UNA PRIMERA EDICION ANOTADA DE *RAYUELA*

POR

ROBERTO YAHNI

Sarah Lawrence College, New York

El auge y proliferación de ediciones anotadas de textos contemporáneos que recientemente han aparecido mueve a reflexionar acerca de cuál ha de ser el criterio y el alcance de tales ediciones, cuyos problemas difieren de los que los tradicionalmente llamados textos clásicos pueden ofrecer. A este respecto, la reciente aparición de una primera edición anotada de *Rayuela*, de Julio Cortázar, con introducción y notas de Andrés Amorós¹, puede ser un buen ejemplo para considerar el criterio, la presentación y hasta la utilidad de una edición anotada de un texto contemporáneo.

La complejidad de *Rayuela* es múltiple y deriva esencialmente de la manifiesta relación entre su estructura, su mensaje, su articulación y la intención del autor. Una posible y acabada edición de *Rayuela* podría ser aquella que mostrara esa deliberada permeabilidad entre esos distintos planos a través del prólogo y las notas, sin olvidar nunca que tanto uno como otro no son más que instrumentos al servicio de la mejor comprensión del texto.

¿Cuál ha sido el criterio elegido por Andrés Amorós en la confección de las notas para su edición? En primer lugar, la mayor dificultad para saberlo quizá se deba a las contradicciones que Amorós expone en su prólogo:

Siempre he sido partidario de editar los textos contemporáneos que lo merezcan con idéntico rigor que si se tratara de una comedia de Lope o Calderón (p. 89).

¹ Julio Cortázar, *Rayuela* (Madrid: Cátedra, 1984). Edición de Andrés Amorós.

Anotar *Rayuela* ha sido, ciertamente, una tarea de locos. El lector advertirá, seguramente, en mi queja, lo bien que lo he pasado haciéndolo (ídem).

Me temo que en esta edición faltan todavía no pocas notas (p. 90).

Advertirá el lector la desigualdad de estas notas. No sólo se debe a mi ignorancia (p. 91).

No han sido redactadas las notas por una perfecta computadora, sino por una persona. En este caso creo que reflejan muy claramente sus conocimientos y sus ignorancias, sus debilidades y sus locuras. No me parece exagerado suponer que —para bien o para mal— son notas personales (p. 92).

Es difícil también tratar de conciliar rigor (el mismo que requieren —según Amorós— las ediciones de Lope y Calderón y el mismo que se requiere para editar cualquier autor de cualquier época) con tan fuertes accesos de personalidad y extroversión que, sin duda, interfieren en la objetividad crítica y en el respeto que el lector merece.

Mucho más difícil es entender afirmaciones como la siguiente:

Las notas a pie de página se prestan también a un cierto juego textual que el propio Cortázar ha practicado en *Un tal Lucas* y en todos sus *libros-collage* (p. 91).

Es verdad que las notas a pie de página pueden prestarse a «un cierto juego textual», pero no es así cuando esas notas tienen el propósito de aclarar e informar sobre un texto; el lector de ediciones anotadas (el mismo de Lope y Calderón, quizá) no busca juegos en las ediciones anotadas, y si Cortázar ha jugado con sus propias notas al pie de página lo ha hecho en sus obras de ficción y no ha pretendido que sus notas y la relación del texto con las mismas se lean como las de una edición anotada cuya función es bien distinta.

Estas ambigüedades de criterio son claras y coherentes a lo largo de toda la edición, ya que oscilan entre el rigor de los textos clásicos y una actitud francamente lúdica, impresionista:

Mi relación con este libro no es demasiado académica, espero. Ni siquiera soy profesor de literatura hispanoamericana. Sin embargo, he hablado, escrito mucho sobre *Rayuela*: en España quizá más que nadie. La razón, además de muy simple, es, para mí, la única que debería contar en estos casos: simplemente me gusta este libro. Me gustó. Me sigue gustando (p. 17).

Que se resuelve en el propósito de:

Quisiera ofrecer una especie de *Rayuela par elle-même*. Más sencillamente: un repertorio de citas bien elegidas y ordenadas serían la mejor introducción, creo, a esta novela. (Poco más puede hacer el crítico, quizá, en cualquier caso) (p. 17).

Dicho de otra manera: Amorós cree que la función del crítico es hacer posible y visible a través de la elocuencia del texto toda su significación, todo su mensaje. Eso lo intenta en su Introducción. Pero el verdadero problema que esta edición presenta es el de las notas.

Lo que no dejará de sorprender a cualquier lector es un tipo de nota al texto que podría llamarse nota impertinente. Esto se aplica a la nota que guarda con el texto una relación oblicua, indirecta, y que siempre se refiere a una realidad extrínseca o tangencial al texto. Un ejemplo bien claro de este tipo de impertinencia lo da la nota de la página 163:

¹ *rue de Varennes y rue Vanneau*: las dos están en la zona del Faubourg Saint Germain, cerca de Saint Germain-des-Prés, pero en una zona más residencial. En su paseo Oliveira y la Maga pasan al lado del Hotel de Matignon, la residencia del Primer Ministro; si siguieran caminando una manzana más, por Varennes, llegarían al Museo Rodin.

Sin entrar a discutir si es importante o no, para el lector, que Oliveira y la Maga pasan al lado del Hotel de Matignon y esa es, en efecto, la residencia del primer ministro, ¿para qué le sirve al lector saber que si los dos personajes continuaran caminando «una manzana más, por Varennes, llegarían al Museo Rodin»? Esta nota anota un texto inexistente. Algo semejante ocurre con dos notas de la página 347, que curiosamente también se refieren a calles de París:

⁷ *rue de la Huchette*: enfilando el Boul'Mich desde el Sena, es la primera calle a la izquierda. Es hoy una zona peatonal muy animada, con restaurantes baratos y librerías. De ella sale la rue du Chat-qui-pêche, la más estrecha de París. Muy cerca está la librería Shakespeare and Co., que fue propiedad de Sylvia Beach, donde se reunieron Joyce, Pound, Miller...

⁹ *rue du Chemin Vert*: al Norte de la Place de la Bastille, en el barrio de Belleville-Menilmontant. Ya no es la zona que vio así Rousseau, en 1776: «Después de cenar seguí los boulevares hasta la rue du Chemin Vert, por la que subí hasta Menilmontant; desde

aquí, atravesando los senderos que cruzan los viñedos y las praderas, seguí mi camino hasta Charonne por la agradable campiña que separa estos dos pueblos.»

Las derivaciones de la primera nota —por más literarias que sean— son absolutamente impertinentes; la segunda nota, además de impertinente es ociosa, ya que es poco probable que haya algún lector que todavía suponga que la zona de Menilmontant permanece tal como Rousseau la describió en 1776. Pero lo que es más difícil de explicar es qué hace Rousseau en el capítulo 34 de *Rayuela*. Otro ejemplo más de este tipo de notas es la de la rue Gît-le-Coeur, en la página 357:

⁹ *rue Gît-le-Coeur*: está situada junto a la plaza St. André des Arts, en pleno barrio latino, al lado del Hotel Vieux Paris, donde se alojaba Allen Ginsburg (*sic*). Va a dar al Quai des Grands Augustins.

La relación de Allen Ginsberg con el capítulo 36 de *Rayuela* es nula.

Se podría continuar con bastantes ejemplos más de este tipo, pero la pregunta que surge al leer y comparar estas notas es cuál ha sido el criterio elegido al anotar tan minuciosamente las calles de París y casi ninguna de las de Buenos Aires.

Otro tipo de impertinencia tiene lugar en notas referidas a obras, autores o textos literarios. La nota 10 de la página 504 es un buen ejemplo (es necesario, en este caso, transcribir también el texto para mayor comprensión del ejemplo):

Fíjate que si me tiro —dijo Oliveira— voy a caer justo en el Cielo ¹⁰.

¹⁰ Un juego más con el simbolismo de la rayuela. Me recuerda la frase que, según transmite Ramón Gómez de la Serna, dijo Alejandro Sawa (Max Estrella en *Luces de Bohemia*) a Valle-Inclán: «Ramón, si no hubiese fuerza de gravedad nos tiraríamos a las estrellas.»

Nadie podrá poner en duda la legitimidad del recuerdo de Andrés Amorós, pero no está nada clara su relación y semejanza con el texto. Por segunda vez, Amorós recuerda a Valle-Inclán (páginas 241 y 242, respectivamente):

Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito ².

² Recuérdese lo que dice Max Estrella en *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán: «Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas... La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.»

Tampoco es pertinente aquí la cita de *Luces de bohemia*; las relaciones con el personaje o con la significación del texto son remotísimas.

Un curioso ejemplo de total impertinencia literaria lo ofrece la nota al famoso epigrama del emperador Adriano («animula, vagula, blandula»):

⁸ *animula vagula blandula*: epigrama lírico de Adriano. Lo utilizó como título Luis Cernuda en un poema de su libro *Desolación de la quimera* (en *Poesía completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Biblioteca Crítica, Barral Editores, 1974, pág. 498).

Una impertinencia más pertinente hubiera sido agregar en la nota que Cortázar publicó en 1955 la traducción de *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, y que el primer verso del epigrama (el mismo que citan Cortázar en *Rayuela* en la nota 8 de la página 142 y Amorós-Cernuda en sus respectivos textos), sirve como título al primer capítulo de la novela. Para seguir con Cernuda, es muy curiosa la nota que explica la palabra *peniche*, en la página 148.

⁵ *péniche*: 'chalana, barco chato, de forma cuadrada y muras (*sic*) casi verticales'. Recuérdese el poema de Luis Cernuda «Dans ma péniche», en *La realidad y el deseo* (edición de M. J. Flys, Madrid, Clásicos Castalia, pág. 199).

La relación de Cernuda con el texto de la novela es verdaderamente críptica; la definición de *péniche* no involucra a Luis Cernuda. Otro ejemplo lo ofrece la palabra 'polenta', en cuya nota la definición es incorrecta y lo que sigue es irrelevante y alejado del texto (página 217, nota 1):

Siempre estropeaba el mate, tirando de un lado y de otro la bombilla, revolviéndola como si estuviera haciendo polenta¹.

¹ *polenta*: 'puches de harina de maíz'. Es el título de uno de los temas musicales de la película *Novecento*, de Bertolucci, como símbolo de comunidad en torno a una comida italiana popular.

La 'polenta', harina de maíz cocida en agua, plato típico del norte de Italia y, por consiguiente, muy popular en la Argentina, necesita ser revuelta

constantemente durante su cocción, de ahí la comparación que aparece en el texto. En relación con 'polenta', hay que hacer notar que la palabra 'bombilla', a pesar de que es la primera vez que aparece, no lleva nota; pero sí la lleva en la nota 2 de la página 219; es decir, cuando aparece por segunda vez.

Un caso verdaderamente digno de mención es la nota a la palabra 'drakens' (nota 22, página 597):

... de andar por las orillas del río sin ver remontar los drakens normandos...

²² *drakens*: 'draque, aguardiente aguado'.

Sin ir más lejos que a cualquier edición del *Nouveau Larousse Illustrée*, se encuentra 'drake', embarcación usada por los normandos en sus incursiones piratas. Su origen es latino, *draco*, dragón. Las proas de esas embarcaciones tenían la forma de la cabeza de un dragón. Así se puede entender el texto, ya que resulta difícil imaginar aguardientes que remontan ríos, pero quizás sea esa la causa de estar aguados. Otro caso notable lo ofrece la nota a la expresión inglesa 'wishful thinking' (página 542, nota 14):

¹⁴ Expresión inglesa equivalente al español 'pensar como querer'.

La nota 1 de la página 599 está equivocada:

Una de las notas aludía suzukianamente¹ al lenguaje como expresión...

¹ No sé si refiere a Keibo Suzuki, pintor japonés sobre seda de fines del xix y comienzos del xx, premiado en la Exposición de París de 1900.

El texto se refiere a D. T. Suzuki (1870-1966), divulgador del budismo zen y especialista en misticismo y psicoanálisis. En el mismo texto, unas líneas más arriba, se menciona el budismo zen.

Se ha apuntado anteriormente la evidente desproporción entre la minuciosidad con que están anotadas las calles de París y el casi completo desdén por las de Buenos Aires. Sin entrar a hacer aquí una valoración crítica acerca de la significación e importancia de «del lado de acá» o «del lado de allá», hay que admitir que la presencia y referencia a calles y barrios de Buenos Aires tiene más de un nivel de significación en la novela.

Uno de los muchos ejemplos que podría ilustrar esta importancia es lo que dice Traveler en el capítulo 40 (página 384):

... No sentís como nosotros a la ciudad como una enorme panza que oscila lentamente bajo el cielo, una araña enormísima con las patas en San Vicente, en Burzaco, en Sarandí, en el Palomar, y las otras metidas en el agua...

Hay que agregar que ninguno de los lugares mencionados lleva nota.

La postergación y el desconocimiento de lo argentino cubren en esta edición casi todo lo que se menciona: argentinismos, lugares, alusiones históricas o literarias, objetos.

Hay que comenzar mencionando la definición que Andrés Amorós da de la palabra 'piolines' (esta definición no figura en nota, sino que es el título de uno de los distintos apartados de la Introducción):

Al final de la novela juegan un papel importante los hilos de colores, a los que Cortázar llama piolines (en España, piolín es también el pajarrito desvalido, compañero de Carlitos —Charlie Brown—) (página 73).

Se llama piolín en la Argentina y en el Uruguay al hilo, generalmente de color blanco, que comúnmente se usa para atar paquetes. Cortázar no ha inventado la palabra y la mención a Charlie Brown es ociosa. Uno de los muchos ejemplos que muestran el desconocimiento total en lo que se refiere a aspectos de la literatura argentina lo prueba el no haber anotado la alusión a «la Argentina visible e invisible» (página 389), famosa dualidad que aparece como una de las tesis de *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea. Otro ejemplo de omisión lo ofrece el no haber anotado los famosos versos de Raúl González Tuñón: «*Si quiere ver la vida color de rosa / eche veinte centavos en la ranura...*» (página 232). Un curioso ejemplo se registra en la nota 5 de la página 389. En el texto se lee:

... el contenido del rotograbado dominical y digestivo de los Gaínza Mitre Paz...⁵

Y en la nota:

⁵ Gaínza/Mitre/Paz: se refiere a los fundadores del periódico *La Prensa*, de Buenos Aires.

El diario *La Prensa* fue fundado por José C. Paz y sigue siendo propiedad de la familia Gaínza Paz. *La Nación* fue fundado por Bartolomé Mitre. Pero en la nota 3 de la página 140 se lee:

³ *Bartolomé Mitre* (1821-1906): se opuso a Rosas y llegó a Presidente de la República Argentina (1861-1869). Publicó poemas, novelas y estudios como *La historia de San Martín*. Fundó el diario *La Nación*...

Esta nota (o la anterior) hace que Bartolomé Mitre sea fundador de dos periódicos. Amorós no entendió la ironía de Cortázar de haber puesto a fundadores y no fundadores de un periódico en un mismo nivel. Debe agregarse que Mitre publicó una sola novela (*Soledad*, 1847) y el título correcto de la biografía de San Martín es *Historia de San Martín y la emancipación americana*.

Entre los errores más considerables en que incurre esta edición se destacan los argentinismos. Entre los no anotados figuran: 'canyengue' (p. 385), 'macanudo' (p. 401), 'vento' (p. 219), 'taba' (p. 404), 'cebarme' (mate) (p. 392), 'melón' (cabeza) (p. 414), 'chinchulines' (p. 379). Entre los anotados cuya definición está equivocada figuran: 'coima': manceba (p. 436), 'guachada': vulgaridad (p. 339), 'pituca': flacucha (p. 447), 'meteón': enredo, lío (p. 468), 'camote': jaleo (p. 515). Hay otros errores debidos al desconocimiento de expresiones hechas, de tal forma que el error tiene lugar por elegir una sola palabra de la frase y no toda la frase: 'quinta del ñato', la nota 10 de la página 392, sólo define 'ñato': de nariz corta, aplastada, chato; lo mismo ocurre con 'matambre arrollado', la nota 4 de la página 389, sólo define 'matambre': capa de carne y grasa que se saca de entre el cuero y el costillar de los animales vacunos y no al plato típico de la cocina argentina; un caso de confusión contextual lo ofrece la nota 7 de la página 390. El texto dice: «... los cultos necrófilos de la baguala⁷», sin saber que en este caso 'baguala' no es —como la nota lo indica— 'potro o caballo no domado', sino un canto típico del norte argentino de tono lento, triste y elegíaco.

Un caso de falsa atribución literaria lo da la nota 3 en la página 384. En dicha nota se incluye entre las obras de David Viñas el libro de ensayos de José Lezama Lima *La expresión americana*; curiosamente, en la nota 3 de la página 518 se le restituye a Lezama Lima su libro, incluyéndolo entre sus obras.

Esta enumeración no es exhaustiva, pero puede mostrar algunas características más salientes de las notas de esta edición. La confusión sería uno de los rasgos más distintivos, confusión que se hace más evidente al tratar lo relativo a la cultura argentina, en que, en ciertos casos, las omisiones son tan serias como las sustituciones, los errores de significado y las erratas.

Una edición anotada de *Rayuela* es una necesidad. La complejidad del texto se manifiesta en todos sus niveles. La literatura, la música, la pintura, los argentinismos, París, Buenos Aires, el jazz², el tango y mucho más van a ser siempre un problema que cualquier lector necesita resolver. Desgraciadamente, esta edición no es, en ningún caso, una ayuda para nadie. Cortázar quería crear un lector activo y encontró en la estructura de *Rayuela* la mejor y más original manera de crearlo. Lo que nunca sospechó es que la primera edición anotada de su novela, por otras razones, necesitaría de un paciente lector activo que supiera sortear obstáculos y eludir los más insospechados tropiezos que la Introducción y las notas de esta edición ofrecen.

² En cuanto al jazz, las notas, además de ser muy acertadas, son minuciosamente informativas. Lo mismo puede decirse del boxeo.