

# Pidiendo estilo y aciertos para los errores: reflexiones sobre un primer manuscrito de *Juntacadáveres*

Daniel Balderston, Mercedes Dollard, Jairo Hoyos,  
Rodolfo Ortiz y Sebastián Urli<sup>1</sup>  
*University of Pittsburgh*

El manuscrito de *Juntacadáveres* que vamos a estudiar aquí comienza en un extenso cuaderno de marca Tintero, ilustrado con imágenes de monumentos a Adolfo Alsina, Martín Güemes, Cristóbal Colón, Juan de Garay y otros: es decir, un cuaderno argentino<sup>2</sup> de aproximadamente 16 cm de ancho por 20 cm de largo. Después continúa en varios cuadernos más y en algunas hojas sueltas.<sup>3</sup> El manuscrito fue guardado en el departamento de Avenida América en Madrid por Dorothea Muhr, viuda de Onetti, hasta que

---

1. Mercedes Dollard obtuvo su Licenciatura en Lenguas y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Actualmente continúa sus cursos de posgrado en la misma universidad, siendo la ecocrítica su área de interés principal. Jairo Antonio Hoyos es magíster en Literatura de la Universidad de los Andes (2011) y la Universidad de Pittsburgh (2013). Actualmente es candidato al doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh. Se especializa en estudios sobre cine, literatura y arte mexicano, crítica genética, filosofía contemporánea y sociología pragmática. Rodolfo Ortiz es candidato al doctorado del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh. Tiene licenciaturas en Psicoanálisis y Literatura, y en 2010 culminó una maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad Mayor de San Andrés, con una tesis sobre la obra del escritor boliviano Jaime Saenz. Desde 1999 dirige la editorial y la revista de literatura *La Mariposa Mundial*. Ha publicado tres libros de poesía y fue parte del equipo de investigación del libro *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2003, 2 vol.). Sebastián Daniel Urli es magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh (2013). Actualmente es candidato al doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh y asistente editorial de la revista *Variaciones Borges*. Sus áreas de interés incluyen la poesía lírica, la literatura del Río de la Plata y la teoría literaria.

2. Este detalle se refuerza con el mapa de Santa María que encontraron Daniel Balderston y Dorothea Muhr en esa carpeta en 1997 y que se publicó en 2009 en la edición de las *Novelas cortas* de Onetti de la Colección Archivos. Allí se muestra una avenida Urquiza que resalta de nuevo la geografía argentina de la novela (y, por ende, de todo el ciclo). Dicho mapa, además del manuscrito y otros dactiloscritos, está ahora en la Biblioteca Nacional de Uruguay. Agradecemos a Carina Blixen y a Carlos Liscano el habernos proporcionado acceso a un PDF de esos materiales.

3. El cuaderno *Prostíbulo*, que no solamente incluye el manuscrito sino también un mapa de Santa María, se ubica en la categoría que De Biasi llama “fase de redacción” (*phase rédactionnelle*), en la que el autor o la autora estructura la obra de manera endogénica –es decir, sin información externa como pueden ser notas de investigación, apuntes topográficos reales,

fue donado por ella a la Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU) en 2006, donde se lo puede consultar. En la BNU también se encuentran dactiloscritos de la misma novela, incluido uno bastante cercano a la versión de la novela publicada en 1964. Estos últimos fueron comentados en un artículo en el número 2 de esta revista; por lo tanto nos enfocamos aquí en el manuscrito, que parece no haber sido estudiado en detalle todavía.<sup>4</sup>

En este artículo nos hemos concentrado en las primeras veinte carillas, la mayoría escritas en recto y verso, que corresponden a una fase bastante preliminar de los que serán los primeros tres capítulos de la novela. El interés del material es que parecería ser de una fecha bastante anterior a la de publicación de la novela ya que los nombres de los personajes en el manuscrito aparecen tachados y reemplazados. Luego, en algunos casos y con modificaciones, los nuevos nombres serán utilizados en *Para una tumba sin nombre* que, como es sabido, apareció primero en 1959 como *Una tumba sin nombre*. A la vez, seguramente es posterior a 1950 ya que esa fecha marca la publicación de *La vida breve*, donde Santa María y el doctor Díaz Grey ya están asentados. La datación de este manuscrito, por ende, podría tener como límites 1950 y 1959.

El propósito de este artículo es analizar diversos matices de los procesos de escritura y reescritura de Onetti (tachadura, corrección, expansión, reutilización) en el manuscrito en cuestión. Comienza con un breve apartado dedicado a los *avant-textes* y al *incipit* en el que sobresalen los cambios en la primera cláusula de la novela: “Lustroso y resoplante”. Luego continúa con el análisis del pudor respecto a la sexualidad y al cuerpo; las vacilaciones en la toponimia, especialmente en lo que se refiere a Buenos Aires y al uso de la mayúscula para los lugares propios de Santa María; los diferentes cambios en los nombres de los personajes; y los cambios en el punto de vista narrativo, tan caro a Onetti. El artículo se cierra con un apartado sobre unas cuantas hojas que Onetti no utiliza y que resuenan, con variantes considerables, en *Para una tumba sin nombre*, lo cual permite conectar algunos de los procedimientos de composición específicos de este manuscrito con otros momentos de la producción del escritor uruguayo.

---

documentos, etcétera— y donde se pueden ver las primeras correcciones a su escrito, tales como tachaduras y reestructuraciones (*Génétique* 89).

4. Existe, no obstante, un artículo de María Alejandra Ali en el que se analizan algunos materiales del manuscrito a partir de los binomios Bien/Mal y Cura Bergner/Junta, es decir, a partir de “la agonía entre el bien y el mal provocada por el comercio erótico consentido en la casita celeste” (4). De todos modos, la autora sostiene en relación con los procesos compositivos que se trata de un “proyecto mental muy claro” (2) y, luego, que los borradores, “en particular el cuaderno del Prostíbulo, tienen pocas enmiendas: allí la escritura parece encaminarse segura hacia la versión definitiva del texto” (3). Como se verá, nosotros no concordamos con esta última afirmación.

## I

En la parte superior de la portada del cuaderno leemos “Prostíbulo” (subrayado) y luego “Pasado a máquina” (también subrayado). En la primera hoja del cuaderno, frente a las fotografías de los monumentos de Alsina y de Güemes, dice “Terraza de las ausencias”. Los *avant-textes* más importantes, sin embargo, están en lo que queda de la hoja siguiente, rasgada (el verso de la hoja de las fotografías), donde se lee (y aquí vale la pena poner una transcripción diplomática ya que parte de la hoja se arrancó en algún momento):

. . . . . pidiendo estos gerundios  
. . . . . -mas de la fuerza y el amor,  
. . . . . za en el manejo que no altera  
ni empaña. Pidiendo aciertos y un es-  
tilo para los errores; ser aquí y allá (*M 0*)<sup>5</sup>

A esto sigue el texto del “Ave María” (una presencia frecuente en los manuscritos de Onetti) y luego una nota que dice: “Extiéndese la alegría y penetre como polvo de malicia, dicha [,?] ferocidad (dientes en la sonrisa y la rabia)”. Al principio de la página siguiente, antes del comienzo del primer párrafo de la novela, dice: “Los diálogos, espacios para respirar. Un párrafo, dos notas de belleza, una de violencia”.<sup>6</sup> Como veremos, parte de la revisión del texto que Onetti emprende cuando corrige el manuscrito tiene que ver con el uso de los diálogos.

Estas reflexiones sobre el estilo y el tono de la novela, y la oración a la Virgen (santa patrona de la ciudad de Santa María), son fuentes relevantes para entender cómo Onetti vislumbra su proyecto de novela. Onetti prefiere un estilo áspero, en el que “estos gerundios” (y la novela édita comenzará con un gerundio) tienen que ver con campos semánticos emotivos: fuerza, amor o –más abajo–, alegría, malicia, ferocidad, y –en la página siguiente– belleza y violencia. “Ser aquí y allá” podría ser un compromiso por parte del autor para con su lugar imaginado y los personajes que lo habitan; a la vez, podríamos relacionar este “ser aquí y allá” a la función invariable del gerundio, como observa el *Diccionario panhispánico de dudas*: “Expresa la acción verbal en su desarrollo, sin indicación de tiempo, número ni persona, y se asimila generalmente en su funcionamiento gramatical” [762]). A la vez, la observación “Los diálogos, espacios para respirar” promete un relato

---

5. Para el caso del manuscrito citaremos *M* y el número de página en cuestión (indicados en la transcripción lineal que anexamos) y *J* y el número de página para el caso de la primera edición publicada.

6. La dedicatoria a Susana Soca, “Por ser la más desnuda forma de la piedad que he conocido; por su talento”, que figura en la versión publicada no aparece en el manuscrito.

tenso, con narración rápida (y tal vez con una trama compleja, como las de *La vida breve* y *El astillero*) donde los diálogos servirán de intervalos, de momentos en que el autor y el lector podrán respirar y pensar.

El detalle más notable del primer párrafo de la novela que sigue a continuación es su cláusula inicial: “Lustroso y resoplante, Junta fué a sentarse con las tres mujeres...” (M 1). En la novela publicada, esto pasa a “Resoplando y lustroso, Junta fue a sentarse con las tres mujeres”. Ese uso del gerundio al inicio del texto es una marca agresiva de una transgresión de las reglas de cómo “escribir bien” de la época (habría que recordar, por ejemplo, la insistencia de José Bianco sobre la importancia de no comenzar frases con gerundios). El hecho de que Onetti primero escriba “Lustroso y resoplante” y luego (en otra versión, tal vez en la “pasada a máquina”) “Resoplando y lustroso” indica que quiere “escribir mal”, hecho que celebra en la prosa de Roberto Arlt y de Louis Ferdinand Céline, entre otros.<sup>7</sup> Para poder hacer eso necesita superar su propio pudor estilístico, ya que primero evita el gerundio, pero luego lo pone.

Esa sensación de pudor se percibe a lo largo del proceso de reescritura e incorporación del manuscrito en el *incipit* de la novela *Juntacadáveres*, especialmente en lo que concierne a las representaciones del cuerpo y de la sexualidad.

## II

La tensión entre pudor y escritura, entre la palabra precisa y la expresión soez, es una constante en el proceso de composición de Onetti. El manuscrito de *Juntacadáveres* muestra cómo funciona este importante aspecto escritural en las descripciones iniciales de las tres prostitutas: Nelly, Irene y María Bonita. El texto édito de la novela propone una descripción más alusiva e implícita de las mujeres que llegaron a Santa María en el tren de las cinco de la tarde. Los cambios léxicos y la omisión de segmentos narrativos muestran una escritura que cambia de la descripción explícita de la profesión y la sexualidad de las mujeres a una escritura de la insinuación y la alusión. Desde la primera referencia a las mujeres notamos esta tendencia en el proceso de escritura: “En cuanto les diga que estamos llegando empiezan a charlar, a pintarse, recuerdan su oficio, se hacen más feas y viejas, ponen cara de señoritas, bajan los ojos para examinarse las manos” (J 7). El texto édito muestra una descripción ambigua de las mujeres. Se describen sus manos,

---

7. En lo que concierne a Céline, Bolón, en su artículo, recuerda la siguiente reflexión de Onetti: “«Todo es posible. Pero si en París le escamotearon el premio a Luis Ferdinando [sic] Céline para dárselo a cualquier gramático de buenas costumbres y de estilo desinfectado, no es lógico alimentar muchas esperanzas por estas latitudes»” (276). Para el caso de la relación con Arlt puede consultarse el texto de Brando (especialmente la sección “La cinta de Moebius”).

su propensión a la charla y al maquillaje, pero Junta no especifica cuál es ese “oficio” que ellas recuerdan. Por el contrario, en el manuscrito, la selección léxica y la omisión de una oración proponen un campo semántico diferente para esta primera descripción: “«En cuanto les diga que estamos llegando empiezan a cotorrear, a pintarse, recuerdan que son putas y se hacen más feas, ponen cara de señoritas, bajan los ojos para mirarse las manos y se las miran como si nunca las hubieran usado»” (M 1). El manuscrito presenta dos cambios léxicos importantes. El primero es la elección de palabras con campos semánticos diferentes cuando se hace referencia a la profesión de las mujeres. El uso de “oficio” o de “putas” propone un énfasis distinto en la descripción de los personajes en la versión edita y en el manuscrito.

Este cambio de lo explícito a lo alusivo también lo encontramos en la referencia al sitio donde Junta lleva a las mujeres. En el manuscrito, aquel lugar se denomina “prostíbulo”; en cambio, la versión publicada diluye la conexión del lugar con la prostitución y lo llama “la casita de la costa”. El cambio de campo semántico en las descripciones plantea una tendencia característica del proceso escritural de Onetti en el caso de *Juntacadáveres*. En la frase final del período que describe a las mujeres, el manuscrito incluye dos palabras que fueron eliminadas en la versión publicada: las palabras “entradoras” y “curtidas” se omiten y la descripción de las mujeres es la siguiente: “son buenas, son alegres y saben trabajar” (J 7). La omisión de “curtidas” y “entradoras” evita una descripción con un énfasis mayor en la suciedad, la experiencia y la sexualidad de Nelly, Irene y María Bonita.

La segunda diferencia entre el manuscrito y la versión edita es otra variante en la elección léxica. Mientras que en la versión publicada se usa el verbo “charlar” para describir el habla de las mujeres, el verbo elegido para describir esta acción en el manuscrito es “cotorrear” (M 1). La elección del verbo “cotorrear” muestra un matiz diferente en la descripción de las mujeres porque añade un registro coloquial y además agrega un carácter excesivo y bullicioso a las acciones de las prostitutas. En el manuscrito, la selección del léxico insinúa una descripción más vulgar y coloquial de las mujeres. Esto se puede ver también en la exclusión de palabras referentes a las partes corporales impúdicas del cuerpo humano: “pechos” (se cambia “cara de niña de pechos” por “cara infantil”) y “piernas” (se elimina “moviendo las piernas al compás” y se opta por “moviéndose de acuerdo”). Este énfasis en evitar el registro vulgar, corporal y coloquial lo encontramos también en la eliminación del tono soez en el primer diálogo de María Bonita: “–Ya me imagino –dijo María Bonita–, tengo el culo planchado” (M 2); esta última cláusula no aparecerá en la versión final. El carácter vulgar y grotesco de las mujeres se elimina en otras ocasiones, por ejemplo, la descripción de la

boca de Irene no se incluye en el texto publicado: “Es como si esa gorda no tuviera dientes ni huesos, como si cualquier cosa pudiera pasar por ahí” (M 5).

La última serie de diferencias es la supresión de fragmentos narrativos, los cuales se caracterizan por exponer el punto de vista de un personaje sobre las acciones de las mujeres. En el caso de la primera referencia, se omite el juicio del personaje sobre la acción de las mujeres y se elimina de la versión editada la frase “se las miran como si nunca las hubieran usado” (M 1), en alusión a las manos de las mujeres. Mientras que en el texto publicado Junta no expone ningún juicio o explicación, el manuscrito muestra una referencia irónica y explícita a la labor manual presente en la prostitución. La supresión de este tipo de referencias ocurre aparentemente de manera sistemática en el proceso escritural de Onetti. Por ejemplo, en el texto publicado, los vestidos de las mujeres buscan deslumbrar al pueblo; por el contrario, en el manuscrito, el narrador propone una connotación profundamente sexual en la elección de los vestidos de las mujeres: “las vimos a ellas dentro de los vestidos planeados para deslumbrar y atraer <sup>a los machos de</sup> (~~heg.~~) la ciudad” (M 12). Las explicaciones de Junta sobre el manejo del prostíbulo también son omitidas en la versión publicada. En el manuscrito, después de haber descrito a las mujeres como curtidas, entradoras y trabajadoras, Junta crea un nexo entre la descripción y el negocio de la prostitución: “No sé si cinco pesos al principio para pasar a diez o diez desde el primer día y al que no le guste que no vaya” (M 1). Esta relación explícita entre el trabajo y el valor sexual de las mujeres se omite en la versión editada. Asimismo, la descripción de las mujeres como mercancía y la referencia sexual de Junta con respecto a María Bonita se eliminan en los primeros capítulos del texto publicado:

Para todos los gustos, pensó Junta, imposible más con sólo tres mujeres. Esta flaca que si sabe arreglarse pasa por pibita; la gorda, Irene, más estúpida que una vaca pero nadie va a negarme que tiene el tipo. Y María Bonita para cualquier cosa. Es una mujer. Desde el principio sólo me trata cuando estamos solos. Si tuviera diez años menos, aunque nadie le adivina la edad, le pondría la firma. (M 2)

El cierre del capítulo expone una última diferencia que muestra un proceso de escritura que se origina en la descripción explícita y se transforma en la alusión y la insinuación. Cuando Junta le pregunta a Tito qué opina sobre las mujeres que llegaron a Santa María, en la versión editada, Tito afirma que aquellas mujeres no le gustan, pero le fascina “la idea de que cualquiera pueda ir hasta la costa, pagar y elegir” (J 15). El juicio de Tito expone una conexión sutil entre la presencia de las mujeres, la prostitución y el prostíbulo. En contraposición, Tito brinda una descripción que conecta a las mujeres, el dinero y el sexo de manera explícita en el manuscrito: “lo que más me impresiona es que uno pueda ir hasta la costa, pagar y acostarse con cualquiera. Sería perfecto poder hacerlo con las muchachas” (M 14).

Finalmente, en los primeros capítulos, la descripción de las mujeres de Santa María comienza con una escritura directa con abundantes referencias léxicas al sexo, al lenguaje vulgar y a la prostitución. El campo semántico se modifica en la versión éditada, el proceso de escritura transforma el detalle explícito en implícito e intuitivo. Así, el manuscrito de *Juntacadáveres* muestra una escritura que viaja de las “putas” al “oficio” y del “prostíbulo” a la sugerente “casita de la costa”.

### III

Si el caso de las referencias a la sexualidad y al cuerpo parece resolverse en el paso de la mención directa a la alusión más o menos velada, otras son las variantes en el tratamiento de los lugares. Así, encontramos dos procesos recurrentes en lo que a la toponimia se refiere, procesos que en tanto tales presentan, a su vez, ciertas excepciones dentro de su recurrencia.

El primero de ellos es el cambio de las referencias a lugares geográficos reales de la Argentina (específicamente Buenos Aires) por sustantivos como “ciudad” o “capital”, más generales, menos específicos. Este proceso no deja de tener su interés en el caso de Onetti porque permite comprender mejor las diversas etapas y modalidades de creación de Santa María, el lugar geográfico inventado en el que transcurren varias de sus obras, y su relación con lo exterior o con el espacio-otro-no-ficticio. Este otro-no-ficticio está presente en algunas obras de manera clara, como por ejemplo en *Para una tumba sin nombre*, donde las referencias a Buenos Aires son múltiples y la acción de algunos de los relatos que se evocan y entremezclan transcurren en la capital argentina, que es muchas veces contrapuesta a Santa María. Ahora bien, en otras obras, como *El pozo* o *Los adioses*, ese otro exterior no es Santa María.

El segundo proceso, relacionado a su vez con el primero en lo que a la autonomía ficcional de Santa María se refiere, es el uso de mayúsculas y minúsculas para indicar lugares como la colonia, la escuela, la secretaría, etcétera, que no necesariamente precisan de dichas mayúsculas. Ambos procesos se vinculan con algunos problemas planteados por los estudios sobre la referencia de los nombres propios. Lo que los ejemplos puntuales nos muestran es que en un primer momento Onetti coloca referencias a Buenos Aires que luego desaparecen en la versión publicada. Asimismo, muchos de los sustantivos, como secretaría, escuela, etcétera, aparecen por lo general en minúscula en el *incipit* (aunque hay algunas excepciones) y en mayúscula en la versión publicada. Veamos algunos ejemplos del primer proceso, esto es, la eliminación de las referencias a Buenos Aires que sí están presentes en el *incipit*.

En la página 3 del *incipit* del manuscrito al capítulo I de la versión publicada encontramos las siguientes frases:

“Una mujer”, volvió a dictaminar<sup>8</sup> nuevamente.

Junta con cariño o severidad y orgullo. —No es B.A. No te creas que vas a andar de compras ni de fiestas. Hay que quedarse en casa y trabajar y saber guardar el dinero.

—Naturalmente que para eso vinimos, hay que olvidarse de muchas cosas— dijo Nelly mirándose la dentadura en el espejito que había vuelto a sacar de la cartera

—Buenos Aires es muy lindo pero aquí estamos a lo positivo, nena. Cuánto faltará para llegar. Hoy quiero darme un baño, comer y dormir. (M 3)<sup>8</sup>

Este fragmento corresponde a las siguientes frases del texto publicado: “«Una mujer», dictaminó Junta con severidad y orgullo—. No pienses en andar de compras ni en fiestas. Quedarse en casa, trabajar y saber guardar el dinero. —Para eso vinimos —confirmó Nelly—. La ciudad es muy linda, pero aquí estamos a lo positivo” (J 8).

Como se observa, la referencia a Buenos Aires del *incipit* del manuscrito (B.A.) no está presente en la versión publicada, donde la comparación con el espacio exterior es realizada por Nelly y no por Junta pero mediante un segundo cambio: el de Buenos Aires por la ciudad linda donde se puede andar de compras y de fiesta en fiesta.

Más adelante el manuscrito incluye otra referencia a la capital argentina que desaparece por completo en la versión publicada, que sólo incluye lo siguiente: “Proyectó mentirles acerca de las plantaciones y cosechas, citar cifras y nombres de tipos de trigo” (J 8):

Proyectó contarles mentiras  
acerca de las plantaciones y las cosechas, citar cifras  
y los nombres de los tipos de trigo, insistir aunque aburriera **forzosamente** [???] obligarlas a escuchar e interesarse, jugar ante nadie que había ido a buscarlas a Buenos Aires para que lo ayudaran en cualquier actividad **relae vinculada** relacionada con la agricultura, con las preocupaciones de los suizos de la colonia. (M 5)

Hay un último caso significativo en lo que a Buenos Aires se refiere. En la página 11 del manuscrito, en las partes que se corresponden con el capítulo II de la versión publicada leemos en referencia a las mujeres que acaban de llegar y a su vestimenta:

---

8. Nuestro sistema de transcripción es explicitado en la primera nota del apéndice del artículo.



No parecían llegar de Buenos Aires sino de mucho más lejos, de años que nadie pudiera recordar con precisión, era como si llevaran uniformes complicados y fingieran no saberlo mientras giraban, tomadas del brazo, charlando con deliberadas estridencias, un medio metro más atrás del hombre de negro que las conducía (M 11)

En la versión publicada este fragmento pasa a convertirse en lo siguiente: “No parecían llegar de la capital, sino de mucho más lejos, de años de recordación imprecisa. Ahora giraban, tomadas del brazo, charlando con deliberadas estridencias, medio paso detrás del hombre de negro que las conducía” (J 13).

¿Cómo leer, entonces, estos cambios en la toponimia dentro del proyecto escritural de Onetti? Lo que ambos procesos confirman es la necesidad de autonomizar Santa María con respecto al espacio-exterior-otro hacia el cual muchos personajes emigran y desde el cual llegan, como en el caso de las prostitutas del último ejemplo. Lo que resulta interesante en este caso en particular es que los dos procesos señalados son complementarios puesto que para que Santa María gane en autonomía, el espacio-exterior-otro tiene que volverse referencialmente indeterminado y amplio. De allí los cambios en lo que a Buenos Aires se refiere. Dichos cambios muestran que las referencias a la capital argentina, explícitas en el manuscrito del *incipit*, o bien desaparecen o son reemplazados por sustantivos o nombres comunes como la capital o la ciudad (ambas sin mayúscula), lo que les quita especificidad y permite centrar la acción en Santa María.<sup>9</sup>

Pero a la par de la indeterminación que produce este cambio en lo que a la referencialidad de ese espacio-exterior-otro se refiere, las referencias a los lugares de Santa María deben ser modificadas aunque no sea más que mediante el agregado de una mayúscula inicial en un sustantivo común como “escuela” o “secretaría”. Así, por ejemplo, en la página 5 del manuscrito encontramos una referencia a la “escuela experimental” que pasa a ser luego “la Experimental” en la versión publicada; una referencia a “la colonia” de los suizos que pasa a ser “la Colonia”; y, asimismo, una referencia al club que pasa a “Club”. En la misma página 5 también encontramos “la esquina del hotel” que luego incluirá en la versión publicada el nombre de Plaza, o en la página 31 “secretaría” que pasará a “Secretaría”. Estos cambios

---

9. Si bien volveremos sobre esto al final del artículo, vale decir que en el manuscrito no hay vacilaciones con respecto a Santa María que, al menos en la parte que hemos analizado, aparece como Santa María. Esto difiere de la versión mecanografiada, en la que Santa María aparece encima de Cruz Alta, tachado. Para una aproximación a este problema desde el análisis del dactiloscrito véase Bolón, *Lo que los archivos cuentan 2*: 286. Lo mismo para la referencia a otros lugares de Argentina.

muestran lo que ya anticipábamos: que mientras que el manuscrito presenta a Santa María aún en relación directa con Buenos Aires u otras ciudades argentinas y sin destacar mediante las mayúsculas el carácter autorreferencial de la ciudad, la versión publicada muestra exactamente lo contrario: borra las referencias a la ciudad de Buenos Aires (hay una a Mar del Plata y otra a París, pero ninguna a Buenos Aires) y enfatiza el uso de las mayúsculas para los lugares propios de la ciudad creada por Onetti.

Este proceso, sin embargo, no es homogéneo y de allí que en el manuscrito encontremos palabras que no solamente se refieren a lugares propios de Santa María sino que están encabezadas, ya en esta etapa de redacción, con mayúsculas. Por ejemplo, “la Experimental”, en la página 9; o “la Escuela”, en la 12, ambas en referencia al establecimiento educativo de Santa María. De modo semejante, Farmacia y Droguería en la página 30 hacen referencia al lugar de trabajo de Barthé; sin embargo, desaparecen en la versión publicada y cambian a “negocio”, en minúscula. De todos modos, estos ejemplos no impiden que aquellos otros que estaban en minúscula pasen a mayúscula en la versión publicada, donde las referencias a Santa María, como un espacio que linda y que juega con la autorreferencialidad, sí están en mayúsculas.

La mayúscula entonces, en tanto agregado, no es un simple cambio ortográfico o una errata sino la marca de un proceso de composición que complementa aquel otro de eliminación de las referencias a Buenos Aires. Estos cambios nos permiten apreciar, en su dinámica compleja, la transformación de la referencialidad de Santa María, que en el manuscrito es puesta en relación con Buenos Aires, mientras que en el texto publicado se erige en ese espacio ficticio ambiguo: la referencialidad de una geografía real se desdibuja, pero se hace hincapié en lo que concierne a sus propios lugares internos.

#### IV

A la par de las vacilaciones en torno a las referencias a Buenos Aires y al uso de las mayúsculas, el manuscrito presenta ciertas peculiaridades en el proceso de transformación de algunos nombres propios de sus personajes. Esto no es menor si tomamos en cuenta que los personajes y lugares que despliega Onetti son denominaciones muchas veces móviles, inestables, vagas o que a veces esconden núcleos semánticos importantes que van movilizándolo el proceso composicional del texto. Esta revisión y rastreo toma en cuenta la secuencia completa que estudiamos del manuscrito (páginas 1 a 38), pero se enfoca en un espacio textual importante que se advierte en las páginas 7 y 8. Para este análisis adelantamos una primera conexión entre algunos fragmentos de este manuscrito que Onetti no incorpora en su

novela *Juntacadáveres* y que podrían haber sido utilizados para la novela *Para una tumba sin nombre*, asunto al cual volveremos después. Vale la pena resaltar, sin embargo, que esta conexión sugiere reflexionar sobre el proceso de composición de los nombres propios aludidos al inicio con relación a su proceso de mutación y desplazamiento intertextual.

En el manuscrito existen momentos importantes de supresión de líneas, fragmentos que cambian de lugar<sup>10</sup> o párrafos que no son incorporados en la versión publicada de *Juntacadáveres* de 1964. Un caso destacable es el del inicio del capítulo 2. Si se observa la secuencia del manuscrito que va de la página 6 a la 7, notamos que Onetti no incorpora el texto que va desde la línea 14 de la página 6 hasta la tercera línea de la página 7 (alrededor de trece líneas del manuscrito). A su vez, el capítulo II del texto publicado se inicia con un texto extenso y nuevo que en el libro se extiende por siete párrafos que no están presentes en el manuscrito. Es decir, sustituye trece líneas por siete párrafos pero no reescribe. Esto nos da un indicio acerca del tipo de trabajo de corrección que Onetti realiza hasta la versión final impresa de este texto, un trabajo en el que no solamente saca partes de textos manuscritos sino que incorpora partes nuevas que quizás extrae de otros.

En un primer rastreo de esas once líneas en *Para una tumba sin nombre* no hemos encontrado pistas explícitas al respecto;<sup>11</sup> sin embargo, nos llama la atención que al inicio del parágrafo 7 del texto publicado, allí donde Onetti retoma el manuscrito, en la página 7, en la mitad de la línea 3, la búsqueda de nombres de sus personajes se hace manifiesta en su complejidad. Esto corrobora la idea de que “uno de los aspectos más llamativos del proceso de escritura de Onetti son las mutaciones de nombre de los personajes, uno de los detalles que más corrige” (Balderston XLI). También Alma Bolón corrobora este hecho cuando señala que la corrección como proceso de fundación del universo de Onetti está relacionada con la búsqueda de nombres de sus personajes y lugares (“De puño y letra” 286). Es decir, al igual que los topónimos, los nombres de algunos personajes de Onetti no nacen de una vez para siempre en su denominación, sino que son fluctuantes y sustituibles.<sup>12</sup> En este caso, el nombre “Ricardo” de la línea del manuscrito que comentamos se transforma en “Jorge” en la versión del texto publicado, a través

---

10. Tal es el caso del final del capítulo I, en el que están invertidos, aunque con variantes, los últimos dos párrafos.

11. Otras supresiones significativas en esta secuencia del manuscrito tampoco revelan una conexión explícita con la novela *Para una tumba sin nombre*. En la página 7 las líneas 13 (mitad) a 16 (mitad) no se incorporan al texto publicado y en *Para una tumba...* tampoco se hallan rastros. En la página 8 del manuscrito las líneas 12 (mitad) a 21 (mitad) tampoco se incorporan y no quedan rastros de ellas en *Para una tumba...*

12. Aspecto que también se desplaza al trabajo de reescritura en el dactiloscrito, por ejemplo, con relación al médico “Belaúnde” que allí aparece tachado y sustituido por “D.G.” en todos los casos.

de la voz de Tito que no cambia. Además, este nombre que se sustituye da paso a la parte del manuscrito que Onetti retoma para continuar el capítulo II. El proceso de corrección y reescritura se da como sigue:

“Mirá sin” Ricardo / Mirá sin reírte”<sup>13</sup> –dijo Tito–“ (página 7, línea 3 en el manuscrito) se transforma en “–Jorge, mirá sin reírte –me dijo Tito;” (capítulo II del texto publicado de *Juntacadáveres*, página 11 de la primera edición).

Otro caso es el del nombre del protagonista, “Junta”, que es un núcleo significativo de este proceso y que merece atención. En la secuencia del manuscrito que va desde la página 1 a la 29 el nombre de este personaje aparece solamente como “Junta”, hasta la página 30, antepenúltima línea, donde aparece por primera vez el nombre compuesto de “Junta Cadáveres”. Sin embargo, en el texto publicado el nombre de este personaje se define desde mucho antes, precisamente en el capítulo II, una vez más, como en el caso de “Jorge”, en la voz de Tito.

En el manuscrito el nombre del personaje aparece así: “Junta –avisó Tito” (M 7). En la primera edición aparece directamente como “–Junta Cadáveres –anunció Tito” (11). Hasta aquí parece que Onetti ha completado o reconfigurado el nombre de su personaje, de “Junta” a “Junta Cadáveres”.<sup>14</sup> Sin embargo, en medio del capítulo II vuelve a retomar y problematizar el tema del nombre de su personaje. En la página 7 y en el inicio de la página 10 leemos la siguiente descripción que hace el narrador de este personaje:

Junta tenía un traje nuevo... [M 7]

la atlética horizontal de los hombros, pero invisible para ellas,  
—los ojos salidos y la boca, las mejillas bien afeitadas y un poco  
colgantes construían sin insistencia una máscara  
bien humorada y tolerante, una insinuación diplomática  
de que él, Junta, no pertenecía enteramente participaba  
por entero del destino de las tres mujeres ni estaba limi-  
tado por lo que ellas significaban. [M 10]

En la primera versión publicada del texto leemos el siguiente proceso de transfiguración y vaguedad con respecto a los nombres de este personaje:

“Larsen, Junta, tenía un traje nuevo...” (J 12). Encabezaba el taconeo de las mujeres en el andén, las guiaba con la victoriosa seguridad de su marcha, con el confiado balanceo de los hombres. Pero –a mí e invisible a las mujeres– los ojos salientes y la

---

13. En la novela edita el verbo se cambia a “Mira”, en un cambio del voseo al tuteo.

14. En la edición de Galaxia Gutenberg se mantiene el nombre compuesto de “Junta Cadáveres” tal como aparece en la primera edición de 1964. En la edición de Ayacucho, que sigue la tercera edición de Seix Barral de 1983, se condensa el nombre en “Juntacadáveres”. Vale aclarar, sin embargo, que en otras secciones de la primera edición, aunque no en la que estamos analizando, el nombre también aparece todo junto.

boca, las mejillas azulosas y colgantes, construían sin insistencia una máscara afectuosa y considerada, la insinuación habilidosa de que él, *Larsen, Junta o Junta Cadáveres*, no participaba totalmente del destino y la condición del trío de mujeres que arrastraba sobre las baldosas grises. (*J* 13)<sup>15</sup>

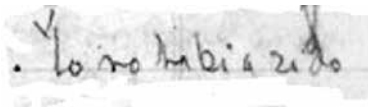
Una primera aproximación a este interesante proceso compositivo podría comenzar por la palabra “máscara” que Onetti mantiene en ambas versiones, alterando solamente su adjetivación. Sustituye las características “bien humorada y tolerante” por “afectuosa y considerada”, es decir, refuerza en la máscara un matiz flexible, abierto, de movimiento. Es indudable que este aspecto acompaña el desplazamiento de los nombres, que en la última cita se triplican. Es decir, el paso de “Junta” a “Larsen, Junta” y luego, en la segunda cita, de “Junta” a “Larsen, Junta o Junta Cadáveres” se articula con la condición “afectuosa y considerada” de la máscara que asume el protagonista de la novela.

A su vez, el manuscrito sugiere un rasgo de participación especial por parte del protagonista con respecto a las otras “máscaras” del relato: las tres prostitutas que llegan a Santa María. Onetti en el manuscrito tacha la frase “~~perteneía enteramente~~” y la sustituye por “no participaba por entero del destino” (*M* 10), dando a entender que está trabajando en la idea de dar a su personaje un rasgo ambiguo cuya máscara es permeable pero también distante, flexible pero al mismo tiempo no tan interrelacionable con los otros personajes.

Además, al inicio del capítulo VI del texto publicado nos enteramos de que Junta Cadáveres es un alias de Larsen: “También a fines de invierno, en un período de días lluviosos o de niebla, Díaz Grey preguntó por el señor Larsen, alias Juntacadáveres” (*J* 41) o al final del capítulo XVI cuando se menciona “el humilde prostibulito que regenta en la costa el ciudadano Larsen, por mal nombre Juntacadáveres” (*J* 150).

Al mismo tiempo, este proceso de composición ambigua de los personajes parece desplazarse a la presencia o surgimiento de la voz del narrador. Al final del párrafo que comienza en el texto publicado “Aparte de las tres mujeres...” (*J* 11) y en el manuscrito en la mitad de la página 7, línea 7, como “Aparte del grupo...”, el narrador surge en el manuscrito a partir de un trazo ilegible y subrayado.

“Yo no había sido...”



(*M* 7)

---

15. En ambas citas las cursivas son nuestras.

Esta intromisión del narrador mediante un trazo difícilmente descifrable surge además en uno de los fragmentos que Onetti no habrá de incorporar en el texto final de *Juntacadáveres*. Vemos, sin embargo, que ya está pensando en un cambio de punto de vista de un narrador omnisciente a un narrador individual (lo cual es significativo si se tiene en cuenta la estructura de *Una tumba sin nombre*, de 1959 –famosa por su narración colectiva– y de *El astillero* –marcada por cambios de puntos de vista en sus distintos capítulos–). Seis líneas más abajo en el manuscrito aparecerá Junta (luego como alias de Larsen en el texto publicado) a partir de una descripción de su vestimenta que el narrador despliega en detalle.<sup>16</sup>

Y en este punto surge un rasgo llamativo. Debajo de todo este juego de máscaras que entretejen el proceso compositivo de los personajes de Onetti, en el caso de Junta parece que todo se orienta hacia la prefiguración de la imagen de una “pena secreta” que incorpora en el texto publicado en lugar de las líneas 12 a 21 de la página 8 del manuscrito. Onetti escribe en lugar de este fragmento la frase que describe a Junta: “los puños comidos de la camisa comiéndole la mitad de las manos, con o sin pena secreta” (J 12). La expresión “pena secreta” se menciona en el manuscrito poco antes, en la línea 4 de la misma página 8, y se mantiene intacta en el texto publicado: “demasiado viejo para tener lo que Julita llamaría una pena secreta” (J 12). Sin embargo, en este mismo bloque en el cual Onetti está configurando al personaje Larsen alias Juntacadáveres, está también trabajando una zona escondida y determinante que más arriba sugerimos como la presencia de un núcleo semántico que va movilizándolo el proceso compositivo del texto.

Hay dos líneas del manuscrito en esa página que se excluyen en la versión publicada, donde el narrador vuelca esa “pena secreta” sobre sí mismo y donde se realiza una inserción importante mediante una frase sobrescrita que se conecta con un tema que se retoma en la novela *Para una tumba sin nombre*. Las líneas del manuscrito en cuestión dicen así:

Su-  
po, en cuanto la cosa empezó, que yo tenía una pena  
secreta y que no se trataba de la muerte de mi hermano pero tal vez ese sea su nombre para toda clase  
de tristeza. (M 8)

---

16. Hay otro asunto que tiene que ver con el narrador y con los personajes, pero esta vez con su habla: en el manuscrito se tratan de *vos* pero en la novela editada se tratan de *tú*. Queda por averiguarse si ese cambio en el uso de los vocativos responde a un cambio de registro general en los manuscritos de Onetti de la época, si es un cambio puntual que responde al fluctuante uso del voseo en obras literarias de la época en el Río de la Plata, o si corresponde a un deseo de “desargentizar” su novela, ya que el uso del voseo era (y es) más común en Argentina que en Uruguay.

En *Para una tumba sin nombre* esta idea de la “muerte del hermano” que aquí se deniega vuelve de la siguiente manera: “En aquel tiempo estaba casi todas las noches en mi dormitorio, en el piso alto, escribiendo poemas, pensando en el prostíbulo, en Julita y la muerte de mi hermano” (98). Notamos entonces que vuelve el personaje Julita y vuelve la voz del narrador en primera persona que Onetti desagrega del manuscrito *Prostíbulo*, guardando y cargando esa “pena secreta” que ahora es asumida desde la primera persona del narrador de *Para una tumba sin nombre*. Lo interesante es que Onetti en este caso no mantiene la idea de que esa “pena secreta” sea el “nombre para toda clase de tristeza” y no necesariamente un sentimiento que se produce por la muerte de un ser querido. Habría que agregar que “pena secreta”, como núcleo semántico del manuscrito y de *Juntacadáveres* no aparece ni una sola vez en esta novela aunque sí podría ser un móvil escondido y determinante de su trama.

## V

Hemos hecho, hasta ahora, un cotejo entre los tres primeros capítulos de *Juntacadáveres* y las páginas 1 a 38 del manuscrito titulado *Prostíbulo*, a partir de tres ejes precisos: el tema del pudor (tanto lingüístico como sexual), el de los cambios en la toponimia y las mayúsculas, y el tratamiento de los nombres de los personajes. Sin embargo, no todo lo escrito en estas páginas llega a ser publicado de manera *verbatim*: hay varias secciones que se limitan a ser testigos de la imaginación onettiana, mientras que otras encuentran su edición de manera conceptual tanto en *Para una tumba sin nombre* como en *Juntacadáveres*.

Hay varias instancias en las cuales se observa este hecho. La idea original de que Julita (originalmente “Carlota”) estuviera loca, por ejemplo, es preservada desde el manuscrito: “Debe estar loca” (M 14), hasta la publicación de *Juntacadáveres*: “No busco aumentar su locura” (J 32), pasando también por *Para una tumba sin nombre*, donde el narrador explica: “Julita estaba loca antes de ser loca, antes de que muriera [su] hermano” (97).

Otro ejemplo es la descripción que hace el narrador en el manuscrito sobre sí mismo, la cual se ve impedida de llegar a *Juntacadáveres* por la razón –tal vez entre otras– de que Onetti le cambió el nombre: de “Eduardo” pasó a “Jorge”. Con ese cambio, Onetti se vio forzado a dejar de lado la oportunidad de usar las referencias a Eduardo, rey de Inglaterra,<sup>17</sup> mediante las cuales el narrador Eduardo afirma, en el manuscrito, su propia existencia como diferente de la de su hermano muerto:

---

17. Se refiere a Eduardo III Plantagenet (1312-1377), fundador de la Nobilísima Orden de la Jarretera (*The Most Noble Order of the Garter*) en 1348.

Yo soy Eduardo<sup>Jorge</sup>, este qe baja con arrogancia la calle desierta junto a la charla de Tito y al ruido qe hace chupando la pipa, es Eduardo<sup>Jorge</sup>, rey de los anglosajones, rey de Inglaterra, insaciable y perverso, creador de la orden de la Jarretera, asesinado en una torre, resucitado por preferir el título de gentleman al de rey y capaz de morir en cualquier momento por el solo placer de aniquilar la rama de los Estuardos. (M 15)

Sin embargo, no por ello se privó al narrador Jorge de un discurso aún más magnífico en la novela publicada:

Yo soy yo, Jorge, no ella ni su juego. Yo soy yo, este ser, este “muchachito” de ellos, triste, distinto, tan inseguro y firme como ninguno de ellos podría sospechar; tan aparte y por encima de todos ellos. Yo soy este al que miro vivir y hacer, con simpatía, sin exceso de amor; este de la paciencia cortés e inagotable para cada una de las comedias tediosas y sin gracia en que ellos se empeñan en complicarse para que les resulte inteligible, para preservarse de novedades y desconfianzas. Paseo un jardín cuidado y húmedo, recibo en la cara la lluvia que nada explica, pienso distraídas obscenidades, miro el resplandor en la ventana de mis padres. No quiero aprender a vivir, sino descubrir la vida de una vez y para siempre. Juzgo con pasión y vergüenza, no puedo impedirme juzgar; toso y escupo hacia el perfume de las flores y la tierra, recuerdo la condena y el orgullo de no participar de los actos de ellos. (J 33)

El manuscrito también describe al personaje Marcos como borracho y bruto, por medio de las palabras del mismo hombre hacia su novia Isabelita,<sup>18</sup> acusando a la mujer de decirle siempre que deje de emborracharse –“qe no me emborrache” (M 19)–, así como cuando se refiere a la mujer que tocaba el piano: “Algún día la voy a empujar contra una pared” (M 21). A pesar de que ninguna de esas palabras llega a las novelas publicadas, Marcos mantiene esa misma personalidad, tal como lo confirma el narrador en *Juntacadáveres* cuando se le pregunta cómo está el hombre, respondiendo: “¿Marcos? Bruto y borracho” (J 59).

Otro fragmento del manuscrito cuya idea persiste en la versión publicada es la descripción de Marcos en el automóvil rojo junto a su novia en el asiento de pasajero, cuando corre carreras con sus amigos:

Desde la costa, el auto rojo había corrido con una motocicleta delante y la otra atrás, las luces apagadas, ~~hag-~~ apenas por encima de los 20 kilómetros, arrastrando el estrépito mezclado de los tres motores por el camino de tierra ~~de la costa~~ que flanqueaban e iban señalando en la noche sin luna las casuchas blancas de Enduro. Pero al tomar la pendiente de la carretera qe ~~iba~~<sup>llevaba</sup> de la colonia a Santa María, la mujer sentada junto a Marcos [...] ~~iba, como siempre, doblada para caber en el asiento, las largas piernas con pantalones alzaban la rodilla~~ lo vió sonreír, solo mostrar los dientes en el reflejo rosado del tablero de los instrumentos. –Por Dios, Marquitos –murmuró–. No lo hagas sin luz.– Ella iba, como siempre, doblada para caber en el asiento, las largas piernas con pantalones recogidas hasta casi ponerle las rodillas contra el mentón. Había venido mirando, con los ojos entornados para defenderlos de las nubes de tierra, el perfil sudoroso del hombre, la pequeña boca entreabierta qe apuntaba hacia adelante, dolorosa, estupidizada. Cuando distinguí la sonrisa supo qe había llegado

---

18. Este nombre sería luego cambiado a “Rita”.



el momento de tener miedo; pronunció la súplica ritual e inútil y se puso a rezar la oración a San (1). (M 16)

Esta secuencia no se encuentra ni en *Juntacadáveres* ni en *Para una tumba sin nombre*, pero en esta última novela hay una referencia a ella:

Cuando llegó a moza y se cansó de ser sirvienta, anduvo haciéndose la loca con Marcos Bergner, yendo y viniendo en el autito de carrera colorado desde la casita de Marcos en la costa hasta el Plaza o cualquier boliche de donde no hubieran echado todavía a Marcos (96).

Finalmente, en el manuscrito Marcos muestra una gran preocupación al pensar que su auto rateaba: “–Me pareció qe rateaba –dijo a los dos hombres y a la mujer qe bajaron de las motocicletas” trata de ser apaciguada por una respuesta que indica que el auto es de buena calidad: “–Siempre estás oyendo cosas raras –dijo el hombre de la segunda motocicleta, abrazando la cintura de la mujer qe había traído; tenía anteojos oscuros, los dientes largos y salidos, un pequeño bigote sobre qe repetía la línea del labio –Un coche como éste” (M 18). Es esa noción de la buena calidad del auto la que pasa a la versión publicada de *Para una tumba sin nombre*, con la mención de su marca: “Marcos venía de noche, siempre borracho, con el Alfa Romeo, ella le abría la puerta y se acostaban” (98).

Las diferencias entre el manuscrito y las versiones publicadas son cambios estéticos, con excepción del discurso autoafirmante de Jorge. El nuevo discurso que Onetti le da al narrador va más allá de lo que hubiera podido hacer con la referencia al rey Eduardo III. Ahora el narrador no solamente se define de una manera independiente de cualquier otra persona, sino que su definición se profundiza. Pasa de definirse simplemente como “arrogante”, “insaciable”, “perverso”, líder y de preferir ser cortés en vez de poderoso a una persona más compleja: un “muchachito”, “triste”, “distinto”, “tan inseguro” pero “firme como ninguno de ellos podría sospechar”, tan arrogante como el previo Eduardo (“tan aparte y por encima de ellos”) e igual de cortés (de “paciencia cortés e inagotable”), espectador de la vida y de lo que sucede, cínico (“recibo en la cara la lluvia que nada explica”), elaborador de juicio a su pesar, superior a todo (“toso y escupo hacia el perfume de las flores y la tierra”).

## Conclusiones

Sabemos que la ciudad de Santa María y el personaje de Díaz Grey aparecen primero en el cuento “La casa en la arena” en 1949 y que adquieren solidez y profundidad un año después en *La vida breve*. El manuscrito que hemos estudiado aquí continúa con este proceso, tal vez en la época

posterior a la publicación de *Los adioses* en 1954 (una *nouvelle* que no transcurre en Santa María). En *Prostíbulo* vuelven Díaz Grey y Santa María, y el “Ave María” se transcribe con las palabras enteras, no simplemente con las iniciales que aparecerán en manuscritos posteriores, incluido uno de los dactiloscritos. Hacen su primera aparición Jorge Malabia y Julita Bergner, aunque inicialmente no con esos nombres, detalle que prueba que el manuscrito es anterior a *Una tumba sin nombre*, de 1959, donde se desarrolla la historia del hermano que se suicida y de la pareja de narradores Tito y Jorge, razones por las cuales parte de los materiales del manuscrito no se incluye en la novela de 1964. Sin embargo, el manuscrito no es el original perdido de esa *nouvelle*: como consta en la edición de Archivos de las *Novelas cortas*, ese original sigue sin ser encontrado.

Los procesos posteriores de redacción no han sido el enfoque de este artículo pero tendríamos que notar dos características anómalas del dactiloscrito final, el que ya está dividido en capítulos y tiene la estructura de la novela publicada: en él se escribe “Cruz Alta”, que luego se tacha y se reemplaza con “S. M.”, y el médico es “Belaúnde” hasta que se tacha y se reemplaza con “D. G.” Es decir, podríamos inferir dos hipótesis de estos procesos de sustitución. La primera, referida a una vacilación geográfica en la que Onetti todavía parece dudar en ubicar esta novela en el mundo de Santa María o ubicarla en las sierras de Córdoba,<sup>19</sup> escenario de *Los adioses*. La segunda, quizás más estructural, que marcaría un giro en el proceso de profesionalización de Onetti como escritor al presentarse un momento de vacilación acerca de si se incluye o no la novela dentro del ciclo de Santa María, a pesar de que el penúltimo capítulo de *Juntacadáveres* vuelve a narrar, desde otro ángulo, el diálogo del último capítulo de *La vida breve*. En otras palabras, ya en 1950 Onetti vislumbraba que su posible saga podría continuar en la historia de la fundación de un prostíbulo en la ciudad de su creación. “Prostíbulo” se llama este proyecto, ya desde la tapa del cuaderno Tintero en el cual retoma esa historia contada a medias, aunque todavía, como hemos visto, no haya tomado todas las decisiones sobre la forma que tendrá su novela.

---

19. La presencia del puerto en la novela eliminaría esta teoría, ya que no hay puertos en las sierras de Córdoba.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALÍ, María Alejandra, “Juan Carlos Onetti: La escritura con propósitos”, *Cuadernos LIRICO*, Número 9, París, 2013. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1061>.
- BALDERSTON, Daniel, “Estudio filológico preliminar”, en Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, Córdoba: Colección Archivos / Alción Editora, 2009, pp. XL-LX.
- BIASI, Pierre-Marc de, *Génétique des textes*, París: Nathan, 2011.
- BOLÓN, Alma, “De puño y letra: algunas anotaciones sobre manuscritos y borradores de Onetti”, *Lo que los archivos cuentan* Número 2, Montevideo, 2013, pp. 269-292.
- BRANDO, Oscar, “De Arlt a Onetti: camas desde un peso”, *Cuadernos LIRICO* Número 9, París, 2013. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1061>.
- Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid: Real Academia Española, 2005.
- ONETTI, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, Montevideo: Alfa, 1964.
- , *Novelas cortas*, comp. Daniel Balderston, Poitiers: Archivos / Córdoba: Alción, 2009.
- , *Para una tumba sin nombre*, en *Novelas cortas*, comp. Daniel Balderston. Poitiers: Archivos / Córdoba: Alción, 2009, pp. 79-133.

