

ORFEO Y LOS FANTASMAS. CLAVES MÍTICAS EN LOS CUENTOS DE LUISA MERCEDES LEVINSON

Marcos Ruiz Sánchez

(Universidad de Murcia. Facultad de Letras. Departamento de Filología Clásica. Murcia, España)

marcosr@um.es

María Ruiz Sánchez

(Universidad de Murcia. Facultad de Letras. Departamento de Filología Clásica. Murcia, España)

mrs4@um.es

ORPHEUS AND THE GHOSTS. MYTHICAL KEYS IN THE TALES BY LUISA MERCEDES LEVINSON

Fecha de recepción: 29-9-2018 / Fecha de aceptación: 31.05.2019

RESUMEN:

El mito de Orfeo ha sido reelaborado reiteradamente en los cuentos de la escritora argentina Luisa Mercedes Levinson. En su obra aparece asociado a la figura del fantasma. Además del cuento "La isla" que adapta el mito, otra reelaboración de la figura de Orfeo se encuentra en el relato "Sumergidos", vinculado a la temática edénica, característica de la autora argentina.

Palabras clave: Luisa Mercedes Levinson; Orfeo; mito; literatura fantástica.

ABSTRACT:

The myth about Orpheus has been reworded on numerous occasions in the tales of the Argentinian writer Luisa Mercedes Levinson. In her work it appears associated with the figure of the ghost. Apart from the story "La isla", that adapts the myth, another reformulation of the figure of Orpheus is found in the story "Sumergidos", related to the edenic subject matter, which is typical of the Argentinian writer.

Keywords: Luisa Mercedes Levinson; Orpheus; myth; Fantastic literature.

INTRODUCCIÓN

La escritora argentina Luisa Mercedes Levinson (1914-1988) es conocida entre nosotros por haber escrito en colaboración con Borges el cuento "La hermana de Eloísa" (1955) y como autora de "El abra"¹. Su obra incluye colecciones de cuentos como *La pálida rosa de Soho* (1959), *Las tejedoras sin hombre* (1967) o *El estigma del tiempo* (1977) y cinco novelas: *La casa de los Felipes*, obra publicada en 1951, pero que reescribe totalmente en 1969, *Concierto en mi* (1956), *La isla de los organilleros* (1964), *A la sombra del búho* (1972) y *El último zefonte* (1984).

En la rica intertextualidad presupuesta por sus relatos los mitos desempeñan un gran papel, conviviendo en ellos con símbolos recurrentes y temas personales².

"SUMERGIDOS"

Como ejemplo del proceder de los relatos de Levinson podemos tomar un cuento de su última época titulado "Sumergidos" (2004: 343-360), en el que confluyen algunos de sus temas más característicos.

Una mujer visita un predio llamado en guaraní Mberá, nombre que puede traducirse por Edén. El patrón ha creado allí una especie de paraíso musical. Con los nativos del lugar ha formado un coro y aguarda la visita del compositor Eric Satie, amigo de sus tiempos de juventud en París. Los hombres, sin embargo, huyen con frecuencia del paraíso, prefieren la miseria y la enfermedad: "el hombre -dice el patrón- suele fugarse de los paraísos". La mujer acude a un concierto en la selva. Más tarde asiste a la entrevista entre Juan, el solista del coro, y una joven, a la que él confunde con María, su esposa muerta. Es la prima de aquella. Durante una tempestad, la protagonista abandona la casa y se le aparece el fantasma de la mujer muerta, que le dice que las dos son una sola. Se encuentra con Juan que la confunde con María. Tras pasar la tormenta el patrón reflexiona sobre el fracaso de su paraíso. Cuando la mujer va a partir, llega un telegrama enviado por el secretario de Eric Satie comunicando su muerte.

Este relato está estrechamente relacionado con dos temas obsesivos de la obra de L.M. Levinson, la temática edénica, presente ya desde el comienzo de la narración en el propio nombre de la estancia, y la temática del fantasma y del doble. Ambas

¹ Con respecto a la composición de este libro véase Sabsay-Herrera (2000).

² Sobre el mito y las constantes de la narrativa de la autora pueden consultarse Calvera (1995) y Barcia (1995).

están unidas en el relato a numerosas alusiones culturales y míticas. Entre las dos existe, por otra parte, una clara relación.

ORFEO Y LOS FANTASMAS

La alusión al mito de Orfeo aparece en el relato, en relación con esta segunda temática, en el momento de la tempestad. La protagonista, que duda sobre si regresar a la casa, evoca la historia (2004: 357):

Pero entrar, ¿no será salir? Salir del amor, del sueño, del riesgo, de la noche, de la vida.

Vuelvo la cabeza. La memoria de algo aprendido me amedrenta: "No hay que mirar hacia atrás como Eurídice".

En realidad quien mira atrás en el mito es Orfeo, no Eurídice. Sin embargo, la historia de "Sumergidos" puede considerarse como uno de los muchos desarrollos que en la obra de la escritora argentina adopta el tema de Orfeo y Eurídice, uno de los mitos clásicos más frecuentemente aludidos en sus novelas y cuentos.

Levinson ha dedicado un texto titulado "Para Orfeo, ¿los fantasmas somos nosotros?" (1984b: 39-42) a la figura de Orfeo como "padre de los fantasmas". Según la autora, Orfeo en la antigua Grecia era capaz de levantar a los muertos. Tal concepción de Orfeo equivale a la fusión de las distintas secuencias que componen el mito: el poder de su música, que altera las leyes de la naturaleza, el intento de recuperar a la esposa, y Orfeo como maestro iniciático y místico fantasma, cuya cabeza es capaz de profetizar. Todo se conjuga en la concepción de un Orfeo que puede forzar las leyes de la percepción y evocar otra realidad, la de hacer aparecer los fantasmas.

En el texto antes citado sobre Orfeo y la percepción de lo fantasmal la autora evoca dos historias: *El fantasma de Canterville* de Wilde y el cuento de la propia Levinson "Cosme Cardal" (2004: 211-224).

Se trata de una historia de fantasmas. Como consecuencia de una tempestad el *Ferryboat* queda anclado durante cinco días. Un grupo de pasajeros que están en el vagón-comedor ven a Cosme Cardal y cuentan que una noche en que diluviaba los perros de Cardal mataron a Mirta, la mujer de su hermano. Hubo sospechas sobre si se trató de un accidente o un asesinato. Cardal ahora –dicen– ve fantasmas. Soledad (el nombre es transparente), que ha escuchado la historia, se encuentra con Cosme y este la confunde con Mirta. Caen uno en brazos del otro en medio de la tempestad. De pronto un rayo los ciega y aparece un fantasma de mujer al que ven los dos. Se trata de Mirta. Encuentran un cobertizo al abrigo de la tormenta. Acaba la tormenta y

acuerdan que él volverá a buscarla cuando resuelva unos asuntos pendientes. El tiempo ha pasado y él no ha ido a verla. Es ella quien va en su busca, pero él le echa en cara que ya no tiene alucinaciones: es una asesina, porque al ver al fantasma lo mató. Cosme la echa de allí, pero ella piensa que él la necesita y vuelve. Cosme le echa los perros para que la maten. En un relámpago vislumbra a Mirta, el fantasma, pero ahora tiene su propia cara.

Entre la historia de "Cosme Cardal" y la de "Sumergidos" hay muchos temas en común, hasta el punto de que una historia puede considerarse como relectura de la otra. En ambos casos un personaje femenino tiene conocimiento de la trágica historia de amor del personaje masculino. En los dos cuentos se produce la aparición de la difunta a la protagonista y la afirmación de la identidad de ambas. En "Cosme Cardal" esto se refuerza plásticamente con la muerte trágica de Mirta y Soledad, desgarradas por los perros enviados por el representante del universo masculino. De todas formas también en "Sumergidos" hay una duplicación del fantasma, pues Juan confunde en un primer momento a su mujer con la prima de esta.

En el texto "Para Orfeo, ¿los fantasmas somos nosotros?" hace Levinson ya una primera relectura de su propio cuento (1984b: 41-42):

Varios años después de escrito este cuento, tomo conciencia de su significado. Soledad había curado a Cosme, pero el hombre no quiere ser curado de su sueño.

Y Soledad quería morir para ser aquello que Cosme amaba: el fantasma. ¿Apeló a Orfeo para levantarse del sueño de la muerte?

En la antigua Grecia, Orfeo, con su canto, era capaz de levantar a los muertos. Acaso la percepción posible hacia lo fantasmal sea parecida al deslumbramiento que podemos experimentar al reconocer al pájaro-burlador de la selva americana cuyo canto nunca se sabe, exactamente, dónde no está.

"LA ISLA"

El mito de Orfeo parece haber rondado mucho tiempo la imaginación de la escritora. Ya uno de sus cuentos más antiguos, "La isla", es una reelaboración del mito de Orfeo y Eurídice (1977: 45-62; 2004: 39-53), cuya protagonista se llama significativamente "Euri"³.

En "La Isla" Jorge trae a Euri un anillo de compromiso comprado en Florencia y le pide que se case con él. El padre de Euri acaba de fallecer. Siete años antes le había traído un papagayo de Fernando Poo. Le coloca el anillo cubriendo la cicatriz que le había dejado la mordedura del papagayo. Euri nota también unas manchas rosadas en la pierna izquierda. En la pared de su casa Euri tiene un grabado de la

³ Una interpretación del cuento según la teoría de Jung puede verse en Dapaz Strout (2005).

Sibila de Cumas. La joven, convencida de que ha caído víctima de la lepra, se recluye en una leprosería situada en una isla. Jorge la sigue aprovechando su condición de estudiante de medicina. Euri quiere ayudar y organiza sesiones de lectura tres días a la semana para los leprosos. Estos son felices escuchándola, pero detestan a Jorge. Jorge y Euri deciden escaparse y se dirigen por la noche hacia el río. Los leprosos atacan a Jorge y Euri también le echa un puñado de barro, obligándole a escapar.

La isla y sus habitantes son la transformación metafórica del infierno del mito. La isla es, por otra parte, un importante símbolo en los relatos de la autora. Esta equivalencia metafórica juega un destacado papel en el cuento. Hasta aquí todo se ajusta al mito clásico, con la diferencia de que los jóvenes no están casados. La narración resalta la pureza de la joven, antítesis simbólica de la lepra que se apodera de ella. También se interpreta la pureza en sentido sexual. Se deduce, sin embargo, un encuentro sexual, meramente sugerido a través de la elipsis temporal. El descubrimiento de la enfermedad tiene lugar cuando se prueba el ajuar de la boda: «Al probarse un camisón del ajuar, Euri notó unas manchas apenas rosadas en la pierna izquierda» (1977: 45; 2004: 39).

En el mito ella muere, mientras que aquí la muerte es solo simbólica. La picadura del papagayo tropical, que supuestamente provoca la enfermedad, es el equivalente (trivial) de la víbora del mito. La picadura de la víbora reaparece simbólicamente a través de la comparación, en la descripción de los sentimientos de la heroína al escuchar la palabra fatídica: «Una palabra de dos sílabas rastreras, como la lengua de una víbora: lepra» (1977: 46; 2004: 40).

El internamiento en la leprosería es una huida voluntaria. Cuando Jorge sigue a Euri su conducta se convierte en un intento de violentar su voluntad. Es el comienzo de la serie de muestras que dará posteriormente el personaje de su incapacidad de comprensión.

El tema del destino y el intento de forzarlo aparece como algo central en el relato. Se produce una nueva alusión al mito: «Se quedaría en la isla, con ella. Acaso Orfeo no hubiera perdido la partida de haberse quedado. Él, Jorge, aguantaría y modificaría el mito. Y las cosas saldrían bien» (1977: 51; 2004: 44).

A diferencia de lo que sucede en el mito, el joven desea quedarse en la isla, que se vuelve ambigua, al convertirse, por el momento, en hipotético paraíso para enamorados, metáfora del solipsismo de ambos, embebidos en su amor.

Pero mientras tanto se han ido produciendo una sucesión de transformaciones simbólicas, apenas visibles en el exterior de la narración para el lector que se enfrenta por primera vez a ella, pero que anuncian el desarrollo posterior.

Varios detalles nos llaman la atención en el modo en que la autora desarrolla el proceso del descubrimiento de la enfermedad de la joven y su internamiento voluntario posterior. En este relato se insiste en el nombre de la enfermedad, que cambia totalmente la relación con el mundo del personaje: «Por fin el especialista habló, pero de su largo discurso Euri oyó una palabra sola. Una palabra de dos sílabas rastreras, como la lengua de una víbora: lepra» (1977: 46; 2004: 40)

La enfermedad hace vacilar la visión del mundo de Euri. El proceso que lleva al internamiento se nos presenta indirectamente como el relato de una transformación. El nombre de la enfermedad se convierte en una especie de palabra clave que abre las puertas a otro mundo.

La protagonista, al conocer la noticia de su enfermedad, piensa que pertenece desde siempre al mundo de los muertos. De hecho, la causa del retraso del matrimonio es precisamente el luto por la muerte de su padre.

Pero la principal transformación simbólica viene dada por la asociación de la heroína con una serie de personalidades femeninas. La comparación con la sibila, encarnación del destino, conecta el tema del cuento con el del tiempo: «Se bañó, se empolvó, se esmeró en su arreglo y fue a sentarse al sofá del living-room, fija la vista en el grabado de Sybilla Cumanna. Decían que se le parecía» (1977: 47; 2004: 41).

No es el único adivino del relato. Está Serapio, ciego como los adivinos míticos, que actúa a modo de guía de los otros leprosos, aconsejándoles esperar para acercarse a la protagonista, y el primero en adivinar la llegada de Jorge avanzando a bordo de una lancha:

Hacia un mes, o dos, o más, que Euri habitaba la isla. El tiempo y el mal estaban detenidos. Y de pronto, quebrando el horizonte, apareció la lancha, avanzando.

Fue Serapio, el que ya no tenía ojos, quien la sintió primero. (1977: 49; 2004: 43)

Y sobre todo a ojos de los pobladores del lazareto la joven quedará asociada a una Virgen, objeto de adoración religiosa (1977: 49; 2004: 42):

La mujer blanca pasaba haciendo sonar sus pulseras de plata y se sentaba en un tronco, mirando el río. Si de pronto volvía la mirada hacia la isla, los rostros sin facciones se escondían o se mimetizaban con el cañaveral. Ella era hermosa,

tenía la piel inmaculada, pero era leprosa como ellos, como la Virgen morena a quien besaban los pies cada domingo, en el altar de la capilla. Cuchicheaban entre sí. Irían, uno a uno, cada tarde, a besarle la orla del vestido y recibir su bendición; lo sacarían a sorteo, a golpes de taba. La suerte recayó sobre Avelino; sería el primero en el turno.

En este párrafo se plasma literariamente la elección a que se enfrenta la protagonista. El río figura simbólicamente el río del olvido y el paso del tiempo. Mientras que mira el río, Euri pone de manifiesto que no ha olvidado; permanece ligada al pasado. Cuando se vuelve hacia la isla no advierte todavía, ocultos, pero presentes, a sus adoradores que la observan.

El proceso simbólico de identificación con un ser divino prosigue durante las lecturas que la joven realizará, una vez casada, a los enfermos y continúa con la realización de una especie de milagro (1977: 54; 2004: 47):

Una tarde, durante la lectura, un chico de doce años, se lastimó la frente; Euri lo besó. Al poco tiempo el chico, curado, dejaba la isla. Este episodio casual, ejecutado tal vez mecánicamente, dio mucho que hablar. Euri cobró fama de milagrera. Las mujeres de la costa fueron llegando una a una; antes de empezar la lectura rezaban una oración.

Tras la boda y el primer ensimismamiento de la pareja en su amor, la heroína sentirá, en efecto, la llamada de una misión y empezará sus lecturas a los leprosos. La joven da y recibe consuelo de los enfermos. Es una relación ambigua y posesiva.

El resto del cuento consiste en el relato del proceso de descubrimiento de la realidad de la situación por parte de la protagonista. Al ponerse de manifiesto la hostilidad de los enfermos hacia el marido, ambos deciden huir de la isla. Es el equivalente del mito, con el intento de Orfeo por escapar del más allá. La relación se resalta a través de la transfiguración del paisaje:

El infierno quedaba a sus espaldas: cañaveral, paredón dividiendo, monte de engañosos arbustos. Quedaba a sus espaldas y añadía a su respiración vegetal otra distinta... Pero no; no había por qué preocuparse; eran sus plantas carnívoras y sus insectos y los brazos de sus enredaderas. (1977: 58; 2004: 50)

Significativamente el paisaje se humaniza, recordando seres humanos informes, como la masa que de hecho va a perseguir a los protagonistas. La transición del paisaje a los seres humanos se hace de forma casi imperceptible.

El desenlace corresponde igualmente al mito, aunque convertido en proceso psicológico. El reconocimiento (anagnórisis) culmina al observar Euri la mirada de asco de Jorge hacia los enfermos y sentir al mismo tiempo su pertenencia al mundo de la isla, que ya no podrá abandonar. Se acentúa así el proceso de distanciamiento

del esposo y de identificación con los enfermos. Todo el cuento puede verse como una serie de iluminaciones progresivas, que concluyen en la escena final.

Dentro del juego alusivo del cuento resultan especialmente interesantes las lecturas que Euri hace a los leprosos. Combina lecturas fantásticas con textos religiosos del evangelio. Los dos únicos autores modernos citados, Quiroga y Borges, son interesantes como maestros del género del relato fantástico. Ambos representan también en cierto modo dos polos temáticos dentro de la literatura argentina.

MIENTRAS ORFEO PASA

Muchos de los elementos de "La isla" se encuentran también en una de las novelas de la autora, *La isla de los organilleros*, en la cual el mito de Orfeo tiene una aparición fugaz, pero que constituye un testimonio más del parentesco profundo entre los dos textos⁴.

A la isla de los organilleros llega María Soledad (nuevamente el nombre es significativo), una mujer casada de la alta sociedad que trata de escapar del vacío de su vida y de un marido al que ha dejado de amar. Ha huido de Buenos Aires y, tras pasar nueve días con su amante Dalmacio Robles, se interna en las islas del río Paraná. Está decidida a encontrar un lugar en el que aguardar a su amante, del que ha concebido un hijo. Él se ha marchado para dirigir una revolución. María Soledad llega en primer lugar a la isla de Armuth, donde vive Freya, que ha creado un mundo de mujeres solitarias, pero no es de su gusto. Se dirige entonces a la isla de los organilleros, donde decide instalarse. La llegada de la joven provoca la adoración de muchos de los personajes masculinos que pueblan el paisaje de las islas y que se esfuerzan por agradarla. El río une y separa los dispares mundos del relato. Los amantes se reencontrarán fugazmente, solo para separarse de nuevo. El marido de María Soledad, Joaquín, llega casualmente por el río a bordo de su barco llamado *Orfeo*. El río devolverá finalmente el cadáver del amante. El coro de personajes que habitan las islas ansía un desenlace que lo cambie todo, deseos que encontrarán finalmente su realización en la inundación que pone fin a la historia.

La temática órfica está aquí apenas insinuada. *Orfeo* es el nombre del barco que el marido de María Soledad ha comprado recientemente y con el que navega por el río, ignorante de la proximidad de la esposa que lo ha abandonado. Él mismo ironiza con lo pretencioso del nombre; lo ha comprado ya con él y lo justifica afirmando que trae mala suerte cambiar el nombre de un yate. Al final de la historia la llegada del

⁴ Esta obra ha sido considerada con razón clave para leer su obra (Lojo, 2000: 33).

esposo con su barco ofrecerá una salida a la esposa, de modo que el destino parece cumplirse. Sin embargo, el marido no busca en este caso a su esposa. Es, pues, un Orfeo totalmente involuntario.

La ironía del relato se incrementa a los ojos del lector, si este tiene en cuenta el mito. El marido, Joaquín, rememora en el barco su historia compartida con María Soledad. Esta escucha al mismo tiempo, durante la noche de amor que disfruta con su amante, una música que asocia con su marido y le hace acordarse también de él. En realidad es la música que en ese momento el marido está escuchando en el barco que pasa.

Sin embargo, son numerosos los puntos de contacto entre el cuento y la novela que ponen de manifiesto una comunidad de inspiración, lo que ayuda, creemos, a entender mejor el cuento. La veneración que provocan las protagonistas es similar, si bien en "La isla" la adoración de los leprosos está exenta de las connotaciones eróticas visibles, en cambio, en la novela. La identificación de María Soledad con la Virgen María, reforzada por estar embarazada, se hace explícita también al final de la novela.

En "La isla", la más explícita de las reelaboraciones del mito de Orfeo en la obra de Levinson, aparecen algunos rasgos característicos que se dan también en otras historias de la autora: la debilidad del personaje masculino, el protagonismo de la mujer, que corresponde a una relectura en femenino de la tradición, la inversión de papeles, la veneración de la figura femenina, la noche nupcial, etc.

El sentimiento de inminencia de la pérdida y la obsesión por el desdoblamiento y por observarse a sí misma y conservar los detalles para la memoria, que aparecen en la noche de amor de María Soledad tienen su equivalente en el cuento.

La importancia del tema de la adivinación y de la premonición tanto en la novela como en el cuento, está ligado a la concepción del tiempo. Resulta significativo en este sentido que el doctor Segismundo, personaje que constituye el principal centro ideológico de la novela, aunque su papel en la acción sea secundario, alude a las ideas del escritor J.W. Dunne, autor de *An experiment with Time* (1927).

No hay una correspondencia directa entre los personajes de *La Isla de los organilleros* y los de "La isla" o el mito de Orfeo. El tema del luto está diseminado entre los distintos actores de la obra. El doctor Segismundo cree reencontrar a su esposa muerta en María Soledad, Freya añora a su hermano, Joaquín recuerda a María Soledad, y ella misma trata de atesorar, como la Euri de "La isla", los recuerdos

de los momentos con su amante, Dalmacio Robles. Euri y María Soledad aparecen continuamente embargadas por la premonición de la pérdida inminente.

BIENVENIDOS A EDÉN

La temática adámica, tan frecuente en Levinson, está presente en "Sumergidos" desde un primer momento. El lugar se llama Edén. Hay en él una dualidad, pues puede ser a la vez paraíso o infierno (2004: 344):

-¿Entramos al predio del Edén? -pregunté a uno de mis acompañantes.

-Al predio del Mberá, como se lo conoce en idioma guaraní.

-¿Mberá es la traducción de Edén? -pregunté.

-Tal vez. El guaraní es complejo -contestó el Alcalde-. Mberá es más bien un resplandor que podría ser del paraíso... o del infierno.

Tales universos cerrados, castillos interiores o islas, son característicos de los mundos imaginarios de L.M. Levinson. En su ensayo "¿Existen en París?" la autora afirma: «Acaso, en cierto sentido, todos nosotros ambulamos por el mundo, prisioneros de castillos invisibles y habitantes de islas ideales, solitarias, y al mismo tiempo muy rodeadas de presencias indefinibles» (1984b:156).

Entre los ejemplos menciona *La isla de los organilleros*. En este contexto no sorprenden las alusiones a Milton y *El paraíso perdido*. En "Sumergidos" el patrón, de origen europeo, ha pretendido crear un paraíso, pero mientras en la historia bíblica el hombre es expulsado del paraíso, aquí la estancia ha de servir de refugio a un hombre, que, sin embargo, morirá antes de visitarlo. En este nuevo paraíso están excluidas las mujeres, pero los hombres escapan de él, para volver al infierno pantanoso, donde campan a sus anchas la enfermedad y la muerte.

Mberá no es el único paraíso musical fruto de la imaginación de L.M. Levinson. En el cuento que lleva por título "Los dos hermanos" (1977: 121-129; 2004: 27-33), un emigrante alemán, Otto, crea otro paraíso similar, al que denomina el *Walhala*, en honor de su hermana Frida Kluger, diva wagneriana, antigua cantante de ópera, de la que se había separado hacía veintitrés años. A diferencia de lo que ocurre en "Sumergidos", el reencuentro entre los hermanos se produce al comienzo del relato. Otto la había acompañado en el primer viaje a Buenos Aires y había decidido establecerse en el país. Frida se instala en el *Walhala*, predio propiedad de Otto. Allí no se reciben visitas para evitar murmuraciones con respecto a la relación de los dos hermanos. Para hacerles callar, Otto se casa con Encarna, criada de la casa. Pero Encarna sigue pensando en Rosendo, del que estaba enamorada cuando vivía en la pobreza, al otro lado del río. Una noche, cuando estaban solos los patronos y ella,

Rosendo se presenta acompañado de diez hombres y matan a Otto. Quieren violar a Frida y Encarna dice que no está. Ellos se marchan y Encarna se queda en la casa como sirvienta de Frida⁵.

El cuento está lleno de motivos operísticos y míticos, procedentes de la ópera de Wagner. El incesto, tema frecuente en los relatos de la escritora argentina, evoca también la historia de Electra y Orestes, a través de la ópera de Strauss.

En *La isla de los organilleros*, cuyo argumento enlaza en este aspecto con el del cuento, Frida es Freya, cuyo pasado se evoca brevemente. En Armuth, la isla de las Amazonas, ha creado su propio universo wagneriano, exclusivamente femenino⁶. Ha poblado su isla con walkirias⁷. Otto ha muerto hace 20 años y solo es mencionado. Pero está continuamente presente a través de su retrato y en los pensamientos de ella, como un desdoblamiento, *alter ego* del personaje.

La frecuencia del tema del incesto en la obra de Levinson tiene que ver con la problemática de la identidad. Para Otto (se nos dice en el cuento) Frida es su *ánima* (1977: 124; 2004: 29):

Otto la oyó, desde sus sembrados. Bajó de la camioneta y se internó un poco entre la espesura. Ella allí, abrazando los árboles, era él mismo, su parte liberada, su alma, sola y secreta. Él había trabajado duro, había peleado y había hecho cosas que era preciso olvidar. Por fin su alma podía salir de su escondrijo entre víboras, por fin podía respirar. La lluvia empezó a caer sobre las hojas. Otto buscó un claro y las gotas resbalaron sobre su cabeza, sobre sus manos. No había nadie allí cerca; se puso a llorar.

A pesar de la diferencia de ambos mundos, el choque entre la civilización europea y la selva es similar en las dos obras. En "Los dos hermanos" los troncos de los árboles en la conciencia de Frida son «ejércitos de troncos alineados en todas partes; un, dos, marchen, un, dos...» (1977: 123; 2004: 29).

La visitante de Mberá en "Sumergidos" se sorprende del orden impuesto sobre los nativos en términos no muy diferentes (2004: 348-349):

Solo veía los largos troncos luminosos a la luz de los astros. Rememoraba sus copas de flores apretadas. De pronto me pareció ver que los troncos cobraban movimiento, andaban, eran monjes callados y errabundos. Entorné los párpados pesados.

⁵ El mismo tema y personajes se repiten en la obra de teatro *Tiempo de Federica* con la única diferencia de que los dos hermanos, Frida y Otto, son primos. La fecha de publicación del cuento es anterior al estreno de la obra de teatro. Con respecto al teatro de Levinson puede consultarse Cruz (1995).

⁶ Sobre el mito y la simbología en *La Isla de los organilleros* puede verse Sabino (1993).

⁷ En el cuento "La familia de Adam Schlager" se relata la historia de la pseudo-walkiria Blinka tras su fuga de la isla de Armuth (1977: 17-26; 2004: 61-69).

–Mis muchachos ya están formando filas –dijo el señor del Mberá. Como si adivinara mi desconcierto, añadió: –Son tan esbeltos como los lapachos; noble raza, la guaraní.

–¿Formando filas? –repetí. Esa frase me hacía pensar en la guerra.

En ambos casos se trata de un orden artificial impuesto sobre lo natural, orden como violencia.

LA RECUPERACIÓN DE LA INOCENCIA

A la temática edénica hay que añadir en “Sumergidos” la mención de los adamitas y su sueño de recuperar la inocencia perdida (2004: 348):

–No fue fácil formar el coro; tal vez sea un intento inconsciente de llegar a la Unidad Total, algo así como el sueño de esa secta de la antigüedad, los adamitas... No, no es fácil. Estos muchachos de la selva, estos mensúes, un buen día se largan sin decir palabra.

El señor del Mberá necesitaba de la confianza. O más bien hablaba exclusivamente consigo mismo. Continuó:

–Se van ahí abajo –miró hacia el río–, a la miseria y la enfermedad. Acá lo tienen todo –me dirigió la mirada–. En fin, el hombre suele fugarse de los paraísos.

La alusión al *Jardín de las delicias* del Bosco debe entenderse también en este sentido, pues una de las interpretaciones de este cuadro lo ha considerado como una representación de tales creencias (2004: 351):

Tras de mí oí el son eglógico de una flauta. El solista tenía entre los labios una especie de quena. Sus notas significaban la señal. Los pájaros acudieron a cientos. Algunos tenían plumajes policromados, transparentes al sol. Esta escena podría haberme sugerido una estampa religiosa, pero, no sé por qué, pensé en algún fragmento del “Jardín de las Delicias”, de El Bosco.

Tras el escenario bucólico se dibuja, pues, una utopía enraizada en la tradición cristiana. La propia autora dedicó un ensayo titulado “Los adamitas” a la secta (1984b: 165-167):

Los adamitas se establecieron en Flandes en la época peligrosa llamada “epidemia de las brujas” [...]. Por entonces los adamitas celebraban sus reuniones secretas con mitos, ceremonias y acaso apostolado, en una búsqueda o retorno hacia la inocencia primigenia de Adán.

[...]

Los adamitas tenían un desprecio absoluto por las vestiduras y, también, por lo rígido, incluso por el matrimonio. Se dice que en las tierras de Flandes, los adamitas procuraban realizar sus ceremonias completamente desnudos [...].

Otro de sus credos era la liberación de la mujer, en aquellos tiempos tratada, a pesar de la caballería, como una esclava. En el credo de los adamitas estaba involucrada la incorporación de la mujer para formar el complemento ideal.

La mención del tríptico del Bosco está relacionada, por tanto, con la temática adamítica. Levinson cita en su ensayo la obra de W. Fraenger, que fue quien propuso esta interpretación del *Jardín de las delicias*⁸:

Para él la teoría adamita es una redención del nuevo Adán, por medio de la reincorporación de la mujer que lo redime. Su ser absorbe la materia femenina. Lo parcial vuelve a ser uno. Libre de la caída, Adán retorna a la luz eterna del paraíso (misterio gnóstico).

Sobre el Bosco afirma:

Lo que sábase a ciencia cierta es que Hieronymus Bosch era el único contemplador (vestido y bien cubierta su cabeza con su gorro como vemos en sus autorretratos). Hieronymus, el que descubre el fondo de las cosas y las atrapa con una ráfaga de destellos, el que adivina el sentido último de la ronda insomne y sabe del instante mismo de la vida y de la muerte, el que vislumbra el brillo enceguecedor de los delirios de pureza y los recrea con una brasa emblanquecida de tan quemante. Hieronymus estaba ahí, para *atestiguar*, en sus cuadros, en sus trípticos, en las transparencias tras las aguas del origen primero y las esferas eugenésicas; todo cuanto allí debería haber ocurrido, las terribles maravillas, los milagros y el horror. Allí, en Hertogenbosch, cerca de su retablo, Hieronymus vivía, para su prodigiosa imaginación, aquello que sería la otra realidad en su "Jardín de las Delicias y los Tormentos", el cuadro casi infinito.

En el tríptico del Bosco el panel izquierdo y el derecho representan respectivamente el paraíso y el infierno, mientras que el central simbolizaría, según esta interpretación, el ideal adamita⁹.

DISTOPIA

"Úrsula y el ahorcado" es un cuento que, al igual que "Sumergidos", corresponde a la etapa final de la carrera literaria de L.M. Levinson (2004: 327-341). Úrsula la Colorada trabaja en un prostíbulo en Brujas. Es elegida como modelo para un cuadro de Memling, ocupando en la obra el lugar que correspondía a la esposa de un burgués que tenía el mal de San Vito. Una noche una compañera de Úrsula corta la mano de un ahorcado en la que lleva un anillo. Esto le trae suerte, ya que aumenta su clientela rica, y Úrsula decide salir también en busca de un ahorcado.

⁸ Fraenger (1947 y 1966) sostiene que Bosch habría estado afiliado a una secta de los adamitas, la de los Hermanos del Libre Espíritu. Según él, *El Jardín de las delicias* ilustraría las doctrinas de dicha secta. La opinión común es actualmente poco favorable a esta teoría. Cf. Gauffreteau-Sévy (1973: 124-125 y 190), Bango Torviso & Marías (1982: 40) y Peñalver Alhambra (2003: 132).

⁹Para Levinson la influencia de los adamitas gravitaba sobre el arte moderno y sobre los creadores futuros (1984b: 167):

Por otra parte, la secta de los adamitas gravita en un pasado reciente. Sus influencias tocan a los surrealistas de París, a Breton y sus manifiestos (el Amor Loco de los surrealistas no es otro que el Amor Total de los adamitas). Gravita sobre los altos poetas, "los que dan un paso más allá del sueño", aquellos que escriben en la aparente soledad mientras dialogan con sus fantasmas secretos y sus aparecidos que les dictan las profecías.

Y me atrevo a creer que las proyecciones del adamismo llegarán hasta otras generaciones entre los artistas de mañana.

La secta de los adamitas o del Libre Espíritu fue, en cierto modo, un intento de asalto a otros cielos, tal como Kafka define a la tarea del verdadero escritor.

La diferencia argumental y de ambientación entre las historias de "Sumergidos" y "Úrsula y el ahorcado" no puede ser mayor. Con todo, a pesar de las profundas diferencias de apariencia, tienen numerosos elementos en común.

Uno de esos elementos se refiere a la relación con la temática adámica. En los dos cuentos se habla de la secta de los adamitas. La relación del argumento con esta temática se nos hace evidente en la referencia al Bosco, amigo y confidente de la prostituta protagonista. Se trata de un universo de lujuria. Tanto Úrsula como la mujer burguesa, que constituye su doble en la ficción, representan la perversión de la inocencia. Encarnan la lujuria y la codicia.

Otro tema en común es el de los fantasmas, tan característico de la obra de Levinson, y, unido al mismo, el tema del doble: la temática de la identidad y de la substitución. La burguesa es substituida en el cuadro por la prostituta. La culpa de Úrsula es castigada en la imagen del cuadro a la que también le falta una mano. Esto supone la imposibilidad de realizar el gesto con las manos que simboliza su esperanza de alcanzar el cielo. Al final del relato Úrsula se ve afectada por el baile de San Vito, que había impedido inicialmente posar a la burguesa para el cuadro.

ARTE TOTAL

"Sumergidos" posee una estructura que recuerda lo musical, con la tormenta como clímax. Los primeros momentos de la historia insinúan los temas. El elemento musical se manifiesta claramente en el concierto de los nativos, que sirve también para poner de relieve el personaje masculino, equivalente de Orfeo, y sus dotes musicales. La selva parece transfigurada en templo; en contraste llega el estallido de la tormenta, el triunfo del caos, momento de iluminación, de revelación tumultuosa, clímax de la obra en que la realidad espiritual irrumpe en la cotidiana. La historia concluye de forma anticlimática, con la recuperación de la realidad. Pero se trata de una realidad transfigurada, donde las implicaciones del universo simbólico al que por un momento hemos accedido se hacen visibles.

Elementos de las distintas artes parecen conjugarse en el cuento. Lo mismo puede decirse de otras obras de la escritora argentina. La música es también importante, por ejemplo, en "Úrsula y el ahorcado". Junto a lo musical está presente en sus relatos el teatro. La manera en que se controla siempre en sus obras lo que el lector conoce o ignora es eminentemente teatral. La forma en que se nos informa indirectamente sobre el personaje de Juan, el solista del coro en "Sumergidos", es típica del teatro. Igualmente "Úrsula y el ahorcado" puede ser concebida fácilmente como una secuencia de escenas puramente teatrales.

Y también podemos destacar lo visual en ambos cuentos con las continuas alusiones a cuadros. En las dos obras hay referencias a dos pintores opuestos, Memling y el Bosco. De ellos se habla en "Úrsula y el ahorcado" como personajes reales, y el Bosco aparece como interlocutor de Úrsula. En ambos cuentos hay además un ahorcado, aunque en "Sumergidos" sea tan solo la imagen esotérica de un cuadro.

La poesía, finalmente, está presente en todas las narraciones de la autora de distintas formas. La encontramos en el uso de las canciones en sus novelas y cuentos (por ejemplo, en "Úrsula y el ahorcado"). Se trata de un recurso teatral utilizado por Levinson en sus obras. Pero también la poesía se mezcla con la prosa, especialmente en los momentos de revelación, cuando las técnicas narrativas modernas sirven para expresar lo subconsciente y las palabras parecen generar a su alrededor auténticos campos asociativos tanto fónicos como nocionales y simbólicos, como ondas que se propagan por el efecto del choque de un objeto sobre el agua. La coherencia que se establece es musical y simbólica, más allá del orden sintáctico o narrativo.

En los cuentos de Levinson encontramos con frecuencia una progresión de la ignorancia al conocimiento, que se manifiesta generalmente en un momento de revelación, de epifanía. En "Sumergidos" hay después una situación de regreso a la realidad, en la que se hacen patentes las implicaciones de la revelación anterior; pero el relato mantiene el equilibrio entre la realidad y lo simbólico, sin decidirse por uno u otro.

En cambio, en "Úrsula y el ahorcado" el cuento concluye con el momento epifánico. La fusión de las distintas realidades da lugar a la disolución del lenguaje, que pierde su naturaleza ordenada para transformarse en monólogo interior, de acuerdo con las técnicas narrativas de la literatura moderna. La epifanía final en este caso va unida al arrebató musical de la protagonista, que pierde su raciocinio, absorbida por el universo fantasmagórico. La música y la danza concluyen así los elementos musicales que se suceden a lo largo de este cuento, estrechamente relacionado con "Sumergidos", a pesar de que la anécdota argumental no puede parecer más alejada.

EL LENGUAJE DE LA INOCENCIA

Personaje fundamental, aunque aparentemente innecesario, de la historia de "Sumergidos" es el niño, el hijo de Juan, el solista del coro, en quien la protagonista proyecta sus impulsos maternos.

Él encarna la inocencia que se quiere alcanzar. Él es el auténtico fruto de este paraíso creado por el hombre. Se nos explica que no habla guaraní. Pero el castellano que utiliza tiene un curioso defecto. Deforma las palabras, dejando de utilizar el morfema femenino; dice "manito" por "manita" e incluso "momó" por "mamá". Si el Edén creado por el patrón francés ha prescindido de la mujer, el lenguaje del niño ha hecho lo mismo con las formas femeninas. Cuando la protagonista pretende corregirlo, el niño defiende su forma de hablar: «Me lo enseñó padrino, que no se equivoca nunca» (2004: 345). La narradora observa que el patrón no hace ningún esfuerzo por corregirlo.

La actitud del patrón hacia Juan y el niño los convierte en una especie de familia (2004: 352-353):

El señor lo obligó a sentarse a sus pies y le acarició la cabeza. Le dijo algo en guaraní acercando sus labios a su oreja izquierda.

El niño que saltaba por ahí se trepó a las rodillas de su padrino y apoyó la cabecita en su hombro. Era un retrato de familia.

Pero este trío compone una familia exclusivamente masculina. Inversamente la narradora tiene sentimientos maternales hacia el niño. También la iconografía apoya esta implicación por la referencia al libro con reproducciones de los cuadros de Memling, un pintor especialista en imágenes de la Virgen con el niño.

El tema de la maternidad nos lleva de vuelta a *La isla de los organilleros* y al sueño reiterado de la protagonista, María Soledad, quien se ve ascendiendo una montaña, un ritual de los adamitas (1986: 226):

También está el otro sueño repetido. Ella subiendo por una montaña, llevando en brazos al hijo de la inocencia y del milagro. Los peregrinos la siguen por una ladera, por la otra los que integran su mundo: hombres y mujeres displicentes, vestidos a la moda. Y desde las dos laderas la apedrean... ¿Y qué? Era un sueño.

La visión, en forma de tríptico, se repite en un momento clave de la novela, donde se manifiesta de forma más clara la identificación simbólica de la protagonista con la Virgen María (1986: 292):

En la oscuridad los muebles temblaban a la luz de la vela, cobraban los rostros del miedo. "Señor, Señor, sálvame". Mezcladas con las viejas palabras surgieron olas que traían el sueño repetido cuando ella encarnaba el mito de la Virgen María. Una vez más se sintió apedreada, subiendo la ladera llevando en brazos al Hijo sin pecado concebido.

Lanzó un grito mezclado con un trueno: "¡Blasfema!", y protegió su vientre con sus manos.

ORFEO O LA IMPOSIBILIDAD DEL PARAÍSO

Podemos comprender ahora mejor la relación que existe en la obra de L.M. Levinson entre la temática edénica y el mito de Orfeo. La pérdida de la inocencia original está ligada en la doctrina de los adamitas a la separación de los sexos. Si la teoría adamita, según Levinson, propugna la redención por medio de la reincorporación de la mujer, es evidente que el mito de Orfeo simboliza la imposibilidad de la unidad ideal.

En las sucesivas reelaboraciones de la historia de Orfeo realizadas por la autora, el protagonismo reside en el personaje femenino, de acuerdo con una relectura femenina del mito. Dichas relecturas parecen, sin embargo, haberse hecho cada vez más complejas. ¿Quién rescata a quién? Orfeo quiere recuperar a su Eurídice. En "Sumergidos" es la protagonista quien quiere recuperar a Juan. Y es él el que desaparece, para unirse en la muerte con su recuerdo.

¿Cuál es el infierno y cuál el paraíso? ¿Es posible un auténtico edén? ¿Puede hacerse realidad el sueño de un edén de inocencia recuperada?

¿Es posible un final feliz para Orfeo? A lo largo del tiempo quienes trataron el mito de Orfeo buscaron un final feliz para la historia. Pero esta no parece adaptarse bien a tales finales. Una solución simple podría ser que Orfeo encontrara a su esposa en otra mujer. En el mito original, sin embargo, Orfeo, tras perder a Eurídice, da la espalda a las otras mujeres. En Levinson Orfeo no quiere ser rescatado. En "Sumergidos" el rescate es negado en dos ocasiones. En "Cosme Cardal" Cosme acusa a Soledad de haber asesinado su sueño. La separación se debe aquí a la divergencia entre el mundo imaginado y el real. Es Orfeo quien no quiere reencontrar a Eurídice en otras mujeres.

ET IN ARCADIA EGO

Es digno de señalar que la temática edénica se encuentra también en la novela *La isla de los organilleros*, a la que ya hemos hecho referencia, como puede verse en las especulaciones del doctor Segismundo (1986: 216-217):

Ahora se ocupaba de ese delta desordenado y creciente que tiene predilección por el hombre moderno: el cáncer. Había construido una teoría utópica prescindiendo, en un capítulo de su futuro libro científico, de la ciencia, y lanzaba su pregunta partiendo del génesis Adán-Eva: ¿Acaso toda la humanidad multiplicada en su rotación infinita es un gran cáncer que se desintegra y se vuelve a integrar reproduciéndose y creciendo por su cuenta, contrariando el pensamiento de Dios? Porque si Dios pensó en una creación ideal y selecta, un mundo habitado por una pareja única acompañada por dulces plantas y animales limitados, sus descendientes, hijos de la desobediencia quisieron enmendarle la plana e inventaron múltiples floraciones desordenadas que crecen y se desarrollan y se devastan y vuelta a empezar, protegidos por otra

invención –el Tiempo– a imagen y semejanza de Su Idea, aunque a la inversa, trastrocando la inmortalidad por la pluralidad. El amor sería una trampa, ya que el imperioso deseo de unión con Dios –dado el trastrocamiento universal– se transforma en deseo por otro ser humano, apenas una imitación de plenitud e inmortalidad, cuya consecuencia inmediata es la disgregación, es decir, la reproducción o división, el morir para nacer de nuevo.

En este contexto la enfermedad, encarnación por excelencia del problema del mal, adquiere un valor metafórico (1986: 217):

Y el cáncer –enfermedad– sería sólo una caricatura de la vida, además de una venganza de la naturaleza contra el hombre civilizado. Porque entre los ingenuos habitantes de las islas, estadísticamente ese mal es casi desconocido. En cambio la lepra se extiende como otra corrompida flor de pantano. Siempre la opción del hombre: un mal por otro mal.

Hemos de pensar en todos esos personajes que en los relatos de L.M. Levinson se consagran a la curación del cáncer o de la lepra, o en las referencias de “Sumergidos” a la fiebre y a las condiciones de miseria en que viven los indígenas.

En “Sumergidos” esta problemática está presente desde un comienzo en el propio título, que alude a la relación entre los hombres y el ambiente natural (2004: 343): «Ya estamos totalmente sumergidos en nuestra madre integral, a veces infernal, de la naturaleza».

La temática adámica concluye en “Sumergidos” con el poderoso símbolo de la serpiente. Durante la tormenta una serpiente, una víbora yarará, entra en la casa y deja atrás la piel que ha cambiado. La piel abandonada está bajo la consola, sobre la que cuelga el cuadro, del que se nos ha hablado antes en el relato, con la figura del ahorcado.

Inmediatamente antes tiene lugar en el cuento un diálogo entre la protagonista y el patrón, figura substituta de la divinidad, del que se resalta su tristeza. El francés afirma que para que el hombre no se sintiera solo él había añadido la música a su paraíso. La protagonista sugiere que Dios consintió a Eva en el paraíso para que Adán pudiera sentirse patrón.

El diálogo se cierra con la afirmación del personaje masculino de que el hombre ha inventado el tiempo, es decir, la muerte: «–El hombre ha inventado el tiempo, es decir el nacimiento y la muerte. “El hombre lleva la muerte hasta el hueso”, dice Yeats» (2004: 359)¹⁰.

La serpiente, símbolo bíblico, cierra así adecuadamente el cuento. En el paraíso siempre estará la serpiente, claramente ligada a la pérdida del paraíso y al “estigma

¹⁰Alude al poema de William Butler Yeats (1865-1939) titulado “Muerte”.

del tiempo". Está también visiblemente relacionada en las obras de Levinson con lo femenino y, por tanto, encarna la separación entre masculino y femenino.

BIBLIOGRAFÍA

- Bango Torviso, I. & Marías, F. (1982). *Bosch. Realidad, símbolos y fantasía*. Vitoria: Sílex editores.
- Barcia, P.L. (1995). "Constantes en la narrativa de Luisa Mercedes Levinson". En M. Arlt *et alii* (Eds.), *Luisa Mercedes Levinson: Estudios sobre su obra* (45-63). Buenos Aires: Corregidor.
- Calvera, L. (1995). "De lo mítico y el lenguaje poético". En M. Arlt *et alii* (Eds.), *Luisa Mercedes Levinson: Estudios sobre su obra* (21-28). Buenos Aires: Corregidor.
- Cruz, J. (1995). "El teatro". En M. Arlt *et alii* (Eds.), *Luisa Mercedes Levinson: Estudios sobre su obra* (65-73). Buenos Aires: Corregidor.
- Dapaz Strout, L. (2005). "El papagayo y el anillo de oro: Alquimia y chamanismo en «La isla» de Luisa Mercedes Levinson". *Cuadernos Americanos: Nueva Epoca*, 113, 49-61.
- Fraenger, W. (1947). *Hieronymus Bosch, Das Tausendjährige Reich*. Coburgo: Winkler.
- Fraenger, W. (1966). *Le Royaume millenaire de Jerome Bosch*. Paris: Dossiers des Lettres Nouvelles.
- Gauffreteau-Sévy, M. (1973). *Hieronymus Bosch "El Bosco"*. Barcelona: Labor.
- Levinson, L.M. (1951). *La casa de los Felipes*. Buenos Aires: Botella al Mar. Reescrita y publicada en 1969. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- Levinson, L.M. (1955). *La hermana de Eloísa*. Buenos Aires: Ene.
- Levinson, L.M. (1956). *Concierto en mi*. Santa Fe: El Litoral.
- Levinson, L.M. (1959). *La pálida rosa de Soho*. Buenos Aires: Claridad.
- Levinson, L.M. (1963). *Tiempo de Federica. Julio Riestra ha muerto*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Levinson, L.M. (1964). *La isla de los organilleros*. Buenos Aires: Losada.
- Levinson, L.M. (1967). *Las tejedoras sin hombre*. Buenos Aires: Losada.
- Levinson, L.M. (1972). *A la sombra del búho*. Buenos Aires: Losada.
- Levinson, L.M. (1977). *El estigma del tiempo*. Barcelona, Caracas, México: Seix Barral.
- Levinson, L.M. (1980). *El estigma del tiempo*. Barcelona-Madrid: Seix Barral.
- Levinson, L.M. (1981). *Úrsula y el ahorcado*. Buenos Aires: Crea.
- Levinson, L.M. (1984a). *El último zelofonte*. Buenos Aires: Sudamericana Planeta.
- Levinson, L.M. (1984b). *Páginas de Luisa Mercedes Levinson seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia.
- Levinson, L.M. (1986). *Luisa Mercedes Levinson: Obra completa, vol. I: A la sombra del búho, La isla de los organilleros, La casa de los Felipes*. Buenos Aires: Corregidor.

- Levinson, L.M. (2004). *Cuentos completos*, t. 2. Buenos Aires: Corregidor.
- Lojo, M.^a R. (2000). "Pasos nuevos en espacios habituales". *Historia crítica de la literatura argentina (19-48)*, vol. 11, Buenos Aires: Emecé.
- Peñalver Alhambra, L. (2003). *Los monstruos de el Bosco. Una estética de la figuración visionaria*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Sabino, O.R. (1993). *Luisa Mercedes Levinson. Revolución, redención, y la madre del nuevo Mesías: alusión mítica y alegoría política en La isla de los organilleros*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sabsay-Herrera, F. (2000). "Una efímera colaboración literaria: Jorge Luis Borges y Luisa Mercedes Levinson". *Variaciones Borges*, 9, 227-237.