

**MATERNIDAD Y SEXUALIDAD EN LAS NOVELAS 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

**MOTHERHOOD AND SEXUALITY IN LUISA MERCEDES LEVINSON'S
NOVELS**

Fecha de recepción: 02-02-2020 / Fecha de aceptación: 16.06.2020

Tonos Digital, 39, 2020 (II)

RESUMEN:

La maternidad como forma de redención es un símbolo clave de muchos de los cuentos y novelas de la escritora argentina Luisa Mercedes Levinson. El tema da lugar a la reiteración de una serie de elementos temáticos tanto en los cuentos como en las novelas de la autora, que contribuyen a la impresión de unidad que ofrece su obra.

Palabras clave: Luisa Mercedes Levinson; maternidad; simbolismo; mito.

ABSTRACT:

Maternity as a way of redemption is a fundamental symbol of many of the tales and novels by the Argentinian writer Luisa Mercedes Levinson. The subject gives rise to the reiteration of a series of thematic elements in both her stories and novels, which contribute to the feeling of unity that is conveyed in her work.

Keywords: Luisa Mercedes Levinson; motherhood; symbolism; myth.

Las novelas y cuentos de la escritora argentina Luisa Mercedes Levinson (1914-1988) pueden considerarse como un precedente en muchos aspectos de la literatura sudamericana posterior¹.

Sus obras se caracterizan por una especial densidad simbólica, lograda a través de las alusiones a símbolos y mitos y de la reiteración de un relato a otro de elementos argumentales similares.

Entre los temas clave de su obra destaca el de la maternidad, que reaparece bajo distintas formas en todas sus novelas. En este trabajo pretendemos poner de manifiesto el carácter central de este motivo en los relatos de Levinson y las importantes implicaciones simbólicas del mismo.

LA MATERNIDAD REDENTORA

El tema de la maternidad redentora aparecía ya en *La casa de los Felipes*, la primera novela publicada por Levinson en 1951 y reelaborada en 1969. Tiene como escenario el espacio cerrado de la casa de los Villar, donde transcurre la historia de una saga familiar de la clase alta. La casa, abrumada por los fantasmas y las identidades del pasado, se verá únicamente liberada a través del niño concebido por María Felipa.

El tema está presente en el capítulo II, en el que María Felipa encuentra en los rasgos de la Virgen semejanza con los suyos propios, y en el III, en el que se habla de un sueño en el que la joven asciende a una montaña²:

Había que recuperarse de algún modo. Recurrió a uno de sus sueños, el que se había repetido por tres veces, el que creía profético.

Se encontró con un hijo entre los brazos. La gente desde la sombra la señalaba a lo largo del camino y murmuraba rechazándola. Por fin llegó a la cima de la montaña con su niño, cubiertos ambos por un mismo manto azul. Abajo dos caravanas escalaban laderas

¹ Sus primeros escritos aparecen bajo el seudónimo de Lisa Lenson. La primera novela, *La casa de los Felipes*, la publica en 1951 y la última, titulada *El último Zelofonte*, en 1984. Entre ambas vendrían *Concierto en mi* (1956), *La isla de los organilleros* (1964) y *A la sombra del búho* (1972). Es también autora de varios volúmenes de cuentos. En 1955 publica un cuento en colaboración con Jorge Luis Borges titulado "La hermana de Eloísa", incluido en un libro del mismo título. En este volumen se publica también "El abra", su relato más conocido. Después llegaron otras colecciones de cuentos: *La pálida rosa de Soho* (1959), *Las tejedoras sin hombre* (1967) o *El estigma del tiempo* (1977). Es también autora de las obras de teatro *Tiempo de Federica* y *Julio Riestra ha muerto*, estrenadas respectivamente en 1962 y 1963.

² Las citas de *La casa de los Felipes*, *La isla de los organilleros* y *A la sombra del búho* corresponden a la edición de 1986.

diferentes. Los unos eran peregrinos de marrones y andrajosas vestiduras; a los otros los cubrían sedas de colores rutilantes. Hasta ella subían el murmullo de las injurias y amenazas de los primeros y de las burlas de los otros. Pero ella era feliz; en sus brazos llevaba al hijo de incomparable resplandor. (1986: 310)

Este sueño es idéntico al que experimentará repetidamente María Soledad, la protagonista de otra novela posterior de la autora, *La isla de los organilleros*:

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. (1986: 226)

En ambos casos el sueño ascensional tiene forma de tríptico. En torno a la madre y su hijo se encuentran en uno de los lados los "peregrinos de marrones y andrajosas vestiduras" (es decir, los partidarios del ascetismo y representantes de la moral tradicional); del otro, aquellos a los que "cubrían sedas de colores rutilantes", la encarnación de la vida mundana. Esta forma de tríptico y el símbolo de la montaña relacionan el sueño con la temática adamítica, reiterada en la obra de la autora, y contraponen una visión sagrada de la sexualidad y de la maternidad a una visión del sexo como pecado, por una parte, y, por otra, a la concepción racionalista y profana³.

En *La casa de los Felipes* la maternidad es, en efecto, la única solución para la casa. El representante masculino de la misma, Felipe, está anclado en una eterna adolescencia, mientras que las mujeres se ven frustradas por haber sido privadas de la maternidad, como ocurre con Use (Eusebia del Villar, hermanastra de Felipa y Felipe), obsesionada como consecuencia de su aborto, fabricando continuamente ropa para los bebés del barrio, y la propia negra Mariana.

María Felipa espera a su hijo como una forma de romper los lazos de su genealogía, de la que se siente prisionera, y de liberarse de la trampa

³ Los adamitas, secta que propugnaba el retorno a la inocencia originaria de Adán, tenían un desprecio total por las vestiduras y la rigidez del matrimonio. Levinson dedicó a la secta un ensayo titulado "Los adamitas" (1984b: 165-167). En este texto cita Levinson la obra de Fraenger, *Hieronymus Bosch, Das Tausendjährige Reich*, Coburgo (1947). Sostiene este autor que el Bosco habría estado afiliado a una secta de los adamitas y su cuadro *El Jardín de las delicias* ilustraría las doctrinas de dicha secta, teoría rechazada hoy en día por los especialistas en historia del arte. Levinson incorpora esta temática en sus cuentos "Sumergidos" (2004: 344-360) y "Úrsula y el ahorcado" (2004: 327-341). Cf. Ruiz Sánchez y Ruiz Sánchez (2019).

que es su casa⁴. En cambio, Sheila, el personaje que domina la casa con mano de hierro, ve en Felipe el hijo que nunca tuvo, el continuador de la estirpe familiar. Se hace de este modo portavoz del peso negativo que gravita sobre la casa y la familia.

UNA ESTRELLA CAÍDA EN EL FONDO DEL MAR

Junto al tema de la plenitud de la maternidad las novelas y relatos de la autora abordan igualmente el motivo opuesto, el de su frustración.

El tema reaparece tangencialmente, pero de forma significativa, en la segunda novela de Luisa Mercedes Levinson, *Concierto en mi* (1956). En dicha obra Lucila es invitada por su amiga María Elina a tocar en una fiesta la pieza musical que da título a la novela. Lucila, narradora de la obra en primera persona, se cuestiona si con su música ella ha sido la responsable del suicidio de Ludovico, marido de María Elina.

La frustración de Lucila Bernal está ligada a la virginidad y a la imposibilidad de la maternidad (1956: 74):

Ah, si me hubiera abandonado aquella tarde (...). Tal vez yo latiría con la tierra y esperaría las lunas indispensables como las buenas bestias. Crecerían en mí, su sangre y su savia, y yo haría florecer la claridad de su mirada y la sequedad de sus mandíbulas y la tibieza de sus manos. Hubiera sido claro el grito clamando por un hijo, pero ahora sólo clamaba sordamente por él. ¿Qué importa si en él fue sólo una momentánea sensualidad o una desesperada soledad? En mí se trataba de vida o muerte, vacío o luz, y pude elegir y elegí el vacío y ahora... ya era la nada.

De María Elina, el personaje femenino opuesto a ella, espejo negativo de sí misma, dice Lucila (1956: 82):

—¿Nunca quisiste tener un hijo? ¿No se te ocurrió que es una experiencia sin la cual no se puede ser completamente una mujer? Es la inteligencia de todo el cuerpo y el alma y mientras esté sin empleo se es estéril. Sí; sos tan estéril como yo, más, todavía.

La música y el concierto se convierten en sustituto de la maternidad (1956:88):

⁴ “La quiebra del tabú mediante las relaciones incestuosas, la subversión de las reglas morales y de las reglas de clase, el papel central de las mujeres y la utilización de la maternidad transgresora como nudo simbólico de una salvación y una autorrealización posibles, una nueva forma del orden, recurrirán en un mundo ficcional en el que se juega con lo grotesco, lo monstruoso, lo desmesurado, sin abandonar la referencia a lo cotidiano y a lo real histórico, en particular a la historia argentina, interpretada desde estas claves” (Lojo, 2000: 32).

-Tocar ese concierto es como tener un hijo. Es duro, como tener un hijo.

La isla de los organilleros (1964), la tercera novela de Luisa Mercedes Levinson, reelabora materiales y temas del resto de su obra. Un ejemplo claro es el momento en que en el capítulo XI ("Orfeo ha quedado ciego") el marido de la heroína, María Soledad, que está buscando a su esposa en un barco que atraviesa el río, sin saber que esta está muy cerca, recuerda en un monólogo un sueño que le había sido relatado por ella (1986: 254):

Soñó que estábamos separados. Y que ella esperaba no sé qué. Parece que me esperaba a mí (en el sueño, claro). Yo la llamé por teléfono, a media noche, para que viniera al yacht. (¿Por qué me acordaré de un sueño de ella si nunca me acuerdo de los míos?). Ella se preparó, se hizo dar masajes, se hizo peinar y después quiso descansar un rato y se quedó dormida. (Qué raro soñar que te quedás dormido). Y lo que soñó que estaba soñando era así: Venía al yacht, y yo, ayudado por un marinero pecoso, la tiraba al mar. (...). Cuando se despertó, siempre en el sueño, llamó a la Miss (...). Había dormido toda la noche (siempre en el sueño) y era demasiado tarde para ir al yacht. Le trajeron "La Nación" y vio mi retrato: Distinguido sportsman... (pucha, no me gusta nada este sueño). Me había asesinado el marinero pecoso, al parecer porque no habíamos podido asesinarla a ella... (Yo le debía unos pesos al marinero; los sueños no son muy claros).

Se trata de una reelaboración del cuento de la propia autora "Un secreto más" (2004: 261-273). En el cuento el marido, aficionado a la navegación, abusa del cariño que todavía le tiene su antigua esposa para darle una cita exigiéndole que venga ataviada de una determinada forma, en recuerdo de los viejos tiempos. Lo que quiere en realidad es que traiga un collar de esmeraldas que le serviría para pagar su deuda. La esposa trata de llegar, a pesar de la hora, al yate, hasta que tropieza con un tumulto que se ha formado en torno a un ahogado en la playa con marcas de dedos en el cuello. Por el periódico se entera después de que se trata de su marido.

Además de las circunstancias de los dos relatos, coincide el carácter frívolo de ambos maridos, sus aficiones deportivas y la urgencia de la maternidad. La imagen negativa de los personajes masculinos, la decepción femenina y la frustración por la ausencia de la maternidad unen el cuento con las novelas de la autora, en las que la maternidad es un símbolo fundamental.

El desairado papel de los personajes masculinos se reitera en los relatos de Levinson, ligado a motivos que actúan como claves personales. En *Concierto en mi*, por ejemplo, cuando Lucila toca definitivamente la pieza, la descripción altamente metafórica del momento incluye un pasaje en el que la mujer expresa el desengaño de la relación con su novio Juan, que hace referencia al fondo del mar. El texto es de hecho un poema en verso integrado en la prosa de la novela⁵:

Yo buscaba contigo una estrella dorada. Tú la dejas caer en el fondo del mar. ¿No ves que allí hay monstruos que engañan derroteros? Hay raros monstruos locos que hundan los veleros porque estrellas doradas pretenden devorar y viven insaciados, soñando con despojos de doradas estrellas sobre sus cuernos rojos en el fondo del mar.(1956: 127)

El mismo texto se encuentra en *La isla de los organilleros* (1986: 252), donde aparece en el citado monólogo del esposo de María Soledad como un poema compuesto antaño por ella. El texto es idéntico, pero la versión de *Concierto en mi* elimina la repetición final: «porque estrellas doradas / pretenden devorar».

Vemos reaparecer de nuevo el mismo poema en “El barco naufrago”, el capítulo XV de otra obra de la autora, *A la sombra del búho* (1986: 126), que funciona dentro de dicha novela como una especie de *descensus in inferos*. Allí se trata de los versos finales de una canción que canta el negro que hace de guía a la protagonista. El texto es semejante al de *Concierto en mi*.

El poema se encuentra finalmente en *El último zelofonte* (1984), la última novela de Levinson, durante el relato de las experiencias de la joven Rosri en la noche de San Juan. En este caso se añade una coda con la reflexión de la heroína, que rompe la ilusión dramática:

–Bah, seguramente la vieja Lisa también ha sido traicionada por un hombre (piensa Rosri). (1984: 130)

Lisa no es otra cosa que un alterónimo de Luisa Mercedes Levinson, que firmaba sus primeros escritos como Lisa Lenson, lo que muestra la conexión de este motivo ligado al desengaño amoroso con la propia autora.

⁵ Para este tipo de reutilización de la poesía convertida en prosa puede verse Ruiz Sánchez y Ruiz Sánchez (2019b).

EPISODIOS EN ESPEJO

Un buen ejemplo de elementos simbólicos clave en las distintas obras de la autora se encuentra en sus novelas *La isla de los organilleros* y *A la sombra del búho*.

En *La isla de los organilleros* (1964), María Soledad, tras huir de Buenos Aires abandonando a su marido Joaquín y pasar nueve días con su amante Dalmacio Robles, se instala en la isla de los organilleros, en la que vive Segismundo, que es doctor y aficionado a los títeres, en compañía de una pintoresca comunidad de antiguos organilleros.

Una escena clave de esta obra es la que relata la noche de amor entre María Soledad y Dalmacio Robles (capítulo XII: "Una noche para los amantes"):

Irrumpió la sinfonía de la noche. Pero la aventura de la naturaleza significaba poco. La esencia del mundo latía en la unidad de la pareja. El tiempo para ellos estaba detenido sobre un río sagrado. (1986: 258)

Esta introducción del capítulo presenta algunos de los temas de la novela. Ella lleva en su vientre el fruto de su amor, pero no quiere contárselo a su amante todavía. María Soledad espera que el hijo que va a tener con Dalmacio Robles le dará sentido a su vida (Barcia, 1995: 59).

Más adelante María Soledad evoca la historia de una pareja que les ha precedido. En la misma habitación el doctor Segismundo y su mujer muerta habían estado el uno en brazos del otro. Realmente el destino de ambas parejas es inverso. El doctor Segismundo perdió a su esposa, mientras que ahora es Dalmacio quien va a morir.

En medio de su noche de amor María Soledad no puede evitar la tentación de desdoblarse:

Pensaba que valía más la contemplación del vértigo que el vértigo mismo. No podía dejar de ceder a su propia avaricia y contemplar, para guardar recuerdos para cuando él se fuera a la guerra y ella aguardara al hijo. Porque después él volvería, sí, pero ya sería distinto... Necesitaría recordar esta pasión de ahora para poder quebrar la costumbre, después, cuando estuvieran juntos por toda la vida, cuando el amor se volviera ternura, bien poca cosa comparado con esto... La lucidez la mantenía alerta para fijar cada gesto, cada gemido. (1986: 259)

Mientras está con su amante, ella escucha una música lejana, una música pegajosa, casi olvidada, odiada, que asocia con su pasado y con el marido que ha dejado atrás. La canción dice "Theman I love". Lo irónico de la situación radica en que la música proviene del fonógrafo de un barco que pasa y que quien la escucha es el propio marido de María Soledad, situación de la que se hablaba en el capítulo XI, que ya hemos mencionado. Ahora dos pájaros entran por la ventana:

Uno era un pájaro negro, de plumas apretadas y lustrosas. El otro era rojo. María Soledad corrió tras ese pájaro de fuego que revoloteando lastimaba sus alas contra los ventanales; corrió por galerías hondas. El pájaro rojo se posó por fin sobre su pecho, como una llamarada sobre otra. Lentamente María Soledad fue en busca del pájaro oscuro y quieto, un poco más allá. Ya no era tal sino un gato grande, negro, inmóvil, que la miraba con ojos codiciosos. Alrededor del cuello llevaba atada una cinta negra, de crespón. (1986: 261)

El presagio es evidente. El pájaro rojo simboliza la pasión; el negro anuncia la muerte.

El símbolo de los pájaros de colores opuestos aparecía ya en *Concierto en mi*, donde sirve para expresar perfectamente la desesperación de Lucila, cuyo desengaño amoroso va unido a la maternidad frustrada, y sirve al tiempo de funesto augurio del trágico final de la historia:

Ah, si me hubiera visto libre de esa virginidad a que me ataban todas las palabras aprendidas y los sueños donde pájaros negros se convertían en gatos con lazos de crespón y los pájaros de fuego huían despavoridos chocando sus alas contra los ventanales cerrados y las paredes blanqueadas. Pero no pude escapar. (1956: 73)

En 1972 publicaba Levinson la novela titulada *A la sombra del búho*. En ella se relatan los acontecimientos ligados a varias generaciones de la familia Mendiburu. A lo largo de siglo y medio cada generación se ve obligada a repetir el pasado. El parentesco de sangre va unido a la reaparición de las personalidades, que se expresan literariamente con la reiteración en las distintas generaciones de los mismos nombres: los "Walter"/ "Gualterios" y las "Felicitas".

En esta novela hay un capítulo estrechamente relacionado con el antes mencionado de la noche de amor de *La isla de organilleros*, a pesar de la aparente diferencia argumental entre ambas obras. Es el XXII, que pertenece a la tercera parte de la novela, la relativa al futuro. En esta

sección del relato se cuentan los amores de Alter y Melita, que figuran como dobles de la pareja Walter y Felicitasnena (sobrenombre de la Felicitas de la sección de la novela relativa al presente).

Melita está escribiendo una carta a su prima Felicitas, a la que siente como su *alter ego* (1986: 161):

Porque vos, Felicitasnena, sos un poco yo misma, sos la otra cara de mi moneda.

Ambas se llaman igual, Felicitas, aunque la una sea conocida como Felicitasnena y la otra haya cambiado su nombre por el de Melita. Felicitasnena ha sido amante de Walter, el medio hermano de Melita (1986: 162-163):

Otra vez nos encontramos en el *yacht* de Walter, mi medio hermano. Yo me había casado ya, pero vos, tan joven todavía... Sólo porque Walter era amigo de mi marido nos invitó. Pronto me di cuenta que vos y Walter estaban enamorados y me alegré con tristeza. Era como si ese gran medio hermano que siempre había detestado a mi madre, su madrastra, ese hermano mítico me adoptara por fin, en otra versión de mí misma, más heroica y más vulnerable. Desde mi infancia, Walter representó el que se espera en otra parte. Esa tarde me apercibí que algo se había consumado, con su bien y su mal, y vos, Felicitasnena, eras la mujer desnuda, esculpida en la proa del barco, la que recibe las furias del mar.

Tenía pena, claro. Las dos llevamos ese nombre que pretende significar la felicidad demasiado ostensiblemente, y es una trampa que provoca a la desdicha. Las dos cargamos con antepasados con leyendas de héroes y animales, las dos somos propensas a confundir los espejismos con los reflejos sagrados.

La referencia a los amores de su prima con Walter no puede ser más irónica, pues el lector conoce ya el final desdichado de tales amores.

Melita no sabe dónde se encuentra ahora Felicitasnena (probablemente esté muerta), de manera que la carta que le escribe es una especie de monólogo y no está, pues, tan lejos del desdoblamiento que experimenta María Soledad (incluso en el momento en que parece dejar de lado esa soledad a la que su nombre la condena) en *La isla de los organilleros*.

Una diferencia entre ambas escenas viene dada por el tema fundamental de la maternidad. Mientras que María Soledad lleva "en el secreto de sus entrañas un elemento de inmortalidad", Melita ha sido

incapaz de tener hijos y se siente estéril. La descripción que hace de su carácter y de su estado de ánimo simula los términos propios de un embarazo (1986: 161):

Estoy embarazada de lástima, me corre por todo el cuerpo como otra sangre espesa... Sí, tal vez por eso nunca he podido retener un hijo, adentro, nunca he podido cumplir el ciclo básico como en las academias de idiomas, y recibirme de mujer completa, con un mundo concreto y particular adentro, sin importarme el mundo de los otros.

Pero yo estoy colmada con el mundo de los otros y me sangra la lástima a borbotones por todos los animales, las plantas, los objetos, los hombres, quiero derramar más de mí para ungir al mundo con el almíbar que no se solidifica, un poquito salado, apenas una pizca, pero el almíbar no debe tener ni una gota de amargura.

Más adelante evoca el mismo tema y muestra el contraste con la prima ausente, que para Melita es una especie de reencarnación de la matriarca de la familia, la Felicitas que tuvo catorce hijos, protagonista de la primera parte de la novela, la relativa al pasado. Felicitasnena, la heroína de la segunda parte, en cambio, al ser obligada a abortar, enloqueció (1986: 164):

Yo soy estéril, sabés, pero quiero que nazca a caudales la felicidad, minuto a minuto, para todos los hombres y las cosas. Estoy siempre embarazada de quiero qué... ¿Me ves como a un monstruo Felicitasnena? Tal vez contemplé demasiadas cosas y sé que es difícil transformar el mal en alegría, pero siento que en este tiempo empieza algo natural... que ya no sirve el dolor como redención. Una vez vi la verdad en los ojos de una mujer que se te parecía; le habían matado a su hijo y los paisajes en sus pupilas se ensombrecían hasta ser calcinadamente blancos. Quise hablarle pero no me oyó. Estaba de viaje por el territorio de la muerte, mientras las mujeres bañaban su cuerpo y peinaban su cabellera. No es fácil emprender el viaje de la muerte desde un cuerpo que respira...

En el episodio de la visita al barco (capítulo XV, "El barco naufrago"), uno de los más enigmáticos de la novela, hay un detalle siniestro que revela la conexión entre este pasaje y la locura de Felicitasnena como consecuencia del aborto. Cuando Walter / Gualterio empieza a modelar una estatua de la joven y esta siente que la está convirtiendo en una especie de muerta en vida, se acuerda del aborto (1986: 128):

Como un ramalazo, a Felicitas le volvía la imagen de aquella criatura momificada que los viejos de los camastros llamaban Sirenita; se sentiría enrollada como aquello que vio entre coágulos, deshaciéndose.

En la sección final de *A la sombra del búho* mientras Melita escribe su carta, una música le llega desde el exterior del refugio en la montaña (1986: 163):

Ahora, mientras te escribo, oigo una tonada, una voz acompañada por algún instrumento de cuerdas metálicas y salvajes desde el otro lado de la ventana y de la nieve. Tal vez es esa voz la que me impulsa a escribirte, la que me hace sentir que hubiera podido hacer cosas que no he realizado, llevar a cabo actos verdaderos, aunque fueran desgarradores. Pero siempre he estado prisionera, como ahora por la nieve, por elementos igualmente helados, seguridad-miedo, el no se debe pero a escondidas... la tontería y la astucia. Mis excursiones hacia el amor loco siempre fueron cortos fracasos. Como vos, me he equivocado, pero tu equivocación ha tenido el bello resplandor de la catástrofe. Yo he reservado la grandeza para soñar. A mis dos medio-hermanos mellizos los veía como a un solo gigante lejano con dos cabezas. A los dos los nombraba con una sola palabra: Walter.

Nuestra percepción de la situación se enriquece enormemente si la observamos a través de la historia de María Soledad en *La isla de los organilleros*, auténtico palimpsesto de esta escena.

La música que escucha Melita corresponde a la que escucha María Soledad. Pero la situación es totalmente opuesta. En *La isla de los organilleros* María Soledad vive su noche mágica de amor en compañía de su amante; la música proviene en este caso del marido, que representa su pasado. Sabemos esto por el capítulo anterior, donde se nos narran las reflexiones del esposo, simultáneas a las de María Soledad en el capítulo "Una noche para los amantes", del que ya hemos hablado. El nombre del yate en el que viaja, *Orfeo*, resulta así irónico y la alusión al mito enormemente compleja⁶. La isla no es el equivalente del inframundo, sino el lugar mágico donde se produce la transformación de la mujer. Incluso la música asociada al esposo proviene de un fonógrafo y le produce a ella solo repulsión, pues le recuerda su pasado.

Inversamente, la tonada que escucha Melita procede de Alter, su *alter ego*, el hombre al que está predestinada. Ella está en el refugio con su marido, mientras que Alter la ha seguido hasta allí. Cuando finalmente ella

⁶ Sobre la importancia de la temática de Orfeo en los relatos de L.M. Levinson puede verse Ruiz Sánchez y Ruiz Sánchez (2019).

se asome a la ventana él la verá⁷. La escalada de Alter hasta el refugio tiene sin duda un valor simbólico positivo, de acuerdo con el simbolismo ascensional en la obra de Levinson. El contraste con el simbolismo del río por el que pasa el marido de María Soledad en *La isla de los organilleros* es evidente.

En su carta Melita también relata un sueño que resulta interesante desde el punto de vista de la comparación con el episodio correspondiente de *La isla de los organilleros*:

Anoche soñé algo que te pertenece. Dos pájaros entraron por la ventana de mi cuarto: el mayor era negro, el otro del color del fuego. Este empezó a volar, chocaba las alas contra el ventanal cerrado de la galería, se desesperaba, y de pronto, descendió hasta mi corazón y se consumió allí. Lentamente volví al cuarto. El pájaro negro estaba en el alféizar. Levanté una mano para tocar su plumaje apretado. Ya no era un cuervo sino un búho... Alrededor del cuello llevaba una banda de crespón. (1986: 165)

En *La isla de los organilleros* la entrada de los pájaros es real. Pero los detalles son casi idénticos; incluso la fraseología es muy similar. Tan solo un elemento es diferente: el gato en que se transforma el pájaro negro en *La isla de los organilleros* es substituido por el búho. El cambio resulta significativo porque, según la leyenda que da título a la novela *A la sombra del búho*, al nacer, el primogénito de la estirpe que protagoniza la obra es rozado siempre por el ala de un búho. En el universo simbólico de L.M. Levinson, por otra parte, ambos animales están relacionados y el gato aparece asociado a las hembras de la estirpe. La cinta negra que rodea el cuello del animal presagia aquí la muerte.

La imagen de Melita y Felicitasnena se funde a lo largo del capítulo:

⁷ El relato juega hábilmente con los tiempos narrativos, resaltando de este modo la separación de los amantes que están destinados a reunirse finalmente. En el capítulo XXI Alter, durante un viaje, ve a Melita subiendo a un tren que la lleva al refugio. Es su mujer ideal, aquella con la que ha soñado siempre. Decide seguirla y ascender a pie hasta el lugar acompañado de unos hippies. Acampan y tocan música. Al final del capítulo la ve asomarse a la ventana. El capítulo XXII está dedicado a la carta de Melita, cuya redacción coincide temporalmente con el final del capítulo anterior. En la carta se hace referencia a la tonada que escucha Melita. El capítulo XXIII empieza narrando el momento en que Melita, que se ha visto obligada a dejar el refugio en compañía del marido y de los hippies que acampaban junto al albergue, es abandonada egoístamente por el marido, lo que propiciará el encuentro definitivo con Alter. En un relato retrospectivo se narra la historia de Melita y sus amoríos anteriores, hasta llegar a la relación con su marido, Walter Watson (nótese una vez más la coincidencia del nombre), y el momento presente. De nuevo se narrará cómo ella se asoma a la ventana, mientras, apagados y lejanos en la nieve, se escuchan los sonos de la guitarra y la tonada que ha mencionado en la carta.

Ahora, detrás de la nieve se ha apagado la canción. Tal vez, Felicitasnena, desde mi trampa pueda hablarte de esta lástima que no tiene demasiado que ver con la palabra piedad, es sólo un alga gelatinosa quizá deleznable que se pega a las cosas y me ahoga; lástima por el miedo del mundo y su profilaxis que asesina a los peces, lástima porque vos, Felicitasnena, no tenés catorce hijos como la de antaño y a lo mejor, tampoco nacés cada día (por favor no quiero que te mueras). No quiero tampoco que esperes, que esperes como yo a la felicidad desde una ventana cerrada. No, no busques por el norte ni por el sur. Vos debieras estar asomada a una gran torre y desde ahí divisar todo el río con el pasado y el futuro y sus recodos, sus saltos de agua, sus orillas que vas dejando atrás... ver... que no es para tanto, hasta podría decirse que todo está bien. (1986: 163-164)

La imagen de la mujer en la ventana de la torre es un poderoso símbolo que se aplica aquí a ambas. De esta forma la historia de Melita sirve de conclusión a la de varias generaciones de mujeres.

AMBIGÜEDAD, COMPLEJIDAD

En diversos relatos L.M. Levinson ha desarrollado la situación que sirve de contrapartida a la noche de amor que hemos visto anteriormente, adoptando el punto de vista del excluido, del que contempla la historia de amor desde fuera, como ocurre con Felipe, el hermano de la protagonista, en *La casa de los Felipes*, que sorprende horrorizado la unión carnal de su hermana con un desconocido, o con el Rubio en *La isla de los organilleros*.

En "El dorado" (2004: 275-284), un cuento que se basa en un universo estrechamente afín al de *La isla de los organilleros*, se narra una historia que parte de los mismos motivos. Teo decide dirigirse al norte para ir a buscar el dorado. Consigue atrapar el pez y piensa que puede ofrecérselo a Rosita, su amada. Las aletas del pez dejan de moverse, aunque el ojo mira todavía. Teo quiere hablar con Rosita a solas, pero oye la voz de la Negra que lo llama para que le arregle su bote y se entretiene haciendo el amor con ella. Finalmente decide irse en busca de Rosita. El pez parece haber cambiado de color. Ha llegado la noche y encuentra a la muchacha soñada retozando con otro. En el ojo del dorado centellea una chispa de triunfo, o de burla.

En este cuento se produce la fusión de diversos personajes y situaciones de *La isla de los organilleros*. El personaje de Teo equivale a la

vez al Rubio y al Juancito de la isla de los organilleros, propietarios de barcas con las que se dedican al transporte.

El mítico pez buscado por el protagonista es una variante del mitologema del talismán solar. La búsqueda del pez y la decepción posterior corresponden a un pasaje de *La isla de los organilleros* relativo al personaje del Rubio:

Sin embargo, cuando remontaba los ríos hacia el norte detrás de los peces, le parecía otra cosa; perseguía al dorado y se sentía vivo, contento, detrás de ese brillo de oro. Pero después de haberlo pescado, lo veía en el fondo del bote, primero jadeante, después quieto y ya no estaba contento. Lo mismo con la Ugenia. La perseguía hasta tumbarla, pero cuando la dejaba allí, se sentía con ganas de dejarse ir con el río, un poco muerto como el dorado él también, triste. ¿Pero no hay nada más, caray, en la buena carne fresca? ¿Algo que tenga que ver con la noche grande y sin luna que a veces llena todo el río? Pero la buena carne fresca sólo tiene ganas... de hincar, cundir, carnear... Y dale que dale, a empezar de nuevo. Es como para escupir de tanto asco. (1986: 280)

La incapacidad del Rubio de comprender la relación entre María Soledad y Dalmacio Robles corresponde a la decepción final de Teo en el cuento.

El encuentro erótico entre Teo y la Negra es paralelo a la unión del Rubio con Ugenia, casada por interés con un paralítico. Negra es, en cambio, el apodo en la novela de la amante del marido de María Soledad. La descripción de la pasión de ambos en la barca del pescador es idéntica en los dos relatos:

La noche cayó como un telón de último acto. Las amarras sujetaban fuerte; el Rubio las reforzó. En el fondo de la barca se estaba atando y desatando el nudo del mundo.

Las ondas del río, desde el bote, empezaron a redondearse, a ensancharse, girando en semicírculo. El bote seguía el ritmo del río. Después, nada. (1986: 199)

El Teo reforzó las amarras a prisa y ahí no más tumbó a la mujer. Las ramazones del sauce les hacían cosquillas, a veces en la espalda de él, a veces en la espalda de ella. Después, concentrados los dos, empezaron y terminaron de atar un nudo más en la cuerda de nudos interminables que es el transcurrir de hombres y animales.

Las ondas del río empezaron a redondearse primero, a girar, después, en semicírculo, alrededor del bote que seguía el ritmo secreto. Los pájaros de ipeguá largaron sus chillidos.

El Teo se tendió boca arriba y las ondas del río se agrandaron hasta diluirse y perderse quién sabe dónde. (2004: 281)

Rosita en *La isla de los organilleros* es el nombre de la amada de Juancito.

En torno a María Soledad surge en esta novela una adoración reverencial que asocia su figura con una especie de Virgen María⁸. Los personajes masculinos giran a su alrededor, llevados por una atracción que no son capaces de entender totalmente. El Rubio y Juancito se sienten atraídos por ella en perjuicio de sus anteriores amadas.

El cuento "El dorado" acaba centrándose en los símbolos del pez y del río (2004: 284):

El Teo se tiró en el fondo de su bote, la cara junto al dorado, mezclando la sal de sus lágrimas con las otras sales desde lo hondo del pez ya en exceso colorado, revelado sin misterio, oliendo a esa vida que de tan vida se vuelve muerte.

Pero en el ojo del dorado –visto desde esa cercanía– centelleaba algo como una chispa de triunfo, o de burla.

La corriente va arrastrando el bote hasta el final de los ríos.

El cambio de color del pez es paralelo al paso del pleno sol del mediodía a la oscuridad de la noche. Al igual que en *La isla de los organilleros*, el río simboliza la transición continuada entre la vida y la muerte. La sonrisa de burla del pez representa la ambigüedad y dualidad inextricable de la realidad.

La lectura aislada del cuento podría prestarse a una interpretación excesivamente simplista, que viera en el final un símbolo de una sabiduría desencantada y cruel. ¿La ironía implícita en el cierre emana realmente de la autora? ¿O es, por el contrario, el reflejo de la desilusión del personaje y fruto de su incapacidad de percibir la complejidad de la realidad?

En *La isla de los organilleros* el Rubio al final se une al coro de voces que desea la riada, que como nuevo diluvio pone fin a la novela. Rosita ha

⁸Esta adoración y la asimilación de la protagonista a un icono religioso son rasgos que asocian *La isla de los organilleros* con el cuento *La isla*, en el que los enfermos reclusos en el lazareto adoran a la protagonista como a la Virgen María (Levinson, 1977: 49; 2004: 42). Este cuento comparte con la novela el aislamiento del escenario, la isla que da título al cuento, y su carácter de variaciones sobre la temática de Orfeo. Cf. Ruiz Sánchez y Ruiz Sánchez (2019).

sido enviada fuera y permanece ajena al final; Juancito debe reunirse con ella, lo que hace de esta pareja un símbolo de esperanza. María Soledad quiere que Juancito pueda visitar a Rosita, pero no tenemos noticias de que lo haga.

¿Pero es esa visión descarnada la auténtica realidad tras los mitos que rodean la sexualidad? ¿O es la prueba de la incapacidad del personaje de comprender el plano superior de la sexualidad?

Podemos comparar el recurso final de "El dorado" con los símbolos que aparecen frecuentemente como cierre de otros cuentos de Levinson. Un ejemplo es precisamente la sonrisa del niño Jesús en "Úrsula y el ahorcado" (2004: 327-341). La sonrisa del niño en brazos de la madre virginal, figura arquetípica de todas las madres de las novelas y cuentos de la autora, parece mucho más comprensiva que la sonrisa de burla del pez, aunque también se muestra irónica ante el mundo de codicia y lujuria que retrata el cuento. "Úrsula y el ahorcado", ambientada en el sórdido mundo de la prostitución, sugiere la posibilidad de una sexualidad espiritual, sagrada, ajena a la vez a la concepción del sexo como pecado, propio de la ideología religiosa tradicional, o de la mera satisfacción de un instinto. Esta posibilidad, representada precisamente en la Virgen con el niño en brazos, es la que encarna quizá el símbolo de la maternidad redentora en la obra de Levinson.

CONCLUSIONES

La maternidad y la frustración por la carencia de la misma constituyen un elemento simbólico clave en las obras de Levinson. El tema aparece reiteradamente en las novelas de la autora ligado a otros motivos recurrentes y a temas personales y míticos. A través de tales variaciones Levinson ha explotado las distintas vertientes de esta temática, unida siempre a una idea del amor que no se limita ni a la concepción religiosa tradicional, ni a lo puramente racionalista, sino que implica una dimensión sagrada y trascendente.

BIBLIOGRAFÍA

- 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* (pp. 45-63). Buenos Aires: Corregidor.
- Fraenger, W. (1947). *Hioronymus Bosch, Das Tausendjährige Reich*. Coburgo: Winkler.
- Levinson, L. M.(1951). *La casa de los Felipes*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- 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 pesador de tiempo*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Levinson, L. M.(1981). *Úrsula y el ahorcado*. Buenos Aires: Crea.
- Levinson, L. M.(1984). *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). *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. En E. Drucaroff (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 19-48), vol. 11, Buenos Aires: Emecé.
- Ruiz Sánchez, M. y Ruiz Sánchez, M.^a (2019). Orfeo y los fantasmas. Claves míticas en los cuentos de Luisa Mercedes Levinson. *Tonos digital*, 37. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2241>
- Ruiz Sánchez, M. y Ruiz Sánchez, M.^a (2019b). La narración como arte total en las novelas y cuentos de Luisa Mercedes Levinson. *Philobiblion. Revista de Literaturas Hispánicas*, 9, 99-116.