EL PROCESO DE REVISIÓN EN LA GÉNESIS DE *RAYUELA*: UN ENFOQUE COGNITIVO

Luis Aguirre
U.N.Cuyo – FFyL
luisaleaguirre@yahoo.com

"La inteligencia de un escritor consumado funciona, en el acto de escribir, como un aparato cibernético. De las múltiples formas posibles de expresión de cada vivencia, elimina las que elegiría el escritor novato o mediocre (los clisés, las formas enfáticas, las metáforas gastadas o vulgares) y deja pasar la única forma justa y exacta.

(Esto se comprueba sobre todo a la hora de la revisión de lo escrito)" (Cortázar y Barrenechea, 1983: 162)

RESUMEN

En el *Cuaderno de bitácora de "Rayuela"* Julio Cortázar planifica y da forma a su novela. Registra en él los diversos caminos que lo conducen a la concreción de los objetivos de escritura que se ha propuesto. El estudio del *Cuaderno* nos permite identificar las operaciones mentales que realiza este escritor en el proceso de producción de la novela *Rayuela*. La génesis de la novela ya fue estudiada por Ana María Barrenechea, quien mediante la crítica genética estableció los pre-textos, la *matriz* y el *núcleo generador*. Nosotros abordamos el proceso de producción de *Rayuela*, pero centrándonos en el proceso mismo, no pensando en función de la novela terminada. De este proceso de producción analizamos el subproceso de revisión y reescritura en el marco del modelo de la producción de textos de Flower y Hayes (1981).

Palabras clave: modelo de producción de textos - perspectiva cognitiva – protocolo – planificación - revisión.

ABSTRACT

THE EDITING PROCESS IN THE GENESIS OF *RAYUELA:* A COGNITIVE APPROACH

Author: Luis Aguirre

In *"Cuaderno de bitácora de "Rayuela"* Julio Cortázar plans and shapes his novel. He registers the different ways that lead him to the achievement of the writing goals that he has set. The study of this *"Cuaderno"* allows us to identify the mental operations that take place in the writer's mind throughout the production process of the novel *Rayuela.* The genesis of the novel has already been studied by Ana María Barrenechea, who has determined the pre-texts, the matrix and the generating nucleus. We undertake the process of production in *Rayuela,* focusing the study on the sub processes of editing and re-writing, and not on the novel as a whole. The analysis is carried out under the light of Flower and Hayes' (1981) writing process model.

Key words: written production model, cognitive approach, protocol, planning, editing

EL PROCESO DE REVISIÓN EN LA GÉNESIS DE *RAYUELA*: UN ENFOQUE COGNITIVO

Luis Aguirre
U.N.Cuyo – FFyL
luisaleaguirre@yahoo.com

INTRODUCCIÓN

El *Cuaderno de bitácora de "Rayuela"*, escrito por Julio Cortázar, posibilita múltiples abordajes que iluminan la génesis de la novela[1]. En él un escritor en acción ensaya en su taller de escritura diversos caminos, formula y reformula objetivos, manifiesta predisposiciones, creencias y actitudes. La génesis de la novela ya fue estudiada por Ana María Barrenechea, quien mediante la crítica genética estableció los pre-textos de *Rayuela*, su *matriz* y su *núcleo generador*. Esta investigadora analizó las transformaciones y agregados que fue sufriendo la idea primigenia hasta alcanzar su forma cabal.

Aún basándonos en ese excelente trabajo, nuestra perspectiva de estudio difiere, pues ya no pensaremos el proceso en función de la novela terminada, sino que reconstruiremos las operaciones mentales realizadas por Cortázar en el momento mismo de la composición. Este proceso se estudiará desde una perspectiva cognitiva y en el marco del modelo de la producción escrita de Flower

[1] El presente trabajo ha sido realizado en el marco de un subsidio otorgado por la SECTyP (U.N.Cuyo)

y Hayes (1981). Nos centraremos en el subproceso de revisión del mencionado modelo, subproceso ampliamente manifestado en el *Cuaderno* en la adecuación de los fragmentos escritos a los objetivos de escritura. Para ello, consideraremos el *Cuaderno de bitácora* y la novela misma como un protocolo del autor de la novela.

En primer lugar, realizaremos un acercamiento a la naturaleza de los materiales que componen el *Cuaderno de bitácora de* Rayuela. Reseñaremos, posteriormente, el trabajo de Ana María Barrenechea, señalando las diferencias respecto de la perspectiva cognitiva. Luego, presentaremos el modelo de Flower y Hayes (1981), mediante el cual analizaremos las ideas y objetivos de Cortázar. Realizados estos pasos previos, abordaremos finalmente el proceso de revisión llevado a cabo en el *Cuaderno*.

1. ¿QUÉ ES EL *CUADERNO DE BITÁCORA*?

Debemos tener presente que el camino textual de *Rayuela* está marcado por tres textos: en primer lugar el *Cuaderno de bitácora* que estudiamos, en segundo lugar el manuscrito de Austin, original casi concluido de la novela con múltiples tachaduras, y por último, la novela en su edición definitiva.

A medida que Cortázar componía su novela, registraba en un cuaderno las diversas ideas que se le ocurrían y anotaba también citas de textos que le interesaban (de filosofía, literatura o artículos periodísticos de interés general). Este manuscrito, llamado por el autor "log book"[2], fue regalado a Ana María Barrenechea en agosto

[2] Así denomina Cortázar al *Cuaderno* en una ocasión (Cortázar y Barrenechea, 1983: 166). Barrenechea, por su parte, se pregunta respecto de esa frase si Cortázar "¿Se refiere con ella a la novela que está planeando (ya como título, ya como nombre genérico descriptivo, ya como ambas cosas) o se refiere al manuscrito que ahora publico como diario de navegación (= Cuaderno de bitácora) de su experiencia, al mismo tiempo brújula que lo orienta en el proceso de escritura y testimonio de ese proceso?" (Cortázar y Barrenechea, 1983: 113)

de 1963. En 1983 Barrenechea lo editó en una copia fotostática junto con un "Estudio preliminar". Para esta investigadora el *Cuaderno* es "un diario que registra el proceso de construcción de *Rayuela* con ciertas lagunas" (Cortázar y Barrenechea, 1983: 9) Se trata de un conjunto heterogéneo de materiales: bosquejos de escenas, dibujos, planes de ordenación de los capítulos, listas de personajes, citas de diversos autores, reflexiones y fragmentos no muy extensos de la novela en gestación. Es, según Sarlo,

> *"un espacio libre donde Cortázar le explica a Cortázar el sentido del text in progress: una pantalla donde se registra no sólo la ruta, sino su discusión y sus cambios. Se tiene, aparentemente, claro el punto de llegada [...] y se discuten las opciones de rumbo"* (Sarlo, 1985: 940)

El *Cuaderno* es un "documento de la arqueología de la producción novelística" (Sarlo, 1985: 942), pero no desnuda abiertamente el proceso de composición de *Rayuela*, sino que nos obliga a indagar para obtener algunas respuestas. Se nos presenta como el itinerario de la primera lectura de *Rayuela*, practicada por Cortázar mismo mientras va escribiendo su texto. Es la lectura de un lector ideal y crítico literario, quien deja huellas de su operación en una serie de "instrucciones de escritura" (Sarlo, 1985) contenidas en las páginas del *Cuaderno*. Estas instrucciones nos permiten considerar el *Cuaderno* como un *protocolo*[3], ya que encontramos en él decisiones del autor tomadas mientras planifica su novela y escribe a la vez breves borradores de la misma.[4]

---

[3] Entendemos por protocolo "el conjunto de las transcripciones, los borradores y el texto producido" (Cassany, 1987: 146)

[4] Nuestro protocolo está conformado por el *Cuaderno de bitácora* y *Rayuela*. Entre el *Cuaderno* y la novela existe un paso intermedio que no poseemos, "el manuscrito de Austin" (U.S.A.), celosamente custodiado. La ausencia se

A pesar de la heterogeneidad de elementos que lo componen, este protocolo presenta ventajas respecto de los obtenidos por grabación de escritores en acción. Esto se debe a que Cortázar anota sus decisiones en el *Cuaderno* sin saber que ese material será luego leído. De modo que sus registros son espontáneos y nos insertan en la intimidad del proceso de producción, ya que no están condicionados por la presencia de un investigador que observa las decisiones tomadas por el autor para resolver los problemas de escritura. El escritor adopta diversas soluciones y corrige constantemente su rumbo, ensaya en su texto privado los caminos para dar forma a sus ideas. Cortázar dice y se desdice, porque va construyendo su texto, va ajustando su máquina literaria hasta lograr el mejor funcionamiento, hasta cumplir cabalmente con sus intenciones, hasta cruzar los límites que se ha propuesto transgredir.

Las *instrucciones* de escritura constituyen las partes no fictivas del documento, en las que Cortázar se exhorta a sí mismo a cumplir con sus propósitos escriturales. Se trata de objetivos que marcan el camino seguido por el autor:

> *Escribir pasajes así:*
> *Entonces el hom bremoreno se diov ueltay dijo secamente:*
> *-Vea, mi amigo, vá yaseal car ajo.*
> (Cortázar y Barrenechea, 1983: 163)

Varias de estas instrucciones, transformadas, conforman luego los "Capítulos prescindibles" de la novela. Aparecen en la superficie textual de formas diversas: ya enunciadas con verbos en infinitivo al modo de consignas por realizar, ya con verbos conjugados en primera persona

> *ojo! En 9, p. 10, se habla de la definición geométrica de Dios. Creo que hacia el final se vuelve a hablar. Suprimir una de las dos.*
> (Cortázar y Barrenechea, 1983: 256)

---

suple mediante la edición crítica de la novela, que ha tenido en cuenta las variantes presentes en el manuscrito mencionado.

o bien plasmadas en diversos planes de ordenación de capítulos, dibujos y esquemas de episodios, tachaduras, etc.:

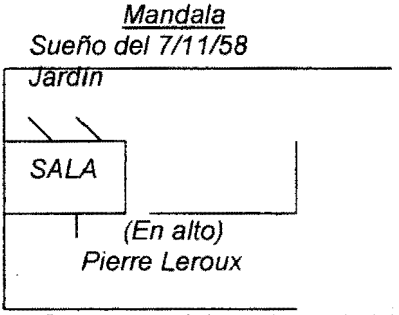
> *Ordenación*
> *La división 1-19 es falsa. Tiendo a "separar" las partes, pero a medida que revise habrá que fusionarlas.*
> *Todo el comienzo + la jazz session: Parte I*
> *Crével – Trépat + Roc.-Morelli-Clocharde: Parte II*
> *Buenos Aires ---------- Parte III*
>
> *Estructura general (a suprimir la división en tres partes)*
> (Cortázar y Barrenechea, 1983: 253)

2. EL PROCESO DE COMPOSICIÓN SEGÚN LA CRÍTICA GENÉTICA

Desde la óptica de la crítica genética, que estudia las transformaciones sufridas por los pre-textos hasta convertirse en texto final[5], Barrenechea estableció los conceptos de *matriz* y *núcleo generador* de la novela. La *matriz* es un "micro-texto que ostenta una estructura homóloga a la estructura textual del macro-texto y que la revela por su mayor simplicidad y su menor escala" (Cortázar y Barrenechea, 1983: 127)

[5] Existen diversas concepciones sobre el la finalidad y la metodología de los estudios genéticos. Quizá la concepción más cercana a nuestra perspectiva de estudio sea la de Gustave Rudler, para quien "La critique de genèse se propose de mettre à nu le travail mental de d'où sort l'œuvre, et d'en trouver les lois" (Tadié, 1987: 277). No obstante, el acento está puesto en el texto final y se aspira a que el estudio de las operaciones mentales del escritor "assurent l'intelligence du texte" (Tadié, 1987: 278)

El micro-texto de la novela, afirma Barrenechea, es el sueño consignado en la p. 23 del *Cuaderno*, antes de iniciar las anotaciones de la novela en la p. 39. El sueño (fechado: 7-11-58) une dos espacios y dos tiempos, la casa de la infancia de Cortázar en Bánfield (en la novela la casa de Oliveira en Burzaco) y el departamento donde el escritor vivía con su mujer Aurora Bernárdez en la rue Pierre Leroux (en la novela rue Sommerard, habitación de Oliveira y la Maga).



(Gran parte del sueño casi olvidado)
Yo elegía la sala porque ahí mi hermana y yo hablamos tocado el piano sin que nadie se quejara del ruido. En cambio la otra parte de la casa (o sea el departamento de la rue Pierre Leroux) es de mala construcción y los vecinos protestan por la música.
Convicción de la unidad de la casa (Bánfield + Pierre Leroux)
Tiempo: resueltamente el de la infancia – aunque en el sueño yo no era un niño, era hoy –.
Me despierto (son entre las 5 y las 6 de la mañana) y voy a mear.
(Cortázar y Barrenechea, 1983: 155)

Esta *matriz* de la novela la consideramos, desde la perspectiva cognitiva, un objetivo global, ya que es una guía fundamental en la tarea de escritura. Este objetivo global se despliega y precisa su alcance en una serie de objetivos locales tendientes a lograr la fusión del espacio parisino con el bonaerense.

Esta fusión se asienta sobre la idea de los hilos o el puente como pasajes capaces de vincular espacios y tiempos diversos.

> *La idea es que el puente une París y B.A.*
> (Cortázar y Barrenechea, 1983: 155)

> *Ojo!*
> *La escena de los hilos debe corresponder al manicomio, pero se la colocará, (en el orden corrido,) en París. Ergo reescribirla teniendo eso en cuenta; o sea que es puente entre los dos períodos No creo*
> (Cortázar y Barrenechea, 1983: 230)

El objetivo global, además, alcanza su textualización en el capítulo 123 de *Rayuela*, reforzando la idea de la fusión de espacios: "el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos" (Cortázar, 2000: 669)

Por otra parte, Barrenechea toma el capítulo suprimido "La araña" como el *núcleo generador* de Rayuela, es decir, como un "micro-texto cuyos componentes combinados y transformados producen por el trabajo textual el desarrollo sucesivo de otros núcleos encadenados" (Cortázar y Barrenechea, 1983: 127)

"La araña" figura en la p. 39 del *Cuaderno* bajo la forma de un esquema y se completa con un dibujo en la p. 41. Sobre este esquema se desarrolla el capítulo escrito "de un tirón", según confesión del autor (Cortázar, 1973: 387). Pero este capítulo luego no vuelve a consignarse en el *Cuaderno*. Cuando Cortázar arma su libro para la publicación, advierte que "La araña" duplica el motivo de los hilos, presente ya en el capítulo del manicomio (cap. 56), en el cual Horacio tiende una red de hilos como defensa ante un inminente, así lo cree él, ataque de Traveler. Para salvar el problema, Cortázar borra en "La araña" el nombre de los personajes, Talita y

Traveler, dejando un espacio en blanco, pero finalmente desiste de incluir el capítulo en la novela (Cortázar, 1973: 388). En el *Cuaderno* anota "el hombre" y "la mujer" en lugar de Traveler y Talita. Luego en la página 49 se pregunta: "¿Por qué no escribir un capítulo o pasaje dejando en blanco el nombre del personaje? El lector aplicará el que le parezca" (Cortázar y Barrenechea, 1983: 171).

Esta misma técnica se menciona en el capítulo 115 de *Rayuela*, "...donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes" (Cortázar, 1992: 395) Ese episodio, que no haya textualización en la novela, es el capítulo suprimido "La araña". El llenado de espacios en blanco es una técnica cercana a la del capítulo 96 de la novela, en el cual el lector debe segmentar el discurso y atribuir las frases correspondientes a cada uno de los personajes que figuran en una lista a la izquierda del texto.

Estas técnicas se insertan en la dicotomía cortazariana *lector cómplice/ lector hembra*, donde el lector cómplice es "copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*" (Cortázar, 1992: 326), es un lector fabulador (Castro-Klarén, 1989) que acompaña al autor en el proceso creador del texto. El *lector hembra*, por el contrario, es el lector pasivo que se limita a la "fachada" sin adentrarse en el misterio que ésta oculta.

3. EL PROCESO DESDE LA PERSPECTIVA COGNITIVA: EL MODELO DE PRODUCCIÓN DE TEXTOS DE FLOWER Y HAYES (1981)

Desde la perspectiva cognitiva, lo que Barrenechea llama *núcleo generador* es un objetivo que conduce a la generación de la idea de los hilos como rito de pasaje, de acceso a una realidad menos prosaica. Cuando Cortázar revisa los objetivos formulados en un primer momento y reconsidera las ideas que ha generado, allí

advierte que el motivo de los hilos se repite y construye entonces pensamientos más complejos. De allí surge un nuevo objetivo: suprimir el capítulo "La araña" y dejar el capítulo del manicomio, en el cual Horacio tiende hilos para defenderse de Traveler, porque tiene mucha mayor sugerencia simbólica, porque resalta mejor la idea de pasaje.

Hablamos de perspectiva cognitiva porque estudiamos los procesos intelectuales, en este caso las actividades de pensamiento superior (Cassany, 1999b: 57) que realiza el escritor cuando planifica, redacta, revisa y reescribe el texto o monitorea el proceso. Estas operaciones constituyen la tarea de escritura, que está guiada por una serie de metas (red de objetivos globales y locales). La consecución de las metas pone en marcha diversos procesos y subprocesos interactivos, recursivos e incluso simultáneos.[6]

En el enfoque cognitivo del proceso de escritura encontramos el modelo de producción de textos de Flower y Hayes (1981), que nos permite ordenar los materiales dispersos que constituyen el *Cuaderno*[7]. Flower y Hayes elaboraron en los '80 un modelo que

---

[6] Hay que tener en cuenta que esta perspectiva, que ha dado lugar al nacimiento de la psicolingüística, se desarrolló gracias a los aportes de la psicología cognitiva surgida en los sesenta. Esta rama de la psicología estudia los procesos internos y las representaciones del sistema cognitivo humano. Su hipótesis central es que la mente opera de modo análogo a una computadora ("metáfora computacional"), fundamentalmente en lo referido a la noción de programa y al sistema de memoria (Mayer, 1991 y Carretero, 2004: 123-159). La perspectiva cognitiva se inserta además en el paradigma científico denominado "ciencia cognitiva", que se ocupa de diversas facetas de la cognición humana. Este paradigma comprende una serie de disciplinas como la inteligencia artificial, la psicología, la neurología, la filosofía, la lingüística y la antropología (Cuenca y Hilferty, 1999: 14).

[7] Trabajamos con este modelo debido a que presenta el marco adecuado para el abordaje del *Cuaderno*. En trabajos posteriores pretendemos extender el análisis al modelo reformulado por Hayes (1996), quien

posee tres componentes principales: el proceso de escribir, el entorno de la tarea (o situación comunicativa) y la memoria de largo plazo del escritor. El proceso de escribir comprende tres subprocesos: planificar, redactar y examinar. El proceso de planificación, a su vez, contiene tres subcomponentes: generar ideas, organizar ideas y formular objetivos. (véase Fig. 1)

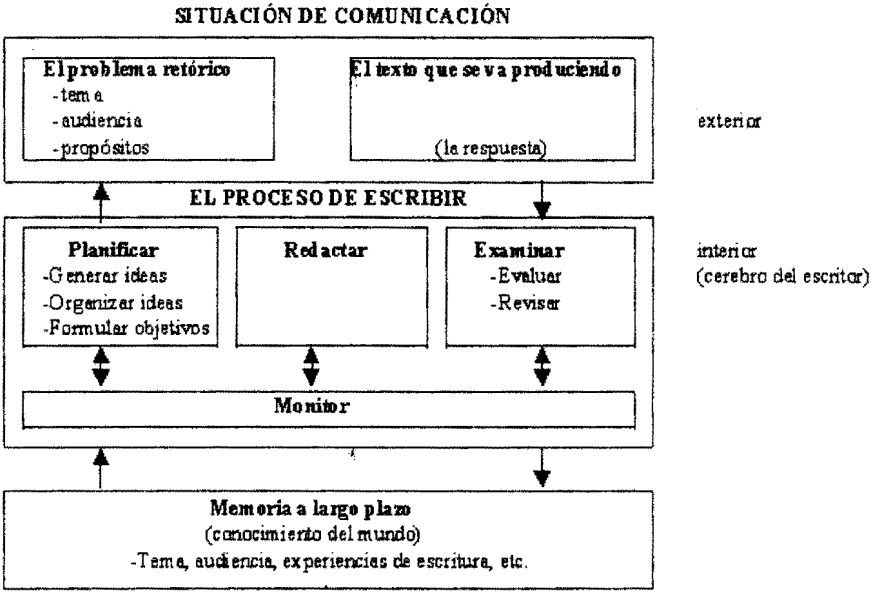


Fig. 1. Esquema del modelo de la producción de textos de Flower y Hayes (1981) (Cassany, 1987:148)

---

incorpora, entre otros elementos, el componente afectivo (Motivación/Emociones). La necesidad de incorporar estos elementos había sido señalada anteriormente, a nivel de prácticas pedagógicas, por Cassany en "Actituds, emocions i consciència en l'escriptura" (Camps, 1994: 91-112).

En la planificación los escritores construyen una representación mental del conocimiento que utilizarán durante la escritura. Esta representación interna implica la generación de ideas, la organización de las mismas y la fijación de objetivos. El subproceso de la gestación de ideas incluye la incorporación de la información pertinente en la memoria a largo plazo. Un buen desarrollo de la información supone mayor facilidad para su organización. Si la información, en cambio, es fragmentaria e inconexa se dificulta enormemente el proceso de organización, que consiste en dar estructura con significado a las diversas ideas. En este subproceso se identifican categorías y se buscan ideas subordinadas y supraordinadas, se atiende también a la presentación y ordenamiento del texto (superestructura). El tercer subproceso es la fijación de objetivos, es decir, cómo se expresarán las ideas.

En el modelo de estos investigadores, los procesos mentales de la composición tienen una organización jerárquica y concatenada, según la cual cualquier proceso puede actuar encadenado a otro. Todo el proceso está supervisado por un monitor que decide en qué momento debe activarse cada subproceso.

3.1. Las ideas y objetivos de Cortázar

Las elecciones que toma un escritor están determinadas por el propósito comunicativo, la finalidad, el tipo de relación existente entre autor y lector y las características del tipo de texto. Es decir, se presenta un conflicto entre el propósito del escritor, los conocimientos que posee sobre el tema (MLP) y el tipo de texto que escribe. El propósito de Cortázar es componer una obra que revolucione la novela tradicional. No presentará un mundo cerrado, un círculo sin intersticios, su obra será abierta y precisará de la cooperación del lector. Además, no deberá subtitularse novela, sino almanaque

(Cortázar y Barrenechea, 1983: 166), pues no será propiamente una novela como se la entiende en la tradición occidental, sino una suma de fragmentos, jirones narrativos, casillas, al modo de una rayuela.

Cortázar quiere destruir el modo convencional de hacer literatura, pero sólo lo puede lograr haciendo más literatura, aunque resulte paradójico. Su intención revolucionaria es la que motiva la obsesión por la ordenación de los capítulos y su consecuente remisión. Cortázar es claramente consciente de ese conflicto, por ello se afana en su trabajo con el propósito de salir victorioso. Las revisiones deben conciliar los elementos mencionados para ceñirse a los propósitos autoriales.

El proceso de producción, según dijimos arriba, está guiado por una serie de objetivos globales y locales creados y desarrollados por el mismo escritor. Para este trabajo seleccionamos el siguiente objetivo global de Cortázar:

> *"RAYUELA*
> *El libro se podrá leer:*
> *1) Siguiendo el orden de las remisiones*
> *2) Como cualquier libro:*
> *Tenerlo presente al hacer el Shuffling."*
> (Cortázar y Barrenechea, 1983: 141)

Si bien las anotaciones sobre la novela comienzan en la página 39 del *Cuaderno* con la palabra "novela" y el bosquejo de las acciones de "La araña", este objetivo global figura en la primera página del *Cuaderno*. En él se establece los dos modos de leer la novela que luego cristalizan en el "Tablero de dirección" de *Rayuela*. El primer modo de lectura causa grandes desvelos a nuestro escritor, quien constantemente monitorea la realización del *shuffling* en los fragmentos que va escribiendo.

A pesar de la ubicación de este objetivo global, "se trata de una anotación muy posterior hecha sobre la página inicial, que había quedado en blanco al principio" (Cortázar y Barrenechea, 1983: 127).

Es decir, Cortázar no tenía trazado previamente un plan, sino que poseía vagas ideas que fueron aglutinándose hasta conformar su plan de escritura. Es significativo que Cortázar consignara ese objetivo al comienzo del *Cuaderno* como pórtico del resto de las anotaciones. Ello nos indica que se trata de un objetivo global importante en su tarea de escritura. Sin lugar a dudas la idea de los dos órdenes de lectura estaba presente en la mente del escritor desde un comienzo, pero necesitaba mayores precisiones[8]. Esa idea general fue adquiriendo forma con la generación de ideas subordinadas y la formulación de objetivos locales como el siguiente consignado en la página 51:

> *"Técnicas: Para una parte del libro*
> *[Sigue en la p. 30]*
>
> *Pero, si bien sigue, el personaje está en otro tiempo (y espera) y rodeado de otras gentes*
> *[vuelve a la p. 10]*
> *Retoma la acción, pero con la carga de la p. 30.*
> *O retoma la acción de la p. 30 pero en el clima de la p. 10"*
> (Cortázar y Barrenechea, 1983: 173)

De esta manera, la formulación y reformulación de objetivos locales determinó la forma precisa de la idea y Cortázar luego consignó el objetivo global en la primera página del *Cuaderno*. La tarea se delimitó con la generación de objetivos locales, pero existía el riesgo de que la proliferación de objetivos deformara la idea

---

[8] Lo mismo puede decirse del nombre de la novela, que se propone como el mejor candidato recién en la página 117 del *Cuaderno* y luego es colocado en la primera página:

> *"Creo que esto debe llamarse RAYUELA*
> *(Mandala es pedante). Marelle Hopscotch Coxcoyilla"*
> (Cortázar y Barrenechea, 1983: 239)

general. Esta desviación, sin embargo, podía ser muy prolífica y dar lugar a una reformulación de objetivos y una redefinición de la meta inicial. Para controlar estos subprocesos Cortázar monitoreó todo el proceso y emprendió una revisión de todos los fragmentos compuestos bajo el imperativo de los objetivos locales. De ese modo verificó la correspondencia entre los objetivos locales y el global, como en la página 51: "Además: como el libro será muy largo, el lector olvidará pasajes breves a los que ya se lo había remitido. En ese caso, volver a remitirlo más adelante." (Cortázar y Barrenechea, 1983: 173)

3.2. El subproceso de revisión

El subproceso de revisión (examinar) del modelo de Flower y Hayes (1981) incluye dos subprocesos: la evaluación y la revisión propiamente dicha. En la evaluación el escritor experto verifica si el tema está bien desarrollado, si responde a los objetivos planteados y a las exigencias retóricas. En el subproceso de la revisión propiamente dicha se efectúan las modificaciones necesarias. La evaluación supone una relectura y un análisis de lo escrito en varios niveles lingüísticos, por lo tanto pueden surgir de este subproceso nuevas planificaciones y traducciones o puestas en texto. Esta operación aparece de cuatro formas en el *Cuaderno*: enunciada imperativamente mediante la palabra "Ojo!", bajo el título "revisión", sin títulos que nos indiquen que se trata de una evaluación y por medio de palabras y frases subrayadas o recuadradas. Las revisiones de Cortázar operan fundamentalmente en el nivel pragmático, sobre la macroestructura y sobre la superestructura textual[9] para dotar de coherencia al texto.

[9] Esto coincide con lo señalado por Camps: "Sembla demostrat que els bon escriptors revisen a nivells més alts (contingut, estructuració del text, etc.) que els aprenents, que només revisen aspectes superficials com ara l'ortografia, la normativa gramatical o algun problema de léxic" (Camps, 1990: 22) Señala Cassany que a la revisión de estos aspectos superficiales se la denomina *corrección* y opera en la fase final del proceso. Añade que la

"Ojo!
La escena de los hilos debe corresponder al manicomio, pero se la colocará, (en el orden corrido,) en París. Ergo reescribirla teniendo eso en cuenta; o sea que es puente entre los dos períodos
No creo"
(Cortázar y Barrenechea, 1983: 230)

En el fragmento citado, correspondiente a la página 108 del cuaderno original, encontramos varias operaciones. En primer lugar, el autor realiza una evaluación sobre un pasaje ya escrito: la escena de los hilos. Esta evaluación lo conduce a formular un nuevo objetivo local (la reescritura de la escena) en consonancia con el objetivo global arriba mencionado (la existencia de una "lectura corrida" y una "lectura por párrafos" (Cortázar y Barrenechea, 1983: 222). Esto demuestra la recursividad del proceso de composición, ya que aquí se ha operado una revisión, de la cual ha resultado un nuevo objetivo de escritura que luego será traducido en texto. Este texto, a su vez, será pasible de una nueva revisión, como ocurre en la página 125 del *Cuaderno*: "Ojo! "Los hilos" debe ir forzosamente antes del capítulo 19." (Cortázar y Barrenechea, 1983: 247).

Es decir, se evalúa el objetivo formulado en un principio: colocar la escena de los hilos, correspondiente a Buenos Aires, en el orden corrido de París. Este examen revela que existe sólo una ubicación posible para esa escena: antes del capítulo 19. De modo que se formula un nuevo objetivo que precisa mejor que el anterior la tarea que debe realizarse. Por otra parte, esta nueva revisión se realiza en un nivel superior al de la primera revisión, que era multinivel. La primera revisión solicitaba reescribir el pasaje, lo cual

---

corrección no debe confundirse con la compleja tarea que supone la *revisión*, evaluación continua de las diversas producciones intermedias, desde los planes iniciales hasta los borradores más elaborados. (Cassany, 1999a: 268)

exigía un trabajo en varios niveles de la lengua: microestructural, léxico, superestructural, etc. Ahora se trata del orden del texto, del nivel superestructural. Este es el nivel en el cual Cortázar realiza la mayor cantidad de ajustes. El escritor traza múltiples planes de ordenación de capítulos a lo largo del *Cuaderno* debido a que la idea de la lectura realizada por remisiones entre capítulos, plasmada en el objetivo global, se torna bastante difícil de realizar. Pero Cortázar no se da por vencido y ensaya diversos órdenes de lectura sin tomar una decisión definitiva en el *Cuaderno* (Cortázar y Barrenechea, 1983: 172, 175-178, 200, 222, 253, 264).

El problema de la ordenación de los fragmentos se extiende hasta el manuscrito de Austin, documento inmediatamente anterior a la novela, como ya dijimos. En este documento Cortázar usó tinta de varios colores para realizar una evaluación en los niveles superestructural y macroestructural. Los colores marcan un principio de orden no explícito, pero señalan al menos el número de núcleos que Cortázar distinguió en la novela. Los colores usados fueron: amarillo, verde, rojo, negro, anaranjado, morado, celeste, rosado, marrón y azul. A cada uno de estos colores corresponde un conjunto de capítulos. Así, p. ej., el azul está asociado con la figura de Morelli.

Pero retornemos al *Cuaderno*. Hemos dicho que en la evaluación el escritor realiza un análisis multinivel del cual surgen nuevos objetivos de escritura. En el subproceso de la revisión propiamente dicha se realizan las correcciones planificadas. Este subproceso aparece sobre la superficie textual del *Cuaderno* mediante tachaduras acompañadas en ocasiones por el participio francés *fait* (hecho). Tales marcas señalan que el texto planeado ya ha sido escrito, que los objetivos se cumplieron.

Otro conjunto de tachaduras nos dicen que ciertos objetivos formulados en un primer momento han sido definitivamente cancelados por objetivos posteriores. Se trata de enmiendas realizadas inmediatamente después de la gestación de las ideas y los objetivos. En esos casos encontramos el texto ostensiblemente tachado en múltiples direcciones, lo cual frecuentemente imposibilita la lectura. Estas operaciones de revisión efectuadas en el momento

mismo de la formulación de los objetivos son realizadas gracias al módulo de control. Este módulo, sobre la marcha misma del proceso, se encarga de gerenciar los distintos subprocesos intervinientes otorgando a la tarea de producción un carácter interactivo y recursivo. Por ello no debemos considerar que la revisión se efectúa solamente al final de la tarea de composición, sino que se realiza a lo largo de toda la tarea, desde la formulación de los objetivos. Este postulado del modelo de Flower y Hayes (1981) se verifica en el *Cuaderno*, ya que si bien hacia el final del mismo el proceso de revisión se torna exhaustivo, aún seguimos encontrando planificaciones, en parte derivadas de las revisiones.

CONCLUSIÓN

El análisis del *Cuaderno de bitácora* mediante las categorías del modelo de Flower y Hayes (1981), nos permite reconstruir las operaciones mentales que realizó Cortázar durante la planificación, escritura y revisión de *Rayuela*. Si hacemos un balance de los elementos del modelo presentes en el *Cuaderno*, advertimos que tiene gran peso el subproceso de planificación (esquemas diversos) y el de examen de lo escrito (continua evaluación, obsesiva revisión que conduce con frecuencia a la reescritura).

La idea general de la novela estuvo clara desde un comienzo, pero necesitaba perfilarse mejor para formularla como objetivo de escritura y por tanto guía de la tarea de composición. La formulación y reformulación de objetivos locales determinó la forma precisa de la idea que Cortázar consignó bajo la forma de un objetivo global en la primera página del *Cuaderno*. A su vez, el escritor emprendió una revisión de todos los fragmentos compuestos bajo el imperativo de los objetivos locales, con la finalidad de verificar su correspondencia con el objetivo global. Esta revisión operó sobre varios niveles de la lengua (mediante la exigencia de la reescritura de pasajes) o bien

sobre el nivel superestructural (para ordenar la sucesión de los pasajes). Sobre este último nivel recae la mayor parte de las revisiones, lo cual se evidencia en los múltiples planes de ordenación de capítulos.

Hacia el final del *Cuaderno* se incrementa notablemente la actividad de revisión de todo lo escrito, se controla que todo sea acorde con las intenciones y los objetivos globales y ello conduce a la reescritura de varios pasajes. Cortázar se insta a tener paciencia en ese arduo trabajo de dar coherencia a su escrito, a tener paciencia, leer la montaña de papeles y preparar el volumen definitivo mediante la inclusión y exclusión de capítulos y la decisión del orden en que se sucederán. La multiplicidad de propuestas plasmadas en el *Cuaderno* debió necesariamente reducirse a fin de dotar de coherencia, orden e integridad a un texto que parecía dispersarse, abrirse de forma ilimitada. En el proceso de solidificación de la masa textual se verifica la inteligencia de la producción artística cortazariana, su pertinencia y economía.

BIBLIOGRAFÍA

Camps, Anna, coord. (1994). *Context i aprenentatge de la llengua escrita.* Barcelona: Barcanova.

Camps, Anna *et al.* (1990). *Text i ensenyament. Una aproximación interdisciplinària.* Barcelona: Barcanova.

Carretero, Mario (2004). *Introducción a la psicología cognitiva.* Buenos Aires: Aique.

Cassany, Daniel (1987). *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir.* Buenos Aires: Paidós.

Cassany, Daniel (1999a) "La formación de revisores de textos", *Lingüística y Literatura*, 1998-1999, n° 34/35, 266-283.

Cassany, Daniel (1999b). *Construir la escritura.* Buenos Aires: Paidós.

Castro-Klarén, Sara (1989). Fabulación ontológica: hacia una teoría de la literatura de Cortázar. En Alazraki, J. *et al.* (Eds) *Julio Cortázar: La isla final* (pp. 349-372). Barcelona: Ultramar Editores.

Cortázar, Julio (1973). La araña. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIX, n° 84-85, 388-398.

Cortázar, Julio (1992). *Rayuela.* Ed. crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cortázar, Julio y Ana María Barrenechea (1983). *Cuaderno de bitácora.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cuenca, María J. y Joseph Hilferty (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva.* Barcelona: Editorial Ariel.

Flower, Linda y John Hayes (1981). A Cognitive Process. Theory of Writing. *College Composition and Communication*, 32, 4, 365-387.

Hayes, John (1996). Un nuevo marco para la comprensión de lo cognitivo y lo emocional en la escritura. *The Science of Writing*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1-27.

Mayer, Richard E. (1991). *El futuro de la psicología cognitiva.* Madrid: Alianza Editorial.

Sarlo, Beatriz (1985). Releer *Rayuela* desde *El Cuaderno de bitácora. Revista Iberoamericana*, n° 132-133, 939-952.

Tadié, Jean-Yves (1987). *La critique littéraire au XX^e siècle*. Paris: Pierre Belfond.