Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

14 | 2016
Levrero

La inútil libertad. Las mujeres en la literatura de Mario Levrero

Martín Kohan

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2291>

DOI: 10.4000/lirico.2291

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Martín Kohan, « La inútil libertad. Las mujeres en la literatura de Mario Levrero », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 14 | 2016, Puesto en línea el 07 junio 2016, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/2291> ; DOI : 10.4000/lirico.2291

Este documento fue generado automáticamente el 20 abril 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La inútil libertad. Las mujeres en la literatura de Mario Levrero

Martín Kohan

- 1 No es nada del orden del lugar común lo que hace que en una novela de Mario Levrero se diga que “las mujeres son realmente impredecibles”¹. Y si, llegado el caso, se admite un lugar común, no es sino advirtiéndolo su carácter de inevitable : “Es un lugar común, pero inevitable : no comprendo a las mujeres”². En otro contexto, las frases de esta índole no despegarían del repertorio estable de esa enciclopedia que el machismo al uso dispone para enfrentar el inquietante universo de lo femenino (paradójica enciclopedia, que en vez de reunir saberes se ocupa, resignadamente, de enumerar lo que no puede saberse).
- 2 En la literatura de Levrero, por supuesto, se trata siempre de otra cosa. Porque en esa literatura, como es sabido, lo impredecible ocupa un lugar fundamental ; y ocupa un lugar fundamental aquello que no alcanza a comprenderse. Las mujeres que aparecen en estos relatos, por ende, antes que personajes de una determinada trama, antes que portadoras de una determinada psicología, son los engranajes literarios de esas máquinas de desconcertar y multiplicar dimensiones que se activan en los libros de Levrero. Esos nudos de concentración de enigma que aparecen una y otra vez en sus tramas, menos para ser resueltos que para ser vivenciados en su condición de enigmas, se alojan con frecuencia en figuras femeninas ; esa posibilidad de pasar de un plano de realidad (o de irrealidad) a otro, sin que se sepa del todo cómo, la operan a menudo esas figuras femeninas también.
- 3 En las narraciones de Levrero, las eventualidades son la sustancia (y no un complemento o una circunstancia, como pueden serlo para otros escritores). Y las mujeres, que en sus relatos aparecen de repente y se esfuman sin saberse cómo, que se imponen como un destino o se escurren hasta hacerse inalcanzables, son agentes de esa eventualidad. La economía narrativa del deseo, que convencionalmente transcurre como un desarrollo del enamoramiento y de la seducción y que habitualmente se resuelve en un desenlace de consumación o de pérdida, queda, en cambio, en las novelas de Levrero, sujeta a la instantaneidad fulgurante del rapto (raptos de deseo, para la atracción ; o raptos de fobia,

para la fuga) y a la contingencia incalculable del azar (Levrero como artífice impar de lo fortuito).

- 4 Mujeres erráticas (“Aquella noche, más reciente, cuando ella faltó a la primera cita formal que habíamos establecido, no me sentí desairado ni triste, ni sorprendido, porque de sobra conozco su mente errática”³), mujeres desconcertantes (“y el terror de darse cuenta de que en realidad Antoinette era una desconocida”⁴), mujeres inesperadas (la que llama a la puerta, cuando no se espera a nadie, y trae consigo un mundo en “Ese líquido verde”, o la que llama por teléfono, cuando no se espera que nadie llame, en “La casa de pensión”⁵), excitaciones incontrolables (“cuando, durante el baile, no puedas disimular la excitación que te provoca estrechar el cuerpo de una mujer”⁶), descubrimientos amorosos repentinos (“me di cuenta súbitamente de que estaba enamorado de ella, y desde hacía bastante tiempo”) dan el tono en los textos de Levrero. Lo que en todo esto puede haber de pasajero se trasunta, precisamente, en las historias que refiere un narrador que es pasajero en sentido literal: la atracción física o la atracción sentimental le acaecen en el acotado transcurrir de un viaje en ómnibus (así la chica que se conoce en un ómnibus en el comienzo de *Dejen todo en mis manos*, y con la que no se puede concretar en razón de esa misma circunstancia; así las tentaciones sexuales que hay que considerar en un ómnibus en *El alma de Gardel*; así el contacto sexual que se logra en un ómnibus en “Gelatina”, de *La máquina de pensar en Gladys*).
- 5 El pasajero, lo pasajero: las mujeres en los ómnibus resumen en la literatura de Levrero el lugar que allí le cabe a la contingencia, no menos que el que le cabe al entrecruzamiento sinuoso de lo íntimo y lo público (ese mismo entrecruzamiento por el cual los espacios abiertos pueden funcionar como lugares de encierro, en tanto que los lugares cerrados imponen una sensación de intemperie). No es extraño, en este sentido, que las putas y las strippers aparezcan y reaparezcan en los textos de Levrero; las que se dan a ver y las que se dan, sin más, subrayan lo que es contingente (pero intenso) y lo que es privado (pero en lo público). El asunto no es exactamente lo que esas mujeres son, y ni siquiera lo que esas mujeres hacen, sino más bien lo que esas mujeres suscitan, aquello que son capaces de provocar. Las reacciones: ante el espectáculo erótico que se ofrece en *La Banda del Ciempiés*, “cuidadosamente calculado para regular la excitación del público sin desbordar las pasiones”⁸, resistirse, no acatar; ante el show de desnudez de “la mujer más hermosa del mundo”⁹ de “Feria de pueblo”, de *Espacios libres*, dejar de verla como mujer (que deje de parecer, no ya la mujer más hermosa del mundo, sino ni tan siquiera mujer). Pretender de una prostituta que no haya estado con otros antes, o verla y pagarle pero sin acostarse con ella, como ocurre en *Dejen todo en mis manos*; pedir una prostituta pero con el requisito único de que tenga un nivel aceptable de educación, como ocurre en *La Banda del Ciempiés*; ir hasta la calle de las prostitutas pero agarrarse a una cualquiera, sin elegirla, es decir, sin poner en juego el deseo, como ocurre una vez más en “Gelatina”; esto es, en resumen, obstinarse en que la puta no funcione como puta, desactivar lo que en la mostración del cuerpo o en su ofrecimiento directo agita el deseo sexual.
- 6 Aparece esta ambición en los textos de Levrero: la de poder resistir a todas las tentaciones (a todas las que las mujeres provocan). Ante cierto tipo de mujer que aparece con insistencia, la buscona o la vampiresa o directamente la ninfómana, contar con el incomparable poder de negarse, con la potestad de la renuencia, con la soberanía impar del que dice que no. El rechazo que provoca la mujer que avanza y se insinúa, por el hecho mismo de que avance y se insinúe, en el comienzo de *La ciudad*¹⁰; la prostituta ninfómana de “Espacios libres”; la ninfómana o la mujer vampiro de *Nick Carter*, relato que empieza

con la jactancia de quien ha sabido mantenerse al margen de las tentaciones de las mujeres “durante mis primeros cuarenta años”¹¹, hasta que al final sucumbe. En *Nick Carter*, la mujer es la trampa, y es una “trampa siniestra”¹² en *Fauna*; en “Los laberintos”, de *Espacios libres*, se concluye que “las trampas son femeninas”¹³, que toda trampa es femenina, que la trampa es lo femenino en sí. De ahí la utopía que se declara en *París*, la de resistir la tentación, la de no caer en la trampa.

- 7 Por supuesto que tamaña utopía, al igual que todas las utopías, se inscribe en la literatura para que su total imposibilidad pueda narrarse. De hecho hay narración porque hay un sucumbir, la narración como tal empieza cuando por fin se sucumbe. Ante eso, la peripecia en los relatos de Levrero se acelera, siempre bajo el acecho de algún grado de irrealidad, a veces como persecución y a veces como puesta en fuga. Las mujeres se imponen o se escurren, o se imponen escurriéndose. Entonces los narradores de Mario Levrero (que ni siquiera antihéroes son) sólo pueden ponerse a buscar a la mujer en cuestión, o bien tratar de escapar de ellas. Las fugas resultan imperiosas pero indefinidas, como en los sueños; hay un “impulso fóbico de la huida” en *Dejen todo en mis manos*¹⁴, un escape de la casa para escapar de la mujer de la limpieza en *El alma de Gardel*, hay una fuga final en *La ciudad*, que es fuga de una mujer. En ocasiones se puede escapar tan sólo recurriendo a otra mujer (en *Desplazamientos*: “Sentí que mi deseo comenzaba a desviarse ahora hacia esta muchacha fea”¹⁵; o en *Espacios libres*: “Vamos –le dije a la mujer, tomándola del brazo (...).Vamos a huir de esta casa, de esta ciudad, de este país”¹⁶), que es como decir que existe la posibilidad de huir de una mujer, llegado el caso, pero nunca de la mujer, de la mujer como tal. Por eso podría decirse que las persecuciones, en Levrero, no son lo contrario de las huidas, sino más bien anverso y reverso de un mismo mecanismo, cuya base es que la mujer es capaz de suscitar, simultáneamente, atracción y rechazo.
- 8 Por ende, hay también una figuración insistente en Levrero: la de salir en busca de una mujer. Búsqueda o persecución que una y otra vez chocan con la imposibilidad de encontrar o de alcanzar, de nuevo como en los sueños (*La máquina de pensar en Gladys*: “Seguí a una, pero me llevaba mucha ventaja y entró en el borbollón y la perdí; estoy seguro de que no era ella. Siempre hago lo mismo”¹⁷; *Desplazamientos*: “En ese momento supe que había de seguir buscando a Nadia, inútilmente, toda la vida”¹⁸; *Espacios libres*: “Trato de intensificar todo lo posible mi pedaleo para alcanzarla y poder verla de frente, porque imagino que esta mujer tiene unos pechos espléndidos; pero, como me ha venido sucediendo siempre desde el comienzo de esta competencia, no logro alcanzarla”¹⁹; *El lugar*: “era, aunque no contaba con ello, una esperanza de encontrar a Mabel”²⁰; *La ciudad*: “¿Cómo puedo hacer para encontrarla? Esta vez ni respondió; se encogió de hombros”²¹; *París*: “en realidad quería volver a aquella zona y seguir buscando a Angeline, por más que ya, conscientemente, la consideraba perdida”²²). Y que sólo va a poder resolverse en una formulación paradójica, que es que únicamente se encuentra aquello que ya no se busca. Es la clase de saber que las fugas están en condiciones de aportarles a las persecuciones. Es aquello que, en el universo narrativo de Levrero, tan hecho a las incertidumbres y a las rupturas lógicas, sólo va a poder resolver el azar. La mujer que se busca es hallada tan sólo cuando, cediendo en el afán de la búsqueda, se da su chance a la pura casualidad (*Dejen todo en mis manos*: “Entonces advertí una grata presencia: aquella muchacha a quien llamé Roxana, Mabel y otros nombres, y a quien después aprendí a llamar por el suyo: Genoveva”²³; *El alma de Gardel*: “Hubo toda una actividad psíquica que finalmente me condujo a Julia por un aparente azar”²⁴; *La máquina de pensar en Gladys*:

“Llevé a Horacio aparte y le hablé de Lilli. Me dijo que, aparentemente, era un problema insoluble, que sólo podía, en último caso, resolverse por casualidad”²⁵; *Todo el tiempo*: “-Allí está María -dijo de pronto, señalando a una muchacha (...). Yo estaba mudo por la sorpresa. Hacía tiempo que buscaba a esta muchacha”²⁶; *Diario de un canalla*: “Pero el Espíritu no descansa: anoche me encontré con Silvia”²⁷; *Espacios libres*: “Aquellas dos jóvenes, que suponía desaparecidas del balneario hacía mucho, pasaron por la vereda frente a mi hotel cuando yo miraba por la ventana”²⁸; *La ciudad*: “Y por último, si bien había buscado afanosamente a Ana, me molestaba hallarla en un momento en que había desesperado de encontrarla, cuando había decidido partir, cuando ya no la buscaba”²⁹).

- 9 Las mujeres conjugan así un carácter perturbador, desestabilizador, ambivalente, incierto, inasible, irrenunciable, azaroso: reunión y condensación de varios rasgos fundantes de la poética de Mario Levrero. Todo eso, no obstante, aun en su potente aleatoriedad, puede a veces transcurrir sobre un fondo de estabilidad y firmeza; sólo que esa estabilidad y esa firmeza se han perdido. ¿De qué forma, por qué razón? Por el abandono de una mujer. Esa galería veloz de mujeres volátiles encuentra así su lugar, o su condición de posibilidad narrativa, en el hueco que una mujer perdida ha abierto previamente. La mujer buscada, no menos que la mujer rehuida, son en cierta forma dos avatares de un germen de mujer perdida. Y no cualquier mujer: una esposa, es decir, una que alguna vez supuso una ilusión de persistencia. Sobre la ausencia de la que fue una esposa es que existe otra mujer, que, aunque ocupe su lugar, no deja de ser una desconocida (como en “Nuestro iglú en el Ártico”, de *Espacios libres*). El ermitaño se vuelve ermitaño, en *Dejen todo en mis manos*, y evita “incluso la actividad sexual”³⁰, después de que su mujer lo ha dejado. Y de ese estado de depresión va a sacarlo, no el psicólogo, que no le inspira más que escepticismo, sino otra mujer (no sólo de una mujer se escapa con otra mujer; también del abandono de una mujer se escapa con otra mujer). En *El alma de Gardel*, las mujeres van a existir, como pluralidad, tan sólo porque hay falta de una mujer, mujer en singular, de su mujer, la que se ha ido (“Por algún motivo, mi mujer ve con muy malos ojos que yo frecuente a otras mujeres, aun cuando ella pasa largas temporadas fuera de casa”³¹).
- 10 “Después de esa noche la perdí, como las perdía a todas ellas”, dice Levrero en *Todo el tiempo*³². La pérdida es fatal y es fundante. El “tormento de la duda que se me plantea automáticamente ante cada mujer”³³ que vive el narrador de “La casa de pensión” en *La máquina de pensar en Gladys* proviene a decir verdad de ahí, de lo que antes fue un amor perdido. Y aun en la abstracción premeditada que impera en *El lugar*, con su perfecta vacilación entre la realidad y el delirio, hay un desenlace concreto con un nombre muy concreto (Alicia) tramado como historia de indiferencia, discusiones y abandono. Es así que la literatura de Levrero no va a asignarles a las mujeres tan sólo la condición de lo impredecible, para tramar sus historias impredecibles de fugas o persecuciones vividas o soñadas; también va a inscribir en ellas el sello de una estabilidad que, no obstante, aunque atesorada en un pasado, en el presente va a perderse o se ha perdido.
- 11 En *El discurso vacío* y en *La novela luminosa*, las dos novelas del escribir, las que asumen por medio del formato del diario la cadencia rítmica del día a día, no hay viajes ni intemperies: son casi novelas de encierro. La casa, la propia casa, es el paisaje poco menos que exclusivo, del que poco y nada se sale. Si en los textos de deriva (deriva abstracta, como en *El lugar*; deriva onírica, como en *La ciudad* o en *París*; viaje en ómnibus, como en *Dejen todo en mis manos*; frenesí urbano, como en *La Balada del Ciempiés*) las mujeres decidían sentidos y velocidades, en los textos de escritura en casa van a tener

una función completamente distinta. Van a ser quienes determinen, por medio de sus iniciativas o bien por su sola presencia, toda la regulación entre el adentro y el afuera. “Alicia”, por lo pronto, como nombre antes aun que como personaje, consta en la dedicatoria de *El discurso vacío*, esto es, en el umbral que en un libro conecta el adentro con el afuera. Y de ahí en más, a lo largo del relato de Levrero, hará precisamente eso : servir de enlace con el exterior a un texto que se construye sobre una lógica de encierro.

- 12 Levrero se enfrasca : en su casa, en la escritura, en sí mismo. El ensimismamiento del autocentrado (“centrar mi yo”³⁴), del que teje el mundo con su persona (“mi primavera personal”³⁵), del que traba relación antes que nada consigo mismo (“me despido de mí mismo atentamente hasta mañana a la misma hora”³⁶, “estoy nuevamente tratando de encontrarme a mí mismo, mediante estos ejercicios”³⁷), podría, y hasta debería, funcionar como novela de un hombre solo. Pero no : está la mujer. Pero no : hay una mujer. “La mayor parte de mi vida he vivido solo y sin interrupciones”, escribe Levrero³⁸, pero esta parte de su vida no es ésta. “Amo estos fines de semana en que puedo estar solo”, escribe también³⁹, pero los fines de semana abarcan tan sólo dos días sobre siete. Metido en la casa y metido en la escritura, voluntario de un doble encierro o de un encierro de doble cerrojo, encuentra en Alicia el límite de su autarquía. En las novelas construidas en el devenir de la líneas de fuga o del avance hacia no se sabe qué, las mujeres funcionaban como vectores narrativos de esa fuga y de ese avance, y de la victoria del azar sobre toda premeditación. En la novela de encierro, esa misma fuerza centrífuga pasa a funcionar de otro modo.
- 13 Alicia puede estar dentro de la casa, al igual que el narrador, pero también fuera de la casa, a diferencia de él. Y también puede estar dentro de la escritura : leer lo que el narrador escribe, dar su parecer ; o bien fuera : permanecer ajena o, peor aun, interrumpirlo. Porque, en rigor de verdad, *El discurso vacío* no es exactamente una novela de encierro, sino una novela sobre la interrupción del encierro. Y aunque hay otros personajes en el relato (y en la casa), la responsable de las interrupciones (es decir, del fastidio que provocan las interrupciones) es siempre Alicia : “En estos momentos viene una interrupción foránea, en la forma de una señora pequeña y nerviosa, que me llama con voz destemplada denotando inequívocos signos de impaciencia”⁴⁰ ; “Llega mi mujer a fastidiar. Es tremendamente celosa de mi soledad”⁴¹ ; “He descubierto que el sistema de interrupciones que gobierna esta casa proviene del hecho de que Alicia es un ser fractal”⁴² ; “Como imaginaba, Alicia ha venido a interrumpirme antes de lo convenido, de modo que no puedo terminar en paz esta hoja”⁴³ ; etc. Las narraciones de la intemperie y la deriva se nutrían de las interrupciones ; *El discurso vacío* encuentra en ellas (y en la mujer que las provoca) un nudo de conflicto. La mujer viene a estropear el afán de soledad y de encierro, pero también, y por eso mismo, el proyecto de escritura absoluta. Más que nada porque interrumpe incesantemente el ejercicio de escribir, hasta constituirse, ella misma, en un afuera invasor de la esfera hermética que intentaba habitar el que escribe. Pero también, en algún momento, porque, al convertirse en destinataria tácita de esas cosas que se escriben (otro afuera, ahora buscado) daña el afán de lograr un escribir que sea práctica pura y autosuficiente, inmanencia absoluta ; lo contamina de remitencia y de la tara de la comunicación (“Como yo comencé por dejarle estas hojas en su mesa de luz para que fuera controlando los avances o retrocesos en mi letra, eso se transformó con la mayor naturalidad en un medio de comunicación”⁴⁴).
- 14 *El discurso vacío* se centra en eso : en la ambición extrema de un puro escribir. Pero al estar también Alicia, y Alicia está en el texto antes aun de que el relato propiamente dicho

empiece, la novela va contando a la vez esa otra historia : la de la interferencia, la de la molestia, la del fastidio, la del incordio. La mutua irritación (“Así es como vivimos con Alicia irritándonos mutuamente”⁴⁵) y la convivencia en estado de lucha sorda (“el demonio a veces se alía con alguien a quien yo amo. Espero poder resistir”⁴⁶) abren inexorablemente la perspectiva de la separación (“En realidad, lo más difícil de todo es tomar la drástica decisión de separarme de Alicia”⁴⁷). Y aunque eso no va a contarse en *El discurso vacío*, podría decirse que de hecho es lo que se va produciendo, en parte porque Alicia está cada vez más ajena y más ausente, y en parte porque la ambición de encerrarse en la escritura y que eso baste no puede significar otra cosa que un abandono (o un hacerse abandonar).

- 15 Abandonar, hacerse abandonar, abandonarse. Si *El discurso vacío* es la fábula del abandonar o hacerse abandonar, *La novela luminosa* es la fábula del abandonarse, la fábula del abandonado. La esposa ya es ex esposa ; consta apenas circunstancialmente como garante para el alquiler de un departamento. El deterioro, la apatía, la dispersión, el desgano, vienen, sin embargo, a ocupar un lugar que en principio parecía propicio para la entrega plena a la escritura (por la falta de mujer y porque se ha obtenido una beca), esa ambición que en *El discurso vacío* no acababa de lograrse. El encierro en la casa por parte del narrador, que podría ser total, no siempre redunde en escritura, o redunde en la escritura del que no está pudiendo escribir. Ese encierro y su soledad comienzan a ser entonces la cifra de una autodestrucción pasiva. Y el afuera, por lo tanto, no ya una molestia en sentido estricto, sino un auxilio o una salvación posible.
- 16 En ese afuera están las mujeres. De ese afuera vienen las mujeres. Ese afuera son las mujeres. Porque Levrero, en *La novela luminosa*, se autorretrata como una especie de Onetti, pero de un Onetti sin Dolly (“Curiosamente, estoy bastante parecido a Onetti, con quien nunca había tenido la menor semejanza. Al Onetti de los últimos años en la cama. Yo también debería estar en la cama, pero no tengo quién me atienda”⁴⁸). Perniciosa soledad, tan sólo atemperada por las periódicas visitas de esas sucesivas mujeres que acuden a socorrerlo. ¿Y qué significa, exactamente, socorrerlo ? Significa traerle comida, significa sacarlo a pasear. Las mujeres cumplen en *La novela luminosa* una función estrictamente asistencial : hay una médica, hay una profesora de yoga, está la empleada de la limpieza, hay amigas que lo sacan un poco a la calle tras largos períodos de enclaustramiento sombrío. Una de esas amigas, Chl., fue su novia ; pero ese pasado, ya perdido, no hace sino subrayar en el presente una doble carencia : carencia de lo erótico, porque esa relación ya no proporciona satisfacciones sexuales, pero también carencia del poder de renunciar a lo erótico, porque la sola presencia de Chl, devenida en sólo amiga, impide desentenderse para siempre del deseo (ese ideal de abstención cuyo fracaso ya elaboró Levrero en otros textos).
- 17 La mujer que, en *El discurso vacío*, estorbaba la escritura a fuerza de interrupciones, ya no está en *La novela luminosa*. La anhelada soledad ya está al alcance de la mano, y el adentro se consume como encierro en el hogar sin que ninguna exterioridad lo amenace. El resultado, sin embargo, es un deterioro lento pero imparable, un penoso venirse abajo que ni siquiera favorece el escribir. Estas otras mujeres, entonces, las que acuden porque ya no hay mujer, asumen un deber salvacional ; cuidan al narrador ante todo de sus propios descuidos, restablecen para él una cierta relación con el mundo, y hasta pueden estimular la escritura (Chl. lee el diario y alienta al narrador a continuarlo ; pero hace algo aun más importante, crucial para una concepción tan material de la escritura : le regala una lapicera).

- 18 “Mis fieles tutoras”, llama el narrador a esas mujeres⁴⁹. Tutoras y encargadas : se encargan de que se alimente mejor, de que salga a caminar, de que no se venga abajo del todo. Se ocupan de que el abandonado (por una mujer) no acabe de convertirse por completo en un abandonado (por sí mismo, de sí mismo). De todo eso pueden salvarlo, con todo eso pueden asistirlo. Lo que no pueden evitar, sin embargo, es el ser mujeres. De lo que no pueden salvarlo es de sí mismas, esto es, de su condición femenina. Esta inscripción casi final en *La novela luminosa* : “¿Por qué perdí esa libertad ? Como siempre, por una mujer”⁵⁰, la hace constar Levrero incluso cuando, a esa altura del texto, después de tanto ya escrito, si hay algo que se ha tornado evidente es que la libertad como tal, o esa clase de libertad por lo menos, no sirve de mucho, no sirve de nada.

NOTAS

1. Mario Levrero, *La novela luminosa*, Buenos Aires : Mondadori, 2008, p. 357.
2. Mario Levrero, *El alma de Gardel*, Buenos Aires : Mondadori, 2012, p. 32.
3. Mario Levrero, *Diario de un canalla / Burdeos 1972*, Buenos Aires : Mondadori, 2013, p. 48.
4. *Ibidem*, p. 103/4.
5. Ambos cuentos en Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, Montevideo : Irrupciones, 2011.
6. Mario Levrero, *Espacios libres*, Buenos Aires : Puntosur, 1987, p. 20.
7. Mario Levrero, *El alma de Gardel*, op.cit., p. 37.
8. Mario Levrero, *La Banda del Ciempiés*, Buenos Aires : Mondadori, 2010, p. 89.
9. Mario Levrero, *Espacios libres*, op.cit., p. 50.
10. “... este comportamiento me llevaba a una primera actitud de rechazo hacia ella ; me vi sin saber qué hacer (...). Busqué excusas para mantener la indiferencia (Mario Levrero, *La ciudad*, Barcelona : Debolsillo, 2008, p. 28).
11. Jorge Varlotta (Mario Levrero), *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, Buenos Aires : Equipo Editor, 1974, p. 26.
12. Mario Levrero, *Fauna / Desplazamientos*, Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1987, p. 69.
13. Mario Levrero, *Espacios libres*, op.cit., p. 241.
14. Mario Levrero, *Dejen todo en mis manos*, Buenos Aires : Mondadori, 2007, p. 39.
15. Mario Levrero, *Fauna / Desplazamientos*, op.cit., p. 124.
16. Mario Levrero, *Espacios libres*, op.cit., p. 34.
17. Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, op.cit., p. 86.
18. Mario Levrero, *Fauna / Desplazamientos*, op.cit., p. 207.
19. Mario Levrero, *Espacios libres*, op.cit., p. 119.
20. Mario Levrero, *El lugar*, Barcelona : Debolsillo, 2008, p. 64.
21. Mario Levrero, *La ciudad*, op.cit., p. 116.
22. Mario Levrero, *París*, Barcelona : Debolsillo, 2008, p. 67.
23. Mario Levrero, *Dejen todo en mis manos*, op.cit., p. 116.
24. Mario Levrero, *El alma de Gardel*, op.cit., p. 111.
25. Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, op.cit., p. 97.
26. Mario Levrero, *Todo el tiempo*, Montevideo : Hum, 2009, p. 104.
27. Mario Levrero, *Diario de un canalla / Burdeos, 1972*, op.cit., p. 79.

28. Mario Levrero, *Espacios libres*, op.cit., p. s.242/3.
 29. Mario Levrero, *La ciudad*, op.cit., p. 134.
 30. Mario Levrero, *Dejen todo en mis manos*, op.cit., p. 43.
 31. Mario Levrero, *El alma de Gardel*, op.cit., p. 32.
 32. Mario Levrero, *Todo el tiempo*, op.cit., p. 83.
 33. Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, op.cit., p. 77.
 34. Mario Levrero, *El discurso vacío*, Buenos Aires : Interzona, 2006, p. 19.
 35. *Ibidem*, p. 32.
 36. *Ibidem*, p. 19.
 37. *Ibidem*, p. 83.
 38. *Ibidem*, p. 45.
 39. *Ibidem*, p. 102.
 40. *Ibidem*, p. 19.
 41. *Ibidem*, p. 25.
 42. *Ibidem*, p. 30.
 43. *Ibidem*, p. 130.
 44. *Ibidem*, p. 82.
 45. *Ibidem*, p. 61.
 46. *Ibidem*, p. 66.
 47. *Ibidem*, p. 81.
 48. Mario Levrero, *La novela luminosa*, op.cit., p. 130.
 49. *Ibidem*, p. 400.
 50. *Ibidem*, p. 517.
-

RESÚMENES

Las mujeres no son, en los relatos de Mario Levrero, personajes insertos en una narración, sino parte sustancial de los dispositivos que permiten que esa narración avance y funcione.

Dans les récits de Mario Levrero, les femmes ne sont pas des personnages insérés dans une narration, mais les pièces fondamentales d'un dispositif qui permet à cette narration d'avancer et fonctionner.

In Mario Levrero's works, women are not characters embedded in a story, but an essential element that allows the narrative

AUTOR

MARTÍN KOHAN

Escritor, UBA