

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98439>

La mitificación de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti

Alfredo Rosas Martínez

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerdo, México

arosasm@uaemex.mx

El propósito de este artículo consiste en demostrar que en la novela *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, la ciudad de Santa María está creada y mitificada con base en un decorado mítico en relación con el símbolo, el mito y el arquetipo. Esta situación se inscribe en la tradición milenaria y arcaica relativa a la creación de una ciudad por medio de un rito, como si se tratara de la puesta en escena de un misterio en un espacio y un tiempo sagrados. En cuanto al espacio, el diseño se basa en la figura geométrica del cuadrado. Además, consta de la noción de centro como *axis mundi*. En relación con el tiempo, la fundación de la ciudad debe llevarse a cabo en una fecha especial. Por otro lado, en la novela de Onetti subyace el mito de la pasión de Cristo, en el que es esencial la presencia de la Virgen María. La ciudad creada por Onetti es una ciudad de pecadores. La Virgen es invocada como madre protectora. En este elemento del decorado mítico de la ciudad se funden las imágenes de la madre de Cristo y la de Santa Rosa María de Lima.

Palabras clave: ciudad; espacio; *La vida breve*; mitificación; novela; Onetti; Santa María.

Cómo citar este artículo (MLA): Rosas Martínez, Alfredo. "La mitificación de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 209-235.

Artículo original. Recibido: 08/04/21; aceptado: 02/09/2021. Publicado en línea: 01/01/2022.



The Mythification of Santa María in *La Vida Breve*, by Juan Carlos Onetti

The purpose of this article is to demonstrate that in the novel *La vida breve*, by Juan Carlos Onetti, the city of Santa María is created and mythologized based on a mythical setting in relation to the symbol, the myth, and the archetype. This situation is part of the ancient and archaic tradition related to the creation of a mythification of a city by means of a rite, as if it were the setting of a mystery in a sacred space and time in a scene. As for the space, the design is based on the geometric figure or the square; in addition, it consists of the notion of center as *axis mundi*. In relation to time, the founding of the city must take place on a special date. Furthermore, in the novel is the myth of the passion of Christ, where the presence of the Virgin Mary is essential. The city created by Onetti is a city of sinners. The Virgin is invoked as a protective mother. In this element of the mythical decoration of the city, the images of the mother of Christ and that of Santa Rosa María de Lima merge.

Keywords: city; space; *La vida breve*; mythification; novel; Onetti; Santa María.

A mitificação de Santa María em *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti

O objetivo deste artigo é mostrar que na novela *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, a cidade de Santa María é criada e mitificada a partir de um cenário mítico em relação ao símbolo, ao mito e ao arquétipo. Esta situação faz parte da tradição antiga e arcaica de se criar uma cidade por meio de um rito, como se fosse a encenação de um mistério em um espaço e um tempo sagrados. Quanto ao espaço, o desenho é baseado na figura geométrica do quadrado; ademais, consiste na noção de centro como *axis mundi*. Em relação ao tempo, a fundação da cidade deve ocorrer em data especial. Além disso, o mito da paixão de Cristo está na base do romance de Onetti. Neste mito, a presença da Virgem Maria é essencial. A cidade criada por Onetti é uma cidade de pecadores. A Virgem é invocada como mãe protetora. Neste elemento da decoração mítica da cidade, as imagens da mãe de Cristo e de Santa Rosa María de Lima se fundem.

Palavras-chave: cidade; espaço; *La vida breve*; mitificação; romance; Onetti; Santa María.

EN EL CAPÍTULO III DE la novela *Para una tumba sin nombre*, el narrador menciona “una Santa María definitivamente mítica” (Onetti 71), pero no explica en qué consiste esa miticidad. Hasta la fecha, un sector de la crítica ha destacado la presencia de “la ciudad mítica y necesaria” en *Juntacadáveres*, argumentado que esa ciudad es mítica solamente por el hecho de haber sido creada o inventada por Juan Carlos Onetti. Esta postura se basa en la ambigüedad que hay entre la historia más fidedigna y la más fidedigna de las ficciones, de acuerdo con lo que Onetti escribe en *La novia robada*: “las palabras son más poderosas que los hechos” (*Cuentos completos*, 313). Asimismo, es frecuente citar la escena de *Dejemos hablar al viento* en la que el comisario Medina no se resigna a ser un personaje soñado o inventado, y argumenta que realmente ha estado en Santa María. Ante esto, el personaje Brausen le contesta: “Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos” (Onetti 138). Todas estas consideraciones tienen como base la definición de Paul Valéry acerca del mito: “Mito es el nombre de todo lo que no existe y sólo está presente gracias a la palabra” (citado en García 23).

Considero que estas posturas e intentos de definición son insuficientes, toda vez que, por ejemplo, un cuento de ciencia ficción puede tratar de lo que no existe, pero no necesariamente sería considerado como mítico. En la obra de Onetti también se inventan las ciudades de Nueva Santa María y Lavanda, pero no poseen el rango mítico de Santa María.

Con base en la mitocrítica o antropología simbólica, en este artículo argumentaré que la ciudad de Santa María, en la novela *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, está creada y mitificada desde la perspectiva que Gilbert Durand denomina “el decorado mítico de la novela” (*Le décor mythique* 14), el cual tiene que ver con los símbolos, los mitos, los ritos y los arquetipos. Según Durand, las propiedades profundas de un relato novelesco deben buscarse debajo del nivel habitual de la expresión lingüística. Una estética comprensiva de la literatura no opera sobre las formas del lenguaje, sino en el estrato profundo en el que se encuentran los símbolos, los mitos y los arquetipos, a los cuales es particularmente sensible el alma humana. El decorado mítico remite a una estética del espejo, pero del espejo del alma. El decorado mítico es subjetivo, “pero de una subjetividad universalizable, trascendente, es decir, apelando al fondo inmemorial de los grandes arquetipos

que subyacen a la imaginación de toda la especie”.¹ Además, dicho decorado mítico es “el medio por el cual toda la literatura toca y comunica en cada lector con lo que es al mismo tiempo lo más íntimo y lo más universal” (Durand, *Le décor mythique* 14).²

El aspecto mítico a propósito de la fundación de una ciudad constituye una tradición milenaria. En este tipo de acto, la noción de espacio es esencial. En el ámbito de lo simbólico y de lo mítico, el espacio no es homogéneo, sino que presenta roturas, escisiones. La ruptura operada permite la constitución de un mundo y el descubrimiento del punto fijo, el eje central de toda orientación futura. Nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Tomando en cuenta que el hombre arcaico se caracteriza, principalmente, por ser un *homo symbolicus* y religioso, los ritos de la fundación de las ciudades corresponden al comportamiento religioso de la llamada *orientatio*: la estructuración de una ciudad, una tienda, una cabaña o una casa tiene que ver con el espacio sagrado (Eliade, *Mefistófeles* 259).

La *orientatio* pertenece a una noble tradición milenaria y arcaica. En las antiguas civilizaciones, como en la India, la orientación desempeñaba un papel esencial. El diseño de una ciudad se trazaba con base en una superficie cuadrangular en relación con los cuatro puntos cardinales, y en ocasiones también podía ser circular (Guénon 87). Roma ocupa un lugar fundamental en esta tradición. En *Vidas paralelas*, Plutarco cuenta que cuando Rómulo decidió fundar la ciudad de Roma, los etruscos le enseñaron que la fundación debería hacerse como si se tratara de la realización de un misterio (Chevalier y Gheerbrant 375). Para ello, hizo venir de Etruria o Tirrenia a ciertos varones que enseñaban a hacer cada cosa por medio de ritos y ceremonias, a manera de una iniciación. En un lugar llamado Comicio, se abrió un hoyo circular y en él se depositaron cosas que por ley eran provechosas. Asimismo, se colocó una mezcla hecha con el puñado de tierra que cada uno de dichos varones había traído de su lugar de origen:

1 La traducción es propia. En el original: “mais d’un subjectivité universalisable, transcendente, c’est-à-dire faisant appel au fonds immémorial des grands archétypes qui hantent l’imagination de l’espèce tout entière”.

2 Traducción propia. En el original: “le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel”.

Dan a este hoyo el mismo nombre que al cielo, llamándolo *mundus*. Después (que son los demás ritos) como un círculo describen desde su centro la ciudad; y el fundador, poniendo en el arado una reja de bronce, y unciendo dos reses vacunas, macho y hembra, por sí mismo los lleva, y abre por las líneas descritas un surco profundo. (Plutarco 55)

Es sabido, además, que cuando los romanos fundaban una ciudad la llamaban *urbs*. Este término proviene del verbo *urvo*, que significa “labrar”. A su vez, dicho verbo proviene del término *orbis*, cuyo significado es “círculo” (Corominas y Pascual 290). El relato de Plutarco sobre la fundación de Roma habla “de un surco trazado para delimitar el espacio en que se iba a vivir, el espacio de la *Roma sacra*. En ese espacio, las calles se cortaban en ángulo recto, y, así, daban la orientación de los cuatro puntos cardinales” (Ries 159). Mircea Eliade agrega que, en la Italia antigua, a partir de un centro se proyectaban los cuatro horizontes en relación con las cuatro direcciones cardinales:

El *mundus* romano era una fosa circular dividida en cuatro: era a la vez imagen del Cosmos y el modelo ejemplar del *hábitat* humano. Se ha sugerido con razón que la *urbs quadrata* [sic] debe ser entendida no en el sentido de que tuviera la forma de un cuadrado, sino en el de que estaba dividida en cuatro partes. El *mundus* se asimilaba evidentemente al *onphalos*, al ombligo de la tierra: la *Ciudad* (*urbs*) se situaba en medio del *orbis terrarum*. (Eliade, *Lo sagrado* 46)

En esta disposición geográfica o espacial destacan las figuras simbólicas del círculo y del cuadrado: “Plutarco mismo la llama *Roma quadrata*. Para él, Roma era a la vez un círculo y un cuadrado” (Chevalier y Gheerbrant 375). En efecto, “las ciudades eran planeadas en forma estricta de acuerdo con los principios de una doctrina particular; de aquí que la ciudad llegara a convertirse en un símbolo de esa doctrina y de la sociedad que la sustentaba” (Ciriot 49).³ En la práctica milenaria de la fundación mítica de las ciudades, las imágenes geométricas del círculo, el centro, la cruz y el cuadrado en relación con los cuatro puntos cardinales permiten una inserción cósmica,

3 Traducción propia. En el original: “cities were planned in strict accord with the dictates of a particular doctrine; hence the city became a symbol of that doctrine and of the society which upheld it”.

esto es, permiten inscribirse en el cosmos de un espacio hierofánico: “Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente” (Eliade, *Lo sagrado* 29).

El tiempo también es importante en la fundación de una ciudad a partir de un rito de iniciación. En la India, el plano tradicional de las ciudades estaba basado en una imagen del Zodíaco, y se establecía la correspondencia de los cuatro puntos cardinales con las estaciones del año. El solsticio de invierno se correspondía con el norte; el equinoccio de primavera, con el este; el solsticio de verano, con el sur; y el equinoccio de otoño, con el oeste (Guénon 88). La fundación de Roma no es ajena a esta situación. Cuenta Plutarco que esta ciudad fue fundada en una fecha especial: el día 11 antes de las calendas de mayo (21 de abril, año 753 a. C.), correspondiente al día 30 de abril del mes griego. En este día hubo un eclipse de la luna con el sol. La fundación de Roma tuvo lugar en esta fecha porque los hombres “se empeñan en que la suerte de las ciudades ha de tener, como la de los hombres, su tiempo dominante, el que se ha de deducir por las confirmaciones de los astros al punto de su nacimiento” (Plutarco 56).

En la obra novelística de Juan Carlos Onetti están presentes reminiscencias importantes a propósito de la creación y mitificación de una ciudad en la antigüedad. En *La vida breve*, el espacio y el tiempo juegan un papel fundamental en la mitificación de Santa María, a pesar de la confesión del autor, cuando en una entrevista le preguntaron: “¿Nunca se perdió en Santa María? ¿Nunca hizo planos ni genealogías?”. Onetti respondió:

Una vez hice un plano de Santa María con un amigo, pero era sólo para mover mejor a los personajes. Lo perdí cuando me vine de Buenos Aires. A mí se me ocurre escribir una novela, y ya tiene su lugar en Santa María. Pero nunca me propuse desarrollar un plano. O sea: nunca quise escribir una saga. Ese es ya un propósito, y yo no podría escribir con propósitos. (Citado en Alí 9)

Desde un punto de vista general, la aparición de Santa María en *La vida breve* está caracterizada por la ambigüedad. Por una parte, se trata de un lugar inventado por el personaje Juan María Brausen, a fin de que sirva como lugar donde vivirá un tal Dr. Díaz Grey, vendedor de morfina, junto con

otros personajes también inventados. Todo ello formará parte de un guion cinematográfico que le ha solicitado en su trabajo su amigo Stein. Por otra parte, en la novela se sugiere que no hay tal creación o invención, sino que más bien se trata de un lugar que ya existe y que Brausen visitó un día, en el cual fue completamente feliz:

El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza [...]. Estaba, un poco envilecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo. (Onetti, *La vida* 22-23)

Cuando Brausen, ya con el nombre de Arce, llega a Santa María, dice: “El hotel estaba en la esquina de la plaza y la edificación de la manzana coincidía con mis recuerdos y con los cambios que yo había impuesto al imaginar la historia del médico” (358). Esta ambigüedad (entre un lugar creado y un lugar ya existente) es solo un principio de mitificación. En la novela de Onetti, Brausen recuerda un lugar ya conocido, pero al hacerlo, lo reinventa o lo recrea por medio de la memoria y de la imaginación. En esta recreación, el tiempo en que Santa María es creada es fundamental.

Hay dos tipos de tiempo, el profano y el sagrado. El primero es anónimo, lineal, medible por el reloj, histórico e irreversible. Por el contrario, el tiempo sagrado es reversible, circular y ahistórico; es un tiempo mítico primordial hecho presente. La repetición constante hace que sea un equivalente de la eternidad. En algunas culturas, la noción de mundo o cosmos equivale a un año. La expresión “un mundo ha pasado” equivale a “que ha transcurrido un año”. El año es un recorrido a lo largo de las cuatro direcciones cardinales (y de las cuatro estaciones del año) (Eliade, *Mefistófeles* 66-67). El mundo se renueva anualmente. A su vez, el año posee un principio y un final, y se renueva cada Año Nuevo. Algunas situaciones son acciones míticas que se renuevan a partir de su tiempo original, como si fueran un acto hecho al principio del tiempo. En este contexto, la celebración de la fiesta

es importante. En este tipo de tiempo, son de gran importancia las fechas y las celebraciones.

En relación con el tiempo, en *La vida breve* hay dos niveles. En primer lugar, en Buenos Aires transcurre la vida de Brausen. La novela comienza alrededor del 30 de agosto, día de la celebración de Santa Rosa de Lima. En América del Sur, este día se caracteriza por la llegada de una fuerte tormenta (huracán). No obstante, dicha tormenta puede caer cinco días antes o cinco días después del 30 de agosto, pero siempre sucede al final del invierno y cerca del principio de la primavera. La primera parte de la novela transcurre durante los cinco días anteriores a la llegada de la tormenta. El primer capítulo de la novela se llama, en efecto, “Santa Rosa”. Esta situación se relaciona directamente con la creación de Santa María. Dice Stein: “Hay noches de revelación”. Por medio de una intuición o epifanía, Brausen vislumbra la creación de Santa María justo al inicio de la primavera en relación con la tormenta de Santa Rosa:

Y todos, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitarse, todos los que vivían en Buenos Aires estaban condenados a esperar, conmigo, sabiéndolo o no, boqueando como idiotas en el calor amenazante y agorero, atisbando la breve tormenta grandilocuente y la inmediata primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio fértil donde la dicha podría surgir repentina y completa, como un acto de la memoria. (16)

En un segundo nivel, el tiempo de Buenos Aires se corresponde con el de Santa María a propósito de la celebración del día de Santa Rosa. En este sentido, es importante destacar lo que dice Arce cuando llega, junto con Ernesto, a Santa María: “Ahora el silencio se extiende en el cielo oscuro, como el preludio de la tormenta”, y agrega:

No miré hacia la esquina donde estaba el surtidor de nafta; frente a mí se extendía un sector de la plaza que había contemplado Díaz Grey desde alguna de las ventanas que nos rodeaban; recordé que la primera tormenta de primavera había sacudido los árboles y que bajo sus hojas húmedas pasaron los perfiles de las flores recién abiertas, los calores del verano; hombres con

over alls con sus muestras de trigo envasadas, mujeres con el deseo y el miedo de enfrentar lo que habían imaginado en el aterrimiento del invierno. (357)

En relación con el tiempo, la fecha es esencial: la novela inicia con la llegada de la tormenta, el día de Santa Rosa de Lima, y termina cerca de la misma fecha, un año después. La situación mítica y ritual es todavía más intensa y clara si se toma en cuenta que, 29 años después de haber escrito esta novela, Onetti publica otra llamada *Dejemos hablar al viento* (1979). En ella se lleva a cabo la destrucción, no accidentada, sino premeditada, de la ciudad de Santa María por medio de un incendio. Y dicha destrucción se realiza, como no podía ser de otra manera, en una noche de tormenta, el día de Santa Rosa de Lima:

Durante tres noches, como una pastora doncella en espera de la Divina Aparición o del nunca escuchado sonido de Voces, Medina aguardó tras su ventana del Plaza la llegada retumbante de Santa Rosa. La esperaba en las sombras porque por la tarde sólo había visto relámpagos disueltos en la luz del día, oído lejanísimos truenos, y porque es de noche que se realizan los grandes sueños. (245)

En efecto, Santa María fue creada en una noche de revelación, y fue destruida en una noche de grandes sueños. Esta fecha, junto con todos los demás elementos mencionados hasta aquí y en lo que resta de este artículo, forma parte del “decorado mítico”.

La mención de Santa Rosa y la tormenta en *La vida breve* no es una casualidad. La presencia de Santa Rosa de Lima en el imaginario cultural de América Latina es ineluctable. Asimismo, el simbolismo que gira alrededor de ella es fundamental. El día de su celebración, 30 de agosto, está cerca del inicio de la primavera en el cono sur: el 24 de septiembre. El simbolismo de dicha santa posee, en principio, un carácter cíclico: la caracteriza el espíritu de la renovación vegetal, sus símbolos fundamentales son la rosa y el huracán o tormenta (Ross 95). En el ámbito de la naturaleza, su simbolismo remite a la fertilidad y la renovación. En el ámbito intelectual, la tormenta y la primavera son propicias para la recuperación de la inspiración, la cual incide directamente en la creación artística. Cuando la Queca pregunta por la llegada de la tormenta, Brausen dice: “Entonces descubrí que yo había

estado pensando lo mismo desde una semana atrás, recordé mi esperanza de un milagro impreciso que haría para mí la primavera” (16). El milagro sucede cuando siente, enloquecido, su “necesidad creciente de imaginar” a un médico de cuarenta años habitante de Santa María (22-23). Como afirman Chevalier y Gheerbrant en relación con el sentido simbólico del huracán y de la tempestad, “en la tormenta se despliega la acción creadora” (1001). Asimismo, la tormenta, en contraposición al soplar de los vientos, es la manifestación violenta de la esfera divina y de la divina voluntad (Biedermann 450). En el caso de Onetti, Santa Rosa equivale a la musa inspiradora. Sin embargo, después de la inspiración viene el trabajo del diseño: “Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina” (*Juntacadáveres* 126).

En relación con el espacio, el diseño característico tiene que ver con la figura geométrica del cuadrado. En *La vida breve*, desde antes de trazar el plano de Santa María, Brausen ya la imaginaba hecha con base en dicha figura geométrica: “la plaza cuadrada con senderos de arena y pedregullo rojizo, donde comenzaba a trazar los canteros” (51). El caos deviene cosmos al diseñar el espacio que, de ser informe y profano, empezará a cobrar una forma simbólica y a ser sagrado. Asimismo, al final de la novela, mientras Ernesto explora la ciudad de Santa María, dice Brausen: “Arranqué la mitad del diario pegada a la ventana y contemplé la tierra reseca y ocre, las casas de Santa María, el campanario de la iglesia que debía resonar sobre la plaza cuadrada” (353). A lo largo de la novela, Onetti, por medio del personaje narrador, insistirá en la cuadratura de la plaza central.

En el diseño del espacio con base en la figura del cuadrado, la noción de centro es relevante. Dice Brausen: “Desde las ventanas del consultorio era posible ver la plaza con su pedestal blancuzco y vacío, rodeado por la ingenua geometría de los árboles, en el centro del paisaje desierto, próximo e irreal como el tema de un sueño” (110). Asimismo, cuando Santa María, al final de la novela, “ya existe”, se menciona el diseño cuadrado de la plaza principal con su centro (*axis mundi*), representado por una estatua. Dice Brausen:

Levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo inmóvil junto a la ventana del

consultorio [...]. Luché por la perspectiva a vuelo de pájaro de la estatua ecuestre que se alzaba en el centro de la plaza principal. (324-325)

En lo que respecta al tiempo, la figura geométrica del círculo es determinante. En *La vida breve*, Brausen crea a Santa María, o la empieza a crear, ante la inminencia de la tormenta de Santa Rosa de Lima. Ya mencioné que en *Dejemos hablar al viento* (1979), veintinueve años después, dicha ciudad es destruida en la misma fecha. Creación y destrucción: un año, veintinueve o cien implican un principio y un final que se corresponden. En esta acción ritual, el principio de la creación se corresponde con el final de la destrucción. En *La vida breve* el tiempo está caracterizado por la circularidad, pues los sucesos en Santa María se desarrollan en contra de la cronología: “Santa María parece una ciudad donde el tiempo que nosotros conocemos por la experiencia ha sido reemplazado por un tiempo que, en lugar de avanzar, da vueltas sobre sí mismo y se muerde la cola. Un tiempo mágico, no realista” (Vargas 111-112).

La relación del círculo con el cuadrado y la noción de centro remiten a la figura arquetípica del *mandala*, palabra sánscrita que significa “círculo”: “Muy a menudo contiene una cuaternidad o un múltiplo de cuatro en forma de cruz o de estrella o de cuadrado, octógono, etc. En la alquimia hallamos este motivo en forma de la *quadratura circuli*” (Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* 371). En el diseño de las ciudades tradicionales, esta imagen arquetípica juega un papel ineluctable: “En Roma, como en Angkor, en Pekín, [...] dos vías perpendiculares unen las cuatro puertas cardinales y hacen que el plano de la ciudad se asemeje al *mandala* cuaternario simple de Shiva” (Chevalier y Gheerbrant 309). En relación con Roma:

Con su plano de *mandala*, la ciudad, y sus habitantes, se exalta sobre el mero reino secular. Esto se subraya aún más por el hecho de que la ciudad tiene un centro, el *mundus*, que establece la relación de la ciudad con el “otro” reino, la mansión de los espíritus ancestrales. (Jaffé 242)

En *La vida breve*, la circularidad y la cuadratura están en íntima relación con la noción de centro y con los cuatro puntos cardinales. Arturo y Arce huyen hacia Santa María; primero, este último imagina a Santa María y a sus habitantes, y dibuja el plano de la ciudad para, inmediatamente después,

romperlo en pedacitos; después, Arce compra el Mapa del Automóvil Club y traza “una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María, en el mapa” (351). Esta expresión es ambigua. Por una parte, podría entenderse que se trata de una simple tachadura; por otra, podría tratarse de una situación simbólica. La cruz es una forma de la cuadratura, además de que sus líneas apuntan a los cuatro puntos cardinales. Círculo y cuadrado devienen la imagen del *mandala*. En uno de los mecanoscritos, pertenecientes a una etapa avanzada de la novela *Juntacadáveres*, la ciudad creada y mitificada que sería Santa María se llamaba Cruz Alta (Alí 5).

Lo anterior no es casual. El diseño geométrico del *mandala* rige la creación de Santa María. En el capítulo xx de *Juntacadáveres* hay dos voces narrativas. Una de ellas corresponde a un narrador anónimo; la otra, al parecer, se trata de la “voz” de Brausen-Arce, ya que se asume como el creador de Santa María: “Veo entonces la diminuta población y entiendo su forma geométrica” (Onetti, *Juntacadáveres* 126). En efecto, en el croquis encontrado en los papeles de Onetti (incluido en la edición de las *Novelas cortas* de Onetti de la Colección Archivos) se ve claramente el diseño geométrico de Santa María. También se nota que en el Centro está la plaza central, valga la redundancia, hacia la cual da la ventana del consultorio del Dr. Díaz Grey:

El boceto de Santa María [en el mecanoscrito de *Juntacadáveres*] resalta por su peculiaridad entre los borradores del autor en los que no abundan los diagramas, ilustraciones ni esquemas, lo que estaría señalando la unicidad y la relevancia de ese elemento en su universo creativo. (Alí 5)

En dicho universo creativo, las imágenes del círculo y del cuadrado son recurrentes. En *La vida breve*, cuando Brausen está en espera de la inspiración (salvarse por medio de la escritura) para escribir la historia que le ha solicitado Stein, tiene un primer atisbo del *mandala* en relación con la cuadratura y el círculo. Dice Brausen evocando aquella noche:

Mantecía la cabeza inclinada sobre la luz de la mesa; a veces la echaba hacia atrás y miraba en el techo el reflejo de la pantalla de la lámpara, un dibujo incomprensible que prometía una rosa cuadrada. Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, uno secante y una pluma fuente. (41)

Por una parte, no hay que olvidar que esta flor es un símbolo de Santa Rosa de Lima. Por otra, la rosa cuadrada es una de las imágenes más representativas del arquetipo del *mandala*. En cuanto al círculo, la rosa, como la flor de loto, está muy próxima al símbolo de la rueda. Asimismo, “se la puede contemplar como un *mandala* y considerarla como un centro místico” y simboliza renovación, fertilidad, regeneración, resurrección en íntima relación con Cristo (Chevalier y Gheerbrant 891-892). *Rosa quadrata* en la que, como una *Roma quadrata* (circular y cuadrada), ha de devenir la ciudad de Santa María. En *Juntacadáveres*, el personaje narrador destaca la forma semicircular:

El terreno de Santa María no tiene ninguna elevación de importancia; la ciudad, la Colonia, el paisaje total que puede descubrirse desde un avión, baja sin violencia, llenando un semicírculo hasta tocar el río; hacia el interior, la tierra es llana y pareja, sin otra altura que la de los montes. (Onetti 125)

Juan Carlos Onetti revela un interés especial por el diseño de Santa María. Los detalles son importantes, incluso la forma de las nubes:

Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las Azoteas con balastradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles. (*Juntacadáveres* 126)

Es interesante observar cómo hasta la forma de las nubes bajas es importante. En efecto, en *La vida breve*, una nube, así sea de polvo, tiene forma geométrica: “veía los coches de los colonos trepar hacia Santa María, trasladar suavemente en el principio inmovilizado de la noche una redonda nube de polvo por la carretera Diaz Grey” (Onetti 325-326). Hasta un elemento abstracto como el recuerdo adquiere forma geométrica circular. Dice Brausen: “Y el sentido de los quince días permanece y se revela en la confusión, en la forma circular del recuerdo, en la posibilidad de que el recuerdo tenga

principio o fin en cualquiera de los elementos que lo construyen” (94). En forma irónica y aparentemente insignificante, el círculo y el cuadrado simbolizan el sentido de realización plena del *mandala*. Cuando Ernesto asesina a la Queca, se insiste mucho en la imagen de la cama (rectángulo-cuadrado) y en la del “círculo perfecto” que Ernesto traza en su nerviosismo y que incluso Arce tiene que recorrerlo. El crimen como obra maestra, perfecta, y la idea de salvación se resumen en la imagen arquetípica del *mandala* (293). Aún más: cuando Arce y Ernesto huyen hacia Santa María, Arce, todavía como Brausen, escribe una carta a Stein en la que le cuenta parte de su vida pasada en Montevideo:

Hay un boliche en el puerto, junto al Dick's; la segunda sala tiene una enorme mesa redonda y un cuadro de colores oscuros [...]. El boliche está junto al Dick's; ningún otro tiene en la segunda sala una gran mesa redonda. Tal vez esto —y las mentiras que terminé por resolverme a no escribir— sea lo más importante de esta carta, venga lo que venga en las páginas siguientes. (333-334)

Hay otro aspecto esencial en el decorado mítico de *La vida breve*: la creación de un mundo como reactualización de la cosmogonía. En el pensamiento arcaico es necesario asumir la creación del mundo que se ha creado y escogido para habitar. El hombre reactualiza la cosmogonía, imita la obra de los dioses. La justificación de un acto divino primordial se realiza con base en cosmogonías trágicas y sangrientas: en *illo tempore* el dios ha matado al monstruo marino y despedazado su cuerpo, a fin de crear el cosmos. Se trata de un homicidio primordial: “El hombre repite ese sacrificio sangriento, a veces incluso humano, cuando ha de construir un pueblo, un templo o simplemente una casa” (Eliade, *Lo sagrado* 89). En casos extremos, se trata de un acto de purificación o de combustión de los pecados. La persona sacrificada asume el papel de chivo expiatorio (Eliade, *Lo sagrado* 71).

En *La vida breve*, al mismo tiempo que Brausen crea Santa María, siente la imperiosa necesidad de cometer un crimen. Por una parte, matar a su esposa, Gertrudis, como un efecto de la primavera: “Fue en este periodo y el siguiente cuando se me ocurrió, vaga, sin ecos, viniendo y yéndose, siempre superficial, como un capricho de primavera, la idea de matarla” (83) o, al

menos, divertirse con la idea de su muerte. Por otra parte, también desea matar a la prostituta, la Queca, que vive en el departamento de al lado. Brausen empieza por sentir un profundo desprecio y odio hacia su vecina: “Y aquí va a estar Gertrudis medio muerta —pensé—, en la convalecencia, si todo va bien. Con esa asquerosa bestia del otro lado de una pared que parece de papel” (19); “supe que mi odio estaba muerto, que sólo quedaba en el mundo el desprecio que Arce o yo podíamos matarla” (211); “sofocando vigorosamente la tentación de la obra maestra, resistiéndome a la promesa de contento definitivo e invariable que me anticipaba la idea de matarla y verla muerta” (240). Finalmente, será Ernesto quien asesine a la Queca. El asesinato de la prostituta es como un sacrificio de expiación a propósito del acto cosmogónico de la creación de un cosmos (Santa María). Stein habla de “la verdadera salvación y el crimen perfecto” (235). Se trataría de la “salvación” en dos sentidos: por medio de la escritura y por medio de un crimen.

En *La vida breve* hay otros elementos que fundamentan el proceso de mitificación de Santa María. En principio, hay lo que podría denominarse, en términos de Jung, un mito personal: “Lo que sé es según la intuición interna y lo que el hombre parece *sub specie aeternitatis* se puede expresar sólo mediante un mito. El mito es más individual y expresa la vida con mayor exactitud que la ciencia” (Jung, *Recuerdos, sueños* 16). Desde la perspectiva de la mitocrítica o antropología simbólica, la identificación de un mito se basa en la noción de mitema, entendido como “la unidad míticamente significativa más pequeña de discurso”. El mitema, de naturaleza estructural mítica y arquetípica, puede manifestarse de forma patente, esto es, “por la repetición explícita de su o sus contenidos (situaciones, personajes, emblemas, etc.) homólogos [...] [que] suscriben el programa ‘sobre pensamientos nuevos hagamos versos antiguos’” (Durand, *De la mitocrítica* 344-345). Al mismo tiempo, la mitocrítica va más allá del mito personal. Los mitemas

deben anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal registrada en los estratos del inconsciente biográfico [...]. Al fin y al cabo, la mitocrítica va en pos del mito primordial, todo impregnado de herencias culturales, que viene a integrar las obsesiones y el mismísimo mito personal. Y aquel fondo primordial no es otra cosa que un mito, es decir, un relato que, de modo oximorónico, reconcilia, en un *tempo* original, las

antítesis y las contradicciones traumatizantes o simplemente molestas en el plano existencial. (Durand, *De la mitocrítica* 188-189)

En otras palabras, se trata de la transición de lo particular, histórico y biográfico, a lo universal mítico y arquetípico.

La crítica sobre la obra de Onetti ha señalado ya la presencia de motivos míticos y religiosos pertenecientes a diversas culturas. En cuanto a la clásica grecolatina, en *El astillero*, a propósito del último descenso de Larsen a la ciudad maldita, se ha mencionado el viaje a las sombras del Ulises homérico, el Averno de Eneas o la Ciudad de Dite de Dante (Rodríguez citado en García 36). En cuanto a la cultura judeocristiana, Saúl Yurkievich ha destacado la onomástica simbólica: “Larsen: el excomulgado; Jeremías Petrus: el profeta; Angélica Inés: la virgen adolescente; Gálvez: Judas; Larsen: el apóstol del viejo Petrus” (citado en García 45). Por su parte, García Ramos ha llamado la atención sobre la religiosidad contenida en *El astillero*, a propósito de Dionisos: nacimientos, muertes, tiempo circular, apariciones y desapariciones, embriaguez, máscaras, pérdida de la identidad y de la memoria. En relación con Faulkner, señala como características míticas la invención de una ciudad y el tono de leyenda al relatar hechos que bien pudieron no haber sucedido o lo que cuenta alguien que vio o se supone que sucedió (García 45).

En *La vida breve* también son esenciales algunos mitemas judeocristianos. Varias referencias intertextuales en relación con la religión cristiana subyacen a lo largo de toda la novela. A nivel de ironía o parodia, el discurso de Stein está lleno de este tipo de alusiones: “Esta es la hora del miedo y del pequeño ‘Señor, ¿por qué me has abandonado? Mis designios son insondables, hijo mío’” (234). Brausen aparece como Dios omnipotente, creador del mundo de Santa María: “Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras *calle, avenida, parque, paseo*; levanté el plano de la ciudad [...]” (324).

El mito que subyace a toda la novela *La vida breve* remite a la pasión de Jesucristo, hijo de Dios. Brausen experimenta la muerte y la resurrección propias de la pasión de Cristo: “Recomencé a morir en el silencio [...] yo aquí muerto [...] ensayar mi muerte y observarle” (133). Brausen habla de “pequeña muerte y resurrección” (xv, 1). La llegada de la tormenta de Santa Rosa de Lima es “el nuevo principio”, en el sentido de la resurrección: los “tres días de mal tiempo” equivalen a los tres días de la muerte y resurrección

de Cristo (VIII, II). En otra parte dice: “entonces sacudí la cabeza para despedirme de las innumerables llagas sacras” (XVI 135). Muere como Brausen y renace como Arce: “Fui sabiendo que estaba resuelto a sostener a Arce, como si, muerto, mi descomposición alimentara una planta” (236). En términos generales, podría decirse que muere en Buenos Aires como Brausen y resucita como otros (Arce, Díaz Grey, Juntacadáveres), y lo hace en otro lugar: Santa María.

En este contexto, Gertrudis, su esposa, que está a su lado, equivale a la Virgen María:

[...] cuando me ayuda el silencio que se extiende sobre mi precaria beatitud esta mujer que miró con anhelante y convencional nostalgia la última luz rojiza de mi falso último día y que ahora erguida y desbordante de cosas que me son ajenas, stábat mater, stábat mater, como ha estado siempre el vivo junto al que acaba de morir; un poco agobiado por el misterio, el miedo, por los restos de una vieja curiosidad que agotó las preguntas. (133-134)

En el fondo antropológico de la novela de Onetti, la situación mítica más importante tiene que ver con la muerte y la resurrección: “‘Renacer’ es una aseveración que cuenta entre las aseveraciones primigenias de la humanidad, basadas en lo que yo llamo ‘arquetipos’” (Jung, *Los arquetipos* 108). Una de las formas del renacer es la resurrección que implica el restablecimiento de la vida humana después de la muerte:

La resurrección contiene otro matiz, el de cambio, transmutación o cambio de esencia. Ese cambio puede ser propio, es decir, el ser resucitado es otro, o impropio, las condiciones generales de la existencia son distintas de las de antes; se está en un lugar diferente, o en un cuerpo que tiene otra constitución. Puede ser un cuerpo carnal como lo postula el cristianismo con su idea de que ese cuerpo vuelve a resurgir. (Jung, *Los arquetipos* 106-107)

La autorrenovación es una idea religiosa universal:

Todas las ceremonias de renacimiento en todas las religiones expresan esa autorrenovación, que siempre está unida a la idea de que el hombre en su autorrenovación hace lo mismo que Dios [...]. Todas esas formas de ritos

del renacimiento muestran que se trata de una *représentation collective*, una idea arquetípica, lo que significa que el proceso en cuestión es una cualidad regular de lo inconsciente colectivo, la disposición original del hombre. (Jung, *El "Zaratustra"* 80, 81)

En *La vida breve* la resurrección como renovación se da en dos niveles: por un lado, en el ámbito de la realidad de Buenos Aires, Brausen confiesa su mediocre existencia y personalidad. Hasta los cuarenta años, toda su vida ha sido un completo fracaso, tanto en el ámbito laboral como en el personal amoroso con su esposa: “todo habría de simplificarse; me bastaría con aportar minuciosamente pequeñas justificaciones cínicas para poder aceptar mi fracaso [...], aceptarlo con la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años” (90). Todavía peor, está consciente de que, aunque necesite transformarse en otro ser diferente, ni siquiera tiene la voluntad de ser otro. Toda su vida ha estado llena de malentendidos que son soportables, con excepción de uno: “el que llegamos a descubrir fuera de nuestras circunstancias personales, fuera de las responsabilidades que podemos rechazar, atribuir, derivar” (70). El pesimismo es casi total: “yo Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina”; “Pero para esta pequeña vida que empieza o para todas las anteriores si tuviera que empezar de nuevo, no conozco nada que me sirva, no veo posibilidades de fe” (173, 232). Sin embargo, al final de la novela, después de haber experimentado una transformación, una resurrección o un proceso de maduración, dice: “Esto es lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser responsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad” (370).

Por otro lado, en el ámbito de la realidad de Santa María, al principio de *La vida breve*, Brausen empieza a crear y a imaginar al Dr. Díaz Grey desde una perspectiva completamente negativa y pesimista: “Hay un viejo, un médico que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco” (21). Al final de la novela, Díaz Grey aparece rejuvenecido, optimista, acompañado por una mujer joven y hablando de felicidad:

Puedo alejarme tranquilo; cruzo la plazoleta y usted [se refiere a la violinista] camina a mi lado, alcanzamos la esquina y remontamos la desierta calle arbolada, sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando los pies, más por felicidad que por cansancio. (395)

La noción de realización personal está, desde el punto de vista del pensamiento de Jung, en relación con la imagen arquetípica del *mandala*. En la novela de Onetti aparece una imagen arquetípica que resume el proceso de realización personal en relación con la figura también arquetípica de Cristo: San Cristóbal cargando al Niño Dios. Al final de *La vida breve* se lee: “Usted comienza a pasearse, desde la ventana abierta hasta la hornacina con el San Cristóbal y el Niño al hombro” (379). Más adelante leemos: “Usted continúa paseando, más veloz y resuelta ahora; tal vez no haya habido nunca problemas y basta con elegir entre la imagen de San Cristóbal y la luz del día en la ventana o dudar entre ambas cosas” (381). En un nivel inmediato, San Cristóbal solo es el patrono de los viajeros. En un nivel profundo y sagrado, San Cristóbal cargando al niño Dios es la imagen arquetípica del *mandala* como realización personal. El proceso de evolución personal suele presentarse más como una carga que como una bendición inmediata. En una noche oscura y tormentosa, San Cristóbal intentó cruzar un río con el Niño Dios en su hombro, y consideró que sería cosa fácil. Sin embargo, cuando llegó a la mitad del río, sintió “como si transportara todo el universo”: “Este niño milagroso es un símbolo del ‘sí mismo’ [realización personal] que literalmente ‘deprime’ al ser humano corriente, aun cuando es la única cosa que puede redimirle. En muchas obras de arte, el Cristo niño es pintado como la esfera del mundo [un *mandala*] o con ella, un motivo que claramente denota el ‘sí mismo’, porque un niño y una esfera son símbolos universales de la totalidad” (Franz 218-219).

Los motivos religiosos de Cristo y la Virgen María determinan el nombre del pueblo o ciudad de Santa María y culminan el proceso de mitificación. Según Emir Rodríguez Monegal:

El mundo en el que Díaz Grey vive es una transparente estilización de la realidad que oprime a Brausen, de la misma manera que Santa María es una ciudad imaginaria, construida sobre pedazos de Buenos Aires (el nombre completo de esta ciudad, al ser bautizada por Pedro de Mendoza, Santa

María del Buen Aire), de Montevideo, de Rosario, de Colonia de Sacramento: todas situadas sobre el Río de la Plata o su principal afluente, el Paraná. (24)

Considero que la situación es más compleja. Los epítetos son determinantes y constituyen la redundancia propia del proceso de simbolización y de mitificación. En “Jacob y el otro”, Jacob dice: “Aquí [en Santa María] en un pueblito de Sudamérica que sólo tiene nombre porque alguien quiso cumplir con la costumbre de bautizar cualquier montón de casas” (Onetti, *Cuentos* 266); en *Para una tumba sin nombre*, se habla de “una Santa María definitivamente mítica” (71); en *El astillero*, se habla de “la ciudad odiada” (64), y se lee: “Así se inició el último descenso de Larsen a la ciudad maldita” (207); en *Juntacadáveres*: “la tal Santa María deber ser un agujero” (10); en *Dejemos hablar al viento*: “la ciudad perdida” (54); en *Cuando ya no importe*: “Y aquí estaba en un lugar que sólo existe para geógrafos enciviados, llamado Santamaría Este” (26).

La estructura profunda y significativa de *La vida breve* en relación con la mitificación de Santa María subyace como un acróstico. Un fragmento de este se menciona en el restaurante donde comen Arce y Ernesto (cuando ya están en Santa María). En un reservado de este restaurante hay un grupo de personas: se trata de María Bonita, Juntacadáveres, Lanza, Jorge Malabia, el Dr. Díaz Grey y Medina. Uno de los hombres dice:

El airado sacerdote obedece al espíritu de esta ciudad de Santa María donde por nuestros pecados estamos. Felices de ustedes que la dejan y distinguidos por la escolta de un amigo. No era enteramente un payaso cuando dio un paso atrás y comenzó a recitar con el vaso en alto: Ave María, Gratia Plena, Dóminos Tecum, Benedicta Tu... (366-367)

Esta escena se corresponde con el capítulo xxxii de *Juntacadáveres*: es el tiempo en que el milico Medina, por orden del gobernador, y gracias a los sermones del padre Bergner, logra clausurar el burdel de Junta y expulsarlo de la ciudad junto con sus tres prostitutas. Las palabras de Lanza, “esta ciudad. Ave María, Gracia Plena, *Dominus tecum, Benedicta...*” (183) son las mismas que aparecen en *La vida Breve* (367). Otro fragmento del acróstico se encuentra cuando Díaz Grey habla por primera vez con el esposo de Elena Sala, el doctor piensa ante la presentación del esposo: “Acabó de decirlo y

avanzó con su sonrisa, abierta ahora la boca, jubiloso, como si terminara de hacer una revelación sorprendente, como si los nombres pronunciados bastaran para crear una vieja intimidad *hasta la hora de nuestra muerte* (112; el énfasis en cursivas es propio).

En efecto, si juntáramos las expresiones relativas a Cristo y a la Virgen María que aparecen a lo largo de la novela, se resolvería el acróstico: *Stabat mater*, nuestros pecados, *Benedicta Tu*, hasta la hora de nuestra muerte, *Ave Maria*, *Gratia Plena*, *Dominus Tecum*, *Benedicta Tu* (“Salve, llena de gracia, el Señor sea contigo, Bendita tú”). Todo esto nos remite a “Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros, los pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte, amén” y a “Santa María, Madre de Dios, el Señor esté contigo, bendita tú, entre todas las mujeres, y bendito el fruto de tu vientre, Jesús”, palabras del ángel a María en la Anunciación y oración de Santa María.

La referencia no es casual ni forzada. En el genotexto de *Juntacadáveres*, en el llamado “cuaderno del Prostíbulo”, aparecen dos anotaciones del propio Onetti. En una ellas “se despliegan las primeras líneas de la plegaria a la virgen María reiteradas en diversas etapas de escritura bajo la forma de una larguísima sigla. La disposición de esa sigla que semeja un abecedario por su estructura y extensión se desplegará a lo largo del proceso genético de la novela (AMLEDGESESECBEEETLMYBEFDTV)” (Alí 8). Además, en el borrador aparece en forma de verso:

Ave María
llena eres de gracia
El Señor es contigo
Bendita tú entre todas las mujeres
y bendito es el fruto de tu vientre
Jesús. (Alí 8)

En los momentos culminantes, para Onetti era importante no solo la imagen de la Virgen, sino también las fechas de celebración sobre la misma. En *El astillero*, cuando Larsen habla con la mujer de Gálvez, en la Casilla, como un último intento de salvación amorosa en vista de su fracaso con Angélica Inés, la hija de Petrus, es una noche con una hermosa luna. Larsen ve el almanaque y “así, despreocupado, supo que el sol se había puesto a las

18:26 y que la luna era llena y que estaba, él y todos los demás, en el día del Corazón Inmaculado de María” (193). Al principio de este artículo mencioné la importancia de Santa Rosa de Lima en relación con su simbolismo y con la novela de Onetti. No es casual: su nombre completo era Rosa de Santa María (Ross 96).

De acuerdo con todo lo anterior, Santa María es el nombre de un lugar maldito, de pecadores. Sus habitantes y su creador claman por su salvación a la Virgen María. La presencia de Juntacadáveres Larsen y la existencia del prostíbulo simbolizan la penetración del demonio en Santa María. Como expresión del pecado, dichos elementos simbólicos reclaman la oportunidad para el arrepentimiento y la redención de los pecadores. En uno de los anónimos que se distribuyen en Santa María para atacar al prostíbulo de Junta, se lee: “Porque el demonio vino hacia nosotros y fue acogido; vosotros lo acogisteis y yo no supe impedirlo” (Onetti, *Juntacadáveres* 86). También se lee:

El pecador de manos sucias debe saber que amistad con el demonio es enemistad con Dios. Basta resistirse al diablo para que él huya; no hay, pues, excusa. Vuestra risa será lloro y vuestra alegría aflicción porque el rostro del Señor está sobre los que hacen el mal. Si Dios condenó a destrucción las ciudades de Sodoma y Gomorra, tornándolas en cenizas, sabrá atormentar a los pecadores de Santa María. (Onetti, *Juntacadáveres* 176)

De la misma manera, uno de los personajes de *La vida breve* dice sobre el padre Bergner: “El airado sacerdote obedece al espíritu de esta ciudad de Santa María donde por nuestros pecados estamos” (366).

En la simbólica universal, las ciudades reciben el tratamiento de mujeres en sus cuatro acepciones principales: madre, virgen, prostituta y esposa. Como esposa: “Y yo Juan vi la santa ciudad, Jerusalem nueva, que descendía del cielo, de Dios, dispuesta como esposa ataviada para su marido” (*Apocalipsis* 21, 2); orientada de acuerdo con los cuatro puntos cardinales, “la ciudad está situada y puesta en cuadro” (*Apocalipsis* 21, 16). Como prostituta, a la hija de Sión: “¿Cómo te has tornado ramera, oh ciudad fiel? Llena estuvo de juicio, en ella habitó equidad; mas ahora, homicidas” (*Isaías* 1, 21); sobre Tiro: “Toma arpa, y rodea la ciudad, oh ramera olvidada: haz buena melodía, reitera la canción, porque tornes en memoria” (*Isaías* 23, 16). Como virgen, antes de la ruina de Babilonia: “Desciende, y siéntate en el polvo, virgen,

hija de Babilonia, siéntate en la tierra sin trono, hija de los Caldeos: que nunca más te llamarán tierna y delicada” (*Isaías* 47, 1).

Como madre, “la ciudad es un símbolo materno, una mujer que acoge en su seno a sus habitantes como hijos suyos” (Jung, *Símbolos de transformación* 232). Aún más,

en la medida en que la Virgen es matriz, recipiente y tierra, es decir, continente, en las alegorías María es a veces la esfera en la que se han inscrito los cuatro puntos cardinales, es decir, el orbe terráqueo con dichos cuatro puntos —el escabel de la divinidad—, o bien la cuadratura de la ciudad santa, o la “flor del océano” en la que Cristo busca refugio, en una palabra, el mándala [sic]. (Jung, *Acerca de la psicología* 80)

En la obra de Onetti, Santa María abarca estos aspectos en relación con dos ciudades míticas: Babilonia y Jerusalén. En la cultura occidental, la primera ciudad deviene la Roma pagana: Babilonia-Roma es la ciudad del pecado; la segunda, su contraimagen, Jerusalén, la “Ciudad de Dios”, símbolo de la “Madre María” (Biedermann 114).

A nivel consciente, los escritores no siempre conceden importancia a los hechos esenciales para crear y mitificar una ciudad. Sin embargo, a nivel inconsciente, y de acuerdo con todo lo anterior, en la creación y en la mitificación de una ciudad, el diseño de un decorado mítico es esencial e inevitable. Como dice María Alejandra Alí, a propósito del proyecto del prostíbulo en el cuaderno de tapa dura que conserva algunos borradores de Onetti, las anotaciones y el diseño del plano de Santa María “ha tenido sus efectos y consecuencias sobre la estructuración de la novela [*Juntacadáveres*], al constituirse en el espacio cerrado donde se desarrolló y conservó un proyecto de escritura definido, con propósitos, aun a pesar de los dichos y mitos del escritor” (Alí 9). En última instancia, el inconsciente los traiciona al revelar sus más íntimos deseos. A propósito de *La vida breve*, en uno de los momentos culminantes de su crisis personal y existencial, Brausen dice: “Me alejaba —loco, despavorido, guiado— del refugio y de la conservación, de la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido” (101). Santa María, con su correspondiente mitificación, es una de esas eternidades, construidas con base en un decorado mítico a partir de elementos fugaces, transitorios y, supuestamente, olvidables. A

final de cuentas, aparte de la escritura, la invención y el crimen perfecto, el mito resulta ser la principal vía de salvación.

Tenía razón Plutarco: las ciudades importantes se fundan a partir de una ceremonia o rito de iniciación. En la simbólica universal, un diseño espacial y temporal, en el cual sea importante la presencia de las nociones de cuadratura, círculo y centro, es una cuestión esencial en el decorado de la mitificación de una ciudad. En efecto,

sea en fundaciones clásicas o primitivas, el plano *mandala* nunca fue trazado por consideraciones estéticas o económicas. Fue la transformación de la ciudad en un cosmos ordenado, un lugar sagrado vinculado por su centro con el otro mundo. Y esa transformación armoniza con los sentimientos vitales y las necesidades del hombre religioso. (Jaffé 243)

El artista que crea una ciudad realiza “una búsqueda de su ser esencial más profundo por medio de este arquetipo universal de la ciudad, que surgiría del inconsciente creador del individuo, ocupando una función de elevación de la conciencia no sólo del creador sino también del espectador que contempla la obra” (León 95), en este caso, del lector.

Juan Carlos Onetti se inscribe en la tradición milenaria y arcaica de la creación y mitificación del espacio de las ciudades con base en la cuadratura y la circularidad, en el espacio profano y el sagrado. Por medio del mito, Onetti, a partir de lo efímero y circunstancial, logra “un referencial sincrónico donde la perennidad y la numinosidad de los mitos aparece en primer plano” (Durand, *Ciencia del hombre y tradición* 100). Como se mencionó anteriormente, para mitificar una ciudad no basta con inventarla (Lavanda, Nueva Santa María, Santamaría Este). Aunque la creación de la ciudad de Lavanda, en *Cuando entonces* (1988), se lleve a cabo el 30 de septiembre, día de Santa Rosa, la invención o la creación de esta ciudad carece de todo decorado y rango míticos. Lo mismo puede decirse de Nueva Santa María y de Santa María Este. Una cosa es sólo inventar por medio de la palabra y otra, muy distinta, mitificar. Para mitificar, hay que diseñar su decorado mítico, consciente o inconscientemente:

Tales cosas no pueden pensarse, pero tienen que volver a surgir de las olvidadas profundidades si han de expresar los más profundos conocimientos internos

de la consciencia y las intuiciones supremas del espíritu, amalgamando así la unicidad de la consciencia del día de hoy con el antiquísimo pasado de la humanidad. (Jung citado en Jaffé 243)

En la creación y mitificación de la ciudad de Santa María, Juan Carlos Onetti encontró, en su inconsciente personal, reminiscencias de su pasado individual y de su nostalgia por Montevideo, su ciudad natal, y las fundió con su experiencia vital en Buenos Aires. Al mismo tiempo, con base en el inconsciente colectivo, vislumbró numerosas huellas de estadios espirituales arcaicos. Por medio de la circularidad, la cuadratura, la noción de centro, el crimen expiatorio, el mito de la pasión de Cristo y la imagen de la virgen María a propósito del bien y el mal, y la creación de una ciudad, tuvo acceso a ese punto en que se cruzan la diacronía propia de la existencia del individuo con la sincronía propia de la especie humana, a propósito de la presencia perenne de los estratos más antiguos de la historia.

Obras citadas

- Alí, María Alejandra, “Juan Carlos Onetti: la escritura con propósitos”. *Cuadernos LÍRICO*, vol. 9, 2013. Web. 29 de diciembre de 2018. DOI: <http://doi.org/10.400/lirico.1115>
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Cirlot, Juan Carlos. *A dictionary of symbols*. Londres, Routledge, 2001.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1991.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, vol. IV. Madrid, Gredos, 1981.
- Durand, Gilbert. *Le décor mythique de “La Chartreuse de Parme”. Les structures figuratives du roman stendhalien*. París, José Corti, 1990.
- . *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos-UAM Iztapalapa, 1993.
- . *Ciencia del hombre y tradición. “El nuevo espíritu antropológico”*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.

- Franz, Marie Louise von. “El proceso de individuación”. *El hombre y sus símbolos*, editado por Carl Jung. Barcelona, Paidós, 2002, págs. 158-229.
- Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires, EUDEBA-Ediciones Colihue, 1988.
- García Ramos, Juan Manuel. “Introducción”. *El astillero*, Juan Carlos Onetti. Madrid, Cátedra, 2015, págs. 11-58.
- Jaffé, Aniela. “El simbolismo en las artes visuales”. *El hombre y sus símbolos*, editado por Carl Jung. Barcelona, Paidós, 2002, págs. 230-271.
- Jung, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. México, Seix Barral, 1989.
- . *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental*. Obras completas, vol. 11. Madrid, Trotta, 2008.
- . *Símbolos de transformación. Análisis del prelude de una esquizofrenia*. Obras completas, vol. 5. Madrid, Trotta, 2012.
- . *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Obras completas, vol. 9/1. Madrid, Trotta, 2015.
- . *El “Zaratustra” de Nietzsche. Notas del seminario impartido en 1934-1939, vol. I*. Madrid, Trotta, 2019.
- La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Corea, Sociedades Bíblicas Unidas, 1993.
- León del Río, Belén. “La ciudad como símbolo de totalidad en el mundo del arte”. *Arte y ciudad – Revista de Investigación*, vol. 7, 2015, págs. 67-96. Web. 5 de enero 2021.
- Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Barcelona, Debolsillo, 2017.
- . *Dejemos hablar al viento*. España, Espasa Calpe, 1999.
- . *Para una tumba sin nombre*. Madrid, Editorial Punto de Lectura, 2008.
- . *El astillero*. Madrid, Cátedra, 2015.
- . *Juntacadáveres*. Madrid, Narrativa Mondadori, 1991.
- . *Cuando entonces*. México, Diana Literaria, 1988.
- . *Cuando ya no importe*. Buenos Aires, Alfaguara Literaturas, 1993.
- . *Cuentos completos (1933-1993)*. México, Alfaguara, 2013.
- Plutarco. *Vidas paralelas [Teseo – Rómulo – Licurgo – Numa]*. Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1948.
- Ries, Julien. *El símbolo sagrado*. Barcelona, Kairós, 2013.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Introducción”. *Obras completas*, Juan Carlos Onetti. México, Editorial Aguilar, 1970, págs. 9-41.

Ross, Waldo. “Santa Rosa de Lima y la formación del espíritu hispanoamericano”. *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona, Anthropos, 1992, págs. 95-147.

Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. México, Alfaguara, 2009.

Sobre el autor

Doctor en Literatura Mexicana e Hispanoamericana, profesor-investigador de tiempo completo de la Facultad de Humanidades en la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerdo, México. Líneas de investigación: mitocrítica (antropología simbólica) y la literatura y el mal. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI): nivel 1 desde 2013.