

La leyenda de la llorona en *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones

Pablo Anselmi

Instituto Superior del Profesorado: “Joaquín V. González”

Resumen

Dentro del contexto de unión e identidad latinoamericanas, se hace indispensable revisar los textos literarios del pasado en donde se intentaron dar muestras de las prácticas culturales y religiosas previas a los procesos de conquista e independencia. Es así como la figura de la llorona aparece, en este cuento de Lugones, en la época de las “guerras gauchas”, aunando elementos tanto criollos como indígenas, transformándose en un ícono nacional. Hay, entonces, un proceso de apropiación de lo autóctono que remite a la patria grande, pero también una singularización que remite a un movimiento nacionalista.

Palabras clave

ficción argentina- leyenda-La Llorona-Lugones-identidad

*“Y de entre ellos, una mujer espantosa, la madre,
se levantó también.”*
Leopoldo Lugones

*“Ningún objeto está en relación constante con el
placer (Lacan a propósito de Sade). Sin embargo
para el escritor ese objeto existe: no es el
lenguaje, es la lengua, la lengua materna. El
escritor es aquel que juega con el cuerpo de su
madre (reenvío a Pleynet sobre Lautréamont y
sobre Matisse): para glorificarlo, embellecerlo, o
para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo
aquello que del cuerpo puede ser reconocido: iría
hasta el goce de una desfiguración de la lengua, y
la opinión lanzará grandes gritos pues no quiere
que se 'desfigure la naturaleza'”*
Roland Barthes

El cuento “Baile” se puede segmentar en cinco partes: una introducción, una presentación del núcleo narrativo (el objeto o piedra angular sobre la que se edifica toda la narración), un interludio en donde se detiene la acción, la batalla-infierno en la tierra y, finalmente la apoteosis de la heroína: transformación de la llorona en un sujeto arquetípico, representativo de la mujer, la patria escarnecida, la bandera, el pueblo sojuzgado, la lengua materna, etc.

En la introducción asistimos a una primera transformación: se convierte al lector en un lector-personaje. Literalmente se genera una ilusión de incorporarse al baile, a ese mundo popular, histórico, bucólico, a través de la figura del “caminante imaginario” o del que se acerca a la fiesta. La estimulación de los sentidos empieza por la música: se escuchan las letras de una canción, se agregan los instrumentos musicales, después los intérpretes y, más adelante, los bailarines, entrando en juego ya el sentido de la vista.

Dentro de ese panorama sonoro y visual, se recorre la habitación, hasta llegar al objeto mismo de la narración:

lianas pendían del tirante formando una enramada a un cajoncito verde que ocupaba la mesa, y en el fondo del cual, medio incorporado hasta sobrepasar con su cabeza los bordes, veíase un *cadáver de un niño*.

Desde tres días atrás lo conservaban entre cuatro candiles, amenizando con zapateados su angelización que iba a transformarlo en el numen del hogar, mientras su cara, al manirse, profundizaba un fruncimiento superciliar de muñeco lúgubre bajo el clarín de su gorra. Había muerto emponzoñado por la leche de la madre, que lo amamantó temerosa todavía ante un supuesto ataque de los españoles (Lugones 2009:88-89).

Podemos hacer un recuento de la profusión de elementos simbólicos (la angelización, la muerte por la leche de la madre asustada) y ficcionales-“realistas”(en toda la narración deslumbra el *color local* y también el *color*: “los chillones claveles de lana se confundían con los vástagos de cilantro y de toronjil” (2009:88)) y cómo la atmósfera que se vive permite más adelante la mitologización o inmortalización de la llorona: es una fiesta popular, sobre la angelización, en la cual se abre la puerta del mundo de los muertos y de la muerte a través de las supersticiones y del campo semántico que utiliza el mismo autor.

Dentro de la habitación, se advierte la pasión amorosa que desborda en todas las miradas y en los movimientos, con el predominio del aparato visual:

Y los mozos escurrían su mirada de oblicua malignidad, que el chambergo velaba oportuno, por las mejillas de un moreno entre dorado y bermejo como la corteza de las granadas, hasta los corpiños de tirante redondez y los tobillos de cenceña escultura. Estaban realmente lindas...” (2009:89).

Escenas que resultan aún más trágicas por la precoz muerte del niño y en donde se entabla la convivencia de la vida y la muerte en un mismo espacio.

No faltan los efectos de realidad en la descomposición del cadáver, opuesto a la creencia del proceso de angelización *popular*: “Allá a la luz de las velas, entre el follaje y las flores, aflojábanse sobre el pecho sus manos de acemita entre las cuales contradanzaba un vuelo de moscas” (2009:90). El baile se continúa hasta en la muerte, en la *contradanza de las moscas*.

Se presenta al lugar del baile como un lugar intermedio, ya sea por su situación alejada (en lo histórico, alejada de los hechos, en lo rural y en lo cultural), ya sea por la falsa quietud que se propone frente al contexto de las guerras de independencia (dentro de lo que sería el tercer eje narrativo):

Afuera, la soledad se extendía hasta el horizonte extrañamente difuso en el vaho de horno del sol. Reinaba una siniestra quietud, algo alarmante como la precedencia de un acecho. Aquella paralización implicaba aprensiones. Ni un trino en las nemorosas quebradas, ni un balido en las praderas... (2009:90). (...) A todo esto, la tranquilidad del aire se agravaba prometiendo una siesta espantosa cuando junto con lo que alertó un tero en el bajo, ladró bruscamente el perro (2009:92).

Es también un posible purgatorio, donde el niño muerto puede ser llevado al cielo, pero donde todos los actores pueden descender a los infiernos.

La sensación de *asfixia*, de *calor*, de *atmósfera* pesada, que está inserta desde el comienzo del relato se vuelve insostenible con la llegada del elemento enemigo. Para desunir el binomio vida-muerte, aparecen los *godos* (dentro del cuarto eje narrativo). La casa es incendiada bajo circunstancias extrañas y arrasada por los españoles:

Junto a las hornallas, una feroz patulea revolviase en torno de las mujeres, sin duda, pues bajo el montón de piernas columbrábase trozos de bayeta y de fustán. Y promiscuando en ese botín de placer, mientras los unos violaban a su guisa, baldeaban otros el pozo vecino, precipitándose sobre el cubo con borborigmos bestiales. Habían saqueado esa mañana una bodega, y borrachos de vino, tanto como el sol, mancillaban hasta el asco aquella ración de carne rebelde. Su salacidad piafante cubría el rumor del incendio. Acoplábanse a pleno sol, con los raigones del tálamo, hambrientos de mujer, abandonando sus cabalgaduras y empabellonando sus carabinas al azar, entre un berrenchín que brutalizaba más el espectáculo (2009:93).

A partir de la carnicería de la batalla, continuando con la visión del infierno, todo se quema, todo se enrojece:

La banda goda refluó sobre ellos en una erupción de tiros y bayonetazos. Brilló por un instante el trabuco sobre las cabezas, al extremo de un brazo rojo que martillaba... (2009:94)

La naturaleza misma responde frente a la invasión española, ya no resiste tanta matanza, se personifica y demuestra su estado de ánimo:

Sentían sus tropeles y voces en indistinto rumor, al mismo tiempo que notaban la aplastadora asfixia de la atmósfera, esa serenidad que en lo inmóvil recelaba lo inquieto. Ni los lagartos aprovechaban aquel calor. Por las serranías no se cuajaba una niebla. En tremulaciones de llama mecíase el ambiente; de loza caldeada parecía el cielo, y los limpiones del piso reverberaban como rescoldo (2009:92-3).

La reyerta alcanza niveles épicos de una lucha titánica, donde los dioses telúricos (la pachamama) intervienen:

¡El temblor! ¡El temblor!, clamaban desuniéndose con el horror de un crimen los combatientes; y la sombra roja del humo que los envolvía, daba una lobreguez infernal a la escena.

Sucedía al primer terremoto un temblor amenazante; la tierra tiritaba como el brazuelo de un caballo, y en sus honduras continuaban los rumores: una ebullición de grandiosos ecos repercutidos por cavernas(2009:94-95).

A la oposición tierra madre-pachamama-madre patria, surge el español-extranjero-invasor, desconocedor de costumbres, saqueador y violador de mujeres. Se puede pensar en una oposición masculino/femenino, teniendo en cuenta también que el relato en sí perfila a la madre como la heroína sobreviviente del combate que continúa velando por su hijo muerto, protegiéndolo, negándole sepultura para no reconocer su muerte. Si pensamos que esta madre tan vejada también se relaciona con el suelo patrio y con la lengua, entonces se puede distinguir una posible *violentación* del lenguaje que realiza Lugones- en una búsqueda por una *protolengua* o *neolengua* a partir de neologismos, cultismos, arcaísmos, etc.-, no violentación en tanto posible destrucción del lenguaje, sino una violentación estética que llevaría a cuestionar la propia lengua, (re) descubriendo una lengua nueva basada en las “ruinas” del español. Con respecto a esta destrucción del lenguaje y a su vez, a su “recuperación” o (re) descubrimiento, señala Foucault que:

La idea de que, al destruir las palabras, éstas no son ruidos ni puros elementos arbitrarios, sino que lo que se encuentra son otras palabras que, pulverizadas a su

vez, liberan otras- esta idea es a la vez el negativo de toda la ciencia moderna de las lenguas y el mito en el que transcribimos los poderes más oscuros del lenguaje y los más reales (Foucault 2001:109).

Al final del relato, ya encontramos a La llorona, que será objeto de leyenda como una sobreviviente, ligada a su fijación en la tierra, a su empecinamiento en no morir:

Sin volver su cabeza que las llamas pelaron, caminaba entre los horrores del cielo y de la tierra, destruida ella también por el interno derrumbe. Sobre su cadera cimbraron los pies del difunto, marchitos ya; los pobres pequeños pies que el perro lamía a ratos. Entre los árboles y los pedrones descuajados, aquella figura cohibía a los hombres. Los escombros, los cadáveres con sus entrañas abiertas que el enemigo broceara al doble escarnio de sus bayonetas y de su lascivia, encomendábanle desquites. Huía hacia las rebeliones de la selva familiar, con su hijo muerto, y su desnudez trágica poseída por el hombre extranjero, entre las montañas que temblaban con su dolor. Llevaba consigo la muerte como un emblema y la catástrofe le clisaba el corazón con un juramento de odio. Semejaba una bandera en el tiritamiento de sus harapos. Sus entrañas partidas como las de la comarca natal, escondían también volcanes. Desarraigados todos sus vínculos por la fatalidad y el crimen, era la gran solitaria que durante las noches peregrinaría llorando por la selva su pesar, hasta fundir el alma en llanto, y ya sin alma metamorfosearse en tal cual pájaro de leyenda, conservando sólo el *ay* de su congoja en las travesías desamparadas; o suscitando en fogones y campamentos con la gemebunda continuidad de su leyenda, furores trocados en heroísmos, propósitos inspiradores de hazañas -llorosa su vigilancia, lloroso su sueño, hasta que la vida le fuera por el hilo de sus lágrimas.

Oprimía sobre su pecho aquel pedazo de carne suya, negándolo a la tierra cautiva, con tal desesperación, que algo de cadáver embebía sus huesos.

El sol bañaba implacable las serranías empolvadas por el temblor. En el silencio sobreviniente, gañían los perros. Y la transeúnte de las catástrofes rodaba entre los restos de la convulsión, espectro agobiado por su carga de muerte, mientras un clarín alzaba su alarido de bestia feroz sobre las ruinas (2009:96-97).

En este cuento, la tierra para Lugones se perfila como la única religión posible (en esta época era ateo): la eternidad no se encuentra en el sujeto, sino en el suelo sobre el que emerge ese sujeto y conforma su comunidad. Una comunidad que nace, se distingue de las demás, genera sus propias costumbres, tiene una cultura y comparte una lengua.

Buscando una unificación de los acontecimientos en el relato, se puede hablar de un proceso circular en donde se desdibujan las fuentes y la genealogía permanece difusa: se comienza con un baile, originado por la muerte de un niño, se finaliza con una danza de la muerte y la madre recuperando/apropiándose de la muerte del niño, hasta hacerla suya, hasta morir en vida o no morir pero tampoco no vivir más. De alguna manera, el origen, lo iniciático implica siempre una violencia y una violencia en la que intervienen fuerzas divinas/telúricas que llegan a comprometer la creación en sí misma. O sea que para que surja algo debe existir una puja que pondría en peligro ese mismo surgimiento.¹

Y, dentro del cuento, la violencia es *completa*, total, con lo cual se podría hablar de una violencia potenciada, una violencia que va más allá de la violencia misma, una *metaviolencia*.

¹ “La violencia mítica en su forma prototípica es una mera manifestación de los dioses. No es medio de sus fines, es apenas una manifestación de su voluntad y, en primer lugar, manifestación de su existencia.” (BENJAMIN 2009:54)

Tan trágica es esa violencia que dentro de su mismo eje destructor, permite la creación-imaginaria o no-

Tal vez, es por ese énfasis en resaltar la violencia más terrible por lo que el diálogo está exento de toda la narración: se encuentran las canciones con sus ecos lejanos, se encuentra una exhortación (¡Gente!), se encuentran balbuceos en discurso indirecto: “dijo de esas cosas descosidas que entiende el peligro. Fuego... Los canallas... Las mujeres...” (2009:93)

Por un lado hay un impedimento estilístico por parte de Lugones de que los personajes tomen la palabra², por el otro, una postura frente al lenguaje y al lenguaje de la violencia. Afirma Benjamin que: “se dice que existe una esfera no violenta de avenencia humana, la cual le es completamente inaccesible a la violencia. Se trata de la verdadera esfera del “entendimiento”: el lenguaje.” (2009:48)

Frente a los invasores no puede surgir el diálogo, se refuerza el abismo entre las dos culturas, que va más allá de compartir el mismo idioma, dada su caracterización bestial, su estigmatización como lo *Otro* más lejano, su brutalidad dominadora.

El procedimiento que realiza Lugones es, desde un cuento, transforma a la leyenda en realidad narrativa, o sea, ficcionaliza desde una óptica realista una leyenda, para volverlo a convertir en leyenda pero con otro enfoque. Usando un tópico popular, logra la apoteosis de la madre, la convierte en un símbolo patrio (“como una bandera...”), la devuelve a su status de leyenda y más aún, permite que esa leyenda se ensanche, se metamorfosee: pueda llegar a ser un pájaro, pueda ser un cuento (como el mismo que Lugones escribió), pueda ser un personaje histórico (sólo dentro del cuento mismo), pueda ser un símbolo de la tierra, de la madre, de la patria, pueda ser un objeto de culto.

No hay una lectura histórica de los acontecimientos avalada por dos motivos: 1° Por lo que Lugones se ocupó de no hacer: no existen los nombres, sí se provee de un contexto a los hechos. La historia de la llorona es anónima, pero por eso mismo, pasa a ser la historia de todas las mujeres, se transforma en una representación de una catástrofe que pudo haber ocurrido a otras mujeres en tanto víctimas de la violencia invasora. 2° La condición de heroína épica. Cumple con todas las condiciones de la heroína: ha abandonado su ciudad natal, su comunidad, ha pasado por una serie de pruebas, ha perdido seres queridos, ha llegado a realizar la hazaña más prestigiosa: la *catábasis*:

Avanzó hacia el incendio, posando sobre las ascuas, sin sentirlo, sus desnudos pies (...) se alejaba seguida por su perro, con el niño a cuestas, medio quemada. Cuando los demás morían, ella penetró por los escombros arrebatando el cadáver. Su cabellera desvaneciéndose en una llama, como un encaje, y ahora, surgida de la quemazón, flagelada por sus propios andrajos, personificaba el desastre (2009:95-96).

Pero, a diferencia de las heroínas clásicas, logra ser heroína en tanto que sobrevive, en tanto que no se rinde a los avatares del destino, en tanto que carga con sus propios sufrimientos y penas y no se vence al suicidio o a la muerte a manos del enemigo.

Es interesante la descripción patética de la madre en el final: se ha enfrentado al cielo y a la tierra. El elemento femenino concluye por ser aún más fuerte que el masculino, con lo que se continúa con la reivindicación por el suelo, y a su vez, por la lengua materna. *Si no hay nada*

² El discurso directo, además de permitir el ingreso de las voces de los personajes al relato, puede pensarse como una actualización del diálogo desde el presente de la enunciación: las palabras llegan hasta el presente, sin ninguna barrera (temporal o interpretativa de otro personaje o narrador). En el discurso indirecto se logra un efecto de lejanía y distanciamiento cronológico, ya sea porque en la llegada del mensaje interviene un tercero (el personaje o el narrador), ya sea porque al no aparecer el diálogo, la información es siempre pretérita, permanece como algo ya dicho, a pesar de que el verbo introductor se enuncie en presente.

en la lengua anterior a la propia lengua y, a pesar de todo lo que pueda hacerse, *la lengua sobrevive*, puede que se transforme en una imagen parecida a la de la llorona. Dentro de un contexto en donde se mueren las lenguas por la llegada de otras lenguas (los invasores) o por la falta de uso, lo que perfila al fin y al cabo esta lengua materna es que por más que muera/desaparezca/se transforme/ siempre los hablantes volverán a hablar (y esto es lo interesante: que la leyenda pertenece a la tradición oral, con lo que se refuerza la cuestión del habla). Existe/es resignificada la heroína/lengua en tanto se habla sobre ella: se la usa como objeto del discurso. Entonces esa lengua en ruinas se incorpora a las “nuevas” lenguas o a las lenguas vencedoras, como está incorporada la cultura de una determinada región a sus pobladores-reconociéndolo estos o no- con lo cual no muere jamás. La identidad surge a través del lenguaje y es en ese lenguaje prestado y nuevo, original y antiguo en donde se perfila lo que está más allá de la nacionalidad: el propio suelo, la propia lengua, la madre dadora de vida.

Yo la siento cruzar ante mis ojos
Y es una estrella muerta la que pasa,
Dejando en pos de su fulgor, la sombra,
Porque, en pos de su luz, reina la nada!
Yo la siento cruzar ante mis ojos
Y la pupila tras de sí me arranca.
Cual si su imagen desgredada y torva,
En vez de su visión, fuese una garra!
Yo la siento cruzar ante mis ojos
En aterrante procesión fantástica
De biblias del deber que ya no enseñan,
De apóstoles del bien que ya no hablan,
De laureles de honor que ya no honran,
De inspirados de Dios que ya no cantan,
De púdicas estolas que envilecen,
De patenas limpiísimas que manchan,
De eucarísticos panes que envenenan,
De banderas celestes que se arrastran!
Yo la siento cruzar... ¡Seres felices
Que carecéis de luz en la mirada!
¡Ah! ¡yo no puedo soportar la mía
Bajo el fantasma horrible de la patria!³

Bibliografía

- Almafuerte (2003). “La sombra de la patria”. *Obras completas*, Bs As, Editorial Claridad.
Barthes, Roland (2006) [2003]. *El placer del texto y lección inaugural*, Bs As, Siglo XXI.
BENJAMIN, Walter (2009). “Para una crítica de la violencia”. *Estética y Política*, Bs As, Las cuarenta.
FOUCALT, Michel (2007) [2002]. *Las palabras y las cosas*, Bs As, Siglo XXI.
LUGONES, Leopoldo (2009). *La guerra gaucha*, Bs As, Editorial Losada.

³ (Almafuerte 2003:167)