

# Cortázar y el jazz; dos círculos excéntricos que se rozan

Alejandro HERMOSILLA SÁNCHEZ. Universidad de Murcia

“El jazz me producía aversión, pero me era diez veces preferible a toda la música académica de hoy, llegaba con su rudo y alegre salvajismo también hondamente hasta el mundo de mis instintos, y respiraba una honrada e ingenua sensualidad. (...) Naturalmente que comparada con Bach y con Mozart y con música verdadera, era una porquería..., pero esto mismo era todo nuestro arte, todo nuestro pensamiento, toda nuestra aparente cultura, si la comparamos con cultura auténtica. Y esta música tenía la ventaja de una gran sinceridad, de un negrismo innegable evidente y de un humorismo alegre e infantil. Tenía algo de los negros y algo del americano, que a nosotros los europeos, dentro de toda su pujanza, se nos antoja tan infantilmente nuevo y tan añorado. ¿Llegaría también Europa a ser así?”

Hermann Hesse. *El lobo estepario*.

## Un sistema en crisis

Estas palabras de desconfianza que exclama Harry Haller, el lobo estepario protagonista de la novela de Hesse (1985, 51-52) que va a sufrir una profunda transformación interior en el curso de la novela, a semejanza de la que va a enfrentarse a vivir el Occidente del siglo XX, reflejan, en cierto sentido, perfectamente, la diatriba entre la música culta y popular que se ha venido produciendo durante todo el transcurso del siglo XX entre sus defensores y opositores. Aquéllos que denominara Umberto Eco, según de qué lugar se situasen, apocalípticos e integrados. Y resultan las palabras de Harry Haller, esclarecedoras del porqué un determinado tipo de antropocentrismo, de cultura pudo llegar a sentirse superior al resto, y fabricar en pos de su supuesta supremacía uno de los mayores genocidios a los que tuvo que asistir nuestro planeta.

El siglo XX nos enseñó varias lecciones, nos advirtió en diversas ocasiones de la carrera hacia una autopista sin retorno que había acometido el hombre de Occidente hacia la definitiva racionalización y antropologización autoritaria de todos los diversos apartados de las categorías existenciales del hombre. El siglo XX

nos dejó dos guerras que, todavía pesan sobre las espaldas de aquellos estados que no supieron comprender la confraternización entre pueblos diferentes como condición sin la cual no era factible la convivencia del ser humano. El siglo XX, sin embargo, ha dejado tras de sí un género tal de errores, que sería difícil que el mismo hombre que los fabricó no cayera en la cuenta de sus despropósitos y aprendiera de ellos.

Por contrapartida, tuvieron que ser los desheredados, los marginados de otras culturas supuestamente periféricas, aquéllos que consiguiesen introducir un poso de racionalidad vitalicia, imaginativa, y consiguiesen desmontar las autoritarias estructuras de unas sociedades intolerantes para todo aquello que no se ajustase a su modelo de comportamiento.

Si Occidente había desterrado la fiesta. Si había profundizado en su psique, hasta ampliar más la herida que le produjera estar insertado en una cultura marcada por la culpa y el dolor, había otros pueblos, otros individuos, otras cosmogonías, supuestamente inferiores, que le enseñarían una lección: la posibilidad de revitalización y refundación, de una sociedad estancada en su propia observación.

Y el pueblo negro fue uno de ellos. Y una de las armas que empleó fue el jazz.

### **En busca de los límites del lenguaje.**

A posteriori, es lógico entender la desmedida afición y confraternización que se realizase entre Julio Cortázar y el jazz. También el porqué de cómo rompiendo cualquier tipo de barreras, este matrimonio de cronopios vivientes, Cortázar y el jazz, tal para cual, consiguiera introducirse en el corazón de la vieja Europa, asombrar a su intelectualidad y quedarse para siempre en las páginas doradas de la cultura del siglo XX.

Sólo hay que repasar el más inmediato pasado que precede a estos fenómenos en su eclosión en el centro de la intelectualidad europea en el siglo XX.

Baudelaire recorriendo las calles de París con sus trajes negros de elegancia distinguida intentó encontrar un ignoto lenguaje musical que se desprendía de sus indagatorias miradas a todas las correspondencias que su observación le hacía conciliar de la realidad por la que se desenvolvía, Paul Valéry entendía que el lenguaje poético, tal y como prefigurara Arquidas de Tarento, no se encontraba lejano al lenguaje matemático, y, por tanto, al musical, Rimbaud hablaba de las letras, de las palabras como si se correspondieran con los colores que el ojo humano era capaz de percibir, Breton intentaba romper los lazos lógicos que unían las palabras y las cosas e intentaba conciliar el momento creativo con el frenético instante en que sueño y realidad se unen para confundirse en una espiral de creatividad, Man Ray proponía el objeto de consumo como realidad mágica inexplorada dependiendo de las distintas valoraciones connotativas que recibiera de su uso con la mirada humana,

Buñuel asociaba la imaginación colectiva con el talante creativo del sueño y descomponía lo que hasta entonces se conocía como estructura narrativa tradicional, Joyce nos enseñaba que todos nosotros somos y formamos partes del lenguaje y, por lo tanto, nos señalaba bruscamente nuestros límites, como años antes, Wittgenstein. Las guerras mundiales hacen entender la actividad artística como un mero dandysmo de privilegiado. Y para, cuando Jean Paul Sartre y Albert Camus, nos hablan de la dolorida existencia del ser humano en la Europa de la postguerra, una música hasta entonces orquestal es retorcida por Charlie Parker y Dizzy Gillespie creando el famoso bop, que les permitió llevar a la música contemporánea a lugares indefinidos, lejos de caminos trillados, improvisando sus intervenciones musicales a partir de una selección de notas que incluían tensiones no habituales hasta entonces. Destruyendo el tradicional legado jazzístico, para volver a recomponerlo. Como antes hubieran realizado las bandas de gospel con los cantos de trabajo americanos. Era la revolución musical. Y nadie podía pararla. Sólo ella misma sabía cuáles eran sus límites. Y estos nos son desconocidos. Como los de la mente humana.

El jazz no necesitaba de las palabras y su caparazón recubierto de capciosas mentiras. El jazz se bastaba de su propio lenguaje para trasladarnos a un universo, a un paraíso, en el que mediante la desautomatización rítmica, los signos de identidad colectivos son puestos en descrédito, son ubicados en una constante y beneficiosa interrogación sobre sí mismos que nos los devuelve inéditos, desconocidos, e infranqueables incluso para aquél que los expulsa desde su aliento sudoroso.

El jazz, ayudaba a desterrar y aliviar las penas de los hostigados trabajadores negros de América del norte. Ellos aún no sabían que con aquellos quejidos impulsados por un ritmo frenético a través de los que desfogaban sus frustraciones, estaban conciliando, creando, augurando como simbólica venganza por su condición de desheredados de la tierra, una de las músicas que más haría por liberar al hombre de los diferentes lazos expresivos que lo unen al dispositivo funcional de las sociedades occidentales modernas. Una música nacida en el guetto, en la calle, de manos obreras que conseguiría pulverizar sin atisbos de piedad la encorsetada escala temperada occidental. Había nacido un pájaro al que no se podía atrapar. Al que no se podía dar caza. Cuya única condición era la libertad. Y que nadie podía manejar. Sólo liberar. Y hacerse libre con él. Volar acondicionado a esa nueva dimensión. Unido a un temperamentoso animal cuya única limitación era que no sabía cuándo ni dónde debía parar. No conocía límite alguno. Y nadie sería capaz de domesticarlo. Pero tal vez los que se atrevieran a volar por unos instantes en su compañía comprendieran que, a veces, la libertad, no es ni más ni menos que una palabra.

### **Una relación sin límites: Cortázar y el jazz.**

Es así, que Cortázar va a empezar a enviar sus primeros mensajes al mundo en forma de caja de chisteras surrealista, por medio de sus imprevisibles cuentos, cuando la revolución bop comienza a hacer efecto entre las intelectualidades y públi-

co enterado de toda Europa: "en relación a la literatura yo quedé fascinado por ese espíritu que coincidía con el gran postulado de los surrealistas franceses: la escritura automática. Dejar fluir la conciencia, escribir aquello que acude al espíritu en una improvisación apenas controlada por el cerebro. Esta relación entre surrealismo –empresa de liberación de muchos tabúes literarios- y el jazz, tuvo por efecto natural aproximarme a esa música" (Prego, 1985, 154). Para Cortázar aquéllo fue un filón irrefrenable. Pues, lejos de enfrentarse al expresionismo europeo de un Arnold Schoenberg o un Stravinsky, cuya degustación procedía de un medio hiperculto para degustación de un público de la misma condición, Cortázar entendía que, a través del bop, del lenguaje jazzístico intercalado, imprevisible y mordiente, como la lengua de una serpiente sobre la piel del ser humano, bailaba la comunidad. Es decir, bailaba el cartero con el estudiante, el oprimido y el desconsolado, pues, era un lenguaje frenético e inclasificable que desestructuraba las estructuras organizadas de las sociedades occidentales produciendo un fecundo mestizaje entre las gentes, que llevado hasta el último extremo de tensión, podía producir un resquebrajamiento en las capas de la realidad a través de la cual se sintiese la experiencia del arte. Una experiencia artística, para la que Cortázar no ponía barreras de ningún tipo, y lejos de situarse en el terreno peligroso de los apocalípticos o en el acomodaticio campo de actuación de los integrados, intentaba unir ambos campos de actuación en sí, en lo más parecido a una auténtica actitud posmoderna, que pone en cuestión absolutamente todo, y que no olvida que en el camino que diferencia la música culta y la música popular, tal vez se encuentre algún filón de verdad.

El bop era lo que daba sentido a toda la experimentación occidental con el lenguaje de los últimos años. El bop hacía realidad todo aquello sobre lo que la literatura intentaba teorizar y encontrar: los supuestos límites del lenguaje. El bop enseñaba que ni la literatura, ni la música, ni el arte, la experiencia humana, en general, tenían límites: "En todo gran estilo, el lenguaje cesa de ser un vehículo para la "expresión de ideas y sentimientos" y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado. Un poco como ocurre con el raro intérprete musical que establece el contacto directo del oyente con la obra y cesa de actuar como intermediario" (Cortázar, 1978, 145).

En el fondo, toda la experiencia cortazariana trataba de encontrar en los más diversos y variados objetos artísticos, en todo campo de expresión, aquel ritmo ingrávido, salvaje y casi onírico, que le permitiese encontrar en la rutinaria experiencia de la modernidad, el puente, el abismo, a través del que apareciese una vez más la coalición entre el hombre viejo y el hombre nuevo. El ser antiguo que, una vez, descentrado y excéntrico, pero concentrado en todo el destino de la humanidad, iluminase de colores las cuevas de sus hermanos cazadores, y el ser moderno que, a través de los más distintos procedimientos, (pop art, minimalismo, abstracción), intentase llegar a ese mismo momento de tensión que el hombre antiguo. Ese es el momento en que un hombre es todos los hombres, y el tiempo de una persona, el de todas las personas. El momento de la experiencia unitiva del ser con el

mundo. Lo que mal llamamos arte. Lo que otras culturas denominan el espacio y el tiempo de Lo abierto: "Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa" (Cortázar, 1978, 7).

El intérprete, el elegido por los dioses para ponerse en contacto con ellos, hacía las funciones de chamán y conectaba a un público enfervorizado y cristalizado con la experiencia salvaje y viva de tener el arte delante suya y no poder atraparlo si no es viviendo el momento en su más puro frenesí iniciático. El músico conseguía catartizar a través de la música sus fantasmas interiores y, por consiguiente, los de toda la comunidad preparada, de nuevo, para enfrentarse a su aburrida cotidiana. Algunos catedráticos de musicología compararon el efecto que producía el jazz con el de la droga. Y no se equivocaron. Pues el jazz rezumaba el aliento de la droga más dura, la droga de la vida. Imposible desengancharse para siempre. Y Cortázar no pudo resistirse: "Cuando quiero saber lo que vive el shamán en lo más alto del árbol del pasaje, cara a cara con la noche fuera del tiempo, escucho una vez más el testamento de Clifford Brown como un aletazo que desgarrar lo continuo, que inventa una isla de absoluto en el desorden. Y después de nuevo la costumbre, donde él y tantos más estamos muertos" (Cortázar, 1974, 109).

Una vez que observó la fusión del eterno dualismo occidental en una música con sabor a sinfonía cósmica que le devolvía el ensamblaje original de su rostro, que lo volcaba a una comunión inexplorada con el terreno de la realidad, y que le abría por acumulación nuevos senderos ocultos a una gran mayoría de los ciudadanos de las sociedades occidentales, no lo dudó más. Su literatura sería para siempre un inmenso tablero de improvisación por el que surgirían, a través de los más diversos experimentos, las más diversas situaciones, las más diversas personas, que conciliasen su estética con la de un mago que permitiese que los personajes de sus novelas y cuentos cobrasen tal vida, que nos diese vergüenza llamar personajes a las personas reales que nos hablan desde las páginas de esa vida abierta que los que se encuentran inmersos en el libro real, llaman novelas.

Con su temperamento de gato acurrucado, a la escucha de nuevas sensaciones, de nuevas premoniciones, atendiendo a los signos de una nueva época, canario asaltando al gato que escondido maúlla de espanto, permitió que fluyeran por los poros de su piel, las distintas experiencias que el europeo tradicional intentaba parcelar y condicionar para su utilización. Perdido en la aventura incontestable de encontrar al primigenio hombre dentro de sí, dentro de cada uno de nosotros, intentó conciliar en su estética, en su escritura, una literatura en proyección, siempre haciéndose, nunca hecha, como las vidas de todos nosotros, con el fin de simbiotizar perfectamente los signos de libertad que se escondían a un lado y otro del océano, que un día osadamente se decidiera a saltar. Una literatura que, respondiera exactamente, al peliagudo equilibrio que recorre su formación a partir de la constante improvisación. Así, sugerirá: "Lo mejor de la literatura es siempre take,

riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine. Yo no quisiera escribir más que takes". (Cortázar, 1984, 172)

En su escritura se daban la mano y corrían inmersos en una danza sin fin, los distintos mitos de las diferentes culturas, de manera tal, que no pareciera sino que estuviesen vivos, y, que pudiésemos llegar a encontrarnos sin temor a equívocos, a un minotauro que corría encendido a proteger la ciudad del sol, a un hombre negro que hubiese domesticado a un centauro, a un oficinista francés que saliese apresuradamente del trabajo con el único destino de arrojar una sonrisa de cariño al transeúnte que le advirtiera sobre la ubicación de su reptil doméstico extraviado. En la literatura de Cortázar todo es fiesta. Y esto, es porque aun en la situación más afixiantemente nihilista de cualquiera de las personas vivas que recorren sus mal llamadas novelas, todavía se nos guarda algún rinconcito expresamente destinado para la sorpresa, para la sonrisa, para el guiño fiel, desprendido de toda nostalgia, para quien se digne a acompañarlo por esa extremada aventura que fue su vida. Una vida y una literatura, unidas en las que nunca se puso el sol ni la luna, pues tanto la luna como el sol eran facetas diversas y contradictorias tradicionalmente, que no se trataba en cualquier caso, de diferenciar, sino de ensamblarlas en un fecundo mestizaje, semejante al producido por alguno de los más famosos cuadros de Magritte.

El jazz, por lo tanto, no podía ser más que un infatigable compañero de camino. Uno más de los muchos que tuvo Julio Cortázar. Como el Picasso que transpira el arte negro antes de destrozar la lectura tradicional del arte y encontrarse de bruces como un inesperado Prometeo que robase las manzanas de los dioses como por casualidad con el cubismo, o la tensión de Van Gogh unos instantes antes de cortar su oreja, como el del caligrama surrealista propuesto como un verdadero desafío a la inteligencia, como el del desolado Marvin Gaye sobrevolando con su susurro de fuego el incommensurable daño que siente al ver a sus compañeros de raza perseguidos por aquéllos que un día los utilizaron...

Sí, como el aullido del vientre de lobo que se escucha en los montes de alguna ciudad, cuando alguien comprende que por alguna fisura del tiempo, éste se ha detenido y deja entrever un lugar apenas visitado por el que se deja escapar ese sentimiento unitivo, mítico y mágico que llamamos arte. Cuando Adán y el último niño recién nacido se reconocen y se disponen a bailar una danza que no conoce el tiempo. Es decir, "Cuando Thelonious se sienta al piano toda la sala se sienta con él y produce un murmullo colectivo del tamaño exacto del alivio, porque el recorrido tagencial de Thelonious por el escenario tiene algo de riesgoso cabotaje fenicio con probables varamientos en las sirtes, y cuando la nave de oscura miel y barbado capitán llega a puerto, la recibe el muelle masónico del Victoria Hall con un suspiro como de alas apaciguadas, de tajamares cumplidos. Entonces es

Pannonica, o Blue Monk, tres sombras como espigas rodean al oso investigando las colmenas del teclado, las burdas zarpas bondadosas yendo y viniendo entre abejas desconcertadas y hexágonos de sonido, ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk." (Cortázar, 1984, 24 ).

El ritmo bop invade todos los poros de la literatura cortazariana, cuya estética se configura mutante, cambiante a impulsos movidos por el ritmo que marca el instinto certero del corazón humano: " Yo creo que la escritura que no tiene un ritmo basado en la construcción sintáctica, en la puntuación, en el desarrollo del período, que se convierte simplemente en la prosa que transmite la información con grandes choques internos –sin llegar a la cacofonía- carece de lo que yo busco en mis cuentos. Carece de esa especie de swing, para emplear un término del jazz.

Nadie ha podido explicar qué cosa es el swing. La explicación más aproximada es que si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos, que según el metrónomo deberían ser iguales. Y entonces, una melodía trivial, cantada tal como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese swing que crea una tensión. El buen auditor de jazz escucha ese jazz e inmediatamente está en un estado de tensión. El músico lo atrapa por el lado del swing, del ritmo, de ese ritmo especial. Y mutandis mutandi, eso es lo que yo siempre he tratado de hacer en mis cuentos." ( Prego, 1985, 169).

Los cuentos, las novelas de Cortázar enfrentan a sus personajes a un encuentro cósmico en su retorcerse por el mundo, que tiene mucho de improvisado pasaje jazzístico, en el que maravillosamente, se retuercen hasta encontrarse sin buscarse un saxo tenor, un piano y una trompeta de tal manera que pareciera que dibujaran una figura geométrica dispuesta a ser trazada desde el confín de los tiempos, cuando no es más que el producto de la inspiración y el goce vital y artístico de unas personas en estado de inspiración. No de otra forma que, como latidos disconformes con su configuración que buscan configurar esa figura imposible que nace de su conjunción, que podemos entender los recorridos heterogéneos y disparejos de Horacio, Oliveira y La Maga por París. Buscándose sin necesidad de encontrarse, andando en pos de sí mismos buscando una determinada sombra, un aspecto de la sonrisa del otros, que, cuando se consigue, siempre por azar o por instinto, suele desencadenar en un momento mágico e irrepetible instalado en la cotidianidad de la vida del París de *Rayuela*, que retrotrae a los personajes sumergidos en la cadencia musical de su propio discurso, hacia un lugar o zona prelingüística, en la que sólo domina ya la estética del deseo. Las pulsiones psicosomáticas que conducen a la atracción sexual de los dos polos o notas musicales que hacen estallar su particular sinfonía prelingüística: "Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la

esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos". (Cortázar, 305, 1991).

Es por esa búsqueda del más allá, por la posible recuperación del paraíso perdido que intenta un excentrado dentro de la cultura europea como Julio Cortázar, provocado por un fallo en el sistema de control del colonialismo norteamericano que, permitió inocente y sin temor que el "otro", el hermano negro entonase unos cantos rítmicos y acompasados con determinadas improvisaciones para ayudarse en la tarea reprobable del trabajo de esclavos, que dentro de la dominante, mercantilista y fagocitadora cultura occidental se produjo una de las experiencias más jugosas, vitales y frescas de todo el siglo XX.

La tarea que se propuso Julio Cortázar fue la de todo los grandes artistas del siglo XX, desautomatizarnos la mirada, aprender a vivir en comunión con el arte una experiencia primigenia, auténtica, sin barreras. No es extraño, por tanto que el cronopio Jhonny, el nombre tras el que se camufla el Charlie Parker, protagonista de su benemérito *El perseguidor*, explique, tan desconsolado como desorientado, pero apuntando sabiamente a las enseñanzas de Rainer Maria Rilke "Lo que pasa es que se creen sabios -dice de golpe-. Se creen sabios porque han juntado un montón de libros y se los han comido. Me da risa, porque en realidad son buenos muchachos y viven convencidos de que lo que estudian y lo que hacen son cosas muy difíciles y profundas. En el circo es igual, Bruno, y entre nosotros es igual. La gente se figura que algunas cosas son el colmo de la dificultad, y por eso aplauden a los trapecistas, o a mí. Yo no sé qué se imaginan, que uno se está haciendo pedazos para tocar bien, o que el trapecista se rompe los tendones cada vez que da un salto. En realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato. Ésas son las dificultades, las grandes dificultades." (Cortázar, 50-51, 1993).

### El final de la aventura.

Una experiencia vital y artística, la de Cortázar, que creció al ritmo de las diferentes transformaciones del bop, y que comenzó a dar sus primeros signos de agotamiento justo cuando Julio se encontraba ya en los últimos años de su vida, facturando esos artefactos incomprensidos y en parte fallidos, que fueron *El libro de Manuel y 62, modelo para armar*. Momentos en los que el bop ya había perdido en cierto sentido su primigenia vitalidad, y el jazz se encaminaba a un proceso de fusión híbrida con los experimentalismos sinfónicos de la vanguardia de los años 70, que le otorgaron el calificativo de jazz-rock o jazz-fusion, que en muchos casos, dejaron resultados insatisfactorios. Experiencia que terminó para siempre, justo cuando el jazz comenzaba a ser domesticado por las multinacionales capitalistas y

a ser vendido y comercialido en un paquete junto a la etiqueta de world music.

La muerte de Cortázar, no muy separada en el tiempo de la de Thelonious Monk o Miles Davis, dejaba un hueco imborrable por su contribución a la construcción de una sensibilidad moderna europea, en la edificación de un nuevo liberalismo a partir del replanteamiento de las diversas estructuras que encajonaban al hombre occidental en su antropocentrismo castrante, en la redefinición de lo automáticamente estipulado, que permitió, lejos de los intentos vanos y frustrantes de los jóvenes del 68, que Europa se repensase a sí misma, en términos de una mayor accesibilidad cultural, en términos de una mayor tolerancia y acceso a una creatividad, que, paradójicamente, le llegó de América. Permitted en definitiva, que Europa comprendiese que, lo único que hace plurales, fuertes y admirables a las ciudades, como nos enseñó Sófocles en *Edipo en Coloma*, es su accesibilidad a la convivencia de las distintas facciones heterogéneas que las configuran, y no la homogenización de las costumbres de los distintos ciudadanos. Al menos, siguiendo el ejemplo cortazariano, todos podremos seguir bailando y cronopiando a nuestro gusto, pues, en sus palabras, "Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios, y en todas las esquinas los cronopios bailarían tregua y bailarían catala, y subido al farol del alumbrado Louis soplaría durante horas haciendo caer del cielo grandísimos pedazos de estrellas de almíbar y frambuesa, para que comieran los niños y los perros". (Cortázar, 196 , 13, 1984).

## Referencias bibliográficas

- Cortázar, Julio. 1993. *El perseguidor*. Madrid. Alianza Editorial, S. A.
- 1991. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega - Saúl Yurkievich (coordinadores). Colección Archivos.
- 1978. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. Siglo XXI Editores, S.A.
- 1984. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Siglo XXI Editores, S. A.
- Hesse, Hermann. 1985. *El lobo estepario*. EDIMUSA, S.A.
- Prego, Omar. 1985. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona. Muchnik Editores.