III) o después de 137 (133 en III). El signo de interrogación señala el carácter provisorio del esquema, y esta frase dramatiza la búsqueda: «El lío es desde 60». Por otra parte, la frase «Citas en apéndice» implica que la sección «De otros lados» aún no ha sido imaginada, y que, muy probablemente, incluso la división «Del lado de allá» y «Del lado de acá», no está aún a la vista. Todavía la remisión está planteada como «Pasa a...»; de modo que la solución de las

dos lecturas no es aparente. Pero tanto la idea de una resta, que parece dominar el cuadro de las remisiones (parte inferior del esquema), como el principio mismo de la permutación señalan el proceso de una forma que habrá de remitir a sí misma.

Es revelador de este proceso el hecho de que al comparar el orden final de los capítulos en el libro con el orden que tienen en el manuscrito encontremos que los primeros 28 son correspondientes. Indicio de que la forma final estaba en proceso, después de muchas (a veces siete) alternativas de ordenamiento ensayadas. El siguiente cotejo entre el orden del libro y el del manuscrito es ilustrativo de ese proceso, en varios puntos inminente de completarse, en otros todavía canjeando o desplazando los fragmentos:

<i>Rayuela</i>	Ms.	<i>Rayuela</i>	Ms.	<i>Rayuela</i>	Ms.
1-28	-1-28	64	-68	100	-29
29	-33	65	-69	101	-105
30	-34	66	-70	102	-106
31	-35	67	-71	103	-107
32	-36	68	-97	104	-108
33	-37	69	-73	105	-109
34	-38	70	-74	106	-110
35	-39	71	-75	107	-111
36	-40	72	-76	108	-112
37	-41	73	-77	109	-113
38	-42	74	-78	110	-114
39	-43	75	-79	111	-115
40	-44	76	-80	112	-116
41	-45	77	-81	113	-117
42	-46	78	-82	114	-118
43	-47	79	-83	115	
44	-48	80	-84	116	-120
45	-49	81	-85	117	-121
46	-50	81	-86	118	-122
47	-51	83	-87	119	
48	-52	84	-88	120	-124
49	-53	85	-89	121	-125
50	-54	86	-90	122	-31
51	-55	87	-91	123	-127
52	-56	88	-92	124	-140
53	-57	89	-93	125	-129
54	-58	90	-94	126	
55	-59	91	-95	127	-131
56	-60	92	-96	128	
57	-61	93	-72	129	-133
58	-62	94	-98	130	
59		95	-99	131	-135
60	-64	96	-100	132	-136
61	-65	97	-101	133	-137
62		98	-102	134	-138
63	-67	99	-103	135	-139

146		136	
147	-119	137	
148		138	-142
149		139	-143
150		140	-144
151		141	-145
152		142	-146
153		143	-128
154	-32	144	-134
155	-30	145	

Los blancos en la columna de la derecha indican que los originales de esos capítulos no se encuentran en el manuscrito.

En el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* Ana María Barrenechea presenta cinco textos no publicados, de los cuales los tres últimos fueron evidentemente considerados por el autor como parte del manuscrito de la novela, según se deduce de su titulación; en cambio, los dos primeros son notas embrionarias. Estos cinco textos no forman parte del manuscrito de Austin. Otro borrador de capítulo que aparece en el *Cuaderno*, «La araña», había sido publicado en la *Revista Iberoamericana* (Núms. 84-85, jul.-dic. 1973), enviado por el autor para el número especial dedicado a su obra. Este capítulo sí está en el manuscrito de Austin, con el número 126. Los siguientes capítulos del manuscrito no aparecen en el libro:

-63 -104 -123 -126 -130 -132 -141

Tanto los cinco capítulos del *Cuaderno* y estos siete del manuscrito, «La araña» entre ellos, se incluyen como Apéndice en esta edición. Si se considera que en las notas al texto he recobrado pasajes unitarios y párrafos completos, puede decirse que los textos descartados de *Rayuela* forman aquí un corpus de por sí importante para, a su contraluz, retrazar la escritura de la novela, algunas de sus magias parciales y centrales.

Sobre el cotejo de uno y otro orden hay todavía que añadir que unos pocos capítulos del manuscrito aparecen bastante revisados en el libro; y aunque las notas de esta edición son mayormente recuperaciones del subtexto, el lector puede apreciar, tanto en las revisiones dentro de lo tachado como al verificar el lugar de la tachadura en el texto final, la inteligencia de la elaboración artística, su pertinencia, sensibilidad y economía. No porque lo tachado sea necesariamente inferior o superfluo sino porque forma parte del proceso de la escritura, antes de que ésta logre su forma buscada. Esta flexibilidad de una escritura hecha a la vez por la apertura coloquial y el ritmo evocativo confieren a esta prosa su textura compleja, su humor y poesía. Pero veamos más de cerca las opciones de sucesivos ordenamientos, tal como aparecen en el manuscrito.

El capítulo -1 registra, arriba y a lo ancho de la página, las siguientes marcas manuscritas:

- 1) (1) [tachado, a la izquierda]
- 2) / [raya amarilla]
- 3) (A) [letra tachada]
- 4) -1 [título, centro y arriba]
- 5) (I) [tachado, centro]
- 6) [Véase-77] [a la derecha]

En la última página de este capítulo, abajo, se lee: (Pasa a...).

El capítulo -2 registra lo siguiente:

- 1) (2) [tachado, izquierda]
- 2) / [raya amarilla]
- 3) -2
- 4) (II) [tachado]
- 5) [MAGA] [derecha, mecanografiado]

Y en la última página:

- 1) (Pasa a...) [a mano, tachado]
- 2) (-120) [a mano, en otra tinta]

El capítulo -3 lleva aún más marcas:

- 1) (3) [tachado]
- 2) / [raya amarilla]
- 3) -3
- 4) 30 [tachado]
- 5) // [ilegible]
- 6) (III) [tachado]
- 7) Jazz session [tachado]
- 8) (Viene de la p. ahora -29) [tachado]

Y en la última página:

- 1) (-88)
- 2) Remisión [a máquina]

El capítulo -4:

- 1) (4) [tachado]
- 2) / [raya amarilla]
- 3) -4
- 4) 14 [tachado]
- 5) (IV) [tachado]
- 6) -77- [tachado]
- 7) (Viene de 43D) in [tachado]

Y en la última página:

- 1) (vuelve p. 20) [tachado]
- 2) p. (-75)

El capítulo -5:

- 1) (5) [tachado]
- 2) / [raya amarilla]
- 3) -5
- 4) 54 [tachado]
- 5) (V) [tachado]
- 6) (Viene de 53) [tachado]

Al final:

- 1) (Vuelva a... 58) [tachado]
- 2) (-85)

El capítulo -6:

- 1) 6-7 [tachado]
- 2) / [raya amarilla]
- 3) -6
- 4) 32 [tachado]
- 5) -5 [tachado]
- 6) (VI) [tachado]
- 7) (Viene de... 31) [tachado]

Al final:

- 1) (Pasa a 17) 13A) [tachado]
- 2) [ESTA?]

El capítulo -7:

- 1) 8 [tachado]
- 2) / [raya amarilla]
- 3) -7
- 4) // [ilegible]
- 5) (VII) [tachado]
- 6) -65 [tachado]
- 7) (Viene de 64) [tachado]

Al final:

- 1) (Pasa a 31) [tachado]
- 2) (vuelve a 66) [tachado]

Como se ve, la intensa revisión sigue algunas constantes. En primer lugar, parece evidente que desde el comienzo Cortázar concibió que la organización de los fragmentos (serían capítulos más tarde) estaría basada en una serie de remisiones. O sea, la escritura se planteó como discontinua desde un principio, y no como mera acumulación, progresión o desarrollo. En segundo lugar, luego de intentar una numeración corrida de las páginas, decidió no hacerlo y más bien numerar sólo los capítulos. En tercer lugar, algunos nombres y frases claves que sirvieron para marcar unidades argumentales (lo que es explícito más adelante, aquí sólo he querido dar una muestra de esta elaboración). En cuarto lugar, ensayó una numeración regular (1, 2, 3...) y otra en números romanos, antes de finalmente numerar con la idea de la resta. Otras marcas señalan procedencia (Viene de...) que puede ser una marca nemótica (que no aparece siempre); y que tal vez señala, además, junto al «Pasa a...» de algunas páginas, la idea del folletín, de la serie por entregas. Las anotaciones al final de capítulo son comparativamente pocas. Es evidente también que la opción de la resta domina al comienzo y al final, y el paso siguiente era hacer de la numeración una suma (lectura lineal) y de la remisión una resta (lectura discontinua); con lo cual la forma se duplica, o multiplica, haciendo de la fragmentación una simultaneidad. Así, la forma se resuelve, polisémica.

El principio de orden que marcan los colores no es explícito, pero la diversidad de colores utilizados indica, al menos, el número de núcleos que Cortázar distinguió en la novela. El color azul es asociado a Morelli (cap. 154), aunque también habría que establecer el valor de los colores en la pintura, que es asociada a la caracterización de los personajes. En cualquier caso, parece claro que tienen primero un valor sígnico. Esta es la correspondencia de los colores señalados con una breve raya vertical en la parte izquierda y superior de cada comienzo de capítulo:

Amarillo: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 69, 72, 75, 77, 118, 121, 124  
 Verde: 19, 20, 40, 41, 42, 43, 44, 82, 94, 130  
 Rojo: 21, 22, 23, 128  
 Negro: 24, 25, 26, 27, 28  
 Anaranjado: 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 61, 80, 96, 97, 105, 107, 109, 112, 117, 119, 127, 146  
 Morado: 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 79, 115, 120  
 Celeste: 53, 54, 55, 73, 93, 140  
 Rosado: 56, 57, 58, 83, 99, 129, 131, 133, 137, 142, 144  
 Marrón: 60, 62, 67, 76, 81, 92, 101, 135, 139  
 Azul: 95, 100, 103, 113, 116, 145

Los capítulos no citados aquí carecen de color, lo que debe considerarse una marca en sí misma. Son los más numerosos. Vista la frecuencia de los colores, los capítulos que no lo llevan parecen tener su función propia. El lector interesado puede convertir los números de los capítulos a los del libro, utilizando la tabla anterior, y establecer sus propias conclusiones.

Ciertamente, no he anotado aquí todas las variantes que el manuscrito consigna. Un buen número de correcciones tiene que ver con necesidades de estilo y expresión; y van del plano lexical al mayor del párrafo. Cortázar revisó sin duda más de una vez cada página de *Rayuela*, y lo hizo con una conciencia artística que se basa tanto en el fragmento (en la



necesidad de una anotación de *tempo proprio*) como en el capítulo y la correspondencia integral del texto. En ese sentido, es extraordinaria la lucidez con que mantuvo un equilibrio flexible entre la posibilidad de decir que abre el coloquio, la tentación deliberativa de los personajes, la parte problematizadora de los núcleos temáticos y semánticos, y por otro lado, el humor irónico y el lirismo maduro de tantos capítulos poseídos por un *raptus* evocativo y sumario. Toda esa subjetividad, locuacidad y verbalización requería de muchos instrumentos de control, diseño y formalización. No se anotan aquí todas las revisiones pero sí la mayoría de ellas, y todas las que añaden alguna información al proceso de esta escritura singular, más allá del cambio de un término por otro. Estas notas ayudan a entender la elaboración de la novela, y lo hacen tanto en la dirección de estos controles como en la de las opciones que el autor debe confrontar y resolver. He utilizado un número mínimo de signos para indicar, en la transcripción, el carácter de las revisiones y no complicar la lectura; son los siguientes:

/	/	tachado a mano
//	//	tachado a máquina
[	]	añadido a mano

Estas indicaciones deben de inmediato hacer visible las inclusiones y tachaduras para, enseguida, devolver la lectura al texto.

Gracias a Laura Gutiérrez-Witt, directora de la Benson Latin American Collection de la University of Texas, y de Donald Gibbs, su bibliógrafo latinoamericano, se pudo adquirir en Austin los manuscritos de Cortázar; gracias también a la colaboración de Saúl Yurkievich, albacea del autor. Me complace haber tenido en estas gestiones algún papel, ya que los archivos de nuestro querido amigo están preservados y documentan su obra, especialmente cuando, luego de su muerte, han aparecido ediciones espúreas. Reconocimiento también es debido a Aurora Bernárdez por su generosa autorización de esta edición crítica. Para el trabajo de transcripción computarizada de las notas he contado con la asistencia editorial de la Dra. Flor María Rodríguez-Arenas, de Columbia University, gracias a la cooperación del University Research Institute de la University of Texas, Austin. Con Claudia Elliott, mi mujer, he pasado muchas horas en esa Biblioteca, y su ayuda y su apoyo hacen posible también este trabajo.