

Algunos aspectos de lo siniestro en *La sentencia de muerte*

FERNANDO SÁNCHEZ ALONSO, U.C.M.

1. HACIA EL CENTRO OCULTO: LA PALABRA Y LA MUERTE.

Enfrentarse con este breve y sobrecogedor relato de Maurice Blanchot puede constituir una ardua tarea para quien no esté familiarizado con el modo de leer que Nietzsche defendía en las últimas páginas del prólogo a *Aurora*. La lectura, explicaba allí el filósofo, ha de ser pausada, atenta, profunda y cuidadosa, y esta exigencia, intuyo, nunca ha sido tan pertinente a la hora de abordar una novela como la que nos ocupa. No obstante, y aunque el lector observe estas pautas, tras la lectura de *La sentencia de muerte* uno tiene la certeza de que se ha dicho todo y, sin embargo, no puede alejar de sí la impresión de que se ha sustraído lo esencial. Esta misma paradoja se advierte en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* de Rilke, un libro muy similar a nuestra novela, ya que ambos giran en torno a un centro al que los respectivos narradores sólo pueden aproximarse de un modo oblicuo, y en consecuencia insuficiente. En el libro de Rilke este centro lo constituye el hundimiento o la muerte de Malte; en el de Blanchot, la de J.¹

Es verdad que la obra narrativa de Blanchot, de un lenguaje rítmico, claro y terso, ejerce una incontestable fascinación sobre el lector. Con

¹ Ese centro oculto es el punto en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla..., todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció (Blanchot: 1992: 38).

todo, y pese a que en *La sentencia de muerte* (1948) su prosa no flaquea ni pierde en belleza, las palabras ya no muestran ni iluminan, tal como ocurría en *Aminadab* (1942), por ejemplo, sino que se refugian en la vida secreta de las sombras, y desde allí hablan. Quizá esta imposibilidad de la palabra para alumbrar el misterio, al que se alude con una prudente reserva, explique el que Blanchot parezca querer poner fin al relato en el mismo comienzo del libro, un comienzo después del cual todo debe hacerse silencioso. Afirma el narrador que *este relato... podría resumirse en dos palabras. Eso es lo que lo hace tan espantoso. Hay dos palabras que puedo decir, y a estas palabras me he resistido durante nueve años* (Blanchot, 1985: 5). Alrededor de estas dos palabras, esto es, alrededor de *la muerte*, van a reunirse todas las demás, que no serán sino una glosa de éstas, un acercamiento a lo indecible. En seguida veremos por qué. Pero antes debemos tratar de contestar a una pregunta: ¿por qué esa precaución? ¿por qué el narrador apela a esa perifrasis para referirse a la muerte? Creo que este hecho reconoce, al menos, dos motivos. El primero nos lo suministra Borges en el diálogo que mantiene el narrador con Stephen Albert en *El sendero de los jardines que se bifurcan*, donde se lee:

- En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez, ¿cuál es la única palabra prohibida? Reflexioné un momento y repuse:
- La palabra *ajedrez*.
- [...] Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perifrasis evidentes, es quizás el modo más enfático de indicarla. (J. L. Borges, 1989: 479)

Si la palabra *prohibida* en el texto de Borges es *ajedrez*, la palabra *prohibida* en el texto de Blanchot es *muerte*. Pero si convenimos que encubrir una palabra es una forma más enfática de mostrarla, también hemos de admitir que la *muerte* es algo inexpresable: he aquí el segundo y más importante motivo de los dos que mencionábamos anteriormente.

En efecto, la muerte es lo que no puede ser dicho porque no puede experimentarse y, por tanto, conocerse: cuando la muerte existe, el sujeto ya no está. De ahí que la muerte sea *una relación con el misterio* (E. Levinas, 1993: 110). El propio Blanchot señala que si nos acercamos a la muerte como a aquello que nos fascina o nos aterra, es porque no estamos acostumbrados a ella (Blanchot, 1994: 29). Y si la muerte es lo incognoscible, no debe extrañarnos que en una narración que habla de la muerte las palabras se aproximen y retrocedan simultáneamente ante ese misterio cuya esencia llegan a presentir pero no a definir, pues definirlo sería ponerle límites, y no se puede poner límites a lo que no se conoce.

Yo no le tengo miedo a la verdad. No temo confesar un secreto. Sin embargo las palabras, hasta ahora, han sido más débiles y más cautas de lo que me hubiera gustado. Sería más noble dejar a la verdad en paz. Le sería extraordinariamente útil a la verdad, el permanecer oculta. Pero, ahora, espero acabar pronto. Acabar, esto también es noble e importante (Blanchot, 1985: 5).

¿Por qué acabar? Porque sólo se entienden las cosas que se escriben, porque sólo así puede llegar a dominárselas y, sobre todo, porque únicamente en el espacio de la escritura mueren los fantasmas. Algo parecido leemos en *Los apuntes de Malte: Sí, debería escribir, y así acabará esta situación* (Rilke, 1988: 21). Decía Juan Ramón Jiménez que *al fantasma se le mata con su nombre*, y esto es lo que tratará de hacer el narrador de nuestro relato cuando confiesa:

Esta mañana de 8 de octubre (acabo de comprobarlo con sorpresa) y que, por consiguiente, señala poco más o menos el aniversario de aquellos días, estoy casi convencido de que las palabras, que no deberían ser escritas, serán escritas (Blanchot, 1985: 5-6).

Pero la palabra fracasará en su empeño de revelar ese secreto, no podrá llevar a cabo esa tarea, pues su misma naturaleza contradictoria se lo impide: la palabra muestra al ser al tiempo que lo disimula. Es verdad que nada existe si no tiene nombre, pero no menos cierto es que el nombre se superpone al ser y lo sustituye, o lo que es lo mismo, hace que desaparezca. La palabra niega al tiempo que afirma, la palabra es proximidad y lejanía, presencia y ausencia. El narrador admite su derrota, y reitera al comenzar la segunda parte de la novela -anteriormente ya había confesado que varias veces había intentado en vano escribir estos sucesos-:

Después de una semana de silencio, comprendí claramente que si me equivocaba en la expresión de lo que trataba de expresar, no sólo no se acabaría nunca, sino que me alegraría por ello. Incluso ahora, no estoy seguro de ser más libre de lo que era cuando todavía no había hablado. Es posible que esté completamente equivocado. Es posible que todas estas palabras sean un telón detrás del cual la función se estará representando siempre (Blanchot, 1985: 34).

Esto significa que toda la narración está dirigida, y consumida también, por el impulso del escritor que la protagoniza, quien pretende decir lo que, en última instancia, es inexpresable. Todo el relato puede ser reducido a *dos palabras*, como antes veíamos, pero en este caso la desesperada aventura del narrador quedaría condenada a no ser contada nunca, a seguir

cobijada en su interior para siempre. Hablar, aun siendo una imprudencia o una inutilidad, es un medio de comunicar y desprenderse de una verdad que atormenta, que duele; y al aceptar ese hecho y ponerse a escribir, el narrador sabe que ya no hay camino de vuelta. Ahora bien, ¿de qué verdad se trata? ¿tan terrible es? Ciertamente, las setenta y nueve páginas de escritura densa que componen *La sentencia de muerte* se agrupan alrededor de una dolorosa y trágica verdad, que se erigirá en el tema de la novela: una muerte que no termina de llegar nunca. Precisamente a esta imposibilidad, a esa muerte que no llega después de la muerte, es a la que alude el título francés, *L'arrêt de mort*, cuya dilogía sémica no puede recoger el título castellano. El sustantivo *arrêt* significa a un tiempo sentencia y parada, condena y detención, como efectivamente sucede con la muerte de J.

Quien haya leído esta magnífica obra, que sin duda reúne los valores suficientes para suscitar la admiración y el reconocimiento que ha suscitado en personalidades como E. Levinas, Bernard Noël o Pierre Madaule, quien le dedicó incluso una novela, sabe que Blanchot no otorga gratuitamente nada al lector. Blanchot no sólo reduce el discurso a su esencia, sino que en su afán de despojarlo de todo lo accesorio recurre a la elipsis, cuyos vacíos informativos ha de ir llenando el lector, oculta asimismo datos que se nos antojan imprescindibles, desdeña las descripciones, muy importantes para crear la ilusión de realidad (A. Garrido Domínguez, 1993: 236), y prescinde del tratamiento de los personajes, que se constituyen en meros agentes de la acción, en simples *conectores de motivos* (B. Tomachevski, 1982: 204-206). Los personajes, en efecto, se nos aparecen como siluetas bosquejadas nerviosamente al carboncillo, seres extraños e inquietantes, sin perfiles nítidos, sin nombre, o con una solitaria inicial.² Pero nada de esto es caprichoso. Obedece tanto a la imposibilidad de transmitir lo inefable de la muerte, como al deseo de que la forma revele el contenido. Asimismo responde a las exigencias de la poética blanchotiana. Sirva como resumen de esta última afirmación la siguiente cita de *El espacio literario*:

² Es muy significativo este hecho. Si hemos de creer a Barthes, y nada impide hacerlo, la personalidad del personaje se configura a partir de la adjudicación de un nombre propio en torno al cual se congregan una serie de rasgos que permiten oponerlos a los de otros personajes. El narrólogo francés afirma en *S/Z*: *Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje... El Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas.* (Citado por A. Garrido Domínguez, 1993: 84).

Escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, en hacerlo más puro. Escribir comienza sólo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír (Blanchot, 1992: 42).

2. LAS REPETICIONES COMO FORMA DE LO SINIESTRO.

Tras este primer acercamiento a algunos de los aspectos que integran *La sentencia de muerte*, procederemos seguidamente a realizar un examen más detallado de la misma, centrándonos sobre todo en el análisis de las repeticiones de personajes y situaciones como expresiones de lo siniestro. Pero en primer término juzgo necesario resumir su argumento. Formalmente, la novela consta de dos partes, ambas de muy parecida extensión. Como decorado de fondo está la Segunda Guerra Mundial o, para decirlo con mayor propiedad, la invasión de Francia por las tropas de Hitler. Sin embargo, el narrador no se detiene en referir los pormenores de este suceso tremendo, que subrepticiamente conecta con la violencia del relato, sino que alude a él con pinceladas apenas perceptibles.³

Pues bien, en la primera parte asistimos a la laboriosa agonía y poste-

³ En la primera página recuerda que la primera vez que consiguió escribir los sucesos que vamos a leer *Fue en 1940, durante las últimas semanas de julio o las primeras de agosto. En la ociosidad que me imponía el estupor, escribí esta historia* (Blanchot, 1985: 5). En el texto nada se nos dice de la invasión nazi ni tampoco se desprende nada especial que permita intuirlo. Sin embargo, los alemanes ya habían sometido y ocupado París hacia tres meses (14 de abril de 1940). Sabemos de la invasión por el año y el mes, y quizás también por el empleo del término *estupor*. En la p. 7 hallamos otra insinuación semejante, esta vez anterior a la ocupación: *Desde el mes de septiembre estaba pasando una temporada en Arcachon. Me encontraba solo. Eran los días turbulentos de Munich.* Se refiere a la conflictiva anexión alemana de los Sudetes tras el Pacto de Munich (30 de sept. 1938), el mismo año en que ocurren los acontecimientos de la novela. Un dato parecido a los anteriores lo hallamos en la p. 15: *Me contaba que una hora antes de la primera inyección, el médico había decidido dejar París para instalar a sus hijos fuera de la capital.* Sólo muy avanzada la novela declara explícitamente: *Al principio de la guerra* (p. 55), y un poco más adelante (p. 62): *Durante el bombardeo de París, cuando nos encontrábamos en la calle, había que refugiarse en el metro.* Así, pues, sabemos que los sucesos narrados se extienden desde 1938 a 1940. Por otra parte, y concluyendo ya esta larga nota, debemos decir sobre el tratamiento interno del tiempo que, exceptuando algunas prolepsis y analepsis aisladas, los hechos se nos presentan linealmente, es decir, obedeciendo la cronología en que se produjeron.

rior fallecimiento de J., la amante o novia del anónimo narrador, quien participa de los hechos narrados en calidad de testigo, ofreciéndose así una *visión monoscópica* (O. Tacca, 1989: 66) de los acontecimientos, esto es, restringida a la esfera de su subjetividad. En la segunda, el narrador, ahora convertido en protagonista de los sucesos narrados, conoce a diversas mujeres que reproducen o perpetúan algunos de los rasgos de J., hasta que una de ellas, N(athalie)⁴, cree adivinar en el interior de un armario el secreto que él tan celosamente ha intentado proteger: el molde de la cabeza y de las manos de J. que guardaba para entretenérse con la ilusión de suponerla aún viva, como si esos simulacros o remedos de la amada contuvieran el poder de negar su trágica desaparición, de abolir su muerte, un poder que, de algún modo, poseen.

A este respecto hemos de tener en cuenta las palabras del Blanchot crítico cuando habla del significado de la imagen: *La imagen se convierte en la continuación del objeto, lo que viene después de él, lo que queda y nos permite disponer de él aun cuando no queda nada* (Blanchot, 1992: 249). De este modo, la imagen reemplaza al ser, lo aprehende, lo encierra dentro de sí, y por eso puede decirse que el ser pervive de alguna manera en el objeto. En consecuencia, J. está aún en el vaciado de sus manos y de su cabeza. Aunque en otro sentido, el mismo sentimiento de perpetuación de una persona en los objetos que hemos descubierto en nuestro narrador lo comparte la Fermina Daza de *El amor en los tiempos del cólera*. Después de los funerales del doctor Urbino, a solas ya con su dolor y su soledad, recuerda al esposo muerto y exclama: *La gente que uno quiere debería morirse con todas sus cosas* (G. García Márquez, 1989: 74).

Como seguramente ya se ha podido observar, en el relato de Blanchot planea la sombra de lo siniestro; por eso quisiera ahora que mi lector me permitiese hacer una pausa para intentar explicar esta idea y ver seguidamente cómo se manifiesta en el texto. A diferencia del inglés (*weird* o *uncanny*) y del alemán (*Unheimlich*), el español carece de un término exacto que traduzca estas palabras, aunque sin duda el más aproximado es siniestro, que ha ido ampliando el número de acepciones desde que Corominas remitió su significado a *izquierdo* y a *lo que es de mal agüero*. En la Viena de principios de siglo, Freud se impone la tarea de establecer o dilucidar su naturaleza, y en 1919 publica un libro titulado precisamente así: *Lo siniestro*. Para designarlo emplea el vocablo *Unheimlich*, antónimo

⁴ Copio el nombre tal como aparece escrito en el texto.

de *Heimlich*, lo familiar, lo íntimo, lo doméstico. Así, pues, algo es *Unheimlich* cuando no es consabido ni esperable. Para Jentsch la condición esencial de lo siniestro radica, sin embargo, en el desconcierto, en sentirse perdido.

Freud, a través del estudio etimológico, demuestra que *Heimlich* ha ido desarrollando una serie de significados distintos, y aun opuestos, de los primigenios. De esta manera *Heimlich* pasa a designar lo clandestino y lo oculto, con lo que se acerca a su antónimo, *Unheimlich*. Lo siniestro es, pues, algo que fue familiar pero que ha llegado a ser extraño, bien en función de los procesos represivos sufridos en la infancia de la historia personal, bien filogenéticamente. En consecuencia, concluye Freud, siniestro también es aquello que, familiar o no, debiendo permanecer oculto, se ha revelado. *No temo revelar un secreto*, asegura el narrador de nuestra novela (Blanchot, 1985: 5).

No obstante, en la ficción literaria este particular matiz de lo terrorífico adquiere una forma diferente de lo siniestro real. Muchas cosas que calificariamos de siniestras en la vida no lo son en la ficción; la literatura, precisamente por ser literatura, puede exagerar o fingir efectos siniestros que están ausentes en la realidad. En la configuración de lo siniestro, Freud enumera varias situaciones que merecen el dictado de *Unheimlich*, y de las que sólo recogeremos las que figuran en nuestro relato: mutilación de algunos órganos (el vaciado de las manos y la cabeza de J. es una especie de mutilación simbólica), el doble o la duplicación espectral, la repetición de rasgos físicos de una persona en otras, la fatalidad, el eterno retorno de lo mismo⁵ y la muerte. Resumiendo: lo siniestro es todo aquello que resulta imposible explicar, dominar o controlar desde lo conocido consciente. *Estaba viviendo en una intimidad orgullosa con el terror* (Blanchot, 1985: 35).

Y ahora, volviendo a nuestra novela, vamos a intentar ejemplificar lo expuesto en los párrafos precedentes. Comenzaremos con el *destino* o *fatalidad*. Sirva para ilustrar esta manifestación de lo siniestro el episodio del adivino:

Yo había enviado a un muchacho que se dedicaba -profesionalmente- a la quiromancia y a la astrología un hermoso vaciado de las manos de J., y le había pedido que me describiera las líneas maestras de su destino [...] Las líneas a veces se difumina-

⁵ Freud, en *Más allá del principio del placer*, hará de esta compulsión a repetir el sustrato íntimo del instinto de muerte.

ban, después se desvanecían, con excepción de un profundo surco central que correspondía, según creo, a lo que llaman la línea de la felicidad. Esta línea sólo se veía cuando se eclipsaban todas las demás; la palma de la mano aparecía entonces completamente blanca y lisa, una auténtica palma de marfil [...]; no obstante, en medio se abría siempre la profunda cuchillada, y si esta línea se llama realmente línea de la felicidad, debo decir que su aspecto volvía trágica esta felicidad (Blanchot, 1985: 14).

Cuando más tarde el joven le escribe al narrador notificándole los resultados de sus investigaciones, no menciona nada de las líneas de las manos.

Sin embargo, en su horóscopo, describía puntualmente la enfermedad de J. (de la que naturalmente yo no le había hablado), predecía que después de una operación quirúrgica se curaría casi, y la nota terminaba con estas palabras: no morirá.

En efecto, el muchacho acierta plenamente al prever que J. no morirá, aunque físicamente sí lo haga, y de una forma estremecedora.

Tal vez ahora se comprenda mejor no sólo el sentido del título francés, *L'arrêt de mort*, sino igualmente el tema de la novela, que unas páginas más arriba, como se recordará, enunciábamos así: una muerte que no llega jamás. Y esta muerte no llega, no puede llegar, por los dos motivos que acabamos de ver: por la pervivencia de J. tanto en el molde de yeso como en rasgos de otras mujeres.⁶ Esta *repetición de rasgos y situaciones* era, según Freud, otra de las formas de lo siniestro. Pero esta duplicación espectral no sólo se reduce a escenas y situaciones aisladas, sino que se constituye en el elemento vertebrador de toda la novela. Es muy llamativo el hecho de que la segunda parte, al igual que la primera, arranque con una declaración de intenciones tan idénticas entre sí, que pudieran ser intercambiables. Al comienzo leímos: *Yo no le tengo miedo a la verdad. No temo*

⁶ Sobre esta *imposible* inmortalidad hay un momento clave en el texto. Dos días antes de morir, J. tiene una pesadilla, debido a la cual ve moverse por la habitación lo que ella denomina *una rosa por excelencia*. Había encargado durante el día que le trajesen rosas rojas, nos dice el narrador, por lo que cree que esa imagen onírica tal vez sea provocada por las flores. Pero no parece que sea así, ya que la enfermera le comunica que la noche anterior J. pronunció esas mismas palabras mientras señalaba el balón de oxígeno. Es importante retener estos términos: *balón de oxígeno* (vida) y *rosa por excelencia* (la roja). En cuanto a su significado, la rosa es a un tiempo plenitud y marchitamiento, representa la comunidad entre el ser y el no ser, el tránsito de la vida a la muerte, pero también es *símbolo del amor que va más allá de la muerte y del renacer* (H. Biedermann, 1993: 402), es decir, símbolo del amor eterno, del amor inmortal.

confesar un secreto (Blanchot, 1985: 5); al iniciarse la segunda se nos informa: *La verdad será dicha, todo lo que pasó de alguna importancia será dicho* (Blanchot, 1985: 34).⁷ La segunda parte viene a relatar las consecuencias que provoca la muerte de la amada en la vida del narrador. Este es el segundo periodo o duplicación de una verdad cuyo primer momento está en otro lugar, en *otro mundo*. La *anámnesis* o teoría de la reminiscencia platónica enseña que no se puede vivir algo que no se haya vivido antes. Y al igual que el esclavo del *Menón* no descubre, sino que redescubre o recuerda, así acontece con N(athalie):

Tiempo después me dijo -y estaba persuadida- que yo no había sabido en ningún momento quién era, y que, sin embargo, no la trataba como a una desconocida, sino como se trata a una persona demasiado conocida [...] Pero, como yo la trataba también con una especie de intimidad huraña -y en absoluto como se trata a una extraña-, no tenía más remedio que creer que algo había pasado que no conseguía recordar y que, en efecto, yo la conocía perfectamente, con la condición de que ella no se conociera a sí misma (Blanchot, 1985: 44).

La voluntad sólo puede desear aquello que ya estaba dispuesto de antemano, aquello que ya estaba determinado desde un primer momento, como demuestra el mito de Er el Panfilio y ejemplifica el comportamiento de nuestro narrador no sólo en este pasaje, sino al buscar ecos o similitudes de la mujer muerta en otras mujeres. Por ejemplo, la marcada línea de la felicidad que atravesaba la mano de J. hallará su correlato en la cicatriz de la mano de C(ollete):

Aquel día se produjo un incidente. Recuerdo que me dijo, mientras me enseñaba la mano: «Mira esta cicatriz». Tenía el dorso de la mano atravesado por una hinchazón bastante grande. Poco después me di cuenta de que había cambiado de humor: su rostro reflejaba una especie de frialdad respetable, uno de esos aires de moralidad que hacen desagradable la cara más hermosa, y aquella sólo lo era a medias (Blanchot, 1985: 38).

En el fondo, esta organización simétrica evidencia la imposibilidad de restituir algo que se ha perdido. Podríamos seguir aduciendo ejemplos, pero estimo que con uno más bastará para probar el vínculo existente entre la repetición de situaciones y lo siniestro. El que copio a continuación viene

⁷ Incluso en el paralelismo sintáctico de las oraciones se advierte esta duplicidad, esta simetría.

a compendiar lo dicho hasta el momento: *Todo esto puede parecer infantil. Qué importa. Este infantilismo fue lo bastante poderoso como para prolongar una ilusión perdida y repetir algo que era ya irrepetible. Creo que aquel balbuceo contenía la seriedad de una sola y única palabra, la reminiscencia de aquel «Ven» que yo le había dicho. Había venido [Nathalie, la copia más exacta de J. en la que el narrador finalmente descubre a ésta] y ya no podría alejarse nunca más* (Blanchot, 1985: 73).

Pero lo siniestro, tanto o más que en la repetición obsesiva de situaciones y de rasgos físicos, se advierte también en el espacio, que en nuestra novela lo es del confinamiento, pues todos los sucesos se desarrollan invariabilmente en lugares cerrados (habitaciones y cuartos de hotel) y, además, siempre por la noche. Edward T. Hall ha precisado la relación entre los hombres y el espacio en que se insertan sus vidas. Trasladada esta relación a la literatura, Wellek y Warren dicen: *ambientes, especialmente los interiores domésticos, pueden ser vistos como expresiones, metonímicas o metafísicas, del personaje. La casa de un hombre es una extensión de él mismo. Describidla y lo habréis descrito* (Wellek y Warren, 1963: 221). Pues bien, tomemos una muestra:

[...] aquella habitación sombría y desconocida me fascinaba; el motivo estaba allí, en aquella oscuridad. Si reflexiono en lo extraño de mi comportamiento, descubro una razón: yo también había abierto una puerta, había entrado de una forma inexplicable en un lugar donde no me esperaban (Blanchot, 1985: 46).⁸

Sobre las habitaciones lúgubres y sombrías G. Durand argumenta que son *símbolos claustromorfos donde es fácil reconocer una eufemización del sepulcro* (G. Durand, 1981: 227). En cualquier caso, lo que sí es cierto es que tanto lo siniestro como la violencia psicológica -si se nos tolera la expresión- que recorren *La sentencia de muerte* se desvanecen o retroceden ante un final hermosísimo que consiente un resquicio por donde asoma la felicidad, el amor y la esperanza.

⁸ Sobre la puerta declara Biedermann que *muchas veces no simboliza solamente la entrada, sino también el espacio que se esconde tras ella, el poder misterioso. La puerta significa una entrada -como el puente significa el paso- a un espacio en sentido metafórico... «Una puerta es ciertamente el elemento más importante de una casa. Se la abre, se la cierra, se llama a ella. Es un umbral, un límite. Si se la franquea entrando o saliendo por ella, se penetra en otras condiciones de vida, en otro estado de conciencia, porque ella conduce hacia otras personas, hacia otra atmósfera»* (H. Biedermann, 1993: 384-385).

Siempre estuve hecha a mi medida, la he amado y no he amado a nadie más que a ella, y todo lo que sucedió, deseé que sucediera, y no habiendo tenido ojos más que para ella, donde quiera que estuviese y donde quiera que yo pudiese estar, en la ausencia, en la desgracia, en la fatalidad de las cosas muertas, en la necesidad de las cosas vivas, en la fatiga del trabajo, en los rostros surgidos de mi curiosidad, en mis palabras falsas, en mis juramentos en falso, en el silencio y en la noche, le he entregado todas mis fuerzas y ella me ha entregado las suyas, de manera que esta fuerza demasiado grande, incapaz de ser aniquilada por nada, nos destina tal vez a una desgracia sin límites, pero si es así, acepto esta desgracia con una alegría sin límites y, a ella, le digo eternamente: «Ven», y eternamente, ella está allí (Blanchot, 1985: 79).

Atinó Sábato cuando escribió que *no hay gran novela, pues, que en última instancia no sea poesía* (E. Sábato: 1987: 158). Y ésta, desde luego, lo es. ¿Habrá quien lo dude?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BIEDERMANN, H. (1993): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- * BLANCHOT, M. (1985): *La sentencia de muerte*. Valencia: Pre-textos.
- * BLANCHOT, M. (1992): *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- * BLANCHOT, M. (1994): *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- * BORGES, J.L. (1989): *Obras Completas*, vol. I. Barcelona: Emecé.
- * COROMINAS, J. (1973): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- * DURAND, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- * GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1989): *El amor en los tiempos del cólera*. Madrid: Mondadori.
- * GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

- * LEVINAS, E. (1993): *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós.
- * RILKE, R. M. (1988): *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza Tres.
- * SÁBATO, E (1987): *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- * TACCA, O. (1989): *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- * TOMACHEVSKI, B. (1982): *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- * WELLEK y WARREN (1963): *Theory of Literature*. Nueva York: Harcourt.