

U.N.R. – FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

TESINA DE GRADO EN ANTROPOLOGÍA

ORIENTACIÓN ETNOLINGÜÍSTICA

**Cómo narrar una ausencia: decir la muerte en
“El Limonero Real” de Juan José Saer**



Tesista: Ignacio Polla

Directora: Dra. María del Rosario Fernández Güizetti

“Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía.”

J.L.B.

A Coqui por su tenacidad.

ÍNDICE

0 - OBSERVACIONES PRELIMINARES	8
1 - INTRODUCCIÓN.....	9
2 – DE LA FICCIÓN A LA ANTROPOLOGÍA ESPECULATIVA.....	15
2.1 – El problema: una convergencia posible.....	15
2.2 – Primer movimiento: de la antropología a la ficción	16
2.3 – Segundo movimiento: de la ficción a la antropología.	19
2.4 – Saber y ficción: una intertextualidad problemática.	23
3 – LA MUERTE COMO IMPOSIBILIDAD SIMBÓLICA	27
3.1 – La muerte en la cultura	27
3.2 – La muerte en el sujeto.....	33
4 – EL MITO FRENTE A LA MUERTE	44
4.1 – Tres aristas del mito.....	44
4.2 – La especificidad del mito.....	45
4.3 – Fundación mítica del espacio.	49
4.4 – El imperativo del sentido y la muerte	51
4.5 – Trabajos y dilaciones.	56
4.6 – Racconto	58
5 – METODOLOGÍA.....	60
5.1 – Introducción.....	60
5.2 – Universo de estudio	60
5.3 – Corpus de análisis.....	62
5.6 – Interpretación del corpus de análisis	66
5.6.1 – <i>La narratología de Genette</i>	66
5.6.2 – <i>El análisis estructural</i>	71
6 – UNA NARRACIÓN SIGNADA POR LA MUERTE.....	76
6.1 – El núcleo del relato.	76

6.2 – El alcance de la repetición	77
6.3 – “Amanece / y ya está con los ojos abiertos”	79
6.4 – “Pasaba corriendo a través del patio...”	83
6.5 – La cuña y el vestido negro descolorido	86
6.6 – La obstinación descriptiva	87
6.7 – El compromiso del narrador con la historia.....	92
7 – ELLA Y WENCESLAO: POLOS NARRATIVOS.....	94
7.1 – El pasado común.....	94
7.3 – El nombre y la voz.....	97
7.4 – La versión propia	99
7.5 – El sacrificio y el sueño.....	102
7.6 – La capacidad de amar	105
7.7 – El carácter novelesco	106
8 – VARIACIONES SOBRE LA MUERTE	108
8.1 – El principio opositivo	108
8.2 – Fundaciones	109
8.2.1 - <i>Telúrica</i>	109
8.2.2 – <i>Cultural</i>	114
8.3 – El valor cultural de la cuña	116
8.4 – La ciudad	117
8.5 – Una retórica de lo sensible.....	121
8.6 – Los contrarios y su síntesis.....	122
8.7 – El limonero real	125
9 – CONCLUSIONES	129
10 – REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA.....	134
11 - ANEXO 1: MAPA Y GRÁFICOS.....	138
12 - ANEXO 2: CITAS.....	143

0 - OBSERVACIONES PRELIMINARES

- Toda vez que de una cita se indique sólo su número de página se hace referencia a “El Limonero Real” / Juan José Saer. -13ª ed. Ciudad de Buenos Aires: Seix Barral, 2019.
- Las negritas en las citas son siempre nuestras.
- Al interior de las citas las comillas dobles fueron sustituidas por comillas simples.
- En el Anexo 1 (página 139) se compila el Mapa y los gráficos para un fácil acceso durante la lectura del trabajo.
- Por considerarlo un dato sensible, optamos por hacer figurar en el cuerpo del trabajo el año de la primera publicación de los textos citados, dejando anotada las ediciones consultadas en la bibliografía.

1 - INTRODUCCIÓN

El propósito de esta tesis es indagar la construcción discursiva de la muerte en la novela “El Limonero Real” de Juan José Saer (1974) desde una perspectiva etnolingüística que integre elementos tanto de la teoría antropológica como narratológica, en el marco de una antropología especulativa.

En “El Limonero Real” se narra el día de año nuevo en la vida de Wenceslao y sus familiares, habitantes de una isla del litoral santafesino. La novela puede leerse como estructurada en 8 capítulos en los que la narración parte, en cada uno, del mismo punto: el amanecer. A partir de allí, el narrador reactualiza el relato estableciendo un racconto de lo realizado por Wenceslao bajo la forma de “Ha (cruzado) (comido) (dormido)” en el que la enumeración de los hechos no es exhaustiva respecto de lo narrado anteriormente. Al acabar el sumario, el espiral narrativo acomete nuevamente el presente, arrojando al protagonista en la enunciación del “ahora”. A partir de allí el mismo día será objeto de una nueva narración, agregando algunos elementos, pero también volviendo a exhibir otros ya narrados.

La novela se caracteriza por la presencia de distintos fragmentos que rompen estilísticamente con el grueso del texto. En uno de ellos se despliega, en la voz del protagonista, un relato mitológico que da —de acuerdo a la naturaleza del género— una versión alternativa de la historia. A su vez, la aparición del mito está introducida por otra escena particular en la que, a partir de un episodio de desmayo, se explora la posibilidad de inscribir la defeción del propio lenguaje. Estas singularidades que exhibe la novela abren el camino a un análisis antropológico que, sirviéndose tanto de principios teóricos¹ (*lugar, centro, temporalidad, etc.*) como metodológicos² (análisis estructural), explore la función que cumple el mito en relación a la totalidad en la que se halla³.

La naturaleza cíclica del relato da lugar a una repetición constante de los hechos y hasta de las descripciones que, practicadas de manera minuciosa, aletargan la diégesis procurando comunicar en profundidad lo real: los vaivenes de la luz, la complejidad de los movimientos corporales, los rostros, etc. Creemos que en este punto la obra de Saer en general, y “El Limonero Real” en particular, presentan un foco de interés para el abordaje antropológico que se añade al anterior. Nos referimos al problema de la representación, las posibilidades y límites de un relato para comunicar —o construir—

¹ Capítulo 4

² Capítulo 5, sección 5.6.2 (“El análisis estructural”)

³ Tarea que se llevará a cabo en el Capítulo 8

una realidad meta-textual; problema tan caro a la crítica literaria⁴ como a la antropología en tanto afecta al producto en el que se funda su pretendido empirismo: el relato etnográfico. Este gesto de suspicacia respecto del texto y su relación con la realidad deviene una postura cada vez más generalizada en el amplio campo de las humanidades desde, al menos, los años 60'. Particularmente, se puede hipotetizar una confluencia en este aspecto entre determinadas corrientes de la antropología y la crítica literaria que, partiendo de extremos opuestos en lo que refiere a la supuesta oposición ciencia-realidad / arte-ficción, fueron aproximando sus posiciones en el ejercicio de un cuestionamiento epistemológico de los textos que le son propios.

Entre los numerosos trabajos provenientes de las ciencias sociales que apuntan en este sentido, destacan “¿Qué es un autor?” de Michael Foucault (1969), y más específicamente “El Antropólogo como Autor” de Clifford Geertz (1988), donde se examina los mecanismos de los que se sirve la escritura antropológica para alcanzar la verosimilitud⁵ y abreviar en la legitimidad científica. En general, es la problematización de la noción de autor, en tanto compromete a cualquier tipo de texto, lo que habilita el escepticismo respecto a él y permite echar renovada luz sobre los múltiples factores que cristalizan su pertenencia genérica (intra y para-textuales, históricos, políticos, etc.). Partiendo del otro extremo, el literario, hallamos en el mismo Saer —esta vez en su vertiente crítica— una propuesta tendiente a cuestionar determinadas valoraciones que comúnmente se asocian a la ficción. **En un texto de 1989⁶, sugiere pensar a la ficción como la práctica de una antropología especulativa, categoría cuya definición será objeto de un desarrollo específico, en tanto constituirá el nexo para nuestro abordaje antropológico de la novela, utilizando el instrumental de la etnolingüística. A riesgo de ser excesivamente sentenciosos, diremos que el ejercicio de instaurar una antropología especulativa como instancia precedente y habilitante del trabajo directo con el relato, no tiene otra razón de ser más que la de enfatizar la naturaleza antropológica de todo texto a través de su abordaje como discurso que, como tal, precisa de un sujeto de enunciación para su existencia⁷** A partir de allí es que resulta lícito indagar

⁴ Esta problemática en la obra de Saer ha sido ampliamente trabajada por autores como Piglia, Gramuglio, Sarlo, Kohan, Jitrik, Premat, entre otros. Los títulos presentados en la bibliografía constituyen una fuente de reflexión cuyos elementos principales se retoman en el capítulo teórico correspondiente.

⁵ “ *código ideológico y retórico común al emisor y al receptor, que asegura así la legibilidad del mensaje por referencias implícitas o explícitas a un sistema de valores institucionalizados (extra-texto), lugarteniente de lo ‘real’.*” (Hamon, 6, 1982)

⁶ “El Concepto de Ficción”, recopilado en un volumen homónimo publicado en 1997

⁷ “(...) *para el semiólogo, nadie profiere el mundo real, la narración es un discurso (...), es decir, una serie de enunciados (Jakobson, 1963), que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación.*” (Jost y Gaudreault, 1990, 28)

en las particularidades de este sujeto, el narrador, a través de su enunciado, el relato, para luego proceder a su análisis e interpretación en relación con una determinada variable de estudio.

En este caso, las particularidades que se imponen en la lectura son las relacionadas con la irrupción del mito y los procedimientos narrativos, siendo los más importantes la repetición, la enunciación del presente y la densidad de las descripciones. Si en el análisis del discurso la atención recae tanto en lo que se dice —y de qué modo— como en lo que no, entonces la forma, por momentos exasperante, que adquiere la narración es susceptible de erigirse en objeto de interrogación, pretendiendo interpretarla en relación con tópicos clásicamente antropológicos como la muerte y sus distintas derivaciones (el duelo —y sus efectos discursivos— o la elaboración que de ella hace el mito). La elección de éstas, si bien en modo alguno inusitada —pues el texto parece imponerla—, constituye una primera hipótesis de lectura sobre la que se inscribirán otras sucesivas. En “El Limonero Real” la muerte halla su realización, como acontecimiento concreto, en el hijo de Wenceslao. Sin embargo, lo que predomina en el relato, más que el hecho en sí, que apenas se menciona, es el influjo que éste ejerce sobre la narración; la ausencia operada por la muerte deviene, de manera indirecta, un elemento omnipresente. En este sentido, si quisiéramos adherir a un gesto nominativo típico de la antropología, podríamos decir que se procederá a una lectura de la novela entendiéndola como la práctica de una antropología (especulativa) de la muerte.

De este modo arribamos a la pregunta fundamental que guiará nuestra investigación, la cual puede, a su vez, ser desagregada en otras cuatro que señalan algunos de los caminos posibles para acometer la primera.

¿Cómo se construye discursivamente la muerte en “¿El Limonero Real” en función de la instauración de lo ficcional como una forma de antropología especulativa?

- ¿Qué vinculaciones es posible establecer entre la muerte y el modo en que se construyen los personajes y el espacio?
- ¿Cómo se relacionan los procedimientos narrativos presentes en el texto con la muerte?
- ¿Qué función cumple el relato mitológico al interior del texto en relación con la simbolización de la muerte?

- ¿De qué modo estas indagaciones abonan la instauración de lo ficcional en el marco de una posible antropología especulativa y cómo terminaríamos configurando ese ámbito específico?

Como se observa, todas estas formulaciones se estructuran en torno de la muerte como centro. Por ello es preciso, antes de esbozar las hipótesis que darían cuenta de ellas, plantear, de entre los múltiples modos posibles, uno apropiado para abordarla en virtud de lo que el texto sugiere en un primer acercamiento. En este sentido es que en el capítulo 3 recurriremos al corpus clásico del psicoanálisis para enriquecer el análisis respecto del duelo, la melancolía, la pérdida, etc., pero sobre todo para establecer una identificación —transitoria, operativa— entre lo Real, como concepto, y la muerte: *“aquello que resiste a la simbolización: el punto traumático que siempre se yerra, que siempre regresa, aunque intentemos —mediante un conjunto de diferentes estrategias— neutralizarlo, integrarlo al orden simbólico.”*⁸ A partir de esta definición podemos considerar al relato mitológico y al sacrificio, también presente en la novela, como parte esas estrategias en aras de neutralizar lo Real, es decir, la muerte. Sin embargo, no serán las únicas; junto a ellos se abordarán los procedimientos narrativos mencionados anteriormente entendiendo que apuntan en el mismo sentido. Acaso la palabra “estrategia” lleve consigo el supuesto de algo razonado, consciente o hecho adrede: todas acepciones que no se conjugan con el modo en que nosotros trataremos estos elementos. En cambio, aquí se abordarán más bien cómo aquello que emerge (como el síntoma, como el lenguaje en el niño, el mito en la cultura...) y que, si se les quiere llamar estrategias, debe hacérselo bajo la aclaración de que se trata de estrategias infructuosas⁹, o cuanto menos precarias.

En este marco es que cobra sentido el título que elegimos al presente trabajo, en relación a la siguiente hipótesis para nuestros cuestionamientos: partiendo de una antropología especulativa que habilitaría la lectura en clave antropológica de un texto perteneciente, a priori, al género ficcional, los distintos niveles significantes articulados (procedimientos narrativos, construcción de personajes y relato mitológico) podrían ser interpretados en vinculación con la muerte, en tanto formaciones en las que se exhibe tanto la imposibilidad de acometerla de forma directa, así como el imperativo de intentarlo. Las particularidades del relato, entonces, serían el producto de esta tensión entre Lo Real y su aprehensión simbólica, de la que el narrador participa en igual medida que los personajes.

⁸ (Zizek, 1989,103)

⁹ "(...) el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción (tarea irrealizable, cuando la contradicción es real)" (Lévi Strauss, 1964, 209)

Partiendo de esta hipótesis general se tratará de desarrollar las instancias concretas que la sustentarán. Manteniendo siempre el foco en la muerte, se abordarán sucesivamente: la construcción del propio narrador a partir de sus procedimientos narrativos característicos; la de los personajes; y el relato mitológico. En todas ellas se analizarán distintos modos de producción de significado imbricados entre sí: descriptivos, diegéticos y especialmente los opositivos. Respecto de éstos es posible conjeturar desde el inicio algunas fundamentales que luego se irán matizando. La más ostensible es la de los personajes de los padres, Ella y Wenceslao, que se caracterizan por actitudes vitales y acciones completamente disímiles, en virtud de la aprehensión que cada uno tiene de la muerte de su hijo. Mientras que Ella permanece enlutada en su hogar, Wenceslao cruza el río para reunirse con el resto de los familiares en la festividad de año nuevo. Otro contraste viene dado por las descripciones minuciosas del paisaje isleño que atestan el relato (el recorrido del sol y su reflejo, los árboles, los ranchos, etc.). En ellas se destacan dos presencias persistentes: la luz y la oscuridad, entre las que se establece un juego continuo. En este motivo también es posible leer la muerte a través de isotopías que la manifiestan por medios figurativos. A su vez, la isla, lugar donde se desarrolla la mayor parte de la historia, halla en el texto su propia instauración telúrica y cultural en sendos relatos mitológicos, en los que se narra el origen de la tierra y la sociedad, así como el arribo de Wenceslao al terreno inculto. Por el contrario, la ciudad aparece como un espacio-otro, no afectado por la operación simbólica del mito: en ella es que acontece la muerte del hijo.

Para alcanzar estos objetivos seguiremos el siguiente camino. Comenzaremos con una serie de capítulos teóricos para establecer los conceptos que servirán a nuestra interpretación. En el primero estableceremos qué entendemos por antropología especulativa, dando una definición elaborada a partir de una indagación epistemológica en fuentes diversas tales como la antropología, la crítica literaria y la semiótica (Capítulo 2). A continuación, nutriéndonos del corpus psicoanalítico y de la historiografía, nos ocuparemos de la muerte explorando su importancia en la cultura y las posibilidades con las que el sujeto cuenta para aprehenderla simbólicamente (Capítulo 3). Esto dará paso a un tercer capítulo teórico en que se presentará una perspectiva del mito y el modo en que se relaciona con la muerte (Capítulo 4).

En el quinto capítulo metodológico daremos algunas precisiones acerca del contexto global de la obra que nos ocupa, a la vez que desarrollaremos el instrumental que utilizaremos para su análisis. Éste, de acuerdo al desplazamiento genérico que procura

nuestro trabajo, provendrá de campos diversos como la narratología, la semiología y el análisis de mitos y apuntará a posibilitar un ordenamiento de los tres niveles significantes planteados, tanto en sus relaciones internas como en sus articulaciones recíprocas.

Cada uno de los tres capítulos siguientes se ocupará de un nivel distinto explorando el modo particular en que se relaciona con la muerte, además de proponer cómo las interpretaciones elaboradas podrían abonar a la concepción de la antropología especulativa. En el sexto la atención recae sobre lo que hemos llamado los procedimientos narrativos, ocupándonos aquí exclusivamente de los que despliega la voz del narrador extradiegético principal. Éstos estarán dados por un conjunto de enunciados agrupados en virtud de determinada afinidad que en unos casos resultarán identificables a través de las categorías narratológicas y en otros por su carácter de isotopías. En el séptimo se analizarán las figuras de los personajes en lo que refiere a su posicionamiento simbólico respecto de la muerte y el duelo. Allí veremos que este posicionamiento puede leerse particularmente bien al articular el nivel diegético —las acciones que llevan a cabo— con el descriptivo. El octavo tiene por objeto ponderar el lugar central del mito en la elaboración de la muerte exhibiendo cómo, en sus dos irrupciones —una de ellas en la voz de Wenceslao—, ejecuta un conjunto de operaciones simbólicas fundamentales: instaura el espacio geográfico a la vez que el literario y ofrece una versión singular de la muerte del hijo.

Finalmente, en el capítulo nueve se desarrollarán las conclusiones que este trabajo permitió establecer, haciendo especial hincapié en cómo el análisis de estos niveles articulados en función del significado global del texto contribuye a esbozar a la antropología especulativa como teoría interpretativa.

2 – DE LA FICCIÓN A LA ANTROPOLOGÍA ESPECULATIVA

“La Fotografía ratifica lo que ella misma representa. Ningún escrito puede proporcionar tal certidumbre. Es la desdicha (aunque quizá también la voluptuosidad) del lenguaje, ese no poder autentificar a sí mismo. El noema del lenguaje es quizás esa incapacidad o, hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza; para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o, en su defecto, al juramento.”

(Roland Barthes, 1980, 73)

El objetivo de este capítulo es arribar a una definición de la antropología especulativa que luego utilizaremos como principio interpretativo del texto. Para ello pondremos en cuestión la oposición existente entre textos científicos y textos de ficción, procurando establecer sus puntos en común a través de una indagación epistemológica. Primero escrutaremos las aristas ficcionales de la etnografía, para luego, inversamente, ponderar las posibilidades cognoscitivas de la ficción. Por último, se esbozará un modelo intertextual acerca del modo en qué estos géneros se relacionan entre sí.

2.1 – El problema: una convergencia posible.

Comencemos con una aclaración de importancia epistemológica: el hecho de que haya sido el mismo Saer el que propuso a la ficción como una antropología especulativa es, desde nuestra perspectiva, contingente: en nuestra indagación del autor —de aquellos textos que circulan bajo la rúbrica de *ese nombre* (“Juan José Saer”)— hallamos igualmente la novela que nos ocupa y aquel texto crítico que blande esa propuesta de forma escueta e inacabada. La filiación o unidad que vincula a ambos textos no será, para nosotros, objeto de ninguna suspicacia que pretenda aunar una supuesta teoría acerca de la literatura (el ensayo crítico) con su práctica concreta (la novela).

Por el contrario, sí representa una motivación subvertir la pertenencia genérica tanto de la novela como del relato etnográfico dado que nuestro interés apunta a conciliar, de algún modo, “El Limonero Real” con el campo de la antropología de manera de habilitar el tratamiento discursivo del texto desde la perspectiva etnolingüística. Perteneciente, a priori, al género ficcional —pues “El Limonero Real” es, indudablemente, una novela— sostendremos que es lícito y hasta interesante abordarlo antropológicamente. Ahora bien ¿qué es lo que hace de nuestro texto una novela y, por tanto, una ficción?

En una célebre definición, Borges (1952, 126) apunta que un “*clásico no es un libro que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.*”. De manera análoga, podemos plantear que una ficción no es un texto que necesariamente posee tales o cuales características; es decir, que su carácter ficcional no radica en elementos al interior de su textualidad. Por el contrario, lo que hace de él una ficción se halla siempre por fuera del texto en sí: se trata de ciertos elementos meta-textuales —una firma, la construcción canónica por parte de la crítica, un cartel en la librería, etc. En suma, todo aquello que imprima en el lector ese previo fervor y esa misteriosa lealtad a un género determinado que aquí procuramos desestabilizar. Como no puede ser de otro modo, este descentramiento del texto lo acometeremos a través de otro, de tipo académico en este caso, que implicará, como tal, una serie de conceptos y referencias al interior de la disciplina.

Este ejercicio lo concebimos como la convergencia de ambos géneros que, procediendo de polos bien distintos, en tanto se asocian a ideas comúnmente excluyentes (ciencia/arte, etc.), alcanzan una hipotética zona central común posibilitada por afinidades que en lo sucesivo procuraremos revelar. El primer movimiento (2.2) parte de las producciones antropológicas y el modo en que, desde el interior mismo de la disciplina, se problematizaron epistemológicamente sus aristas escriturarias y representacionales, en lo que constituye, por añadidura, un directo cuestionamiento a su estatuto científico. El segundo (2.3) comienza del lugar opuesto, considerando propuestas que ponderan el valor heurístico de la novela y de la literatura en general si de escrutar la existencia humana se trata. El resultado de esta aproximación es la definición de la categoría de *antropología especulativa* como horizonte de lectura que intenta darle asidero a la integración de un conjunto de textos, entre ellos nuestra novela, al campo de lo antropológicamente interpretable. Por último (2.4) se postulan los lineamientos de una explicación de mayor alcance acerca de la relación intertextual entre textos ‘de Saber’, entre los que se hallan los antropológicos y ‘científicos’ en general, y los ‘fccionales’.

2.2 – Primer movimiento: de la antropología a la ficción

Un libro fundamental en el tratamiento de este problema en el campo de la antropología es “*Writing Cultures*” (1986), un compendio de artículos a cargo de James Clifford y George Marcus, considerado el surgimiento de la tendencia posmoderna en la disciplina. Desde el principio de ese trabajo se explicita el paradigma, a la vez que establecen los términos de la ruptura: **el hecho de que sólo recientemente se haya comenzado a**

discutir la escritura antropológica evidencia la persistencia de una ideología que supone la transparencia de la representación y la autoridad de la experiencia (1986, 2). A partir de allí estos supuestos son cuestionados desde una multiplicidad de frentes cuyo gesto común es la pretensión de un develamiento. Algunos de ellos son:

1. El proceso de descolonización en lo que refiere a la incidencia de la política y las relaciones de poder en la producción del conocimiento social. Esto afecta notablemente a la Antropología, que cuenta entre sus clásicos numerosos trabajos en los que las sociedades estudiadas se hallaban directamente sometidas a una situación colonial de la cual la presencia misma del antropólogo constituía un síntoma.
2. Las epistemologías críticas que descubren que, incluso en las ciencias naturales —donde reinaría la objetividad—, operan mecanismos extra-científicos como el corporativismo, la autoridad y el direccionamiento político-económico que repercuten en los programas de investigación.
3. La historización de categorías fundamentales que operan en la clasificación de los géneros (autor, ciencia, literatura, ficción, historia, etc.).
4. El llamado giro lingüístico que abandona la idea de un lenguaje meramente representacional para exhibirlo como el elemento primordial en la creación de la realidad.
5. *La refiguración del pensamiento social*: expresión que acuña Geertz (1980) para referirse al advenimiento de nuevos paradigmas que traen consigo un conjunto distintivo de metáforas y analogías para abordar lo social, siendo destacable la preeminencia de aquellas provenientes del ámbito humanístico por sobre las científico-naturales.

Resulta claro que, en virtud del objetivo, nuestra argumentación transite por los cauces de las últimas tres tendencias mencionadas, relegando las primeras dos que, sin embargo, no dejan de abonar al escenario general.

Las tesis con las que Clifford abre el libro en su introducción nos resultan extremadamente pertinentes. En su interpretación, se trató de mantener a la literatura artificialmente aislada del núcleo riguroso de la disciplina antropológica. Sin embargo, el proceso literario afecta el modo en que los fenómenos culturales son registrados: las etnografías son también un arte, una artesanía en la que la escritura es determinante. Así, el término ficción —al igual que en Saer, como veremos a continuación— se desprende

del bagaje que connota falsedad, para retornar a su etimología latina, *fingere*, que revela su carácter de hechura, de artificio.

Es interesante reflexionar sobre este punto a partir de una idea que plantea Omar Calabrese desde la semiología con ocasión de su análisis de la pintura los Embajadores de Hans Holbein el Joven.

“el ‘iconismo’ de la pintura —es decir su efecto de objetividad— depende de técnicas coincidentes con un máximo de abstracción (teorías geométricas, teorías de los colores, etc.) En otros términos, cuanto más se busca un efecto de verosimilitud, más se debe recurrir a un máximo de artificio que, además, para pasar de norma a uso, requiere un fuerte adiestramiento técnico.”

(Calabrese, 30, 1993)

Tensando este razonamiento podemos plantear que aquel texto que se construye con la pretensión de ofrecer sus objetos de forma *natural*, es decir, bajo la égida de la *representación*, lo hace, en rigor, a través de un conjunto de técnicas específicas que, en virtud de su refinamiento, nada tienen que ver con lo *natural*. Por otro lado, el iconismo en la pintura y, de manera más abarcativa, toda forma de *realismo*, descansa sobre un contrato comunicativo que la mayoría de las veces permanece inexpresado¹⁰. A riesgo de ser demasiado eclécticos, en el marco de la filosofía política, este argumento es homologable al que los contractualistas dirigían contra los naturalistas acerca del fundamento del poder. Detrás de aquello que se presenta como *natural* —el poder, la representación, el sentido común— se esconde el artificio: el contrato, la convención, la historia. Así, habiendo partido de la difundida oposición ciencia/ficción que, a través de un desplazamiento del primer término, deviene naturaleza/ficción, arribamos a una conjunción acaso paradójica en la que la primera se presenta como apariencia —o efecto— que se obtiene a través de los rudimentos de la segunda. Creemos que esta dinámica desarrollada es válida en toda la línea para el relato etnográfico. Se trata de un género que, además de cierto tipo de juramento que establece el contrato de lectura, se sirve de un sinnúmero de técnicas narrativas orientadas a la consecución de un efecto de objetividad que permanecen tácitas y que, sólo en determinados puntos, presentan una

¹⁰ “(...) el signo, la lengua, el relato, la sociedad funcionan por contrato, pero como este contrato está a menudo oculto, la operación crítica consiste en descifrar el estorbo de las razones, de los alibis, de las apariencias, en suma, todo el natural social, para poner de manifiesto el intercambio regulado sobre el que se basan la operación semántica y la vida colectiva.” (Barthes, 1975, 85)

especificidad que las distinga de las otras modalidades de *realismo*¹¹. De allí el sentimiento inquietante que acaece cuando, de algún modo, el texto realista exhibe su reverso, sus *condiciones técnicas de posibilidad*: el propio Holbein introduciendo un elemento evidentemente desfigurado por anamorfosis en el centro de su cuadro; Malinowski fotografiado en plena campaña en su máquina de escribir o los “imponderables” simultáneos a esa escritura de los que nos anotan sus diarios.

Llegamos así a “El Antropólogo como Autor” (1988), donde Clifford Geertz emprende el análisis de la *escritura antropológica* a través del tratamiento de cuatro autores emblemáticos: Lévi-Strauss, Malinowski, Benedict y Evans-Pritchard. El hecho de que los textos etnográficos estén “*plagados*” de “*asertos incontrastables*” lo lleva a indagar en el modo en que los antropólogos construyen el *estar allí*, es decir, cómo “*logran convencernos de que lo que dicen es resultado de haber podido penetrar (o, si se prefiere, haber sido penetrados por) otra forma de vida*” (Geertz, 1988, 14). Para Geertz, esta impresión es el resultado de ciertas características de la escritura en relación con el autor. En este sentido, la antropología se halla próxima a los discursos literarios en tanto en ambos persiste la relevancia del autor en la recepción de las obras. Contrariamente, las ciencias naturales, según el planteo de Foucault (1969) al que Geertz se adhiere, han ido desprendiéndose de la figura del autor. A partir de esta situación, resulta pertinente explorar la construcción de la identidad textual del autor y considerar a la etnografía desde una perspectiva narratológica, suspendiendo temporalmente los debates metodológicos en torno del trabajo de campo que entienden, ingenuamente, que si “*la relación entre observador y observado (informe) puede llegar a controlarse, la relación entre autor y texto (firma) se aclarará por sí sola*” (Geertz, 1988, 16).

Tanto “El Antropólogo como Autor” como “Writing Cultures” forman parte de una serie de obras que, desde los 80’, y cada vez con mayor intensidad, se plantean los problemas epistemológicos de la antropología en relación con la escritura y los textos etnográficos, deconstruyéndolos para exhibir los mecanismos a través de los que alcanzan su legitimidad, verosimilitud, científicidad, etc.

2.3 – Segundo movimiento: de la ficción a la antropología.

Éste fue nuestro primer movimiento: la problematización de textos a priori antropológicos, indagando en sus aristas literarias y cuestionando la división

¹¹ Acaso la afirmación de Borges que reza que “*Cada cual descrea de su arte y de sus artificios.*” (1952) tenga en el etnógrafo una excepción.

convencional que los separa de los géneros ficcionales. El siguiente, parte del extremo opuesto para converger con éste: consiste en allanar el camino para un abordaje antropológico de textos cuyo carácter ficcional está, en principio, bien establecido. Para ello tomaremos la propuesta de Saer (1997) de definir a la ficción como una *antropología especulativa*. Según un criterio académico, su desarrollo en “El Concepto Ficción” sería incompleto, formulado bajo el gesto de una tentativa. Nosotros procuraremos establecer una definición concreta a partir de los lineamientos esbozados por él.

La principal intención de Saer es librar a la ficción de su asociación, más o menos directa, con *lo falso*. Para él, la ficción constituye un “*tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata*”¹² (Saer, 1997, 12) que si acomete lo inverificable¹³ lo hace en la búsqueda de una *verdad menos rudimentaria* que la que alcanzan los textos ostensiblemente científicos. Bajo una perspectiva como la saeriana, en la que lo empírico o la realidad —términos definidos con vaguedad— se conciben como una *masa fangosa*, complicada y sólo parcialmente accesible, la ficción deviene un instrumento cognoscitivo con virtudes que le son exclusivas¹⁴.

Antes de nuestra definición, introduciremos un último insumo en la misma dirección: la perspectiva de Milan Kundera (1986) en “El Arte de la Novela”. Para él, “*La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz.*” (1986, 33) Así, la novela sería “*la gran forma de la prosa en la que el autor, mediante egos experimentales (personajes), examina hasta el límite algunos de los grandes temas de la existencia*” (1986, 36).

Los problemas planteados hasta aquí —la ficción tomada como aguijón para interrogar la científicidad de los textos antropológicos, el modo en que éstos están contruidos para alcanzar la verosimilitud, el status ontológico de la novela, etc.— podrían constituir, cada uno, la materia de una tesis. Entonces sería necesario una definición precisa de todos estos conceptos (existencia, realidad, verdad, falsedad) que han aparecido con la vaguedad que la diversidad de autores concertados inevitablemente confiere. Sin embargo, éste no es nuestro caso. Para nosotros, en cambio, la posibilidad de un abordaje antropológico de la

¹² Hallamos que esta apreciación (“inseparable de lo que trata”) puede tomarse como el marco general de la hipótesis de este trabajo: el relato trata la muerte, pero sin poder despegarse de ella. De ese modo la comunica en una dimensión distinta, sólo asequible a la ficción: la escenifica.

¹³ Del mismo modo que los textos etnográficos están “plagados”, según Geertz, de “asertos incontrastables”

¹⁴ Es notorio que, aun habiendo cuestionado los alcances de la ciencia como *verdades rudimentarias*, la vía de Saer para distanciar a la ficción de *lo falso* sea aproximarla a un saber pretendidamente científico como lo es la antropología.

novela constituirá una premisa, el punto de partida para avanzar sobre el modo en que la muerte signa ese discurso y lo que podemos extraer de ello.

Partiendo del hecho de que la *subjetividad humana*, —o sus productos— constituye un objeto de estudio de la antropología desde sus inicios, nombrada y compartimentada de modos diversos, (creencias, representaciones, personalidad, temperamento, etc.), el abordaje antropológico de un texto, producto de un autor, en cualquier sentido que se lo entienda (histórico, colectivo, individual, función, muerto o no), está, creemos, justificado. Definamos, entonces, en principio, a la *antropología especulativa* como *un tipo de indagación de esa subjetividad, a través de un texto, que adquiere, en el momento de su propia enunciación, una forma de existencia necesariamente antropológica, y que es posible interpretar atribuyendo significados al modo en que se articulan sus elementos considerados en múltiples niveles significantes*. Ahora bien, la especificidad que este concepto puede aportar como modalidad interpretativa viene dada por dos ámbitos sensibles de la disciplina antropológica y la relación entre ambos que postularemos. En primer lugar, la etnolingüística que concibe a la lengua como vía regia de acceso a la cultura de un grupo humano.

“Fernández Guizetti (1957) define esta disciplina como: ‘el estudio de las relaciones entre el idioma y el grupo humano caracterizado por su comunidad cultural (...). Lo idiomático se concibe en tanto símbolo de la totalidad de la cultura. La etnolingüística reconstruye las cosmovisiones encubiertas pertenecientes al (...) inconsciente culturado entendido como ‘la realidad psicosocial no sustantiva (funcional) exterior a los miembros de la sociedad, aunque sean sus creadores, sin los cuales carece de sentido y, a la vez, interior a los mismos en cuanto se redistribuye en cada uno de ellos’”

(Fernández y Hachen, 1995, 6)

Lo cual ya introduce, de algún modo, el segundo ámbito antropológico que es el de la otredad. Sin lugar a dudas, el haber partido de la idea de ficción como base para la antropología especulativa trae aparejado un corrimiento de la frontera respecto de los textos pertinentes, queriendo abarcar también aquellos que, de forma diversa a los etnográficos, se caracterizan por un contrato de lectura basado en la *irrealidad* de sus referentes —o al menos uno que no *juramenta* lo contrario. Si en unos la otredad pretende estar monopolizada por el referente (trobriandeses, nuers, etc.) —esto es, fuera del texto—, en la ficción, entendida como antropología especulativa, es posible hallarla

dentro a distintos niveles, empezando por el más concreto, el de esas entidades complejas que son los personajes, en tanto representarían un “otro psicológico”, pasando por la inextricable figura del narrador¹⁵ (de imposible filiación con el autor), hasta alcanzar a la lengua misma en la medida en que vale para ella la misma dialéctica que Güizetti postula para la cultura¹⁶: es a un tiempo, para el sujeto, externa e interna, condición que Lacan (1964) denominó como *extimidad*. Esta última circunstancia, a su vez, suspende el problema que pudiera presentar la polaridad lectura/escritura para este desarrollo, dado que en ambas se juega la extranjería respecto de la lengua, reduciendo a anécdota la cuestión de la autoría. Entendida como *hecho social*, como sistema formal o como red significativa cuyas asociaciones internas vienen dadas, usar la lengua (leer, escribir, hablar) es manipular un cuerpo extraño y en ese ejercicio emergen inevitablemente sus propias dinámicas externas al sujeto, pudiendo prescindirse, en ciertos niveles de análisis, de la intencionalidad para con el texto en lo que refiera a su *deliberada falsedad (ficción), su juramento de verdad*¹⁷, o cualquier otra condición que quiera imponérsele de antemano. Interpretar un texto entendido como antropología especulativa es indagar en él en búsqueda de esos principios y asociaciones que la lengua despliega y que son, en suma, los de la cultura.

Ahora bien, las variables analizables en cualquier texto de cierta extensión son ingentes, por lo que es preciso limitarse, como en cualquier investigación, a sólo algunas. En este caso, el objeto de estudio será la muerte¹⁸. Plegándonos al lugar común de la disciplina que gusta de titular bajo la forma de “antropología de... (la religión, el cuerpo, el trabajo, etc.), “El Limonero Real” será, entonces, una antropología especulativa de la muerte. A partir de la interpretación de ese texto a través de la etnolingüística, nosotros procuraremos estudiar las implicancias discursivas de la muerte, análogamente a la dialéctica ortodoxa del trabajo de campo y la teoría antropológica.

¹⁵ “Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla” (Beckett en Foucault, 1969, 3)

¹⁶ “Lengua y cultura se implican mutuamente” (Jakobson, 1952)

¹⁷ (...) en el discurso realista no se ven en absoluto a priori figuras, temas, motivos, obligados a agruparse espontáneamente para constituir un grupo de criterios o un género registrables. Para el [autor realista], la mediatización del género, fundamental para determinar los horizontes de espera en el lector, la identificación y la legibilidad del texto, es vecina de cero. Deberá buscar y citar otros fiadores y garantes (la historia, por ejemplo, o la ciencia), o citarse a sí mismo (...) y se vuelve entonces a nuestro realismo textual. (Hamon, 1982, 4)

¹⁸ Indudablemente podríamos haber elegido cualquier otro elemento que el texto exhiba de manera más o menos preeminente: las islas, el género, la vejez, etc.

2.4 – Saber y ficción: una intertextualidad problemática.

Antes de terminar quisiéramos esbozar otro modo de enfrentar el problema de la relación que se establece entre textos pertenecientes a géneros distintos. Para ello volvamos al punto de partida y supongamos, por un momento, bien establecida la oposición Ficción / Ciencia que el desarrollo anterior procuró desarticular. El siguiente modelo es el resultado de una intuición suscitada por una lectura ecléctica de los más diversos autores que va de textos ficcionales a otros que llamaremos de Saber —evitando el incómodo término de “Científicos”, pero que, sin duda alguna, refiere predominantemente a lo que se conoce como “Ciencia Social”. En suma, lo que se sugiere es la existencia de funciones intertextuales recíprocas —o inversas— que atañen específicamente al modo en que estos dos tipos textuales se evocan mutuamente.

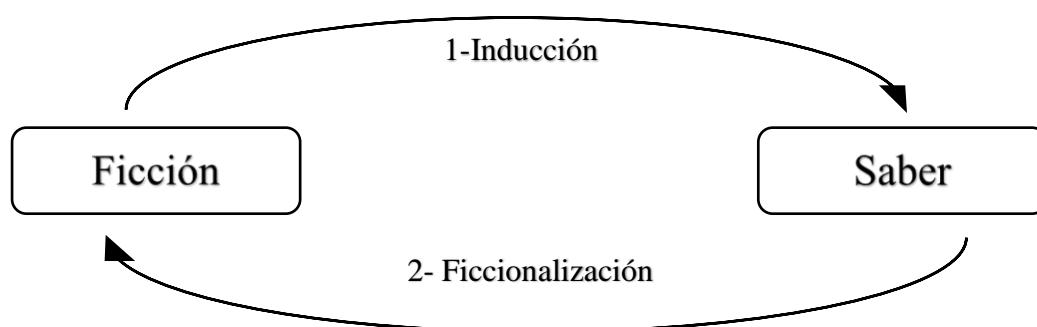


Gráfico 1

1 – Inducción: Tiene como fundamento una consideración especial por la ficción, valorizándola sobre otros elementos de la realidad en función de ciertas características que serían propias del arte. Así, la ficción, y de modo más general el arte, se constituye en un camino privilegiado para acceder a un determinado saber. Es el gesto de Freud con “Edipo Rey” o cuando apoya su argumentación en poemas de Goethe o Heine, la metodología que Phillipe Aries sostiene al historizar la muerte basándose en material literario y pictórico, y, más abiertamente, Lacan cuando expresa que “el psicoanalista debe saber que el artista siempre le lleva la delantera”.¹⁹

2 – Ficcionalización: se sostiene bajo el supuesto de que una obra ficcional fue construida teniendo como basamento los lineamientos de un determinado saber o teoría. Esta evocación puede darse de diversas formas, de las cuales adelantaremos sólo las dos que se nos imponen con mayor claridad.

¹⁹ Estas características se relacionan con aquello que expresiones nombran como la ‘sensibilidad del artista’, su sabiduría, su capacidad de “condensar los sentidos de una época” o de adelantarse a ella, etc. Una indagación en este sentido se halla en el propio Freud: “El Poeta y los Sueños diurnos” (1907)

- a- Un texto se sirve de una teoría para darse una estructura —o una *forma*. Así, un cuento sobre un sujeto que está perdiendo la memoria podría valerse de una teoría específica acerca de su funcionamiento y los modos de su degradación (asociaciones paradigmáticas y sintagmáticas, condensaciones, desplazamientos, bloqueos-traumas, etc.) Pensamos también en algunos textos de Beckett como “Compañía” de 1980 donde podríamos leer una posible relación del sujeto con el lenguaje.
- b- Un texto “concretiza” una teoría, se le ofrece como caso particular de los tantos que ella podría explicar en tanto aspire a cierto nivel de generalidad: el texto ficcionaliza la teoría en su *contenido*²⁰. En este sentido lo utiliza Premat (2002) para ir de Saer a Freud; así, “El Entenado”, en un momento dado ficcionaliza el banquete caníbal freudiano y, de modo más global, muchas novelas saerianas versionarían triángulos edípicos. Por su parte, la obra literaria de Borges se halla “atestada” de ficcionalizaciones de tópicos clásicos de la filosofía idealista (sobre todo Berkeley y Schopenhauer), la lógica y la teología, entre otras fuentes.

Hasta aquí tenemos una dinámica dialógica que la cultura exhibe a lo largo de la historia. Ahora bien, una indagación sucesiva —no demasiado aguda— nos revela que no todos los textos circulan *del mismo modo*, es decir, que mientras unos son tenidos como ejercicios de la imaginación que, a lo sumo, tienen la virtud de otorgar cierto tipo de placer estético, otros gravitan fuertemente en el decurso de la vida social jugando un rol relevante en asuntos tan serios como la Justicia, la Salud y el Estado, a la vez que el prestigio que ostentan es determinante en la opinión general sobre los tópicos más variados. Podemos nombrar este estado de cosas en el que los textos de Saber —que de algún modo siempre terminan remitiendo a la Ciencia— cuentan con una autoridad que los erige por sobre todos los demás como un tipo de **cientificismo**, sin nunca perder de vista que se trata de un producto histórico cuya existencia no lleva más de tres siglos. Sin embargo, el **cientificismo** sería un caso particular de un fenómeno más global que llamaremos **verticalidad de los discursos**, de incierta extensión histórica, para referirnos

²⁰ Si bien en principio la matriz clásica forma/contenido resulta funcional, al tratarse ahora de textos literarios, podríamos ganar especificidad a través de la tríada narratológica de Genette (Historia, Relato, Narración): en el caso del contenido es la Historia la que es susceptible de explicarse por un Saber; en cambio, cuando se trata de la forma será el Relato y la Narración, como el acto que lo concibe, los que resulten afines a un determinado Saber.

a la trivial constatación de que el poder no habita en partes iguales las diversas geografías de la lengua²¹.

En este punto, sólo enunciar las propias instancias de nuestra argumentación bastan para señalar un interesante problema, el de la **preeminencia**: hay, entre Saber y Ficción, una intertextualidad que funciona en ambos sentidos a la vez que existe, en el seno de la cultura, una jerarquía. Incluso con los escasos ejemplos concitados el conflicto es evidente. Si Freud se vale de Sófocles y luego Saer se vale de Freud, ¿no está al caer un tercer movimiento como el que aquí emprendemos que, valiéndose de la obra ficcional de Saer, pretenda inducir un saber? La dinámica se revela como circular y la **preeminencia** de un texto sobre otro se torna, al menos, sospechosa²². En la búsqueda de un posible esclarecimiento se nos ocurren dos caminos que sólo dejaremos planteados:

- 1- Examinar este fenómeno a la luz del concepto marxiano de fetichismo de la mercancía, ejecutando las sustituciones correspondientes.
- 2- Procurar identificar ese “enorme dispositivo de medidas” del que habla el epígrafe a este capítulo, pero, esta vez, distinguiendo el dispositivo específico que inviste de autoridad los textos de saber, el cual refiere, en gran medida, a instancias que se hallan *fuera de todo texto* y que, intuimos, se relacionan fuertemente con dos valores dilectos de la ciencia: utilidad práctica y predicción, acaso ambas virtudes que explican el origen del régimen cientificista.

Todo esto sin perder de vista que, aunque un texto se esfuerce por alcanzar la autoridad a través del ejercicio de los lineamientos de un género, en última instancia, el éxito o fracaso de esta empresa se juega en la lectura que de él haga el conjunto social: la tragedia y la farsa, lo que antes era leído como sagrado hoy puede resultar paródico²³.

Es posible imaginar otro estado de cosas, una **horizontalidad de los discursos** en la que circulan y se relacionan librados de las jerarquías imperantes. Sería algo así como el horizonte utópico de la lengua, una vez que ella se redima del poder.

²¹ Sólo para esbozar una secuencia posible, mencionemos, como un estado anterior, la primacía que supieron tener los textos sagrados y sus interpretaciones teológicas.

²² Se podría argüir que tomar como ejemplo el psicoanálisis resulta tendencioso, por tratarse de una disciplina tan *problemática* en lo que refiere a su epistemología. Frente a esto podemos esgrimir lo siguiente: ¿no está el descubrimiento freudiano, cual caballo de Troya, fuertemente integrado en el seno de otras disciplinas pretendidamente más positivas? Por otro lado, los ejemplos podrían multiplicarse: en el capítulo siguiente la literatura y la pintura serán, en manos del historiador Aries, el medio para estudiar la muerte. Finalmente, más allá de una utópica epistemología humanística impoluta, la autoridad es un fenómeno que se realiza en la lectura y se evidencia en la circulación.

²³ “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año 2000 yo sabría cómo será la literatura del año 2000.” (Borges, 1952)

En este capítulo hemos planteado el problema de la distinción tajante de los géneros en lo que refiere a las relaciones entre la antropología y la literatura, procurando dilatar, a través de la antropología especulativa, el horizonte de lectura de ambos. A continuación, hicimos de esa dinámica el modelo para aplicarlo a un nivel superior precisando dos modos en que tiene lugar la intertextualidad entre dos grandes tipos textuales (saber y ficción), evidenciando el dialogismo permanente, a la vez que la jerarquización, en términos de poder, que la cultura opera sobre ellos, en lo que constituiría la forma histórica actual de lo que llamamos la *verticalidad de los discursos*.

Habiendo establecido las bases epistemológicas de nuestro abordaje de la novela, es momento de formular las ideas con las que analizaremos el relato en sí. Será necesario, antes de pasar al interior del texto, proponer una perspectiva de la muerte que resulte funcional a la ponderación que hacemos de ella como principio estructurante, del que emanarán otros, como la consabida oposición naturaleza y cultura. A continuación, como un modo de limitar el influjo tanático, se esgrimirá la figura del mito: emblema de la cultura y forma paradigmática de la escritura en la que abrevia la novela.

3 – LA MUERTE COMO IMPOSIBILIDAD SIMBÓLICA

“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.” (p163)

Al igual que en el capítulo anterior, aquí también avanzaremos en espejo, a través de una duplicación que sopesa el papel de la muerte primero en el plano de la cultura y luego en el del sujeto, con la intención de apreciar el fenómeno en la encrucijada entre ambos. Procuraremos fundamentar la premisa intuitiva que hace de ella un elemento primordial de la vida social, sin que esto implique una esencialización de la muerte. A partir de su constatación como fenómeno universal, esto es, natural, veremos que el modo en que las sociedades la enfrentan ostenta los caracteres propios de la cultura: arbitrariedad e historicidad. De manera que podemos decir que procederemos a una desnaturalización de la muerte o, para ser más precisos, de nuestra relación con ella. Un breve recorrido histórico nos anoticiará de las principales transformaciones en este sentido. Su finalización nos dejará a las puertas de la contemporaneidad, el espacio sincrónico que nos permitirá introducirnos en el sujeto y el estado particular que la muerte desencadena: el duelo. De él nos interesará su afinidad exterior con la melancolía y la forma en que reconfigura dramáticamente la relación del sujeto con el mundo, el cual, mutilado por la pérdida acaecida, es menoscabado como fuente de interés y sentido.

3.1 – La muerte en la cultura

Si entendemos a la muerte, de manera general, como algún tipo de cesación sufrida por el cuerpo fisiológico, difícilmente su universalidad pueda ser cuestionada en lo que concierne al ser humano. A la vez, resulta evidente que se trata de una realidad que lo excede, dilatándose del mismo modo a cualquier otra forma de vida. A partir de estas dos características, nos resulta interesante proceder con la muerte a través de una analogía con el incesto, tal como lo plantea Levi-Strauss en uno de los argumentos más célebres de la disciplina antropológica. En su elaboración éste acomete las clásicas peripecias etológicas (abejas, hormigas, primates, etc.) que atestan los textos antropológicos: por nuestra parte nos eximiremos de todo aquello para pasar directamente al momento decisivo.

En “Las Estructuras Elementales del Parentesco” (1955) las preguntas que rigen la indagación son las siguientes: “¿Dónde termina la naturaleza? ¿Dónde comienza la

cultura?” (Levi-Strauss, 1955, 36). Las cuales hallan su resolución en sendas oposiciones universal/particular – espontaneidad/norma:

“Sostenemos, pues, que todo lo que es universal en el hombre corresponde al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, mientras que todo lo que está sujeto a una norma pertenece a la cultura y presenta los atributos de lo relativo y de lo particular.”

(Levi-Strauss, 1955b, 41)

Establecidos estos parámetros de diferenciación, y en procura de aislar la institución liminal que opera el tránsito de una esfera a otra, la atención recae sobre el incesto.

“La prohibición del incesto presenta, sin el menor equívoco y reunidos de modo indisoluble los dos caracteres en los que reconocimos los atributos contradictorios de dos órdenes excluyentes: constituye una regla, pero la única regla social que posee, a la vez, un carácter de universalidad.”

(Levi-Strauss, 1955b, 42)

Ahora bien, sabemos que lo universal es la existencia de la regla, en toda cultura existe una interdicción sobre el matrimonio. Sin embargo, lo mismo no acontece con el contenido de esa regla, que recae sobre un pariente distinto, fluctuando en su alcance según cada grupo social, adentrándonos entonces en el orden de lo particular, es decir, de la cultura. **Como ya se avizora, nuestra intención es plantear que es posible transpolar lo argumentado respecto al incesto hacia el campo de la muerte. En este sentido, sería incorrecto establecer la homología de la muerte con el incesto ya que estaríamos agrupando /muerte-universal-naturaleza/ con /incesto-particular-cultura/. En cambio, la muerte ocupa el lugar de aquello que el incesto regula en el planteo levistraussiano: la relación sexual que, al igual que la muerte, tiene lugar espontáneamente en la naturaleza. Así, lo que está en el umbral naturaleza-cultura, ocupando el lugar del incesto, no es la muerte sino la práctica funeraria. De esta manera estaríamos dando valor teórico a uno de los criterios prácticos con que la arqueología determina una existencia humana a partir de los vestigios materiales. En estos términos, el contenido de la práctica funeraria es particular, cada grupo hace lo suyo con sus muertos (incineración, entierro, ajuar, embalsamamiento, etc.), pero es de esperar que todos hagan algo. Sin embargo, no sería conducente para nuestra investigación limitarnos a la práctica funeraria en su faceta material,**

aquella que por fuerza mayor compele a los arqueólogos. En cambio, debemos considerarla en un sentido amplio como todo aquello que la muerte suscita en la vida social. ²⁴

A partir de aquí queda abierto el camino para ahondar en el modo en que cada cultura concibe la muerte. Tratándose de un hecho tan fundamental, a cuya elaboración a través del funeral hemos colocado en los cimientos de la cultura, es factible observar un repertorio ecléctico de comportamientos asociados. Como suele suceder a la hora de cotejar la variabilidad humana, la Historia y la Antropología ofrecen métodos distintos, aunque complementarios, que es posible pensar en términos de diacrónico/sincrónico respectivamente. En nuestro caso, en función de nuestros objetivos, nos restringiremos a examinar el papel de la muerte en Occidente. Lo cual —lo sabemos— plantea desde el comienzo severas dificultades por la naturaleza difusa y problemática del concepto. ¿Es lícito hablar de una *cultura occidental*? ¿Cómo avanzar con esta denominación sin obturar las implicancias que nuestro *destino latinoamericano* conlleva? Son todas preguntas válidas y de largo alcance que no podrán ser evaluadas aquí. No obstante, creemos que es posible avanzar sobre el asunto en virtud de las continuidades observables respecto a la muerte que el proceso histórico global operó en buena parte del mundo.

Philippe Aries en “Morir en Occidente...” (1975) se propone trazar una historia de las *actitudes frente a la muerte* desde la Edad Media hasta la actualidad. Esta investigación debe entenderse en el marco de la corriente denominada historia de las mentalidades, trabajos que abarcan periodos de *larga duración* (*longue durée*), tal como los llama Braudel (1968) en su artículo homónimo de gran relevancia para la disciplina histórica. Lo fundamental aquí es que el objeto de estudio elegido puede parecer inmutable si se lo aprecia durante periodos cortos e incluso intermedios. Así, a los ojos de una generación, una institución o elemento de la mentalidad aparecerá como el orden natural de las cosas, desprovisto de su historicidad. En este sentido, esta perspectiva es afín a la genealogía de la tradición de Nietzsche y Foucault. De este modo lo expresa Aries respecto a las actitudes frente a la muerte:

“Los cambios del hombre frente a la muerte, o bien son muy lentos en sí mismos, o bien se sitúan entre largos períodos de inmovilidad. Los contemporáneos no los

²⁴ El sentido profundo de esta asimilación que operamos entre el incesto y la muerte respecto a la oposición naturaleza/cultura se verá cuando ponderemos el papel de la escritura y el mito en la novela, como ejercicios del lenguaje que se esfuerzan por mantener la existencia en el orden cultural a pesar de la fuerza disgregante de la muerte que la arrastra por fuera propiciando un *retorno a lo inanimado* (la mancha negra textual de la página 86).

advierten, por cuanto el tiempo que los separa supera el de varias generaciones y excede la capacidad de la memoria colectiva. El observador de hoy, si quiere alcanzar un conocimiento que escapaba a los contemporáneos, debe dilatar su campo de visión y extenderlo a un período de duración superior al que separa dos grandes cambios sucesivos. (...) Por ello, el historiador de la muerte no debe tener miedo de abarcar los siglos hasta llegar incluso al milenio.”

(Aries, 1975, 16)

Las fuentes ponderadas en su estudio son de naturaleza muy diversa, lo que exige un trabajo interpretativo necesariamente creativo para desprender de ellas una significación de las tendencias generales. Aquellas abarcan testamentos, documentos eclesiásticos, grabados, literatura, cementerios, hasta observaciones sobre la propia contemporaneidad. A partir de todo este material Aries sostiene que la historia occidental de la actitud ante la muerte, en el periodo que va del siglo V al XX d.C., puede caracterizarse como el tránsito de una *muerte domesticada* hacia una *muerte salvaje*²⁵.

“La actitud antigua, donde la muerte es al mismo tiempo familiar, cercana y atenuada, indiferente, se opone demasiado a la nuestra, donde da miedo al punto de que ya no nos atrevemos a pronunciar su nombre. Por eso llamaré aquí a esta muerte familiar la muerte domesticada.”

(Aries, 1975, 28)

Como es de prever este proceso es susceptible de ser matizado hallando en él un conjunto de instancias intermedias. En particular es interesante escrutar algunas de ellas considerando la escena del lecho de muerte a través de su representación en pinturas y escritos. En el papel del moribundo, que pasa de ser el protagonista de una ceremonia pública, de la que no estaban exentos los niños, a ocupar un rol más bien pasivo, relegado por el cura y más tarde por el médico, es posible leer los desplazamientos del poder entre las instituciones que regulan la vida social. A su vez, cuando el cuadro avanza sobre la imaginería haciendo del habitáculo el escenario de un tribunal divino, aparecen elementos como la balanza de la justicia y el libro biográfico del muriente, de los que Aries infiere un sentimiento de individualidad y la idea de un balance de la propia vida. De modo que la hipótesis de la individuación —ampliamente defendida por distintos autores—, como fenómeno que inicia unos siglos antes del Renacimiento, constituirá un principio sensible

²⁵ Advirtamos el paralelismo de estos términos con el planteo anterior: naturaleza-salvaje/cultura-doméstico

de la explicación general. Esto dará lugar a lo que él llama la *muerte propia*: “*se trata de modificaciones sutiles que, poco a poco, darán un sentido dramático y personal a la familiaridad tradicional del hombre y la muerte*” (Ibid. p48), en oposición a una existencia “*profundamente socializada*” e inserta en la naturaleza. “*Se admite hoy en día que entre el año mil y el siglo XIII se verificó una mutación histórica muy importante. (...) En el espejo de su propia muerte cada hombre redescubría el secreto de su individualidad.*” (Ibid. p61). En el plano de la teología esta transformación la ilustran elocuentemente dos modos de concebir el final humano: un apocalipsis como culminación y juzgamiento colectivo de la humanidad toda, o el juicio final de los individuos frente a las deidades que se disputan al muerto.

En concomitancia al fenómeno de individuación mencionado, Aries sostiene que otra transformación de gran magnitud acontece entre los siglos XVI y XVIII: la muerte comienza a aprehenderse bajo la forma de una ruptura radical “*que arranca al hombre de su vida cotidiana, de su sociedad razonable y lo arroja a un mundo irracional, violento y cruel*” (Ibid. p65). Hacia el siglo XVIII, al calor del Romanticismo y la ligazón que se reestablece entre Tánatos y Eros, se descubre la belleza de la muerte, a la vez que se la exalta y dramatiza. Pero para el sujeto de entonces, que experimenta una intensa pasión por la vida y sus dominios temporales, el acento se desplaza de la muerte propia, difícil de concebir, hacia la del otro, que resulta patente. De manera que, tanto el duelo como el culto a las tumbas conocen una nueva dimensión, todas particularidades que deben entenderse en relación a la preponderancia que la institución familiar alcanza para entonces. “*Las tumbas se convertían en el signo de su presencia más allá de la muerte. (...) Esta presencia era una respuesta al afecto de los supervivientes y a su nueva repugnancia por aceptar la desaparición del ser querido. La gente se aferraba a sus restos (...)*” (Ibid. p74) “*A partir del siglo XVII [el individuo] dejó de ejercer la soberanía sobre su propia vida, y por lo tanto sobre su muerte, y pasó a compartirla con su familia. Antes la familia permanecía distanciada de las graves decisiones que había que adoptar ante la muerte, y que tomaba él solo.*” (Ibid. p207).

A partir de aquí nos adentramos en el terreno de la contemporaneidad, en la que se inscribe el contexto de producción de nuestro trabajo en todos los niveles (el de esta escritura, a la vez que el de la novela y el tiempo ficcional del relato). Entendemos que el recorrido que planteamos era necesario para enriquecer la perspectiva de la muerte en la cultura, al considerarla como un producto histórico cuyo devenir se comprende en relación con otros procesos constitutivos de occidente (individuación, propiedad privada,

familia, etc.). De lo contrario, al tratarse de la muerte, se corría el riesgo de aprehenderla como una entidad acrónica, tomando como naturales las representaciones que a ella asociamos y que, sin embargo, el análisis histórico demuestra como muy recientes.

“Desde hace aproximadamente un tercio de siglo, asistimos a una revolución brutal de las ideas y de los sentimientos tradicionales. (...) Es un fenómeno en realidad inaudito. La muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y a desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú” (Ibid. p83)

En una sociedad que tiene por valor una alquimia tal como la felicidad, la idea de la muerte parece despertar sentimientos demasiado excesivos —lo que hoy se expresa bajo el término *cringe*. De la mano con el afecto familiar surge la costumbre de evitar al moribundo la noticia de su inminente deceso como un modo de protección, pero Aries observa que esto avanza hacia una negación del entorno, y de la sociedad toda, a ceder al influjo trágico que la muerte representa. Así es que, si bien los ritos parecen mantenerse, se observa cómo son escamoteados, vaciados en sus contenidos tradicionales. El duelo rápidamente es tenido por patológico y se procura abreviarlo lo más posible.

“Una pena demasiado visible no inspira ya piedad, sino repugnancia; es un signo de desequilibrio mental o de mala educación; es mórbido. En el interior del círculo familiar, se vacila aún a la hora de ceder al llanto, por miedo de impresionar a los niños. Sólo se tiene derecho al llanto si nadie lo ve ni lo oye: el duelo solitario y retraído es el único recurso” (Ibid. p87)

A su vez, la acción dramática del morir de antaño protagonizada por el muriente ahora desaparece bajo el imperio de la muerte hospitalaria, en la que prima una tecnificación que la administra por etapas. De modo que el carácter público y ritual de la muerte es enajenado por la institución médica, en un movimiento que tiene su origen en la proscripción de las visitas a raíz del descubrimiento de la higiene, y que hoy alcanza a sustraer al enfermo de su hogar para colocarlo en el hospital, lugar predilecto donde acontece la muerte en nuestros días. Allí es un *paciente*, un invitado al que como tal se le imponen los modales de la discreción. *“Se esfuerzan por conseguir del enfermo un estilo aceptable de vida mientras se muere (acceptable style of living while dying) y evitar una muerte sin gracia y embarazosa (embarrassingly graceless dying)” (Ibid. p86)*

Es claro que esta modalidad de la muerte no halla asidero en una indiferencia frente a ella, sino en una represión acaecida por la incompatibilidad radical que introduce respecto a las pretensiones que rigen la vida social. *“Sólo al individuo que va adquiriendo una*

mayor conciencia de su identidad individual y que acabará reconociéndose como único e irrepetible, como un 'absoluto', se le presenta la muerte como una 'nada absoluta'” (Del Riesgo, 65, 2007) ¿Cómo conciliar una existencia que se imagina a través de ideas como el desarrollo personal, la potencia individual y civilizatoria, la ilimitación tecnocrática-capitalista —en suma, toda una serie de ideologemas básicos de la subjetividad— con la certeza de una detención súbita e inusitada de todo aquello?

3.2 – La muerte en el sujeto

Antes de pasar al plano sincrónico e individual, ubiquemos con claridad las coordenadas históricas en que nos encontramos respecto al recorrido anterior. Para ello iremos desde las tendencias más generales hacia las particulares. En primer lugar, estamos bajo lo que Aries llama la *muerte salvaje*; seguidamente, proceso de individuación y familia mediante, se tratará de una *muerte personal* que sólo es concebible en la medida en que recae sobre el otro. A su vez, hablamos de la *muerte romántica*: aquélla que es percibida de modo dramático como un arrebató tras el cual el mundo queda empobrecido a los ojos de los vivientes. **Mencionemos también que durante esta etapa el duelo recaía especialmente sobre las mujeres, que debían representar la imagen misma del dolor a través de su prolongado y espasmódico luto.** Finalmente, el esquema alcanza el SXX con el advenimiento de la *muerte excluida* que, en concomitancia con una serie amplia de fenómenos, limita represivamente la presencia de la muerte en la vida pública: se sustrae a los niños de su comercio, se establece el hospital como su escenario exclusivo y se pondera la mesura del acto tanático. Es en esta liminalidad entre lo *romántico* y lo *excluido* es que se despliega el desarrollo sucesivo.

Con estas observaciones nos introduciremos en algunos puntos específicos que atañen a la experiencia psíquica del duelo de la mano del psicoanálisis. Sin embargo, es preciso aclarar que los conceptos que aquí se esbozarán persiguen la finalidad de enriquecer la interpretación de nuestro texto a través de la teoría y la experiencia clínica acerca de los tópicos recurrentes que tienen lugar durante el duelo y que —como se verá— guardan una estrecha afinidad con nuestra narración; pero de ningún modo se tratará de arribar a un diagnóstico clínico como *solución interpretativa* de la obra (ni del autor, ni del narrador, ni de los personajes).

El texto canónico freudiano en este sentido es “Duelo y Melancolía” escrito en 1915. Luego de ponderar en él los aspectos que nos resulten pertinentes, actualizaremos el tópico con las críticas y aportaciones de otros dos libros, ya mediados por los aportes

lacanianos, “Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca” de Jean Allouch (1997) y otro de dos psicoanalistas argentinos, Smud y Bernasconi (2008), en el que se realiza un balance crítico de ambos.

En primer lugar, Freud justifica el tratamiento conjunto de ambos estados por dos motivos principales: el hecho que los desencadena, relacionado a la muerte de un objeto querido, ya sea un ser amado o un tipo de abstracción, y la similitud en lo que refiere a sus aspectos visibles. Al exhibir estas congruencias la tarea de distinguirlos se torna dificultosa, pero hay un punto de entre todos en el que Freud ubica la divergencia:

“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, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. Este cuadro se aproxima a nuestra comprensión si consideramos que el duelo muestra los mismos rasgos, excepto uno; falta en él la perturbación del sentimiento de sí. Pero en todo lo demás es lo mismo. El duelo pesaroso, la reacción frente a la pérdida de una persona amada, contiene idéntico talante dolido, la pérdida del interés por el mundo exterior —en todo lo que no recuerde al muerto—, la pérdida de la capacidad de escoger algún nuevo objeto de amor —en remplazo, se diría, del llorado—, el extrañamiento respecto de cualquier trabajo productivo que no tenga relación con la memoria del muerto. Fácilmente se comprende que esta inhibición y este angostamiento del yo expresan una entrega incondicional al duelo que nada deja para otros propósitos y otros intereses. En verdad, si esta conducta no nos parece patológica, ello sólo se debe a que sabemos explicarla muy bien.”

(Freud, 1917, 241)

La extensión de la cita nos permite, además de establecer las características generales de duelistas y melancólicos²⁶, invocar la terminología freudiana con la que se despliega su perspectiva. Los elementos principales de su explicación serán:

- El examen de realidad

²⁶ En la novela todas estas características se hallan condensadas en el personaje de Ella: “Se ha limitado a moverse con gestos mecánicos, ausentes” particularmente en sus ojos que metaforizan su cerramiento hacia el mundo: “Los ojos han ido achicándose desde que él murió y ahora parecen dos heridas rectas y cortas a medio cicatrizar. (...). Pero ahora parecen no sólo no destellar, parecen incluso ciegos y no existir” (Saer, 1973, 19 y 41)

- El yo y su relación con el objeto perdido.
- El trabajo del duelo y el objeto sustitutivo

Partamos del acontecimiento desencadenante del duelo: un objeto investido libidinalmente por el yo le es arrebatado, ya sea por la muerte o una circunstancia que se le asimile. Sin embargo, esos vínculos libidinales no desaparecen o se trasladan fácilmente; el objeto ha desaparecido de la realidad objetiva pero no de la realidad psíquica del sujeto, donde es posible perpetuar la relación con él²⁷. Este cotejamiento de que “el objeto no existe más” Freud lo considera como una exhortación llevada a cabo por el *examen de realidad*, que es una de las instancias de lo que más adelante en su obra llamará el *superyó*. El proceso por el cual la investidura libidinal sobre el objeto perdido va menguando, quedando disponible para la elección de un **nuevo objeto sustitutivo**, será el *trabajo del duelo*. Ahora bien, el mismo Freud, al igual que sus críticos posteriores, reconocerán las deficiencias explicativas que esta *operatoria económica* trae consigo.

“¿Por qué esa operación de compromiso, que es el ejecutar pieza por pieza la orden de la realidad, resulta tan extraordinariamente dolorosa? He ahí que no puede indicarse con facilidad en una fundamentación económica.”

(Freud, 1917, 243)

El texto alcanza su punto más sutil al tratar con este modelo la melancolía, esclareciendo su característica distintiva. Si en el duelo el objeto perdido es identificable, en la melancolía esto no siempre acontece: la pérdida del objeto puede darse de un modo diverso al estar sustraída de la conciencia y no ser posible determinar *qué* es precisamente lo que se perdió, a pesar de la existencia o no de un objeto concreto. Así, la oposición se establece entre

- una pérdida “*en la cual no hay nada de inconsciente*”, **que empobrece el mundo**, para el caso del duelo,
- *y una pérdida desconocida, sustraída de la conciencia*, en la melancolía, **que atañe al yo** y causa su autodegradación e inhibición característica

A diferencia del duelo, en el que un objeto se pierde y, a través del trabajo, se alcanza un objeto sustitutivo al cual invertir, en la melancolía la libido no acomete otro objeto, sino

²⁷ Esta circunstancia alcanza en El Limonero Real su mayor alcance al sugerir la alucinación de ella con la figura del hijo: “Ahora estará conversando con él, paseándose por la casa y haciéndose seguir por él a todas partes; (...) lo hará sentarse frente a ella cerca del paraíso y la mesa, "adelante", y conversará con él explicándole por qué está ahí y no en la casa de su cuñado (...)”. (Saer, 1974, 82)

que se dirige al propio yo, en una identificación con el objeto resignado. Esto es lo que Freud expresa con la célebre sentencia: “*la sombra del objeto cayó sobre el yo*”²⁸.

Ahora pongamos en consideración el texto freudiano a partir de las críticas y reformulaciones que Smud y Bernasconi ofrecen. Para empezar, los autores remarcan la importancia del contexto de producción de Duelo y Melancolía. Su fecha de escritura es 1915, en plena guerra mundial. Los temas que aborda Freud para ese entonces, tanto en Duelo y Melancolía como en dos textos temporalmente aledaños (“Temas de actualidad: la guerra y la muerte” y “La transitoriedad”), deben ser entendidos en relación a la crisis civilizatoria que atravesaba Europa. A su vez, es el momento en que su palabra adquiere mayor relevancia en ámbitos ajenos al psicoanálisis, sobre todo en la temática del duelo. Así, su discurso adquiere un tinte político tanto en lo que refiere al incipiente movimiento psicoanalítico, al cual lidera, como a su posición frente a la destrucción bélica. Esto les permite a los autores hallar algunas causas que permitan comprender en su contexto el conjunto de categorías que les resultan insuficientes, en particular las que refieren al trabajo del duelo y al objeto sustitutivo.

“La palabra ‘trabajo’ es una palabra complicada de usar, esconde un engaño, un optimismo que tiene valor sintomático de época, un optimismo que haría lanzarse a los enlutados a un trabajo (...). Freud ubica la cuestión económica, ubica la pérdida, dice que el trabajo de duelo conlleva un gran gasto de energía; ¿y la ganancia?, al final del duelo está la ganancia, es la noción de objeto sustitutivo.”

(Smud y Bernasconi, 2008, 109)

Teniendo en consideración estos elementos centrales del duelo freudiano a la luz de su época, Smud y Bernasconi explicitan su opinión al respecto:

“Hay una posición que intenta ser clara: donde hay cambio de objeto no hay duelo elaborado. Donde se propone, casi compulsivamente, un cambio de objeto, un cambio de partenaire, justo allí donde se supone un duelo logrado, lo que se ha generado, paradójicamente, es abortar la posibilidad de un duelo.”

(Smud y Bernasconi, 2008, 16)

La reformulación del duelo pasará, a partir de aquí, por una problematización de la naturaleza de esa “ganancia”, por el cuestionamiento a la posibilidad de que esa

²⁸ (Freud, 1917, 246)

sustitución se lleve a cabo. La vía será pensar al duelo como el transcurso que tiene lugar entre una primera pérdida (objetiva, fáctica) y una segunda que la duplica en el plano del psiquismo del duelista. Avancemos entonces por este camino en el que se adicionan nuevos elementos a los planteados por Freud.

En el capítulo anterior hemos hablado de la “refiguración del pensamiento social”, expresión acuñada por Geertz para referirse a la utilización de metáforas que abrevan en otros campos distintos a las ciencias naturales, como ser las humanidades. Si en Freud hay una extrapolación de la economía y la termodinámica —en relación a lo fungible, la suma 0 libidinal, etc.—, en adelante se introducirán diversas figuras de la dramaturgia.

Hablemos, en primer lugar, del *espectador*. En este punto, en Freud parecen conjugarse la prefiguración de las características de la *muerte excluida* de la que habla Ariés con cierto “optimismo político” que la historia le exigía. Su modelo del duelo se esboza como una relación exclusiva del sobreviviente con el muerto: el rol de la sociedad y de los otros en ese trance no es apreciado. En cambio, los aportes posteriores descubrirán en el *espectador* importantes consecuencias. Para empezar, se presenta como un “regulador del duelo” que tiende a encauzarlo en los parámetros de la “normalidad”. Asume una posición frente al duelista que puede ser caracterizada de superyoica, en tanto el *examen de realidad* y la *conciencia moral* forman parte suya. Esto ocurre, digámoslo así, tanto por exceso como por defecto: en relación al *examen de realidad*, el espectador actúa como su complemento externo —tenemos, nuevamente, una duplicación—, le reafirma al duelista la irreversibilidad de la pérdida, acentúa la exhortación que acontece en el propio sujeto a “dejarlo ir” y, en esa dirección, prescribe el trabajo de duelo, “lo manda a duelar”. Entonces, pasado cierto lapso de tiempo, cuya extensión es difícil de determinar —aunque podamos notar la actual tendencia a su acortamiento—, el espectador invita o exige al duelista retomar el ritmo de la vida, dejar atrás al muerto y vincularse con el mundo nuevamente. Pero, por otro lado, si llegase el duelista a exhibir una vitalidad impropia demasiado pronto, el espectador se pondrá del lado de la *conciencia moral*, reflejando de entre los sentimientos ambiguos que la muerte ajena suscita aquellos cercanos a la culpa: de la escasa aflicción que observa deducirá que algo anda mal, que el *trabajo del duelo* no ha sido acometido, que el duelista “aún no cayó” y que está en una especie de limbo sólo posibilitado por una negación a lo que el *examen de realidad* patentiza²⁹.

²⁹ Está dinámica entre duelista y espectadores es fundamental en la novela, en tanto Ella es objeto de sucesivas exhortaciones a salir de su casa y participar de la celebración. Tanto sus hermanas, como Wenceslao, actúan, en este caso, señalando la desmesura de su duelo hasta llegar al punto de calificarla de loca. Frente a este consenso respecto a ella el lector tiende a adoptar también ese punto de vista.

Por último, siguiendo con la metáfora dramática, el espectador aparece como un aspecto a la vez externo y necesario para la diégesis del duelo, posibilitando el movimiento al prestarse como un punto fijo.

“El lugar del espectador es sostenido por una mirada y un gesto de exhortación, un gesto de aprobación, un gesto que tiene valor de veredicto. El espectador no sólo tiene un lugar superyoico, aprobando o reprobando la conducta del enlutado, también permite la duplicación necesaria para un final de duelo posible (cuando el espectador está afuera y adentro de la escena) y, sobre todo, es el lugar de una mirada que sigue el desarrollo de la obra”

(Smud y Bernasconi, 2008, 43)

Ahora bien, esta dinámica entre duelista y espectador es una relación entre vivos, pero sabemos que un duelo es tal en la medida en que una presencia fría se cierne sobre ellos. La pregunta acerca del cuerpo del muerto, recién desfallecido o ya tratado de acuerdo al arte fúnebre correspondiente, aqueja al duelista que se enfrenta a la complejidad ontológica de *eso* que era su ser querido. Los sutiles deslizamientos que se juegan entre la continuidad y el detenimiento (el cuerpo persiste, la vida no), entre lo familiar y lo extraño, absorben al duelista en la experiencia de lo siniestro³⁰. El examen de realidad es desafectado y conclusivo: el objeto ya no existe; pero el yo no comulga en esas características y no acata —o al menos no en todo momento. La deducción inmediata de que la finitud de *ese* cuerpo, que ahora se degrada, prefigura el destino de todos los demás, incluso el propio, tiene poderosos efectos en la *realidad* del sujeto, ahora ya no entendida como *algo objetivo a examinar* por una instancia psíquica, sino como construcción subjetiva suya. Se suscitan en ese conflicto las *vivancias*, al decir de Allouch (1997) presentificaciones furtivas del muerto, pequeñas alucinaciones que lo concitan en la vida cotidiana. Esa aparición imposible arrastra hacia sí los demás elementos de la realidad y atenta contra su andamiaje; la muerte como enigma revitaliza el extrañamiento del mundo que, en condiciones “normales”, la cultura alcanza a apaciguar lo suficiente como para que la vida continúe.

constituyéndose él mismo en otro espectador. “—¿Este año tampoco? —la piel oscura de la cara de Rosa se arruga, en especial en la frente y alrededor de la boca—. ¿Va seguir de luto todavía? Mi hermana está loca.” (ELR p54)

³⁰ Esta conjunción paradójica es, también, de cuño freudiano y proviene del magistral texto de 1919, “Lo Siniestro”, en el que abreva nuevamente de la literatura trabajando el cuento “El hombre de Arena” de E. T. A. Hoffmann. Una lógica similar (*es y no es*) aparecerá en “El Fetichismo” de 1927

Llegamos entonces al hueso del problema, el punto de fuga en el que convergen sujeto y cultura. Si, como hemos desarrollado, el tratamiento de la muerte, que homologamos al incesto, es la piedra de toque de la cultura que a partir de allí avanza más allá de la naturaleza, ahora vemos la parte que le toca al sujeto: debe hacer lo propio con la muerte del otro que le recuerda la certeza, un tanto relegada, de la propia; darle un tratamiento a lo inconcebible para conjurar la amenaza de la desestructuración que ese influjo representa. Si quisiéramos cristalizar estos paralelismos podríamos trazar la siguiente correspondencia³¹:

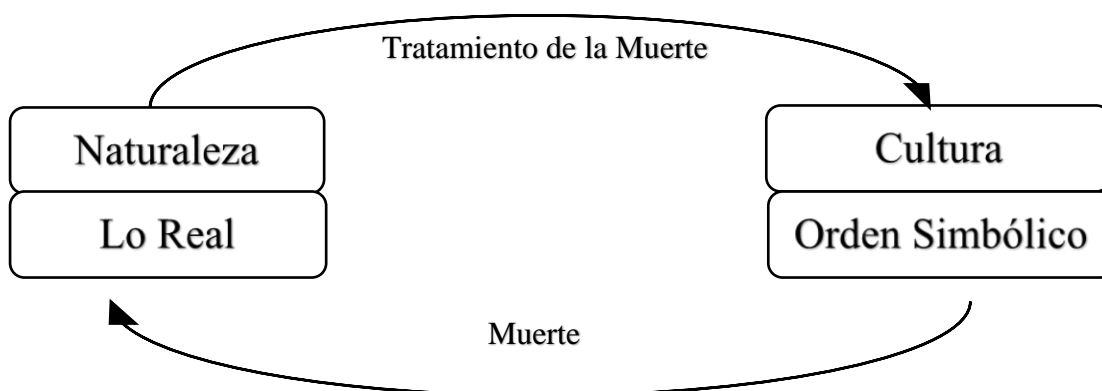


Gráfico 2

Podemos entender a la *muerte excluida* bajo la figura de un cierto repliegue de la cultura respecto a la muerte que es, como vimos, uno de sus objetos primordiales junto con la relación sexual y la reproducción de la vida material. El repertorio simbólico que se aboca a la muerte ha perdido su riqueza de antaño al calor de múltiples procesos históricos como la secularización, la tecnificación, etc. Así, parece propicio hablar de *represión*, operación propia del plano sujetal, para caracterizar lo que acontece en el orden de la cultura respecto a la muerte. El carácter intratable recrudescer, la sociedad se sustrae del duelo o aparece en papeles precarios mediatizados por relaciones mercantiles; el duelo queda solo con su muerto.

Nos introducimos entonces, ya bajo la terminología lacaniana, en la relación del significante con la muerte:

“El trabajo del duelo se presenta ante todo como una satisfacción dada al desorden que se produce en virtud de la insuficiencia de todos los elementos significantes

para afrontar el agujero creado en la existencia.³² Hay una absoluta puesta en juego de todo el sistema significante en torno al menor de los duelos.”

(Lacan, 1959, 372)

Habría, frente a la muerte, una necesidad nominativa cuya imposibilidad se extiende a la manera de una mancha negra³³ contaminando el resto de los ámbitos: *las cosas vacilan más de la cuenta*. Pero el escenario se agudiza si profundizamos en el recién planteado problema nominativo que la muerte impone. Hay distintas versiones de la muerte, según la relación que tengamos con el muerto. Para algunas de ellas contamos incluso con un nombre concreto: somos huérfanos si perdemos a los padres, viudos en el caso de la pareja. Sin embargo, hay un acontecimiento que se presenta como un punto esquivo de la lengua, ocupando el lugar paradigmático del duelo, o incluso de lo traumático. La muerte del hijo emerge como ruptura radical de todo orden posible, como subversión de aquello que es tenido por natural.

La máxima de Heródoto que reza que *“en la paz, los hijos entierran a los padres y en la guerra los padres entierran a sus hijos.”* aplica especialmente al contexto de producción de Freud en “Duelo y Melancolía” (1917). Sin embargo, como sostienen Smud y Bernasconi (2008), no hallamos en el texto consideraciones especiales respecto a esta tragedia tan particular que es la muerte del hijo y que, indudablemente, aquejaba a un sinnúmero de familias en el transcurso de la Gran Guerra. Esto lleva a los autores, junto con Allouch, a indagar en el sentido de esta omisión en la que incurre Freud. Al considerar el texto de 1917 en la serie más amplia de la obra freudiana se observa cómo el duelo entra en relación con los demás tópicos, sobre todo en lo que refiere a la problemática edípica. A su vez, dos años antes, Freud había publicado “Tótem y Tabú” (1913) donde se aborda un repertorio amplio de fenómenos —muy afines al duelo y lo que él desencadena (culpa, obediencia *post mortem*, etc.)— en relación al asesinato del padre primordial. De manera que existen elementos para suponer que la muerte de la que se trata en “Duelo y Melancolía” tendrá, en cierta medida, a la muerte del padre como modelo.

³² Hay que entender esta “satisfacción” en relación al concepto de goce en Lacan y a la expresión que utiliza Freud en Duelo y Melancolía cuando habla del “gusto del duelo”.

³³ Hacemos alusión a la mancha que la novela escenifica en la página 149.

Esto nos compele a avanzar por sobre el texto freudiano, aunque sin perderlo de vista, para tratar de hallar las especificidades de esta pérdida que ya no será la del padre sino la del hijo.

“Creemos que es necesario instalar ese cambio histórico, esa fractura en la paternidad también en el mismo centro de la doctrina analítica. Si Freud parte de la versión del duelo en relación con la muerte del padre, hay indicadores de un cambio de versión; se trata de pensar y de instalar, en el psicoanálisis de la actualidad, la versión del duelo ligado a la muerte del hijo (...) La versión de la muerte del hijo dice de la imposibilidad del significante de poder simbolizar y hacer signo de esta situación.”

(Smud y Bernasconi, 2008, 14)

¿Qué es lo que hace de la muerte del hijo algo indecible? Insistamos con la fórmula freudiana para la melancolía: *“él sabe a quién perdió, pero no lo que perdió en él”*³⁴. Si bien creemos que su validez se extiende a la pérdida de cualquier ser querido, vislumbramos en ella una significación más espesa en el caso del hijo. Podríamos dilatar esta exposición transitando las representaciones acerca del hijo en la cultura en un ejercicio interminable: hijo que es emanación de sí, sucesor de la estirpe que perpetúa *la sangre*, elemento de la ecuación simbólica femenina, el otro consuetudinario que amerita el sacrificio de la propia vida... Las posibilidades son ingentes y esto nos exige elegir sólo aquellas que nos resulten especialmente afines. Del lugar nodal que tiene el hijo en la cultura, como punto de intersección de múltiples líneas simbólicas, mencionemos la especificidad de la relación madre-hijo y el estatuto de potencia, de ser-deviniendo en el que se halla envuelto, con una *historia porvenir*. En este sentido, la muerte del hijo plantea un escenario distinto a la de un padre en su ancianidad.

“Hay diferencias entre el paradigma de la muerte del padre y la muerte del hijo. Hay marcas diferentes; en la muerte del padre tenemos de qué agarrarnos, hay una posibilidad de ‘quitarse de encima’ marcas que fueron escritas; en cambio, la muerte del hijo plantea una especie de real, un imposible: ¿cómo quitarse marcas que nunca fueron escritas? Sería el duelo por una vida que no se vivió distinto a una vida que sí. Con la muerte del hijo es más complicado realizar un duelo, y ahí hay que apelar a una escritura que nunca fue realizada, a unas marcas que tiene

³⁴ (Freud, 243, 1917)

que construir el enlutado. Es en la versión de la muerte del hijo donde cobra fundamental importancia la función del autor.”

(Smud y Bernasconi, 2008, 147)

Diríamos, entonces, que desde que se puso en juego la muerte no hicimos más que plantear una serie de agravantes que la tornan más escabrosa y acaso más esquiva. Es aquello que la cultura *debe* abordar, pero la nuestra la escamotea; transitamos con la certeza de su realización en nosotros mismos; en vida no sólo se nos impone en la partida de nuestros mayores, como indicaría el *orden natural de las cosas*, sino que también atenta contra los hijos, negando toda posibilidad de sentido. Finalmente, la muerte se presenta como algo intratable, un crudo desafío a nuestros laboriosos *bienes culturales* que alcanza las entrañas del lenguaje.

“Esta roca es lo Real, aquello que resiste a la simbolización: el punto traumático que siempre se yerra, pero que pese a ello siempre regresa, aunque intentemos - mediante un conjunto de diferentes estrategias- neutralizarlo, integrarlo al orden simbólico.”

(Zizek, 1989, 103)

Llegados aquí —y dado que éste no es un final sino más bien un comienzo— sólo nos queda aferrarnos a los pocos atisbos de claridad que vislumbramos. Se tratará de conducirnos en la dirección de esas “estrategias” que sabemos, de antemano, fútiles, pero también inevitables si de posibilitar la vida se trata.

Al recorrer las transformaciones históricas que sufrieron los modos de *vivir la muerte* se hizo evidente ese tránsito del que habla Aries de *lo doméstico* a *lo salvaje*, expresiones que nos resultaron más que elocuentes en tanto habíamos desarrollado la idea de que el *tratamiento de la muerte* —la práctica funeraria en sentido amplio— era homologable al incesto en su carácter liminal en la oposición *cultura/naturaleza*. Más aún, al avanzar sobre el sujeto vimos que en ese particular estado que es el duelo, suscitado por la irrupción de *lo real* encarnado por la muerte, el *orden simbólico* vacila y la realidad pierde consistencia. De este modo arribamos a un conjunto de correspondencias que nos permitieron sopesar la importancia de la muerte (y la de su tratamiento):

Naturaleza – Salvaje – Lo Real // Cultura – Doméstico – Orden Simbólico

En la *muerte excluida* y en la muerte del hijo se hicieron ostensibles las mayores dificultades en lo que respecta a las condiciones de posibilidad de acometer un duelo

benigno. A continuación, sostendremos que el mito es capaz de colocarse luminosamente entre estas dos formas: es un elemento eminentemente cultural (frente a la individualización que la modalidad *excluida* impone) a la vez que constituye un ejercicio escriturario (frente a lo no escrito en la muerte del hijo y a la necesidad autoral que ésta exige)

4 – EL MITO FRENTE A LA MUERTE

“El relato de Sheherezade es el anverso obstinado del asesinato, es el esfuerzo de cada noche para conseguir que la muerte se mantenga fuera del círculo de la existencia.”

(Foucault, 1969, 8)

Habiendo abordado el problema de la muerte, tanto a nivel del sujeto como de la cultura, y ponderado las dificultades simbólicas que se juegan en el duelo, especialmente en el que involucra a la figura del hijo, aquí presentaremos una perspectiva del mito como producto tendiente a posibilitar ese tránsito. Para ello buscaremos primero establecer sus características básicas como género, a la vez que sus operaciones fundamentales que predicen sobre elementos insoslayables para la existencia humana, entre los que se halla, además de la muerte, el propio espacio, que el mito se encarga de fundar convirtiéndolo en territorio. A estas operaciones, en analogía con el *trabajo del duelo* para el sujeto, las llamaremos *trabajo del mito*, bajo la idea de que ambos, en última instancia, procuran conjurar la muerte y posibilitar la vida social.

4.1 – Tres aristas del mito

En virtud de lo desarrollado hasta aquí, el abordaje que a continuación hagamos del mito lo concebiremos constreñido por tres líneas de naturaleza diversa:

- 1- *El mito como género*: una perspectiva que pondera la importancia de los géneros textuales, lo que habilita el tratamiento de sus invariantes estructurales de construcción (internas) en su dialéctica con la lectura (externa) que éste exige para sí, entendiéndola embebida en la práctica ritual.
- 2- *El mito como fundador del tiempo y el espacio*: es un consenso general entre los mitólogos que ambos tópicos son ubicuos y fundamentales en el mito. Solidario a esto se exhibe nuestra novela en toda su extensión, haciendo de la espacialización su objeto descriptivo dilecto y estructurando su temporalidad de forma cíclica en 9 iteraciones narrativas; además de dos pasajes muy particulares (p24 a 33 y 149 a 174) en que su adecuación al género mítico se intensifica.
- 3- *El mito como escritura frente a la muerte*: a la salida del capítulo anterior dejamos latente la amenaza que significa la muerte para la cultura y el sujeto, y el imperativo de éstos por conjurarla de algún modo. Planteamos, a su vez, que, acaecida sobre la figura del hijo, la muerte reviste un problema susceptible de ser considerado como escriturario.

Habiendo definido, tal como veremos que lo hace el mito, el espacio vital de nuestra exposición, explicitemos apenas, por si hiciera falta, el complemento externo a éste, el espacio discursivo ajeno al nuestro sobre el que no insistiremos: mito que, como vimos con la ficción, se asimila a lo falso; como relato arbitrario que se opone a la *verdad histórica*; forma precaria, infantil, o arcaica de la inteligencia humana, desprovista de razón (o logos).

4.2 – La especificidad del mito

Esto no quiere decir, sin embargo, que el mito no exhiba determinadas particularidades frente a otros constructos culturales como la ciencia, con la cual es frecuentemente contrastado.

“[El mito procura alcanzar], por los medios más diminutos y económicos, una comprensión general del universo -y no sólo una comprensión general, sino total-. Es decir, se trata de un modo de pensar que parte del principio de que si no se comprende todo no se puede explicar nada, lo cual es absolutamente contradictorio con la manera de proceder del pensamiento científico, que consiste en avanzar etapa por etapa, intentando dar explicaciones para un determinado número de fenómenos y progresar, enseguida, hacia otro tipo de fenómenos, y así sucesivamente.”

(Lévi-Strauss, 1962, 40)

El modo en que Levi-Strauss indaga en el mito debe entenderse dentro de su proyecto global que persigue evidenciar la identidad y unidad del *espíritu humano* —que se funda en lo que él llama el *pensamiento simbólico*— a través del estudio sucesivo de diversos sistemas de significación: lengua, parentesco, música, mitología. En este sentido, la relevancia de su empresa radica en la audacia con la que logra transpolar —o *traducir*, término clave en su concepción— el método de la fonología estructural desarrollado en el campo de la lingüística por Jakobson y Trubetzkoy, dejándolo, de algún modo, *disponible* para ser aplicado a otros objetos. Así, podemos decir que su interés se aboca sobre todo al *funcionamiento* del mito como sistema más que a su *función*, en el sentido que el funcionalismo británico entiende este concepto en relación con una institución. Su enseñanza al respecto, que queda plasmada en los cuatro arduos volúmenes de las “Mitológicas”, es sobre todo de tipo metodológico, útiles a los fines del análisis de un conjunto más o menos ingente de mitos concretos y del modo particular en que éstos significan. La especulación acerca del lugar que ocupa el mito en la totalidad de la cultura,

es decir su función social, las causas de su emergencia y la relación con los demás elementos —lo que podríamos llamar una perspectiva exterior al mito en sí—, no se condice con la naturaleza de su episteme y, por tanto, no es objeto de un desarrollo sistemático sino que se halla dispersa aquí y allá, o en lugares más ‘descontracturados’ de su bibliografía. Si bien no nos privaremos de ellas, esto nos obliga a buscar otros horizontes para atender a nuestros interrogantes.

Remontando la misma estirpe teórica, hallamos en el libro fundacional de Durkheim el siguiente comentario: “*las representaciones colectivas traducen la manera en que el grupo se piensa en sus relaciones con los objetos que lo afectan.*”³⁵ A partir del cual podemos introducir dos aspectos del mito. El primero es su carácter eminentemente colectivo: labrado a través de las generaciones, con la transmisión oral como principal vehículo, el mito exhibe una maleabilidad solidaria al propio dinamismo de las sociedades, atendiendo a las transformaciones sensibles que atraviesa (migraciones, crisis, guerras, conquistas, etc.)³⁶. El segundo es el hecho de que se trata de un instrumento intelectual, un modo de pensar que intenciona sobre objetos sensibles para la sociedad en cuestión. Si nos preguntamos, de manera específica, por cuáles son aquellos objetos hallaremos la arbitrariedad propia de la cultura: cada una resaltarán elementos distintos; pero si agrupamos estos objetos en un nivel categórico superior, rápidamente se observa que los grandes temas que los mitos piensan se reducen a unos pocos, sobre los cuales versan, inevitablemente, las definiciones antropológicas del ser humano. Estos son, en su modo más abarcativo, la reproducción de la vida material, la sexualidad, la muerte y el lenguaje.

Ahora bien, hasta aquí nos ocupamos del mito en su forma abstracta, pero si, como hemos dicho, es posible postular al mito como un género textual, esto sólo resulta asequible a través de una inducción que, a partir de mitos concretos, alcance ciertas invariantes comunes. Entonces ¿cuál será la materialidad de un mito? No hay perjuicio alguno en responder a esto con las mismas categorías narratológicas que más adelante nos servirán de instrumental para analizar la novela: un mito es estrictamente un *relato* que cuenta una *historia*. Pues bien, ¿de qué va esa *historia*?

³⁵ (Durkheim, 23, 1895)

³⁶ “(...) aunque el mito posea un origen ‘individual’, su producción y transmisión se hallan exigidas y determinadas socialmente, razón por la cual su consecuencia quedará indicada en su resocialización. Dicho de otra manera, el mito no posee autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. Un mitante, creyendo repetirlo, lo transforma” (Arruabarrena en Levi-Strauss, 1978, 4).

“cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». (...) cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. (...) En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.”

(Eliade, 1957, 61)

Esta caracterización del mito le aporta un matiz decisivo a lo dicho anteriormente respecto a los temas del mito: éstos serán tratados de un modo que podemos denominar *creacionista* y, consecuentemente, involucran, de algún modo, la participación de *lo sagrado*. A su vez, se comienza a desplegar la productividad que, creemos, tiene el analizar el mito narratológicamente para exaltar sus particularidades. Pensemos en el *tiempo de la historia*, ¿en qué momento ocurren los acontecimientos? El tiempo del mito no se halla dentro los límites del tiempo histórico, sino que es el tiempo de los *orígenes*, un tiempo fuera del tiempo, excéntrico y sagrado, en el que todo lo que existe en el *tiempo del relato* puede, incluso, estar siendo creado en aquel instante.

Avancemos un poco más completando la tríada de Genette (1972) con la *narración*, el acto que convierte la *historia* en *relato*. Los trabajos etnográficos nos enseñan que el momento en que se narra el mito no es como cualquier otro. En él se conjuga la propia espesura de esa historia que da cuenta del surgimiento de esa cultura, el valor pedagógico sobre la tradición (prácticas, prohibiciones, etc.), que es acrecentado por el prestigio que ostenta el narrador, y una escenografía específica (dramatización de personajes, público, locación).

(...) la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todas las actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría. (...) Mientras que las «historias

falsas» pueden contarse en cualquier momento y en cualquier sitio, los mitos no deben recitarse más que durante un lapso de tiempo sagrado³⁷.

(Eliade, 1963,15).

En suma, lo que estamos describiendo no es otra cosa que un ritual, que podemos definir con las categorías narratológicas como un solapamiento entre el *tiempo de la historia* y el del *relato* acaecido por la *narración*. El *tiempo del relato* abreva en el de aquella *historia* embebiéndose de su carácter sagrado y originario o, viceversa, la *historia* irrumpe en el tiempo de todos los días —*homogéneo* y *vacío*, al decir de Benjamin (1940)— operando un corte, una ruptura que habilita, por el lapso que dure la *narración*, una coexistencia de temporal. A su vez, la *narración* no acontece en momentos arbitrarios, sino que está motivada por circunstancias precisas. Mientras que algunas resultan eventuales (embarazo, sequía, etc.), otras atienden a un principio propio del ritual: su carácter cíclico. La *historia*, que tuvo lugar por única vez *in illo tempore*, es narrada nuevamente en cada ciclo, configurando así *iteraciones* en un *relato repetitivo*³⁸.

(...) el hombre de las sociedades arcaicas no sólo está obligado a recordar la historia mítica de su tribu, sino que reactualiza periódicamente una gran parte de ella. (...). Para el hombre de las sociedades arcaicas (...) lo que pasó ab origine es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. (...) de una manera o de otra, el mito se «vive», en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se recuerdan y se reactualizan.

(Eliade, 1963, 22-25)

Este carácter cíclico y repetitivo del mito es, a la vez, uno de los rasgos formales más relevantes de nuestra novela. No sólo que los acontecimientos narrados giran en torno a las celebraciones del 31 de diciembre, fin de un ciclo y comienzo de otro, sino que ese mismo día es narrado en 8 oportunidades sucesivas, recomenzando luego cada aparición del “*Amanece / y ya está con los ojos abiertos*” (cuestiones que trabajaremos en el capítulo 6, sección 3). En el mismo sentido, esta repetición entendida como insistencia se puede interpretar en relación con la asimilación que hicimos de la muerte con Lo Real: aquello que resiste a la simbolización y que siempre retorna.

³⁷ Nosotros destacamos la dialéctica: lo que constituye a ese lapso de tiempo como sagrado es la propia narración del mito.

³⁸ Para que el paralelismo narratológico preserve todo el rigor, ese relato debiera estar conformado por la adición de los textos de múltiples ciclos rituales-narrativos. Si se toma un ritual - un relato, éste sería de tipo singulativo.

4.3 – Fundación mítica del espacio.

Focalicemos ahora sobre uno de los elementos que el mito se encarga de traer a la existencia: el espacio. Si como expresa Eliade (1957, 16) *“Para vivir en el Mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el «caos» de la homogeneidad (...)”*, es preciso que el propio espacio donde se desarrolla la vida no escape a ese imperativo. Para ello el mito opera primeramente una cosmogonía, que es el cimiento sobre el cual se adicionan los sucesivos mitos de origen que atañen a objetos particulares (accidentes naturales, especies animales y vegetales, linajes, etc.). Esa cosmogonía debe comenzar de algún modo: sobre el caos originario, que es comparable con el espacio geométrico de Occidente, en tanto participa de lo homogéneo, lo vacío, y lo infinito, el mito hace surgir *algo* (una isla, un limonero, etc.) que se configurará como centro. *“El descubrimiento o la proyección de un punto fijo equivale a la Creación del Mundo.”*³⁹. Lo que allí se instaure y acontezca a continuación, por su participación en *el simbolismo del centro*, estará nimbado por una realidad más densa. Así, el mito abonaría la sentencia que expresa que toda cultura es etnocéntrica, en este caso en un sentido geográfico. A su vez, se despliega en derredor una periferia en la que, a medida que se aleja del centro, se descende en grado jerárquico en un eje que, denominado por sus extremos, sería el del *cosmos* y el *caos* o el de *lo sagrado* y *lo profano*. Se entienden, entonces, prácticas tales como la peregrinación o el viaje iniciático. ¿Qué sucede con el resto del mundo, todo aquello que el mito no fundó y que necesariamente delimita al centro? *“El resto es una especie de «otro mundo», un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de «extranjeros». Un espacio desconocido que continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del caos”* (Eliade, 1957, 21). Es dable añadir a este conjunto de oposiciones aquella que ya introdujimos en los capítulos anteriores: la de naturaleza y cultura o, para adecuarlo al espacio, culto e inculto. Reformulado en estos términos, a través del mito se efectúa el pasaje de un polo a otro, una porción del espacio se culturaliza, es decir, como diremos nosotros, deviene *territorio*, que es espacio ahora entramado en relaciones sociales; mientras que el resto persiste desestructurado y amorfo. Importa entonces resaltar el valor paradigmático que la *territorialización* mítica tiene para las que acaezcan luego con ocasión de migraciones, edificaciones, traslados, etc. que procurarán reeditarla.

“todas esas regiones salvajes, incultas, etcétera, están asimiladas al Caos: participan todavía de la modalidad indiferenciada, informe, de antes de la

³⁹ (Eliade, 1957, 17)

Creación. Por eso, cuando se toma posesión de un territorio así, es decir, cuando se lo empieza a explotar, se realizan ritos que repiten simbólicamente el acto de la Creación, la zona inculta es primeramente ‘cosmizada’, luego habitada.”

(Eliade, 1949, 10)

En virtud de estos aspectos inmateriales de este concepto de territorio resulta interesante sumarle los contenidos que Augé asigna al de *lugar antropológico*:

“El lugar tal como se lo define aquí es el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico. (...) Incluimos la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza. Y la noción de espacio (...) parece poder aplicarse útilmente, por el hecho mismo de su falta de caracterización, a las superficies no simbolizadas del planeta”⁴⁰

(Augé, 1992, 87)

Para terminar con este punto nos interesa remarcar la singularidad de dos momentos originarios que el mito exhibe. El primero es aquel que deshace la nada homogénea, haciendo surgir el germen de la creación que, a partir de allí, se va expandiendo y estructurando en creciente diferenciación; a esta fundación la llamaremos *telúrica*. El segundo es complementario y avanza en la narración del advenimiento humano sobre esa tierra, a través de un personaje sagrado —sea hombre o no— que la transita ejecutando determinadas acciones de las que emana una fuerte ejemplaridad hasta en sus gestos más sutiles; esta otra será la fundación estrictamente *cultural*. Ambas fundaciones tienen su lugar en la novela. En la primera (p149 a 174) esa nada está representada por el agua, de la que emerge, inusitada, la isla y el limonero, mientras que en la segunda (p24 a 33) Wenceslao pisa, por primera vez junto a su padre, el terreno en el que se afincarán.

⁴⁰ Estaríamos inclinados a utilizar, a su vez, la noción de no-lugar del mismo Augé para estos espacios no simbolizados, pero su definición de éstos no es estrictamente una definición negativa, sino que se caracterizan por tipos de relaciones sociales específicas y no por la ausencia total de ellas. “(...) los lugares reales de la sobremodernidad (...) tienen de particular que se definen por las palabras o los textos que se nos proponen: su modo de empleo, en suma, que se expresa según los casos de modo prescriptivo, prohibitivo o informativo. Así son puestas en su lugar las condiciones de circulación en los espacios donde se considera que los individuos no interactúan sino con los textos sin otros enunciadores que las personas ‘morales’ o las instituciones”. (Augé, 1992, 99-100)

4.4 – El imperativo del sentido y la muerte

Antes de proceder con la relación entre mito y muerte, el valor paradigmático de ésta, en tanto constituye el principal enigma humano⁴¹, nos incita a preguntarnos por la razón de este *trabajo del mito* que recién vimos operando sobre el espacio. En este punto se ciernen sobre nosotros un conjunto de dificultades para continuar con los lineamientos teóricos a los que nos venimos ateniendo. Sin embargo, se observa que en autores diversos el mismo asunto genera análogos desafíos y similares gestos. El problema en su expresión general es el del sentido. Es un lugar común afirmar que la cultura, en tanto totalidad, representa un todo coherente. Así, sus productos — entre ellos el mito— serían el resultado de un *horror vacui* de sentido, una intolerancia radical al absurdo. Aun cuando estas ideas nos resulten convincentes, e incluso comprobables, vemos en ellos un signo que merece sospecha: predicán sobre la cultura enunciados excesivamente adecuados para el individuo, lo que hace pensar en si no se trata de una mera proyección mecánica de un plano sobre el otro, con origen en este último. De ser así estaríamos en presencia de un caso más de los tantos en los que se procede por analogías, como actuaron los paradigmas evolucionistas u organicistas en las disciplinas sociales, tratándose, en este caso, de un *psicologismo*⁴². La psicología puede argumentar la necesidad del sentido en la vida del sujeto a través del cotejamiento con el problemático concepto de salud; su defección es enfermiza: hay incluso un nombre para ello (*neurosis existencial*) y un tratamiento (*logoterapia*). ¿Puede la antropología servirse de este tipo de hechos para avanzar sobre la cultura y hacer del mito un instrumento en esa dirección? ¿Es posible equiparar la búsqueda de sentido a una necesidad básica, como puede ser la alimentación, para hacer de ella un hecho social? De lo contrario estaríamos incurriendo en uno de los errores sobre los que Durkheim insistió: “*Toda vez que un fenómeno social esté explicado por un fenómeno psíquico podemos tener la seguridad de que la explicación es falsa*”⁴³. Su explicación de la religión, que reniega considerar los sentimientos individuales de angustia y miedo, optando por derivarla del propio *hecho asociativo*, es ilustrativa al respecto. Sin embargo, nuestra opinión es que esta formulación reviste cierto carácter tautológico, basado en la identidad entre sociedad y religión, quedando comprometida en

⁴¹Levi-Strauss, en su célebre análisis del mito de Edipo, define un enigma como “*una pregunta para la cual se postula que no hay respuesta*” o, también, invirtiendo los términos, “*una respuesta para la cual no hay pregunta*” (1974, 38). Anotemos, sólo para dar muestra de la audacia hermenéutica que esgrimen sus textos, lo que de allí se deriva: “*Como el enigma resuelto, el incesto aproxima términos destinados a permanecer separados: el hijo se une a la madre, el hermano a la hermana, tal como la respuesta que consigue, contra todo lo esperado, reunirse con su pregunta.*” (1974, 39)

⁴² Lo cual no constituye en sí mismo un defecto —el conocimiento siempre se ha servido de analogías, como explica Geertz en “La refiguración del pensamiento social”—, aunque tampoco ninguna garantía.

⁴³ (Durkheim, 1895, 157)

su capacidad explicativa, a pesar de atenerse a un método pretendidamente científico. Por otro lado, nuestro proyecto exige postular la dialéctica entre ese producto cultural que es el mito y esa fatalidad que es la muerte, pertenecientes a esferas distintas. Podemos decir que estamos transitando el hiato que el capítulo anterior eludió bajo la organización *vertical* en dos secciones: de la cultura pasamos sujeto. Creemos que si la antropología se propone acometer problemas de esta naturaleza debe, necesariamente, devenir *filosófica*, o incluso invertir los términos en una *filosofía antropológica*, si más no sea transitoriamente. Entendemos por esto la consideración de un conjunto de principios *a priori*, no empíricos, y la reflexión iluminada por *ideas elementales* acerca de lo que es el ser humano, la sociedad, la historia y su destino. En suma, todos elementos que no faltan en ninguna disciplina social, aunque generalmente permanezcan forcluidos.

Con estas licencias se abren interpretaciones del mito más densas y significativas para el sentido de nuestro trabajo:

“Para Lévi-Strauss los mitos son, sencillamente, los instrumentos de la supervivencia del hombre como especie pensante y social. Es a través de los mitos como el hombre comprende el sentido del mundo, como lo experimenta de una forma coherente, como afronta su presencia irremediamente contradictoria, dividida, ajena. El hombre se encuentra enredado en contradicciones primarias entre ser y no ser, masculino y femenino, joven y viejo, luz y oscuridad, comestible y tóxico, móvil e inerte. No puede, dice Lévi-Strauss, resolver estas formidables antítesis enfrentadas mediante procesos puramente racionales. En los dos polos del tiempo concebible se encuentra enfrentado primero con el misterio de sus orígenes y luego con el misterio de su extinción. El caos coexiste con simetrías aparentemente exquisitas. Sólo los mitos pueden articular esas antinomias universales, encontrar explicaciones metafóricas para la escindida situación del hombre en la naturaleza. El hombre es, en la visión de Lévi-Strauss, un primate mitopoético (es una expresión difícil, pero no tenemos otra mejor), un primate capaz de elaborar y crear mitos, y a través de éstos soportar el contradictorio e insoluble curso de su destino. Sólo él puede construir, modular y dar adhesión emocional a lo mito-lógico (un guion necesario), lo mítico y lo lógico, lo lógico en el interior del mito.”

(Steiner, 1974, 64)

A partir de esta caracterización de la existencia humana como aquejada por la contradicción podemos introducir una de las operaciones de las que participa el mito — aunque no le sea exclusiva—: la *nominación*, como instancia necesaria para incorporar un elemento al orden cultural. “*Encontrar nombres para lo indeterminado. Sólo a partir de entonces se podrá, más tarde, contar una historia de ello. El mito narra hasta el origen de los primeros nombres urgidos de la noche, de la tierra, del caos.*” (Blumemberg, 1979, 42).⁴⁴ También en esto “El Limonero Real” se aproxima al mito presentando, más allá de los fragmentos originarios, una constante suspicacia respecto a la relación de los nombres con las cosas que se expresa a través del uso de comillas y de la oscilación entre familiaridad y extrañeza, cuestiones que trabajaremos en el capítulo 6, sección 6.

Además de las expuestas, otra peculiaridad de la reflexión filosófica suele ser la *apelación a los orígenes*, suponiendo, al igual que el mito, que reina allí una inteligibilidad superior⁴⁵, que en lo arcaico yace lo esencial. Hans Blumbemberg (1979) utiliza la expresión *absolutismo de la realidad* para referirse a la situación de radical indefensión sufrida por el humano primitivo en un momento indefinible pero cercano a su advenimiento como especie. Frente a ese horizonte de posibilidades amenazantes se torna imperativo un modo de neutralizarlas y afianzar la propia existencia.

“Tener un mundo propio es siempre el resultado de un arte, si bien no puede ser, en ningún sentido, una «obra de arte total». (...) Con vistas a la afirmación de la realidad (...) se han ido abriendo paso, a lo largo de milenios, unas historias que no pudieron ser contradichas por la realidad. (...) Al absolutismo de la realidad se le opone el absolutismo de las imágenes y los deseos. (...) una de las funciones del mito es conducir la indeterminación de lo ominoso a una concreción de nombres y hacer de lo inhóspito e inquietante algo que nos sea familiar y accesible (...); hablar sobre fenómenos que resultaban extraños (...) y, si no explicarlos, sí despotenciarlos.”⁴⁶

(Blumemberg, 1979, 16-33)

⁴⁴ Podemos complementar este sentido de la nominación con uno más concreto del nombre y su función verosimilizante en relación a la escena enunciativa del mito: “*Los catálogos de nombres tienen la apariencia de algo no susceptible de invención, (...). Una tal verbosidad crea (...) la confianza de que tanto el mundo como los poderes son viejos conocidos del poeta.*” (Blumemberg, 1979, 48)

⁴⁵ “*Pues, sabiendo que desde hace milenios el hombre no ha logrado sino repetirse, tendremos acceso a esa nobleza del pensamiento que consiste, más allá de todas las repeticiones, en dar por punto de partida a nuestras reflexiones la grandeza indefinible de los comienzos.*” (Levi-Strauss, 1955, 446/7)

⁴⁶ Además de lo que pueda extraerse de esta explicación *ab origin*, buscamos escenificar la persistencia e incluso la legalidad del mito dentro de las fronteras del discurso occidental.

Vemos en esta idea de despotenciación una afinidad con la de contradicción ya planteada, en el sentido de que ambas apuntan a una reducción de la adversidad. Sin embargo, el mito “*no tiene imagen alguna para la felicidad del hombre*”⁴⁷; en cambio, podemos figurar su recorrido como partiendo de un mundo hostil, desmesurado, y, a partir de allí, en ocasiones a través de una especie de negociación —incluso de un ardid— con las fuerzas superiores, arribar con cierta resignación a un mundo que resulta vivible. Y esto en tanto se respeten determinadas prescripciones que la historia ejemplar instaure, a riesgo de quebrantar *la alianza*, por usar la expresión cristiana; “*el mito tiene que ver, más bien, con competencias, zonas, territorios.*”⁴⁸. Estas regulaciones exhibirán grandes dosis de arbitrariedad —el mito es *radicalmente cultural*— pero, a su vez, en lo que concierne a cuestiones fundamentales para la reproducción de ese grupo (vida material, población, etc.) ostentarán un alto valor adaptativo. **Inalienable de su naturaleza narrativa, queda establecida la mayor singularidad del mito en tanto condensa un *irreprochable saber material* (plantas, animales, enfermedades, etc.) con un *suficiente* tratamiento de las fatalidades de la vida (muerte, sexo, trabajo) que, aunque insolubles, son amilanadas en su carácter de contradicción por efecto de un desarrollo lógico en el que la nominación resulta indispensable**⁴⁹.

Si antes de acometer el *trabajo del mito* sobre la muerte, que en su forma más escabrosa la asimilamos a un problema de *escritura*, consideramos necesario discurrir sobre la función del mito en relación a la condición humana y sus *contradicciones* inherentes — en una aproximación que devino filosófica—, es porque postulamos que existen entre estos términos un par de relaciones paradigmáticas (más precisamente metonímicas) y otras dos funcionales:

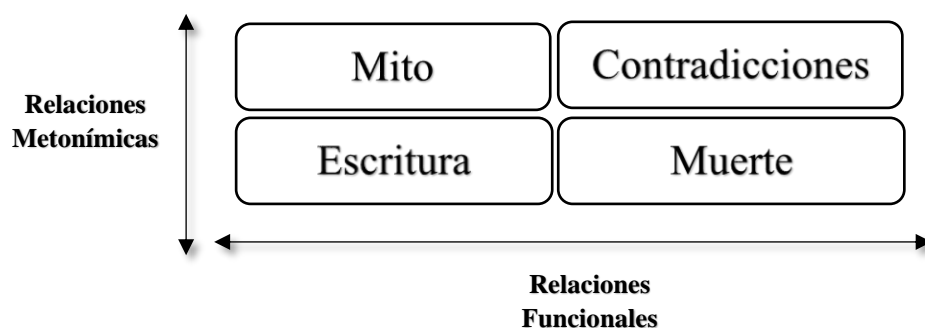


Gráfico 3

⁴⁷ (Ibid. 38)

⁴⁸ (Ibid. 39)

⁴⁹ "(...) el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción (tarea irrealizable, cuando la contradicción es real)" (Lévi Strauss, 1974, 252)

Por esto queremos significar lo siguiente:

- 1- Sentido horizontal (relaciones funcionales): el *mito* es a las *contradicciones humanas* lo que la *escritura* es a la *muerte* → **tentativas por conjurar lo fatal**
- 2- A la vez que, en el sentido vertical (de relaciones metonímicas), el *mito* es a la *escritura* lo que la *muerte* es a las *contradicciones humanas* → su epítome, el elemento por excelencia de un conjunto más amplio.

A través de un encadenamiento lineal de estas relaciones podemos dilatar lo establecido para el mito, en tanto artificio en aras de conjurar las contradicciones humanas (1→), de las cuales la más ardua es la muerte (2↓), a la escritura en general (3←), en la que participa como un exponente notable (4↑), quedando nuestro relato novelístico embebido de similares anhelos y enunciado bajo el mismo gesto ritualístico.

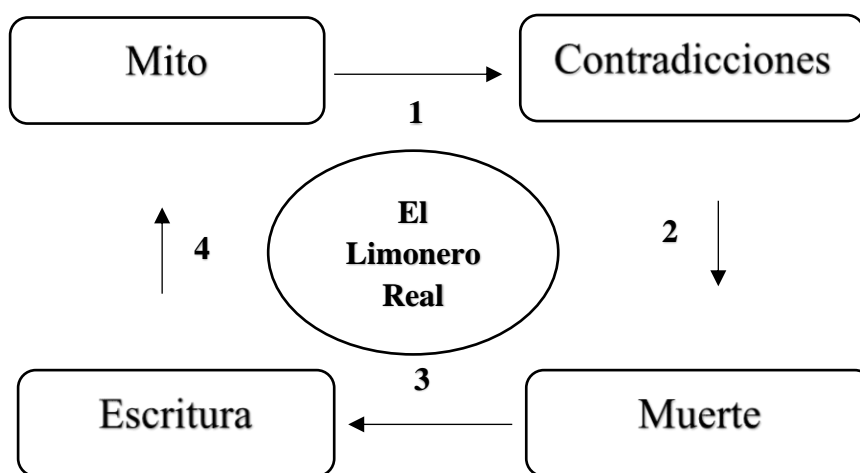


Gráfico 4

Esta misma vindicación de la muerte se halla expresada en las palabras finales de las monumentales “Mitológicas” de Levi-Strauss, en donde hace de su amenaza implacable el origen de toda imagería.

“La oposición fundamental, generadora de todas las demás oposiciones que pueblan los mitos y cuyo inventario se ha esquematizado en estos cuatro volúmenes, es la misma que enuncia Hamlet en la forma de una alternativa todavía demasiado optimista. Pues no corresponde al hombre elegir entre el ser y el no ser. Una fuerza mental consubstancial a su historia, y que no acabará más que con su desaparición de la escena del universo, le impone asumir las dos evidencias contradictorias, cuyo choque pone su pensamiento en movimiento y engendra, para neutralizar su oposición, toda una serie ilimitada de distinciones binarias que, sin resolver jamás

esa antinomia primera, no hacen, a escalas más reducidas, sino reproducirla y perpetuarla: realidad del ser que el hombre experimenta en lo más profundo de sí como la única capaz de dar razón y sentido a sus gestos cotidianos, a su vida moral y sentimental, a sus opciones políticas, a su compromiso en el mundo social y natural, a sus empresas prácticas y a sus conquistas científicas; pero al mismo tiempo, realidad del no ser cuya intuición acompaña indisolublemente a la otra puesto que corresponde al hombre vivir y luchar, pensar y creer, mantener sobre todo el valor, sin que jamás le abandone la certeza adversa de que él no estuvo presente en la tierra en tiempos pasados y no lo estará siempre, y que con su desaparición ineluctable de la superficie de un planeta también abocado a la muerte, será como si sus trabajos, sus penas, sus alegrías, sus esperanzas y sus obras nunca hubieran existido, al no haber ya ahí ninguna conciencia para preservar ni siquiera el recuerdo de esos movimientos efímeros, salvo por algunos rasgos que serán rápidamente borrados de un mundo de rostro impasible, como la constatación abrogada de que tuvieron lugar; lo que es idéntico a nada.”

(Levi-Strauss, 1971a, 695)

4.5 – Trabajos y dilaciones.

Una última consideración: a lo largo de este capítulo nos hemos referido al *trabajo del mito* predicando sobre él determinadas operaciones simbólicas (nominación, territorialización, etc.) y rasgos característicos (creacionismo, tiempo sagrado, etc.), a la vez que lo hemos dotado de una función respecto a las contradicciones y sobre todo a la muerte. Pero la expresión conceptual dista de ser arbitraria; con ella queremos sugerir cierta analogía con el *trabajo del sueño* tal como lo formula el propio Freud en “La Interpretación...” de 1900. Los procedimientos que lo conforman son ya por todos conocidos: 1) Desplazamiento; 2) Condensación (que Trubetzkoy y luego Lacan asimilarán a la Metonimia y la Metáfora); 3) Consideración de la representabilidad y 4) Elaboración Secundaria. Nos vemos tentados a una indagación que persiga las analogías posibles entre éstos y los postulables para el mito, sobre todo en el plano formal contraponiendo la representación plástica que hace el sueño de las conexiones lógicas, y su rectificación textual en la elaboración secundaria, con la naturaleza narrativa del mito. Siendo ésta una tarea imposible de acometer aquí por su extensión, nos limitaremos a esta última sugerencia. Si de la muerte se trata, además del *trabajo del mito*, ya apareció en estas líneas *otro trabajo* intencionando sobre ella: el *trabajo del duelo*. Vislumbramos la posibilidad de concebir a través del tercero, el *trabajo del sueño*, un tránsito, o una zona

común entre ambos, que no será otra cosa que nuestro modo de resolver el problema de los dos órdenes (cultura y sujeto) que insistió a lo largo de este trabajo.

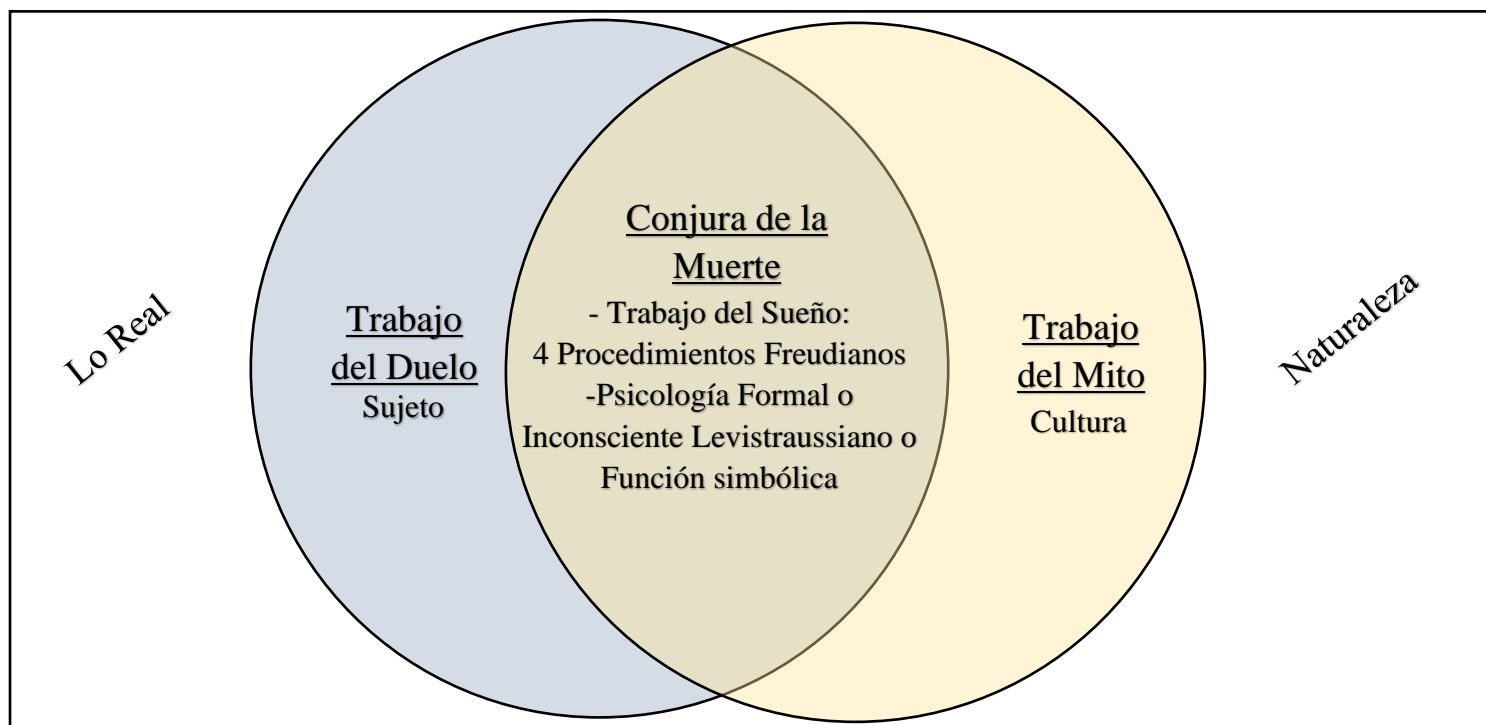


Gráfico 5

En la intersección entre ambos trabajos hallamos, en primer lugar, su vocación por atenuar el influjo de la muerte, lo cual es llevado a cabo por procedimientos homologables a los que Freud describe para el sueño. Éstos, a su vez, descompuestos en sus operaciones lógicas básicas se asimilan a lo que Durkheim plantea como una hipotética psicología formal:

“Los mitos, las leyendas populares, los conceptos religiosos de todo tipo, las creencias morales, etc., expresan una realidad diferente a la realidad individual; pero pudiera ser que la manera en que se atraen o se rechazan, se agregan o se disgregan, sea independiente de su contenido y tenga que ver sólo con su calidad general de representaciones. (...) Se llega así a concebir la posibilidad de que exista una psicología formal que sería una especie de terreno común de la psicología individual y de la sociología.”

(Durkheim, 24, 1895)

Propuesta en la que muchos autores, entre ellos Juan Renold, ven el germen de la empresa levistraussiana y que, más adelante, en la obra de éste, recibirá el nombre de *lógica relacional del pensamiento simbólico* (1971b), *función simbólica* o simplemente *inconsciente* (en un sentido muy distinto al freudiano):

“El inconsciente deja de ser el refugio inefable de particularidades individuales, el depositario de una historia singular que hace de cada uno de nosotros un ser irremplazable. El inconsciente se reduce a un término por el cual designamos una función: la función simbólica, específicamente humana, sin duda, pero que en todos los hombres se ejerce según las mismas leyes;”

(Lévi-Strauss, 1974, 226)

Más allá del esbozo de estas líneas teóricas y de los posibles horizontes de trabajos — esta vez irrealizados— nos importa señalar un punto común, acaso fundamental, entre estos tres términos: sueño, duelo y mito comparten la obstinación por hacer soportable lo abyecto y, en última instancia, por retrasar lo que ineluctablemente acaece. Si el sueño tiene por objeto que el soñante siga soñando, atenuando la amenaza del propio deseo, y el despertar lo acaba sustrayendo; el duelo y el mito pretenden que el viviente siga viviendo, a pesar de que su final ya esté escrito.

4.6 – Racconto

Nuestro trabajo sobre el mito se suscitó como posible respuesta a lo inasible de la muerte. En primer lugar, ponderamos la singularidad que encierra como instrumento intelectual de la cultura frente a otros, descartando las hipótesis que lo exhiben como un estadio superado o el fruto de una mentalidad arcaica. A partir de aquí, abordamos las invariantes que permiten configurar al relato mitológico como un género. Practicando una mirada estrábica que escruta en el mito elementos que en la novela destacan, nos ocupamos a continuación de la fundación del espacio y su territorialización, como una forma de *equipamiento simbólico*, que tiene su contracara en la persistencia de espacios desestructurados y no simbolizados. En el mismo sentido, pasamos al modo en que la muerte aparece en el mito, junto a otras realidades inexorables como la reproducción de la vida material y la diferencia sexual, considerándolas partes del problema más general en relación al *sentido* en el que el mito apunta. Por último, propusimos la noción de *trabajo del mito* como análogo, en el plano cultural, al *trabajo del duelo* individual, en tanto en ambos es posible apreciar el esfuerzo por dotar de consistencia simbólica la vida a pesar de la irrevocabilidad de la muerte, sin dejar de notar que en las posibilidades —hoy dificultosas— de que el duelo se socialice se juega gran parte de su empresa. En este aspecto, ambos trabajos se nos parecieron similares al *trabajo del sueño* en tres sentidos: 1) opera sobre una materia indecible (el deseo inconsciente); 2) en su construcción ejecuta determinadas transformaciones compelido doblemente por su

función (preservar el sueño) y por su modo representacional, lo que resulta en interesantísimas escenificaciones de conexiones lógicas; 3) el carácter intrínsecamente dilatorio pues el despertar, como la muerte, acaba aconteciendo.

A continuación, antes de pasar al trabajo analítico sobre la novela, daremos cuenta de las herramientas metodológicas con las que realizaremos esa tarea.

5 – METODOLOGÍA

5.1 – Introducción

Habiendo establecido los lineamientos teóricos acerca de la muerte y el mito, en el marco de una lectura de la novela entendida como *antropología especulativa*, ahora explicitaremos las categorías instrumentales con las que abordaremos el texto. En este caso, la definición del corpus de análisis y del universo al que pertenece no encierra mayores dificultades: se tratará estrictamente de una novela específica en el contexto de un conjunto de obras literarias de un mismo autor. Sin embargo, para posibilitar cualquier tipo de trabajo sobre ella, será necesario, desde el comienzo, proceder a una especie de *topografía* del texto diseñada en virtud de nuestros objetivos, a fin de constituir unidades de análisis menores que resulten asibles y referenciables.

5.2 – Universo de estudio

Nuestro objeto de estudio está dado por la novela “El Limonero Real” del escritor Juan José Saer (1937-2005), publicada en el año 1974. La edición que atenderemos será la decimotercera de Seix Barral, del año 2019.

La obra narrativa de Saer va de 1960 a 2005 y está conformada por cinco libros de cuentos y doce novelas.

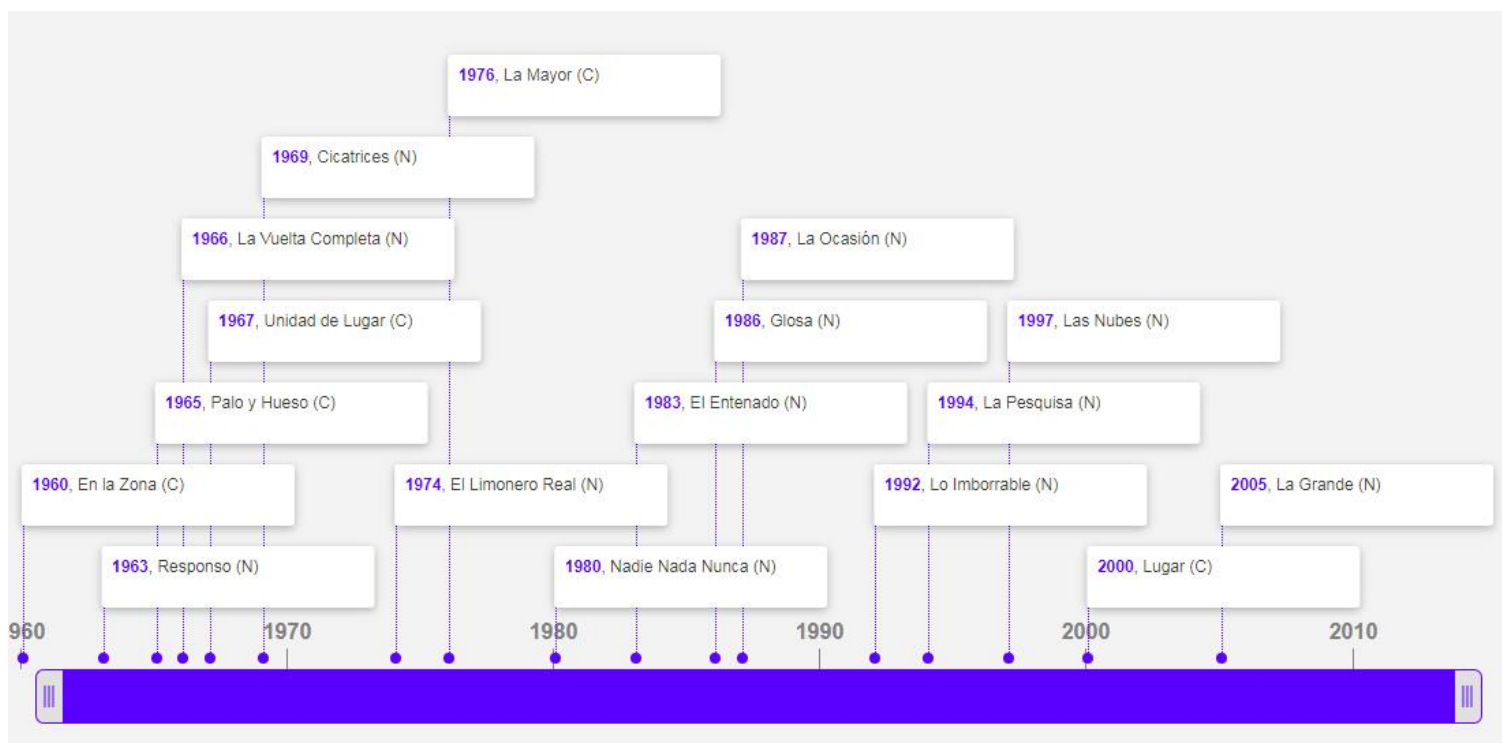


Gráfico 6

Creemos que plantear las formulaciones más importantes con que la crítica ha caracterizado la obra de Saer en general resultará útil para contextualizar o refrescarle la memoria, según el caso, al eventual lector. Para ello recurrimos al libro que, a nuestro juicio, constituye el trabajo más importante existente sobre la obra del santafesino, abarcando la totalidad del corpus anteriormente mencionado: “La Dicha de Saturno. Escritura y Melancolía en la obra de Juan José Saer”, de Julio Premat (2002)

“(…) las tres características más espectaculares de la obra de Saer son, primero, la coherencia espacio-temporal, temática y afectiva que remite entre líneas a un elemento inicial fuera de alcance y al objetivo de una unidad imperiosa; luego, la intensidad de lo pulsional y sensible, tanto en relación con el cuerpo y la sexualidad como con la percepción y la materia; y por último, la omnipresencia, en alguna medida contradictoria con lo anterior, de un autotematismo que lleva a transformar cualquier elemento en reflexión o imagen del proceso de creación literaria (...)”

(Premat, 2002, 15)

A su vez, ganaremos en precisión si concitamos los principales hitos en la obra que Premat propone y ubicamos el lugar de “El Limonero Real” (1974) entre ellos:

- 1) 1969: “(…) *Cicatrices como inicio de la obra madura*” (Ibid. 10)
- 2) 1983: “*las especificidades expresivas de las obras publicadas por Saer después de ‘El entonado’ [evidencian] a todas luces un cambio — a menudo subrayado por la crítica — producido en la capacidad de construir relatos inteligibles o en la posibilidad de resistir a la proliferación destructora.*” (Ibid. 63)
- 3) 1994: “(…) *con la publicación de ‘La pesquisa’ el proyecto cobra una coherencia ‘legible’*”. (Ibid. 10)

Como anterior a 1983, nuestra novela estaría excluida de la categoría de “relato inteligible”, a la vez que sumida en la “imposibilidad de resistir a la proliferación destructora” —ambas afirmaciones interesantes pero que más adelante serán relativizadas. En lo que respecta a esta etapa (1969-1983), la siguiente caracterización es la más eficaz:

“Tanto en ‘La Mayor’ como en ‘El limonero real’ y en ‘Nadie nada nunca’, vemos repetirse esa nada expresiva, esa anulación de la historia, esa minuciosidad descriptiva, junto con una circularidad discursiva y temporal que empantanan a

los relatos sin lograr superar una percepción obsesiva y destructora de la realidad. Esta evolución corresponde a un período en que Saer afirmaba querer extirpar el acontecimiento de la obra narrativa y confesaba sentir cierta nostalgia por una 'forma pura' desprovista de sentido como la de la música."

(Premat, 2002, 50)

5.3 – Corpus de análisis

Con estas coordenadas acometamos ahora nuestra novela. Como dijimos, será necesario proceder a una topografía del texto para hacer de su sustancia —238 páginas, más de 80 mil palabras— una materia mensurable. Nos figuramos nuestro ejercicio como el trazado de una multiplicidad de ejes horizontales paralelos que delimitarán segmentos de texto, al interior de los cuales se establece una segunda división operada esta vez por ejes verticales.

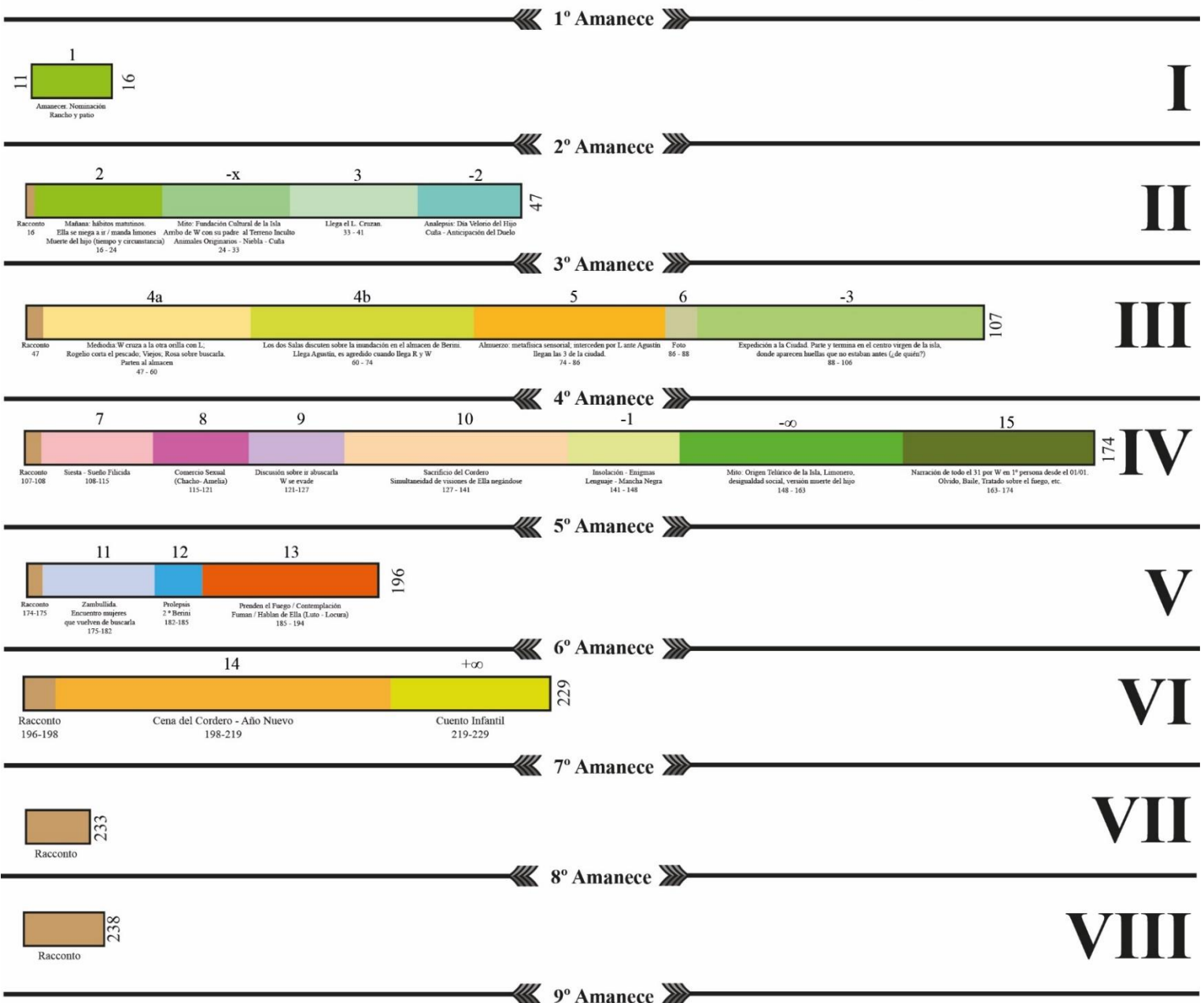
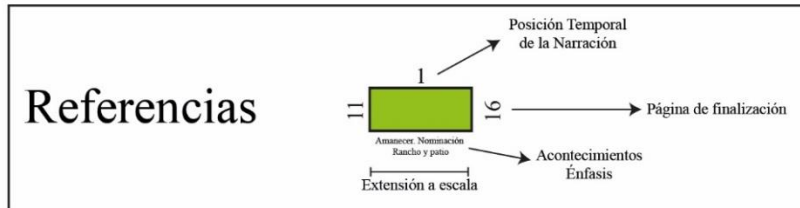
- 1) Ejes horizontales: el criterio de su ubicación está dado por las 9 apariciones de la frase “Amanece/ y ya está con los ojos abiertos”, hito principal en el que se lee el recomienzo del día de año nuevo, configurando la naturaleza cíclica característica de la novela. Al estar dispuestos dos de ellos al principio y al final del corpus, el resultado son 8 segmentos de texto de disímil extensión, pero las más de las veces con algunas características comunes.
- 2) Ejes verticales: estos 8 segmentos serán divididos, a su vez, por *escenas*, entendidas como una extensión homogénea de texto según criterios narratológicos, siendo los más relevantes en esta partición la voz (quién narra), el tiempo de la historia (cuándo ocurren los acontecimientos narrados) y la focalización narrativa (qué personajes están involucrados en la narración).
Por último, a cada una de estas escenas las caracterizamos por su posición temporal en la totalidad de la novela, según el tiempo de la historia, los acontecimientos y personajes narrados y la aparición de determinados elementos y operaciones relacionadas con los desarrollos teóricos anteriores:

Cultura	Naturaleza
Cuña - Cuerpos	Niebla, tierra
<p><i>“Wenceslao se siente como una cuña afilada, penetrando la masa espesa de la niebla, y la niebla se ha cerrado por detrás” (p29) “Wenceslao piensa en la tierra removida, mojada, y en él abajo, solo, apretado, como una cuña afilada que hubiese penetrado la masa compacta de la tierra (p46)</i></p>	
<p>Nominación</p> <p><i>“Es, para Wenceslao y para ella, en efecto, así: ‘la mesa’; ahí almuerzan y cenan de octubre a marzo, a no ser que llueva o sople viento del norte. En esos casos comen en “la mesita chica” dentro del rancho al que le dicen la cocina. La mesa de madera rodeada por las sillas amarillas se llama ‘la otra mesa’ (...) El patio delantero es ‘adelante’. ‘Atrás’ hay naranjos, mandarinos y limoneros.” (p14-16)</i></p>	<p>Desestructuración de la realidad</p> <p><i>“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.” (p19)</i></p> <p style="text-align: center;">████████████████████ (p149)</p>
<p>Isla (Mito)</p> <p><i>“dice el padre—. Si Dios quiere, en enero vamos a limpiar una parte y nos vamos a mudar aquí.” (p26)</i></p> <p><i>“Era un solo ver agua. Agua y después más natía. Más nada. Aparece en eso una islita.” (p149)</i></p>	<p>Ciudad</p> <p><i>“Justo tenía que venir a cumplir veinte años y tenía que venir a tocarle la conscripción y enviciarse con esa ciudad de porquería y quedarse en ella cuando terminó la conscripción. Y tenía que pasarle justo a él encontrar ese trabajo en la obra de construcción, y que hubiese puesto en el andamio ese balde de mezcla con el que tenía que tropezar y venirse abajo.”(p22)</i></p>
Luz – Movilidad - Sonido	Oscuridad – Inmovilidad - Silencio
<p><i>“El contraste no es únicamente de sombra y luz sino también de movimiento y de inmovilidad: por un lado están los árboles inertes, los espinillos que bordean el camino amarillo, y por el otro el crecer y disminuir imperceptibles de los pechos al ritmo de la respiración, la arena amarilla muerta y los brazos que se levantan en dirección a la boca (...), el aire estacionario y sin viento y la fluencia de las palabras que repercuten y se esfuman.” (p76)</i></p>	

Tabla 1

Cómo se observa, la elección de estos elementos narrativos por sobre otros es consecuencia de una hipótesis de lectura —motivada por la idea de la antropología especulativa— acerca del modo en que la muerte, cuyas implicancias desarrollamos en el capítulo 3, signa el relato ramificándose en múltiples niveles significantes y procedimientos. El resultado de lo dicho hasta aquí es el siguiente gráfico al que nos referiremos asiduamente a lo largo de este trabajo bajo el nombre de mapa.

Mapa de “El Limonero Real”



Gracias a este mapa podemos apreciar sintéticamente la estructura de la novela en la que destacan varios aspectos —además de su carácter cíclico ya mencionado— que merecen ser comentados:

1. Las alteraciones temporales según el tiempo de la historia.
 - a. Los fragmentos indicados con signos negativos son aquellos en que se narran acontecimientos anteriores al tiempo base de la historia que transcurre el 31 de diciembre.
 - i. En (-X)(2A) (2º Amanece) se narra el primer arribo de Wenceslao junto con su padre a la parte de la isla en la que luego vivirán.
 - ii. En (-∞)(4A) se trata del relato mitológico, que podemos situar *in illo tempore* en tanto se ocupa del surgimiento telúrico de la isla, pero que, sin embargo, avanza hasta el presente. Estos dos fragmentos, que llamaremos fundaciones, tienen una importancia especial y serán tratados de forma conjunta en el capítulo 8.
 - iii. En (-3)(3A), (-2)(2A) y (-1)(4A) se narran respectivamente: el viaje de Wenceslao junto con Rogelio a la ciudad; el día del velorio del hijo; un episodio de insolación y desmayo de Wenceslao cuyas consecuencias sobre el lenguaje dan pie a la mancha negra y al mito (-∞)(4A), ambos en la voz de Wenceslao.
 - b. En (4a) y (4b), ambos contiguos textualmente en (A3), se presenta una interesante técnica para narrar acontecimientos simultáneos: Wenceslao y Rogelio yendo hacia el almacén (4a) y la conversación entre los Salas que allí tiene lugar al mismo tiempo (4b), lo que culmina en la convergencia de ambas líneas.
2. Los raccontos con que se inician los capítulos a partir de A2 y el “empantanamiento del relato”, al decir de Premat, luego de A4: no sólo que se advierte una especie de campana en la extensión de los capítulos, que alcanza su máximo en A4 para luego declinar, sino que, a la vez, a partir de allí la diégesis avanza mucho más trabajosamente a causa de la minuciosidad de las descripciones; a igual extensión de texto menos acontecimientos. (13)(A5), la contemplación del fuego, y (14)(A6), la cena de año nuevo, son las escenas más exasperantes en este sentido. Finalmente, las dos últimas partes (A7 y A8) se agotan en los raccontos que repasan todo lo narrado sin casi añadir elementos nuevos.
3. Los cambios en la persona del narrador.

- a. El narrador extradiegético principal, que tiene a su cargo la mayor parte de la novela.
- b. Wenceslao, que toma la voz en el tramo que va de la página 141 a la 174, abarcando las 3 escenas con las que finaliza A4, circunstancia que será tratada en el capítulo 7 en virtud de la importancia en relación con el duelo que, según vimos, implica devenir narrador.

5.6 – Interpretación del corpus de análisis

5.6.1 – La narratología de Genette

“El relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuente una historia, sin lo cual no sería narrativo, y en la medida en que alguien lo profiera, sin lo cual no sería en sí mismo un discurso. Como narrativo, vive de su relación con la historia que cuenta: como discurso vive de su relación con la narración que lo profiere.”

(Genette, 1972, 84)

Para analizar la novela en su dimensión textual utilizaremos las categorías que Gerard Genette propone en su libro *Figuras III* (1989). En él se plantea un modelo triádico del texto narrativo compuesto por las siguientes instancias:

1. Historia: Se trata de los acontecimientos que se narran, considerados de modo lógico y cronológico.
2. Relato: Es el discurso que materializa la historia, el texto narrativo concluido que conforma un todo significativo. Sólo a través de su mediación el lector da con la historia y la narración.
3. Narración: Es el hecho que convierte a la historia en relato, el acto narrativo productor. Refiere, a su vez, a la situación real o ficticia en que se produce el acto narrativo.

A partir de estas tres categorías, Genette analiza una serie de relaciones entre ellas que conciernen principalmente al Tiempo, el Modo y a la Voz.

En el cotejamiento del *Tiempo del Relato* con el *Tiempo de la Historia* se pueden establecer ciertas *alteraciones* que implican una discordancia entre el *orden* de la Historia y el del Relato. Una de éstas son las anacronías que se definen respecto a un *relato primero* que constituiría el nivel temporal base. Así, en las *analepsis* se relata un hecho anterior, mientras que las *prolepsis* uno ulterior al tiempo del *relato primero*. Ambas

pueden caracterizarse por su *alcance* (la distancia temporal respecto al presente) y su *amplitud* (la duración de la historia que abarca). Según este criterio colocamos en el mapa la numeración en el orden correspondiente a cada escena, pudiendo identificar fácilmente las anacronías recién mencionadas por sus números negativos.

Otro tipo de *alteraciones de tiempo* son las de *velocidad*. Su estructura viene dada por una ausencia de correspondencia entre los periodos de tiempo (en la Historia) y la extensión textual (palabras, renglones, páginas...) con la que se presentan en el Relato. De este modo se puede referir en pocas frases un periodo temporal que, en el plano de la Historia, ocupa años, o, viceversa, un instante en varias páginas. Esto da lugar a 4 caracterizaciones en virtud de las desigualdades posibles entre los términos.⁵⁰

- 1- La pausa: a una duración determinada del relato le corresponde escasa o nula duración diegética (de la historia).

$$\text{Duración de la Historia} \rightarrow 0 \text{ entonces: } \frac{\text{Extensión del Relato}}{\text{Duración de la Historia}} \rightarrow \infty$$

Lo cual coloquialmente expresaríamos: cuando la duración de la historia tiende a 0, el cociente entre la extensión del relato (de tener alguna) y la duración de la historia tiende a infinito.

Así entendidas, es comprensible que las *pausas* se identifiquen con aquellos fragmentos en los que la descripción se impone por sobre la narración (cuestión cuya interpretación abordaremos en el siguiente capítulo), “*en los que un segmento cualquiera del discurso narrativo se corresponde con una duración diegética nula*” (Genette, 1972, 128). Allí, “*La relación entre todos los motivos presentados sucesivamente en la imagen [es] una relación de simultaneidad*”⁵¹ Siendo la descripción una práctica constante en la novela, alcanza su máximo en (13)(A5), la contemplación del fuego, y (14)(A6), la cena de año nuevo que constituye el tramo más largo y minucioso de todos.

- 2- La Escena (en sentido temporal): la duración diegética es igual a la extensión del relato.

$$\text{Duración de la Historia} = \text{Extensión del relato}$$

⁵⁰ Para la presentación de estas categorías nos servimos, además del texto de Genette, de la exposición que hacen Jost y Gaudreault en su “El Relato Cinematográfico...” (1990)

⁵¹ (Metz en Jost y Gaudreault, 1990, 126)

Fórmula que pone de relieve, más que la anterior, el problema de que los términos que se están cotejando pertenecen a naturalezas distintas (cantidad de texto con *tiempo*), tornándose evidente la necesidad de establecer un criterio base que permita la correlación. Así, Genette hace de los diálogos el metro de esa hipotética paridad, a partir de los cuales se podrían definir las alteraciones. Nosotros hallamos que en *El Limonero Real* esta igualdad podría estar mejor representada por aquellas partes en que se narra el movimiento de los personajes por el espacio, caracterizadas por el uso del *ahora* que evidencia precisamente que ese movimiento implica tiempo, a la vez que lo manifiesta en que, por el mismo desplazamiento, *ese* espacio que *ahora* recorren es distinto al anterior.⁵²

3- El Racconto, en el que la duración diegética es mayor a la extensión del relato.

Duración de la Historia > Extensión del relato

Ya hicimos referencia en el punto anterior al hecho de que todos los capítulos a partir de A2 inician con un racconto que resumen lo narrado anteriormente, siempre dentro del ámbito del tiempo base dado por el 31 de diciembre. Se observa que el mismo lapso temporal que en el capítulo anterior insumió decenas de páginas, en el racconto se reduce a sólo algunas. No obstante, habría cierta proporcionalidad entre la extensión de los raccontios y la de los demás ritmos narrativos, verificable en que, en la medida en que los capítulos suman acontecimientos, los raccontios también crecen al incorporarlos (ver mapa).

4- La Elipsis: inversamente a la pausa, aquí la extensión textual es nula frente a determinados acontecimientos de los que se tiene noticia a través de otras referencias.

$$\text{Extensión del Relato} \rightarrow 0 \text{ entonces: } \frac{\text{Duración de la Historia}}{\text{Extensión del Relato}} \rightarrow \infty$$

El cociente entre la duración de la historia y la extensión del relato, al ser ésta nula, tiende a infinito. Se trata de una supresión temporal que interviene entre dos momentos distintos. En general, podríamos decir que toda vez que nuestra novela acomete una analepsis, por ejemplo al narrar el día de la muerte del hijo, retorna luego al tiempo base a través de una elipsis.

⁵² “Después de casi trescientos metros el montecito termina y desembocan en un gran claro cuadrangular de pasto verde sobre el que cae el sol a pique y en el que no se ve un solo árbol (...) Comienzan a atravesar el claro en diagonal, por el sendero ahora recto que no les permite avanzar más que en fila india y ahora sus sombras se han corrido ligeramente hacia atrás, dado el pequeño viraje hacia la izquierda que han hecho para cruzar el campo.” (p59)

Para finalizar con las *alteraciones temporales* abordaremos ahora las *alteraciones de frecuencia*. Se evidencian a través del cotejamiento del número de veces que un acontecimiento aparece en el Relato, con respecto a las veces que el acontecimiento ocurre en la Historia. Este esquema da lugar, una vez más, a cuatro posibilidades.

- 1- El *relato singulativo*: se relata una vez lo que, en la Historia, también ha sucedido una vez.
- 2- El *relato singulativo anafórico*: se relata *n* veces lo que ha sucedido *n* veces en la Historia.
- 3- El *relato iterativo*: se relata una sola vez lo que ha ocurrido *n* veces en la Historia
- 4- El *relato repetitivo*: se relata *n* veces lo que, en la Historia, ocurre sola una vez.

El carácter cíclico que rige El Limonero Real implica una configuración compleja de estos cuatro aspectos. En primer lugar, la repetición más evidente estaría representada por los relatos que repiten lo que se narró en los capítulos anteriores. Lo que sigue luego de ellos sería de tipo singulativo, ya sean los acontecimientos del 31 de diciembre o alguna analepsis, si no fuera por la irrupción del recuerdo de las zambullidas del hijo que constituirían un tipo especial de relato entre iterativo y repetitivo que refiere a acontecimientos pretéritos al tiempo base: el imperfecto “*pasaba corriendo a través del patio*” da a entender que las zambullidas sucedían a menudo, pero a la vez este iterativo reaparece una veintena de veces trocando en repetitivo.

Pasemos ahora a analizar la dimensión *tiempo* en las relaciones que se establecen entre Narración (ya no Relato) e Historia. Genette sostiene que toda narración especifica su tiempo de algún modo. “*Habría que distinguir, pues, desde el simple punto de vista de la posición temporal, cuatro tipos de narración:*

- *ulterior (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente),*
- *anterior (relato predictivo, generalmente en el futuro(...)),*
- *simultánea (relato en el presente contemporáneo de la acción)*
- *e intercalada (entre los momentos de la acción).” (Genette, 1972, 274).*

De acuerdo a las consideraciones hechas acerca de la vocación por captar el presente que recorre la obra de Saer —uno de cuyos diacríticos es la insistencia en el “*ahora*”— se comprende que la narración que prime en El Limonero sea la simultánea. Característica que se mantiene incluso cuando se narran las analepsis (acontecimientos anteriores a al tiempo primero del relato), dificultando, junto a la ausencia de signos específicos que las demarquen, su identificación. Sin embargo, también se hace una utilización profusa de

las anticipaciones (narraciones anteriores), todas cuestiones que tendrán su interpretación en el capítulo siguiente

Acometiendo ahora la instancia de la Voz, la otra proposición analítica que utilizaremos es la de los *niveles narrativos* en relación con la de *persona*. El primer *nivel narrativo* es el del *narrador extradiegético* que narra acontecimientos *intradiegéticos*. En general, todo acto narrativo productor del Relato se halla en un nivel inmediatamente inferior a aquel de los acontecimientos referidos por el Relato. De modo que, si se abre una narración dentro del primer relato, su instancia narrativa se caracteriza como *intradiegética* y su relato como *metadiegético*. El narrador es la persona ficcional que asume la voz para contar la *diégesis* y estructura la obra narrativa. De acuerdo con su relación con la historia que narra puede ser de tipo *heterodiegético*, cuando no participa de ella, u *homodiegético*, si está presente como personaje. Dentro de ésta última puede desempeñar un papel protagónico, y devenir *autodiegético*, o uno secundario. Los dos casos más importantes dentro de la novela son, como ya vimos, el que llamaremos el narrador principal heterodiegético, que despliega la gran mayoría del texto, y Wenceslao en tanto narrador autodiegético en los tres últimos tramos de A4

Por último, ocupémonos del Modo. “*En efecto, se puede contar más o menos (...) y contarlos según tal o cual punto de vista, y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio es a la que se refiere nuestra categoría de modo narrativo.*” (Genette, 1972, 220). Luego de un desarrollo en torno a la idea de mimesis, Genette opta por utilizar el término *focalización narrativa* “*para evitar lo que los términos de visión, de campo y de punto de vista tienen de demasiado visual*”. De modo que, además de la visión, la focalización pone en juego una determinada relación del saber del narrador respecto al de los personajes. En estos términos, un relato puede darse:

- 1- No focalizado (o de focalización cero): en el que el narrador ostenta un saber mayor que el de cualquiera de los personajes y que en el extremo recibe la tradicional denominación de *omnisciente*.
- 2- En focalización interna: “*da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje*” (Jost y Gaudreault, 139). Ésta existe en sus variantes de *fija*, cuando se perpetúa un solo punto de vista; *variable*, al cambiar de personaje focal; o *múltiple*, cuando los acontecimientos se abordan desde puntos de vistas de varios personajes.
- 3- En focalización externa: en el cual no se accede a los pensamientos o sentimientos de los personajes.

No resulta sencillo adscribir al narrador principal de *El Limonero* de forma rígida a ninguna de estas categorías, cuestión que trataremos al final del capítulo siguiente.⁵³ Por ahora podemos establecer que en líneas generales su focalización es externa y repara en Wenceslao, pero también atraviesa algunos momentos de focalización cero en tanto se interna en ciertos pensamientos de los personajes, constituyendo esto una alteración en el campo de la focalización que Genette denomina *paralepsis*: “*el exceso de información puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje a lo largo de un relato generalmente regido por focalización externa (...). Puede analizarse como una infracción momentánea al código que rige dicho contexto, sin que por ello resulte impugnada la existencia de dicho código*” (1972, 249-51)

Hasta aquí las categorías narratológicas más importantes y operativas que nos servirán a los fines del análisis formal de la novela. Sin embargo, como sabemos, nuestra tarea debe avanzar hacia la interpretación de estos procedimientos y no detenerse en su mera identificación. Por ello, ahora abordaremos una metodología específica cuyo desarrollo apunta a desplegar ciertas herramientas que posibiliten la articulación de esos significados.

5.6.2 – El análisis estructural

Como hemos adelantado, en la novela podemos hallar dos fragmentos que por sus características se adecúan especialmente al género mitológico y que por sí solos hacen pertinente el siguiente desarrollo del método que Levi-Strauss sintetiza en su artículo “La estructura de los mitos”, incluido en “*Antropología Estructural*” (1974)⁵⁴. Sin embargo, tal como lo demuestra la influencia de éste y los demás textos que componen ese volumen sobre el pensamiento del SXX, reconocible en múltiples disciplinas tales como la crítica literaria, la semiología y el psicoanálisis, entre otras, lo que aquí exponemos está lejos de aplicar únicamente al análisis de esos fragmentos específicos, sino que avanza también hacia la totalidad de la novela de la que el mito forma parte. Creemos que esto es posible por una serie de consideraciones:

⁵³ “Así, pues, la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino mas bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve. Por otra parte, la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es tan clara como podríamos creer, si solo tuviéramos en cuenta los tipos puros.” (Genette, 1985, 246)

⁵⁴ El año de la primera publicación del artículo es 1955, bajo el nombre “El análisis estructural del mito”. Nosotros nos atendremos a la versión final en el compendio mencionado.

- 1- En primer lugar, porque sostendremos que el significado —cuyo develamiento persigue el análisis estructural— del fragmento mitológico es esencialmente el mismo que el del texto en su conjunto;
- 2- Porque toda la novela puede considerarse bajo el mismo gesto que el género mítico, tanto en lo que hace a su función, tal como la hemos definido en el capítulo anterior (*“proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción, tarea irrealizable, cuando la contradicción es real”*) (Lévi Strauss, 1968, 209), como por la claridad con la que exhibe oposiciones binarias en sus enunciados.
- 3- Porque el método estructural, como dijimos, extendió sus dominios para constituirse en una forma de análisis de textos de todo tipo que, a pesar de haber sufrido transformaciones —análogas por otra parte a las que operó Levi-Strauss en las sucesivas instancias de su trabajo (parentesco, mitos...)— conserva el núcleo común de su planteo original —que a su vez puede remontarse hacia la fonología y las ciencias naturales⁵⁵.

Comencemos con los principios sobre los que se erige este método. El mito, al igual que la novela, tiene por sustancia la historia que narra y pertenece al orden del discurso, excediendo las unidades lingüísticas tanto de los morfemas como de los semantemas. Al proceder con el mito de manera análoga a la fonología estructural, resultará que sus unidades constitutivas, denominadas mitemas, estarán compuestas a su vez de esas otras unidades menores. Igualmente, el sentido del mito dependerá no de estos mitemas considerados en forma aislada, sino de la relación que se establezca entre ellos; no de las unidades menores que constituyen los mitemas, sino del vínculo con los análogos del mismo nivel. *“El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado y cuyo sentido logra despegar (...) del fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a deslizarse.”* (Levi-Strauss, 1974, 233)

Vale para el mito lo que Genette indica para el relato: cuenta una historia y por tanto su naturaleza es narrativa. Sin embargo, esta es sólo la dimensión diacrónica del mito que refiere a la sucesión de acontecimientos. Su particularidad es que, además de este orden diacrónico, el mito presenta uno sincrónico que se construye a través del agrupamiento en mitemas de sus enunciados en virtud de determinados rasgos comunes, independientemente del momento del relato en que se presenten. Seguidamente, para

⁵⁵ *“Nos representamos a la antropología social a la manera de una ciencia sistemática, cuya finalidad es identificar e inventariar tipos, analizar sus partes constitutivas, establecer entre ellos correlaciones.”* (Levi-Strauss, 1974, 29)

avanzar sobre la función significativa de éstos es preciso cotejarlos entre sí y observar las oposiciones y correlaciones que se establecen.

Levi-Strauss desarrolla este método tomando como ejemplo el mito de Edipo, con el cual, como veremos en el siguiente capítulo, nuestra novela comparte un mitema. Los haces de relaciones que logra construir son:

- 1- Relaciones de parentesco sobreestimadas (representadas sobre todo por el incesto de Edipo con su madre)
- 2- Relaciones de parentesco subestimadas (Edipo mata a su padre Layo).
 - A. Dificultad para caminar erguidos (patente en los nombres de Layo, Edipo y Lábdaco), que por medio de la interpretación cultural deviene conceptualmente la persistencia de la autoctonía del hombre.
 - B. La destrucción de monstruos *ctónicos* (esfinge y dragón), que representan la negación de la autoctonía.

Esquema en el que se observa con claridad la oposición existente entre 1 y 2, así como la de A con B, arribando así a lo que él entiende como el sentido general del mito de Edipo:

“Expresaría la imposibilidad en que se encuentra una sociedad que profesa creer en la autoctonía del hombre (así Pausanias, VIII, XXIX, 4: el vegetal es el modelo del hombre) de pasar de esta teoría al reconocimiento del hecho de que cada uno de nosotros ha nacido realmente de un hombre y una mujer. La dificultad es insuperable. Pero el mito de Edipo ofrece una suerte de instrumento lógico que permite tender un puente entre el problema inicial —¿se nace de uno solo, o bien de dos?— y el problema derivado que se puede formular aproximadamente así: ¿lo mismo nace de lo mismo, o de lo otro?”

(Levi-Strauss, 1974, 239)

En el caso de nuestra novela hallaremos que, por tratarse de la muerte del hijo, el problema es sobre todo el de la filiación y su ruptura, escenario que coincide con una interpretación alternativa del mito de Edipo ofrecida Tomás Pollán García en el marco de una crítica a la que postula Levi-Strauss. Lo interesante de esto es que dicha crítica no prescinde del método estructural para su elaboración, sino que diverge por una sutil diferencia en la interpretación de la dificultad para caminar erguido: ya no se tratará de la persistencia de la autoctonía, sino que la incapacidad para poner *un pie delante de otro* remite justamente

a una ruptura en el orden natural de las generaciones⁵⁶. El punto es que en El Limonero Real también se alude a dificultad de caminar erguido. En primer lugar, a través del apodo de Wenceslao, “Layo”, y segundo en la figura del Ladeado, tocayo de su propio padre Agustín, de quien se refiere que cometió incesto sobre sus hijas. De esta manera se van esbozando, como indicamos, los distintos rasgos que permiten la agrupación en mitemas de determinados enunciados cuyas relaciones desarrollaremos a lo largo de este trabajo.

Otro aspecto que aborda Levi-Strauss y que también será sensible en nuestra interpretación del texto refiere a la aparición de elementos mediadores capaces de aproximar o sintetizar los opuestos.

“(…) el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva. Supongamos, pues, que dos términos, entre los cuales el pasaje parece imposible, son primero reemplazados por dos términos equivalentes que admiten un tercero como intermediario. (...).

(Levi-Strauss, 1974, 247).

En este sentido veremos que será posible postular a determinadas figuras como el fuego, la cuña o el propio Wenceslao como elementos metafóricos capaces de aunar en sí las contradicciones que estructuran la novela, una vez que las más abstractas de éstas (cultura/naturaleza, vida/muerte) fueron desplazadas por el trabajo narrativo hacia otras más concretas, del orden de lo sensible (luz/oscuridad, sonido/silencio). Estas relaciones también se pueden articular en los términos de la semiótica de Greimas, fuertemente asociada al estructuralismo levistraussiano. En el diccionario de semiótica que éste último elabora junto a Courtés (1982) se define a la isotopía como **“una clave de lectura que torna homogénea la superficie del texto porque permite suprimir las ambigüedades.”** (230). A su vez, se diferencia entre isotopías figurativas e isotopías temáticas, situadas a nivel más profundo. *“Sucede, sin embargo, que a varias isotopías figurativas no les corresponde sino una sola isotopía temática”* (231), entendiendo que esa elaboración de lo abstracto en lo figurativo es parte del proceso normal de la generación del discurso. Por último, interesa la noción de **conector de isotopías metafórico, como la instancia discursiva que asegura el pasaje de una**

⁵⁶ Esto deja de manifiesto cuán objetivo puede proclamarse un método cuyos resultados dependan enteramente de argucias hermenéuticas como estas.

isotopía abstracta a una figurativa, en tanto la segunda se torna interpretable desde la primera.

En nuestro caso, las isotopías abstractas de la novela están dadas por el eje cultura-naturaleza y su correlativa vida-muerte, según la perspectiva que se adopte, que darán lugar a las isotopías figurativas en torno al sonido-silencio, luz-sombra, etc. Mientras que la instancia que las pone en relación estará dada por los fragmentos mitológicos entendidos como conectores de isotopías en los que, de acuerdo a la espesura significativa de la narración que los caracteriza, se ofrecen una serie de metáforas que insistirán a lo largo del texto.

De modo que:

- 1- por la lógica específica del mito que acabamos de desarrollar,
- 2- así como por la posibilidad de entenderlo como conector isotópico en virtud de determinadas metáforas que ofrece,
- 3- además de por su carácter de trabajo simbólico sobre las contradicciones humanas tratado en el capítulo 3,

el mito queda establecido como una zona del texto dominada por una inteligibilidad más densa cuya proyección se extiende a la totalidad.

Estas herramientas en conjunto con el mapa de la novela nos permiten ahora adentrarnos en el análisis concreto, pudiendo referenciar y caracterizar las escenas de acuerdo a los criterios desarrollados con el objetivo de facilitar la aprehensión global del texto, así como la lectura de este trabajo.

6 – UNA NARRACIÓN SIGNADA POR LA MUERTE

En este capítulo nos ocuparemos de los procedimientos narrativos más característicos del narrador principal extradiegético y su vinculación con la muerte. Cómo explicaremos, la sola identificación de estos procedimientos lleva en sí la idea de repetición, que es uno de los rasgos principales de la novela. De modo que, partiendo de ella, recorreremos uno por uno estos conjuntos de enunciados en los que el texto insiste. Comenzaremos por las 9 iteraciones del “Amanece...”, luego nos dirigiremos hacia el recuerdo de las zambullidas del hijo en el río que interpretaremos, junto a la figura de la *cuña*, en relación a la importancia del cuerpo en el proceso del duelo. Por último, nos ocuparemos de la descripción, otro aspecto fundamental de la novela que tiene además su escenificación en un pasaje que involucra la fotografía, para finalizar con una evaluación general acerca del narrador que involucre todos estos desarrollos.

6.1 – El núcleo del relato.

Habiendo postulado la hipótesis de que la muerte condiciona el modo de narrar de la novela, abordaremos aquí los procedimientos narrativos más relevantes y estableceremos una vinculación posible con este elemento que consideramos central. Una figura astronómica ilustra el modo en que imaginamos la relación muerte-narración: la de un astro en órbita alrededor de un centro que, en este caso, por tratarse de la muerte, no será una estrella sino, de manera más acorde, un agujero negro. El final de ese movimiento ya está escrito —el engullimiento del primero por el segundo—; al lector se le permite presenciar la fase precedente, aquella en que la narración aún discurre, sin por eso dejar de evidenciar la potencia del centro en su esfuerzo por retrasar la caída. Sin embargo, como experimentaron los autores del grupo de Oulipo en su escritura limitada —y en general todo hablante al toparse con la gramática—, las constricciones que se imponen sobre un texto, cualesquiera sea su naturaleza, son, a la vez, sus condiciones de posibilidad y las determinantes de sus características esenciales. De modo que la muerte aparecerá como final prestablecido, pero también como origen; como influjo que paraliza a la vez que desencadena, *contra ella*, el movimiento narrativo.

¿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, ora la muerte, ora la negación, ora bien la irrealidad significan en él el advenimiento de la verdad en el mundo, el ser inteligible que se construye, 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: es la esperanza y la tarea del hombre, pues la propia nada ayuda a hacer el mundo, la nada es creadora del mundo en el hombre que trabaja y que comprende. La muerte desemboca en el ser: es la desgarradura del hombre, el origen de su desdichada suerte, pues por el hombre viene la muerte al ser y por el hombre el sentido reposa en la nada;

(Blanchot, 1981, 31)

Los procedimientos que trataremos ahora constituyen los aspectos característicos de una gran parte de la novela, la cual se completa con aquellos tramos en que toma la voz un narrador intradieгético (Wenceslao) y aquellos mitológicos o cuentísticos, en los que se introduce una clara ruptura a nivel genérico. Es decir que este capítulo versará sobre los procedimientos que esgrime el narrador extradieгético principal que tiene a su cargo el grueso del texto (185 de 227 páginas), cuya unicidad e identidad es dable postular justamente por la utilización de estos procedimientos. Ahora bien, al hablar de procedimientos narrativos avanzamos hacia un nivel de abstracción que se erige sobre el agrupamiento de un conjunto de enunciados en virtud de determinadas características comunes. Éstas serán, a su vez, de distintos tipos según el procedimiento que estemos cotejando: unas apuntarán a aspectos susceptibles de ser analizados narratológicamente con las categorías previamente expuestas y otras a afinidades de orden semiótico. En cualquier caso, se tratará no sólo de anotar esta recursividad, sino de interpretarla en relación a nuestro marco conceptual: muerte, duelo, escritura, etc.

Aspirando a que el cuerpo de este estudio preserve algo de legibilidad procederemos citando aquellos fragmentos que consideremos más ilustrativos de cada procedimiento, refiriendo para el resto al anexo correspondiente.

6.2 – El alcance de la repetición

Es, sin duda, la tónica de la novela, el aspecto formal cuya significación motivó nuestro trabajo. Podemos encontrar a la repetición operando en distintos niveles:

1. Las 9 iteraciones del “*Amanece / y ya está con los ojos abiertos*” que estructuran la novela y el posterior *racconto* que repasa sucinta y arbitrariamente lo que los “capítulos” anteriores habían narrado, desembocando en el “ahora” que prosigue

con la diégesis. Tenemos aquí la repetición de una *forma*:
Amanece → *Racconto* → *Ahora*

2. La veintena de veces en que las zambullidas del hijo en el río son recordadas, ya sea por el narrador o por Wenceslao. Se trataría de una repetición acontecimental: se insiste en aquello que solía suceder en una temporalidad pretérita e inaccesible a la narración.
3. El uso recurrente de un significante para crear metáforas, lo que funda cierta relación paradigmática entre los significantes sustituidos o comparados con él.

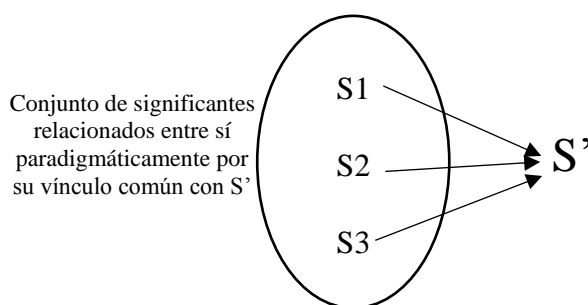


Gráfico 7

- a. El caso más relevante es la figura de la cuña que ocupa el lugar de S', comparada alternativamente con: el cuerpo del hijo, Wenceslao, los remos, el cordero y la isla (ver Tabla 1, Capítulo 8)
4. La obsesión del narrador con determinados adjetivos que reaparecen calificando sustantivos distintos. De modo similar al punto anterior, éstos quedarán emparentados por isotopías, tal como las definimos en el capítulo 5.
5. La introducción constante de elementos particulares: el sol, la luz, la sombra el fuego, el viento, cuya relevancia en el texto ciertamente no puede ser reducida a una ornamentación descriptiva.
6. La persistencia y minuciosidad de las descripciones.

Como vemos, la repetición no deja de ramificarse, pudiendo continuar la enumeración de los modos en que opera casi indefinidamente. De alguna manera, la repetición es la categoría lógica previa a todos los procedimientos que trataremos en este capítulo —la observación de que, en enunciados distintos, *algo* se repite— porque, en rigor, también está detrás de todo razonamiento inductivo. Lo que esto evidencia para nosotros es que si el concepto de repetición es llevado lo suficientemente lejos uno acaba hablando de *estilo* o incluso de *género*: bien podría decirse que en *El Limonero Real* se repite el uso de comas y de oraciones largas, o que se repite la aparición de Wenceslao. De modo que habrá que establecer los límites dentro de los cuales trabajar. Para ello nos serviremos de la fórmula lacaniana que reza “*el síntoma es lo analizable*”. Bajo ese gesto nosotros nos

ocuparemos de aquello que nuestra interpretación —parcial y direccionada— pueda asociar con el influjo tanático postulado, que actúa a un tiempo como límite y condición de posibilidad. A la vez, un nuevo recorte queda estipulado al retrasar el análisis de aquellas repeticiones que por su valor conceptual quedan bajo la égida de capítulos subsiguientes, las cuales aquí sólo serán mencionadas.

Por este valor que le damos a la repetición es que el punteado anterior se constituirá en una especie de índice de este capítulo, dentro del cual cada sección tomará de él su punto de partida, pero sólo para proyectarse luego hacia aquellos elementos que por una afinidad interpretativa se vean atraídos hacia ella.

6.3 – “Amanece / y ya está con los ojos abiertos”.

Comencemos entonces con el primer punto: las 9 iteraciones del “Amanece”. Por tratarse de uno de los aspectos más evidentes de la novela ya ha sido profusamente comentado por la crítica. Creemos que entre la lectura de Gramuglio (2017) y lo que Degrande (2014) agrega se hallan los aportes más relevantes: la frase “Amanece / y ya está con los ojos abiertos”, aparece 9 veces, concretamente en las páginas 11 (inicio), 16, 47, 107, 174, 196, 229, 233 y 238 (final), delimitando así 8 fragmentos de texto que aquí llamamos “capítulos”. Su carácter de corte está acentuado por su aparición en verso, tal como lo anotamos. Estas nueve repeticiones pueden ser relacionadas con los nueve meses de gestación, siendo esta estructuración de la novela la explicitación en el plano formal de su problemática: la relación con el hijo. A la vez, la inauguración de los ciclos narrativos que opera la frase se sobreimprime sobre otro ciclo: el fin de año y el comienzo de otro. Así queda doblemente determinada la temporalidad circular de la novela en contraposición a una temporalidad lineal a cuya impugnación contribuyen también los demás procedimientos, aspecto sobre el que regresaremos al final de este capítulo.

A todo esto, nosotros quisiéramos agregar lo siguiente: la frase tiene la función de *articular*, en el sentido de que *separa* los tramos a la vez que los *une*. Resulta interesante considerarla diferencialmente como inicio y como final: al comienzo la frase es uno de los elementos que, como dijimos, componen una forma (*Amanece* → *Racconto* → “*Ahora*”) de modo que su presencia resulta de algún modo *necesaria*, puesto que actúa como parte de una unidad mayor; ahora bien, evaluada como final, su irrupción provoca un corte abrupto en el flujo del relato deteniéndolo y obligándolo a recomenzar. **Por no haber algo —un patrón, un signo— que anticipe la aparición de la frase es que, como final, la frase es arbitraria: siendo el movimiento inicial de una forma, no es el final**

de ninguna, simplemente aparece. Esta observación podría parecer gratuita si no fuese porque la arbitrariedad de la escritura —y sobre todo de su detención— constituye un punto en extremo sensible. Está claro que la novena aparición de la frase, aquella que clausura la novela, tiene un valor paradigmático al respecto (la escritura no recomienza), pero en general vale para todos los finales anteriores. Lo dicho por Valery —“*un poema nunca se acaba, solamente se abandona.*”— aplica a la escritura en su conjunto: ¿hasta dónde narrar? o mejor, ¿hasta cuándo? ¿qué es lo susceptible de ser narrado? ¿qué puede detener la escritura y qué puede desencadenarla? Estas y otras preguntas están especialmente presentes en la novela y en la obra saeriana en general.

Dos detalles que la crítica suele pasar por alto:

- Hay una oportunidad (p163) en que la frase está incompleta: sólo dice “*Amanece*”. Tanto el fragmento que se cierra como el que se abre están narrados por Wenceslao, no por el narrador principal, por lo cual no tendría sentido el segundo verso (“*y ya está con los ojos abiertos*”) que predica éste sobre el protagonista. Este caso especial marca el paso del tiempo mitológico al histórico en el que se refieren los acontecimientos del 31.
- A su vez, el carácter formal de la frase obtura su propio contenido. Cuando amanece Wenceslao ya está despierto y con los ojos abiertos. Si bien la frase refiere siempre al mismo día, el 31 de diciembre, el carácter repetitivo se dilata a la totalidad de los días. Parece que Wenceslao siempre se adelanta al alba mientras ella “*o bien simula dormir, o bien quiere creer que duerme todavía, o bien cree de veras que sigue durmiendo y que todavía no ha despertado y que recién despertará cuando él se levante y salga de la cama*” (p12). Desde el comienzo del libro, y a cada reaparición de la frase, el sueño es impugnado acaso por ser un horizonte demasiado apacible, inconciliable con la persistencia del recuerdo que impera en ambos. Los ojos abiertos al amanecer, como signo de obsesividad, de imposibilidad de detener el pensamiento, metaforizan lo que se desencadena a partir de allí: la narración, que sostendrá en su transcurso esas mismas características: detalles, obsesiones, recuerdos y vuelta al comienzo. Parece, en efecto, que hay narración sólo porque no hubo sueño (hay *repetición* porque no hay *elaboración*).

Por otro lado, hay un procedimiento bien específico con el que el narrador hace suyos los ojos abiertos de Layo. Se trata de las *anticipaciones o prolepsis*, numerosos fragmentos

de relato de distinto alcance que, partiendo del tiempo 0 de la historia, se proyectan hacia adelante utilizando el tiempo verbal futuro en detrimento del presente habitual⁵⁷:

“Al mediodía [el sol] estará en lo alto del cielo, porque sube despacio, sometiendo a las sombras a una reducción lenta; por un momento permanecerá inmóvil en lo alto, el disco al rojo blanco y lleno de destellos paralelos a la tierra y sus rayos verticales chocando contra las cosas, penetrando con incisión sorda la materia que cambia en reposo aparente; la luz llevará por el aire el reflejo de los ríos y de los esteros y lo proyectará sobre el camino de asfalto que corre liso hacia la ciudad creando ante los ojos de los viajeros espejismos de agua.” (p60)

Esta que escogemos es representativa en tanto la mayoría de ellas involucran el comportamiento de los astros y los consecuentes movimientos de luces y sombras⁵⁸, aunque también hay otras⁵⁹, de mayor alcance, que involucran acciones reales o hipotéticas de los personajes.

Podemos pensar esta anticipación constante de la mano de un bello y muy breve texto freudiano llamado “La Transitoriedad”, escrito apenas unos meses luego de “Duelo y Melancolía” en 1915. Allí se plantea el problema de la imposibilidad de apreciar la vida por el hecho de que, al cabo, todo está condenado a la extinción. A Freud esta relación entre caducidad e indolencia no le parece necesaria, sino más bien contradictoria: la fragilidad haría del mundo algo más valioso aún. De allí sugiere que esta melancolía anticipatoria se debe a un *pregusto del duelo*, como un resguardo afectivo ante la certeza de la pérdida. La obsesión del narrador por adelantarse al recorrido solar, al advenimiento de la noche y el frío, al vaivén de las sombras, parece motivado por una pregunta acuciante e insistente: *¿Y después qué?* La cual, llevada hasta las últimas consecuencias, alcanza necesariamente el horizonte de la finitud. Es decir, todo acaba compartiendo el destino del hijo.

Ya habíamos adelantado la otra línea en la que estas alteraciones del orden narrativo podían ser leídas, la cual viene dada por el sugestivo apodo de Wenceslao, Layo, y por la caracterización del Ladeado. Remontándonos a la interpretación levistraussiana del mito de Edipo, tenemos allí un mitema que él conforma sólo con nombres propios en virtud de

⁵⁷ Es importante para nuestra interpretación marcar que el cambio del tiempo verbal de presente a futuro no implica una discontinuidad temporal. La anticipación parte siempre del *ahora*, no se trata de un acontecimiento futuro separado de lo que se está narrando en el tiempo 0 de la historia.

⁵⁸ La significación de estos elementos concretos será indagada en el capítulo 8, mientras que aquí se apunta al *hecho de anticiparse*, es decir, en tanto procedimiento.

⁵⁹ Ver Anexo “Anticipaciones”

una característica común: la dificultad para caminar erguidos. Estos son Edipo (pie hinchado), su padre Layo (zurdo, torcido o también tartamudo) y su abuelo Lábdaco (cojo). En este mitema lee Levi-Strauss la persistencia de la autoctonía del hombre —no terminan de escindirse de la tierra— que se opone a la negación de la autoctonía representado por la destrucción de dos bestias ctónicas: la esfinge y el dragón. Sin embargo, este análisis recibe una interesante crítica del español Tomás Pollán García⁶⁰ cuya interpretación nos es más afín. 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.

En nuestra novela esa ruptura está dada por la muerte temprana del hijo que antecede a la del padre, recordándonos la ya citada máxima de Heródoto acerca de los padres enterrando a sus hijos en tiempos de guerra, que es a la vez el contexto de producción de los textos freudianos. “—*Tenía que haber ido y enterrarse con él —dice. —Ella no. Yo —dice Wenceslao.*” (p172). Esa cronología antinatural, que abreva en la misma causa que la transitoriedad, se hace carne en el relato a través de las *alteraciones temporales* que atentan contra la linealidad y el orden lógico de los acontecimientos.

Al respecto hay que añadir una escena muy particular de la novela. No sólo que en El Limonero el hijo muere antes que el padre, sino que, inversamente al mito de Edipo, en una pesadilla que tiene Wenceslao es él mismo quien lo mata, trocando el parricidio edípico por el filicidio. La escena onírica que va de la página 112 a la 115 es compleja y confusa. Tomando como base la zambullida del hijo, ahora es el padre el que se sumerge en el río, donde se desencadena una batalla entre ambos que acaba con el estrangulamiento y muerte del hijo. Si bien nunca se explicita que el contrincante es el hijo —ya que rige allí el trabajo del sueño— se puede llegar a él remontando la asociación metonímica con determinadas características y acciones que le fueron asociadas (piel tostada, etc.):

“el burbujeo ligero comienza, lento y diminuto, y se ve aparecer esa mancha de piel tostada. (...). Por momentos alcanza esa precisión estéril de lo que no obstante

⁶⁰ La expone en su curso “La mito-lógica de Levi-Strauss” impartido en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAMéxico

no puede ser nombrado(...). Entonces entra en el agua: es viscosa, negra, pesada, tibia, enemiga. (...) Entonces empieza la cacería (...) la cosa está ahí (...) se aproxima a él y casi lo toca (...) El cuerpo trata de arrastrarlo hacia el fondo del río, hacia la oscuridad barrosa, y entonces las manos palpan el cuello y comienzan a cerrarse sobre él. (...). Ahora no siente más que un peso muerto. (...). Sabe que no debe mirar para atrás (...) tiene miedo de ver otra vez el fragmento de piel tostada errabundeando en silencio en la superficie del agua lisa (...) Jadea y tiembla. (p113-115)⁶¹

Por último, hay que marcar la implicancia del Ladeado, en el que la dificultad para caminar no sólo está explícita en su nombre, sino que es una realidad biológica. Su precariedad, en la que tanto se insiste, patentiza físicamente la degradación moral del grupo al que pertenece. Agustín, su padre, con quien comparte el nombre, es quien desbarata el orden a través del incesto al violar a sus hijas que acaban como prostitutas en la ciudad. 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 inculto siendo objeto de descripciones muy similares al periodo indolente de Wenceslao posterior a la muerte del hijo.

“La construcción precaria del rancho está casi ahogada de maleza y rodeada de suciedad. Un perro de policía, enorme, flaco, sucio y serio como la mujer y la nena, los mira de entre los matorrales. A dos metros de la entrada del rancho hay un montón de basura. El perro sale de entre la maleza y empieza a escarbar la basura, volviendo de vez en cuando la cabeza hacia el grupo con aprensión y resentimiento.” (p60)

6.4 – “Pasaba corriendo a través del patio...”

Yendo al segundo punto de nuestro repertorio encontramos el recuerdo de las zambullidas del hijo en el río. En toda la novela el hijo aparece sólo en tres situaciones distintas: las zambullidas en cuestión; de bebe en brazos de la madre viendo al padre partir en su expedición a la ciudad para vender las sandías (p88); y cuando se menciona sumariamente su reclutamiento en la leva, su posterior trabajo en una obra en construcción en la ciudad y su muerte allí mismo en un accidente:

⁶¹ Regresaremos a esta escena en el capítulo 7 en tanto este asesinato del hijo, que muere por segunda vez en manos de su padre, puede leerse como parte culminante del *trabajo del duelo* de Wenceslao en tanto desprendimiento, en oposición a la persistencia de Ella.

“Pasaba corriendo a través del patio, viniendo desde el rancho, cada mañana, en dirección al río, con el pantaloncito descolorido y la piel quemada y vuelta a quemar por el sol de enero; pasaba cerca del paraíso, seguido por su sombra, y desaparecía por el senderito de arena hasta que desde el patio se oía por fin el golpe seco de la zambullida y después el chapoteo de las brazadas. Volvía media hora después, chorreando agua, la piel oscura quemada y vuelta a quemar por el sol, el pecho flaco listado por la presión de las costillas, y se quedaba parado, casi en el mismo lugar en el que ahora está el brasero, riéndose y mostrando una doble hilera de dientes blancos que brillaban y brillaban. (...) Justo tenía que venir a cumplir veinte años y tenía que venir a tocarle la conscripción y enviciarse con esa ciudad de porquería y quedarse en ella cuando terminó la conscripción. Y tenía que pasarle justo a él encontrar ese trabajo en la obra de construcción, y que hubiese puesto en el andamio ese balde de mezcla con el que tenía que tropezar y venirse abajo.” (p23)

Esta que recogemos es la mención más extensa y detallada de todas. Las costillas, la piel quemada y el pantaloncito descolorido son los elementos que reaparecen en las distintas instancias del recuerdo de las zambullidas, tanto por parte del narrador como por parte de Wenceslao. Nuestra hipótesis acerca de la exclusividad de esta escena como recuerdo del hijo, pudiendo introducir cualquier otra de su vida isleña hasta los 20 años, la explica de la mano con otro procedimiento narrativo que llamamos *visiones* y que conviene tratar en este lugar. Las *visiones* refieren a una suposición que hace el narrador o Wenceslao acerca de *cueros in absentia*. Estando el relato focalizado por lo general en Wenceslao, se introduce la pregunta por lo que estuvo y ya no está en su campo de visión, o por lo que se percibe con otros sentidos. Las de mayor alcance, por la distancia física y el tiempo transcurrido, son las que la involucran a Ella, de quien se distancia habiendo compartido apenas una parte de la mañana. Las otras proyectan el trayecto de las demás personas que Wenceslao pudo divisar en un momento dado y luego, por determinada circunstancia, ya no.

- *“ahora estará sentada bajo el paraíso (...) cosiendo todavía, o habrá entrado al rancho o a la cocina, o estará parada cerca de la mesa, sola, con su vestido negro descolorido, o sentada bajo el paraíso, tranquila y sola, ensimismada en la memoria de un muerto.” (p58)*
- *“Ahora estará conversando con él, paseándose por la casa y haciéndose seguir por él a todas partes (...) conversará con él explicándole por qué está ahí y no en*

la casa de su cuñado, llenándolo de rencor porque ha sido él y no Wenceslao el que ha penetrado y llenado con su cuerpo —una cuña afilada— un hueco en la tierra en el que no hay lugar más que para uno solo. Hablará plácida, y después lo verá correr, ir y venir corriendo desde el rancho en dirección al río, lo verá correr mil veces y oirá mil veces el golpe seco de la zambullida y escuchará el rumor apagado pero nítido de un millón de brazadas.” (p81)

- *“Ve” la canoa amarilla sobre la que las mujeres se mantienen en un tenso equilibrio salir de bajo los sauces de la isla y comenzar a avanzar despacio hacia el centro del río. La “ve” sentada bajo el paraíso, las manos cruzadas sobre el abdomen, pensativa, escuchando. “Ve” la canoa que avanza alejándose cada vez más de ella, de los sauces, de la isla, en dirección al centro del río.” (p136)⁶²⁶³*

Estas visiones, que alcanzan incluso a sugerir la alucinación como respuesta a la discontinuidad, ponen en escena, del mismo modo que la zambullida del hijo, en la que su cuerpo se oculta bajo el agua, la ligazón problemática entre *lo visible* y *lo existente*. Esa facultad infantil que consiste en la comprensión de que lo que ya no se observa continúa existiendo independientemente, tiene su reedición trágica a la hora de la muerte, en la que la ruptura visual del ocultamiento es reemplazada por una ruptura metafísica: el cuerpo sigue estando, la persona no. La pregunta por el destino del cuerpo, ese vestigio enigmático que queda de este lado, es uno de los componentes principales del duelo y lo que moviliza en el relato, entre otras cosas, estas visiones, extendiendo esa interrogación al resto de los mortales. Hasta el cordero devorado es objeto de esa indagación, buscando una continuidad posible entre su existencia viva y sus restos óseos. *“objetos ya irreconocibles quedarán semienterrados y ocultos por los yuyos (...) viajando por todos los reinos y cristalizando en muchas formas diferentes y posibles, incluso en la de otros corderos” (p139).*

⁶² Además del sentido que estamos examinando, estos pasajes hacia una focalización interna hacen tanto a la operación de espacialización *“En Saer siempre es muy nítida la definición de un espacio narrativo. (...) Por momentos, en sus textos no se narra otra cosa que esa espacialización (Piglia, 2016)”* como a la configuración que se da en la novela respecto al saber del narrador y el de los personajes: la presentación de la *imagen* (en este caso un pensamiento *ocularizado*) exime al narrador de cualquier precisión psicológica que desequilibre el balance entre saberes, a la vez que indica cinematográficamente (Jost y Gaudreault, 1990) la *condición afectiva* en cuestión.

⁶³ Las demás citas quedan en el Anexo.

6.5 – La cuña y el vestido negro descolorido

El influjo del cuerpo del hijo no se detiene en este aspecto. Ya avanzando sobre el siguiente punto, en el que un mismo significante es utilizado para sustituir o comparar a varios otros, despunta la insistencia en la figura de la “cuña”. Primero el cuerpo enterrado, la *visión* por excelencia, es asociado a una cuña en una oración ciertamente fundacional —en la que también importa la *estrechez*, el *abrirse* y *cerrarse*, la *soledad*, la caverna— y, a partir de allí, el uso de esa imagen prolifera en diversas situaciones: “*Wenceslao piensa en la tierra removida, mojada, y en él abajo, solo, apretado, como una cuña afilada que hubiese penetrado la masa compacta de la tierra y sobre la que la tierra se hubiese cerrado otra vez dejándolo adentro, en una caverna tan reducida que en ella no hay lugar más que para él solo.*” (p26)⁶⁴. Las asociaciones con la cuña y las otras propiedades mencionadas se relacionan con las variaciones sobre cultura y naturaleza que el relato despliega, tema que tendrá su apartado específico más adelante (Capítulo 8), pero que había que anotar aquí por su carácter de repetición.

Lo mismo ocurre respecto de los siguientes dos puntos. En el cuarto el ejemplo más interesante son las 21 apariciones del adjetivo *descolorido*, de las cuales la gran mayoría responde a la calificación del pantaloncito del hijo y a la vestimenta de Ella, a pesar de que ésta siempre es *negra*. Queda establecida así una identificación entre Ella y el hijo muerto que recuerda lo que planteamos en el desarrollo sobre el duelo, sobre todo la pregunta freudiana al enlutado acerca de acompañar o no al muerto en su destino, que en la novela es proferida por una de sus hermanas: “—*Dios lo tenga en la gloria, sí —dice Rosa—. ¿Pero ella por qué no fue y se enterró con él?*” (p123). Esto tiene también su escenificación metafórica en la narración que hace Wenceslao de su golpe de calor:

“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.” (p143)

⁶⁴ Ver en anexo todas las otras apariciones de la cuña.

Ella se desdobra, una auxilia a Wenceslao que acaba de desmayarse, la otra continúa hacia el río como yendo a ocupar el lugar del hijo y su zambullida. Ya vimos, en el capítulo 3 sobre la muerte, otros desdoblamientos: el que acontece en el psiquismo del duelista entre la realidad objetiva (donde el muerto ya no está) y la realidad psíquica (donde persiste). Podemos leer aquí varios tópicos en relación al duelo: el empobrecimiento del yo, la necesidad de adicionar a la pérdida del objeto una segunda pérdida propia.

La insistencia en lo descolorido es sólo un caso particular de la constante cromatografía que tiene lugar en la novela, jugando profusamente con lo blanco y lo negro, los colores intensos, lo oscuro y lo luminoso. Como explicamos en relación a la figura de la cuña, también esta cromatografía y los elementos del quinto punto de nuestro repertorio de repeticiones (luz, sombra, oscuridad, viento, fuego) tendrán su interpretación en el esquema cultura-naturaleza en el capítulo correspondiente.

6.6 – La obstinación descriptiva

Queda entonces el sexto punto. Aquí nos adentramos en uno de los aspectos más sensibles de la obra saeriana, a la vez que en el seno del consabido debate acerca de la supuesta oposición entre narración y descripción, el cual sólo transitaremos tangencialmente. Al principio calificamos la diégesis del Limonero como aletargada, abonando con esta afirmación la oposición mencionada: la diégesis, la narración de los “hechos”, se atasca por la primacía de la descripción, dinámica que queda ilustrada en el Mapa. Para Piglia la importancia de la descripción se relaciona, en Saer, con la intención de narrar el presente:

“Saer está muy preocupado por narrar en el presente. Y, por lo tanto, más cerca de la lírica que de la narración. En el centro de su proyecto narrativo está la tensión con la lírica: captar lo que no es narrativo, esto es, el instante mismo. Narrar el presente aparece como una pretensión. Y juntamente con ella, y con la imposibilidad a la vez de hacerlo, está el otro gran elemento que define el tono narrativo en Saer: la descripción. Otra vez lo no narrativo, porque si hay algo que no es narrativo es describir. (...) Y es en esa tensión en la que Saer instala el relato, y también en el cruce entre la narración y el presente. La máquina narrativa de Saer se constituye con una escena que dice «ahora estoy aquí y veo»; lo que se ve es lo que se intenta narrar.”

(Piglia, 2016, 2008)

Creemos que considerar la descripción como un mero detenimiento de la acción o viceversa sería una perspectiva empobrecedora. En una entrevista acerca de Saer, Martín Prieto postula una síntesis y habla de una *descripción narrativa* en la que también se halla la *trama*. Vemos cómo proliferan los conceptos: *descripción, narración, diégesis, trama*. Por nuestra parte, más que indagar en el fundamento de esta oposición y sopesar hasta dónde puede ser sostenida, nos interesa remarcar que, en última instancia, se trata de elementos significantes que son dados a la lectura con los que la interpretación puede aspirar a lograr cierto ordenamiento. Lo que queremos decir es que tanto el *hecho de describir* constantemente como aquello que es *objeto de la descripción* significan y esta significación puede ser entendida en relación al núcleo del relato y al talante del narrador. De los objetos de la descripción nos ocuparemos en el octavo capítulo por formar estos un complejo indisoluble junto con la luz, las sombras, el viento, el fuego⁶⁵, etc. en la operación de *espacialización*.

Nos queda entonces *el hecho de describir*, el significado de esta repetición. Hemos dicho que hay en este gesto cierta afinidad con el relato etnográfico que es, en última instancia, la garantía que la antropología ofrece como disciplina respecto a su empirismo: la descripción como procedimiento *realista, verosimilizante* (Hamon, 1982) presente en ambos géneros a pesar de su supuesta discontinuidad en el eje ficción-saber. Ya discurremos sobre esto. Ahora bien, la descripción que en la etnografía aparece como respuesta a la necesidad de *autoridad*, buscando crear una especie de *ilusión referencial*⁶⁶ basada en la *experiencia* —que a su vez habilitaría la descripción—, en la novela responde a una necesidad de *fijeza*, de cristalización de la realidad frente al influjo desintegrador de la muerte. **Hay dos casos interesantes de apreciar en este sentido.**

En primer lugar, el énfasis en la operación de *nominación* a través del uso de comillas⁶⁷.

- “*Es, para Wenceslao y para ella, en efecto, así: ‘la mesa’; ahí almuerzan y cenan de octubre a marzo, a no ser que llueva o sople viento del norte. En esos casos comen en “la mesita chica” dentro del rancho al que le dicen la cocina. La mesa*

⁶⁵ Un último comentario para atisbar las aristas complejas de la cuestión descripción-narración: si el relato narra los vaivenes de la luz, el efecto que el viento produce sobre los árboles, el recorrido solar: ¿se está narrando o se está describiendo el espacio?

⁶⁶ “Al nivel del discurso, la objetividad \rightarrow carencia de signos del enunciante —aparece como una forma particular del imaginario, como el producto de lo que podríamos llamar la ilusión referencial, ya que con ella el historiador pretende dejar que el referente hable por sí solo. Esto no es una ilusión propia del discurso histórico: ¡cuántos novelistas —de la época realista— imaginan ser «objetivos» solo porque suprimen los signos del yo en el discurso! La lingüística y el psicoanálisis conjugados nos han hecho hoy día mucho más lúcidos respecto a una enunciación privativa: sabemos que también las carencias de signos son significantes.” (Barthes, 1984, 168)

⁶⁷ Ver el resto en el anexo “Nominaciones”

- de madera rodeada por las sillas amarillas se llama 'la otra mesa' (...) El patio delantero es 'adelante'. 'Atrás' hay naranjos, mandarinos y limoneros. (p14-16)*
- *"(...) esa niebla blanca que ha borrado lo que ellos conocían hasta media hora antes como 'el río' y 'la isla' (...)" (p24-25)*
 - *"Wenceslao atraviesa otra vez la arboleda y se dirige a lo que ellos llaman 'la higuera del fondo'" (p34).*
 - *"le ha parecido, mientras comía la primera breva, 'atrás', durante unos segundos, que ella hablaba sola (...)" (p231)*

Podemos leer las comillas como las huellas del trabajo narrativo por fijar algo de lo real en un significante, las comillas como escenificación textual de la barra sausseariana y de la arbitrariedad. Si el lenguaje estuviese bien fundado, si su relación con lo real no fuese quimérica, no habría comillas que indiquen ese malestar⁶⁸. Mientras que, por el otro lado, si no fuese la propia narración el mecanismo para lidiar con esa dificultad, si el silencio no hallara interrupciones y nada alcanzara siquiera la vaguedad de su nombre, entonces no habría texto. La presencia de las comillas indica un punto intermedio entre ambas posibilidades y es, de algún modo, paradigmática en relación a todo ejercicio de lenguaje.

La *nominación* es el segundo caso de uso de comillas que tratamos, el anterior fue aquel que llamamos *visiones*. Pero la distinción que hicimos entre ambas fue artificial y hasta un tanto rudimentaria: llamamos *nominación* al uso que recaía sobre sustantivos (río, isla, higuera) y *visiones* (ver u oír) al que recaía sobre verbos. **Mucho más interesante es pensar el solapamiento entre ambos, porque la duda que introducen las comillas predica sobre la naturaleza de las cosas, pero también sobre la de la percepción: "Con los ojos cerrados 've' a los tres muchachos sentados alrededor de la mesa larga, (...) (p111) "(...) ha 'visto', en pleno mediodía, subir despacio, entre los árboles, la luna (...)" (p229) El Limonero Real es una constante indagación acerca del estatuto de la realidad cuyos dominios transitan indistintamente las vagas fronteras del sueño, lo imaginario, el recuerdo, el deseo y lo sensible.**

"Hay aquí una poética inseparable de una ideología literaria: son la percepción, el recuerdo y la memoria los que hacen posible una cierta organización del mundo; los que hacen posible, en definitiva, la narración. Y es por eso que el relato está siempre amenazado de disolución: la precariedad del mundo, la precariedad de

⁶⁸ Digamos de paso que éstas proliferan en ciertas zonas de la novela donde Ella se hace presente, o donde la cultura *se abre paso*, tanto irrumpiendo como desvaneciendo.

eso que llamamos lo real, es correlativa de la precariedad de la conciencia, cuya aniquilación disuelve al mundo”

(Gramuglio, 2017, 57)

Los casos de uso de las comillas se completan con uno que pareciera apuntar en dirección contraria: la cita directa de los personajes. “¿Tdaemos más, tío? —dice el Segundo.” (p184) “Wenceslao repite dos o tres veces ‘Buenos días’ —dice ‘buenosh díash’ como si hablara con un niño” (p13). Paradójicamente, aquí las comillas, en lugar de cuestionar la relación del significante con el mundo, enfatizan la identidad al pretender emular la fonética de la frase, como insertando en el texto un cuerpo extraño, una intertextualidad que apunta fuera de él (y de cualquier otro). **Si queremos dar con una interpretación que englobe todos los casos descritos habrá que concluir, utilizando una clásica definición de significado, que en la intersección lógica de los usos (Fernández Güizetti, 1983) de las comillas se halla la suspicacia acerca de la representación, sus posibilidades y sus medios.**

La segunda instancia en que el problema de la *fijeza* de la realidad es apreciable es la escena de la fotografía entre las páginas 86 y 88. Acabamos de hablar de *lo sensible*, pero es evidente que, en el Limonero Real y en Saer en general, de todo el universo sensible *lo visual* es el terreno predilecto. Recorre sus textos la obsesión por captar el instante en su complejidad, siempre saboteada por la naturaleza impermanente de la realidad. De modo que la adecuación de la fotografía a estos fines hace que su aparición concreta resulte condensatoria de la empresa narrativa en su conjunto. El fragmento en el que esta descripción fotográfica alcanza su mayor intensidad es el de la cena de año nuevo que va de la página 198 a la 219, siendo la escena más larga de todas. En ella se da una alteración temporal en que la extensión del relato (21 páginas) alcanza su máximo en proporción al transcurrir de la historia.

Otro punto de afinidad de nuestra novela con la fotografía está dado por la melancolía. Hay toda una tradición melancólica en relación a la fotografía de la que la antropología participa en forma no menor. En cuanto las posibilidades técnicas lo permitieron, el antropólogo llevó consigo su cámara. Además de constituir las imágenes un elemento adicional con el que reforzar la *autoridad etnográfica*, se lee en ese registro cierta vocación museológica anticipada: la conciencia de que esas culturas se dirigían inexorablemente a su desaparición hace que la captura fotográfica se convierta en

testimonio para el porvenir de que *eso ha existido*. Unas pocas líneas de Tristes Trópicos bastan para ilustrar este *ethos* melancólico:

“De aquí a unos cientos de años, en este mismo lugar, otro viajero tan desesperado como yo llorará la desaparición de lo que yo hubiera podido ver y no he visto. Víctima de una doble invalidez, todo lo que percibo me hiere, y me reprocho sin cesar por no haber sabido mirar lo suficiente. (...) ¿Qué ha ocurrido, sino la huida de los años?”

(Levi-Strauss, 1955a, 47)

De modo que la fotografía aparece como garantía ilusoria de la preservación y aprehensión del instante, el complemento necesario que alcanza lo que en el lenguaje se evade. Recordemos el *noema fotográfico* tal como lo expresa Barthes (1980), “*esto ha sido*”, al que inevitablemente se le adhiere “*y ya no será*”, salvo por esa enigmática continuidad que brinda la imagen como representación de aquél que fue *capturado* por la máquina. Así, la fotografía oscila en la ambigüedad de *preservar* algo del sujeto retratado, a la vez que evidencia, a fuerza de detenimiento, su transitoriedad y, en última instancia, su naturaleza mortal. Entonces tenemos en la fotografía dos motivos idénticos a los que movilizan la narración: como espejo en que se refleja el lenguaje en su intención de captar la realidad (la obra de Saer en general); y como fuente de interrogación acerca de la muerte —la desaparición en lo real, la continuidad en el duelo y en la imagen— (El Limonero Real). Después del fragmento (p86 a 88) en el que se narran sucesivamente cada una de las fotos que toma la Negra, noventa páginas más adelante (p174), hay una minucia que justifica todo este *excursus* fotográfico. Piensa Wenceslao la madrugada del 1º de enero, ya en su casa, al final de su narración que inicia con el amanecer del 31 (la foto fue ese día al mediodía): “**He de estar ahora parado al lado de Agustín contra la pared blanca del rancho. Ha de estar lloviendo sobre el patio. Ha de estar lloviendo sobre la mesa del patio por entre las hojas de los paraísos.**”

Por último, hay un punto más en que la descripción se muestra solidaria al resto de los procedimientos. Al tratar las iteraciones de la frase de apertura (“Amanece...”) dijimos que sus apariciones contribuían a impugnar la linealidad temporal, esbozando, en cambio, una circularidad. Que la novela cierre, a su vez, con la misma frase permite pensar en la posibilidad de una narración interminable, que recomienza una y otra vez, como si lo que le llega al lector fuese apenas una muestra, un recorte de un texto que continúa desplegándose en otra parte. Del mismo modo, la descripción en tanto operación exhibe

la misma renuencia y la misma arbitrariedad en lo que respecta a su clausura. “*La descripción se convierte entonces en sede de lo aleatorio, de la amplificatio infinita, de la falta de clausura y de la falta de estructura, de la proliferación léxica hasta la saturación imprevisible*” (Hamon, 1991, 52). Si a esto se le añade el particular momento de la narración, el 31 de diciembre, cierre de un ciclo y comienzo de uno nuevo, el relato quedaría embebido, tal como explica Eliade en “El mito del eterno retorno” (1949), de las características de una re-creación cosmológica. De modo que el ciclo anual engloba los ciclos demarcados por las irrupciones del “Amanece...”, los que, a su vez, en su interior, ostentan la descripción y la repetición en múltiples niveles, contribuyendo todas estas instancias al carácter interminable del texto que aquí interpretamos en relación a lo arduo de la materia que trata, la muerte del hijo en tanto que Real.

6.7 – El compromiso del narrador con la historia.

Toda hipótesis acerca del narrador de El Limonero se sostiene en una indagación de su propia palabra, esto es del relato, la sustancia textual de la novela. Siendo él extradiegético respecto a la historia que narra, no hay exterioridad desde la cual apreciarlo. Como fue dicho en la introducción a este capítulo, sólo es posible postular la unicidad del narrador a través de las particularidades de su propio enunciado —eso que llamamos procedimientos. Lo delicado de esto es la evidente tautología del razonamiento: hay un narrador que en su discurso despliega determinados procedimientos, pero, a la vez, la identidad del narrador sólo se construye a partir de esos procedimientos que se dan a la lectura, **pues él no es nunca objeto sino sujeto de la enunciación. No hay que forzar demasiado los conceptos —¿acaso la omnisciencia no es atributo divino⁶⁹? — para afirmar que la figura del narrador descansa en una metafísica literaria y que dentro de ella su rol es análogo al del primer motor inmóvil, en tanto causa primera de todo el universo narrativo.**

Nos queda entonces la interioridad del relato. Las cualidades que analizamos son susceptibles de ser interpretadas en relación al influjo de la muerte del hijo, condición que permitiría hablar de un *compromiso* del narrador para con la historia que narra. ¿Pero es posible lo contrario, un narrador indolente respecto de lo que narra? Si suponemos que la respuesta es negativa, queda ponderar las *formas de ese compromiso*. Pues bien, si el narrador de un tipo de novela realista delega en el personaje la *función afectiva* (diciendo lo que éste siente y piensa, explicitando sus motivaciones psicológicas), el de El Limonero

⁶⁹ O para decirlo en términos narratológicos, la focalización cero extradiegética.

se mantiene prudentemente apartado de esos ardidés, expresando, en cambio, su afectación a través de múltiples capas de significación posibles de ser cotejadas entre sí. En este capítulo quisimos hacer foco en la narración, en las formas reconocibles que estructuran el relato, y ya vimos cómo sólo artificialmente pueden ser éstas escindidas de sus contenidos (por ejemplo el hecho de describir de los objetos de la descripción). Circunstancia ésta que remarca la particularidad de la antropología especulativa como un “*tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata*”⁷⁰. Ya habiendo establecido que aquello en lo que indaga la novela es la muerte, entendida en el contexto cultural desarrollado en el capítulo 3, como imposibilidad simbólica que recrudece por afectar al hijo, estos procedimientos analizados serían el resultado de una doble coerción impuesta por ella: la primera dada por el imperativo de acometerla de algún modo, sin lo cual no habría narración; la segunda representada por las limitaciones que se manifiestan al hacerlo. En este sentido, las instancias aquí abordadas (circularidad, visiones, nominación, repetición y descripción) tienen carácter de formaciones en sentido freudiano, elaboraciones cuya relación con la muerte del hijo nos propusimos dejar de manifiesto. Así, la riqueza que entendemos existe en la novela consistiría en que —en virtud de sus características narrativas— la muerte no es abordada frontalmente, pretendiendo agotar sus implicancias a través de explicitaciones psicológicas, sino que se *desarrolla* en una dimensión distinta a través de una multiplicidad de líneas discursivas en torno a ella que, por medio de la interpretación, permiten sopesar su lugar en la cultura y su vinculación con los elementos planteados (el cuerpo, la melancolía, el duelo, el mito, etc.). Con estas precisiones acerca del narrador, nos dirigimos en el capítulo siguiente al nivel de los personajes donde, a la vez que persiste la obstinación descriptiva, el aspecto diegético cobra mayor importancia.

⁷⁰ (Saer, 1997, 12)

7 – ELLA Y WENCESLAO: POLOS NARRATIVOS

En este capítulo focalizaremos sobre Wenceslao y Ella en procura de establecer cómo sus diferentes características y acciones configuran una oposición significativa en relación a la muerte del hijo y el duelo respectivo. Los roles tan disímiles de cada uno a lo largo de la novela, ella limitada a la reclusión, a ser objeto en el discurso de los otros, apartada del foco narrativo, mientras él moviliza todos los acontecimientos, hacen preciso postular una imbricación entre estas condiciones y los desarrollos de los capítulos anteriores acerca de la muerte, la melancolía, el mito y el duelo.

Comenzaremos evaluando el periodo inmediatamente posterior a la muerte del hijo, en el que ambos comparten el luto, para luego contrastarlo con la revitalización de Wenceslao, evidenciada en sucesivas instancias. En primer lugar, el retorno al trabajo material sobre su hogar, revirtiendo la degradación representada por el avance de determinadas especies naturales. A partir de allí, examinaremos la ausencia de nombre para Ella en contraposición al hecho de que Wenceslao toma la voz narrativa para contar él mismo la historia y desplegar sus consideraciones acerca de la muerte, con la relevancia simbólica que le adjudicamos a esta tarea escrituraria. Seguidamente, nos ocuparemos de dos escenas que consideramos esenciales para postular la posibilidad de una realización del duelo por parte de Wenceslao: el sueño y el sacrificio del cordero que, sostenemos, deben interpretarse de manera conjunta. Luego de este punto de inflexión, abordaremos la participación de Wenceslao en la celebración de año nuevo en lo que respecta a su apertura al mundo y su capacidad para disfrutar de Ella.

7.1 – El pasado común

Antes de avanzar sobre la bifurcación entre ambos personajes —antes de que Wenceslao cruce el río la mañana del 31 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 las páginas 41 a 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 la 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. Esto es

interpretable en virtud de lo desarrollado en el capítulo 3, sobre todo en lo que hace al empobrecimiento del mundo propio de la melancolía como contraparte de la persistencia afectiva hacia el hijo muerto, que la pregunta acerca del destino de su cuerpo intensifica. Todas las descripciones que se hacen de Ella apuntan en este sentido “*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.*”. (p41) 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.

“Ahora no sabe más quién es ella y mira la cara oscura sin alcanzar a reconocerla del todo, con extrañeza. Le parece que los dos han cambiado, de golpe, y que necesitarán mucho tiempo para volver a reconocerse. (...) estará sentado a la puerta del rancho, o al lado de la mesa bajo el paraíso, 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, envuelta en esos sempiternos batones negros que a la vuelta de los días se ponen más y más descoloridos. Por primera vez en años, Wenceslao no sabe cómo tratarla. Ya es demasiado viejo como para que pueda volver a aprenderlo alguna vez. 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.” (p42-46)

Ya vimos cómo cuando la muerte se estrella contra la vida cotidiana acontecen estos descentramientos como resultado de su impugnación generalizada a la continuidad de las cosas. Por otro lado, como respuesta atisbamos la posibilidad de operar un tratamiento de esa circunstancia a través de los sucesivos conceptos de *trabajo* ponderados (del duelo, del sueño y del mito), en el centro de los cuales pusimos la conjura de la muerte. Pues bien, hay un trabajo más que apenas mencionamos: la reproducción de la vida material, que es a la vez condición fatal de la vida humana, característica definitoria de su esencia para grandes tradiciones intelectuales y paradigma de la cultura según concepciones utilitaristas. Esto nos coloca ya en el segundo punto, porque es el trabajo material (su detenimiento y reanudación) lo que marca el progreso del duelo en Wenceslao y su bifurcación respecto a Ella. Digamos de pasada, ya que lo desarrollaremos en el siguiente capítulo, que este trabajo material es trabajo *contra* la naturaleza, representada por las

plantas salvajes, por la regresión bestial de los animales domesticados⁷¹, etc. 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.*”⁷² En suma, el agente de la cultura es siempre Wenceslao, de su actividad depende la limitación de la naturaleza y, por ende, de la muerte.

Entonces, habiendo transcurrido el lapso de algunos años en que Wenceslao compartió con ella el luto⁷³, 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.

“*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 árboles de plagas y de enfermedades y arrancando las plantas venenosas*”. (p43)

Lo que la cultura hace *contra* la muerte, a través del trabajo del mito, lo hace Wenceslao *contra* la naturaleza, a través del trabajo material —acometiendo una *refundación*—, paralelismo que evidencia la imbricación de ambos niveles planteados (sujeto y cultura) en tanto se enfrentan ambos a un mismo problema: el del sentido (y el de su defecación).

⁷¹ “Los perros se asomarán a veces entre la maleza que llenará los patios, mirando a Wenceslao con sus ojos torvos, amarillos, alimentados de muerte y regresión y acabarán comiéndose entre ellos en los pantanos de la isla.” (p46)

⁷² (Sorel citado por Pollán, Curso “La mito-lógica de Levi-Strauss”).

⁷³ “Las botas embarradas de Wenceslao imprimen sus huellas sobre las que ella acaba de dejar (...)” (p45)

7.3 – El nombre y la voz

Ya le dimos una interpretación al apodo “Layo” haciendo referencia al mito de Edipo y planteando que, como allí, también en la novela hay un trastocamiento generacional representado por la precedencia de la muerte del hijo a la del padre. Vemos que Wenceslao tiene dos nombres, éste y su apodo, lo que contrasta abiertamente con la situación de ella, que no tiene ninguno y queda oculta tras el pronombre. Esta particularidad se asocia al problema de la nominación tratado anteriormente, 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 a su hijo, quien tampoco tiene uno, mostrando la continuidad entre ambos a pesar del abismo que los separa: *“Cuando está dormida, parece una muerta; despierta, parece dormir.”* (p163). Una última identificación: así como los nombres parlantes (Edipo, Layo, etc.) designan una característica de su portador, en este caso la ausencia de nombre también es 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 modo que podemos hablar de un no-nombre parlante, en tanto prolongación en el texto del agujero existente en la lengua⁷⁴.

Avancemos ahora 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. (p22) ¿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. (p122-124)”

⁷⁴ Esta circunstancia da cuenta del singular lugar que ocupa en nuestra cultura la figura del hijo, el cual se hace más inteligible a través del desarrollo histórico esbozado en el capítulo 3 en el que intervienen procesos de largo alcance como la institución familiar, la individuación y la propiedad privada. Por otro lado, el solo hecho de la práctica del infanticidio en otras culturas históricas bastaría para desnaturalizar lo que en la nuestra resulta abyecto.

Esta deliberación *sobre ella* reintroduce la noción de espectador del duelo como catalizador externo que lo regula entre los límites de un duelo excesivo y uno demasiado ameno. 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 duelista 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. (p53) —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. (p125). No es forma de atuar que vengan vea las propias hermanas el día de fin de año y uno se emperre y se mantenga firme diciendo que está de luto y que de luto no se debe de salir.” (p163)

Si antes dijimos que el narrador hace suyos los ojos abiertos de Wenceslao al amanecer —a quien persigue toda la novela—, en ella los ojos denotan algo bien distinto:

“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.” (p19)

Podemos decir que en este fragmento la serie que planteamos está completa. No sólo que 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 (la ceguera).

Continuando con el asimétrico repertorio de actividades, hay una entre todas que, en virtud de lo desarrollado en el capítulo 3, 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.
- 2- El relato mitológico que narra desde los orígenes telúricos de la isla hasta el tiempo presente
- 3- Su versión de todo lo que experimentó desde el 31 de diciembre hasta la madrugada del 1º.

Las historias narradas en los dos primeros se articulan a través de esa 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 éstos 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, puesto 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) tendrán su lugar en el siguiente capítulo, interesándonos aquí en el tercero, donde se presenta, en un registro más profano e integrado al resto del relato, cómo vive Wenceslao ese día particular, desplegando todo un complejo de consideraciones que nos acercan al modo en que se relaciona con la muerte y sus manifestaciones.

7.4 – La versión propia

Lo primero que trata 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 que acaban 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. Está visto de qué poco sirve instruirse a uno mismo acerca de estos procesos y no es extraño que las personas con los “mayores recursos” fracasen olímpicamente en estas empresas. 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.⁷⁵ (...) 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. Para mí la ley es lo que uno quiere hacer. Y no siempre es fácil darse cuenta, no, ya le digo. Pero 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.” (p163)

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 ciertos aplazamientos y negaciones. *“Más vale empezar cada día junto con el sol aunque sepamos que las ánimas andan vea olfateándose en el infierno”*(p165). Sin embargo, en el horizonte absurdo que dibuja la muerte, abandonarse no tiene más sentido que ponerse en marcha: *“Nomás la música empezó a sonar ya empezaron mis pienes a ponerse inquietos y a como querer saltar en el lugar donde estaban”* (p163)

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. Acontece que la gente cuando habla 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.” (p167)

⁷⁵ Esta afirmación particular de Wenceslao tiene en la novela una especie de eco en la boca del viejo, el padre de Rogelio, el cual, a pesar de que se insiste en su inmovilidad y mudez, sentencia: *—Les agarra la locura y son caprichosas —dice el viejo (...) —Se les pone una cosa en la cabeza y nadie se la puede sacar. Son cabeza dura. (...) —Son así, todas son así* (p54-57). Se observa en ambos una concepción común que claramente la excede a Ella como referente, avanzando sobre el género femenino y que se relacionaría a una cierta irracionalidad u obstinación, en el contexto general de un relato isleño que exhibe en los hombres caracteres de rudeza y machismo de acuerdo a una tradición literaria que los acentúa en la representación de espacios no urbanos.

“Los perros les ladran nomás a los que no conocen” (p168) “Hay un solo fuego, vea, uno solo, siempre prendido, y es al pedo que uno le quiera disparar porque él no descansa. Ni esta lluvia ni este viento que están castigando ahora no pueden nada tampoco porque ahora mismo hay mil braseros bien reparados adentro de los ranchos. Al agua usted la puede nadar, pero no al fuego”(p169) “Usted viera lo linda que estaba esa criatura con el vestido floreado que le habían traído las hermanas de la ciudad.”(p172)

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.” (p165-172)⁷⁶

Al tratar con estas particularidades en el discurso de Wenceslao, conviene no perder de vista las observaciones que hicimos en el capítulo 2 acerca de la antropología especulativa. Su condición de narrador intradiegético que puede ser apreciado desde fuera el resto del texto o, en definitiva, su condición de personaje, no repercute en una mayor pertinencia del análisis del discurso como herramienta etnolingüística para sus palabras que para las del narrador extradiegético. En la medida en que la narración se interpreta en tanto antropología especulativa, a los fines de estudiar la variable de la muerte en la cultura —por intermedio de la lengua—, este *otro psicológico* y su discurso constituye un nivel significativo en relación a los demás (historia, léxico, mitos, procedimientos, etc.) dentro de la totalidad del texto.

⁷⁶ A esta expresión de la amistad metaforizada en la marcha pareja hay que sumar una singularidad del viaje que emprenden ambos a la ciudad y que es signo de la confianza entre ambos: Wenceslao se duerme tres veces en el sulky dejando que Rogelio se encargue de manejar o de vender las sandías, y cuando se despierta siempre le parece haber dormido menos de lo que en verdad durmió.

7.5 – El sacrificio y el sueño

Entre las actividades de Wenceslao a lo largo del día, hay 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 sobre lo que ya dijimos acerca del sueño de Wenceslao. Comienza con el recuerdo de las zambullidas del hijo, luego es él quien ingresa al agua: el significante duelo adquiere su acepción más prosaica, la de un enfrentamiento a muerte entre adversarios. “*Empieza la cacería*” (p115) y si la elaboración onírica debe cumplir su función de escenificar el deseo inconsciente a la vez que preservar el sueño, no puede ya patentizar 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*”.

Podemos decir que este sueño es la respuesta de Wenceslao a la pregunta freudiana sobre si seguir el destino del muerto “*El cuerpo trata de arrastrarlo hacia el fondo del río, hacia el lecho de oscuridad barrosa*” (p114), en clara oposición a la respuesta de ella y su escenificación a través del desdoblamiento narrado en el marco de la insolación (p144) (sueño y delirio, dos regímenes representacionales apartados de la “normalidad”).

La mejor prueba del carácter abominable del sueño de Wenceslao son 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.*” (p168) “*Wenceslao nota que ha sudado mucho y que tiene la camisa pegada al cuerpo.*”(p116)

Nos dirigimos ahora al sacrificio del cordero. Sin embargo, sostenemos que entre éste y el sueño hay que intercalar una escena mediadora que permite la continuidad entre ambas. 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.”* (p134). Esto, junto al 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

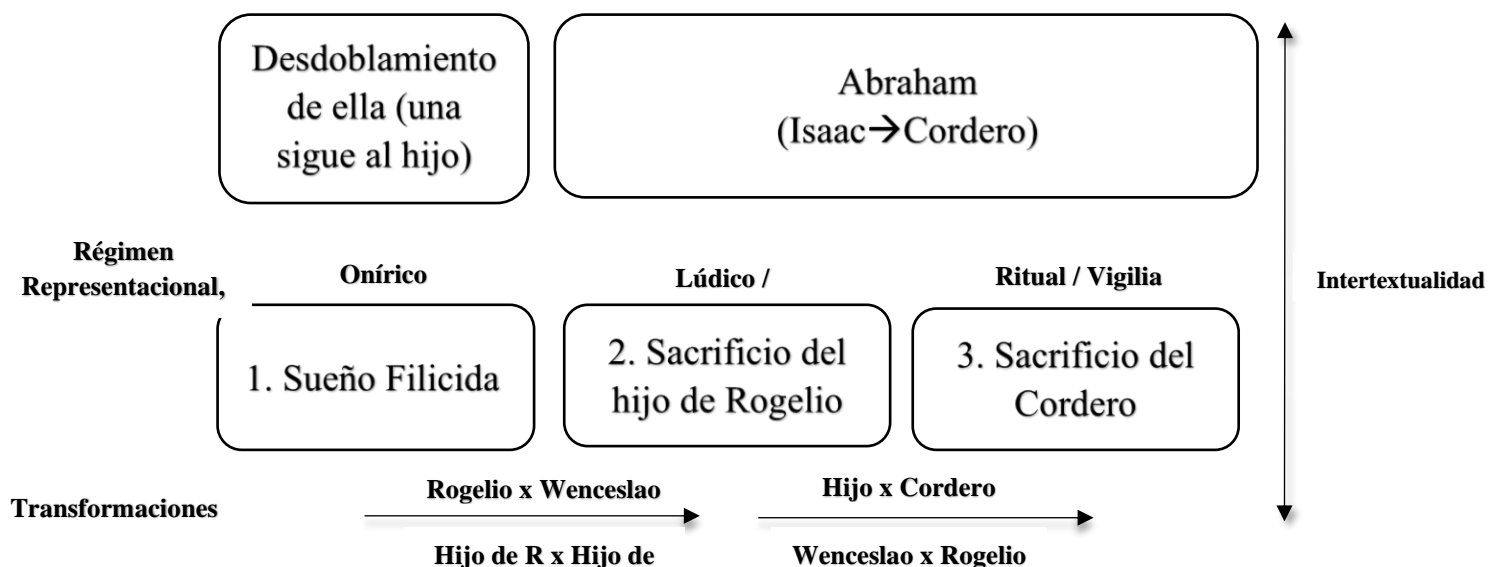


Gráfico 8

A partir de este esquema diremos que cada régimen le impone a su escena sus 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.”* (p99)
- 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) Finalmente, 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.

La implicación del hijo tanto en el sueño como en el sacrificio también se evidencia a través de la ya mencionada aparición de la figura de la cuña que, inaugurándose al hablar de la tumba, se proyecta hacia otros elementos que le son afines. *“Su cuerpo está metido en el agua como una cuña que abriese un hueco en el que no hay lugar más que para uno solo. Ahora ha aferrado la cosa”* (p114) *“Tantea, agarra las orejas tirando hacia atrás la cabeza del cordero, y clava el cuchillo, que rasga la lana y entra en la carne, hundiéndose, abriendo en la garganta un hueco que lo ciñe, que se vuelve a cerrar, un hueco en el que no hay lugar más que para el cuchillo.”* (p141). 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.”* (p201)

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 (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 intersecciones postuladas en el Gráfico 5 (Capítulo 4). Allí se postuló que la condensación y el desplazamiento —metáfora y metonimia—, como parte del trabajo del sueño (Freud), junto a la lógica relacional del pensamiento simbólico (Levi-Strauss), formaban parte de un repertorio de operaciones simbólicas del que se sirven, en principio, el trabajo del mito

y el del duelo, a la vez que de forma más general las representaciones sociales (Durkheim). Si tanto para el estructuralismo de cuño levistraussiano como para la etnolingüística la lengua es el sistema simbólico por excelencia de la cultura, este ejercicio del lenguaje que representa la novela (del mismo modo que los mitos o los sueños) se constituye, a través de su interpretación en tanto antropología especulativa — esto es como indagación sobre la cultura por medio de la narración— en un corpus donde observar no sólo las operaciones mencionadas (de carácter abstracto y validez que pretende ser universal) sino, más específicamente, los elementos concretos que éstas relacionan al tomarlos por objeto (cuyo ámbito es el de cada cultura en particular). En este sentido, la atención no recae únicamente sobre la operación metáfora en su forma abstracta (un significante por otro) (Lacan, 1966) sino —y por sobre todo— en el hecho de que, en nuestra cultura, existe, por ejemplo, entre hijo y cordero una cierta equivalencia que podemos remontar históricamente hasta uno de sus textos fundantes⁷⁷. Así, cada asociación que el texto pone de manifiesto se inserta en su contexto cultural específico, dentro del cual, a la vez, pueden plantearse distintos niveles de particularismo hasta alcanzar un hipotético habla individual.

Del mismo modo, debemos interpretar el duelo obstinado de Ella a la luz del desarrollo del capítulo 3, en el que se estableció el tránsito en la cultura occidental entre la *muerte romántica*, al decir de Aries, en la que el luto recaía sobre todo en las mujeres de las que se esperaba una afección profunda, y la *muerte excluida* junto a la noción de *espectador del duelo* (Smud y Bernasconi, 2008) aquí representada por los demás personajes.

7.6 – 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 al 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. Mientras que 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

⁷⁷ “(...) creo que todos, más allá de esas vicisitudes raciales, somos griegos. Cómo concebir la cultura occidental sin los presocráticos y sin Platón y sin Aristóteles. Y todos somos hebreos. Cómo concebir la cultura occidental sin el cristianismo cuya raíz está en la Biblia.” (Borges, 2019, 55)

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 (...) desde el momento en que empecé a bailar ya no vi más nada; sé que sonaba la música pero hasta la música dejé de oír. 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.”
(p163)

Librado en la medida suficiente del recuerdo y de la muerte, Wenceslao puede disfrutar del mundo y de la celebración que tiene, en relación a 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 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.” (p174)

“(...) 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.”
(p231)

7.7 – El carácter novelesco

Habiendo hecho foco en el capítulo anterior en el narrador principal extradiegético, en este nos ocupamos del contraste entre Wenceslao y Ella. La intención fue analizarlos en procura de hallar signos que den cuenta del modo 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, 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 silencio⁷⁸.

En el siguiente capítulo nos ocuparemos especialmente de los fragmentos mitológicos de y de cómo los elementos allí desplegados pueden tornarse en índices para la lectura del resto del texto con el objetivo de articular la retórica de la novela.

⁷⁸ El cual se anticipa en el nulo avance diegético de los últimos dos tramos (ver Mapa).

8 – VARIACIONES SOBRE LA MUERTE

En este capítulo nos proponemos arribar a los principios estructurales que rigen el relato, de acuerdo a la hipótesis de lectura postulada en relación a la muerte. Para ello comenzaremos analizando los dos fragmentos mitológicos en los que sostenemos se percibe con mayor claridad la instauración de determinados significantes fundamentales y sus relaciones. Habiéndolas identificado, avanzaremos sobre las oposiciones y síntesis que se esbozan entre ellos a lo largo de todo el texto. En primer lugar, nos ocuparemos de la ya mencionada figura de la cuña, luego de la ciudad en tanto espacio que contrasta con la isla y finalizaremos ofreciendo un esquema que organiza todos estos elementos, dentro del cual el fuego y el limonero real ostentarán un valor condensatorio.

8.1 – El principio opositivo

Hasta aquí hemos analizado la figura del narrador y las de los personajes. Por ser el primero extradiegético dijimos que el único modo de abordarlo era a través de su propio discurso, esto es el relato, el cual interpretamos como una topología que manifiesta el influjo deletéreo en su núcleo y que tiene en la repetición su aspecto preeminente. En cuanto a los personajes de Ella y Wenceslao, ponderamos su asimétrico repertorio de actividades y las asimilamos a distintas variantes de un trabajo simbólico que opera sobre la muerte y permite —o no— la posibilidad de una apertura al mundo.

Ahora es momento de desarrollar el principio opositivo planteado en los capítulos teóricos sobre la muerte y el mito que se sintetiza en el Gráfico 5. Allí partimos de la clásica oposición antropológica entre naturaleza y cultura, con el incesto como umbral, y la pusimos en correspondencia con la muerte, por un lado, que aquí reviste el carácter de lo Real, como lo hemos definido antes, y su tratamiento por el otro.

Las hipótesis al respecto de estas oposiciones son las siguientes:

- 1- En primer lugar, que emergen de la propia novela que las ficcionaliza, haciéndolas narración a través de una serie de asociaciones de elementos significantes entre los que se establece una *lógica de las cualidades sensibles* (Levi-Strauss, 1962).
- 2- Segundo, que es el mismo relato el que genera la imbricación de ambos órdenes y oposiciones planteadas, al hacer del mito narración personal de Wenceslao, mostrando, como dijimos, que el trabajo del duelo y el del mito operan solidariamente sobre la misma materia —la muerte— y con uniformidad de procedimientos. A lo que debe sumarse la importancia del trabajo material, como

forma tangible del mismo imperativo simbólico que acaba de configurar las correspondencias al accionar *contra* la naturaleza.

Para procurar establecer la validez de estos postulados seguiremos una espiral descendente que va de mayor a menor en lo que respecta a su nivel de abstracción. Primero indagaremos en la operación simbólica que recae sobre la isla, acaecida en dos instancias míticas que ejecutan la fundación del espacio narrativo: una que llamamos telúrica (que parte de la nada), y la otra cultural en sentido estricto, en la que el espacio deviene territorio con el primer arribo de Wenceslao. A la isla como universo simbólico se le opone la ciudad, espacio no afectado por estas operaciones y escenario de un viaje fatídico a la vez que de la muerte del hijo. Veremos cómo, cuando se trata de ganarle terreno a la naturaleza, de acometer su incorporación a la cultura o, en definitiva, de proyectar un significado sobre las cosas, el relato exhibe una serie de significantes comunes a los que despliega cuando aborda la muerte del hijo y el destino de su cuerpo evidenciando que, en el fondo, se trata de variaciones de una misma problemática. Por último, nos ocuparemos de los subproductos de la oposición elemental que se materializan valiéndose de elementos tales como el aire, la luz, el fuego y el agua.

8.2 – Fundaciones

Dijimos que el relato operaba dos fundaciones de la isla: la telúrica y la cultural. Una que se proyecta hacia el tiempo mítico de los orígenes, dando cuenta del surgimiento de esa geografía que constituirá el espacio narrativo, y otra que, si bien acaece en el tiempo histórico, durante la infancia de Wenceslao, también reviste un carácter originario en tanto marca la incorporación de ese espacio al orden de la cultura y, más específicamente, implica su apropiación filial que, iniciando con el padre de Wenceslao, se romperá luego con la muerte del hijo. En virtud de su precedencia temporal comenzaremos con la telúrica.

8.2.1 - Telúrica

Recordemos, asistidos por el Mapa, que este fragmento mitológico que va de la página 148 a la 163 se inaugura con la aparición de la mancha negra que cierra la escena de la insolación y delirio de Wenceslao (p141-148). De modo que habrá retroceder un poco para entender la irrupción del mito. Se trata de la narración de Wenceslao, en tiempo presente, de un golpe de calor que le produjo un desmayo. La temporalidad es incierta, pero la descripción que hace de ella indica que el hijo ya había muerto. Desde que Wenceslao cae al piso todo ingresa en un régimen ambiguo entre el delirio y el sueño. Es

Ya dijimos que quien tiene a cargo la narración de este fragmento es Wenceslao y que ello implicaba una imbricación del orden cultural con el individual, en la medida en que, narrado por él, el mito colabora en la tramitación del duelo. Interesa particularmente en el relato lo que podríamos llamar *la preexistencia mítica de los afectos*. El mito se ocupa de narrar el advenimiento de ciertas cosas al mundo (la propia isla, el río, las especies vegetales y animales, la explotación humana, etc.), mientras que otras aparecen como ya dadas, sin ninguna explicación al respecto: el sol, la luna, el cuchillo, la canoa, y especialmente su hogar con su mujer, su hijo y sus perros.

“Ahí quedó nomás la isla secándose al sol. Porque ya estaba el sol arriba vea, arriba, dando vea de lleno.” (p149)

(...) el corazón me empezó a golpear fuerte en el patio. Más fuerte me golpeó todavía cuando divisé el paraíso y el frente del rancho. El Negro y el Chiquito estaban tirados a la sombra, tascando cada uno un garrón. Ella tejía también a la sombra y el muchacho estaba viniendo desde el fondo justito en ese momento.” (p160)

Este contraste entre cosas fundadas e infundadas se puede leer a través de las formulaciones del capítulo 4 respecto a la función del mito y las determinantes de la condición humana. Es sobre aquello que representa una dificultad, una contradicción o un escollo al imperativo del sentido, sobre lo que el mito *trabaja*. Porque si la presencia viva del hijo no precisa de explicación alguna (no se narra su nacimiento, así como no se narra el del sol), no ocurre lo mismo con su ausencia. *“(...) ella viene llorando a decirme que se lo han llevado a la milicia por culpa de la cresta, que por esa cresta lo han reconocido y se lo han llevado. Que no vaya ser que lo maten en alguna revolución.” (p162)* Ya sabemos que luego de la leva el hijo se *enviará* con la ciudad y morirá trabajando en una obra en construcción. De modo que la secuencia sería: *cresta de gallo → conscripción → trabajo (en la ciudad) → muerte*. Si a partir de aquí remontamos hacia atrás el asunto de la cresta de gallo veremos que está fuertemente asociada al problema del trabajo, su división, la pobreza y la explotación del hombre por el hombre, terminando por llegar nuevamente a la muerte, invirtiendo la secuencia. Refiramos esquemáticamente el mito desde el punto en que comienza el *drama humano*: *“Y menos mal, porque cuando empezaron a venir las desgracias, si no hubieran sido buenas las cosechas a esta hora estaríamos peor todavía de lo que estamos.” (p153)*

- 1) Advenimiento de la muerte y extrañeza: *“No va que a uno de nosotros se le empieza poner el pelo blanco (...) se queda dormido y no hay forma de despertarlo.”* (p153)
- 2) Reflexión acerca de la muerte. Eligen al Cabezón para que reflexione, mientras ellos trabajan. *“cualquiera podía juntar la cosecha, pero que para reflexionar había que ser cabezón de nacimiento. (...). De cada diez gallinas, una era para él”* (p154)
- 3) El Cabezón decreta la ineluctabilidad de la muerte, instauro la cresta de gallo como objeto funerario, a él como intercesor ante el *otro mundo* (a donde se va a trabajar bajo patrón) y comienza la explotación *“(...) dijo el cabezón que todos íbamos a terminar en esa quinta. Sacó un pedazo de cresta de gallo y se lo puso en el bolsillo. (...) Lo usábamos como santo y seña, que le dicen.”* (p155) *“A los que no tenían animales, les cambió el terrenito. (...) yo le había estado alambrando como una semana, desde el amanecer hasta la noche”* (p157)
- 4) El Cabezón le da una cresta de gallo a Wenceslao. El hijo la quiere injertar en el limonero, se lo lleva la milicia y se queda en la ciudad trabajando en una obra en construcción.
- 5) Muere en un accidente en la obra.

A la manera estructuralista, estas instancias pueden ser agrupadas en virtud de elementos comunes.

- En principio, el punto 1 y el 6 involucran a la muerte, con la significativa diferencia de que en 1 mueren los mayores (*pelo blanco*) y en 6 muere el hijo, todavía joven. Además, si la primera acaece en la isla (recién fundada), la otra sucede en la ciudad, espacio no nombrado y sugerido a través de la “milicia”.
- Tanto el punto 2 como el 4 manifiestan etapas de la división del trabajo social. La primera es el origen pseudo histórico clásico, la división entre el trabajo manual y el intelectual que abre paso a la explotación. El segundo refiere a una etapa más avanzada del proceso: la oposición entre campo (aquí representado por la isla) y ciudad. Uno aparece como resultado de la muerte, el otro deriva en ella.

Por su parte, el punto 3 es la instancia de condensación de las restantes: el Cabezón deviene agente de la explotación económica a causa de haber sido ungido en la búsqueda por aplacar la incertidumbre que genera la muerte, en lo que se puede leer como una ficcionalización de la clásica hipótesis del mago o sacerdote como forma primera de una

clase social que se erige sobre las otras en virtud de su pretendida relación con el más allá.

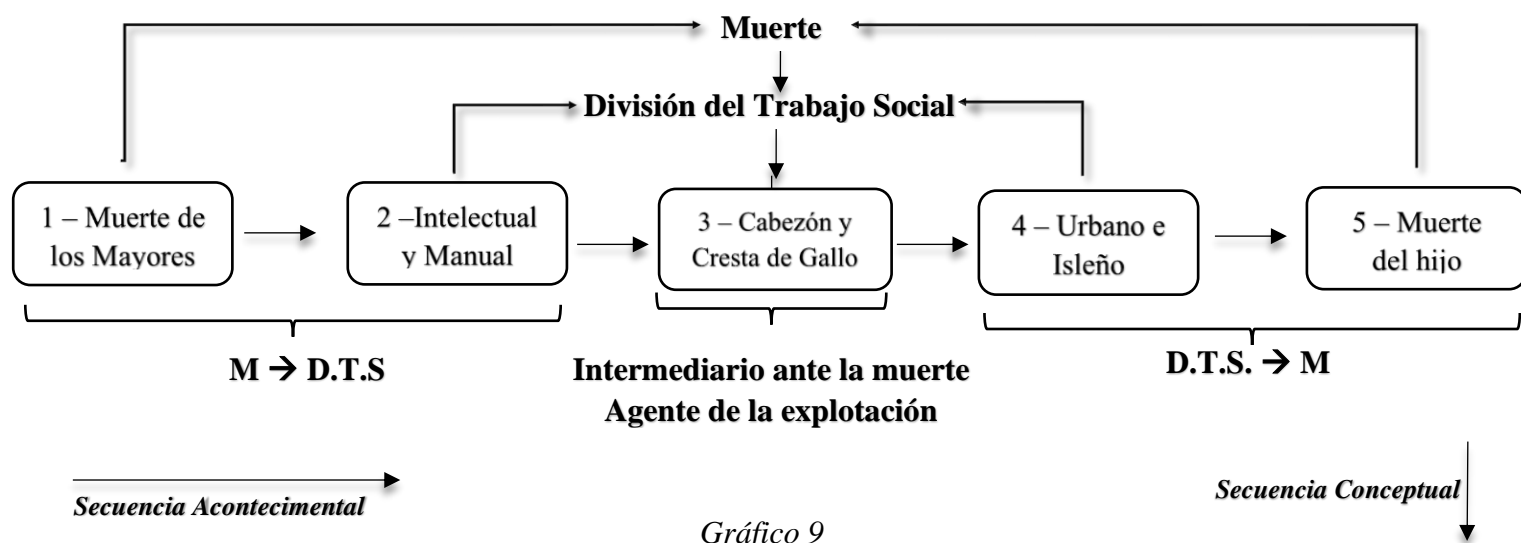


Gráfico 9

Se observa entonces que el mito posee una estructura simétrica. La secuencia, a la vez cronológica y conceptual, que inicia con la muerte y pasa a la división del trabajo, se duplica luego de manera invertida. De modo que todo comienza y acaba con la muerte. Sin embargo, entre las dos variantes de la muerte ha tenido lugar una aberración: de la muerte de los mayores *en la patria isleña*, territorio simbolizado por la narración, se pasa a la muerte antinatural del hijo, que precede a la del padre y que acontece en el ostracismo urbano. Se trata de un desgarramiento análogo al que lleva la división del trabajo al devenir explotación: la separación del hombre del fruto de su trabajo. **Es en virtud de esta afinidad, de su igualdad en tanto contradicción, que el mito se permite derivar una de otra, enlazándolas en un relato que las dispone en un orden cronológico, acorde al discurrir lineal que su naturaleza sintagmática le impone. Lo que tomado al pie de la letra redundaría en una estafalaria teoría civilizatoria es, en el mito, la identificación precisa de los determinantes que suscitan su reflexión, acometida según los principios de su economía. Allí donde el pensamiento científico proyecta el análisis y la causalidad, el mito opone la síntesis y la parataxis.**

Que primero sea la muerte lo que lleva a la pobreza, y luego al revés, evidencia la intercambiabilidad de los términos a la vez que dilata la ineluctabilidad del primero hacia el segundo. Este significado, vislumbrado a través del análisis estructural, tiene también sus muchas elaboraciones metafóricas:

“Vimos que si todos se nos empezaban a tirar a muerto como los dos que habíamos enterrado, en cuanto nos descuidáramos nos íbamos a quedar sin brazos para la

cosecha. (...) después dijo que el hombre no tenía más remedio, que se iba a la quinta del Ñato. Se iba a trabajar conchabado a esa quinta (...)” (p156).

Ni muriendo se salvan los hombres de trabajar y morirse es un problema para el trabajo: la pobreza deviene condición tan natural como la misma muerte. “No le quiero decir que perdí el rumbo, no, porque el pobre es como perro atropellado por camión, que anda siempre sin rumbo.” (p158)

8.2.2 – Cultural

El otro fragmento en cuestión, que llamamos fundación cultural (p24-33), es una analepsis que narra el primer arribo del joven Wenceslao junto con su padre al terreno de isla en el que transcurrirá la novela. A diferencia del fragmento anterior, su estilo es uniforme al del resto del texto por estar a cargo del narrador extradiegético principal. Esta diferencia es la que determina que mientras la fundación telúrica fue objeto de un análisis de sus relaciones internas, ésta sea tratada de un modo diferente. **Por fundar el espacio narrativo de la novela y por ser el narrador el extradiegético, con sus obsesiones y giros característicos, es que en este relato indagaremos en determinados significantes y asociaciones que, por su aparición en esta instancia originaria, quedaran embebidas de un valor paradigmático, funcionando entonces como clave de lectura para el resto del texto.**

Ambos protagonistas llegan en canoa a la isla, el padre amarra, descenden, se internan en la niebla, el padre le pide que se quede quieto hasta que él vuelva y en ese lapso Wenceslao oye temeroso un tintineo, al regresar el padre le explica que se trata del cencerro de una yegua, lo alza y regresan. Tales son los acontecimientos, la historia referida en este tramo. El contraste entre el avance diegético de esta fundación y el de la otra salta a la vista. **Ocurre que mientras que la otra recorre desde los orígenes mismos de la isla hasta la muerte del hijo, uniendo el tiempo mítico con el histórico, aquí, esa misma problemática que consiste en crearse un mundo de la nada, en proyectar un significado sobre las cosas, es acometida, más que narrando una historia, creando un conjunto de clasificaciones, metáforas y asociaciones que funcionarán como el núcleo de la novela en su conjunto. A la vez que Wenceslao arriba al que será su espacio vital, allí donde desarrollará su vida, el narrador arriba a sus metáforas: se trata tanto de la fundación de un espacio geográfico como de la fundación de un espacio literario, la apropiación de una parcela del lenguaje y de una parte de la isla, ambas ganadas, en un mismo movimiento, a la nada.**

“Después las manchas avanzan, adelantándose, moviéndose, atraviesan la envoltura húmeda y mordiente de la nada, y cuajan otra vez (...)” (p26)

La escena se construye a través de un juego entre esa nada, representada por la niebla, y los cuerpos humanos, cuya presencia marca el inicio de la culturalización de esa parte todavía inextricable de la isla a través del trabajo “civilizatorio”, que implica tanto el quehacer material como el simbólico. El problema escriturario que la muerte del hijo suscita, como imposibilidad del sentido, aparece aquí en su versión originaria, como operación de lectura.

“(...) dice el padre—. Si Dios quiere, en enero vamos a limpiar una parte y nos vamos a mudar aquí.” (p25) “El padre trata de horadar con la mirada la pared compacta de partículas blancas, como si esperara leer en la niebla un significado escrito en ella, el significado de la niebla misma, o el que la niebla oculta y ellos han venido a buscar, el significado de la razón que han tenido para venir a buscarlo.” (p27) “(...) el yacaré y la serpiente de la isla salen del letargo ancestral, poniéndose en movimiento en una costa barrota y desierta; (...) puede oírse algo (...), un rumor (...) el de la piel acerada por el tiempo deslizándose y dejando su huella imborrable en el barro virgen y después la inmersión lenta, susurrante, de los cuerpos cuyos ojos giran en espiral rezumando eternidad, en el río de aguas intactas tostadas por un sol joven.” (p30) “El dorso trabajado con infinita minucia en arabescos (...) como una escritura en la que estuviese expresada la finalidad del tiempo y la materia de que está hecho. El yacaré muestra su dorso lleno de afractuosidades verdosas —un verde pétreo, insoportable, planetario— en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es imposible entender, se ha superpuesto al plácido mensaje original, impidiendo su lectura.” (p30)

Ancestral, primigenio, virgen, arcaico, planetario... todo está atestado de origen. El despertar de los animales es, en rigor, la puesta en marcha de la máquina significante que los tomará como objetos y que viene dada, indefectiblemente, por la llegada del hombre que los arranca de su letargo natural y los incorpora al orden de la cultura. El sol es joven y el barro es virgen porque el mundo, en ese momento, está siendo re-creado por el significado y la lectura. Sólo a partir de esto es posible sugerir estas escrituras de

resonancias borgeanas⁷⁹ inscritas en las pieles de los animales, ya que, de lo contrario, ¿quién habría de leerlas?

Habiendo establecido el valor fundacional de ambos fragmentos mitológicos, vamos ahora a ponderar la importancia de una determinada recursividad que, apareciendo por vez primera en estos tramos, atraviesan profusamente el resto del texto, proyectando sobre él las líneas de significado que aquí se establecen.⁸⁰

8.3 – El valor cultural de la cuña

Habíamos anticipado la importancia de esta figura y mencionamos que aparece en la página 46 para describir la tumba del hijo. *“Wenceslao piensa en la tierra removida, mojada, y en él abajo, solo, apretado, como una cuña afilada que hubiese penetrado la masa compacta de la tierra y sobre la que la tierra se hubiese cerrado otra vez dejándolo adentro, en una caverna tan reducida que en ella no hay lugar más que para él solo.”* (p46).

Sin embargo, aquí nos hallamos en un momento anterior de la novela, tanto textual (p24-33) como históricamente: no sólo que Wenceslao es apenas un chico, sino que todo transcurre en una *atmosfera originaria*. Lo primero que hace el padre cuando la canoa toca tierra es clavar, literalmente, una cuña de hierro para amarrarla. Esta es la primera aparición de la cuña, a la vez que una de las únicas dos en la que el significante refiere a un objeto material. Circunstancias que le confieren, por la implicancia simbólica de penetrar en tierra inculca, un valor cultural paradigmático.

La cuña será rápidamente asociada con la estrechez, a lo que habiendo logrado horadar en alguna sustancia, ahora es apretado no dejando *lugar más que para uno solo*. Con esta adición que acabamos de hacer, veamos cómo proliferan sus usos⁸¹:

Página	Uso	Intruso	Receptor
25	Cuña de hierro en el primer arribo de Wenceslao.	Hierro	Tierra
29	<i>“Chapoteo rítmico de los remos, como una cuña afilada penetrando en la masa del silencio”.</i>	Sonido	Silencio
29	<i>“Wenceslao se siente como una cuña afilada, penetrando la masa espesa de la niebla, y la niebla se ha cerrado por detrás”</i>	Cuerpo	Niebla

⁷⁹ Nos referimos al cuento “La escritura del dios” y al final de la “Nueva refutación del tiempo”: *“El tiempo es la sustancia de que estoy hecho”.*

⁸⁰ Estamos por abordar los puntos 3 y 4 de las repeticiones planteadas en el capítulo 6.

⁸¹ La totalidad de las citas se hallan en el Anexo.

36	El ancla que clava el Ladeado	Hierro	Tierra
46	Cuerpo del hijo enterrado	Cuerpo	Tierra
81	Cuerpo del hijo enterrado	Cuerpo	Tierra
115	Cuerpo de Wenceslao dentro del agua, durante el sueño en que mata a su hijo.	Cuerpo	Agua
139	Estrechez del agujero que Wenceslao abre en la garganta del cordero ⁸²	Hierro	Garganta
149	<i>“Apenas vea si usted podía hacer pie de tan chiquitita que era. Cabía a lo más uno solo parado, derecho, y sin moverse porque sino se iba al fondo. Y pura agua alrededor. Aparte de eso, más nada. Más nada”</i>	Isla	Agua

Tabla 2

Se observa con claridad que los distintos usos pueden ser agrupados en sólo dos tipos: los que refieren al advenimiento de la cultura y los que refieren al cuerpo del hijo. En uno es el hombre el que deshace, con su presencia, lo informe, la masa compacta de la niebla, o la del silencio, o el dominio ilimitado del agua. En el otro este triunfo de la cultura se revela frugal, provisorio: lo informe retorna devorando el cuerpo humano, emisario de la cultura, y lo devuelve a lo indistinto. Y esto con la malicia adicional de atentar contra el artificio a través del cual la cultura se perpetúa a pesar de la ruina de los destinos individuales: la filiación. La cuña muestra entonces la acción fundacional del hombre a la vez que la irrevocabilidad de su extinción.

A partir de estos dos planteos de cierta abstracción inducidos de ambas fundaciones, descenderemos en ese espiral mencionado hacia lo que entendemos que son las réplicas de estas oposiciones.

8.4 – La ciudad

Acabamos de ver que la isla, el espacio vital de la novela, es objeto no de una, sino de dos fundaciones. Ahora será momento de acometer otro espacio en los que se puede leer características muy contrarias al primero. Hablamos de la ciudad, lugar distante, alejado del centro narrativo (el limonero), y escenario de escasos acontecimientos, pero sumamente significativos (asistámonos con el Mapa):

⁸² A través de la reaparición de estas imágenes se alcanza, por otro camino, la identidad simbólica entre el hijo y el cordero antes postulada.

Página	Uso	Caso
22	<i>“Justo tenía que venir a cumplir veinte años y tenía que venir a tocarle la conscripción y enviciarse con esa ciudad de porquería y quedarse en ella cuando terminó la conscripción. Y tenía que pasarle justo a él encontrar ese trabajo en la obra de construcción, y que hubiese puesto en el andamio ese balde de mezcla con el que tenía que tropezar y venirse abajo.”</i>	Muerte del hijo trabajando
84	<i>“Después sabrán que son la Negra y Josefa, las hijas de Agustín, que vienen de la ciudad con una amiga que han traído de paseo a conocer la costa.”</i>	Lugar donde residen y trabajan prostituyéndose las hijas de Agustín, que han sido violadas por él y traen una cámara de fotos.
88 a 106	Analepsis del viaje de Wenceslao con Rogelio a la ciudad a vender las sandías.	Viaje a vender el producto de su trabajo.

Tabla 3

La sola enumeración de las instancias resulta ya sugestiva. No obstante, indagemos un poco en la tercera, por tratarse de la única que excede la mera referencia.

La escena puede resumirse, en el orden de los acontecimientos, del siguiente modo: cargan con Rogelio las sandías a la chata, emprenden viaje por la ruta con un caballo sin herrar, empieza a llover torrencialmente, caen a la banquina, logran salir y llegar a la ciudad tras hablar con unos policías, no encuentran comprador, toman unos tragos y terminan vendiendo barato. *“—Para que no se tengan que volver con la carga —dice, regresando. —Están pagando arriba de cuarenta —dice Wenceslao. —El que necesita. Yo no necesito —dice el hombre (...) Venden a veinticinco.”* Con esto basta para inscribir este viaje a la ciudad como una más de las vicisitudes de la pobreza y la división del trabajo que subordina el elemento agrario al urbano. El punto es que, como venimos esbozando, esta fatalidad material se da en concomitancia con el heterogéneo estatuto simbólico de la ciudad como espacio y la isla, devenida territorio por efecto del mito y del trabajo (en este caso no alienado). Esto hace que el viaje de Wenceslao adquiera la forma de una expedición, una salida del territorio propio para intrusar en lo ajeno que reviste un carácter informe que se despliega en sucesivas líneas, tal como la cuña.

“Se larga de golpe, sin un relámpago ni un trueno, en silencio (...) La última luz se convierte en agua y después en una cortina de oscuridad líquida, murmurante. (...) El

ruido del carro y los caballos es apagado por el rumor de la lluvia; sólo se deja oír por momentos, confuso y fragmentario, en el umbral de su desaparición. Después se oye el primer trueno: va bajando de la oscuridad pareja (...) “el golpe del agua contra su cara y su cuerpo son la única referencia débil que ayuda a Wenceslao a no creer en su absoluta irrealidad: lo único visible para él es su propia fosforescencia interna que palpita en medio de la más ardua oscuridad” (p97)

La presencia paradójica del silencio en medio de la lluvia torrencial es elocuente. Oscuridad, agua, silencio, desaparición, irrealidad, y contra eso ese cuerpo multiforme compuesto de hombres y caballos que pretende seguir avanzando a pesar de todo. Al igual que dentro de la niebla en la isla todavía inculta, el hombre no proyecta más cultura que la de su propio cuerpo, sin lugar disponible más que el que está ocupando en ese momento. *“Un pequeño fragmento de tierra los acompaña (...) como una plataforma que estuviese desplazándose horizontal bajo sus pies, bastante rápido como para estar siempre debajo e impedirles caer en el vacío.” (p27).*

De modo que, en esta lluvia silenciosa, umbral que marca el ingreso a la ciudad, se repiten las oposiciones entre las columnas Intruso y Receptor de la Tabla 2, que se refuerza con las anotaciones respecto al trabajo (Tabla 3). La ciudad participa de lo indistinto, tal como la niebla y tal como la extensión ilimitada del agua antes del surgimiento de la isla *“Era un solo ver agua. Agua y después más natía. Más nada.” (p150) “—Era un solo llover —dice Rogelio” (p99)*

Con todas estas asociaciones ya estamos en condiciones de articular la retórica de la novela, los principios opositivos fundamentales que generan sus enunciados.

Cultura	Naturaleza
Isla	Ciudad
Wenceslao	Ella
Cordero / Sueño	Cuerpo y Muerte del Hijo
Filiación (Wenceslao y su Padre)	Ruptura de la Filiación
Prohibición del Incesto	Incesto (Hijas de Agustín)
Trabajo no alienado	Trabajo alienado
Sonido	Silencio
Luz / Claridad	Oscuridad y Sombras
Lenguaje - Colores	██████████

Joven	Viejo
Movilidad	Inmovilidad
Realidad	Irrealidad
Cuerpos vivos	Niebla / Agua Originaria - Lluvia / La Nada
Perros Domésticos	Perros Salvajes
Parra -Alambrado	“Árboles que nadie plantó nunca”
Rogelio (blanqueado)	Agustín (rotoso)
Mariposas Blancas	Mariposas Negras
Vida	Muerte

Tabla 4

En esta tabla vemos agrupadas oposiciones de orden abstracto (cultura/naturaleza) así como otras que la replican en elementos concretos (árboles, perros, sombras...), relacionadas de la manera en que Levi-Strauss propone al inicio de sus mitológicas:

“El objeto de este libro es mostrar de qué modo categorías empíricas, tales como las de crudo y cocido, fresco y podrido, mojado y quemado, etc., definibles con precisión por la pura observación etnográfica y adoptando en cada ocasión el punto de vista de una cultura particular, pueden sin embargo servir de herramientas conceptuales para desprender nociones abstractas y encadenarlas en proposiciones.”

(Levi-Strauss, 11, 1964)

A pesar de haber sostenido que estas oposiciones se tornan especialmente inteligibles en los fragmentos mitológicos, también pudimos hallarlas por fuera de sus dominios recorriendo todo el texto y generando enunciados sobre otros objetos, como es el caso de la ciudad recién analizado. Esta capacidad para atravesar distintos registros de la lengua, en los que priman lógicas distintas, y sobre todo la permeabilidad que presentan entre ellos, hace de la ficción, en tanto antropología especulativa, una especie de laboratorio de lenguaje en el que apreciar cómo se relacionan géneros discursivos heterogéneos al predicar sobre una misma materia, examinando qué transformaciones ocurren y qué principios persisten. Por otro lado, en el marco específico de la hipótesis acerca de la novela, la metamorfosis genérica puede ser entendida como un recurso más que permite proseguir la narración, un artificio en el intento por evadir la detención que implica la muerte.

8.5 – Una retórica de lo sensible

Adentrémonos ahora en el último nivel, aquel en el que esta oposición alcanza su manifestación más concreta: la dinámica omnipresente entre luces y sombras, entre lo visible y lo que se oculta, lo móvil y lo estático... Hemos recopilado las numerosas descripciones de estos elementos en la sección 5 del Anexo. La insistencia en las luces y sombras es algo que hasta el lector más desprevenido advierte. **Lo interesante, a nuestro juicio, es evidenciar, a partir de la Tabla 4, las relaciones de asociación entre los elementos de una misma columna, así como las de oposición con los de la otra, que generan, como resultado, una multiplicidad de imágenes fundadas en el contraste. A su vez, en ocasiones esto opera entre elementos sensibles de distinta naturaleza, dando lugar a construcciones sinestésicas, cuya virtud está dada —además de por su valor poético— por llevar inscritas en ellas el significado general de la novela.**

Página	Cita	Contraste		Adición o Sinestesia	
		Móvil	Inmóvil	Móvil	Joven
P184	<i>“Al entrar en el patio delantero percibirán un ir y venir de mujeres, de muchachos, de chicos, contrastando siempre con la inmovilidad de los viejos sentados (...)”</i>	Móvil	Inmóvil	Móvil	Joven
		Joven	Viejo	Inmóvil	Viejo
P217	<i>“Al murmullo viene como adherida la imagen de unas ramas perforadas de luz en el interior de algún patio, y de una mesa alrededor de la cual un grupo de personas están sentadas comiendo y bebiendo.”</i>	X	X	Sonido	Luz
P41	<i>“Wenceslao rema despacio, manteniendo un ritmo que parece descompuesto en fragmentos, y ella permanece inmóvil y silenciosa sentada enfrente suyo, con una arpillera en la cabeza para defenderse de la lluvia”</i>	Ritmo	Silencio	Ritmo	Móvil
		Móvil	Inmóvil	Silencio	Inmóvil
P48	<i>“No sopla viento, y las voces han resonado disgregándose después hacia lo alto, chocando contra la luz solar expandida sobre el claro (...)”</i>	Inmóvil	Sonido (movimiento de la voz)	Sonido	Luz

Tabla 5

La postulación de este último nivel significante está relacionada con el asunto del objetivismo, que hallamos expresado en una introducción que hace Antonio Di Benedetto —un predilecto de Saer— a su “Declinación y Ángel” (1965): *“Está compuesto sólo con cosas, pero no simulándole vida y lenguaje como en las fábulas. El florero es florero y la carta, carta, si el vidrio y el agua hacen estragos es en función meramente pasiva, el drama humano se halla implícito”*

En los muchos diálogos acerca de la novela que mantuvimos a partir de la gestación de este trabajo, nos percatamos de que casi ningún lector recordaba las circunstancias precisas de la muerte del hijo, lo cual es enteramente comprensible puesto que apenas se menciona una vez, y al pasar. Sin embargo, al mismo tiempo, a ninguno le era esquivo que tal era la problemática de la novela. Nosotros vemos en esta aparente paradoja la eficacia con que el relato *dice* la muerte a través de sucesivos niveles significantes articulados. Este último, que emparentamos con el objetivismo, cuenta entre sus materiales preeminentes aquellos del orden de lo sensible. Con ellos el relato alcanza toda su potencia elíptica, en la medida en que sugiere, a la vez que elude, su núcleo traumático. Todo esto tiene, en el propio texto, un momento de autoconciencia, una explicitación de los elementos que hemos ordenado en las distintas tablas.

“El contraste no es únicamente de sombra y luz sino también de movimiento y de inmovilidad: por un lado están los árboles inertes, los espinillos que bordean el camino amarillo, y por el otro el crecer y disminuir imperceptibles de los pechos al ritmo de la respiración, la arena amarilla muerta y los brazos que se levantan en dirección a la boca (...), el aire estacionario y sin viento y la fluencia de las palabras que repercuten y se esfuman.” (p76)

8.6 – Los contrarios y su síntesis.

Ahora bien, de acuerdo al gesto que mantuvimos de plantear entre las oposiciones un elemento condensatorio (la cresta de gallo y la cuña), aquí también hallamos uno capaz de acoger los contrarios, en lo que constituye una característica propia de los mitos.

“(...) el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva. Supongamos, pues, que dos términos, entre los cuales el pasaje parece imposible, son primero reemplazados por dos términos equivalentes que admiten un tercero como intermediario. (...). (Levi-Strauss, 1974, 247).

En nuestro caso ya vimos cómo las oposiciones fundamentales establecidas entre cultura y naturaleza, o entre vida y muerte, hallaron sus múltiples derivaciones más concretas. Sólo a través de esa operación podemos ahora hallar en el fuego el elemento capaz de sintetizarlas.

“Todos están mirando fijo la llama, que ahora se divide, se cuele (...). Por un momento, después, no hay más que esas llamas infructuosas que continúan su

bailoteo monótono (...). A cada nuevo envión de las llamas, parece como si el fuego debiese pasar por un estadio neutro en el que su fuerza queda en suspenso, anulada, antes de crecer, discontinua, borrándose del todo para reaparecer después con más violencia. (...) Como no sopla ningún viento el humo sube despacio (...) La columna ondulante se mueve de un modo tan regular y continuo, del mismo modo que las llamas, (...) que el conjunto de humo y hoguera, e incluso hombres, da la ilusión de una cierta inmovilidad” (p187-188)

“(...) ahora está el farol colgado del travesaño, en el techo, y dos mariposas blancas vuelan alrededor. Hay otras dos mariposas negras, enormes, que vuelan pegadas a las paredes y al techo, donde da la luz del farol. (...) Cuando paran queda la luz del farol. Está siempre quieto y siempre en movimiento, siempre el centro de la llama quieto y siempre con destellos que entran y salen del centro quieto y que titilan en las puntas porque el centro quierro es como blanco y los destellos que entran y salen blancos cerca del centro y más afuera rojizos y verdes en las puntas que titilan”. (p143)

Las mariposas negras y blancas, que aparecen durante el delirio de Wenceslao, llevan la oposición a su contraste máximo y, entre ellas, se coloca el fuego cuyo núcleo permanece inmóvil a la vez que destella y titila. Del centro blanco se pasa al rojo y de allí al verde. A nivel antropológico, el fuego es un elemento concreto, materialmente ponderable — incluso arqueológicamente—, que opera, como el incesto, un pasaje: de lo crudo a lo cocido⁸³, de consecuencias innumerables. La cocción es, además de un acontecimiento civilizatorio, un tránsito cromático y el criterio de una clasificación binaria del mundo. Todas estas implicancias —entre muchas otras— tornan comprensible la colocación privilegiada que el relato hace del fuego como elemento de síntesis entre las múltiples contradicciones. Sin embargo, no es el saber antropológico el que mejor da cuenta de estas cualidades del fuego. Para ello hay que remontarse mucho más atrás en la historia del pensamiento para hallar la concepción filosófica que el siguiente fragmento ficcionaliza en boca de Wenceslao.

“Siempre algún fuego queda encendido; cuando usted apaga una fogata, cuántas más no siguen ardiendo en toda la costa. (...) No esté nunca seguro de haber apagado bien una hoguera. Siempre queda alguna brasa trabajando. (...) Hay un solo fuego, vea, uno solo, siempre prendido (...) si no me cree póngale la oreja a

⁸³ (Lévi-Strauss, 1964)

un montón de ceniza y va a ver (...) ahí mismo ya se está preparando el fuego que se va a venir. No descansa, ya le digo. (p168-169)

A raíz de todo esto podemos establecer las siguientes propiedades del fuego: unicidad, perpetuidad e inmotivación, todos indicios que nos llevan a los tópicos presocráticos a propósito del ser y, en particular, a la concepción de Heráclito⁸⁴.

“Heráclito reprocha al poeta que dijo: ¡Ojalá se extinguiera la discordia de entre los dioses y los hombres! Pues no habría armonía si no hubiese agudo y grave, ni animales sí no hubiera hembra y macho, que están en oposición mutua.” (...) “Este cosmos, uno mismo para todos los seres, no lo hizo ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que siempre ha sido, es y será fuego eternamente viviente, que se enciende según medida y se apaga según medida⁸⁵” (...) “[Heráclito, pues, dice que el todo es divisible indivisible, engendrado inengendrado, mortal inmortal, logos tiempo, padre hijo, dios justo:] ‘no escuchando a mí, sino a la Razón (logos), sabio es que reconozcas que todas las cosas son Uno’”, dice Heráclito (...) “El Dios [es] día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre, todos los opuestos;” (...) “Del fuego son cambio todas las cosas y el fuego es cambio de todas, así como del oro [son cambio] las mercancías y de las mercancías el oro.”

(Mondolfo, 1966, p31 -41)

Si al finalizar el capítulo 6 dijimos que la figura del narrador formaba parte de una metafísica literaria que lo tenía en el origen, ahora vemos cómo ese mismo narrador despliega, a la vez, su propia metafísica con la que crea el relato a partir de una serie de oposiciones que tienen en el fuego su elemento originario. Nuevamente tenemos aquí, como en el caso del Génesis, una intertextualidad que apunta a un conjunto de textos que ocupan un lugar destacado en la cultura occidental, como lo son aquellos provenientes de la filosofía de la antigua Grecia. Entendiendo que revelar la totalidad del tejido intertextual que constituye un texto es una tarea imposible, resulta pertinente pensar la operación de intertextualidad como emblemática de la cultura, siempre que se tenga un

⁸⁴ Podemos cotejar esta cita con el último párrafo de *El Río sin Orillas*: “Al anochecer, se encienden los primeros fuegos. Un olor de leña, y después de carne asada, es lo que sobresale cuando empieza a oscurecer en el campo, en las orillas del río, en los pueblos y en las ciudades. Repartido en muchos hogares, no siempre equitativos, el fuego único de Heráclito arde plácido o turbulento, iluminando y entibiando ese lugar que, ni más ni menos prestigioso que cualquier otro, es sin embargo único también, a causa de unos azares llamados historia, geografía y civilización; el fuego arcaico y sin fin acompañado de voces humanas que resuenan a su alrededor y que van transformándose poco a poco en susurros hasta que por último, ya bien entrada la noche, inaudibles, se desvanecen.” (Saer, 1991, 158)

⁸⁵ Este fragmento, pero en otra traducción, es uno de los epígrafes de la novela “Nadie, nada nunca” (1980), también de Saer.

concepto amplio de lo que es un texto, aproximándonos así a definiciones interpretativistas de cultura: “*la cultura es un conjunto de textos*” (Geertz, 372, 1973) “*consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas*” (Geertz, 23, 1973). Al interpretar a la ficción como antropología especulativa es posible servirse de ella para examinar el modo en que estas estructuras, junto a un sinnúmero de alusiones intertextuales más o menos explícitas, son dinamizadas por este uso particular de la lengua. Por no estar sujeta a los imperativos de otros géneros (como los de Saber), a la vez que por su naturaleza narrativa que precisa de objetos para contar una historia, la ficción puede constituirse, con mayor ligereza, en una suerte de palimpsesto donde hallar una estratificación de textos de los más diversos *funcionando* juntos en la tarea narrativa.

8.7 – El limonero real

Si el fuego ocupa este lugar privilegiado en la estructura de la novela ¿qué le queda al limonero real? Hemos retrasado hasta aquí el análisis de su figura porque era necesario plantear primero tanto la línea de interpretación mítica como la del juego de oposiciones puesto que el limonero real se inscribe de manera precisa en la intersección entre ambas. Las descripciones que lo tienen como objeto son muchas y muy extensas; aquí trataremos de sintetizar lo esencial mientras que el resto de las citas completas quedaran en el Anexo.

En primer lugar, desde el comienzo le es atribuido la cualidad de centro: “*Está en el centro justo de la arboleda y el resto de los árboles parecen ir agrupándose en círculos concéntricos o en espiral a su alrededor (...)*”(p33) al igual que la isla que el mito hace emerger del agua “*La isla se extiende alrededor de su centro, hace girar círculos concéntricos, verdes, a su alrededor, y los bordes están apretados por un anillo de agua, grueso. Isla y agua están, a su vez, dentro de otro anillo, el del verano, que asimismo está dentro del gran anillo del tiempo.*”(p108). La isla y dentro de ella, el limonero: un centro dentro de otro que constituyen, según vimos en el capítulo 3, un lugar particular en torno al cual gira, no sólo el tiempo, sino la narración. El carácter de *real* alcanza en él un sentido estricto cuando se lo pondera teniendo en mente aquello que está fuera de su dominio: la ciudad. “*el golpe del agua contra su cara y su cuerpo son la única referencia débil que ayuda a Wenceslao a no creer en su absoluta irrealidad*” (p97). A su vez, siguiendo con esta contraposición, a la oscuridad del viaje a la ciudad el limonero opone la luz: “*su fronda esférica resplandece concentrando la luz o irradiando una luz propia*” (p33). Por último, a la presencia urbana del negro, dada por la oscuridad, a la vez que a su aparición textual en la mancha, el limonero opone el blanco: “*está tan cargado de*

flores blancas, cuyos pétalos más débiles han caído sobre la tierra alrededor del árbol formando un círculo blanco” (p33)

Hasta aquí sus características más concretas, pero hay más. El limonero real tiene la particularidad de estar *en constante reproducción*. Independientemente de la estación, siempre está en flor y en fruto, cohabitan en él grandes limones maduros y otros incipientes⁸⁶. A la vez, se insiste en el hecho de su longevidad que contrasta con la fugacidad de los hombres: *“que es más grande que él, que lo ha precedido y que lo sobrevivirá” (p235)*. Todo esto nos lleva a pensar nuevamente en la *filiación*, el limonero real como árbol genealógico, representación de aquello que perdura mientras los individuos expiran, aunque también, en su acepción más arquetípica, como árbol de la vida. Por esta vía accedemos al lugar que ocupa el limonero dentro del mito y que antes habíamos omitido deliberadamente.

“Y no va que volvemos a casa al mediodía, yo y el muchacho, y ella me dice que ha estado el Cabezón y me ha dejado una cosa. Qué iba venir a dejarme el Cabezón a mi casa. Lo ha enterrado en el fondo, dice ella, al pie del limonero. (...) (p162)

El Cabezón, su cresta y el limonero. Basta recordar lo que cada término representa para volver a esbozar la relación entre explotación y ruptura de la filiación. Luego de eso desenterrarán la cresta sirviéndose de objetos muy particulares:

“Ella me da un palo seco, todo torcido, que termina en una punta finita, para que me ponga a cavar. Yo le digo que más vale cavo otro día y me quiero volver adelante, pero ella empieza a escarbar con el palo, haciendo un aujerito sobre la tierra removida, hasta que la punta del palo se quiebra y ella lo tira para arriba. El palo va a dar contra las ramas del limonero, que se empiezan a sacudir. (...) Hacían un ruido como de lluvia y de viento. Va el muchacho y busca en el suelo alguna otra cosa con qué cavar. Trae una costilla chiquita, cuadrada, que le dicen, se arrodilla y se pone a cavar. (...) (p162)

En esta escena tenemos nuevamente una intertextualidad bíblica a la vez que otra al interior de la propia novela. Primero ella instándolo a Wenceslao a tomar la cresta del árbol y luego la aparición de una costilla. Tanto en la novela como en el Génesis, aquí se desencadena una ruptura: en uno la muerte del hijo, en el otro la expulsión del paraíso.

⁸⁶ *“El limonero real está siempre lleno de azahares abiertos y blancos, de botones rojizos y apretados, de limones maduros y amarillos y de otros que todavía no han madurado o que apenas si han comenzado a formarse.” (34)*

La otra viene dada por el palo *seco* que utilizan para cavar y que acaba quebrándose *en la punta*: está *todo torcido*, al igual que el Ladeado, “—*Qué le va tocar la milicia si está todo torcido —dice Agustín.*” (78). Al hijo de Wenceslao le tocó la milicia, mientras que el Ladeado, por su condición, queda eximido. A su vez, el Ladeado es hijo de Agustín y comparte su nombre, aquel que rompe el incesto al violar a sus hijas. Y, por último, es su figura la que a Wenceslao le suscita, en dos ocasiones, la evocación del hijo: “*Le ha parecido (...) que quien estaba sentado frente a él no era el Ladeado, sino otro (...) que la voz del Ladeado era otra voz.*” (p228-231).

Finalmente, el mito termina con el hijo reclutado por la milicia, no sin antes presentar una curiosa acción respecto de la cresta.

“Y entonces viene el muchacho y no va que me pide la cresta para dice injertarla en el limonero. Dice que de injertarla en el limonero va perder el mal olor y va servir después para abonar la tierra. Lo dejo que se la lleve. Pero cuando voy a buscarlo al fondo, (...) ella viene llorando a decirme que se lo han llevado a la milicia por culpa de la cresta, que por esa cresta lo han reconocido y se lo han llevado.” (p163)

El palo *torcido*, con la punta quebrada —muy distinto al palo *recto* que usa el padre de Wenceslao en la fundación cultural⁸⁷— queda enganchado en las ramas del limonero y ya se origina la lluvia y el viento, las mismas que el día del velorio. Luego el hijo le quiere *injertar* la cresta de gallo, maliciosamente entregada por el Cabezón. El limonero real, ahora como árbol de la filiación, es objeto, en la primera acción, de un atentado en la medida en que *ese* palo representa la ruptura de la filiación, tanto por el lado de la muerte del hijo, como por la transgresión del incesto (Agustín). Mientras que, en la segunda, se procura una especie de síntesis que rápidamente se revela imposible: la cresta de gallo, como objeto fundante de la explotación del hombre por el hombre, jamás podrá ser injertada en el limonero real, el hombre no puede retornar al paraíso⁸⁸.

En este capítulo hemos comenzado analizando las dos instancias míticas de la novela: la fundación telúrica y la cultural. De la primera resaltamos, además del uso personal que hace Wenceslao del mito, la particular elaboración mítica de la muerte del hijo en relación

⁸⁷ “*El padre saca las trampas para las nutrias y un palo recto.*” (26)

⁸⁸ “*«Por cuanto le hiciste caso a tu mujer, y comiste del árbol del que te prohibí comer, ¡maldita será la tierra por tu culpa! Con penosos trabajos comerás de ella todos los días de tu vida. La tierra te producirá cardos y espinas, y comerás hierbas silvestres. Te ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la misma tierra de la cual fuiste sacado. Porque polvo eres, y al polvo volverás»*” (El Génesis, versículo 16-18)

al problema de la filiación, la explotación y la ciudad. De la segunda establecimos que instauraba, al mismo tiempo, un espacio geográfico y uno literario, en tanto allí se despliegan un conjunto de significantes en oposición, a la vez que otros capaces de aunarlos (la cuña), que serán el *leitmotiv* de la novela. Ponderadas las fundaciones, nos dirigimos a lo infundado: contraponiendo las alusiones a la ciudad, sobre todo la del viaje de Wenceslao, con los anteriores tratamientos narrativos de la isla, las polaridades planteadas terminaron de adquirir un contorno nítido.

A continuación, utilizamos estos dos principios extraídos de los fragmentos originarios como clave de lectura, observando que las contradicciones abstractas trabajadas por los mitos son replicadas, en el resto de la novela, a través de materiales más concretos del orden de lo sensible (luz, sonido, movimiento). Ya inducidos y clasificados los elementos componentes de esta retórica de lo sensible, pudimos advertir en ella una metafísica particular que remite al papel originario que Heráclito le adjudica al fuego. Por último, nos ocupamos del limonero real, colocándolo en la intersección entre estas contradicciones abstractas y los elementos concretos que las materializan. En él se agrupan todos los elementos sensibles de la primera columna de la Tabla 2 (flores blancas, posición central, luz propia), a la vez que, por el rol que juega dentro del mito, manifiesta también los más abstractos (filiación, cultura, vida). A diferencia del fuego, que es la síntesis de los contrarios, el limonero real condensa en su figura, capaz de trascender los distintos órdenes, todos los elementos afines.

Arribamos así a la conclusión de este trabajo, donde procuraremos dar cuenta de los principales aspectos desarrollados, evaluando en qué medida resultan coherentes respecto a las hipótesis iniciales.

9 – CONCLUSIONES

Al comenzar este trabajo nos planteamos indagar en la construcción discursiva de la muerte en *El Limonero Real* desde una perspectiva etnolingüística, sosteniendo que la novela podía ser entendida como antropología especulativa. Tal como lo desarrollamos en el capítulo 2, esto implica considerar a la ficción no como un género caracterizado meramente por la irrealidad de sus referentes, sino como un ejercicio de lenguaje en el que dada una variable de estudio determinada es posible apreciarla en la intersección de un conjunto ingente de líneas de sentido⁸⁹, todas ellas propias de la cultura específica en la que, como contexto general de significados, ese texto se inscribe. En esta dirección, partimos de una hipótesis de lectura según la cual la muerte constituiría el núcleo común en torno al que orbitan tres de los niveles significantes más ostensibles de la novela en cuya articulación alcanza sus características distintivas.

El primero de ellos, conformado por los procedimientos narrativos que despliega el narrador principal, fue abordado en el capítulo 6. Allí el objetivo fue exponer el modo en que la muerte —tal como fue caracterizada en el capítulo 3— signaba la narración, entendiendo que los distintos procedimientos evidenciaban, a la vez, el imperativo del tratamiento de la muerte, así como su imposibilidad. Hallamos que los más importantes de ellos, la repetición y la descripción, podían interpretarse en un nivel abstracto en relación con la idea de una narración interminable, como escenificación de la insistencia de lo Real y la precariedad de su aprehensión simbólica. Así, la contingencia de la clausura se manifiesta tanto en la circularidad que la novela exhibe en su estructuración temporal, como en la obstinación descriptiva, operación capaz de proseguir indefinidamente cuya detención resulta siempre arbitraria (Hamon, 1991). En un nivel más concreto, interpretamos a la descripción junto a otros procedimientos (visiones, anticipaciones, uso de comillas) vinculados al problema de la *fijeza* de la realidad amenazada por la muerte y por el estatuto complejo del cuerpo del hijo que reaparece constante en el recuerdo. Para la construcción de estos procedimientos como tales nos servimos sobre todo de las categorías narratológicas de Genette desarrolladas en el capítulo 5, para proceder luego a su interpretación, a través de la noción de isotopía, en relación con el núcleo temático de la novela.

⁸⁹ “Al leer los textos clásicos (desde el *Amo de oro* hasta Proust), se maravilla siempre ante la suma de saber amasada y ventilada por la obra literaria (según sus leyes propias, cuyo estudio debería constituir un nuevo análisis estructural): la literatura es una *mathesis*, un orden, un sistema, un campo estructurado de saber.” (Barthes, 1975, 128)

El siguiente objetivo era indagar en las figuras de los personajes de Wenceslao y Ella en virtud del modo diferencial en que cada uno trata con la muerte del hijo, es decir la capacidad respectiva de elaborar o no ese duelo. Esta tarea fue emprendida en el capítulo 7 en el cual, luego de establecer las particularidades en la forma en que el narrador construye los personajes (nombres, descripciones, etc.) pasamos al nivel de la diégesis y la propia narración de Wenceslao. Los insumos en este sentido fueron las nociones de cuño psicoanalítico en torno al duelo. A raíz de ellas pudimos establecer no sólo la evidente oposición que se establece entre ambos, sino también una serie de hitos acometidos por Wenceslao que pueden ser entendidos como instancias simbólicas sucesivas en su trabajo del duelo, siendo los más importantes el hecho de narrar y el sueño filicida que, junto con el sacrificio del cordero, interpretamos como elaboraciones metafóricas del desasimiento. Trabajo cuyos logros y limitaciones están dados por la apertura de Wenceslao al mundo, habilitando la posibilidad de que forme parte y disfrute de la celebración de año nuevo, aunque a su término deba regresar junto a Ella, invirtiendo la secuencia del cruce del río que dio origen a su tránsito.

Por último, nos propusimos explorar la singularidad del mito en relación con la simbolización de la muerte. Para ello partimos del desarrollo del capítulo 4 en el que recorrimos sus principales características, a la vez que su función en lo concerniente a las contradicciones que imperan en la vida social. Con esas consideraciones abordamos los dos fragmentos mitológicos presentes en la novela entendiéndolos como momentos paradigmáticos del texto en los que se fundan, a la manera de un microcosmos, una serie de oposiciones e isotopías que luego recorrerán la totalidad de la novela y en términos de las cuales es posible inscribir su significado general. Las herramientas metodológicas que nos permitieron alcanzar estas formulaciones estuvieron dadas sobre todo por el estructuralismo de Levi-Strauss y Greimas desarrollado en el capítulo 5. Así pudimos establecer que la oposición metafísica entre vida y muerte tenía su correlativa en la que atañe a cultura y naturaleza (asociación que tiene su fundamento en el capítulo 3). A su vez, a partir de éstas más abstractas (o temáticas en términos de Greimas) fue posible desplazarse hacia otras más concretas (o figurativas) que las replican entablando lo que llamamos una retórica de lo sensible y que, en definitiva, comunican la estructura de la novela. De acuerdo a la idea del trabajo del mito en relación con la muerte y a su forma narrativa de proceder, identificamos en la cuña y el fuego dos elementos metafóricos capaces de condensar, luego de los desplazamientos mencionados, lo que en principio aparece como irreconciliable.

La elección de estos tres niveles significantes de la novela estuvo motivada por la hipótesis inicial que coloca a la muerte en el centro del relato, considerando que a raíz del desafío que representa su aprehensión, éstos podrían devenir elaboraciones que comuniquen sus implicancias simbólicas en un contexto cultural determinado. Se trató, en suma, de leer un modo particular de decir la muerte que, a diferencia de los discursos de Saber, no opera según una lógica referencial, sino que, de acuerdo a lo que desarrollamos como antropología especulativa, pone en marcha la máquina significativa para contar una historia y en ese ejercicio acaba produciendo un relato en el que es posible hallarla a través de sus efectos discursivos. La exposición coherente de los tres niveles elegidos como partes de una totalidad significativa es el resultado del trabajo realizado a partir de la hipótesis inicial y constituye sobre todo una operación de lectura.

(...) un texto está formado por escrituras múltiples (...) que (...) establecen un dialogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino (...)

(Barthes, 1984, 72)

En la medida en que se pudo establecer el modo en el que cada uno de ellos escenifica los caracteres que la muerte reviste en nuestra cultura, creemos que tanto la hipótesis inicial, como la validez del concepto de ficción como antropología especulativa, fueron verificados, siempre que advirtamos la naturaleza parcial de la tarea: si el texto es ese lugar multiforme donde escrituras múltiples se concitan y cuya unidad está dada por la lectura, entonces podrían haberse identificado muchas otras líneas de análisis distintas a las nuestras para el mismo objeto (la muerte), o incluso trocar éste por otro.

El hecho de trabajar con un texto ficcional imprimió a este trabajo la necesidad de abordar un conjunto de problemas epistemológicos que hacen a la clasificación genérica y especialmente al fenómeno de su diferencial dinámica de circulación. En este sentido, es interesante observar que, a pesar de la tendencia que apunta a desnaturalizar estas clasificaciones —dentro de la cual la antropología cuenta con notables exponentes—, se perciben escasos efectos en lo que respecta a la circulación de los textos en la vida social, en tanto la pertenencia genérica persiste férrea como uno de los elementos más determinantes que condicionan la lectura. Creemos que los mecanismos por los cuales la

cultura deposita la autoridad en los textos adscribibles al Saber, eso que llamamos científicismo, constituye una veta de investigación importante que aquí apenas transitamos y en la que se podría profundizar. El propio desarrollo de la noción de antropología especulativa, en tanto implicó la articulación de autores provenientes de disciplinas diversas, se realizó bajo la idea de plantear la posibilidad de una horizontalidad de los discursos en detrimento de la verticalidad (su jerarquización en términos de prestigio, autoridad, etc.), que según vimos coexiste problemáticamente con una intertextualidad que permite a los textos de Saber tomar a la ficción como *documento*, ya sea para ilustrar o inducir sus proposiciones. De modo que, al fundamentar la ampliación del universo de estudio antropológico a través de la idea de antropología especulativa, se estará poniendo de relieve esta circunstancia en la que se conjuga una colocación social diferenciada a la par que un continuum en lo intertextual.

Volviendo a su formulación inicial sobre la base de una relación privilegiada entre lengua y cultura, la antropología especulativa podría —además de habilitar una crítica como la que aquí se practicó— retornar al ámbito de la etnografía en procura de atisbar especialmente en ella ya no lo especulativo en sentido amplio, sino lo *especular* como un ámbito más restringido. Es decir, ya no la otredad inherente al lenguaje, sino los aspectos que emergen de la propia cultura en un discurso construido bajo condiciones tan particulares que vienen dadas, en síntesis, por su objetivo de *representar* otra cultura.

Por otro lado, suponiendo controlables estos aspectos especulares, también puede erigirse en el marco conceptual de un tipo de crítica comparada antropológica que trabaje con múltiples textos emanados de contextos histórico-culturales distintos en los que investigar una determinada variable que en primera instancia pueda establecerse como equivalente. Esto no quiere decir que no existan ya numerosos estudios con tales características —algunos de los cuales han sido tratados aquí— sino que esta denominación traería consigo, al considerar a la ficción de esta manera, el énfasis en el alcance antropológico de sus conclusiones.

Por último, como complemento de las consideraciones epistemológicas anteriores, el abordaje de un texto ficcional trajo aparejada la necesidad de explorar más allá de la disciplina antropológica en busca de herramientas metodológicas, como la narratología, pero también en procura de contar con un marco teórico amplio que abarque tópicos heterogéneos, junto con un estado del arte. Si desde la segunda mitad del SXX la lingüística supo, por intermediación de la antropología estructural, influir en disciplinas tales como el psicoanálisis, la crítica literaria y la semiótica, entre otras, este trabajo nos

permitió recoger algo de ese hilo al utilizar nociones de estos ámbitos para enriquecer nuestras interpretaciones. La interdisciplinariedad, entonces, no sería más que la consecuencia necesaria del modo en que aquí se concibió a la ficción: un camino privilegiado por el cual acceder a la cultura de la que forma parte, no por representar su producto más elevado (como Alta Cultura), sino por la infinidad de sentidos que condensa.

10 – REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Allouch, Jean. (1997) “Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca”.. El Cuenco de Plata 2011.
- Aries, Phillipe. (1975) “Morir en occidente: desde la Edad Media hasta la actualidad”, Adriana Hidalgo Editora. 2012.
- Augé, Marc. (1992) “Los no-lugares. Espacios del anonimato.” Editorial Gedisa.
- Barthes, Roland.
 - o (1975) “Roland Barthes x Roland Barthes”.. Editorial Kairos. 1978
 - o (1980) “La Cámara Lúcida”. Ediciones Paidós, S.A.1990
 - o (1984) “El Susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura”. Ediciones Paidós. S.A. 1994
 - o (2009) “Diario de un duelo”. Ediciones Paidós
- Benjamin, Walter (1940) “Tesis sobre la filosofía de la historia” en Obras Completas Titivillus 2012
- Braudel Fernand (1968) “La larga duración.” En “La historia y las ciencias sociales.”, Alianza Editorial 1970
- Bigot, Margot (2010) “Apuntes de lingüística antropológica”, Centro Interdisciplinario de Ciencias Etnolingüísticas y Antropológico-sociales
- Borges, Jorge Luis.
 - o (1952) “Otras inquisiciones”.
 - o (2019) “Borges: el Judaísmo e Israel”. CIDICSEF
- Blanchot, Maurice (1981) “De Kafka a Kafka” Epublibre.
- Blumemberg, Hans (1979) “Trabajo sobre el mito”. Paidós 2003
- Calabrese, Omar. (1993) “Cómo se lee una obra de arte”. Editorial Cátedra.
- Clifford y Marcus (1986) “Writing Cultures. The Poetics and Politics of Ethnography”, University of California Press
- Degrande, François. (2014) “Escritura y Duelo en ‘El Limonero Real’ de Juan José Saer”.
- Di Benedetto, Antonio. (1965). “Two stories”. Editorial Voces
- Durkheim, Emile (1895) “Las Reglas del Método Sociológico”. Fondo de Cultura Económica 1986.
- Eliade, Mircea.
 - o (1949) “El Mito del Eterno Retorno” Emecé 2001.
 - o (1957) “Lo Sagrado y lo Profano” Guadarrama 1981
 - o (1958) “Muerte e Iniciaciones Místicas”. Editorial Terramar 2008

- (1963) “Mito y Realidad”. Editorial Labor S.A. 1991
- Fernández y Hachen, (1995) “¿De qué hablamos cuando hablamos de etnolingüística?”
- Fernández Güizetti, German (1983) “Prolegómenos para una etnosemántica estructural” Suplemento Antropológico - Revista del Centro de Estudios Antropológicos - Universidad Católica- Asunción, Paraguay.
- Fernández Del Riesgo, Manuel. (2007) “Antropología de la muerte: los límites de la razón y el exceso de la religión”. Editorial Síntesis
- Freud, Sigmund. En Obras Completas Ed. Amorrortu
 - (1900) “La interpretación de los sueños”.
 - (1907) “El Poeta y los Sueños diurnos”.
 - (1915) “La Transitoriedad”
 - (1917) “Duelo y Melancolía.”
 - (1919) “Lo Sinistro”
- Foucault, Michel. (1969) “Qué es un Autor”.. Editorial El Cuenco de Plata 2000
- Geertz, Clifford.
 - (1973) “La Interpretación de las Culturas”. Editorial Gedisa 2003
 - (1980) “Géneros Confusos. La refiguración del pensamiento social” American Scholar, vol. 49, N° 2, págs. 165-179.
 - (1988) “El Antropólogo como Autor”. Paidós 1989
- Genette, Gerard.
 - (1962) “Palimpsestos. La literatura en segundo grado”. Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. 1989
 - (1972) “Figuras III”. Editorial Lumen. 1989
- Gramuglio, María Teresa (2017). “El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)”. Editorial Municipal de Rosario.
- Greimas y Courtes. (1979) “Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje”. Editorial Gredos, S.A. 1990
- Hamon, Phillipe.
 - (1982) “Un discours contraint” en *Littérature et réalité*, Ed du Seuil, París - traducción de Danuta Teresa Mozejko de Costa
 - (1991) - “Introducción al análisis de lo descriptivo”, Edicial.
- Jakobson, Roman (1952) “El lenguaje común de antropólogos y lingüistas” en “Ensayos de lingüística general”. Editorial Planeta 1985

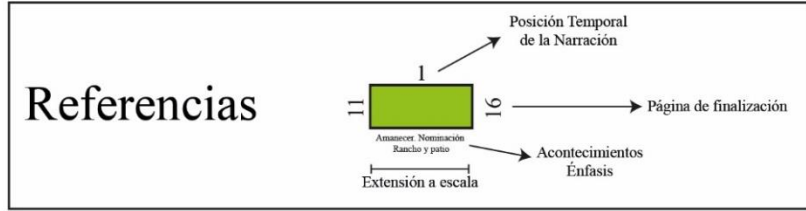
- Jitrik, Noe. (1987) “Entre el corte y la Continuidad. Saer, una escritura crítica” en “La vibración del presente”. Tierra Firme Editorial.
- Jost y Gaudreault, (1990) “El relato cinematográfico. Cine y narratología”, Ediciones Paidós Ibérica S.A. 1995
- Kundera, Milan.(1986) “El Arte de la Novela”. Tusquets Editores
- Lacan, Jacques.
 - o (1966) “La Instancia de la Letra en el Inconsciente o la Razón desde Freud” Siglo XXI Editores 2009
 - o (1959) “Seminario 6 - El deseo y su interpretación.”. Editorial Paidós. 2015
 - o (1964) “Seminario 7 - La ética del psicoanálisis”. Editorial Paidós. 2007
- Levi-Strauss, Claude
 - o (1955a) “Tristes Trópicos” Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1988
 - o (1955b) “Las Estructuras Elementales del Parentesco”,. Ediciones Paidós Ibérica S.A. 1969
 - o (1962) “El Pensamiento Salvaje”, Fondo de Cultura Económica. 1964
 - o (1964) “Mitológicas 1. Lo Crudo y lo Cocido”. Fondo de Cultura Económica 1968.
 - o (1971a) “Mitológicas 4. El Hombre Desnudo”, Siglo XXI Editores. 1976
 - o (1971b) “Introducción a la obra de Marcel Mauss” en Mauss “Sociología y Antropología” Editorial Tecnos
 - o (1974) “Antropología Estructural”. Ediciones Paidós, Buenos Aires. 1987.
 - o (1978) “Mito y Significado”, Alianza Editorial.
- Morin, Edgar.
 - o (1970) “El Hombre y la Muerte”. Editorial Kairós. 1974
 - o (1986) “El Método”, Tomo III, Libro 1º. Ediciones Cátedra. Madrid.
- Mondolfo, Rodolfo. (1966) “Heráclito: textos y problemas de su interpretación” Siglo XXI Editores
- Piglia, Ricardo. (2016) “Las Tres Vanguardias”. Eterna Cadencia.
- Pollán García, Tomas (2014) “La mito-lógica de Lévi-Strauss” Curso impartido en la UNAM.
- Premat, Julio. (2002) “La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer”. Université de Paris 8
- Saer, Juan José.
 - o (1974) “El Limonero Real”. Seix Barral. 2019

- (1986) “Razones” en “J.J. Saer por J.J. Saer”
- (1991) “El Río sin Orillas. Tratado Imaginario”. EpubLibre
- (1997) “El Concepto de Ficción”. Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz. (1980) “Narrar la Percepción” Punto de Vista, nº 10, Buenos Aires, noviembre.
- Smud y Bernasconi. (2008) “Sobre duelos, enlutados y duelistas”. Grupo Editorial Lumen
- Steiner, George (1974) “Nostalgia de Absoluto”. Ediciones Siruela 2001
- Zizek, Slavoj. (1989) “El Sublime Objeto de la Ideología”. Siglo XXI Editores. 2003

11 - ANEXO 1: MAPA Y GRÁFICOS.

1 - Mapa

Mapa de “El Limonero Real”

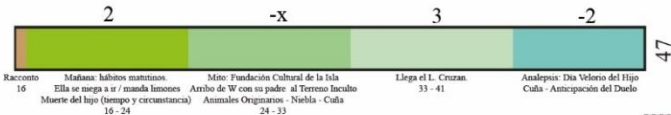


1º Amanece



I

2º Amanece



II

3º Amanece



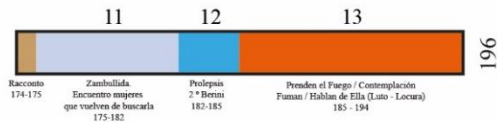
III

4º Amanece



IV

5º Amanece



V

6º Amanece



VI

7º Amanece



VII

8º Amanece



VIII

9º Amanece

2 – Gráficos

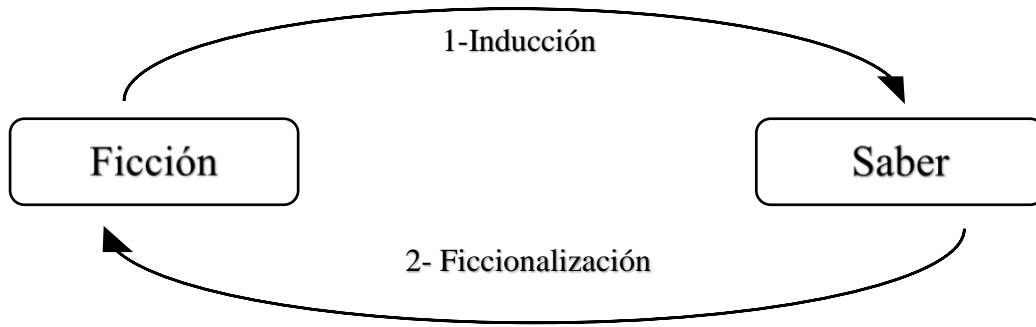


Gráfico 1



Gráfico 2

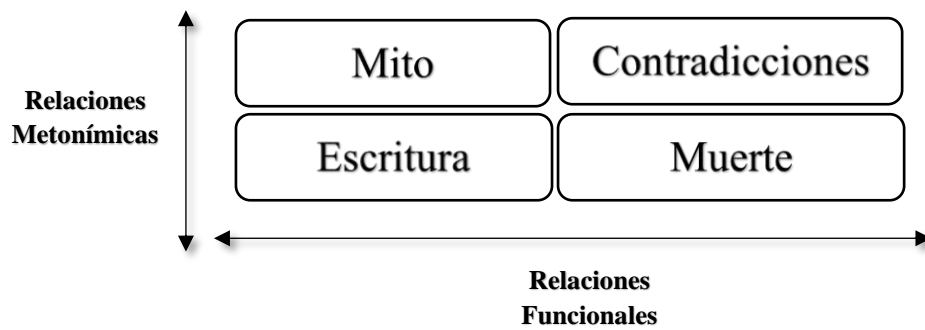


Gráfico 3

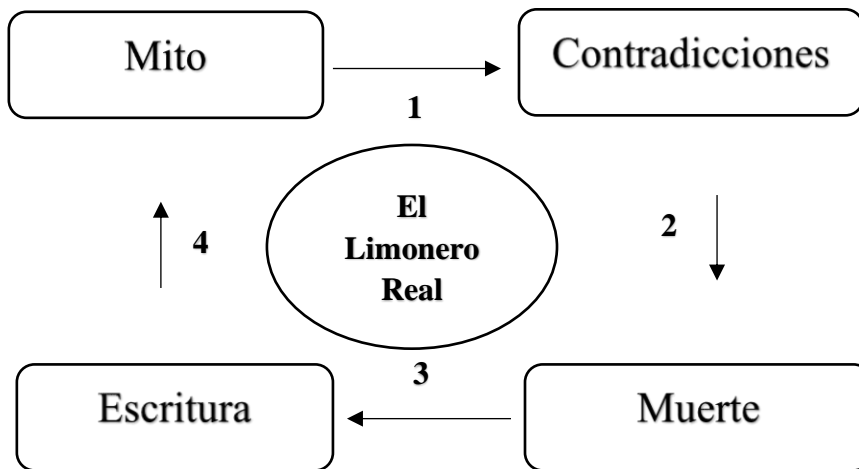


Gráfico 4

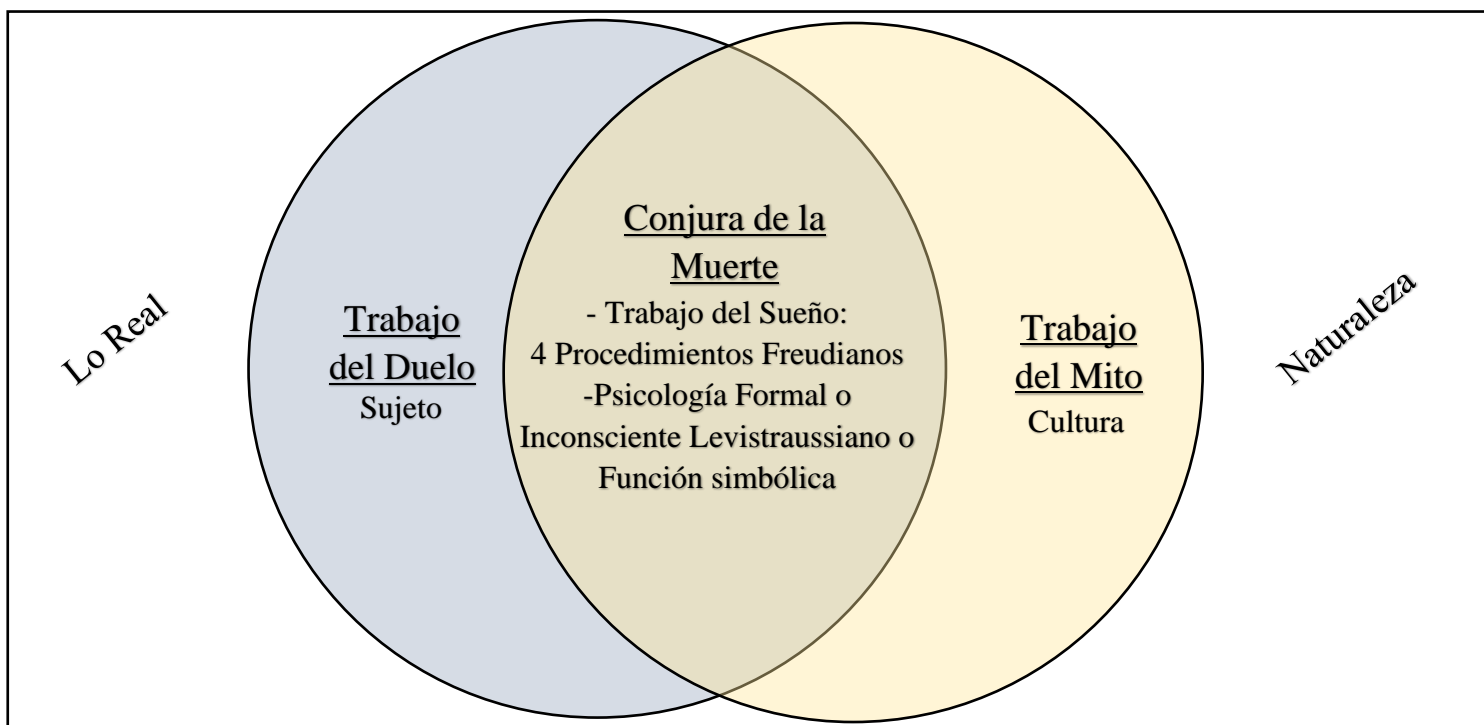


Gráfico 5

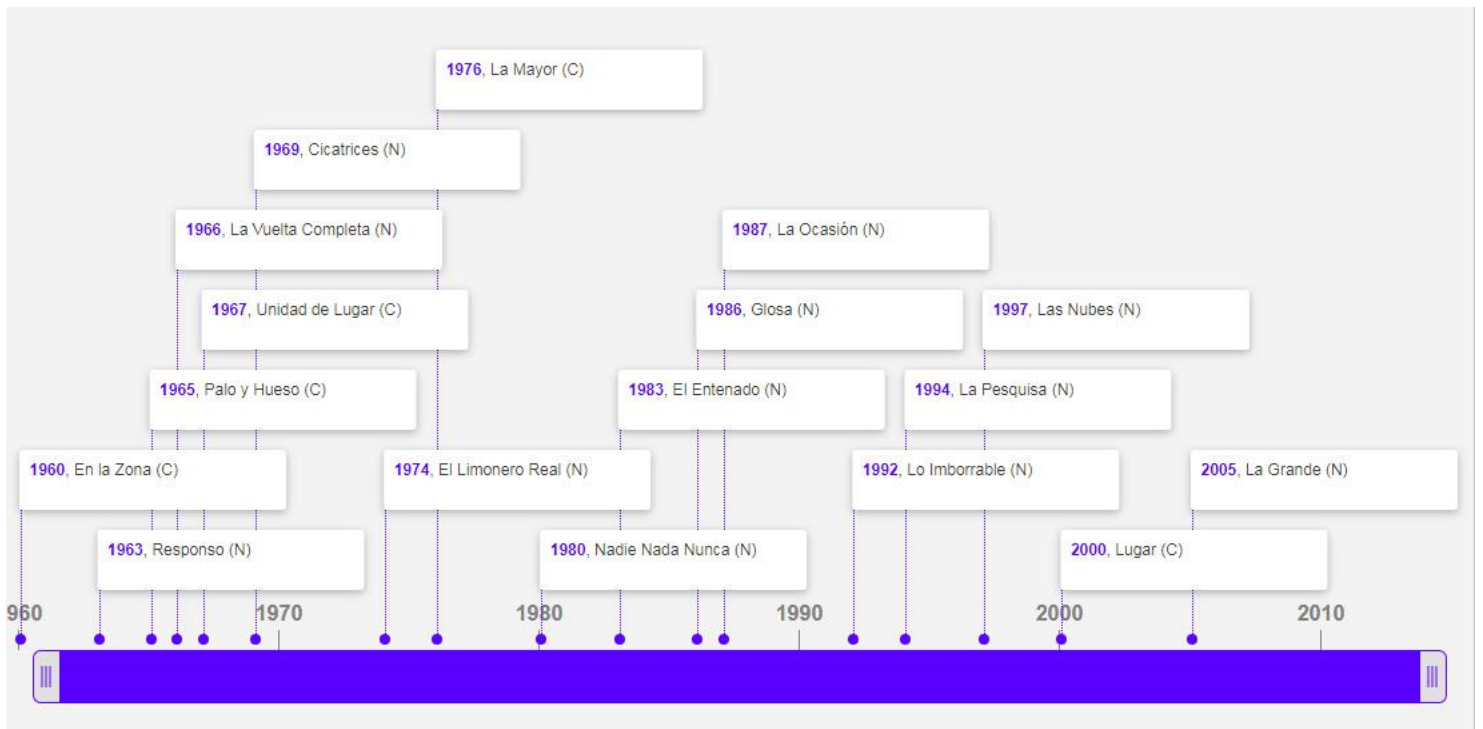


Gráfico 6

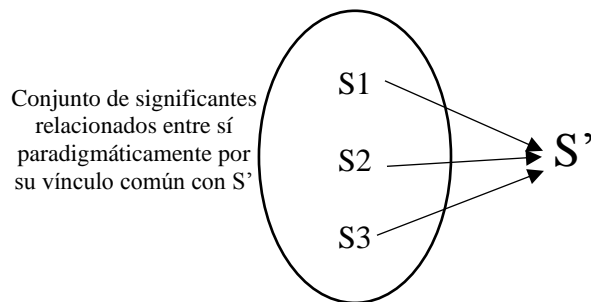


Gráfico 7

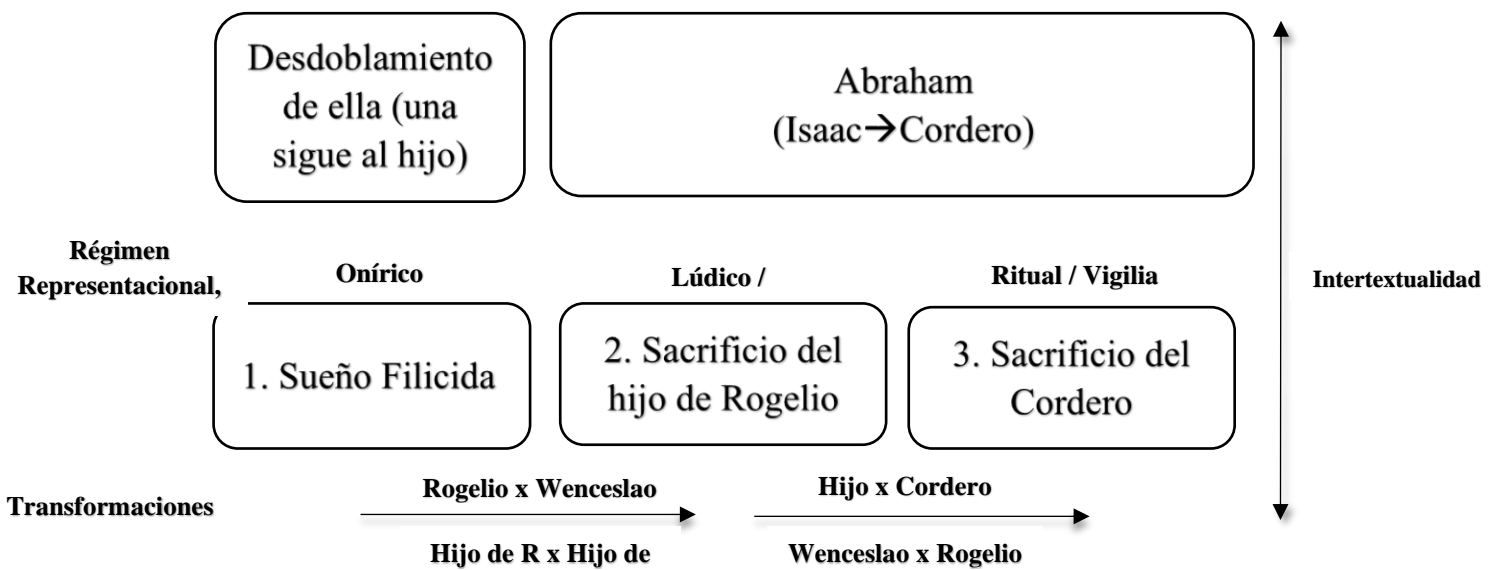


Gráfico 8

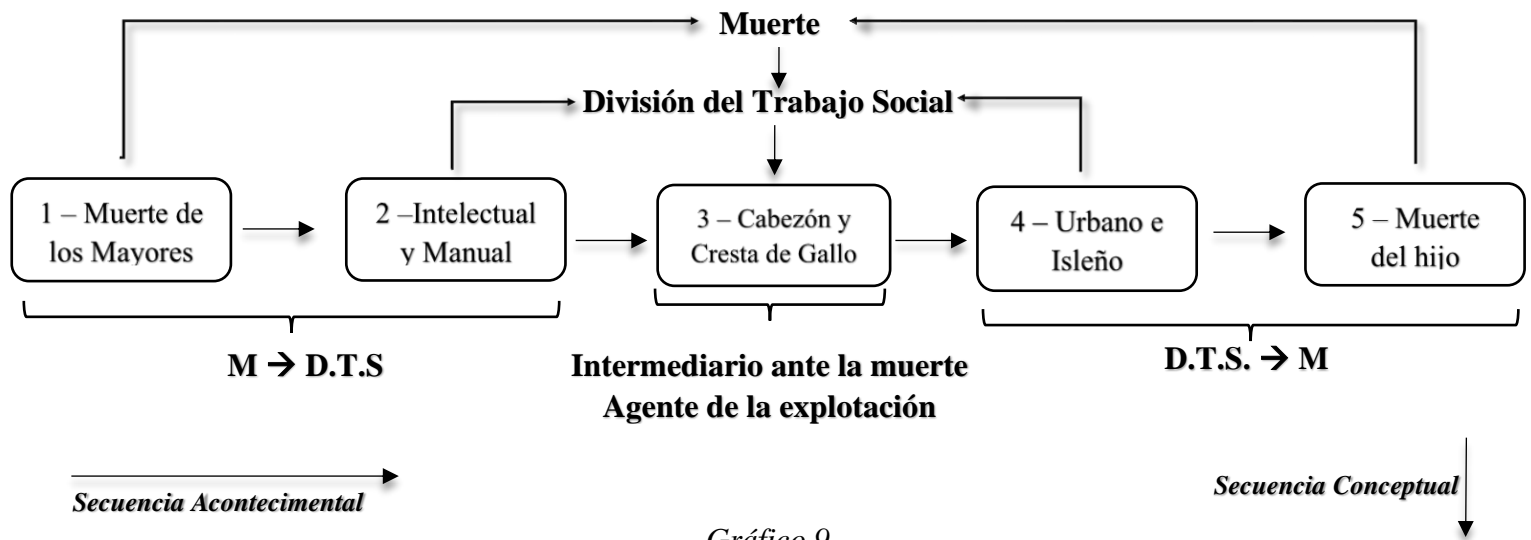


Gráfico 9

12 - ANEXO 2: CITAS

Aclaraciones:

- Todas las citas aquí recogidas corresponden a “El Limonero Real” / Juan José Saer. -13ª ed. Ciudad de Buenos Aires: Seix Barral, 2019
- Al interior de las citas las comillas dobles del original fueron reemplazadas por comillas simples.
- Las negritas son siempre nuestras.

1. Visiones:

- P58: *“ahora estará sentada bajo el paraíso, sentada bajo el paraíso, cosiendo todavía, o habrá entrado al rancho o a la cocina, o estará parada cerca de la mesa, sola, con su vestido negro descolorido, o sentada bajo el paraíso, tranquila y sola, ensimismada en la memoria de un muerto.”*
- P81: *“Ahora estará conversando con él, paseándose por la casa y haciéndose seguir por él a todas partes (...) conversará con él explicándole por qué está ahí y no en la casa de su cuñado, llenándolo de rencor porque ha sido él y no Wenceslao el que ha penetrado y llenado con su cuerpo —una cuña afilada— un hueco en la tierra en el que no hay lugar más que para uno solo. Hablará plácida, y después lo verá correr, ir y venir corriendo desde el rancho en dirección al río, lo verá correr mil veces y oír mil veces el golpe seco de la zambullida y escuchará el rumor apagado pero nítido de un millón de brazadas.”*
- P111: *“Con los ojos cerrados ‘ve’ a los tres muchachos sentados alrededor de la mesa larga, (...) ‘ve’ cómo el líquido oscuro, lleno de reflejos morados, disminuye en el interior de la botella de vidrio verde (...); la ‘ve’ temblar ligeramente (...) ‘oye’ el golpe de los nudillos sobre la mesa, y los gritos y las risas que lo acompañan.”*
- P116: *“Ahora no ‘ve’ más que la noche, con luna llena, las ramas negras de los árboles superpuestas a la oscuridad más tenue, plagada de luz lunar (...)”*
- P136: *“‘Ve’ la canoa amarilla sobre la que las mujeres se mantienen en un tenso equilibrio salir de bajo los sauces de la isla y comenzar a avanzar despacio hacia el centro del río. La ‘ve’ sentada bajo el paraíso, las manos cruzadas sobre el abdomen, pensativa, escuchando. ‘Ve’ la canoa que avanza alejándose cada vez más de ella, de los sauces, de la isla, en dirección al centro del río.”*

- P164: *“Ya mientras iba subiendo la barranca y volvía por el caminito de arena en dirección al patio (...) me acuerdo de que ella ha de estar durmiendo”*
- P229: *“(...) ha ‘entrevisto’, muchas veces, el camino de asfalto a la ciudad, desierto, formando, en el horizonte, a los ojos de los viajeros, espejismos de agua, ha ‘visto’, en pleno mediodía, subir despacio, entre los árboles, la luna (...)”*

2. Cuña / Estrechez:

- P25: *“El padre aferra por fin el extremo de la cadena, del que cuelga una cuña de hierro, y se da vuelta, elevándose un momento al pararse sobre el vértice de la proa, y reduciéndose después al saltar al suelo”*
- P29: *“Ahora que no se oye ni el chapoteo rítmico de los remos, cuyo susurro había persistido hasta un momento antes, como una cuña afilada penetrando en la masa espesa del silencio (...) También Wenceslao se siente como una cuña afilada, penetrando la masa espesa de la niebla, y la niebla se ha cerrado por detrás, dejándolo adentro. Está en un hueco tan reducido que hay lugar para él solo, parado, con las manos estiradas a lo largo del cuerpo. Las paredes de esa caverna son elásticas, y aunque simulan docilidad, una vez adentro se ciñen otra vez al cuerpo y ahogan.”*
- P36: *“El Ladeado saltó de la canoa a la orilla arenosa llevando la cadena y clavó la cuña de hierro cerca del tronco del sauce inclinado hacia el río”*
- P46: *“Wenceslao piensa en la tierra removida, mojada, y en él abajo, solo, apretado, como una cuña afilada que hubiese penetrado la masa compacta de la tierra y sobre la que la tierra se hubiese cerrado otra vez dejándolo adentro, en una caverna tan reducida que en ella no hay lugar más que para él solo.”*
- P81: *“(...) conversará con él explicándole por qué está ahí y no en la casa de su cuñado, llenándolo de rencor porque ha sido él y no Wenceslao el que ha penetrado y llenado con su cuerpo —una cuña afilada— un hueco en la tierra en el que no hay lugar más que para uno solo.”*
- P115: *“El resto pasa en la terrible oscuridad, bajo el agua negra. Su cuerpo está metido en el agua como una cuña que abriese un hueco en el que no hay lugar más que para uno solo (...)”*
- P139: *“(...) rasga la lana y entra en la carne, hundiéndose, abriendo en la garganta un hueco que lo ciñe, que se vuelve a cerrar, un hueco en el que no hay lugar más que para el cuchillo.”*

- P149: *“Aparece en eso una islita. Apenas vea si usted podía hacer pie de tan chiquitita que era. Cabía a lo más uno solo parado, derecho, y sin moverse porque sino se iba al fondo. Y pura agua alrededor. Aparte de eso, más nada. Más nada.”*
- P218-219: *“(…) ve (…) la complejidad de los movimientos de los comensales, que parecen constituir un cuerpo único(…). Un solo cuerpo en el interior de la luz, en la que no hay lugar más que para ese cuerpo solo, y del que la luz es como la atmósfera o el alimento más que la carne asada (…). El cuerpo incrustado en la esfera de luz sacude todos sus miembros, alimentándose, moviéndose, uno y múltiple, y cuando llegan los músicos, hacia el final de la comida, el cuerpo se abre un momento, absorbiéndolos, cerrándose otra vez por detrás, dejándolos adentro.”*

3. Nominaciones:

- P13: *“A este recinto ellos lo llaman ‘el comedor’, aunque nunca comen ahí, sino en la chocita alzada a un costado del rancho, a la que ellos llaman ‘la cocina’, o bien en el patio, si es que hace calor.”*
- P14-16: *“Es, para Wenceslao y para ella, en efecto, así: “la mesa”; ahí almuerzan y cenan de octubre a marzo, a no ser que llueva o sople viento del norte. En esos casos comen en “la mesita chica” dentro del rancho al que le dicen la cocina. La mesa de madera rodeada por las sillas amarillas se llama “la otra mesa” (…). El patio delantero es “adelante”. “Atrás” hay naranjos, mandarinos y limoneros.”*
- P24-25: *“(…) esa niebla blanca que ha borrado lo que ellos conocían hasta media hora antes como ‘el río’ y ‘la isla’”*
- P34: *“Wenceslao atraviesa otra vez la arboleda y se dirige a lo que ellos llaman “la higuera del fondo”*
- P35: *“Cuando la fuerza de su pensamiento era demasiado violenta, el Ladeado recurría a la palabra para disminuir la presión: pensaba en voz alta y el pensamiento, aunque no dejaba de estar presente, se hacía invisible, oculto por la palabra que al mismo tiempo delataba su presencia, como esos vidrios tan limpios que no se hacen visibles más que por el reflejo de la luz sobre ellos.”*
- P45: *“Cuando atraviesa la cortina de cretona en el extremo del tabique que separa el ‘comedor’ del dormitorio (…).”*
- P78: *“en el fondo de la casa, ‘atrás’; lo hará sentarse frente a ella cerca del paraíso y la mesa, ‘adelante’ (…).”*
- P231: *“(…) le ha parecido, mientras comía la primera breva, “atrás”, durante unos segundos, que ella hablaba sola”*

4. Anticipaciones:

- P11-12: *“Suspirará después, cuando él se incorpore y salga de la cama” (p11-12)*
- P14: *“En seguida el árbol proyectará de golpe una sombra larga, cubriendo la mesa apoyada en el tronco. La sombra decrecerá gradual hasta mediodía, para desaparecer por un momento, y reaparecer en seguida del lado opuesto a la mesa, estirándose ahora lenta y gradual hasta que el sol se borre y no quede otra cosa que sombra.”*
- P19: *“Ahora se ha formado un charquito que refleja la luz solar pero más tarde, si es que por un par de horas ni ella ni Wenceslao usan la bomba, la tierra lo absorberá dejando sin embargo el imborrable manchón húmedo.”*
- P23: *“Al mediodía el sol calcinará el aire, lo hará polvo; la arena de la costa se pondrá blanca, la tierra parecerá cocida y después como encalada, y cruzando el río y a una hora de a pie desde la otra orilla, el camino de asfalto que lleva a la ciudad se llenará de espejismos de agua.”*
- P42-43: *“Wenceslao no sabe todavía que durante años se va a dejar vencer por el influjo de la muerte y que va a pasarse las horas del día sentado bajo el paraíso mirando fijo el vacío, mientras su campo se llena de plantas venenosas y de víboras y los travesaños del techo se pudren en tanto que ella se pasea silenciosa por la casa, dirigiéndole apenas la palabra, depositaría y estímulo de la muerte. 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 árboles de plagas y de enfermedades y arrancando las plantas venenosas. Pero ahora que la canoa verde atraviesa el río gris, el influjo de la muerte apenas si acaba de comenzar.”*
- P44-45: *“Deben estar vagando por la isla, junto con los caballos que Wenceslao ha soltado el día anterior. Tres días más tarde sabrá que uno de los caballos ha metido la pata en un pozo y se la ha quebrado, rodando por el suelo y quedando echado en la maleza, loco de dolor, mientras que por entre los dientes blancos le fluyen olas de espuma azul. Morirá solo y Wenceslao lo encontrará al tercer día, rodeado por los perros que lo han mirado agonizar sentados sobre sus cuartos traseros. Wenceslao ni lo lamentará. Durante semanas, el olor de la muerte llegará hasta el rancho en hálitos periódicos, y de noche se escuchará un rumor que es el de la muerte. Los perros despedazarán el cadáver con mordiscos secos y trabajosos y se irán volviendo cimarrones, día tras día, hasta que vagarán por la isla con el pelo enredado y sucio,*

los ojos amarillos y húmedos brillando feroces y una espuma de muerte fletándose alrededor de la lengua rosada. Pero Wenceslao no percibirá nada de eso, en su extrañeza: durante semanas, meses, años, se estará sentado a la puerta del rancho, o al lado de la mesa bajo el paraíso, 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, envuelta en esos sempiternos batanes negros que a la vuelta de los días se ponen más y más descoloridos. La mirada rebotará como ciega por el lugar familiar, de golpe desconocido; se quedará horas sentado en una silla baja medio desfondada, el mate frío sobre la tapa invertida de la pava puesta en el suelo, entre los pies calzados con alpargatas rotas, mirando fijo, con los ojos muy abiertos, sin pestañear, un punto del vacío, sacudiendo de vez en cuando la cabeza de un modo débil. Los perros se asomarán a veces entre la maleza que llenará los patios, mirando a Wenceslao con sus ojos torvos, amarillos, alimentados de muerte y regresión y acabarán comiéndose entre ellos en los pantanos de la isla.”

- P54-55 *“El sol subirá y subirá hasta el mediodía para caer vertical buscando el centro de las cosas, borrando durante una fracción de segundo las sombras, y después empezará a declinar no sin antes llevar por el aire la imagen turbia y ondulante de ríos y esteros y creando en el camino de asfalto que lleva a la ciudad espejismos de agua. Wenceslao chupa el mate en silencio (...)”*
- P58-59: *“En este momento, la porción de sendero por la que ellos han pasado, a través del montecito, está vacía; y el sendero en diagonal que cruza el claro cuadrangular va quedando vacío también a medida que ellos avanzan. Después lo recorrerán en sentido inverso y lo irán llenando otra vez y lo irán dejando vacío otra vez hasta que lleguen por fin a la casa y esté completamente vacío; pero antes lo llenarán Teresa o la Teresita: lo irán llenando a medida que avancen por el sendero y lo irán dejando vacío hasta que esté por fin completamente vacío.”*
- P60: *“A mediodía estará en lo alto del cielo, porque sube despacio, sometiendo a las sombras a una reducción lenta; por un momento permanecerá inmóvil en lo alto, el disco al rojo blanco y lleno de destellos paralelo a la tierra y sus rayos verticales chocando contra las cosas, penetrando con incisión sorda la materia que cambia en reposo aparente; la luz llevará por el aire el reflejo de los ríos y de los esteros y lo proyectará sobre el camino de asfalto que corre liso hacia la ciudad creando ante los ojos de los viajeros espejismos de agua.”*
- P79: *“Al atardecer el sol declinará, despacio, hasta desaparecer. Declinará despacio, hasta desaparecer, y la oscuridad enfriará las paredes del rancho que emitirán un*

resplandor fosforescente, lunar. Remará lento en la canoa amarilla, saltará a tierra, entrará en la casa, se desnudará, se echará en la cama y el ronroneo continuo se irá cortando cada vez por más largo tiempo y con menor intermitencia hasta desaparecer.”

- P83-84: *“Después sabrán que son la Negra y Josefa, las hijas de Agustín, que vienen de la ciudad con una amiga que han traído de paseo a conocer la costa. Comprobarán que las manchas —colorada, verde, azul— eran sus sombrillas. Irán desprendiéndose de a poco del horizonte de árboles hasta convertirse en tres figuras, tres seres humanos, tres mujeres, tres mujeres jóvenes aproximándose a la casa por el centro del camino amarillo. Después oirán sus voces: muy fugaces, incomprensibles, y las observarán en silencio desde la mesa mientras se aproximan inmovilizados por la expectación esforzada previa al reconocimiento, hasta que los chicos primero y después las mujeres se levantarán de la mesa y saldrán a recibirlas. Los dos grupos se encontrarán en medio del camino, a cincuenta metros de la casa, y se escucharán voces y risas entre un tumulto de besos y de abrazos, contemplados desde la esfera de sombra —la mesa larga, ahora desordenada y llena de platos sucios, vasos, botellas, pan y fuentes con restos de comida— por Rogelio, Agustín y Wenceslao, y el viejo, que se habrá vuelto un poco hacia el camino en la otra cabecera y observará la escena con leve hieratismo y desinterés. Wenceslao mirará al grupo por encima de las sillas vacías; las recién llegadas serán rodeadas por las mujeres y los niños mientras los perros merodean alrededor. Después continuarán caminando —los grandes redondeles de las sombrillas arrojando sombras translúcidas y de color (azul, colorado, verde) solí re el suelo amarillo— y entrarán en el patio de la casa. Los hombres se pararán y saludarán. Agustín retomará su sonrisa pálida y se mezclará con el grupo. Wenceslao no alcanzará a comprobar si ha saludado o no a sus hijas. La Negra, Josefa y su amiga, de la que sabrán que se llama Amelia, estarán vestidas, comprobarán, con ropas chillonas y ajustadas, llenas de collares y de pulseras de fantasía que tintinearán A cada movimiento brusco de sus cuerpos. Rosa les limpiará un sector de la mesa, les pondrá platos limpios y les servirá rápido la comida, para sentarse lo antes posible a escuchar las voces roncadas y complacidas de la Negra y Josefa mientras cuentan historias de la ciudad. Estarán todo el tiempo rodeadas de grandes y chicos, mientras dure la comida. Contarán que en la ciudad se vive de otra manera, que el ómnibus cruza un puente colgante sobre el río antes de comenzar a rodar por el camino de asfalto en dirección a la costa, que hay un supermercado donde uno mismo se sirve lo que quiere y va a depositarlo en un carrito de tejido de alambre,*

que todo el mundo fuma cigarrillos importados y que nadie se acuesta casi nunca antes del amanecer. Las mujeres contemplarán con admiración el pelo ahora rubio de la Negra. Ella les explicará que en la ciudad hay peluquerías donde no sólo lo tiñen o lo cubren con una peluca, sino que también lo baten y lo peinan de tal manera que si una se cuida puede andar peinada lo más bien durante un mes entero. Hablarán a veces por turno, a veces interrumpiéndose, con sus voces roncas y orondas, tosiendo de vez, en cuando por causa del humo de los cigarrillos norteamericanos, ante el asombro creciente de los niños, la curiosidad de las mujeres y la indiferencia de los viejos, a los que habrán saludado y besado con ternura afectada al entrar. Enumerarán sus amistades en la ciudad, dejando entrever que se codean con militares, estancieros, comerciantes, y hasta con un diputado. Hablarán misteriosamente de su trabajo, con discreción hábil, usando siempre elipsis rápidas, eufemismos incomprensibles, y se fastidiarán dejando entrever que el vino está demasiado caliente pero se consolarán después diciendo que al fin de cuentas el vino tinto debe tomarse natural —sin hielo ni soda— y únicamente el blanco debe tomarse frío y sobre todo si uno come pescado. Estarán cruzadas de piernas, mostrando los muslos rollizos que emergerán de unas polleras demasiado cortas, demasiado estrechas y demasiado chillonas.”

- P85-88: *“Después llegarán y serán reconocidas como la Negra, Josefa y su amiga Amelia. Se sentarán a la mesa y comerán charlando sin parar con sus voces roncas, fumando cigarrillos rubios llenas de alhajas de fantasía enormes y tintineantes. (...)”*
- P109: *“Después el sol irá cayendo detrás de los árboles, volviéndose cada vez más rojo, más grande y más débil, hasta desaparecer, persistiendo al principio como una mancha morada detrás de las hojas negras, lisas, y cuando se haga de noche las paredes blancas del rancho se enfriarán y emitirán una fosforescencia lunar móvil, blanquecina.”*
- P124-126: *“Rosa remarará. Subirán a la canoa amarilla, balanceándose y pisando con gran cuidado para no perder el equilibrio, y Rosa se sentará en el medio de la canoa y remarará. La canoa se deslizará despacio sobre el río liso, aproximándose cada vez más a la isla —el manchón multicolor de las vestimentas y los gestos nítidos coronando los enviones rígidos de la embarcación— y tocará por fin la costa. Las mujeres saltarán a tierra una por una y comenzarán a subir el sendero amarillo hacia la casa. Ante la puerta de alambre se detendrán, vacilando un momento, deliberando, y después Rosa golpeará las manos y la llamará. Aparecerá lenta y plácida, con su batón negro descolorido, limpio, y les hará señas para que entren. Las recibirá con*

una cordialidad fría, silenciosa. Se sentarán en rueda bajo el paraíso y durante un momento nadie pronunciará una sola palabra hasta que por fin Rosa, moviéndose incómoda en su silla de paja, comenzará a hablar. Ella la escuchará sin mirarla, como pensando en otra cosa. Después la voz de la Negra se sumará a la de Rosa, o la continuará cuando la de Rosa se calle, o reproducirá alternadamente sus entonaciones ante una cara sin expresión. La canoa amarilla, sin balancearse, coronada por el conjunto gesticulante —las cabezas y los brazos moviéndose— como suspendida por sobre la superficie del agua, se alejará despacio con enviones rígidos. Irán subiendo una por una, con cuidado, sentándose en orden, la Negra y la Teresita de espaldas a la proa; Rosa en el medio, sola, de espaldas a la proa, y frente a ella Teresa y Josefa, de espaldas a la popa. Rosa moverá primero un remo para hacer girar la canoa y alejarla de la orilla, y después empezará a remar con un ritmo regular. Por un momento, ninguna hablará. Primero se dispersarán, dejándolos a Rogelio y a él solos en el patio delantero, entrarán al rancho a buscar alguna cosa, un pañuelo para la cabeza, un cinturón, se llamarán a gritos y después se reunirán en el patio trasero y comenzarán a atravesar el montecito en dirección al río. Dejarán sus huellas en el camino arenoso. Se sentarán bajo el paraíso, en círculo, a la sombra. El rancho estará vacío. Ella irá a la cocina, preparará el mate, volverá. Rosa hablará frente a su sonrisa impasible. La canoa amarilla estará vacía, bajo los sauces, moviéndose imperceptiblemente con los sacudones tenues de la orilla. Bajarán una por una; Rosa en el medio, de espaldas a la proa; la Teresita y Teresa adelante, de espaldas a la proa; Josefa y la Negra atrás, frente a Rosa, mirando hacia la proa; la canoa avanzando con sacudones rígidos hacia la isla; se levantarán y ella las acompañará hasta la puerta de alambre, incluso hasta la orilla misma del río y estarán sentadas todas en círculo, alrededor, hablando en voz alta, bajo el paraíso, mientras ella escucha pacientemente, sonriendo. La canoa amarilla volverá, despacio, dejando atrás la isla. Dejará atrás la orilla y Rosa verá alejarse, mientras rema, de espaldas a la proa, el monte de eucaliptos.”

- P138-139: “Más adelante será una res roja, vacía, colgando de un gancho, después se dorará despacio al fuego de las brasas, sobre la parrilla, al lado del horno, después será servido en pedazos sobre las fuentes de loza cachada, repartido, devorado, hasta que queden los huesos todavía jugosos, llenos de filamentos a medio masticar que los perros recogerán al vuelo con un tarascón rápido y seguro y enterrarán en algún lugar del campo al que regresarán en los momentos de hambruna y comenzarán a roer tranquilos y empecinados sosteniéndolos con las patas delanteras e inclinando

de costado la cabeza para morder mejor, dando tirones cortos y enérgicos, hasta dejarlos hechos unas láminas o unos cilindros duros y resecos que los niños dispersarán, pateándolos o recogéndolos para tirárselos entre ellos en los mediodías calcinados en que atravesarán el campo para comprar soda y vino en el almacén de Berini, objetos ya irreconocibles que quedarán semienterrados y ocultos por los yuyos en diferentes puntos del campo durante un tiempo incalculable, indefinido, en el que arados, lluvias, excavaciones, cataclismos, la palpitación de la tierra que se mueve continua bajo la apariencia del reposo, los pasearán del interior a la superficie, de la superficie al interior, cada vez más despedazados, más irreconocibles, hechos fragmentos, pulverizados, flotando impalpables en el aire o petrificados en la tierra, sustancia de todos los reinos tragada incesantemente por la tierra o incesantemente vuelta a vomitar, viajando por todos los reinos —vegetal, animal, mineral— y cristalizando en muchas formas diferentes y posibles, incluso en la de otros corderos, incluso en la de infinitos corderos, menos en la de ese cordero hacia el que ahora se dirige Wenceslao llevando el cuchillo y la palangana.”

- P182-184: *“Después la luz se irá poniendo naranja, rojiza, verde, azulada, azul. Cuando desaparezca el sol no quedará más que una luz azul homogénea y todavía bastante clara antes de convertirse en una semipenumbra otra vez azulada llena de núcleos negros alrededor de los árboles. Después se pondrá todo negro, durante un momento, como si también la negrura alcanzara un cénit antes de declinar en favor de la luna llena subiendo en un cielo lila. No percibirá enteramente la oscuridad porque estará parado junto al fuego grande y a la capa dispersa de brasas sobre las que se dora el cordero despidiendo una columna de humo que atraviesa la fronda de los árboles y sube hacia la luna. Habrá acabado de llegar del almacén de Berini. Habrán ido caminando después de hacer el fuego y poner las achuras y el cordero sobre las brasas y dejarlo al cuidado de los muchachos. Recorriendo primero el camino de arena, doblando hacia la derecha después y atravesando el monte de espinillos, cruzando más tarde el gran claro en diagonal, en fila india, por el caminito, Rogelio adelante, detrás él, alcanzando el camino recto que lleva del almacén a la costa y avanzando por él ahora los dos a la par hasta divisar los árboles del almacén y oír cada vez más próxima y nítida la música que llega desde el patio. Habrán entrado al almacén, viendo a Buenaventura sentado bajo los árboles ante una mesa en la que hay varias botellas de vino y vasos, rodeado de hombres —Salas el músico, el otro Salas, Chin, otros—. Desde la cancha de bochas llegarán gritos y voces y de vez en cuando el golpe seco de los bochazos y el más resonante de las bochas contra los*

tablones que cierran la cancha. Encontrarán a Agustín en la cancha viendo a los otros jugar, tomando un vaso de vino, ya bastante borracho, yendo a buscar de vez en cuando las bochas desviadas para traerlas a la cancha o haciendo de intermediario entre Berini y los jugadores cada vez que éstos piden bebidas, o cigarrillos, o algo para comer. Ellos mismos, Rogelio y Wenceslao, se quedarán mirando un momento el partido de bochas, aproximándose a la cancha de vez en cuando para observar más de cerca la distancia de una arrimada, opinando entre ellos sobre los tantos en discusión, sobre problemas reglamentarios, sobre la destreza de un bochazo. Después entrarán al almacén en el que el olor a creolina del mediodía se habrá desvanecido ya casi del todo, pagarán sus copas y las de Agustín recibiendo el vuelto sin mirar la cara hosca de Berini que estará yendo y viniendo detrás del mostrador para atender los pedidos de los niños, hombres y mujeres que entran y salen del almacén atravesando el patio en el que la música del ciego no se detiene más que durante cortos intervalos. Después saldrán los tres al aire azul. Desearán feliz año nuevo a los hombres que rodean al ciego, Chin se pondrá de pie y abrazará a Rogelio. Después abrazará a Wenceslao y Wenceslao percibirá, al aproximar su cara a la de Chin, unas gotas de sudor que corren por sus mejillas recién rasuradas. Salas el músico les prometerá una serenata. Después saldrán. Habrán recorrido el camino, el campo en diagonal, el montecito, el otro camino, antes de que Wenceslao esté parado junto a las brasas sobre las que el cordero se dora despidiendo una columna de humo oloroso que sube al cielo negro atravesando la fronda de los árboles. Habrán venido envueltos primero en la luz azul, en la semipenumbra azul más oscura, en la oscuridad. Los perros habrán salido a recibirlos, saltándoles a la cara. Atravesando el claro habrán visto encenderse los primeros faroles entre los árboles que ocultan los ranchos, en los patios regados al atardecer, los faroles manchando las ramas y las hojas con una luz centrífuga, que fluye y está, sin embargo, inmóvil. Ya en el patio del almacén habrán percibido la subida de la mosquitada. Recorrerán el camino desde el almacén hasta la casa de Rogelio abriéndose paso a través de una sola nube negra, compacta y zumbante. Irán dándose cachetazos en la cara, en la nuca, en los brazos. En un momento dado el hostigamiento de los mosquitos será tan constante y violento que se echarán a correr, riéndose y puteando, hasta que se pararán de golpe y seguirán caminando los tres casi a la par, Agustín siempre más lento y más reconcentrado que ellos. Habrá en el aire un ruido vago y febril de voces, de música, de perros, de fuego, de agua, de mosquitos. Al entrar en el patio delantero percibirán un ir y venir de mujeres, de muchachos, de chicos, contrastando siempre con la inmovilidad de los

viejos sentados como a la tarde, el viejo en la cabecera, la vieja a su derecha. La vieja estará peinada, limpia, tranquila. El viejo fumará con lentitud, llevando de vez en cuando el cigarrillo a sus labios, dándole una chupada profunda y despidiendo después el humo en chorros espaciados, débiles. Sonará la radio. En el momento mismo de entrar oirán, desde el camino, el galope apagado de un caballo y la voz del diariero voceando La Región. Rogelio irá a buscar el diario y conversará un momento con el diariero. Wenceslao lo oirá invitarlo a bajar del caballo para tomar un vaso de vino. El diariero bajará un momento, saludará a los viejos —un viejo él mismo, magro, silencioso, plácido—, esperará sin hablar que Rogelio, que se le ha adelantado, salga del interior del rancho con una botella de vino y cinco vasos, recibirá el suyo tomándolo en dos tragos, mientras Rogelio, el viejo, Agustín y Wenceslao toman tragos cortos de los suyos. Después se despedirá y se irá. Se oirán sus pasos casi imperceptibles sobre el suelo duro, y después de un momento de silencio comenzará a oírse el trote del caballo cada vez más lejano, hasta que se apagará del todo. (p182-184)

- P15: *“Todo alrededor del patio —separado del resto de la isla por un alambrado— crecen los árboles que nadie planto nunca (...)”*
- P16: *“(...) la tierra que Wenceslao ha ganado a ese ejército sin origen de ceibos y de sauces y de verbenas del campo, estuvo visitada por arañas y por víboras y se llenó de plantas venenosas”*
- P17: *“Tiene puesto el batón negro descolorido (...)”*
- P20: *“El paraíso proyecta una sombra inmóvil llena de perforaciones luminosas, y la sombra de Wenceslao detenido con la pava en la mano (...) se extiende paralela a la de éste (...)”*.
- P22: *“Pasaba corriendo (...) con el pantaloncito descolorido (...) seguido por su sombra, y desaparecía por el senderito (...). Volvía (...) riéndose y mostrando una doble hilera de dientes blancos que brillaban y brillaban. Proyectaba una sombra triple de larga que la del brasero”*.
- P23: *“Sus ladridos resuenan en el aire inmóvil que está comenzando a entibiarse”*
- P24: *“El humo queda detrás suyo, una nube grisácea en el aire inmóvil que nunca termina de disgregarse y desaparecer, tan evanescente que no proyecta ninguna sombra en el suelo. (...) sus dos ocupantes, sentados uno frente al otro, constituyen el único centro móvil y corpóreo flotando indeciso en la nada. (...) vuelve lento la cabeza cubierta por un sombrero gastado de fieltro negro.”*
- P28: *“(...) ya ni siquiera escucha el hasta unos minutos antes obstinado y persistente susurro rítmico de los remos”*.
- P31: *“La niebla envuelve la fronda de los árboles, una fronda de plata, mechada de flores blancas y negras, los árboles que nadie ha plantado nunca (...)”*
- P34: *“(...) sus ramas deformes (...) van a caer más allá del tejido, en el campo inculto que rodea el terreno.”*
- **P41: “Wenceslao rema despacio, manteniendo un ritmo que parece descompuesto en fragmentos, y ella permanece inmóvil y silenciosa sentada enfrente suyo, con una arpillera en la cabeza para defenderse de la lluvia”**
- P42: *“(...)su campo se llena de plantas venenosas y de víboras y los travesaños del techo se pudren en tanto que ella se pasea silenciosa por la casa, dirigiéndole apenas la palabra, **depositaria y estímulo de la muerte**”*.
- P46: *“Los árboles de la isla, que nadie plantó nunca, más allá del alambrado (...), manchan el aire con sus ramas grises (...)”*.

- P47: *“El sol se cuele por entre las hojas de la parra y mancha de luz y sombra la camisa de Rogelio”*
- **P48:** *“No sopla viento, y las voces han resonado disgregándose después hacia lo alto, chocando contra la luz solar expandida sobre el claro (...)”*
- P50: *“Como no sopla ningún viento y está parado inmóvil a un costado de la mesa, la luz que perfora la parra cae sobre su cuerpo (...)”*
- P52: *“La mesa los viejos, Wenceslao, parte del rancho y de la tierra, están en el interior de una esfera de sombra que los envuelve y los protege como un limbo de la luz solar, manteniéndolos tranquilos en una zona en la que parece no haber más que silencio (...)”*
- **P75:** *“El contraste no es únicamente de sombra y luz sino también de movimiento y de inmovilidad: por un lado están los árboles inertes, los espinillos que bordean el camino amarillo, y por el otro el crecer y disminuir imperceptibles de los pechos al ritmo de la respiración, la arena amarilla muerta y los brazos que se levantan en dirección a la boca (...), el aire estacionario y sin viento y la fluencia de las palabras que repercuten y se esfuman.”*
- **P76:** *“[Agustín] Tiene la frente húmeda. Detrás están las zonas llenas de golpes intermitentes que martillean y destellan, los fragmentos podridos de realidad que se destiñen y deslavan empalideciendo cada vez más y volviéndose exangües, la luna móvil y titilante errabundeando en una región de pantanos a los que de golpe ilumina, fugaz y fragmentaria”.*
- P99: *“Por fin logra encenderlo y lo alza, balanceándolo y haciéndolo emitir una luz móvil que proyecta sombras también móviles y rápidas, rectilíneas, hasta que lo cuelga en la parte trasera de la chata y la luz y las sombras quedan en perfecta inmovilidad”*
- P111: *“Después es el Segundo, (...) y los otros dos que se vuelven borrosos, como si cambiasen alternativamente de lugar pasando a ocupar uno por vez un núcleo más iluminado, más brillante (el hueco entre la fronda de los paraísos y la luz circular proyectada sobre el suelo cerca de la puerta del rancho) y alternándose, no sólo las personas, sino también las cosas: (...)”*
- P127: *“Ahora las hojas de los árboles casi no brillan porque la luz solar no resbala sobre ellas sino que, menos vertical, atraviesa la fronda y proyecta entre las hojas manchones pálidos de una claridad débil. Avanzan entre los árboles que nadie planto nunca; (...)”*

- P130: *“La sombra de los paraísos va a mezclarse con la confusión de sombra y luz del montecito.”*
- P136: *“Ahora es de noche y la luna mancha los árboles (...). Ahora el farol, en la isla, se desplaza, llevado por ella (...). Las sombras móviles que han venido acompañando su trayecto se inmovilizan.”*
- P137: *“Ahora su mirada va bajando de la copa de los árboles (...) y se detiene (...) viendo más allá, entre los troncos de los paraísos, amontonarse en desorden las ramas, las flores y los troncos de los árboles que nadie plantó (...).”*
- **P143:** *“(...) ahora está el farol colgado del travesaño, en el techo, y dos mariposas blancas vuelan alrededor. Hay otras dos mariposas negras, enormes, que vuelan pegadas a las paredes y al techo, donde da la luz del farol. (...) Cuando paran queda la luz del farol. Está siempre quieto y siempre en movimiento, siempre el centro de la llama quieto y siempre con destellos que entran y salen del centro quieto y que titilan en las puntas porque el centro quiero es como blanco y los destellos que entran y salen blancos cerca del centro y más afuera rojizos y verdes en las puntas que titilan”.*
- P147: *“Ahora está primero todo negro y en seguida hay una rendijita blanca de luz, empañada, ahora se agranda y es una mancha de luz que aparece atrás de un vidrio empañado (...).”*
- P168-9: *“Siempre algún fuego queda encendido; cuando usted apaga una fogata, cuántas más no siguen ardiendo en toda la costa. (...) No esté nunca seguro de haber apagado bien una hoguera. Siempre queda alguna brasa trabajando. (...) Hay un solo fuego, vea, uno solo, siempre prendido (...). Es que ahí mismo en la ceniza ya se está preparando el fuego que se va a venir. No descansa, ya le digo.”*
- P184: *“Al entrar en el patio delantero percibirán un ir y venir de mujeres, de muchachos, de chicos, contrastando siempre con la inmovilidad de los viejos sentados (...).”*
- P188: *“A cada nuevo envión de las llamas, parece como si el fuego debiese pasar por un estadio neutro en el que su fuerza queda en suspenso (...) La columna ondulante se mueve de un modo tan regular y continuo (...) formando una especie de corona, que el conjunto de humo y hoguera, e incluso hombres, da la ilusión de una cierta inmovilidad.”*
- P195: *“ Las llamas suben como escalonadas, fluyendo de un modo tan continuo y regular cuando se tranquilizan después de las explosiones, que por momentos dan la ilusión de una perfecta inmovilidad. (...) En el centro de la esfera inmóvil y precaria*

algo está en expansión, desplazándose no sólo a si mismo, sino también a toda la esfera, algo que está en la esfera, en su centro, pero que no es la esfera misma y que sin embargo la desplaza, ya que puede verse bien cómo avanzan sus bordes comiendo la madera.”

- P200: *“Bajo la luz intensa de los tres faroles, las caras brillan húmedas. La esfera de sombra que ha preservado el lugar del calor durante todo el día se ha convertido ahora en una gran esfera iluminada asentada inmóvil en el centro —o en algún punto— de la oscuridad. La luz mancha las hojas de los árboles y las hace brillar”.*
- P200: *“El Chacho está callado, taciturno, y su mirada parece rebotar contra sus tíos y después deslizarse hacia la derecha, lamiendo primero el vestido inmóvil de su madre y después el vestido de su hermana, a rayas horizontales gruesas, blancas y coloradas.”*
- P204: *“Al entrar en el patio delantero, ve la mesa que brilla en el interior de la esfera de claridad. (...) Ve, por sobre la cabeza del Carozo, las ramas más bajas del paraíso todas manchadas por la luz de los faroles.”*
- P217: *“Lejísimo, (...) Wenceslao percibe un murmullo apagado (...). Al murmullo viene como adherida la imagen de unas ramas perforadas de luz en el interior de algún patio, y de una mesa alrededor de la cual un grupo de personas están sentadas comiendo y bebiendo. Es una imagen rápida, reducida, que la risa ha iluminado como un relámpago, y que el recomenzar del tumulto de las voces en el patio delantero y la reaparición de Rogelio, trayendo una fuente y el tridente, en el momento en que Wenceslao comienza a dirigirse hacia el patio trasero, borran por completo”*
- P217: *“Rogelio (...) observa el patio vacío, y detrás de los paraísos, a los que la luz del farol apenas roza, los árboles que nadie planto nunca, amontonados, espesos, manchas todavía más negras de oscuridad que la oscuridad misma, perforados de un modo inconstante y arbitrario por la luz lunar.”*
- P218-219: *“(...) ve (...) la complejidad de los movimientos de los comensales, que parecen constituir un cuerpo único(...). Un solo cuerpo en el interior de la luz, en la que no hay lugar más que para ese cuerpo solo, y del que la luz es como la atmósfera o el alimento más que la carne asada (...). El cuerpo incrustado en la esfera de luz sacude todos sus miembros, alimentándose, moviéndose, uno y múltiple, y cuando llegan los músicos, hacia el final de la comida, el cuerpo se abre un momento, absorbiéndolos, cerrándose otra vez por detrás, dejándolos adentro.*
- P224: *“Uno a otro se culpaban por haber dejado ir al muchacho a buscar fortuna en el pueblo. No paraban durante todo el día las lamentaciones. La mujer no atendía los*

quehaceres del hogar y el buen hombre se volvió desaseado y holgazán. (...) Los yuyos crecían en el jardín y en el huero, y toda clase de bichos malos habían hecho allí su nido. Las hormigas que, aunque laboriosas, son tan dañinas para las plantas, se comían todo, y no bien un ose ponía a caminar por el huerto ¿no? ya le saltaban encima las arañas y víboras.”

- P226: *“El buen hombre volvió a ser el honesto y laborioso pescador que todos conocían. Otra vez su casita volvió a ser la preciosa morada heredada de su papá. Limpió el huerto y el jardín. Las laboriosas hormigas debieron procurarse en campo inculto su comidita.”*

6 – El Limonero Real

- P33-34: *“Está en el centro justo de la arboleda y el resto de los árboles parecen ir agrupándose en círculos concéntricos o en espiral a su alrededor: está tan cargado de flores blancas, cuyos pétalos más débiles han caído sobre la tierra alrededor del árbol formando un círculo blanco, que su fronda esférica resplandece concentrando la luz o irradiando una luz propia que hace brillar el verde nuevo de las hojas duras, como si estuviesen recubiertas de una película de laca, y los limones amarillos y verdes llenos de poros. El limonero real está siempre lleno de azahares abiertos y blancos, de botones rojizos y apretados, de limones maduros y amarillos y de otros que todavía no han madurado o que apenas si han comenzado a formarse. Desde que lo recuerda, Wenceslao lo ha visto siempre igual, pleno en todo momento, con ese resplandor blanco nimbándolo, el punto más alto de su ciclo en los grandes limones amarillos, los botones tensos y apretados a punto de reventar, los limoncitos verdes confundándose entre las grandes hojas, oscuras en el anverso y de un verde más claro en el reverso. (...) El árbol sobrepasa mucho en altura a Wenceslao y vivirá más que él.”*
- P160: *“Dejamos lugar en el medio del fondo para el limonero real, cosa de que ni lo secan otras raíces ni lo ahogaran las ramas del paraíso en verano ni de los naranjos en invierno. Como está en flor todo el año hay que darle mucho lugar. Cuando le saqué los injertos usted veía el tronco derecho y arriba la copa llena de flores y unos limones amarillos grandes así. A más tenía botoncitos que a gatas si estaban empezando a reventar y también limones verdes más chicos y otros todavía más chiquitos, como aceitunas. Estaba ahí ya le digo desde antes de yo nacer, siempre igual, con las florcitas blancas que se venían al suelo despacio cuando usted sacudía las ramas para arrancar un limón. Todo el suelo alrededor se ponía blanco de flores.*

Hasta de noche echaba como una luz ese árbol. Y esas flores blancas no paraban nunca de florecer ni de venirse al suelo. De lo que quedaba de las florcitas salían los limones.”

- P161-163: *“Y no va que volvemos a casa al mediodía, yo y el muchacho, y ella me dice que ha estado el Cabezón y me ha dejado una cosa. Qué iba venir a dejarme el Cabezón a mi casa. Lo ha enterrado en el fondo, dice ella, al pie del limonero. Y le ha dicho el Cabezón, dice, ya le digo, que es para mí solo y para nadie más. Vamos al fondo y vemos que al pie del limonero está la tierra removida. Ganas ganas de ver lo que hay abajo, no quiero mentirle, no me dan. Ella me da un palo seco, todo torcido, que termina en una punta finita, para que me ponga a cavar. Yo le digo que más vale cavo otro día y me quiero volver adelante, pero ella empieza a escarbar con el palo, haciendo un aujerito sobre la tierra removida, hasta que la punta del palo se quiebra y ella lo tira para arriba. El palo va a dar contra las ramas del limonero, que se empiezan a sacudir. Sale volando una bandada y las florcitas blancas se empiezan a caer. Caen hasta decir basta. Y no paraban vea nunca de sacudirse las ramas. Hacían un ruido como de lluvia y de viento. Va el muchacho y busca en el suelo alguna otra cosa con qué cavar. Trae una costilla chiquita, cuadrada, que le dicen, se arrodilla y se pone a cavar. Hace un aujero grande en la tierra, mete el brazo, pero no encuentra nada. (...) Y entonces viene el muchacho y no va que me pide la cresta para dice injertarla en el limonero. Dice que de injertarla en el limonero va perder el mal olor y va servir después para abonar la tierra. Lo dejo que se la lleve. Pero cuando voy a buscarlo al fondo, amargado ya le digo porque no me gustaba nada el asunto de la cresta, ella viene llorando a decirme que se lo han llevado a la milicia por culpa de la cresta, que por esa cresta lo han reconocido y se lo han llevado. Que no vaya ser que lo maten en alguna revolución. No es verdá, le digo, está injertando la cresta al limonero, en el fondo. Pero cuando voy no lo encuentro. En cuantito me voy acercando empiezo a oír el ruido de las ramas, como de lluvia y viento. No hay sol, está medio como nublado. Efectivamente, el limonero está sacudiéndose porque el palo que ella ha tirado al aire se ha quedado agarrado entre las ramas y las hace sacudir. Empiezo a saltar para agarrar el palo, pero no lo alcanzo. Y el árbol se sacude cada vez más fuerte, con ruido de lluvia y de viento. Casi ni se ve entre las florcitas blancas que caen despacio. Las ramas parece como que van a quebrarse. Salto otra vez y quedo sentado en la cama, oyendo el viento y la lluvia. Amanece.”*
- P217: *“Entre los árboles del huerto había un limonero real. La gente de la comarca decía que era un árbol milagroso, porque daba muy buenos frutos, tanto en invierno*

como en verano, y nunca se secaba. Siempre estaba florecido. En la comarca decían que el papito de Wenceslao lo había encontrado en la isla y que a causa del árbol había construido allí su morada (su morada, que quiere decir una casa).”

- P223: *“A causa de su abandono, el pobre pescador fue perdiendo los pocos bienes que tenía. Sólo se mantenía en pie, en el huerto, el limonero real, del que las gentes de la comarca decían que era un árbol milagroso. Había estado allí desde antes de nacer el buen hombre y seguiría estando allí cuando le tocase a él, a su turno, subir al cielo. El desaseo del huerto se hacía más evidente comparado con el árbol milagroso, siempre lleno de flores y de frutos. Sus hojas brillaban frescas y perfumadas, y todo alrededor del árbol parecía flotar siempre un misterioso resplandor.”*
- P226: *“Al llegar cerca del limonero real, lo sorprendió ver una luz muy fuerte que salía del árbol. Era una gran luz colorada. De pronto, la luz se convirtió en una nube de fuego que flotaba encima del árbol, sin quemarlo. Sobre la nube, ¿a que no saben quién estaba? El Arcángel Gabriel”*
- P235: *“(…) se ha parado cerca del limonero real, pleno en toda estación, emitiendo un resplandor de entre su fronda densa, intrincada, lleno de flores blancas que florecen y caen con tanta continuidad que siempre está lleno de ellas, siempre el suelo a su alrededor está cubierto por sus pétalos blancos, recién desprendidos algunos, otros medio podridos, otros secos, otros pulverizándose para mezclarse con el aire y con la tierra, y siempre el espacio entre las ramas y el suelo atravesado por la lluvia blanca, espaciada, de los pétalos suspendidos en el aire, el limonero de hojas duras y laqueadas, oscuras en el anverso y de un verde más claro en el reverso, de grandes limones amarillos, de botones tensos y apretados a punto de reventar, de limoncitos verdes que se confunden entre las hojas, ha estado parado un momento cerca del árbol, que es más grande que él, que lo ha precedido y que lo sobrevivirá”*