

La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana

Eduardo BECERRA. Universidad Autónoma de Madrid

Según he podido comprobar en los últimos tiempos, resulta cada vez más frecuente que, cuando una escritora es invitada a una mesa redonda para debatir sobre la escritura femenina «sobre la existencia o no de tal categoría, sobre sus rasgos específicos y, finalmente, sobre la pertenencia o no de la autora a tal esfera», suele iniciar sus intervenciones subrayando su hartazgo y quejándose abiertamente de, por un lado, las limitaciones que impone a su obra este tipo de clasificaciones; como si el hecho de ser mujer escritora le vedara el acceso a otros territorios de lo literario; y por otro, del peligro de homogeneización que corren sus trabajos desde tales perspectivas. No creo que estas opiniones supongan la negación de una marca de género para su producción sino que provienen más bien de la convicción de que instalarse en este ámbito, sin en ningún momento traspasarlo, constituye una obcecada manera de insistir en lo obvio.

Esta anécdota señala cambios evidentes respecto a tiempos no muy lejanos. Si nos ceñimos al ámbito hispanoamericano, los años ochenta, tras los significativos avances de la década anterior, constituyen el momento de la asunción plena de postulados feministas encaminados tanto a revelar los mecanismos opresores de una cultura falocéntrica como a bucear por los laberintos de una identidad femenina históricamente negada o exiliada hacia los márgenes de la realidad. La especificidad de lo femenino y, en el campo que nos ocupa, su plasmación en una escritura emergían por entonces como metas fundamentales; fueron los años en que los congresos, libros y números monográficos de revistas dedicados al tema comenzaban a proliferar en aras del logro de tal objetivo. Se combinaba el cuestionamiento de los clisés de la feminidad impuestos desde la perspectiva patriarcal a lo largo de los siglos con el intento de establecer los rasgos propios del ser-mujer; postulados que iban a ser proyectados a los espacios más diversos del saber: filosofía, psicoanálisis, antropología y, por supuesto, a las artes. Pero como es la literatura la que nos ocupa, centrémonos en ella.

En las revisiones que escritoras y críticas literarias del feminismo llevan a cabo en estos años, una y otra vez se destaca que, como producto de la situación marginal desde la que tradicionalmente se venía produciendo y de las categorías

que el saber homocéntrico había venido asignando a lo femenino «pasión, sensibilidad, emotividad y en general alejamiento e incluso incapacidad para el razonamiento simbólico», la escritura producida por las mujeres se había caracterizado por su detallismo, su carencia de nivel simbólico, su fragmentación, su subjetivismo y sentimentalidad y, en definitiva, su intrascendencia al referirse siempre a una órbita familiar y cotidiana. En resumen, la escritura femenina (o de mujeres) quedaba etiquetada como una literatura menor¹. Hubo quienes como Marta Traba, en su célebre artículo “Hipótesis sobre una escritura diferente”², defendieron el acercarse a esos textos desde otra óptica, fuera de las categorías tradicionales de análisis del texto literario, finalmente responsables de tal marginación y minusvaloración. Pero lo que me parece más interesante es destacar las respuestas que, ante este panorama, dan las propias escritoras latinoamericanas a través de su práctica literaria. En el número especial que en 1985 la *Revista Iberoamericana* dedicó a las autoras de América Latina³ encontramos un amplio número de testimonios de narradoras y poetas referidos a la concepción de su escritura; en todos ellos la autoconsciencia de la necesidad de plasmar en sus textos los signos de su entidad sexual no deja lugar a dudas. Por otro lado, los nombres de Alba Lucía Ángel, Helena Araújo, Julieta Campos, Silvia Molloy, Luisa Valenzuela, Griselda Gambaro, Margo Glantz, Angélica Gorodischer y Rosario Ferré, entre otros, despejan cualquier interrogante acerca de la representatividad de las opiniones recogidas en el contexto de literatura latinoamericana de esta época. Así, si Alba Lucía Ángel nos habla allí de la página escrita como intimidación feroz por donde corre la corriente sanguínea que es cada palabra; Helena Araújo, en parecida dirección, defiende una escritura que expresa la vida del cuerpo sin censuras y que fluctúa al compás de los ritmos naturales; Margo Glantz habla de inscripciones marcadas en la carne; Rosario Ferré de la escritura como conocimiento corporal, texto convertido en cuerpo y piel formados a través del gozo, de un erotismo que asimismo Griselda Gambaro reivindica como elemento central de su lenguaje; por último, Julieta Campos vincula la creación con la maternidad, basándose en el poder generador del cuerpo femenino, y define su escritura como un territorio en el que reinan la magia y el mito, el instinto, la intuición y el regreso a la naturaleza, el apego a la tierra. Todas ellas convierten el trabajo literario en labor de autorreconocimiento que conlleva la transgresión y la subversión de viejos modelos; búsqueda expresada certeramente por Clarice Lispector con esta sencilla fórmula: “No quiero la belleza, quiero la identidad”.

¿Dónde buscar esta identidad? ¿Qué imágenes o qué territorios aparecen

¹ Véase Reina Roffé, “Itinerario de una escritura: ¿Desde dónde escribimos las mujeres?”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995; pp. 13-17.

² Marta Traba, “Hipótesis sobre una escritura diferente”, en Patricia Elena González y Elena Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán, 1984; pp. 21-26.

³ *Revista Iberoamericana*, nº 132-133, vol. LI, julio-diciembre, 1985.

como los más aptos para acoger lo femenino? Si repasamos las opiniones anteriores, vemos cómo la recuperación del cuerpo en su vertiente erótica «corriente sanguínea, carne, piel recorrida, acariciada, con las palabras» y como centro ordenador de una temporalidad cíclica, los ámbitos mágicos y el apego a la tierra se erigen en pilares centrales de una imaginación de corte claramente mítico. ¿Por qué el mito? Porque su opuesto: la historia, y los modelos culturales que ha ido sedimentando, son vistos ahora como procesos que, desde el poder patriarcal, han ido consagrando el papel marginal de las mujeres. La supuesta neutralidad del discurso universalista y racionalista de la modernidad queda desenmascarada, de ahí que el expresarse como mujer necesite de otros modelos: lo irracional «con sus rostros diversos: el mito, la magia, el deseo, el placer, el erotismo, la nostalgia de la naturaleza» surge como alternativa.

Muchas novelas plasman en sus ficciones durante los años setenta y, sobre todo, los ochenta estos planteamientos. Los textos de Cristina Peri Rossi, Alba Lucía Ángel, Isabel Allende, Gioconda Belli, Luisa Valenzuela, Julieta Campos, Silvia Molloy, Diamela Eltit y Reina Roffé, entre otras muchas, ofrecen, dentro de una amplia variedad expresiva y temática, una escritura que recrea a menudo atmósferas míticas y espacios simbólicos de grueso espesor, dando respuesta así a ese detallismo, sentimentalidad, carencia de nivel simbólico e intrascendencia con que despectivamente se había definido la escritura de la mujer. En líneas generales, estos relatos construyen, por un lado, un discurso liberador en el que un erotismo omnipresente se traduce en escritura que busca encarnar las pulsiones del deseo; por otro lado, es frecuente asimismo que la mujer aparezca habitando territorios mágicos regidos por los instintos y por los ciclos naturales repetidos en el cuerpo femenino. En un caso y otro la voz de la mujer se erige en centro ordenador de un mundo que se dirime en ámbitos alejados de la historia; de la identificación con estos espacios surgiría un modelo de identidad.

Es evidente que es posible encontrar muchos de estos rasgos en aquellas narraciones de mujeres que continuaron y continúan explorando la veta mágico-realista. El sustrato mítico que siempre caracterizó a esta corriente no se abandona y ahora esos territorios alucinantes y sobrenaturales que en el pasado que identificaron con lo americano se convierten ahora en el reino atemporal de lo femenino, siempre garante de la armonía. Con sus poderes, la mujer, antigua bruja del discurso machista ahora convertida en hada buena, queda reivindicada frente a las amenazas de la historia y de las convenciones sociales, de una cultura finalmente siempre represiva. Si tomo en cuenta esta vertiente es para situar un punto de partida que explique aspectos de la narrativa de Mayra Montero que señalarían ciertas diferencias en el planteamiento del problema de las relaciones entre mujer y escritura. He dejado de lado, a la hora de resaltar la continuidad de las fórmulas mági-

⁴ Helena Araújo, "Un mimetismo lucrativo", *Quimera*, nº 171, julio-agosto 1998, pp. 54-58.

co-realistas en los relatos de mujeres, los posibles aspectos mercadotécnicos justificadores de una fórmula todavía incuestionablemente exitosa «las cifras cantan»; no obstante, si alguien está interesado le remito al artículo de Helena Araújo “Un mimetismo lucrativo”, recientemente publicado en la revista *Quimera*⁴.

Antes de pasar a la obra de Mayra Montero creo necesario realizar una reflexión previa. Desde el mismo momento en que empezó a cobrar entidad, el discurso de la mujer receló de las categorías universales y esencialistas a la hora de autonombrarse, pues vio en ellas, con justa razón, una de las principales estrategias del pensamiento homocéntrico a la hora de su exclusión del contrato social. El “eterno femenino” se desplegó a lo largo del tiempo en una serie de tópicos «la vinculación con la naturaleza, la intuición, la sentimentalidad» que la ubicaban fuera de las líneas maestras de la cultura forjadas por un pensamiento masculino invocador de la razón y la universalidad, ambas supuestamente neutrales. Por ello, han sido muchas las pensadoras que han denunciado la propia etiqueta de feminidad al ser un mero producto del pensamiento esencialista del machismo. Se revuelven así contra todo intento de mitificar e idealizar la condición de la mujer, de definirla metafísicamente. Sin embargo, la obligación de buscar espacios de identificación fuera de la temporalidad histórica (marcada ahora con el signo del macho) provoca el regreso a imágenes cuya condición arquetípica se pretendía evitar y que, además, no se encuentran muy lejos de aquellas instituidas por la razón patriarcal.

Considero que no son ajenas a este proceso las narraciones de las autoras a las que me he referido. A menudo se ha afirmado que el relato mágico-realista femenino constituye, dentro de la estrategia de la piratería y del robo frecuentemente defendida como camino válido para la escritura de la mujer «típica “treta del débil”, para usar la fórmula de Josefina Ludmer», una revisión paródica de los modelos precedentes, sobre todo el macondiano⁵. Pienso que tal postura es más la excepción que la regla. Hay en estas novelas una decidida tentativa por fundar una identidad esencial, y por tanto, rotunda, cerrada, compacta, atemporal y por ello me atrevería a decir que inmutable de lo femenino. Tales paradojas señalan no tanto las deficiencias de un saber como la compleja encrucijada a la que se enfrenta a la hora de encontrar lugares desde los que hablar en medio de un ámbito epistemológico trazado sin contar con él. Estos rasgos paradójicos se acentúan si tenemos en cuenta ciertas características del saber actual.

Helena Araújo, en su libro *La Scherezada criolla*, pronto advirtió de los riesgos de un pensamiento para la mujer que, por la vía de la exaltación mítica, seguía encerrándola en la alteridad y que, al acercarse a una imagen de lo femenino como

⁵ Véase Elzbieta Skolodowska, “La escritura femenina: una contra-corriente paródica”, en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1991; pp. 141-168, especialmente pp. 152-155.

armonía quebrantada, precipitaba una regresión en forma de reintegración a los arquetipos tradicionales. Ya antes, en 1979, Julia Kristeva había afirmado: “¿Qué quiere decir ‘identidad’, o incluso ‘identidad sexual’, en un espacio teórico y científico en el que se cuestiona la noción misma de identidad?”⁶; y es que, como afirma Rosa María Rodríguez Magda en *Femenino fin de siglo*, el problema está en que “un día nos levantamos y el mundo se había transmutado en lenguaje”⁷. Como consecuencia de ello, todo se convirtió en sentido y representación, en simulacro, de ahí que tanto Kristeva como Rodríguez Magda postulen la necesidad de superar, sin negarles sus méritos y sus logros, etapas previas del pensamiento feminista «delimitadas por el feminismo de la igualdad (de inspiración marxista) y el de la diferencia (de inspiración freudiana)» debido a sus ataduras a una lógica esencialista que lo inmovilizaba. Frente a ello, Kristeva propone rastrear la problemática de la mujer atendiendo a sus representaciones dentro del contrato social «contrato simbólico, en la terminología de Kristeva, que permite abordar el problema como un proceso cambiante que acogería las múltiples facetas de lo femenino y que se mostraría irreductible a toda fijeza»; del mismo modo, Rodríguez Magda define el lugar de la mujer como “un reducto a conquistar para la indefinición”⁸, porque al ser habitantes de un mundo, el del sentido, que sólo admite los simulacros, “el sexo ha muerto como significante universal. Perdura la seducción, la máscara, el ‘emperifolle’, pero es como un erotismo blanco «aunque se joda», un erotismo más bien de piel y ornamento que de vísceras y pulsiones”⁹.

No pretendo establecer conexiones directas entre estas reflexiones y la obra de Mayra Montero, aunque el hecho de que sus novelas ofrezcan una manera diferente de abordar un mundo de ficción lleno de presencias mágicas podría reflejar una estrategia diferente a la hora de pensar lo femenino en una línea parecida a la que acabamos de ver. De sus cinco novelas publicadas hasta la fecha, dos de ellas: *La trenza de la hermosa luna*, de 1987, y *Tú, la oscuridad*, publicada en 1995, transcurren en Haití; y aunque la acción de *Del rojo de su sombra*, de 1992, se sitúa en la República Dominicana, los personajes son en su gran mayoría trabajadores haitianos emigrados a la frontera con ese país. El espacio haitiano nos hace recordar de inmediato un viaje que resultaría capital para la novela, la crítica literaria y el pensamiento hispanoamericanos del siglo XX: el emprendido en 1943 por Alejo Carpentier a estas tierras rebosantes de advertencias mágicas y presencias poéticas que le harían sentir el “nada mentido sortilegio” de su geografía y de su historia. Este escenario le serviría al autor de *El reino de este mundo* para proclamar la condi-

⁶ Julia Kristeva, “Tiempo de mujeres”, en *Nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 1185-205; p. 203.

⁷ Rosa María Rodríguez Magda, *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 50.

⁸ Ídem, p. 41.

⁹ Ídem; p. 153.

ción maravillosa de la América entera, por lo cual quedó fijado como terreno propicio para el despliegue de un imaginario mágico y mítico.

El mundo del vudú constituye sin duda el pilar básico del sustrato sobrenatural del mundo haitiano e igualmente supone una presencia fundamental en estos relatos de Mayra Montero. Por tanto, a la hora de resaltar contrastes frente a otras narradoras, las diferencias van a surgir no de la mayor o menor presencia de lo mágico en sus obras sino del modo en que opera y se articula esa presencia dentro de la ficción. Un punto de partida que desde el comienzo establece diferencias es la ausencia de una lógica de oposición en la recreación del universo del vudú. Quiero decir: ni, como en el caso de Carpentier, los poderes sobrenaturales quedan reivindicados en oposición a modelos occidentales de corte racionalista ni, como en el caso de algunas de las obras de Allende, Belli y Esquivel, tales poderes son patrimonio del alma femenina, habitante de una sobrenaturaleza que agranda su figura. El mejor ejemplo lo encontramos en *Del rojo de su sombra*, donde se narra el peculiar enfrentamiento entre la dueña Zulé, *mambo* o sacerdotisa del culto vudú capaz de convocar en su ayuda a loases, radas, petroses y otras figuras del panteón vudú, y el *bokor* «*houngán* o sacerdote que a diferencia de éstos trabaja con las fuerzas del bien y del mal» Similá Bossé, dueños cada uno de un *gagá* «culto religioso de las regiones cañeras de la República Dominicana». Durante tres días, hasta el Domingo de Resurrección, los *gagás* emprenden procesiones llenas de rituales durante las cuales se cruzan unos con otros en encuentros a veces cordiales, a veces sangrientos. La narración va anticipando el mortal encuentro de ambos *gagás*, pues Similá Bossé ha jurado acabar con la mujer.

Otra dimensión diferente la encontramos en las relaciones entre lo mítico y la historia. El universo religioso, mítico-mágico, no aparece nunca en estas novelas como ámbito cerrado y compacto, inabordable en su discurrir para el devenir histórico. Muy al contrario, Montero no deja de contextualizar los acontecimientos novelescos, inscribiéndolos en la conflictiva historia haitiana de los últimos tiempos, los del gobierno de Jean Claude Duvalier «o Baby Doc», responsable de un régimen de terror que continuaba el de su padre, Papá Doc, y que como él se valió para imponerlo de los voluntarios de la seguridad nacional siniestro grupo paramilitar familiarmente conocido como los *tontons macoutes*. El momento del abandono del gobierno por parte de Baby Doc ubica temporalmente los acontecimientos de *La trenza de la hermosa luna*. Un marinero, Jean Leroy, regresa a la isla requerido por un poderoso sacerdote o *houngán* antiguo amigo de la infancia: Papá Marcel. A lo largo del argumento vamos percibiendo nítidamente cómo los poderes y la influencia de los sacerdotes vudús traspasan con mucho el ámbito religioso hasta llegar a las esferas más altas de la política. El trabajo en estrecha colaboración con los poderes políticos de algunos de los *hounganes* y *bokores* y de las *mambos* provoca en la novela la furia de la población contra estas figuras, en medio de un clima de revueltas civiles y de violencia desatada. También en *Del rojo de su sombra*, bajo la aparente omnipresencia del universo vudú, descubrimos cómo el intento de Similá

Bossé por acabar con la dueña Zulé responde a razones que nada tienen que ver con los poderes sobrenaturales: el bokor Similá realiza, asociado a los poderes de Port-au-Prince, es decir, junto al gobierno haitiano, operaciones de contrabando en territorio dominicano para las cuales la presencia de Zulé constituye un obstáculo incómodo. Observamos así un nivel narrativo que hace de estas novelas de Mayra Montero novelas en cierto modo políticas, muy ligadas por tanto a una temporalidad histórica que en las narraciones de Isabel Allende o Gioconda Belli es escamoteada o bien atenuada en aras de potenciar instancias opuestas. En *Tú, la oscuridad*, también la labor del herpetólogo, estudioso y buscador de ranas que protagoniza la novela, se ve progresivamente amenazada por una violencia fácilmente relacionable con un convulso contexto histórico y político.

Pero no es sólo la historia, con su temporalidad lineal y por ello cambiante y huidiza, la que en los relatos de Mayra Montero resquebraja la granítica presencia del mundo mítico y sobrenatural de la religión vudú. Otro nivel narrativo viene a evitar toda tentación de leer sus novelas desde las estrategias mágico-realistas utilizadas por otras narradoras latinoamericanas. Esta nueva dimensión nos ofrecería la posibilidad de leer estas obras como novelas sentimentales, o simplemente: como novelas de amor. En el libro ya citado *Feminismo fin de siglo*, Rodríguez Magda habla en determinado momento de una época pasada en la que “espartanamente se amputaron aspectos como la ternura y la emotividad... Era «continúa» la revolución reichiana del orgasmo, la liberación sexual desafectivizada y política.” Y concluye: “Fuimos austeros y, seguramente, demasiado sesudos y tristes”¹⁰. Pasa de inmediato esta autora a describir la progresiva recuperación de los sentimientos en el discurso de la mujer porque, según ella, “en el caso de la mujer, pensar el amor es una tarea que nuestra inteligencia reivindica”¹¹. Señalar la carga sentimental de la narrativa de Mayra Montero como marca diferencial respecto a las novelas de Isabel Allende, Laura Esquivel y Gioconda Belli exige contestar a una pregunta: ¿no aparece el amor en las obras de estas últimas? Por lo general sí, respondo; pero yo al menos lo percibo demasiado perfecto y absoluto y por ello falto de matices, casi inhumano, pues llega a parecerme una fuerza más de lo sobrenatural que sobrepasa los sentimientos sin detenerse en ellos. Por el contrario, en la narrativa de la autora de *La trenza de la hermosa luna* el tema amoroso sí constituye una línea argumental recorrida morosamente por la autora. Considero además que el relato sentimental finalmente se erige en el soporte central del resto de las líneas argumentales de sus novelas. En la primera de ellas, Jean Leroy participa de la agitación política como deuda de amistad hacia su antiguo amigo y ahora sacerdote Papá Marcel, pero por lo general contempla a distancia los acontecimientos del país. Finalmente sólo el amor, antiguo pero aún intenso, por la viuda Choucune le permite identificarse con su tierra. Cuando la viuda rechaza a Leroy para casarse con el anciano

¹⁰ Ídem; p. 153.

¹¹ Ídem; p. 154.

Bonaparte Agena, Leroy descubre que la mujer “le había pertenecido desde siempre a Bonaparte Agena. El resto de sus pasiones, incluso su matrimonio con el difunto Hubert Gourgue, habían sido sólo accidentes de la carne, aventuras asumidas con un cierto sentido del deber, que ya realmente no importaban”¹². Tras esta fatídica revelación, Leroy descubre que “nada había pasado en su vida que no fuera minúsculo, insignificante. Nadie lo había querido en todo este tiempo y él mismo no había querido a nadie lo suficiente como para recibir de vuelta el reflejo de su amor hecho pedazos” (p. 183). No es posible no pensar en viejos modelos de la novela romántica al leer tales palabras.

Mucho más significativo, e incluso sorprendente, se muestra el relato amoroso en *Del rojo de su sombra*. Entre los episodios que describen las procesiones del gagá de la dueña Zulé se intercala la historia de las relaciones entre ella y Similá Bossé. Lo que aparece es un relato de amor apasionado y de atracción irresistible de la dueña por el futuro *bokor*. La lucha final se resuelve de un modo sorprendente; la atracción no ha cesado y Zulé se somete a Similá Bossé. En ese momento, ya al final de la obra, Jérémie Candé, el escudero y casi perro fiel de la mujer que un día ocupó su lecho y al que luego sólo le fue permitido por la reina contemplar sus encuentros amorosos con otros hombres: en especial con Similá Bossé, se lanza a por Zulé y la asesina con un machete. Y así, tras la sumisión aparentemente perversa que nos había sido descrita, este violento final nos revela la verdad de una pasión amorosa que, latente a lo largo del argumento, estalla al final con toda su violencia. El mismo trasfondo sentimental encontraremos en *Tú, la oscuridad*, en la historia de la búsqueda de la rana de la sangre que el científico y su guía haitiano, el viejo Thierry, emprenden vamos encontrando el territorio común de dos existencias rotas por amores fracasados. Por fin, la última novela de Mayra Montero, la reciente *Como un mensajero tuyo* (1998), cuya acción se ubica ahora en su Cuba natal, consagra la fuente vocación sentimental de su trayectoria.

Con tal caracterización de su narrativa, la obra de Montero podría ser vista como un regreso a viejos clisés definidores de la escritura de mujer: sentimental e intrascendente, menor en definitiva. Sin embargo, el soporte sentimental de sus narraciones no le impide plasmar un panorama, nada desdeñable en su complejidad, de la historia reciente de Haití, de su realidad política, de su compleja textura cultural y de las variadas psicologías de los hombres y mujeres que lo habitan. Mayra Montero, superando ciertas estrecheces de las estrategias mágico-realistas al no dejarse atrapar por su retórica, demuestra que lo sentimental como elección de escritura, tantas veces explícita o implícitamente condenado por las limitaciones que se le asignaron a su discurso, no está obligado a encerrarse en los ámbitos hogareños de la cotidianidad familiar. Todo ello nos invita a pensar las categorías de la

¹² Mayra Montero, *La trenza de la hermosa luna*, Barcelona, Anagrama, 1987; p. 177 (todas las páginas de la obra se extraen de esta edición).

escritura femenina desde una mayor flexibilidad, al hacer de ella un territorio más espacioso y acogedor y menos excluyente. También más incierto, cambiante y huido, pues así son siempre los sentimientos, pero asimismo más veraz y más próxima, pues baja a la mujer de unos pedestales que, en mi modesta opinión supongo que irremediabilmente masculina, la tornaban irreal en su propia perfección.

Las notas del diablo de Julio Cortázar: imagen-música-texto desde el análisis estructural de Roland Barthes

María CAROLINA VIDAL, Universidad de León

My analysis revolves around the asynchrony and discontinuity that is inherent in Julio Cortázar's *Las notas del diablo*. Drawing on the research carried out by Cortázar in *El lenguaje escrito* and his other essays on writing, I will study the text as a musical score. I will also refer to the work of Roland Barthes (1970) and his structuralist approach to the analysis of writing, especially his book *Camera Lucida*, to understand the text's structure.

Como en todo relato, *Las notas del diablo* presenta una estructura tradicional de introducción inicial, nudo y desenlace, y desarrollo del conflicto (pero tal vez la descomposición de los elementos tradicionales de la función y sus relaciones intrínsecas a la obra, tomando toda la tradición narrativa como función) trufados a la vista del relato de Cortázar, entendido como una búsqueda que, a partir de una serie de discursos, eventos y finales, se vuelve a ser objeto y sujeto en su programa como espacio (Bakhtin 1994). Entiendo así la escritura que lo estructura como un juego de posibilidades del cuento como mecanismo regulado, tal y como todo puede la posibilidad funcionalidad, basada en la gran variedad de soluciones (estructurales de su obra) que, siguiendo a Barthes, se le puede ver "un sistema implícito de unidades y de reglas" (Barthes 1970, 10), organizadas bajo una estructura jerárquica universal (Bakhtin 1974). Sin embargo, el conflicto mismo está en juego y así se organiza en la *Las notas del diablo* de la *Las notas del diablo*, hacia un fin que es un desafío mismo.