



Un encuentro a deshoras:  
Discurso y tiempo en *Deshoras*, de Julio  
Cortázar

Sae-Yie Park  
Universidad Nacional de Seúl

---

[Localice en este documento](#)

[...] por lo demás *signifying nothing*  
más allá de la cursilería romántica  
de un niño frente a amores imaginarios  
[...]

No aceptar otro orden que el de las afinidades,  
otra cronología que la del corazón,  
otro horario que el de los encuentros a deshora,  
los verdaderos.

Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*

*Deshoras* es el último volumen de cuentos publicado por Julio Cortázar. En ellos se pueden encontrar los diversos campos de interés del autor. El tema de cada cuento es significativo y no es difícil encontrar detrás de él una referencia anterior: el cine en *Botella al mar*, la pintura en *Fin de etapa*, el boxeo en *Segundo viaje*, los juegos de palabras en *Satarsa*, la denuncia de sociedades 'secretas' en *La escuela de noche*, el amor de un adolescente en *Deshoras*, un sueño como alegoría de la situación de Argentina en *Pesadillas*,<sup>(1)</sup> el enigma de una historia y el camino para escribir un cuento en *Diario para un cuento*. Ocho cuentos en los que hay "algo más que nostalgias", según afirma Cortázar mismo.<sup>(2)</sup> Hemos elegido *Deshoras*, un cuento distinto en el sentido de que parece asumir un tema más cotidiano y que se concentra en los recuerdos de la adolescencia. Este cuento acerca de la memoria de la niñez -¿del autor?-, "esos maravillosos amores infantiles que lo hacen a uno llorar de noche",<sup>(3)</sup> es un tema ya presente en la escritura cortazariana. Hay tres cuentos más en donde se narran amores infantiles: *Los venenos* y *Final del juego*, ambos del volumen *Final del juego* de 1956, y *La señorita Cora* de 1966. Los tres coinciden en presentar la ilusión amorosa de un adolescente, y la desilusión consecuente del desencuentro que en cada relato tiene diferentes causas.

En el presente acercamiento trataremos de responder a la pregunta: ¿por qué *Deshoras*, el título de uno de los últimos cuentos escritos por Cortázar, denomina también el libro que reúne los ocho relatos que cierran su narrativa?<sup>(4)</sup> Si bien el autor mismo ha declarado la intención del manejo del tiempo 'a deshoras' en cada relato, nos parece que hay también otros motivos que pudieron haber influido para denominar el volumen con el mismo título del cuento *Deshoras*. El relato trata de Aníbal que recuerda a Doro, un gran amigo de su infancia en Bánfield, pero que de manera muy especial recuerda a Sara, hermana de Doro y su ideal de amor de adolescente. Ya mayor, Aníbal se encuentra con Sara y evoca la ilusión de su amor de aquellos años. Al final, el lector sabe que Aníbal está escribiendo esos recuerdos, y la escritura se interrumpe con la 'llamada' a su vida cotidiana al lado de su esposa Felisa y de sus hijos que quieren ver la televisión. La revisión del tiempo, de las voces narrativas y de la estructura del discurso del texto a la luz de la teoría del cuento que el mismo Julio Cortázar expresara en diversos ensayos, nos servirán para encontrar una posible respuesta.

## El tiempo en *Deshoras*

El problema que planteara desde *El perseguidor* -otra de las constantes cortazarianas- es el tiempo. Dice Cortázar: “Pasaron siete años hasta que un segundo libro, *Las armas secretas*, despeinó bruscamente a sus lectores con un relato llamado *El perseguidor*”.(5) En ese relato dice Johnny, el protagonista:

De manera que no hay por qué hablar de eso ahora. Bruno, cada vez me doy mejor cuenta de que el tiempo... Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como esos sueños, no es cierto, en que empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado; pero al mismo tiempo no estás nada seguro, y a lo mejor todo se da vuelta como un panqueque y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto.(6)

En el cuento *Deshoras*, encontramos la actualización de una situación como la que imagina Johnny: “de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto”, pero antes dice, “como esos sueños [...] en que empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado”. La incertidumbre del tiempo y, en consecuencia, de la realidad que se vive es el *leit motiv* de *El perseguidor* y también lo será de *Deshoras*. En un estudio realizado por Claudia Macías sobre *Satarsa*, otro de los relatos de *Deshoras*, se revisa la connotación de la palabra ‘deshora’ en la obra de Julio Cortázar.(7) En el texto “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora”, Cortázar comenta: “los juegos del tiempo, lo que Alejo Carpentier llama la guerra del tiempo, guerra florida y a veces ruleta rusa, en todo caso un billar donde las carambolas se dan en un nivel que reduce el antes y el después a meras comodidades históricas”.(8) Macías señala que el significado coincide con el que se había presentado en *Las babas del diablo*, en donde se lee: “Ahora mismo (qué palabra, ahora, qué estúpida mentira)”.(9) La idea de la incertidumbre del ‘ahora’ porque el ‘ahora’ es una mentira, provoca necesariamente una pregunta, ¿en dónde está el tiempo verdadero? La respuesta, señala Macías, tal vez esté en la reflexión que se incluye en “De edades y tiempos”, en el último texto publicado por Cortázar: “No aceptar otro orden que el de las afinidades, otra cronología que la del corazón, otro horario que el de los encuentros a deshora, los verdaderos.”(10) Entonces, si los encuentros a deshora son los verdaderos y los encuentros en el tiempo del ‘ahora’ son una mentira, es necesario relativizar y domeñar el tiempo en la narración para lograr un espacio/tiempo propicios para un verdadero encuentro a deshoras.

En una entrevista que se le hizo en 1983, Cortázar mismo declara:

Yendo al título de *Deshoras*, siempre que reúno siete, ocho o nueve cuentos para un volumen se me plantea el problema del título; me gusta, siempre que puedo, que el título de alguno de los cuentos que están en el libro sirva para la totalidad. A veces se puede y a veces no. Porque ese título tiene que resumir la atmósfera general del libro, y en este caso creo que *Deshoras* es con esa noción que tiene la palabra, que yo la uso un poco insólitamente en plural, porque en general se dice “llegar a deshora”, por ejemplo. Y yo la separo de la frase hecha, y la pongo en plural porque me parece que los ocho cuentos del libro, de alguna manera, todos son “encuentros a deshora”, hay pasos así, en que el destino se juega un poco, porque hay un desajuste entre la realidad y los personajes.(11)

Al considerar esta afirmación del autor, la palabra ‘deshoras’ tendría dos significados; uno correspondería a ‘*at the wrong time*’, y el otro a ‘*unexpectedly*’. En cada cuento el desajuste adopta uno de ellos o los dos a la vez, como en el cuento *Deshoras*. Sara viene al recuerdo de Aníbal a deshoras: “al llegar a un tiempo que ya no era Sara ni Bánfield el recuento se había vuelto cotidiano, presente utilitario sin recuerdos ni sueños, la pura vida sin más y sin menos.”(p. 117). Ante la vuelta inesperada de Sara, Aníbal ya no puede seguir escribiendo los recuerdos o los sueños, porque sabe que Sara no cabe en la cotidianidad de su vida de adulto.

En el análisis del tiempo en el cuento *Deshoras* debemos tener presente dos elementos muy importantes: la noche y el sueño. El encuentro amoroso de Aníbal con Sara se da después de que Aníbal sueña con ella. Conviene recordar lo que escribe Cortázar a propósito de la noche y de los sueños:

Presencia, ocurrencia de mi *mandala* en las altas noches desnudas, las noches desolladas, allí donde otras veces conté corderitos o recorrí escaleras de cifras, de múltiplos y décadas y palindromas y acrósticos, huésped involuntario de las noches que se niegan a estar solas. Manos de inevitable rumbo me han hecho entrar en torbellinos de tiempo, de caras, en el baile de muertos y vivos confundiendo en una misma fiebre fría mientras lacayos invisibles dan paso a nuevas máscaras y guardan las puertas contra el sueño, contra el único enemigo eficaz de la noche triunfante.(12)

Aníbal adolescente sufre y disfruta de su amor por Sara en la soledad de su cuarto: “Antes de dormirse esa noche, Aníbal sintió que algo le subía a los ojos, que la almohada se le volvía Sara, una necesidad de apretarla en los brazos y llorar con la cara pegada a Sara, al pelo de Sara” (p. 104). Y un poco más adelante:

Pero de noche era triste y a la vez tan hermoso, solo en su cuarto antes de dormirse se decía que Sara no estaba ahí, que nunca entraría a verlo ni sano ni enfermo, justo a esa hora en que él la sentía tan cerca, la miraba con los ojos cerrados sin que la voz de Doro o los gritos de los otros chicos se mezclaran con esa presencia de Sara sola ahí para él, junto a él, y el llanto volvía como un deseo de entrega [...] (p. 105)

Además, el inicio del cuento no nos dice a qué hora comienza Aníbal a escribir sus recuerdos -origen del relato-, pero el final sí: “pero cómo seguir ya, cómo empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos en seguida a comer porque ya era tarde” (p. 117). La noche es el espacio propicio para los recuerdos de Aníbal y también el momento ideal para la escritura de los mismos. Cortázar dice: “el cuento que se llama *Deshoras* hace una referencia, la palabra lo está indicando, al hecho de una no coincidencia en el tiempo, destinos que pasan uno al lado del otro sin encontrarse, sin juntarse”, y en seguida agrega: “y los ocho cuentos de este libro, cada uno a su manera, están mostrando ese tipo de desajuste, de falta de armonía en una determinada situación; entonces me pareció que el título *Deshoras* se aplicaba bien al libro.”(13) El destiempo, la deshora alude a un tiempo *ab origine* en el que podríamos reconocer ciertas peculiaridades en la configuración de los personajes. Dicho desajuste o falta de coincidencia en el tiempo lo tomaremos de nuevo después de revisar otros elementos.

### **La voces narrativas**

Como en la mayoría de los cuentos de Cortázar, en *Deshoras* hay varios puntos de vista en la narración. El cuento comienza con la voz del protagonista, Aníbal, quien además es el escritor del propio cuento, y esa misma primera persona termina el relato. Entre ambas voces interviene otro punto de vista que narra en tercera persona. Se trataría, entonces, de un narrador que se desdobra en personaje que escribe y vive su propia ficción. Como dijera Cortázar:

Pero pasa que el tipo es un poeta  
y un cronopio a sus horas,  
que a cada vuelta de la esquina  
le salta encima el tigre azul,  
un nuevo laberinto que reclama  
ser relato o novela o viaje a Islandia.(14)

La escritura cortazariana siempre busca distinguir su narrador del narrador omnisciente tradicional, usando esa voz de la tercera persona limitada. Al igual que en otros cuentos, el narrador está instalado dentro del pequeño mundo en el que se mueven los personajes y da, a veces, la impresión de ser un personaje más de la historia. Su punto de vista está subordinado al de uno o algunos de los personajes.(15) El yo focaliza a través de Aníbal pero no es un personaje el que habla, sino el narrador en tercera persona. Ese personaje puede tener la proximidad de la primera persona. Con ello se consiguen dos efectos. El primero es lograr una atmósfera fantástica propia a través de la eliminación de la claridad de la situación; es decir, borrando el límite entre la realidad y el sueño. El segundo, según palabras de Cortázar, sería:

Cuando escribo un cuento busco que el lector tenga o pueda tener la sensación que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás con la presencia manifiesta del narrador.(16)

En la última parte del cuento hay dos enunciados muy largos, de casi una página, que cambian el ritmo del cuento. Cortázar destaca con insistencia la importancia del ritmo en los textos, especialmente en el momento final: “es siempre una frase larga o una acumulación de frases largas que tienen un ritmo perceptible si se las lee en alta voz. [...] Es como si el ritmo y lo que se dice fueran la misma cosa. Ambos están totalmente fusionados y eso les da el carácter de cosa fatal. [...] El ritmo descubre el sentido, el ritmo es un despertador de sentidos”.(17) Los dos enunciados que destacan por su extensión proporcionan información fundamental sobre el encuentro de Sara y Aníbal:

1) Se lo decía con una voz lisa y monótona, amontonando momentos y episodios pero todo era lo mismo, me enamoré tanto de vos, me enamoré tanto y no te lo podía decir [...] porque hubiera querido morirme y no pude o no supe, claro que no quería morirme pero eso era el amor, [...] como si yo no estuviera ahí sin saber cómo ponerme mientras me estabas mirando. (pp. 115-116, subrayado nuestro). (18)

En este largo enunciado se narra la ‘charla’ durante el encuentro de Sara con Aníbal años después, la narración en tercera da paso suavemente a la narración en primera persona en las dos primeras líneas. Y en el centro se encuentra, por segunda vez, la definición de amor que sostiene el cuento.(19) Después de este enunciado, seguirá un diálogo que permite oír la voz de Sara, su última intervención directa. El otro enunciado extenso es el siguiente:

2) Había querido seguir y que también las palabras aceptaran seguir adelante hasta llegar al hoy nuestro de cada día [...] pero entonces me había acordado del sueño de la noche anterior, de ese sueño de nuevo con Sara, de la vuelta de Sara desde tan lejos y atrás, [...] con las palabras que me llevarían a reunirme por fin con ella y decirle la verdad [...] los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte. (pp 117-118, el subrayado es nuestro). (20)

Este segundo enunciado nos revela la verdad del relato: el poder de las palabras ha hecho posible el encuentro tan anhelado de Aníbal con Sara. En un doble juego cuya significación envuelve al lector, Aníbal vive su propia ficción al soñarla y escribirla; pero el lector sabe también que precisamente ésa es la ‘magia’ de la literatura, la evocación de nuevos encuentros y de nuevos mundos gracias a las palabras.

Según la teoría de Boris Uspensky, existen dos modos básicos de describir la conducta de un personaje: un punto de vista externo y un punto de vista interno. Las dos frases extensas se pueden incluir en el segundo modo que penetra en la conciencia del personaje aunque se trate de un narrador de

aparición omnisciente o de un narrador personaje.(21) La primera frase habla de lo que Aníbal le dijo a Sara, por ello el narrador cambia a primera persona. Además, sin los signos de diálogo, esa frase casi interminable parece más una autoconfesión o un fluir de la conciencia del yo. En el segundo enunciado, la historia ya no progresa porque el yo ha vuelto a cerrar la historia para volver a la realidad y termina el relato.

En “Del cuento breve y sus alrededores”, Cortázar se detiene en el décimo precepto del decálogo que escribiera Horacio Quiroga, y dice:

Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable: ‘Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento’.

La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica. (22)

## Personajes de mundos distintos

Aníbal y Sara son nombres que llevan consigo una importante connotación. Aníbal, nombre de origen fenicio que significa ‘El que tiene la gracia de Dios’, es también el nombre de un famoso general y estadista cartaginés que consiguió la victoria en varias batallas contra Roma. En el cuento, Aníbal es la figura del yo que escribe la experiencia / historia, en ambos sentidos. Aníbal, el protagonista de *Deshoras*, podríamos decir que es una ‘figura histórica’ en el sentido de que su caracterización comprende un mundo concreto y real: es ingeniero, tiene una esposa e hijos que ven al pato Donald en la televisión. Y tiene una rutina diaria, el “hoy nuestro de cada día”, en Buenos Aires.

Sara es un nombre de origen hebreo que significa ‘Princesa’. En la Biblia, Sara es la esposa de Abraham. Era estéril hasta que tuvo a Isaac a los noventa años. En *Deshoras*, Sara está caracterizada como un personaje mítico. Desde que inicia el relato, Sara aparece como una imagen:

- “la imagen de su hermana mayor, la imagen de Sara en aquel entonces” (p. 101)

- “De Sara le quedaban pocas imágenes” (p. 103)

- “de Sara no iba quedando más que alguna imagen aislada” (p. 112)

A ello se suma el hecho de que no tiene edad en el cuento: “Nunca supo la edad de Sara en ese entonces, solamente que ya era una señorita” (p. 103). Sara representa también el problema de la maternidad. Fue más que una buena hermana para Doro: “una joven madre de su hermano” (p. 103), “vos eras la mamá joven que yo no tenía” (p. 115). Sara fracasa en su matrimonio y aunque no tiene un hijo propio, ha sido madre de Doro y Aníbal. Sara representa para Aníbal la plenitud del amor puro. Y aparece siempre en un plano que Aníbal no puede alcanzar. En contraste con Sara, Felisa y las otras mujeres de Aníbal son ‘un cuerpo’, “el cuerpo de Felisa por la noche” (p. 101). Aún en sueños, el Aníbal adolescente nunca relaciona a Sara con sus fantasías eróticas. El deseo sexual se relaciona con “la hija del almacenero o la prima Yolanda” (p. 107). Pero cuando Sara se casa, cambia la percepción de Aníbal y ahora puede ver “el cuerpo de Sara que nunca había imaginado como un cuerpo” (p. 111).

Sara es una figura ideal en Bánfield, un espacio también ideal de la niñez de Aníbal. Pero en Buenos Aires, Aníbal evoca a Sara e imagina un encuentro:

[...] en un juego de luces doradas, encadenándose a las imágenes del sueño en una continuidad que no le extrañó, que tenía algo de necesario y previsible, cruzar la calle y enfrentarla, decirle quién era y que ella lo mirara sorprendida, no lo reconociera y de golpe sí, de golpe sonriera y le tendiera la mano (p. 113).

Dicho encuentro -‘*unexpectedly*’- es el inicio de una serie de imágenes que llegan hasta la entrega total en el tiempo propicio, la noche:

Del anochecer a la noche cerrada, por caminos de palabras que iban y venían [...] una habitación, todo como fundido en una sola imagen instantánea resolviéndose en una blancura de sábanas y la casi inmediata, furiosa convulsión de los cuerpos en un interminable encuentro, en las pausas rotas y rehechas y violadas y cada vez menos creíbles [...] Cuando apagué la lámpara del escritorio y miré el fondo del vaso vacío, todo era todavía pura negación de las nueve de la noche, de la fatiga a la vuelta de otro día de trabajo. ¿Para qué seguir escribiendo si las palabras llevaban ya una hora resbalando sobre esa negación, tendiéndose en el papel como lo que eran, meros dibujos privados de todo sostén? (pp. 116-117, subrayado nuestro).

El encuentro realmente ha sido un ‘desencuentro’, un encuentro a deshoras; como dice Cortázar: “destinos que pasan uno al lado del otro sin encontrarse, sin juntarse”.(23) Sara sigue siendo el objeto de observación a distancia. Pero

aquí la posición del observador y de la observada ha cambiado, las palabras han permitido el encuentro deseado por Aníbal, sin importar si se realizó o no en verdad.

Aníbal pasa de ser un observador joven y tímido con su amor inocente que no se atreve a hablar con Sara y que llora en soledad,(24) a un hombre que conquista y seduce. Aunque la única manera de verla y alcanzarla sin miedo ni vergüenza sea en el sueño y en el recuerdo plasmados en la escritura. En este sentido, *Deshoras* es una historia de dos personajes de dimensiones distintas que sin el poder de las palabras nunca habrían podido encontrarse de verdad.

### **La estructura del cuento *Deshoras***

Cortázar declaró en una de las más importantes entrevistas:

Para mí el cuento es un texto, continuo y cerrado sobre sí mismo, que exige un alto grado de perfección para que sea eficaz. No quiero decir perfección artificial hecha desde afuera, sino perfección interna. Ahora esa perfección interna del cuento, el escritor tiene que ayudarla y completarla con una versión idiomática perfecta; es decir, el lenguaje tiene que ser implacablemente justo. No puede haber adjetivos de sobra en un cuento. No puede haber indecisiones a menos que eso forme parte de la intención del cuento. Es decir, el cuento tiene que ser un poco como el soneto en la poesía. Tiene una especie de definición formal, muy justa, muy precisa, en mi opinión.(25)

La estructura de cada cuento es objeto de gran atención para el autor. En la teoría del cuento permanecerá por siempre la idea cortazariana de la perfección del cuento como esfera:

Es decir, el símbolo, la metáfora del perfecto cuento es la esfera, esa forma en la que no sobra nada, que se envuelve a sí misma de una manera total, en la que no hay la menor diferencia de volumen, porque en ese caso sería ya otra cosa, no ya una esfera. Siempre sentí el cuento como un recipiente inexistente, porque antes de escribir el cuento no hay ningún recipiente. Pero yo sabía que al terminar, el punto final del cuento tenía que cerrar esa noción de esfera. Que, te repito, es simplemente una metáfora. Podía también ser un cubo; de todas maneras una forma acabada.(26)

Veamos ahora la estructura de *Deshoras*. El texto aparece dividido en ocho partes. La división y el paso a la siguiente parte están señalados en el relato mismo con espacios bien delimitados. Las ocho partes del cuento coinciden con el número total de los relatos de *Deshoras*. Sólo *Deshoras* tiene esa particular división, según se puede apreciar en el Cuadro 1:

CUENTO	PARTES
1. <i>Botella al mar</i>	No hay divisiones
2. <i>Fin de etapa</i>	No hay divisiones
3. <i>Segundo viaje</i>	2 partes
4. <i>Satarsa</i>	10 partes
5. <i>Escuela de noche</i>	No hay divisiones
6. <i>Deshoras</i>	8 partes
7. <i>Pesadillas</i>	6 partes
8. <i>Diario para un cuento</i>	21 partes

CUADRO 1.

Además, hay otras coincidencias entre algunas partes y los cuentos que forman el volumen. Por ejemplo, en términos de la temática que se desarrolla hay cuentos que coinciden con el contenido de la parte correspondiente:

<i>Deshoras</i>	Contenido	<i>Deshoras</i>	Contenido
1ª parte (pp. 101-103)	Aníbal escribe sus recuerdos de infancia.	1. <i>Botella al mar</i>	Un cuentista escribe una carta para Glenda
2ª parte (pp. 103-104)	Aníbal recuerda a Sara y la rutina que disfrutaba en Bánfield.	2. <i>Fin de etapa</i>	Diana llega a un pueblo. Ella está dentro de una pintura.
3ª parte (pp. 104-105)	Aníbal tiene bronquitis, 15 días no puede ir a la casa de Sara y sueña con ella.	3. <i>Segundo viaje</i>	Ciclón vive su última pelea y muere en un hospital.
4ª parte (pp. 105-107)	Sara ya tiene novio, por la noche imagina a Sara en su su cuarto. Define su amor.	4. <i>Satarsa</i>	Un palindroma cambia y surge Satarsa que mata al protagonista.
5ª parte (pp. 107-109)	Caen en una fosa de lodo, Sara entra al baño y ve a Aníbal desnudo.	5. <i>Escuela de noche</i>	Ritual macabro en una escuela por la noche.
6ª parte (pp. 109-110)	Aníbal se va a Buenos Aires. Sara se va a casar en marzo.	6. <i>Deshoras</i>	Encuentro/desencuentro de dos vidas.

7ª parte (pp. 111-112)	"Buenos Aires se tragó poco a poco a Aníbal" (p. 112).	7. <i>Pesadillas</i>	Mecha siempre en coma, al despertar, Lauro desaparece.
8ª parte (pp. 113-118)	Encuentro con Sara. Aníbal interrumpe/termina la escritura del cuento.	8. <i>Diario para un cuento</i>	Un escritor recuerda una historia que desea convertir en cuento.

CUADRO 2.

Algunas semejanzas son evidentes, como la primera y la octava parte que coinciden en el escritor/personaje que hay en los cuentos correspondientes. Y la quinta parte y el quinto cuento en donde hay un ritual que cambia la visión del mundo de los protagonistas. El pueblo del segundo cuento coincide con Bánfield de la segunda parte del cuento, y así se podrían ver ciertos detalles también en el resto.

Hay otro detalle significativo. En cada uno de los cuentos hay una muerte o un tipo de muerte. En *Botella al mar*, "yo la maté simbólicamente, Glenda Jackson" (p. 17). En *Fin de etapa*, "esa mujer estaba muerta" (p. 30). En *Segundo viaje*, "ocho horas de coma en el hospital y se acabó" (p. 46). En *Satarsa*, "Lozano cae de boca entre las espinas [... con] los ojos abiertos" (p. 69). En *Escuela de noche*, un perrito muere en una pecera de pirañas (cf. p. 87). En *Pesadillas*, la muerte de Lauro (cf. p. 131). En *Diario para un cuento*, el asesinato de Dolly (cf. 163). Y en *Deshoras*, como en el primer cuento, la muerte simbólica de Sara porque nunca podrá entrar en la vida de Aníbal (cf. p. 117).

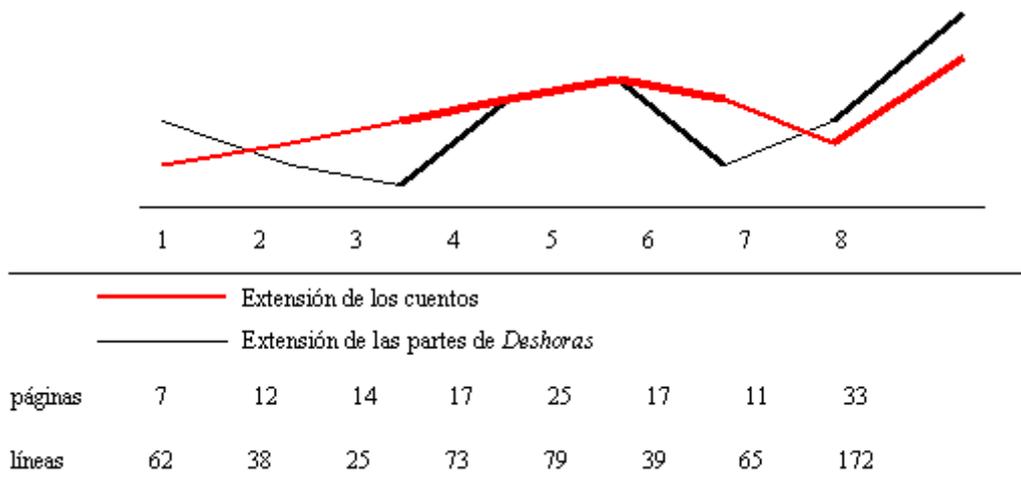
Además de las semejanzas entre la estructura del cuento y la estructura del volumen, la extensión de cada parte, aproximadamente, equivale a la del cuento correspondiente.

CUENTO	EXTENSIÓN	<i>Deshoras</i>	EXTENSIÓN
1. <i>Botella al mar</i>	7 pp.	1ª parte	62 líneas
2. <i>Fin de etapa</i>	12 pp.	2ª parte	38 líneas
3. <i>Segundo viaje</i>	14 pp.	3ª parte	25 líneas
4. <i>Satarsa</i>	17 pp.	4ª parte	73 líneas
5. <i>Escuela de noche</i>	25 pp.	5ª parte	79 líneas
6. <i>Deshoras</i>	17 pp.	6ª parte	39 líneas
7. <i>Pesadillas</i>	11 pp.	7ª parte	65 líneas
8. <i>Diario para un cuento</i>	33 pp.	8ª parte	172 líneas

CUADRO 3.

Con este resultado lo que queremos decir es que la extensión de los cuentos y de las partes presentan una línea ascendente -los cuentos- y otra

descendente -las partes de *Deshoras*- que se unen en la misma dirección en los núms. 4 y 5, para luego remontar hacia una extensión que supera visiblemente a las demás:



En su conjunto, el cuento *Deshoras* nos permite observar el equilibrio que guarda el libro, no sólo en lo temático y en el manejo del tiempo, sino en una estructura global que muestra una intención deliberada del autor. Cortázar dice:

[...] para mí, un cuento, tal como yo lo concibo y tal como a mí me gusta, tiene límites y, claro, son límites muy exigentes, porque son implacables; bastaría que una frase o una palabra se saliera de ese límite, para que en mi opinión el cuento se viniera abajo. [...] Tengo la impresión de que he llegado a un momento en que digo lo que quiero decir y no necesito agregar una sola palabra más.(27)

Volvemos de nuevo a la idea de la esfera, que en su perfección lo reúne todo.

## Mito y escritura

*Deshoras*, es pues, un relato de la vuelta a los orígenes. Al origen de la estructura total, al origen de la vida en la figura materna de Sara, al origen del texto en el ejercicio de Aníbal como escritor. Y hay también una vuelta al principio, a los orígenes del elemento que hace posible la vida al hombre: el amor. Cortázar habla de la necesidad y de la posibilidad de abordar el tema del amor sin necesidad de excederse en el erotismo del lenguaje:

¿Para cuándo, por ejemplo, una prosa erótica en la que estén presentes la alegría (sí, usted ha leído bien, se sorprende porque casi siempre el erotismo literario directo es tremendo, negro, frenético, hotelero, adúltero, incestuoso, gerontológico, impúber, connotaciones

que poco tienen que ver con la alegría), para cuándo la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, *el amor?*(28)

En este texto de finales de los años sesenta, Cortázar habla del tema del erotismo para criticar, entre otras cuestiones, el tipo de vocabulario que algunos escritores latinoamericanos estaban usando en dicho tema.(29) Cortázar escribe en este mismo periodo los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* (1966), entre los que se encuentra *La señorita Cora*. Y agrega:

/sonalmente no creo haber escrito nada más erótico que *La señorita Cora*, relato que ningún crítico vio desde ese ángulo, quizá porque no logré lo que quería o porque en nuestras tierras el erotismo sólo recibe su etiqueta dentro de parámetros de sábanas y almohadas que sin embargo no faltan en ese cuento donde / (30)

*Deshoras*, un cuento que sigue la misma línea de *La señorita Cora*, es también la vuelta a los recuerdos gratos de la niñez: “Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto”.(31) Cortázar afirma: “en general los niños que circulan por mis cuentos me representan de alguna manera”.(32) Saúl Yurkievich, el albacea de Julio Cortázar, dice en una entrevista:

- Él tenía una gran frescura, una pureza de niño, una gran capacidad de asombro. Era capaz de abrir un mapa y señalar a ciegas un punto con el índice y elegir de esa manera el sitio donde caminar, también era su forma de salir de los recorridos habituales, o bien utilizaba el I Ching, o alguien elegía por él, porque creía mucho en las fuerzas extrañas, llámese magnetismo, tropismo. Era muy lúdico, tenía una libertad extraordinaria.(33)

Julio Cortázar es un hombre con la mirada de un niño imaginando nuevos mundos, mundos imposibles de olvidar, como él mismo señala: “Hay cosas que vuelven a ráfagas, que alcanzan a reproducir durante un segundo las vivencias profundas, acríicas del niño: sentirme a cuatro patas bajo las plantaciones de tomates o de maíz del jardín de Bánfield, rey de mi reino, mirando los insectos sin intermediarios entomológicos, oliendo como me es imposible oler hoy la tierra mojada, las hojas, las flores.”(34)

*Deshoras* es, en consecuencia, un cuento de amor que se hace posible gracias a la escritura de los recuerdos. Un cuento que reitera la posición de Cortázar cuando defendió una escritura acerca del amor:

[...] Impedidos, salvo en la forma de poema, que es terreno privilegiado y no sustituye la narrativa salvo por falencia, timidez o hipocresía, de dar el salto formal y expresivo hacia la conquista e ilustración del erotismo en el verbo, hacia su incorporación natural y necesaria, que no sólo envilece la lengua del deseo y del amor sino que la arranca a su equívoca condición de tema especial y a sus horas para articularla en la estructura de la vida personal y colectiva, en una

concepción más legítima del mundo, de la política, del arte, de las pulsaciones profundas que mueven el sol y las demás estrellas / (35)

## NOTAS

1. En la cita textual, Cortázar dice: “Un cuento como *Pesadillas*, para mí cuenta mucho porque significa mucho, porque me parece una especie de resumen alegórico, si usted quiere, de la situación que se ha vivido en la Argentina en los últimos años.” José Julio Perlado, “Julio Cortázar: La esfera de los cuentos”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 1996, núm. 2. Entrevista realizada el 24 de mayo de 1983, URL: (
2. Ídem.
3. Julio Cortázar en Hugo Guerrero Marthineitz, “La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas”, en *Julio Cortázar. Confieso que he vivido y otras entrevistas*, Antonio Crespo (comp.), LC Editor, Buenos Aires, 1995 [Entrevista], URL: ([http://www.geocities.com/juliocortazar\\_arg/80preguntas.htm](http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/80preguntas.htm)), [citado el 28 de mayo de 2004].
4. Julio Cortázar, *Deshoras*, en *Deshoras*, 2a. ed., Nueva Imagen, México, 1987. Citamos por esta edición, y en adelante sólo se indicarán las páginas entre paréntesis. Para diferenciar el título del cuento y el del volumen, hemos subrayado el segundo.  
El volumen apareció en 1982, editado por Alfaguara en Madrid. Cortázar muere el 12 de febrero de 1984, por lo cual *Deshoras* es el último libro de cuentos del escritor.
5. Julio Cortázar en Rita Guibert, “7 voces. Los más grandes escritores latinoamericanos se confiesan con Rita Guibert”, entrevista en París para *Life*, enero de 1968.  
URL: (<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/7voces.htm>), [citado el 28 de diciembre de 2004].
6. Julio Cortázar, *El perseguidor*, en *Ceremonias*, Sudamericana, Buenos Aires, 1972, p. 220. Este volumen reúne los textos de *Final del juego* y *Las armas secretas*.
7. Cf. Claudia Macías Rodríguez, “El alcance del juego de las palabras en *Satarsa*, de Julio Cortázar”, *Revista Sincronía*, verano 2001, URL: (<http://sincronia.cucsh.udg.mx/satarsa.htm>), [citado el 11 de junio de 2004].
8. Julio Cortázar, “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora”, en *Último Round*, t. 2, Siglo XXI, México, 1985 [1ª ed. 1969], p. 167.

9. Julio Cortázar, *Las babas del diablo*, en *Ceremonias*, *op. cit.*, p. 204.
10. Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, Nueva Imagen, México, 1984, p. 58.
11. Julio Cortázar, en José Julio Perlado, art. cit., el subrayado es nuestro.
12. Julio Cortázar, “Background”, en *Salvo el crepúsculo*, *op. cit.*, pp. 16-17.
13. Julio Cortázar en José Julio Perlado, art. cit.
14. Julio Cortázar, “Ándele”, en *Salvo el crepúsculo*, *op. cit.*, p. 48.
15. Cf. Jaime Alazraki, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983, p. 241.
16. Ídem.
17. Julio Cortázar en Saúl Yurkievich, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik, Barcelona, 1984, pp. 113-114.
18. El enunciado completo dice: “Se lo decía con una voz lisa y monótona, amontonando momentos y episodios pero todo era lo mismo, me enamoré tanto de vos, me enamoré tanto y no te lo podía decir, vos venías de noche y me cuidabas, vos eras la mamá joven que yo no tenía, vos me tomabas la temperatura y me acariciabas para que me durmiera, vos nos dabas el café con leche en el patio, te acordás, vos nos retabas cuando hacíamos pavadas, yo hubiera querido que me hablaras solamente a mí de tantas cosas pero vos me mirabas desde tan arriba, me sonreías desde tan lejos, había un inmenso vidrio entre los dos y vos no podías hacer nada para romperlo, por eso de noche yo te llamaba y vos venías a cuidame, a estar conmigo, a quererme como yo te quería, acariciándome la cabeza, haciéndome lo que le hacías a Doro, todo lo que siempre le habías hecho a Doro, pero yo no era Doro y solamente una vez, Sara, solamente una vez y fue horrible y no me olvidaré nunca porque hubiera querido morirme y no pude o no supe, claro que no quería morirme pero eso era el amor, querer morirme porque vos me habías mirado todo entero como a un chico, habías entrado en el baño y me habías mirado a mí que te quería, y me habías mirado como siempre lo habías mirado a Doro, vos ya de novia, vos que ibas a casarte y yo ahí mientras me dabas el jabón y me mandabas que me lavara hasta las orejas, me mirabas desnudo como a un chico que era y no te importaba nada de mí, ni siquiera me veías porque solamente veías a un chico y te ibas como si nunca me hubieras visto, como si yo no estuviera ahí sin saber cómo ponerme mientras me estabas mirando.” (pp. 115-116).

19. Antes se define esa especial clase de amor: “esa delicia de imaginarla inclinándose sobre él y acariciándolo y el amor era eso” (p. 107).
20. El segundo enunciado completo dice: “Había querido seguir y que también las palabras aceptaran seguir adelante hasta llegar al hoy nuestro de cada día, a cualquiera de las lentas jornadas en el estudio de ingeniería, pero entonces me había acordado del sueño de la noche anterior, de ese sueño de nuevo con Sara, de la vuelta de Sara desde tan lejos y atrás, y no había podido quedarme en este presente en el que una vez más saldría por la tarde del estudio y me iría a beber una cerveza al café de la esquina, las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara, a Sara viniendo por la calle, tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a reunirme por fin con ella y decirle la verdad, llegar hasta su mano y besarla, escuchar su voz y verle el pelo azotándole los hombros, irme con ella hacia una noche que las palabras irían llenando de sábanas y caricias, pero cómo seguir ya, cómo empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos en seguida a comer porque ya era tarde y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte.” (pp 117-118).
21. Cf. Boris Uspensky citado por Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 235.
22. Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último round*, t. 1, Siglo XXI, México, 1985 [1ª ed. 1969], pp. 59-60. Las cursivas son del autor.
23. *Vid. supra*.
24. *La señorita Cora* es otro relato en el que se trata de la lucha de una persona adulta contra los deseos del niño. Gabriella Menczel afirma que el llanto funciona como catalizador de este desencuentro. Pablito llora, pero “al final del cuento la enfermera también se echa a llorar, cuando el niño ya no la puede ver, por las mismas razones: rechazo, miedo y pudor, con lo que enfermo y enfermera se identifican anímicamente. Su forma de expresarse es idéntica, el triunfo de lo irracional queda demostrado. [...] Quizás porque ella misma no se da cuenta de sus sentimientos hasta el último momento, después de la muerte del niño, y se echa a llorar por falta de un encuentro real. Su reacción es igual a la de Pablito, que buscaba la comprensión en un mundo ajeno. La falta de la posibilidad de encontrar un pasaje que conduzca al mundo de los adultos está representada por el llanto de la joven”. Gabriella Menczel, “El llanto en los cuentos de Julio Cortázar”, *Palimpszeszt. Tudományos és kulturális folyóirat*, núm. 8, 1997, [revista de Budapest], URL: (<http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali08/28.htm>), [citado el 8 de enero de 2005].

25. Evelyn Picón Garfield, *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, Xalapa (México), 1981, (Cuadernos de Texto Crítico), pp. 98-99.
26. Julio Cortázar charla con Omar Prego, publicado en Omar Prego, “Los cuentos: un juego mágico”, en *La fascinación de las palabras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1997. Hemos consultado la entrevista en *Julio Cortázar Textual*, URL (<http://www.cortazartextual.com.ar/entrevistas/entre4.php>), [citado el 27 de enero del 2005].
27. Julio Cortázar en José Julio Perlado, art. cit.
28. Julio Cortázar, “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, en *Último round*, t. 2, *op. cit.*, pp. 70-71. Las cursivas son del autor.
29. Por ejemplo, en este mismo ensayo cuando habla sobre *Cambio de piel*, publicada por Carlos Fuentes en 1967 -dos años antes de su ensayo- dice: “/ los Fuentes torea ceñido en *Cambio de piel*, hay allí páginas que preludian lo que alguna vez escribiremos con naturalidad y con *derecho* (porque antes o simultáneamente hay que conquistar otras libertades: la colonización, la miseria y el gorilato también nos mutilan estéticamente); pretenderse dueño de un lenguaje erótico cuando ni siquiera se ha ganado la soberanía política es ilusión de adolescente que a la hora de la siesta hojea con la mano que le queda libre un número de *Playboy* /”. *Ibíd.*, p. 62. Las cursivas son del texto.
30. *Ibíd.*, p. 74.
31. Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1, Siglo XXI, Madrid, 1983, p. 32.
32. Julio Cortázar en Saúl Yurkievich, *op. cit.*, p. 51.
33. Marcos Rosenzvaig, “Entrevista a Saúl Yurkievich, el albacea de Julio Cortázar”, *Página 12*, 25 de julio de 1999, consultado en *La página de Julio Cortázar*, URL: (<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/jazz.htm>), [citado el 3 de febrero de 2005].
34. Julio Cortázar, “De edades y tiempos”, en *Salvo el crepúsculo*, *op. cit.*, p. 39. El subrayado es nuestro.
35. Julio Cortázar, “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, art. cit., p. 84.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983.
- Cortázar, Julio, *El perseguidor* [1959], en *Ceremonias*. Sudamericana, Buenos Aires, 1972.
- Cortázar, Julio, *Las babas del diablo* [1959], en *Ceremonias*. Sudamericana, Buenos Aires, 1972.
- Cortázar, Julio, *La señorita Cora*. [1ª ed. 1966]. Edición electrónica en URL: (<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/cora.htm>), [citado el 17 de junio de 2004].
- Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1. Siglo XXI, Madrid, 1983 [1ª ed. 1967].
- Cortázar, Julio, *Último round*, 2 t. Siglo XXI, México, 1985 [1ª ed. 1969].
- Cortázar, Julio, *Deshoras*, 2a. ed. Nueva Imagen, México, 1987 [1ª ed. 1982].
- Cortázar, Julio, *Salvo el crepúsculo*. Nueva Imagen, México, 1984.
- Guerrero Marthineitz, Hugo, “La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas”, en *Julio Cortázar. Confieso que he vivido y otras entrevistas*, Antonio Crespo (comp.). LC Editor, Buenos Aires, 1995 [Entrevista]. Edición electrónica en URL: ([http://www.geocities.com/juliocortazar\\_arg/80preguntas.htm](http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/80preguntas.htm)), [citado el 28 de mayo de 2004].
- Guibert, Rita, “7 voces. Los más grandes escritores latinoamericanos se confiesan con Rita Guibert”, entrevista en París para *Life*, enero de 1968. Edición electrónica en URL: (<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/7voces.htm>), [citado el 28 de diciembre de 2004].
- Macías Rodríguez, Claudia, “El alcance del juego de las palabras en *Satarsa*, de Julio Cortázar”, *Revista Sincronía*, verano 2001. URL: (<http://sincronia.cucsh.udg.mx/satarsa.htm>), [citado el 11 de junio de 2004].
- Menczel, Gabriella, “El llanto en los cuentos de Julio Cortázar”, *Palimpszeszt. Tudományos és kulturális folyóirat*, núm. 8, 1997, [revista de Budapest]. URL: (<http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali08/28.htm>), [citado el 8 de enero de 2005].

Perlado, José Julio, “Julio Cortázar: La esfera de los cuentos”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 1996, núm. 2. [Entrevista realizada el 24 de mayo de 1983].

URL: (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>), [citado el 27 de diciembre de 2004].

Picón Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana, Xalapa (México), 1981.

Prego, Omar, “Los cuentos: un juego mágico”, en *La fascinación de las palabras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1997. Edición electrónica en *Julio Cortázar Textual*,

URL: (<http://www.cortazartextual.com.ar/entrevistas/entre4.php>), [citado el 27 de enero del 2005].

Rosenzvaig, Marcos, “Entrevista a Saúl Yurkievich, el albacea de Julio Cortázar”, *Página 12*, 25 de julio de 1999. Edición electrónica en *La página de Julio Cortázar*,

URL: (<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/jazz.htm>), [citado el 3 de febrero de 2005].

Yurkievich, Saúl, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Muchnik, Barcelona, 1984.

© Sae-Yie Park 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/deshoras.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](http://www.biblioteca.org.ar). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

