



## EL TRABAJO DEL DUELO EN *EL LIMONERO REAL* DE J. J. SAER

Ignacio Polla \*

Universidad Nacional de Rosario  
Ignaciopolla77@gmail.com

En *El Limonero Real* (1974) de J. J. Saer, la muerte del hijo, acaecida seis años antes del tiempo de la historia, signa la atmósfera enlutada de la novela. En relación con este acontecimiento, se despliega la oposición entre sus padres, ella y Wenceslao, constituyendo uno de los principios narrativos más patentes de la obra. En este artículo se indagan las circunstancias simbólicas susceptibles de ser articuladas en torno al trabajo del duelo de Wenceslao, en contraposición a la posición melancólica de ella.

*PALABRAS CLAVE:* *El Limonero Real* – Juan José Saer – duelo – trabajo – sacrificio – sueño – melancolía.

In *El Limonero Real* (1974) by J. J. Saer, the death of their son, which occurred six years before the time of the story, sets the mournful atmosphere of the novel. It is in relation to this event that the opposition between the parents, she and Wenceslao, unfolds, constituting one of the most evident narrative principles. This article explores the symbolic circumstances that can be articulated around Wenceslao's mourning work, contrasting it with her melancholic position.

*KEY WORDS* *El Limonero Real* – Juan José Saer – mourning – work – sacrifice – dream – melancholia.

---

\* Ignacio Polla es Licenciado en Antropología con orientación en etnolingüística por la UNR. Participa de las cátedras de Antropología Visual y Problemática Histórica desde el año 2022. Publicó artículos, reseñas críticas y cuentos en revistas académicas y artísticas. En las recientes jornadas de antropología expuso una ponencia sobre lo irrepresentable y las relaciones entre cine y literatura. Sus actividades giran en torno a la crítica, la historia y la filosofía.

No libro *El Limonero Real* (1974) de J. J. Saer, a morte do fillo, ocorrida seis anos antes do tempo da historia, marca a atmosfera enlutada do romance. Com relación a esse evento, desenvolve-se a oposición entre os pais, ela e Wenceslao, constituindo um dos principios narrativos mais evidentes da obra. Neste artigo, investigam-se as circunstancias simbólicas suscetíveis de serem articuladas em torno do trabalho do luto de Wenceslao, em contraposición à posición melancólica dela.

*PALAVRAS-CHAVE: El Limonero Real - Juan José Saer - luto - trabalho - sacrificio - sonho - melancolia.*

### 1. TRABAJOS PRELIMINARES<sup>1</sup>

El desarrollo de este artículo partirá de considerar a la muerte, particularmente la del hijo, como el núcleo narrativo de *El Limonero Real*. Constatación que, por lo trivial, solo dibuja un horizonte de trabajo en la medida en que avancemos en precisar las implicancias y efectos de este elemento sobre el relato. Las formulaciones que vinculan muerte y literatura son vastas, mas a nosotros nos interesa participar de una que desplace a la muerte del lugar de agente del silencio y el detenimiento, o de su rol como precipitadora de finales, acentuando en cambio su carácter originario y catalizador de la escritura. Ambas aristas se hallan imbricadas en la perspectiva de Blanchot.

¿Habrá oculta en la intimidad de la palabra, una fuerza amiga y enemiga, un arma hecha para construir y para destruir? [...] Si llamamos a ese poder la negación, la irrealidad o la muerte, trabajando en el fondo del lenguaje, [...] significa en él [...] el sentido que se forma. [...] la muerte se muestra como la fuerza civilizadora que desemboca en la comprensión del ser. Pero, al mismo tiempo, la muerte que desemboca en el ser representa la locura absurda, la maldición de la existencia que reúne en sí a la muerte y al ser y no es ni ser ni muerte. La muerte desemboca en el ser: [...] la nada es creadora del mundo en el hombre que trabaja y que comprende. La muerte desemboca en el ser [...] pues por el

---

<sup>1</sup> El siguiente artículo está concebido como parte de una serie más extensa de estudios sobre *El Limonero Real* de Juan José Saer, publicado en el año 1974. La edición utilizada es la decimotercera de Seix Barral, del año 2019. Toda vez que, de una cita, se indique sólo su número de página, se estará haciendo referencia a dicha edición. Para dinamizar el estudio de la novela y lograr una visión del conjunto del texto, confeccionamos una especie de mapa, que el lector tiene a disposición al final del artículo, con la intención de facilitar su trabajo. Nos referiremos a él a lo largo del texto como “Mapa”.

hombre viene la muerte al ser y por el hombre el sentido reposa en la nada [...]. (Blanchot, 1981, p. 31)

Este planteo, por su carácter abstracto, puede ser pensado en relación con la escritura en general. Sin embargo, a propósito de *El Limonero*, por constituir la muerte su tópico explícito, encarnada en la delicada figura del hijo —además de por muchos otros aspectos formales que iremos destacando—, adquiere una productividad específica. A partir de esta perspectiva, procuraremos desarrollar el influjo de la muerte sobre el relato sirviéndonos del concepto de trabajo, entendido como proceso simbólico contra la muerte que, aun sin dejar de inscribir sus huellas, motiva la narración. Formulación esta determinada por la posibilidad de hallar en la novela una multiplicidad de líneas interpretativas —algunas más concretas que otras— que comulgan en la idea de trabajo, a la vez que remiten a importantes desarrollos teóricos que serán integrados.

- 1- Trabajo del mito: La expresión constituye una variación del título del libro del filósofo alemán Hans Blumenberg, *Trabajo sobre el mito* (2003). Mitólogos de las corrientes más disímiles, como Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss o el propio Blumenberg, coinciden en atribuir al mito una función de elaboración respecto a las contradicciones básicas que rigen la vida social: la diferencia sexual, la necesidad de trabajo material, el lenguaje y, sobre todo, la muerte. En *El Limonero* podemos hallar dos fragmentos que, por sus características, resultan claramente asimilables al género del relato mitológico. En el primero, que va de la página 24 a la 33, se narra el primer arribo del joven Wenceslao y su padre al terreno todavía inculto de la isla, allí donde transcurrirá la historia de la novela tiempo después. La escena se construye a través de un constante juego entre la nada originaria, representada por la niebla, y las herramientas y cuerpos humanos que penetran en ella. Por su parte, el segundo fragmento mitológico, de la página 141 a la 148, constituye una auténtica cosmogonía de las islas, refiriendo su emergencia espontánea al deshacer la nada indiferenciada del agua. A su vez, avanza raudamente hacia el surgimiento de las especies animales, el origen de la desigualdad social, para acabar brindando una versión mítica de la muerte del hijo. En este punto, el tiempo mítico entronca con el tiempo histórico. El hecho de que esta narración mítica aborde el suceso traumático en la voz del propio Wenceslao abona el argumento general acerca del duelo.

- 2- Trabajo del sueño: nos remitimos al célebre texto freudiano, *La interpretación de los sueños*, donde se definen los procedimientos básicos de la elaboración onírica que inciden en el pasaje del contenido latente al contenido manifiesto y que, al cabo, se establecerán como principios del inconsciente y sus formaciones. Más adelante, trataremos al detalle la escena del sueño de Wenceslao y su posterior, la del sacrificio del cordero, en las que la condensación y el desplazamiento serán fundamentales.
- 3- Trabajo material: además de que, como mencionamos, la condena a la reproducción de la vida material constituye una contradicción sobre la que opera el mito —basta recordar la cristiana sentencia con ocasión de la expulsión del paraíso: “te ganarás el pan con el sudor de tu frente” (*Santa Biblia*, 2022, Génesis 3:19)—, en *El Limonero*, el trabajo material en las manos de Wenceslao actúa como correlato de su elaboración del duelo. Así como establecimos en general al trabajo contra la muerte, en la novela, el trabajo material es siempre trabajo contra la naturaleza, representada por el avance de determinadas especies animales (serpientes, arañas, etc.) y de la vegetación inculta y enfermiza sobre el hogar, en tanto lugar de la cultura. Vemos entonces cómo a la relación que venimos planteando entre trabajo y muerte se le sobreimprime la clásica oposición antropológica entre cultura y naturaleza.
- 4- Trabajo del duelo: también aquí la referencia que se impone es de cuño freudiano. En este caso se trata de “Duelo y Melancolía” (1917), donde se brindan los lineamientos de lo que constituiría el trabajo del duelo; a la vez que su desarrollo sobre la melancolía resulta sugerente a la hora de caracterizar la figura de Ella<sup>2</sup>.

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar y la inhibición de toda productividad. (Freud, 1917/1986, p.241)

La distinción entre el duelo y la melancolía no es tajante, sino que, en determinados casos, el primero puede desencadenar la segunda. Sin embargo, en la melancolía el objeto perdido puede no estar definido con claridad. Por su parte, el trabajo del duelo consistiría en un desasimiento *pieza por pieza* respecto del muerto, ajustando la realidad psíquica a la

---

<sup>2</sup> Al no tener el personaje un nombre propio, nos referiremos a Ella con mayúscula para facilitar su identificación.

realidad objetiva de su ausencia. A su vez, esta operación habilitaría la disponibilidad afectiva para acometer, en lugar del perdido, un objeto sustitutivo. En adelante, dentro del campo psicoanalítico, esta noción de objeto sustitutivo ha sido criticada por lo que tiene de economicista. El duelo fue reformulado como el transcurso entre una primera pérdida objetiva y una segunda de orden simbólico que la duplica en el psiquismo del sujeto (Smud y Bernasconi, 2008). Es esta línea la que guiará nuestra interpretación.

En lo sucesivo, pondremos al trabajo del duelo de Wenceslao —y su diferenciación con Ella— como centro, mientras que los demás trabajos introducidos actuarán como sus afluentes, brindándole las herramientas simbólicas para su desarrollo.

## 2. EL PASADO COMÚN

Antes de avanzar sobre la bifurcación entre ambos personajes —antes de que Wenceslao cruce el río la mañana del 31 de diciembre y Ella se quede cosiendo cintas negras—, podemos ponderar un momento previo en el que el luto los igualaba, lo que no quiere decir que los unía entre sí. La analepsis que va de la página 41 a la 47, cubriendo sumariamente los 6 años desde la muerte del hijo hasta el presente, es un fragmento sensible en la medida en que permite identificar dos rupturas fundantes de la historia:

- 1- El comienzo del luto y sus implicaciones.
- 2- El tránsito entre el periodo enlutado de Wenceslao, en el que se abandona a sí mismo y a sus obras, y su posterior superación.

El primer punto determina una condición afectiva que, en el caso de Ella, tendrá continuidad con el resto del relato; mientras que, en él, hallará ciertos límites. Todas las descripciones que se hacen de Ella apuntan en el sentido de la melancolía introducido anteriormente: “Se ha limitado a moverse con gestos mecánicos, ausentes, y a dejar que su vestido negro centellee en los contornos de su figura a la argéntea y húmeda luz de julio” (p. 41).

Sin embargo, el alcance del duelo no se detiene en la adopción de un “semblante enlutado”, sino que avanza en ambos hacia las relaciones sociales y todo aquello que, hasta entonces, constituía el régimen normal de la realidad y que ahora genera extrañeza.

estará sentado a la puerta del rancho [...] preguntándose a cada momento qué es esa isla, qué son los árboles, quién es esa mujer que vive silenciosa bajo su mismo techo y que no habla más que cuando está sola. [...] Por primera vez en años, Wenceslao no sabe

cómo tratarla. [...] La muerte ha servido para demostrar, primero de todo, que ellos, a pesar del conocimiento ocasional, y del afecto ocasional, y de las cópulas ocasionales mediante las cuales procrearon, no dejaron nunca de ser desconocidos. (pp. 42-46)

El acontecimiento concreto de la muerte actúa como una impugnación generalizada a la continuidad de las cosas. Al decir de Lacan, se produce un desorden

en virtud de la insuficiencia de todos los elementos significantes para afrontar el agujero creado en la existencia. Hay una absoluta puesta en juego de todo el sistema significativo en torno al menor de los duelos. (Lacan, 1959/2015, p. 372)

Habiendo transcurrido el lapso de algunos años en que Wenceslao compartió con Ella el luto<sup>3</sup>, llega un momento en que esta situación cambia por causas que permanecen indeterminadas. Indeterminación que es estructural a la idea de final del duelo una vez que la noción de objeto sustitutivo fue impugnada: ¿qué circunstancia podría terminar el duelo con la misma firmeza que aquella que lo inaugura? Más que un final, ha de ser el retorno de una costumbre, un hábito que genera su propio compromiso, apartando la muerte lo suficiente como para devolverle a la vida un umbral mínimo de sentido. Como mencionamos, en Wenceslao esta transformación queda evidenciada en su relación con el trabajo material, a través del cual, en una actividad que podemos caracterizar de civilizatoria, le gana terreno a la naturaleza. Por el contrario, la ausencia del trabajo, correlato del melancólico desinterés por el mundo, permite a la naturaleza abrirse paso exhibiendo elementos bien tipificados directamente asociables al ámbito de lo salvaje<sup>4</sup>.

Durante años la muerte va a reinar sobre él a partir de esa semana de llovizna ardua y helada, hasta que una mañana de octubre se levantará y verá la tierra que ha trabajado con sus manos durante toda su vida y sentirá que la costumbre del trabajo se apodera otra vez de su cuerpo ocioso y sucio, y empezará a limpiar el terreno, matando las víboras y cambiando las vigas del techo y curando los

---

<sup>3</sup> “Las botas embarradas de Wenceslao imprimen sus huellas sobre las que ella acaba de dejar” (p. 45).

<sup>4</sup> Una cita de Sorel nos ilustra acerca de esta particular concepción de la naturaleza y su relación con la cultura: “La naturaleza nunca deja de trabajar, con poderosa lentitud, para la ruina de todas nuestras obras. La materia impone sus propias leyes cuando el espíritu renuncia” (Sorel, como se citó en Pollán, 2014).

árboles de plagas y de enfermedades y arrancando las plantas venenosas. (p. 43)

A este cambio de Wenceslao no le corresponde ninguno por parte de Ella, que persiste recluida en su hogar, rehuendo del contacto con sus familiares y de la participación en los festejos de año nuevo sobre los que la novela discurrirá ampliamente. El río y su cruce determinan el tránsito entre dos espacios geográficos que son, a la vez, dos espacios vitales: uno signado por la melancolía y otro en el que será posible la celebración.

### 3. EL NOMBRE Y LA VOZ

Antes de avanzar en el aspecto diegético del 31 de diciembre, conviene anotar algunas observaciones respecto al nombre de ambos personajes y las resonancias que ellos suscitan. Wenceslao se apoda “Layo” y así se refieren a él el resto de los personajes. Este apodo remite al mito de Edipo, poniendo en escena que, como allí, en la novela también hay un trastocamiento generacional. En la ya clásica interpretación del mito por parte de Lévi-Strauss (1974/1987), se ponderan en conjunto los nombres de Edipo (‘pie hinchado’), junto con el de Layo (‘zurdo’, ‘torcido’ o también ‘tartamudo’) y el de Lábdaco (‘cojo’), indicando con ellos la persistencia de la autoctonía del hombre. Sin embargo, este análisis recibe una interesante crítica del español Tomás Pollán García (2014), cuya interpretación nos es más afín. Según esta, el problema del mito de Edipo no es el de la autoctonía, sino el de la ruptura del orden establecido en la sucesión de las generaciones. La dificultad de caminar erguido implica la imposibilidad de poner un pie delante de otro, o una palabra luego de otra en la tartamudez; a la vez que haber resuelto el enigma —una pregunta que debiera permanecer sin respuesta— acerca de la cronología del hombre implica, como el incesto, un atentado a la sucesión generacional. El resultado es la abominable condición de Edipo: marido de su madre, padre de sus hermanas.

Si en Edipo esto acontece en el orden de lo sexual con el incesto, en *El Limonero* está representado por la antinatural precedencia de la muerte del hijo a la del padre. Sin embargo, el incesto también está presente en la novela, movilizad por Agustín, cuñado de Layo, contra sus propias hijas que, a raíz de ese hecho, “se pierden” en la ciudad donde ofician de prostitutas. Por último, hay que marcar la implicancia del Ladeado, hijo y tocayo de Agustín, en el que la dificultad para caminar no sólo está explícita en su apodo, sino que es una realidad biológica. Su precariedad, en la que tanto se insiste, manifiesta físicamente la degradación moral del grupo al que pertenece. Todo lo que a él está asociado —su rancho, su perro, su mujer— queda bajo la égida de lo roto, lo descolorido, y en última instancia

de lo inculco, siendo objeto de descripciones muy similares al periodo indolente de Wenceslao posterior a la muerte del hijo.

Continuando en la misma línea, vemos que Wenceslao tiene dos nombres, este y su apodo, lo que contrasta abiertamente con la situación de Ella, que no tiene ninguno y queda oculta tras el pronombre. En esta particularidad podemos leer el problema nominativo que introduce el duelo (“qué es esa isla, qué son los árboles...”), replicando aquí, con la carencia de su nombre, la incapacidad para acometer esa función nominativa vital para asir el mundo. Pero la ausencia de nombre no sólo la opone a Wenceslao, sino que la identifica con su hijo, de quien tampoco se menciona, mostrando la continuidad entre ambos a pesar del abismo que los separa: “Cuando está dormida, parece una muerta; despierta, parece dormir” (p. 163). Una última identificación: así como los nombres parlantes designan una característica de su portador, en este caso la ausencia de nombre también deviene, de algún modo, parlante, puesto que la identifica a su condición de madre que perdió un hijo, aquella circunstancia para la cual la lengua no tiene nombre. De manera que podemos hablar de un no-nombre parlante, en tanto prolongación en el texto del agujero existente en la lengua.

Avancemos ahora sí sobre la diégesis. Un vistazo al Mapa basta para verificar que todos los acontecimientos de la novela están movilizados por Wenceslao, mientras Ella no hace más que “duelar” (coser cintas, negarse a ir, alucinar, etc.). La focalización narrativa recae casi exclusivamente en él. Esta polarización que configura la actividad de cada uno da muestras del modo diferencial en que se tramita ese duelo, lo que también se aprecia especialmente en sus roles discursivos. Ella queda reducida a objeto en el discurso de los otros, a la condición de tercera excluida, a un mero enclítico de acciones transitivas. Sin embargo, hay algo que sí ejecuta y con firmeza: la negación.

—Ellos saben que yo no salgo. (p. 22)

¿Qué hacemos con tu mujer? —¿No vas a venir con nosotras a buscarla? —dice Rosa—. Capaz que si vamos solas no quiere venir. [...] —Tu tía está de duelo —dice—. No quiere venir porque dice que está de duelo. [...] —Está bien —dice Rosa—. Vamos ir a traerla. (pp. 122-124)

A propósito de esta deliberación sobre ella, podemos introducir la noción de espectador del duelo, tal como la formulan Smud y Bernasconi (2008). El espectador actúa como catalizador externo que regula el duelo entre los límites de lo excesivo y el defecto. Indudablemente, según la

mirada de los otros, Ella se encuentra del lado del exceso y, por tanto, se le dirige la exhortación a continuar con la vida. Es tal la desmesura de ese duelo que se lo asimila a la locura, forma diagnóstica que excluye del reino de la voluntad al dueloista, delimitando una comunidad que participa de la normalidad a la que la obstinación del otro incomoda. En un nivel prosaico, hay algo de malos modales en seguir de luto, pero, en otra clave, ese persistente testimonio de la muerte representa cierto atentado contra la cultura.

—¿Este año tampoco? [...] ¿Va seguir de luto todavía? Mi hermana está loca. (p. 53)

—Tenía que haber ido y enterrarse con él —dice Rosa—. Y sus hermanas, ¿qué somos? Hace seis años que no pisa mi casa. — Tiene razón —dice Wenceslao. (p. 125).

No es forma de atuar que vengan vea las propias hermanas el día de fin de año y uno se emperré y se mantenga firme diciendo que está de luto y que de luto no se debe de salir. (p. 163)

Este cerramiento de Ella al mundo halla también una manifestación metafórica en su descripción física. Si en la frase mántrica de la novela, “Amanece y ya está con los ojos abiertos” —que se repite 8 veces, clausurando a la vez que recomenzando cada una de las iteraciones de la historia—, Wenceslao tiene los ojos abiertos, como un signo obsesivo e irrefrenable que el narrador hace suyo en su discurso (detalles, obsesiones, insistencias), en el caso de Ella ocurre todo lo contrario.

Los ojos han ido achicándose desde que él murió y ahora parecen dos heridas rectas y cortas a medio cicatrizar. Ahora parecen no destellar más que cuando por momentos la certidumbre y no el simple recuerdo de que él murió la arrasan provocándole una desesperación súbita análoga a la locura. Pero ahora parecen no sólo no destellar, parecen incluso ciegos y no existir. (p. 19)

En este fragmento, no sólo el recuerdo deviene una herida abierta, sino que su efecto avanza al punto de una disyuntiva abyecta: o la locura (la desestructuración de la realidad) o el aislamiento del mundo representado por la ceguera —elemento que vuelve a dirigirnos a Edipo y su respuesta frente al horror.

Continuando con el asimétrico repertorio de actividades, hay una entre todas que es decisiva en lo que hace a la posibilidad de darle progresión al duelo. Hablamos de la propia narración, del acto de tomar la

voz y contar uno mismo la historia. Tarea que en la novela a Ella le está vedada y que Wenceslao acomete, relegando por una cantidad considerable de páginas al narrador principal. Este fragmento que va de la página 141 a la 174, definido por la voz narradora de Wenceslao, puede, a su vez, subdividirse con claridad en otros tres (ver Mapa) en función de registros bien diferenciados:

- 1- El recuerdo de su insolación que finaliza en la mancha negra (páginas 141 a 148).
- 2- El relato mitológico que narra desde los orígenes telúricos de la isla hasta el tiempo presente (páginas 148 a 163).
- 3- Su versión de todo lo que experimentó desde el 31 de diciembre hasta la madrugada del 1º (páginas 163 a 174).

Las historias narradas en los dos primeros se articulan a través de una mancha negra que escenifica la disolución del lenguaje y la posterior refundación del mundo a través del relato mitológico. El solo hecho de que Wenceslao narre resulta significativo, pero que sean estos los contenidos y modalidades de su narración le otorga aún mayor importancia: tiene a su cargo un mito, producto necesario luego de la defeción del lenguaje y el sentido que es, como dijimos, efecto de la muerte. De modo que es a través de Wenceslao que opera el trabajo del mito, a la vez que en él hace las veces de trabajo del duelo, en la medida en que se trata de un mito bastante particular, en el que el tiempo de los orígenes entronca con su historia personal, ofreciendo incluso una versión mítica de la muerte de su hijo.

Por la estructura que lo rige, el análisis de este mito y su relación con la mancha negra inicial (fragmentos 1 y 2) merece ser tratado de manera diferenciada, tarea que por su extensión no podremos abordar aquí. En cambio, nos interesaremos por el tercero, donde se presenta, en un registro más profano e integrado al resto del relato, cómo vive Wenceslao el día de los festejos, desplegando todo un complejo de consideraciones que nos acercan al modo en que se relaciona con la muerte y sus manifestaciones.

#### 4. LA VERSIÓN PROPIA

Lo primero que trata el tercer fragmento es su posición ante la muerte del hijo y la continuación del luto de Ella. Sus apreciaciones al respecto son pragmáticas, elaboradas de acuerdo a una “sabiduría popular” con elementos autónomos tomados de su experiencia de vida, con los que acaba por constituir axiomas. Y acaso esto no pueda ocurrir de otro modo: todo el

constructo conceptual acerca del duelo es exógeno respecto a él; es, en el mejor de los casos, una abstracción erigida sobre experiencias particulares. Después de todo, el duelo, como el mito, se hace con lo que se tiene a mano.

De luto no se debe de salir, no, pero ya van a ser siete años y ella siempre emperrada en lo mismo. [...]. Aunque sea el propio hijo se debe un día de olvidar lo que pasó y salir ya le digo un poco a ver qué pasa en el mundo de afuera. Aunque sea el propio hijo ya le digo porque a los muertos hay que rechazarlos más vea que a la bosta. [...] de que hay vea que rechazar a los muertos más que a la bosta no tenga vea ninguna duda y de eso esté seguro porque póngale la firma que es como ya le digo le estoy diciendo. (p. 163)

Layo exhibe una repulsa tajante de los muertos, lo cual vale como exhortación hacia Ella, a la vez que como reafirmación de la propia actitud, siempre provisoria. Cuando se abre la posibilidad de darle una justificación a esa postura, lo que aparece es la apelación a un voluntarioso criterio de autoridad: *esté seguro, póngale la firma...* Al cabo, parece que de lo que se trata es de una elección entre seguir “duelando” (*emperrarse*) o no (*rechazar a los muertos*), con la particularidad de que ambas opciones resultan igual de válidas. Siendo la muerte irreversible, procurar continuar con la vida no constituye una alternativa superadora en el plano racional sino, por el contrario, una tarea sólo posible a través de ciertos aplazamientos y negaciones. “Más vale empezar cada día junto con el sol aunque sepamos que las ánimas andan vea olfateándose en el infierno” (p. 165). Frente al horizonte absurdo que dibuja la muerte, abandonarse no tiene más sentido que ponerse en marcha: “Nomás la música empezó a sonar ya empezaron mis pieses a ponerse inquietos y a como querer saltar en el lugar donde estaban” (p. 163).

Esta concepción de la muerte que Wenceslao despliega al comienzo de su discurso es apenas un elemento de los muchos posteriores que darán cuenta de su modo de aprehender el mundo. A lo largo de su relato, Layo otorga existencia a determinadas cosas, insiste, se detiene, inevitablemente sostiene apologías y rechazos, teoriza sobre el mundo y hasta pondera la belleza.

Porque de Agustín, qué quiere que le diga. Ya se sabe que las culebras comen tierra. A un caballo usted le da pasto y oro y va a ver que prefiere el pasto. (p. 167)

Hay un solo fuego, vea, uno solo, siempre prendido, y es al pedo que uno le quiera disparar porque él no descansa. [...] Al agua usted la puede nadar, pero no al fuego. (p. 169)

Usted viera lo linda que estaba esa criatura con el vestido floreado que le habían traído las hermanas de la ciudad. (p. 172)

En este racconto de las operaciones discursivas, se evidencia la apertura de Wenceslao al mundo, su interés o, para usar la definición freudiana, su capacidad de amar. De hecho, a la negativa que dirige Ella a sus hermanas cuando la van a buscar, se opone la integración social de él (sentado en la cabecera, a cargo del asado, etc.) y muy particularmente la relación con Rogelio que, siendo en rigor su cuñado, deviene, a través de sucesivas situaciones, una especie de hermano.

Pero miro a Rogelio, que va al lado mío, para ver si él también se ha parado y no, sigue caminando, sin sacarme distancia ya le digo, siempre a la par, y cuando doy vuelta la cabeza otra vez me empieza a parecer que no avanzo aunque siempre sigo teniendo al lado a Rogelio que marcha firme y sigue en todo momento a la par. [...] Último de todos me despedí de Rogelio que me acompañó hasta el patio de atrás. Como pudimos nos abrazamos y subí a la canoa. (pp. 165-172)

## 5. EL SUEÑO Y EL SACRIFICIO

Entre las actividades de Wenceslao a lo largo del día, hay otras dos de la mayor importancia en lo que respecta a su relación con la muerte del hijo. Nos referimos al sacrificio del cordero y el sueño filicida en el que mata a su propio hijo. Sostenemos que ambas escenas deben analizarse en conjunto porque, además de hacer a su tramitación del duelo, participan igualmente de un intenso simbolismo en el que impera una elaboración a la manera del trabajo del sueño. La hipótesis interpretativa es la siguiente: el sacrificio del cordero actúa como el complemento en la vigilia de lo que acababa de acontecer en el sueño. Son dos instancias sucesivas en el proceso de Wenceslao que habilitan la posibilidad de un final del duelo.

Profundicemos primero en el sueño de Wenceslao. Comienza con el recuerdo de las zambullidas del hijo; luego es él quien ingresa al agua: el significativo duelo adquiere su acepción más prosaica, la de un enfrentamiento a muerte entre adversarios. “Empieza la cacería” (p. 115) y, si la elaboración onírica debe cumplir su función de escenificar el deseo inconsciente a la vez que preservar el sueño, no puede ya acometer el filicidio sino a través de múltiples desplazamientos que lo atenúen en su

impacto. Entonces todo ocurre dentro del agua, donde la visión es limitada. “El resto pasa en la terrible oscuridad, bajo el agua negra”. El cuerpo del hijo se sugiere metonímicamente, de a partes: “un torbellino de brazos y piernas, respiración muda y golpes ciegos”. Finalmente, logra asirlo del cuello y darle muerte:

las manos palpan el cuello y comienzan a cerrarse sobre él [...] las sacudidas del cuerpo van haciéndose cada vez más débiles hasta detenerse. Ahora no siente más que un peso muerto [...] que la corriente tiende a elevar y a arrastrar río abajo. (p. 116)

Podemos decir que este sueño es la respuesta de Wenceslao a la pregunta freudiana que se le plantea al duelista: seguir o no el destino del muerto. Frente a “El cuerpo que trata de arrastrarlo hacia el fondo del río” (p. 114), el sueño de Wenceslao elabora su negativa bajo la forma del asesinato del hijo. En lo que respecta a Ella, también existe una escena que puede ser leída en estos términos, aunque su respuesta, consecuentemente, sea inversa a la de él: en un fragmento en que Wenceslao delira<sup>5</sup>, disminuido por un golpe de calor, la ve a Ella desdoblarse en dos cuerpos, yendo uno a auxiliarlo a él mientras que el otro sigue al hijo en camino hacia la zambullida en el río.

Era una sola cuando se levantó abajo del paraíso. Y no va que a mitad del camino, cuando sale de bajo la sombra, se divide en dos [...] alcanzo a ver que una me mira, está como media inclinada hacia mí en la carrera, pero la otra mira más allá por encima mío, en dirección al agua. [...] Siento por encima de los gritos el ruido de los pieses que siguen corriendo en dirección al río, mientras unos brazos me palpan y tratan de soliviantarme; los voy sintiendo alejarse y rebotar y después no oigo más nada. [...] estoy esperando que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella idéntico saltando al agua. (p. 143)

Volviendo al sueño de Wenceslao, la mejor prueba de su carácter abominable la constituyen los signos que persisten al despertar (algo se recuerda, lo esencial se olvida):

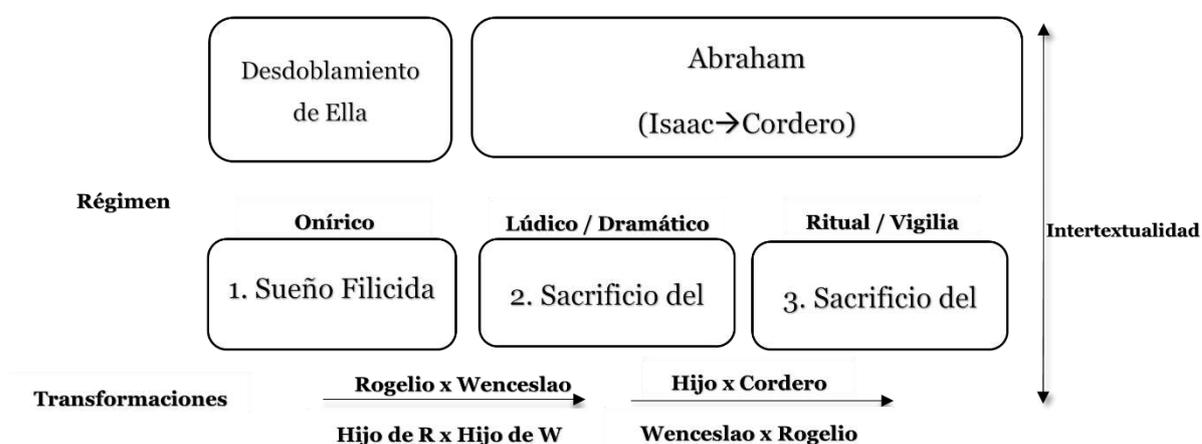
Nunca no sueño nada. [...] Después cuando me zambullí me pareció que era la segunda zambullida del día y no la primera, pero yo estaba bien seguro ya le digo de que era la primera. (p. 168)

---

<sup>5</sup> Sueño, delirio y mito son tres fragmentos bien diferenciados del resto del texto de la novela, en los que se exhiben construcciones metafóricas propias.

Wenceslao nota que ha sudado mucho y que tiene la camisa pegada al cuerpo. (p. 116)

Nos dirigimos ahora al sacrificio del cordero. Sin embargo, sostenemos que entre este y el sueño hay que intercalar una escena mediadora que permite la continuidad entre ambos. Antes de matar al animal, mientras alistan los instrumentos, Rogelio entabla un breve juego en el que persigue a su hijo, lo atrapa y se dispone a sacrificarlo, sólo para perdonarlo al final. Manteniéndolo inmovilizado apoya la rodilla derecha en la tierra y sobre el muslo izquierdo pone a Rogelito de espaldas. Lo afirma contra el muslo sosteniéndolo con la mano izquierda y con la derecha agarra el cuchillo. “—Por ser año nuevo vamos a perdonarle la vida —dice. Los muchachos aplauden” (p. 134). Esto, junto con el posterior sacrificio del cordero, resulta una clara alusión al pasaje bíblico del sacrificio de Isaac por parte de su padre Abraham, interrumpido a último momento por Dios, que le indica sustituir al hijo por el cordero. De modo que, ya con la premisa de la sustitución hijo-cordero que esta intertextualidad otorga, puede leerse el asesinato del cordero por parte de Wenceslao como una re-versión, esta vez en la vigilia, de lo que aconteció en el sueño. Tenemos entonces, para estas tres escenas, el mismo contenido latente (el asesinato del hijo) distorsionado en cada una en rigor de mecanismos afines, aunque no idénticos.



A partir de este esquema, diremos que cada régimen le impone a su escena determinadas consideraciones de representabilidad que son, a la vez, sus restricciones y sus condiciones de posibilidad:

- 1- Por tratarse de un sueño, Wenceslao puede vivificar al hijo y matarlo, a condición de ocultarlo. “No ha habido reconocimiento aunque sí certidumbre” (p. 99).

- 2- Ya en la vigilia es preciso un sustituto real del hijo muerto. Rogelio, de quien ya hemos destacado su “hermandad” con Wenceslao, atina a matar a su hijo bajo la premisa de que se trata de un juego, un teatrillo. Da la pauta de lectura para la escena que sigue, al evidenciar la intertextualidad con el mito bíblico.
- 3- Con todas las transformaciones ya explicitadas, es Wenceslao quien sacrifica al cordero en un verdadero acto de desasimiento, duplicando en la vigilia lo que ya había hecho en el sueño.

Por último, esa equivalencia simbólica entre el hijo y el cordero, además de hacer progresar el duelo, es la causa de un pequeño detalle: el atragantamiento de Wenceslao al comerlo. “Atragantado con el primer bocado de cordero, Wenceslao tose y siente que le saltan las lágrimas” (p. 201).

Vemos cómo aquella segunda muerte fundamental en el trabajo de duelo, en tanto afirma en la subjetividad lo que ya es un hecho en lo real, es versionada en la novela, primero bajo la forma de un duelo onírico (en sentido estricto) y luego bajo la forma de un sacrificio, mediando entre ambas una forma externalizada en Rogelio. A su vez, queda de relieve la comunidad de operaciones simbólicas entre el trabajo del sueño y el trabajo del duelo que, junto con la narración del mito por parte de Wenceslao, completa las acepciones de trabajo postuladas.

## **6. LA CAPACIDAD DE AMAR**

Como balance, podemos tomar la definición freudiana de salud —dada por la capacidad de amar y trabajar— como un marco para interpretar las posiciones respectivas de ambos en relación con el duelo. Esto entendiendo la noción de trabajo en los distintos sentidos que venimos planteando: trabajo material que Wenceslao abandona y reemprende, incluso antes del presente de la novela y que opera contra la naturaleza; pero también trabajo del duelo y del mito, como variantes de un trabajo simbólico contra la muerte. Por su parte, la capacidad de amar se despliega desde el mismo momento en que se aparta de Ella y comienza a relacionarse con los otros. El repertorio de actividades que emprende es amplio y ya está recogido en el Mapa, mas interesa resaltar aquellas posteriores al sacrificio que hacen a la celebración de fin de año. Su contemplación del fuego, su uso de los “placeres terrenales” (fumar, comer, tomar), su entusiasmo con la música que lo lleva a un baile extático con su sobrina.

Yo empecé a dar vueltas con la chica y las otras parejas ya le digo nos hicieron cancha y abrieron un círculo alrededor [...] Mientras bailábamos, hasta de ella me olvidé. [...] yo ya me había olvidado de todo y me movía, daba que le dicen vueltas bailando, y a esa altura ya vea no podía decirse que bailaba porque no había más música ni nada, por lo menos para mí. (p. 163)

Librado en la medida suficiente del recuerdo y de la muerte, Wenceslao puede disfrutar del mundo y de la celebración que tiene, en relación con todo lo previo, un significado íntimo, además del cultural que refiere al fin de un ciclo y el comienzo del otro. Simétricamente, abonando al carácter circular de la novela que se replica en múltiples niveles, Wenceslao clausura su ciclo revirtiendo la acción que le dio origen: cruza el río de vuelta, alcanzando en ese breve trayecto la cúspide del sosiego y volviendo, a medida que se acerca a la orilla, a la vida cotidiana y sus miserias.

Ni que me hubiera estado llevando la corriente sola. Usté veía la luna llena bien baja y las orillas se divisaban patentes. Años hacía ya le digo que yo no me encontraba remando en la oscuridad tan tranquilo y sin pensar en nada. Pero en cuantito toqué la playa vino la última racha de música que ya le digo me despertó y cuando amarré la canoa y saqué la canasta y la cadena para amarrar ya me estaba acordando otra vez de todo. (p. 174)

ahora, en el centro del río, despacio, sin que pareciera oír ningún ruido, o ningún ruido más fuerte que el que pudiese producir la luna deslizándose en el cielo lila en el que hay tanta luz que las estrellas casi ni se ven, rema hacia la isla, demasiado impalpable como para llegar a ser consciente de su propia plenitud. (p. 231)

## 7. EL CARÁCTER NOVELESCO

La intención hasta aquí fue analizar las características y desarrollo de ambos personajes en procura de hallar signos que den cuenta del modo diferencial en que cada uno acomete el duelo por la muerte del hijo. Así, de la mano del concepto de trabajo postulado, escrutamos aquellas operaciones simbólicas por parte de Wenceslao en las que es posible leer un reposicionamiento respecto a la figura del hijo y las comparamos con las de Ella. Entre las de Wenceslao, destacamos el trabajo material, las relaciones sociales, el acto narrativo, el sueño y el sacrificio. Queda inscripto así un tránsito que, además de ser espacial, representado por el doble cruce del río, es afectivo. La novela exhibe entonces su pertenencia al género:

Saer es un novelista porque nunca deja de haber un héroe en lo que narra. Más allá de que él establezca un campo de experimentación acercándose hacia aquello que no se puede narrar y atomizando la construcción narrativa, su relación con la gran tradición de la forma novelística es muy fuerte porque siempre está presente la tensión entre el héroe y el mundo, central en el género. (Piglia, 2016, p. 111)

Por un lado, el héroe y su periplo, la búsqueda por alterar un orden de cosas, por oponerle al mundo un valor distinto. Pero, por el otro, la imposibilidad de esa empresa, la precariedad de los logros que pueda acometer. En *El Limonero*, Wenceslao cruza el río apartándose de Ella y consigue, por mediación de todas estas operaciones, un espacio de autonomía, incluso de plenitud, que, sin embargo, acaba revelándose efímero, ya que el momento de mayor sosiego es también el que precede al retorno (Ella y el recuerdo).

Wenceslao comparte con el narrador el carácter “sisífico” de su tarea. Si en lugar de abandonarse, logra salir y cruzar el río, es sólo para acabar regresando y que la misma disyuntiva vuelva a presentársele. Si el narrador logra emprender la historia, articular palabras con cierta coherencia, es sólo para percatarse, sobre la marcha, de que algo se ha perdido y que lo esencial no ha sido dicho, obligándose a recomenzar. El horizonte de uno es la muerte, el del otro el silencio.

---

---

### Referencias bibliográficas

- |   |  |
|---|--|
| <i>Texto fuente</i>   | Blumemberg, H. (2003). <i>Trabajo sobre el mito</i> . Paidós. (Originalmente publicado en 1979)                  |
| Saer, J. J. (1974/2019). <i>El Limonero Real</i> . Seix Barral.   | Degrande, F. (2014). Escritura y Duelo en ‘El Limonero Real’ de Juan José Saer. <i>Caravelle</i> , 103, 215–237. |
| <i>Bibliografía crítica</i>   |  |
| Allouch, J. (2011). <i>Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca</i> . El Cuenco de Plata. (Originalmente publicado en 1997) | Eliade, M. (2001). <i>El Mito del Eterno Retorno</i> . Emecé. (Originalmente publicado en 1949)                  |
| Blanchot, M. (1981). <i>De Kafka a Kafka</i> . Epublibre.   | Freud, S. (1986). <i>La interpretación de los sueños</i> . En <i>Obras Completas</i> , Vols. IV y V. Amorrortu.  |

(Originalmente publicado en 1900)

Freud, S. (1986). Duelo y Melancolía. En *Obras Completas*, Vol. XIV. Amorrortu. (Originalmente publicado en 1917)

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen. (Originalmente publicado en 1972)

Gramuglio, M. T. (2017). *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Editorial Municipal de Rosario.

Greimas, A. J. y Courtes, J. (1990). *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Editorial Gredos. (Originalmente publicado en 1979)

Lacan, J. (2015). *Seminario 6 - El deseo y su interpretación*. Paidós. (Originalmente publicado en 1959)

Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas 1. Lo Crudo y lo Cocido*.

Fondo de Cultura Económica. (Originalmente publicado en 1964)

Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología Estructural*. Paidós. (Originalmente publicado en 1974)

Lévi-Strauss, C. (1978). *Mito y Significado*. Alianza Editorial.

Piglia, R. (2016). *Las Tres Vanguardias*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

Pollán García, T. (2014). La mitológica de Lévi-Strauss. Curso impartido en la UNAM. <https://cutt.ly/3wSgaow2>

Premat, J. (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Université de Paris 8.

Smud, M. y Bernasconi, E. (2008). *Sobre duelos, enlutados y duelistas*. Editorial Lumen.

*Santa Biblia. Nueva versión internacional*. (2022). Biblica, Inc. <https://goo.su/MB5f>

# ANEXO: MAPA DE LA NOVELA

## Mapa de “El Limonero Real”

