

La narración como arte total en las novelas y cuentos de Luisa Mercedes Levinson

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ / MARÍA RUIZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Resumen: Los relatos de Luisa Mercedes Levinson se caracterizan por la utilización de múltiples códigos. Resulta significativa en este sentido la presencia en su obra del teatro y de la música. La autora juega con diferentes códigos genéricos: novela sentimental, tragedia, literatura fantástica y cuento realista. La utilización de ciertas técnicas narrativas como el monólogo interior hace, por otra parte, que en ocasiones las fronteras entre verso y prosa parezcan borrarse.

Palabras clave: Luisa Mercedes Levinson; códigos genéricos; teatro; música; monólogo interior.

Narration as total art in the novels and stories of Luisa Mercedes Levinson

Abstract: The stories by Luisa Mercedes Levinson are characterised by her introduction of numerous codes. In this sense the presence of the theatre and music in her work is significant. In turn, the author plays with the different generic codes: sentimental novels, tragedy, fantasy literature and realistic fiction. The use of certain narrative techniques such as the interior monologue means that, occasionally, the boundaries between verse and prose seem to fade away.

Keywords: Luisa Mercedes Levinson; generic codes; theater; music; interior monologue.

1. EL ARTE NARRATIVO DE LUISA MERCEDES LEVINSON

Luisa Mercedes Levinson (1914-1988) es conocida por haber escrito en colaboración con Borges el cuento “La hermana de Eloísa” (1955) y como autora de “El abra”, uno de sus cuentos más famosos. Su obra incluye colecciones de cuentos y piezas de teatro. Escribió también cinco novelas: *La casa de los Felipes* (1951), reescrita y publicada en 1969, que narra la historia de una familia anquilosada en el pasado y la tradición, *Concierto en mi* (1956), relato de la obsesión por una pieza musical, *La isla de los organilleros* (1964), que recrea todo un universo humano en torno al río Paraná y sus islas, *A la sombra del búho* (1972), una compleja saga familiar, en la que se reitera el tema de la identidad, y *El último zefonte* (1984), fantasía antropológica y zoológica de profundas resonancias míticas en torno a la búsqueda de un animal mágico.

El propósito de este trabajo es caracterizar un aspecto de la obra de esta autora, hoy injustamente olvidada por la crítica. En sus relatos cobran especial importancia elementos que remiten a diversas formas artísticas (teatro, música, poesía, etc.). Al mismo tiempo la autora juega con diferentes códigos genéricos. Podemos decir, de este modo, que la narración se convierte en sus relatos en un *arte total*. La importancia del teatro y la música en su obra se manifiesta no solo en la frecuencia de tales aspectos desde el punto de vista temático, sino también en la contribución de los mismos (y esto es lo que aquí nos interesa especialmente) a la forma en que se nos presenta la trama¹. Se asocian al progreso en el modo en que los acontecimientos y la naturaleza de los mismos les son revelados a los personajes y al propio lector y a la aparición en el relato de elementos simbólicos.

2. TEATRALIDAD

Lo teatral posee en la obra de la autora carácter matricial. La propia escritora realizó adaptaciones teatrales a partir de sus relatos y, a la inversa,

¹ La autora fue una dedicada concertista aficionada de arpa y piano que acudía regularmente a representaciones y conciertos (Sabino, 1993: 59). De ella y de su obra se ha destacado con frecuencia la combinación de los elementos más diversos y a veces contrarios, así como la capacidad para manejar fácilmente el mundo fantástico, la introspección y el realismo dramático (Lipp, 1979: 583). La música estuvo siempre en su sensibilidad. Levinson llegó a decir que los grandes sentimientos los aprendió a través de la ópera y de la música (Neyra, 1984: 14).

también se dan casos en que lo primero fue la obra de teatro². Este es uno de los rasgos más llamativos de su escritura³. La importancia de la teatralidad en sus novelas se hace visible ya en el papel que juegan en ellas las formas pre-teatrales: las ceremonias y espectáculos, festividades públicas y celebraciones privadas; ejemplos son la Semana Santa en *Concierto en mi*, la procesión o la fiesta en que se conocen Walter y Felicitasnena (así es como es llamada en la novela la Felicitas de la sección central de la misma) en *A la sombra del búho*, la Noche de San Juan en *El último zelofonte*, etc.

A la impresión teatral contribuye también el control de la información por parte del narrador, que explota la diferencia entre lo narrado directamente y lo que nos cuentan los personajes; para ello se sirve, por ejemplo, de los diálogos informativos o de los monólogos. Al mismo efecto ayuda el que el punto de vista de la narración se sitúe sistemáticamente dentro de la propia historia (mediante focalización externa o interna).

Ejemplos de este tipo de recursos pueden encontrarse fácilmente en *La casa de los Felipes*, primera novela de la autora⁴. Esta obra trata sobre la historia y la caída de una familia de la clase alta cuya vida transcurre en una casona. El capítulo XVI, por ejemplo, es prácticamente un monólogo teatral, en el que al fin descubrimos los motivos de Sheila (1986: 372-376). A través de la focalización interna se dará paso a los pensamientos del personaje. Descubrimos así que la propia Sheila, que había llegado a la casa porque su madre al enviudar se casó con don Felipe, el padre de familia, es una víctima más. Si Sheila ha sido la causante de la frustración del resto de las mujeres de la familia a las que impide ser madres, ella misma es una especie de madre substituta, madre terrible, cuyas acciones han sido provocadas por el deseo de proteger al heredero, Felipe, y de perpetuar ella, la extraña, la ajena a la familia, la tradición familiar.

² En 1963 se estrenó *Julio Riestra ha muerto*, mientras que el cuento correspondiente, "J.R. ha muerto", figura en *Las tejedoras sin hombre* (1967). Federica Kluger es la protagonista de *Tiempo de Federica*, drama estrenado en 1962. En "Los dos hermanos" (1977: 121-129; 2004: 27-33), narración que en *La Pálida Rosa de Soho* (1959) forma parte de los "Cuentos del litoral", el mismo personaje recibe el nombre de Frida. En *La isla de los organilleros* (1964) de nuevo reaparece como Freya. En 1984 se publica *Páginas de Luisa Mercedes Levinson seleccionadas por la autora*, colección en la que se incluye una pieza breve, *Una tal Pálida Rosa*, basada en el cuento que da título al libro *La Pálida Rosa de Soho* (1959).

³ «Este trasvase del discurso narrativo al dramático y estas transmigraciones de personajes y planteos, de una obra a otra, de un género a otro, reafirman esa unidad macrotectual dicha, ese entrecruzamiento y relación interna de su producción literaria» (Barcia, 1995:46).

⁴ Citamos las novelas *La casa de los Felipes*, *La isla de los organilleros* y *A la sombra del búho* por la edición de 1986.

En la novela *A la sombra del búho* encontramos con frecuencia recursos de origen teatral. Baste tomar por ejemplo el capítulo III de la primera parte, la dedicada al pasado (1986: 30-38). En este capítulo dos ancianas solteras llegan a *La Malacara*, la hacienda de Don Gualterio Mendiburu y de las Casas, conocido como el Malacara. Le piden que se ocupe de Felícitas, la sobrina que tienen en común, a pesar del odio de Gualterio hacia la madre de la joven, que fue la causante de la deformidad física que le ha valido el apodo, al echarle ácido a la cara. Él lleva siempre el rostro tapado. El chuchento, un viejo héroe de guerra, que acaba de llegar a la hacienda, está allí acurrucado entre sus ponchos sin que las hermanas se den cuenta. Cuando están hablando con Gualterio llega Felícitas. Dice que las hermanas la han encerrado y ha tenido que escapar por la claraboya para ir a verlo. Aunque la joven quiere quedarse con él, terminan marchándose las tres. Don Gualterio hace venir entonces a un cuatrero extranjero (después descubriremos que se llama Walter), al que habían sorprendido durante la madrugada. Le da su poncho y le dice que a partir de ahora se haga pasar por el dueño de la hacienda. Será el patrón mientras lo merezca. Gualterio mata entonces al chuchento y ocupa su lugar cubriéndose con unos ponchos idénticos a los de aquel. Llega Felícitas y le dice al que ella cree su tío que es muy guapo y que se quiere quedar allí. Desde los ponchos se oye una risa amarga.

El relato usa sistemáticamente la focalización externa, de modo que la narración podría pasar casi por acotación teatral:

Mulata: –Y... el patrón ha de aparecer, no más. –Le ofrece un mate que ella rehúsa y la mulata se retira-. Felícitas se sienta. Espera. Se pone de pie. Mira a su alrededor. Pasa cerca de los ponchos que cree que están cubriendo al chuchento. Parece que va a tocarlo pero no se atreve. Lo hace apenas con la punta del pie, como con asco. Se vuelve. Llega a la mesa donde están las miniaturas. Toma una entre las manos, la contempla. Va hasta el espejo. Se observa.

Felícitas: –Es mama... Es como yo... –la vuelve a poner en la mesa. De espaldas se acerca la silueta del cuatrero con el poncho y la planta de don Gualterio. Felícitas cree que es su tío (1986: 37).

Todo ese episodio (con la visita, la llegada de la sobrina y las substituciones) es plenamente teatral. Recursos teatrales son, por ejemplo, el que la

información se nos presente indirectamente a través de las intervenciones de los interlocutores y la explotación del diálogo de sordos a que da lugar el defecto de una de las tías, que contribuye a incrementar el tono irónico de una historia en la que lo trágico, por excesivo, se confunde con lo grotesco.

Otro recurso similar es el uso de las canciones que sirven de fondo. Desde fuera de escena van puntuando los distintos momentos del relato y obligan al lector a establecer una relación entre lo que dicen y los sucesos narrados, ya que sugieren los motivos que mueven a los personajes principales. A través del manejo del punto de vista el relato es percibido por el lector como lo haría alguien que asistiera a los acontecimientos. Pero hemos de adivinar los motivos y las implicaciones. La primera canción, al comienzo del capítulo, nos presenta la figura del personaje principal, Gualterio Mendiburu. Todas las demás, con la excepción de la cínica estrofa sobre las mujeres, varían la primera. De manera que se hacen eco unas a otras, como un estribillo. Pero las implicaciones van cambiando con el desarrollo de los acontecimientos. Las canciones no son, sin embargo, el equivalente de un coro omnisciente, ya que emanan de los protagonistas: las primeras proceden del cuatrero payador; la última proviene, según creemos adivinar, del propio dueño de la estancia. Son, pues, interpretaciones sesgadas, emanadas de los personajes, parte solo de una realidad poliédrica, no reflejo de una realidad absoluta.

También los giros de la trama nos recuerdan lo teatral. Toda la historia está basada en una serie de sustituciones. Felicitas substituye a su madre, Gualterio ocupa la posición del chuchento, pero sigue siendo el patrón; el cuatrero substituye a Gualterio.

La historia que así se inicia será equiparada en el relato con la de Teseo, Ariadna y el Minotauro (1986: 49-50). Sin embargo, el tema de la mujer con dos maridos, uno de aspecto hermoso y otro monstruoso, con el que solo puede encontrarse de noche, constituye, por otra parte, una inversión del cuento de Cupido y Psique y los cuentos populares equivalentes. Resulta interesante que en la segunda parte de la novela, la relativa al presente, el Walter protagonista de esta sección, descendiente de los personajes de la primera parte, componga una pieza de teatro que gira en torno al tema del doble y en la que la protagonista alude hablando por teléfono a la historia de Cupido y Psique (1986: 98). Se trata claramente de una puesta en abismo, que refleja los temas de la obra. La protagonista de esta sección de la novela es actriz de profesión.



3. TRAGEDIA Y MÚSICA EN *CONCIERTO EN MI*

La música tiene gran importancia en la obra de Levinson. En el cuento de “Los dos hermanos”, en el drama *Tiempo de Federica* y en la novela *La isla de los organilleros*, la música de Wagner y los temas operísticos desempeñan un papel fundamental. Toda la trama que incluye a Freya y lo acontecido en la isla de Armuth donde ella reside tienen conexión con *Der Ring des Niebelungen* y con otras leyendas germánicas⁵.

En ocasiones, como ocurre en el cuento “Sumergidos” (2004: 343-360), en el que el dueño de una hacienda crea en medio de la selva una especie de paraíso musical en honor de Eric Satie, o en la novela *Concierto en mi* (1956), no solo la historia gira en torno a temas relacionados con la música, sino que puede hablarse de una auténtica estructura musical del relato.

Concierto en mi es uno de los ejemplos más claros de una estructura de este tipo en las obras de Levinson. Su argumento se basa en un doble triángulo sentimental. La protagonista Lucila Bernal, acompañada por su novio Juan, es invitada por María Elina, esposa de Ludovico Nielsen, a tocar en una fiesta “El concierto en mi” de Shaniebrin. En cada momento del relato, en cada capítulo, los sonidos son minuciosamente anotados; acompañan continuamente la acción y a los personajes. La técnica encontrará su clímax en el momento culminante de la novela, en el relato de la velada en casa de María Elina cuando la protagonista es invitada por la anfitriona a tocar el concierto que da nombre al relato.

La música no tiene sentido por sí misma, pero en una obra teatral, al acompañar a la acción, adquiere un valor asociativo. Si acompaña a una escena apasionada, la próxima vez que aparece mantiene esa connotación. De esta forma permite establecer relaciones entre episodios diferentes.

En la novela la primera vez que se nos habla del concierto es en el capítulo IV (1956: 31-33). La protagonista poseída de los celos se refugia en la música. Esta afecta especialmente a Ludovico, que la compara con la obra de otros compositores como Mozart, para quien «la pasión no es más que un pasatiempo» y Brahms, quien «nunca se inmiscuiría en las zonas prohibidas»

⁵ «En *La Isla de los organilleros* la música está íntimamente mezclada con el desarrollo de la trama, a veces para remarcar un énfasis, otras como comentario, y aun para estructurar la acción» (Sabino, 1993: 59).



(1956: 32). Se oye a Juan dirigiéndose a María Elina con apasionado reproche («Víbora»). Lucila deja de tocar y se escucha la música que proviene de las dependencias de los peones:

Dejé el piano y me puse los anteojos. Hubiera querido decir algo pero no pude hablar. Un oleaje de recuerdos, de fracaso, de vacío, subió a mi garganta. Las polcas del acordeón, aparentemente pastoriles, de enervante monotonía, persistían, lejanas.

-María Elina y Juan deben estar en las cocinas de los peones. A ella le parece original. Tal vez bailan. ¡Aj!... es vulgar (1956: 32).

La protagonista sale corriendo en dirección a su cuarto. Lamenta su incapacidad de comunicarse, de dar, de hablar: «No, no me arrojé a la muerte, ni a la depravación, ni siquiera al sacrificio. Sólo llegué a execrar algo que amo; maldije de la música como si fuera algún pasadizo secreto y culpable por el que se escapa la vida» (1956: 33).

Más adelante sabremos que el autor del concierto fue amante de la madre de Ludovico Nielsen y que esta huyó con él, lo que añade nuevas implicaciones a la historia.

Las observaciones con respecto a la música producida por los hombres o los sonidos de la naturaleza se reiteran prácticamente en todos los párrafos de la novela, subrayando de forma natural el progreso que tanto la protagonista como el lector experimentan en la comprensión de los hechos relatados. De este modo, la música va unida obviamente a las pasiones de los personajes, pero también al proceso que va de la ignorancia al conocimiento, que estructura la obra, y al contraste entre los sentimientos subjetivos y la realidad:

Pero en la selva todo era distinto, la música tenía un sentido, transportaba a otros planos desconocidos, a cielos o infiernos... Había que llegar al fondo de las cosas. Fui hasta el piano olvidada ya de los días santos. Solamente en el teclado podía indagar sobre ese destino al que a toda costa debía de ser fiel (1956: 60).

La obra incorpora elementos que identificamos con distintos géneros y formas artísticas. El argumento recuerda las historias de la literatura senti-



mental⁶. Sin embargo, bajo esa superficie la escritura de la autora es mucho más compleja.

Toda una serie de observaciones de carácter metaliterario comentan reflexivamente los distintos momentos de la obra. Por ejemplo, tras los dos primeros capítulos, que actúan como presentación del relato, el capítulo III se inicia del siguiente modo:

La selva es el escenario apropiado donde los hilos de la trama se enredan, se anudan y, sobre todo, crecen, crecen más que uno, alrededor de uno, hasta sofocarlo. Es la exageración el elemento más fascinante y peligroso de la selva, porque si bien es cierto que libera de la mediocridad, también hace que uno se rinda a su desorden (1956: 21).

Reiteradamente la acción es asociada a una obra teatral. Por ejemplo, la protagonista piensa que su rival se ha servido de ella para atraer a su novio y convertirlo en su amante: «Yo había sido para ella la amiga menor, el público, una especie de pariente pobre que cuando consiguió un novio lo entregó como una ofrenda» (1956: 81).

El concierto que va a desencadenar el desenlace ha sido planeado, cree la protagonista, por María Elina, como una obra de teatro, donde ha repartido todos los papeles, para provocar una crisis de su marido y dar lugar a un escándalo. La temática trágica se inicia con una serie de elementos prolepticos que anuncian el desenlace. El psiquiatra advierte a la protagonista que no debe tocar el concierto de Shaniebrin, porque esto tendría consecuencias desagradables. Este aviso parece iniciar tan solo el tema del destino, formulando un enigma que únicamente entenderemos en todas sus implicaciones en el clímax del relato. De manera menos evidente el episodio inicia el autoanálisis de la protagonista que se desarrolla en toda la novela. El título de la misma resulta de este modo ambiguo.

⁶ Esta conexión es característica de los relatos de Levinson. La novela podría fácilmente leerse como una mera historia sentimental. *Concierto en mi* no está lejos en este sentido del universo de otras historias de la autora, llenas de detalles sobre la vida burguesa o sobre intrigas amorosas. Por ejemplo, la comprobación de los teléfonos de las personas de quienes se sospecha que sostienen una aventura (1956: 10) ocurre también en el cuento “El otro amor de Lila Bell” (2004: 181). Aquí la anécdota sentimental está narrada desde la ambigüedad y la ironía, pues transcurre sobre el trasfondo de un *gran amor* anterior, nunca contado. En comparación con ese amor desconocido este solo puede ser ridículo y degradante. Ahora bien, ¿podemos estar seguros de que ese otro *gran amor* anterior sea algo más que meras ilusiones o deformación estereotipada de la realidad, al igual que el actual?



Cuando llega el momento del desenlace, la protagonista se negará a tocar el concierto, porque la situación le parece una tragedia dirigida, falsificada:

María Elina, frente a las candilejas de su propio salón, había querido representar el papel de heroína y de mártir: un marido loco ambula por la casa, se acerca en la sombra y aprieta el pescuezo de la divinidad. Era realmente una tragedia, tal vez griega, y yo, el personaje oscuro, apartado de los designios cósmicos, pero necesario para provocar el desenlace, el escándalo frente al coro [...].

Y hubiesen sido los hombres distinguidos y cepillados los que habrían asumido el papel de salvadores y de héroes [...].

Y en el tercer acto se habría producido la repetición de la escena de la estancia: Ludovico Nielsen, golpeando la cabeza contra la pared y sujeto por cinco señores de traje azul y flor en el ojal, hubiera llegado a la culminación: echar espuma por la boca (1956: 120-121).

Ante la reacción de María Elina la protagonista decide finalmente tocar la pieza asumiendo conscientemente su papel de instrumento del destino, dando rienda suelta a la agresividad contenida contra la rival, volviendo el plan de aquella en su contra. La música sirve así de vehículo para la epifanía tan característica de los relatos de L.M. Levinson:

Mis manos en las teclas, mi, fa sostenido, mi bemol. Algo blanco y confuso se echó a volar desde mí misma a través de la ventana cerrada. Me sentí aliviada; ya no quedaba nada puro en mí, nada me estorbaba para que estallaran los acordes, los potros rompiendo cercos, pisoteando líquenes y flores blancas; María Elina salpicando barro de lagunas donde navegan estrellas muertas. El pescuezo de los caballos puede estirarse hasta beber la muerte. El tercer movimiento... un pedazo de uña saltó, pintada, roja; sangre desde mi dedo y las teclas manchándose de rojo y las crines rojas de los potros prohibidos y el concierto en mi, trasmutado en rojo mayor, mi natural, fa sostenido. Se desprendían de mí, hacia afuera, los antiguos fantasmas; pájaros muertos, alimañas, vírgenes, saltaban, libres por fin, enrojecidos... Ludovico Nielsen enrojecido, rompiendo amarras con la libertad que le daban mis notas, la profunda libertad de la música... Y oscuras raíces creciendo como uñas, en los dedos muertos, seguían bajo tierra des-

cubriendo misteriosas ciudades de lombrices; Ludovico Nielsen demoliendo petrificados terrones que de pronto echaban a correr desmoronados, *increscendo*, arrastrando nidos; mi bemol, fa sostenido (1956: 126-127).

La imagen de los caballos desbocados reutiliza metafóricamente el episodio de la venta de los caballos a los troperos, que acaba en violencia desatada, episodio en el que Juan salva la vida de Ludovico. Los caballos al galope, símbolo del universo masculino, se transforman luego en el sueño de María Elina en expresión de gozo por la libertad y en poner de manifiesto su falta de escrúpulos ante los sentimientos de los demás: «-Anoche soñé que era un caballo blanco que retozaba en el parque. Tenía miedo de estropear los canteros de flores, pero eran más fuertes las ganas de retozar» (1956: 86).

Más tarde la estampa reaparecerá convertida ahora en imagen de los deseos de realización de la protagonista como artista y de sus sentimientos expresados a través de la música:

¿Por qué crecía en mí ese ardor, como una tropilla de caballos que llega en la noche y se adentra calladamente hasta beber de la propia sangre? ¿Qué era aquel martillar de cascos galopando en las sienas, rompiendo los frenos de la razón, tropilla de caballos ciegos, libres de madrinan y de cencerros, silenciosos de fatalidad? ¿Qué promesa me susurraban sus relinchos secretos a lo largo de mis vértebras? (1956: 95).

De este modo, en el momento de la epifanía del desenlace la imagen de los caballos plasma la metamorfosis que convierte a la heroína en equivalente de su rival. Los potros rompiendo cercos y flores blancas invierten simbólicamente la conducta de aquella. Cercos y flores blancas de la laguna han sido explotados previamente desde el punto de vista simbólico por el relato; las flores que crecen sobre la putrefacción se identifican con la enfermedad y con la propia María Elina. Las manos ensangrentadas de la protagonista corresponden simbólicamente a las manos de Ludovico.

En este tipo de episodios en los relatos de Levinson la epifanía se identifica con el fondo del mar. Es entonces cuando reaparece la canción sobre la estrella dorada y el fondo del mar, donde acechan monstruos, que se encuentra en todas las novelas de la autora, ligada siempre a la decepción por la debilidad



masculina⁷. Continúa la epifanía de la música con la visión de las dos rivales en el fondo del mar:

La música, extendiéndose, me hacía desaparecer y resurgir a una vida extraña. María Elina y yo en el fondo del mar, igualadas, ensuciadas, formando un acorde, por fin. Sentí la alegría espantosa de María Elina, notas mimetizadas con el ritmo del mundo, vida, muerte, pescuezo estirado hacia la muerte... ¡María Elina! Aprovechar... comunión secreta que une más que el amor. ¡María Elina!, sólo una sombra, pasillo adentro, donde hay dedos como patas de insectos venenosos que pueden apretar, apretar. Do, fa, sol... Una chispa de belleza, un remolino turbulento, sostenido... sólo la música puede poner un caos en libertad, Ludovico Nielsen en libertad, y transmutarlo en éxtasis, un éxtasis más allá del amor, del mal, del tiempo, que puede conseguir el santo cuando ora, y el asesino cuando mata.

Y se abren los diques, desbordan y caen las notas sin tocar fondo... vivir es caer, es estar cayendo hacia la muerte (1956: 127-128).

Así Lucila se ha transformado en sus opuestos, María Elina y Ludovico. Las manos que tocan el piano y las manos repulsivas del hombre se identifican («donde hay dedos como patas de insectos venenosos que pueden apretar»). La frase evoca claramente, por otra parte, la canción que expresa el desengaño de la protagonista hacia el hombre y en la que se habla de los monstruos que en el fondo del mar acechan las estrellas. El final, que remite al tema del pecado y la caída del hombre en el pecado original, concluye con la muerte⁸. La protagonista ha asumido ahora el papel que le correspondía

⁷ La misma canción se repite sin cambios en otras tres novelas de la autora: *La isla de los organilleros* (1986: 252), *A la sombra del búho* (1986: 126) y *El último zefonte* (1984a: 129-130). Se utiliza para expresar el desengaño de las heroínas de Levinson hacia los personajes masculinos. En unos textos aparece como prosa y en otros con separación de versos. Esta es la versión de *Concierto en mi*: «¡Juan! Yo buscaba contigo una estrella dorada. Tú la dejas caer en el fondo del mar. ¿No ves que allí hay monstruos que engaitan derroteros? Hay raros monstruos locos que hunden 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).

⁸ La temática adamítica, tan frecuente en la obra de Levinson, está también, si bien tan solo insinuada, en *Concierto en mi*, como puede verse ya en la comparación de Juan con Adán, el primer hombre: «Juan es un hombre, y él y todos los otros hombres deberían mantener esa dignidad de ser como el primero, el que dominó dulcemente todo cuanto lo rodeaba y fue dándole nombre para cerrarlo en su círculo hasta nombrar a la mujer. Un hombre, desde donde partieron todos los hombres del mundo, con sus nostalgias y sus preguntas sin respuesta. Y bajo su piel, los dulces ríos: sol y noche, sal y árbol, hombre, hacia donde regresarán todos los hombres...» (1956: 13).

En cambio, María Elina, la rival que encarna una faceta de lo femenino, es asociada reiteradamente con una serpiente: «La altiva cabeza de María Elina, como la de una serpiente sagrada, se volvió lentamente

en el plan teatral de María Elina y es ella la que conscientemente quiere incitar a Ludovico a asesinar a su rival, pero ahora de forma irremediable.

Sin embargo, la anagnórisis final demuestra el error de la heroína (y, consiguientemente, el nuestro) con respecto a la auténtica tragedia. No es que no hubiera sido anticipada. Los dos intentos sucesivos de suicidio del personaje (el primero, el frustrado por Lucila y el segundo, el enfrentamiento suicida con los troperos, en que es salvado por la intervención de Juan) nos la habían anunciado. El episodio no va a repetir, pues, la agresión previa de Ludovico contra su esposa, sino su tendencia a la autodestrucción. Y supone al tiempo la caída moral de la protagonista que, creyendo incitar al personaje al asesinato, lo ha obligado en realidad al suicidio.

4. PROSA Y VERSO

El verso aparece en las obras de Levinson de dos formas. En las canciones que son frecuentes en los relatos tiene, como la música que supuestamente le acompaña, una función estructurante. También son el equivalente del coro, comentando la acción, destacando elementos simbólicos o haciendo de contrapunto.

A veces las fronteras entre verso y prosa parecen borrarse. En el capítulo XIX de *La casa de los Felipes*, la novela dedicada por Levinson a la saga familiar de los Villar, el monólogo interior de María Felipa es un poema integrado en la prosa de la novela:

Ay pena, no te me escapes. Te quiero negra y pesada, como fuiste, como eres, no una pena desvirtuada. Eras la tragedia honda, y pálida no te quiero. Quiero conservarte intacta, vívida como el lucero aunque estés allí lejana. No quiero niebla liviana. Bien sé que la primavera tiene tretas ingeniosas, que me hace amar a sus rosas, que me hace esperar quimeras. ¡Ah, bendita primavera con sus lianas olorosas y sus lunas engañosas! Pero no quiero perderte, pena de penas. Perdida serías como perder toda la muer-

y el perfil de calco griego hizo una brecha en ese grupo masculino atento a sus caprichos» (1956: 45). Esta descripción de la cabeza de la rival constituye un motivo recurrente a lo largo de toda la novela: «Columna corintia era el pescuezo rodeado de hojas; en la cabeza estática las pupilas con una movilidad avivada por la ira y a sus pies el perro infernal, María Elina parecía, y era seguramente, una divinidad terrible» (1956: 100).



te, y la vida de esta suerte, es vida en muerte y muerte en vida. Ay, que no quiero perderte pena pesada y vivida. No quiero empaldecerte. Odio las aguas llovidas, las gotas en los cristales y los suaves madrigales. Trocarte en melancolía sería peor que matarte. Yo no quiero pena fría. Eras pena de raíz, dolor de tierra y entraña. Solo así te recupero. O bien fija en el lucero, ardiente, lejano, que vibra. En el manto de la noche, negra calidez de ala. Tócame en la noche mala. Hazme saber que allí estás. Pesada, negra, tenaz, para siempre a mí amarrada (1986: 387).

Esto es en realidad poesía (en su mayor parte octosílabos, en los que no falta ni siquiera la rima) integrada en la prosa.

En la obra de Levinson resulta muy característico un estilo de lenguaje casi automático, en que la cohesión sintáctica es substituida por las asociaciones fónicas y semántico-simbólicas. Este estilo de lenguaje es frecuente tanto en las canciones como en los pasajes en que se utiliza la técnica del flujo de conciencia, que reflejan la visión alterada de un personaje.

Los ejemplos son numerosos a lo largo de la obra de la autora. Baste citar como ejemplo el final del cuento “Úrsula y el ahorcado” en que la locura que se apodera de la protagonista y el terror que invade a la anciana que contempla fortuitamente la escena se expresa indirectamente a través de una canción compuesta en este tipo de lenguaje asociativo, que enlaza de forma natural con el final del relato:

¿Qué hace? Se pone a bailar. ¡Milagro! Ha ocurrido un milagro. Saltó y se puso a bailar por los aires. ¡Hosanna! Se descolgó del propio altar y se puso a bailar frente al Niño. ¡Milagro! Baila, canta, sangra, chilla. ¡Hosanna! Bailasangra su mano sin mano, baila sangra canta muge bala bailasangra baila rueda bailabaila. El Niño se ríe (2004: 341).

En el momento de la crisis de la protagonista de *Concierto en mi* la alusión al fondo del mar, con que ella expresa el desengaño de su relación amorosa, corresponde, como ya hemos mencionado, a la evocación de un poema personal que reaparece en los relatos de la autora en momentos de crisis de sus personajes femeninos.

5. VISIONES ALTERADAS

El desarrollo narrativo de *Concierto en mi* pone de manifiesto cómo el juego de los códigos y de los géneros va intrínsecamente unido a la progresión de la que hablaba Aristóteles, a propósito de la tragedia, de la ignorancia al conocimiento, propia en realidad de toda obra literaria. A través de ella se revela el universo semántico que subyace al relato. En esos casos la realidad se vuelve simbólica, tanto si es percibida por el personaje, como ocurre en la anagnórisis tradicional, o si pasa desapercibida en epifanías que solo el autor (y el lector) conocen. A estos casos hay que añadir los momentos en que la irrupción de una realidad alternativa se justifica narrativamente por la alteración de la conciencia del personaje, que le hace percibir un universo distorsionado, pero que refleja un aspecto de la auténtica realidad.

Heredado de la tradición literaria es el personaje que actúa como adivino o augur, el visionario que ofrece en un lenguaje oscuro presagios o profecías. Es lo que ocurre con Use (Eusebia del Villar), la loca de *La casa de los Felipes*, personaje equivalente a la loca de *La casa de Bernarda Alba* o a la Casandra trágica. Similar es el personaje de Hieronymus Bosch en el cuento “Úrsula y el ahorcado” (2004: 327-341).

La visión, a que da lugar la irrupción de lo sobrenatural en el universo cotidiano, está vinculada de forma natural a la literatura fantástica, que constituye un aspecto fundamental de la obra de Levinson⁹. Incluso en sus relatos puramente realistas lo extraño e irracional permanece siempre latente, más como algo negado, que como auténticamente eliminado de nuestra percepción de la realidad. Por eso las revelaciones en las narraciones de la autora no son nunca plenas, sino que cuestionan nuestra interpretación de la realidad¹⁰.

⁹ «La démarche essentielle du fantastique est l'apparition: ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier: tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible» (Caillois, 1966: 11).

¹⁰ Más que en la vacilación con respecto a la interpretación de los hechos, que Todorov (1972) convirtió en clave del género, pensamos en la oposición entre lo maravilloso y lo fantástico, introducida en la *Anthologie du fantastique*, por Roger Caillois, que vivió en Buenos Aires durante la guerra mundial y que actuó como mediador entre la intelectualidad argentina y los medios culturales franceses. Según la concepción de Caillois (1966: 7-24), lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de lo cotidiano, un escándalo en un universo del que está excluido lo irracional. Lo fantástico sería inconcebible en un universo maravilloso, en el que lo sobrenatural no tiene nada de asombroso (Caillois, 1966: 9): «Il n'épouvante que s'il rompt et discrédite une ordonnance immuable, inflexible, que rien en au-



En los cuentos de ambientación realista la visión propiciada por los estados alterados de conciencia sirve a veces para la conclusión del relato, como en “La muchacha de los guantes” (1977: 27-40; 2004: 193-204) o “En un cuaderno cuadriculado” (1984b: 76-83; 2004: 91-98).

En las novelas de la autora aparecen con frecuencia pasajes que constituyen el equivalente de una especie de *descensus in inferos*, en que resulta ambiguo si los hechos son relatados a través de personajes con estados de conciencia alterados o se trata de una realidad puramente fantástica. Es lo que sucede, por ejemplo, con el clímax de *Concierto en mi*, en el momento en que la protagonista toca finalmente la pieza que da título a la obra, con el relato del barco naufragado en *A la sombra del búho*, o con la Noche de San Juan en *El último zelofonte* (1984a).

El procedimiento es definido indirectamente en *El último zelofonte*, última de las novelas de la autora, en la que un antropólogo va a la India en busca del último zelofonte, una especie animal maravillosa a la que quiere salvar:

¿Por qué cuando Rosri abrió los ojos se encontró sola, corriendo por una callecita angosta? ¿Por qué pensó con temor en las transformaciones? Todo se había transformado, o tal vez mitificado. Pero fue tan bueno ese tango con el zelofonte. A él no le interesaban las trasmutaciones en oro. En corazón de paloma, eso sí valía la pena (1984a: 121).

En efecto, en el mundo de la novela, que ya de por sí contiene elementos que no coinciden con el universo real, esta sección, equivalente una vez más a un *descensus in inferos*, ajeno al tiempo, está llena de personajes de la mitología (griega, bíblica e hindú), de la mitología literaria y del universo creativo de Levinson¹¹.

cun cas ne saurait modifier et qui semble la garantie même de la raison». Según esto, solo las culturas que han accedido a la concepción de un orden basado en la razón engendrarían, como por contraste, la forma de imaginación que contradice deliberadamente dicha regularidad. Levinson inicia el prólogo de *El estigma del tiempo* afirmando de sus cuentos que «sus géneros, entre ellos el realista y el fantástico, no los dividen pues ambos coexisten en el tiempo del hombre» (1977: 7). De esta forma, tanto en los cuentos fantásticos como en los más puramente realistas vemos aflorar de forma natural elementos simbólicos heredados de la tradición y del mito, unidos a otros que tienen el carácter de una mitología más personal. Esta densidad simbólica constituye precisamente una de las señas de identidad de los relatos de la autora.

¹¹ La referencia al castillo de Diderot, mencionado también por la autora en su ensayo “¿Existen en París?” (1984b: 155-158), parece sugerir que todo el suceso transcurre esencialmente en el interior de la protagonista: «Rosri se asoma a esos reflejos como si fuera a la orilla de un lago, pero es el fondo del mar, y todo se ve invertido. Rosri contempla una imagen conocida; es la portada de un castillo y su inscripción.

Este recurso de la transfiguración mítica es utilizado también en algunos de los cuentos de la autora, como ocurre en "El laberinto del tiempo" (1977: 9-16). El universo apocalíptico de este relato está poblado de referencias a personajes míticos, como el mito de Penteo, protagonista de la *Bacantes* de Eurípides, el de Pasífae y el Minotauro, Orfeo, etc.

Este relato tiene, por otra parte, muchos puntos de contacto con la novela *A la sombra del búho*, de la que podría perfectamente ser uno de sus capítulos. Comunes a ambas historias son la muchacha con los gatos, el mito del Minotauro, los juegos de palabras con *moon* y *man*, presentes también en el capítulo "El héroe" de la novela (1986: 146-152). En las dos historias tiene lugar igualmente la aparición al final del relato de un personaje, contrapartida de la heroína, que se llama a sí mismo *Uno* o *Alter* ('el otro' en latín), que recuerda el *Alter*, amante predestinado de Melita en la sección final de *A la sombra del búho*¹².

6. CONCLUSIONES

Los relatos de Luisa Mercedes Levinson, tanto las novelas como los cuentos, muestran una marcada propensión a utilizar diversas formas de expresión artística (el teatro, la música, la canción, el verso), frecuentemente combinadas, como códigos culturales suplementarios que refuerzan intertextualmente el texto. Esto da lugar a una narración sumamente compleja, un *arte total*, en el que la estructura del texto narrativo se complementa con la remisión alusiva a diversos géneros y formas artísticas.

Tales temas marcan de este modo las etapas fundamentales de una trama que habitualmente gira en torno a personajes femeninos; sirven en particular para subrayar la progresión en el conocimiento de los hechos y de la naturaleza de los mismos por los personajes y, por consiguiente, por el lector. Así, por ejemplo, los estados alterados de conciencia, que sugieren temas simbólicamente esenciales para el lector, están asociados con frecuencia a la música

La misma portada que ella había descubierto una vez en una lámina de un viejo libro de la biblioteca de su padre: el castillo de Diderot, cuya puerta tenía el lema que ella estaba tratando de descubrir ahora aunque sus letras estaban invertidas. El lema decía así: "A nadie pertenezco y a todos. Sé que he estado aquí antes, y permaneceré aquí cuando salga"» (1984a: 132).

¹² El texto del cuento es el siguiente (1977:16): «-¿Cómo te llamas? -persiste la muchacha sorda al discurso del viejo. -Uno. -¿Nada más? -y comprueba en sí que aún existe el éxtasis».



y en ellos la técnica del flujo de conciencia da lugar a un lenguaje puramente asociativo en el que se borran los límites entre prosa y poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCIA, Pedro Luis (1995), "Constantes en la narrativa de Luisa Mercedes Levinson", en Mirta Arlt *et al.* (eds.), *Luisa Mercedes Levinson: Estudios sobre su obra*, Buenos Aires, Corregidor, págs. 45-63.
- CAILLOIS, Roger (1966), *Anthologie du fantastique*, tome I, Paris, Gallimard.
- CRUZ, Jorge (1995), "El teatro", en Mirta Arlt *et al.* (eds.), *Luisa Mercedes Levinson: Estudios sobre su obra*, Buenos Aires, Corregidor, págs. 65-73.
- LEVINSON, Luisa Mercedes (1951), *La casa de los Felipes*, Buenos Aires, Botella al Mar. Reescrita y publicada en 1969. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor.
- (1955), *La hermana de Eloísa*, Buenos Aires, Ene.
 - (1956), *Concierto en mi*, Santa Fe, El Litoral.
 - (1959), *La Pálida Rosa de Soho*, Buenos Aires, Claridad.
 - (1963), *Tiempo de Federica. Julio Riestra ha muerto*, Buenos Aires, Nueva Visión.
 - (1964), *La isla de los organilleros*, Buenos Aires, Losada.
 - (1967), *Las tejedoras sin hombre*, Buenos Aires, Losada.
 - (1972), *A la sombra del búho*, Buenos Aires, Losada.
 - (1977), *El estigma del tiempo*, Barcelona, Caracas, México, Seix Barral.
 - (1984a), *El último zelofonte*, Buenos Aires, Planeta.
 - (1984b), *Páginas de Luisa Mercedes Levinson seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celtia.
 - (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.



– (2004), *Cuentos completos*, t. 2, Buenos Aires, Corregidor.

LIPP, Solomon (1979), “Los mundos de Luisa Mercedes Levinson, cuentista”, en *Revista Iberoamericana*, XLV, págs. 583-593.

NEYRA, Joaquín (1984), “Estudio preliminar” a *Páginas de Luisa Mercedes Levinson seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celtia, págs. 11-35.

SABINO, Osvaldo 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.

TODOROV, Tzvetan (1972), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

