

El silencio de la muerte en tercera persona: entre la metafísica de Maurice Blanchot y el recurso poético de Vladimir Jankélévitch

The silence of death in the third person: between the metaphysics of Maurice Blanchot and the poetic resource of Vladimir Jankélévitch

ALEXANDER PEÑA PÁEZ
Doctorando Universitat d'Alacant
docentesabato@gmail.com

Abstract

Maurice Blanchot novel *Le dernier homme* (1957) situates the story in a neutral space from where the narrator perceives the silence of the other as a recurring motif prior to his death. This aspect will also cross several pages of the theoretical works of the same author, as well as his other literary texts. The following article proposes to establish a comparative analysis between the thought of death in M. Blanchot from the central concepts of the “ineffable” silence and the “unspeakable” silence present in the philosophy of Vladimir Jankélévitch. To this end, we will delve into the literary resources used by both authors, especially the paradox, in order to establish the impossibility where language has to be seen before the knowledge of “meta-empirical” death.

Keywords

Silence, the other, paradox, meta-empirical, death

Résumé

Le roman de Maurice Blanchot *Le dernier homme* (1957) situe l'histoire dans un espace neutre à partir duquel le narrateur perçoit le silence de l'autre comme un motif récurrent avant sa mort. Cet aspect sera également abordé à plusieurs reprises dans les ouvrages théoriques de l'auteur, ainsi que dans d'autres textes littéraires. L'article suivant propose une analyse de la pensée de la mort chez M. Blanchot à partir des concepts centraux du silence “ineffable” et du silence “indicible” présents dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch. Pour ce faire, les ressources littéraires utilisées par les deux auteurs seront explorées en profondeur, notamment à travers le paradoxe, afin d'établir l'impossibilité du langage face à la connaissance de la mort “méta-empirique”

Mots clés

Silence, l'autre, paradoxe, méta-empirique, la mort.

1. Introducción al problema metaempírico

Afirma Georges Bataille en su ensayo “Ce monde où nous mourons” de 1957, publicado en la revista *Critique*, que *Le dernier homme* de Maurice Blanchot no puede tomarse con la rigurosidad de la filosofía pese a la profundidad de su contenido, dado que su escritura se nos manifiesta como una expresión exterior a esta al no poder abarcar con facilidad el pensamiento de la propia muerte, por lo que resultaría casi imposible hablar con precisión de esta novela. Para hacerlo, nos dice, se requiere algo semejante a una inmersión por su ritmo de pensamiento, así como reconocer desde el comienzo nuestro extravío ante ella, lo que significa que no podemos simplemente pretender captar su mensaje desde la trama, desde las palabras mismas, sino que también nos dejamos llevar por el movimiento constante de ideas que propone su narrativa. Su estilo, para Bataille, es más un juego con reglas que un trabajo racional: es aquel que amenaza su propia norma, que se muestra y esconde, que dice y desaparece. A partir de ello, podría afirmarse que para su análisis es preciso abordar cada línea, no solamente desde lo que se nos dice, sino también desde lo que impone el silencio. *Le dernier homme* representaría, según esa lógica propuesta por Bataille, lo destructivo de sí mismo, como sugiere M. Blanchot en *L'écriture du désastre*: “Pour ma part, j’entends l’irrévocable de l’il y a que être et rien, houle vaine, déployant, traçant, effaçant, roulent selon le rythme de l’anonyme bruissement” (1980: 178). Nos referimos a un relato incomprensible que nos hace detenernos entre los límites de la filosofía y de la literatura metafísica, pero únicamente en los límites, ya que no pretende ser ni lo uno ni lo otro.

En su ensayo *Proust et les signes*, Gilles Deleuze sugería obrar en tanto que egiptólogo para abordar la obra de Marcel Proust, lo que implicaría un trabajo cuidadoso de la interpretación de los “hiéroglyphes” del amor (1979: 16), de lo mundano, de la serie y del grupo. Por su parte, en el caso de *Le dernier homme* ni siquiera el signo mismo parece ser el mediador, debido quizá a que afrontar el problema de la persona gramatical de la muerte dificulta siempre esa cercanía. Es allí donde este puente de la comunicación se otorga al otro al no poder acogerlo y al estar unido a él por la muerte anónima: “Tombe à son tour hors de l’être, signifie l’au-delà de l’être” (Blanchot, 1980: 42). Para M. Blanchot el ejercicio de escribir remite siempre a esas “propositions énigmatiques” que suprimen los códigos entre las palabras y las cosas: “Vivre sans vivant, comme mourir sans mort” (1980: 206). Resulta, por tanto, inútil detenerse en un único punto para analizar esta obra o encasillarla en una disciplina para su interpretación. Se trata de una pretensión a la que han renunciado la mayoría de sus críticos y la cual nosotros también abandonaremos como punto de partida de este estudio. Será preciso moverse como un fantasma entre los umbrales.¹

¹ En *L'écriture du désastre* M. Blanchot, siguiendo a Schleiermacher, nos habla de la relación que existe entre la obra de arte y la muerte que se mantiene siempre en los límites, en la que el sujeto renuncia a sí mismo y se

Sea como fuere, la literatura de M. Blanchot –al fin y al cabo, extensa, teniendo en cuenta la magnitud de un proyecto detenido siempre en lo neutro y en el vacío mismo que habita junto al otro–, tan colmada de preguntas retóricas y conceptos extensos sin tan siquiera la finalidad habitual de un monólogo, es también la del silencio. Con ello nos referimos puntualmente al silencio inefable del pensamiento sobre la muerte que acá pretende relacionarse con aquello que Jankélévitch denomina en *La mort* una “Tragédie métempirique”: la de un misterio “déconcertant et même vertigineux de la mort” (2017: 16), que a su vez resulta siempre tan familiar al tratarse de la experiencia del otro. Cuando Bataille afirma que *Le dernier homme* no puede sino aproximarse por ser “apparemment le plus profond de tous les livres” (1957: 461), no se refiere simplemente al proceder hermenéutico que supone el problema de la ipseidad en la novela, sino que alude específicamente a la complejidad misma de asumir en narrativa el tema de la muerte empírica y, más específicamente, el pensamiento sobre la muerte en primera persona, pues como también apunta en el mismo ensayo: “Le narrateur ne peut lui-même parler de sa mort” (1957: 464). Por consiguiente, la palabra, que en M. Blanchot se opone tanto al mundo del pensamiento como al uso que se le da en lo cotidiano, siempre se ubicará desde la ausencia en relación con la alteridad.

Para ahondar en la relación que pueda establecerse entre Maurice Blanchot y Vladimir Jankélévitch examinaremos aquellos aspectos de *Le dernier homme* que sustentan la idea de este último sobre el silencio inefable, apoyándonos en la teoría narrativa del mismo M. Blanchot. Esta ruta puede aproximarnos a los conceptos centrales incluidos en el capítulo “La mort durant la vie” de *La mort* de Jankélévitch, pertenecientes a la primera parte “La mort en deçà de la mort”, en donde el silencio indecible, a diferencia del inefable, constituye la imposibilidad misma en la cual debe verse el lenguaje para intentar definir el problema de conocer la muerte en primera persona.

Le dernier homme es una novela de 1957 cuyo tema central es la muerte, un relato que gira en torno a dos hombres y una mujer que, previo a un final del que son plenamente conscientes, comparten un sitio en común. El narrador precisa detenerse en cierto modo desde el vacío mismo para intentar llenar una nada propia futura a partir de esa muerte del otro, una nada que no existe y a su vez lo es todo. Es aquello mismo que Emmanuel Lévinas denomina en *Dieu, la mort et le temps* una “absence de relation” (1993: 28). Otra manera de proponer el pensamiento de la muerte, otro estilo o enfoque del problema, podría conducir a un tipo de literatura escatológica presente desde los primeros relatos mitológicos y que hallamos también en aquellas obras que abordan un existencialismo ateo contemporáneo.² M. Blanchot

inscribe en lo anónimo de la sociedad: “dans les deux cas, nous nous approchons d’un seuil périlleux, d’un point crucial où nous sommes brusquement retournés” (1980: 18).

² Nos referimos puntualmente a las obras que van desde los relatos en el inframundo, tanto en poesía épica, como en tragedias y hasta en comedia –como se evidencia, por ejemplo, en *Las Ranas* de Aristófanes–, a muestras con problemáticas propias de la filosofía contemporánea que trabajan el concepto del ser y la mirada del prójimo, tal como ocurre concretamente en *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre, pasando, desde luego, por *la*

construye una narrativa detenida dentro de la paradoja dialéctica de la existencia, con una mano alargada a la eternidad silenciosa y desconocida, que en el conjunto de su obra es en sí misma el olvido, y con la otra llenando de palabras la comprensión misma de ese vacío.

Afirmaremos en primera instancia, y siguiendo a Jankélévitch, que en el pensamiento de la muerte se da a la vez lo “trascendant et inmanent” (2017: 21). Ello nos permite presentar como punto de partida una de sus metáforas en la cual se cuestiona la naturaleza contradictoria de la muerte, donde lo lejano resulta a su vez lo próximo: “la mort serait-elle une pointe que l’au-delà pousse dans l’en-deçà?” (2017: 21). Se trata, sin embargo, de un espacio del más allá que es apenas pensado en lo absurdo de su propia imagen, pues tampoco es la muerte empírica, extraña siempre al propio sujeto y atemorizante por su desconocimiento, la que funda directamente esas palabras. Veremos cómo el concepto de esa nada de la eternidad constituye en Jankélévitch –y en esta misma línea en Lévinas– apenas un misterio que es, asimismo, toda una imposibilidad metafísica. Basándonos en ello, podemos aseverar que se requieren muchas palabras para negar su utilidad ante el conocimiento de la muerte personal. Únicamente en este sentido el ejercicio de la escritura en la obra de M. Blanchot se nos presentaría también como un algo autodestructivo, dado que estas palabras, que quizá sirvan para intentar comprender la muerte del otro, jamás lo harán para la del propio sujeto.

Eneida de Virgilio o *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, para hablar de los ejemplos más emblemáticos. En muchas de ella se asume un carácter apofático en el relato por la misma esencia indecible de la muerte que convierte su representación, generalmente basada en diálogos directos, en una versión del “más allá” que la hace ver como el contrario empírico de la vida. En varios casos, el espacio de la trama suele ubicarse en un tiempo del relato que asume un presente remoto y que también puede apreciarse en cierta rama de la filosofía mística, si tomamos como ejemplo el trabajo de Swedemborg en *Del cielo y el infierno*. En otras, la muerte, de tiempo alterno en el nivel del relato, es personificada con rasgos humanos y poéticos, como se presenta en la obra de teatro español *La dama del alba* de Fernando Casona, o interactúa con diálogos llenos de ironía, tal como se aprecia en la obra de teatro contemporánea *Bataille au sommet* de Ribes y Topor. Quizá la singularidad de *Le dernier homme*, y, por tanto, su evidente complejidad, radique, entre otras, en asumir de manera narrativa el problema ontológico de la persona gramatical desde el espacio neutral y esa vida “habillée de mort et pénétrée de mort” de la que habla Vladimir Jankélévitch (2017: 95), así como ese aspecto movable con relación a la muerte desde el otro que propone Bataille (1957). Rasgo más que estilístico que también se puede apreciar, con diferentes matices, en *L’instant de ma mort* (2002), otro relato corto de M. Blanchot en el cual, pese a un presunto carácter autobiográfico, también se percibe esa misma dificultad narrativa en la que se debe acudir al otro para hablar de la posibilidad de la muerte en primera persona, puesto que allí se pasa del posible fusilamiento ajeno en medio de la guerra, a un imperceptible cambio de sujeto en las últimas líneas desde la primera persona. Se trata de un tema recurrente en todo el conjunto de su obra y motivo de este estudio a partir del tópico del silencio: la imposibilidad que supone hablar de la propia muerte del sujeto y la relación que se establece desde allí con la del prójimo. Diríamos, en resumen, que la propuesta narrativa de *Le dernier homme* es consustancial al proyecto conceptual sobre el problema del ser a propósito de la nada de la muerte; el sentido mismo que presenta el discurrir sobre la muerte en *Le dernier homme* (lo fragmentario del desastre), es lo que lo que Jankélévitch llamará: “le plat non-sens du sens et le pur et simple non-être de l’être” (2017: 111), es decir, el de una muerte sin cimiento imposible de clasificar, ni siquiera como la negación de algo concreto. Para ampliar en algo el problema que constituye el pensamiento escatológico de la muerte, se recomienda la segunda entrevista de *Penser la mort: “Réflexions sur la mort. Entretien avec Georges Van Hout”* de *La Pensée et les Hommes, revue de philosophie morale laïques*, décembre 1970 (Jankélévitch, 1994: 39-55).

Por esta razón, tampoco debe asumirse la lectura de *Le dernier homme* exclusivamente como un fluir subjetivo de la conciencia, absorta ante la proximidad del acontecimiento de la propia muerte en su angustia nihilizante. Ello se debe a que dicha conciencia constituiría el silencio mismo del ser en su incertidumbre bajo ese pensamiento de afirmación, que se da siempre desde el exterior en busca de su propia autonomía: “constituée de cette binarité du bruit des mots et du silence de la conscience” (Azeroual, 2021: 14). La obra literaria de M. Blanchot se ubicará entre el murmullo, como necesidad inherente del ser finito para decir e intentar definir lo indefinible a partir del otro, y el silencio indecible donde el afuera de la muerte es en sí mismo intimidad.

Algo similar, sobre esta incapacidad del lenguaje mismo para hablar de la propia muerte, está presente en la filosofía de Vladimir Jankélévitch. Su obra contiene un gran número de paradojas y alegorías para aproximarse a la comprensión del problema. Jankélévitch se propone abordar, al igual que M. Blanchot en *Le dernier homme*, el pensamiento sobre la muerte más que la muerte misma de la que nada conocen. Para hacerlo, utilizará una herramienta más racional que no siempre le brindará lo que la abstracción de ese suceso metaempírico exige, debiendo recurrir forzosamente a la poesía.³ Emprende el mismo proyecto inabarcable de reflexión sobre la muerte por otras vías. El filósofo francés le dedica más de quinientas páginas en *La mort* (1966) y otras tantas en un compendio de entrevistas titulado *Penser la mort* (1994). Algunos colegas marxistas le habían recomendado no invertir ni una sola palabra en un tema tan abstracto al que no habría nada nuevo que aportar, este refutará diciendo que la filosofía debe ocuparse precisamente de lo que parece en apariencia inútil (Jankélévitch, 1994). Al final, Jankélévitch muere en la paradoja de ser la muerte en la tercera persona de otros, de nosotros. No existe el menor estoicismo en él, ha gritado en cada página el susurro de sus temores no sin cierta carga de ironía: “si celui qui parle de la mort devait précisément être puni de mort? Si on mourait de parler de la mort?” (Jankélévitch, 2017: 98). En su obra, aquel que la teoriza toma consciencia al mismo tiempo que escribe de que ninguna palabra lo protegerá de ella. Aun así, al igual que M. Blanchot –comparado siempre con Kafka en este aspecto inherente a la impotencia que padece el escritor por no poder comunicarlo todo–, cree que es su deber desplegar todo el lenguaje para su reflexión, pese a que su valor radique justamente en su misma inutilidad.

M. Blanchot acude a lo fragmentario de la narración para enfrentarse a esa paradoja. Jankélévitch vive con la imposibilidad misma del filósofo que, al poner todo en duda, tropezará siempre con esa “question qui le lui échappe” (Blanchot, 1980: 104), aquella que hallará exclusivamente en la imagen poética. De una forma u otra, con recelo o no ante el

³ Hablamos de esa distinción que Deleuze reconoce en Marcel Proust para contraponer el arte al ejercicio filosófico, en el que el primero se aproximaría más a la esencia de las cosas: “C’est l’essence qui constitue la véritable unité du signe et du sens ; c’est elle qui constitue le signe en tant qu’irréductible à l’objet qui l’émet ; c’est elle qui constitue le sens en tant qu’irréductible au sujet qui le saisit...C’est seulement au niveau de l’art que les essences sont révélées” (1979: 50).

misterio de la muerte, fue la muerte misma, la real, la que silenció el pensamiento de ambos autores: “La mort, disions-nous, n’est pas un objet comme les autres objets puisqu’elle change soudain son discours en silence, puisque la négation mortelle devient effectivement homicide” (Jankélévitch, 2017: 98). Jankélévitch muere en 1985 y Blanchot en 2003. Para el compromiso del superviviente este dato es más que biografía; es, de alguna forma, su única idea de muerte. Los dos dejaron plasmada la limitación misma del arte que hoy les reconocemos. Lo que era figura literaria se vuelve con su muerte el entendimiento mismo del ser. Su gran temor y certeza fue saltar de lo inefable a lo indecible: transitar del murmullo del pasado concreto –que ahora es más bien de otros–, del “survivant” responsable de su libertad –como lo recuerda Jean-Paul Sartre en *L’Être et le Néant* (1943)– a lo real de la muerte en su silencio, cuyo misterio resuelven y no podrán revelar a otros (Jankélévitch, 2017), pues el lenguaje no será más su salvador. Con su muerte dejaron también un tiempo que ahora no les pertenece: “Il faut entendre par là qu’elle réduit pour-soi-pour-autrui à l’état de simple pour-autrui” (Sartre, 1943: 177) y, por consiguiente, una voz que ya no es suya.

Jankélévitch no es un poeta, pero en *La mort* nos encontramos con la imagen del silencio inefable de las estrellas y su imperceptible murmullo, así como con la del enamorado tímido y silencioso que algo mínimo susurra. Todo ello para compararlo con el silencio indecible y absoluto que supone la muerte desde la imagen que la precede. Por su parte, Blanchot no es un filósofo en su sentido más académico, coincidiendo en esto muchos de sus analistas. Nos referimos a grandes filósofos del siglo XX para quienes sus textos son de obligada mención. No obstante, su narración sobrepasa el concepto externo del ser, del vacío, de la espera, del viejo debate del retorno como diferencia y repetición, del tiempo metafísico como aniquilación del presente, del olvido como huella de algo inexistente y, por supuesto, de la muerte anónima. Esta última, la que interesa en este estudio, se aprecia en *Le dernier homme*, una muerte filtrada siempre por el narrador a través de la muerte del otro que es, finalmente, la muerte de sí mismo, o por lo menos su única aproximación real a ese misterio metaempírico. Se trata de un problema ontológico que supone “une sorte d’objectivité subjective” (Jankélévitch, 2017: 53), esa experiencia de vivir la muerte del otro como ajena, pero que a su vez le es tan propia al sujeto que sobrevive; la paradoja de una nada que lo es todo, como hemos afirmado, la de un silencio que es también un habla sin lenguaje.

2. Carácter inefable e indecible de la muerte

En *Le dernier homme*, el personaje central llamado “el profesor” y la mujer, referida siempre como “Ella”, mueren⁴. En algunos momentos parece que le temen más a morir que

⁴ Y decimos central, no a la manera estructural de una crónica o cualquier relato en el que un narrador homodiegético, un testigo llamado “metadieético”, temporalmente desprendido de sí mismo, se olvida en algo de su individualidad para relatar la vida del protagonista. Lo decimos en la forma ontológica en que E. Lévinas

a estar muertos. Ella, por su parte, sostiene que le siente más miedo a sufrir que a morir (Blanchot, 1957, 98). Somos plenamente conscientes de ese pensamiento por los diálogos aislados, aunque en realidad puede decirse que nadie muere en primera persona. El superviviente, quien narra la historia, también muere, lo que, como puede suponerse, le resulta imposible de decir. Aún así lo expresa, lo grita sin poder conjugar ese verbo de la muerte en un verdadero relato del pasado propio, como sí ocurre claramente en *Huis Clos* de J.-P. Sartre (1943). En esta obra teatral, por ejemplo, los personajes, los muertos, hablan del pretérito de su propia vida cobarde y lujuriosa. Aunque Sartre expone en *L'Être et le Néant* la imposibilidad de aprehender el pasado concreto de sí mismo desde el presunto estado de la eternidad –solamente posible desde la mira del prójimo que sobrevive–, en la ficción sí requiere trasladarlo al infierno metafórico de todos, siendo posible únicamente desde las reminiscencias personales. Es como si el problema fenomenológico de la mirada adquiriera allí, en la ficcionalización sartreana, toda su esencia, pero se viera a la vez impedido para proponer el tiempo metafísico por los mismos límites del ejercicio narrativo y de las formas literarias: “Et les morts qui n’ont pu être sauvés et transportés à bord du passé concret d’un survivant, il ne sont *passés*, mais, eux et leurs passés ils sont anéantis” (Sartre, 1943: 177). M. Blanchot, novelista más que filósofo, decide asumir el espacio neutral para resolver esa aporía, eludiendo referirse directamente al propio pasado del narrador, del muerto. No obstante, cuando en cierto modo se ve forzado a hacerlo en la segunda parte de la novela, como nos lo recuerda Bataille, lo hará en un repliegue metafísico desde ese yo escurridizo que siempre se le escapaba en su propio rumor:

Croissance de ce qui ne peut croître, attente vaine des choses vaines, silence, et plus il y a de silence, plus il se change en rumeur. Silence, silence qui fait tant de bruit, agitation perpétuelle du calme, est-ce là ce que nous appelons le terrible, le cœur éternel ? Est-ce sur lui que nous veillons pour l’apaiser, le rendre calme et toujours plus calme, pour l’empêcher de cesser, de persévérer ? Est-ce moi qui serais pour moi le terrible ? Être mort et attendre encore quelque chose qui vous fasse souvenir de la mort (Blanchot, 1957: 152).

nos habla de la responsabilidad y culpabilidad por la muerte de cualquier otro: “Quelqu’un qui s’exprime dans la nudité -le visage- est un au point d’en appeler à moi, de se placer sous ma responsabilité: d’ores et déjà, j’ai à répondre de lui. Tous les gestes d’autrui étaient des signes à moi adressés” (1993: 21), concepto que M. Blanchot sigue, llevando aún más lejos la paradoja, al despojar al sujeto incluso de su propia subjetividad, o lo que llamará una “subjectivité sans sujet” (1980: 53), aunque sin llegar a ser definido totalmente por el prójimo como objeto a la manera Sartreana. El profesor es “central” para el otro en el poder mismo de la escritura fragmentaria, donde no hay ni siquiera un centro con relación al observador: “De là que les hommes détruits (détruits sans destruction) soient comme sans apparence, invisibles même lorsqu’on les voit, et que s’ils parlent, c’est par la voix des autres, une voix toujours autre qui en quelque sorte les accuse, les met en cause, les obligeant à répondre d’un malheur silencieux qu’ils portent sans conscience” (Blanchot, 1980: 40).

El proyecto de M. Blanchot requiere para ello asumir la muerte común desde la trayectoria de la muerte del otro, simplemente para comprender la posibilidad de la propia: “il faut dire non pas « je » meurs, mais *on* meurt, mourant toujours autre” (1980: 181). Se podría decir que es precisamente la imposibilidad de aprender la propia muerte lo que se le revela. Para ser más específicos, siguiendo a Lévinas, puede afirmarse que el porvenir en la muerte no pertenece a la primera persona. Jamás el narrador, quien también sabe que morirá, será dueño de ese futuro: “la mort n’est jamais maintenant” (Lévinas, 1993: 59). No existe para ningún sujeto la nada futura de su propia muerte, ni en tiempo ni en espacio, como lo advierte M. Blanchot en *L’écriture du désastre*: “non pas seulement parce que mourir est sans présent, mais parce qu’il n’a pas de lieu” (1980: 181). La nada de la propia muerte es una realidad que Lévinas y Jankélévitch le cuestionan a la filosofía del ser, pero que no impide su pensamiento. Hay que reafirmar la muerte como problema filosófico, nos dice Jankélévitch, pero puede que esta simplemente sea el vacío intuido al que ningún lenguaje real alcanza. Ello figura, igualmente, en el capítulo: “Puis-je mourir?” del ensayo *L’espace littéraire* (1955) de M. Blanchot, en donde la certeza de la muerte del prójimo, de su tiempo, es también una duda en lo subjetivo. Esa incertidumbre será a su vez la creadora de arte.

Podemos establecer a partir de estos razonamientos que la focalización con que se asume esa paradoja de la muerte en *Le dernier homme*, desde la primera persona como testigo de la muerte del otro, incluso por varios pasajes dirigida hacia la segunda persona del singular –también como una increpación hacia la responsabilidad por la muerte del prójimo–, no constituye exclusivamente una gran novedad desde el punto de vista narrativo, sino toda una ética sobre el pensamiento de la muerte. Esto puede apreciarse de manera más contundente en la segunda parte de la novela, en donde el narrador va más lejos con preguntas retóricas hacia el vacío que habita junto al otro. Al igual que en Jankélévitch, esta manera de abordar un tema de tal magnitud se distancia de ciertas tradiciones racionalistas y místicas en donde suele haber una imagen de esa nada de la muerte.

2.1 El espacio fantasmal de la muerte

Esto último puede llevarnos a un concepto que, a nuestro juicio, puede resultar central para abordar la lectura de *Le dernier homme*. A lo largo de la novela, el narrador se enfrenta a la comprensión de la muerte del otro como un proyecto de lo fantasmal. Finalmente, este relato es, en esencia, un diálogo entre muertos. No obstante, no se relata ese mundo espectral desde el hecho apofático de desvirtuar la vida que deviene en el silencio y en la negatividad de la muerte (Jankélévitch, 2017), ya que debe hacerlo sin una carnavalización alegórica de sus formas e imágenes. El narrador debe construir ese universo negándole la personificación de ese porvenir ajeno al otro y el intercambio de términos que suplanten realidades. Lo que pretendemos señalar con esto es que el fantasma en *Le dernier homme* no es una disolución final del cuerpo –como ocurre en muchas culturas y religiones–, mucho menos su espectro

antagónico, tal y como solía representarse en la época victoriana. El fantasma de ese espacio neutral en *Le dernier homme* es cualquier aproximación al silencio indecible de la muerte, de ahí la incomodidad que representa para el narrador ese reiterado estado en el profesor; un silencio que le aterra, pues también le revela su muerte. A eso mismo hace referencia Jankélévitch en *Penser la mort*, cuando sostiene que el testigo del que muere, del condenado o condenada –aunque todos estamos condenados, alude a aquel que más cerca se encuentre de la muerte con relación a la nuestra–, siente más el silencio que el mismo observado, para quien las palabras “silencio” y “soledad” no tienen ningún sentido (Jankélévitch, 1994).

Considerando la muerte como un silencio espectral, ignoto e indecible, tomaremos como punto de partida la definición de Derrida en *Spectres de Marx*: “devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts” (1993: 16), para entender al ser humano como proyecto de fantasma entre otros proyectos, en desconocimiento constante de ese silencio indecible, que mora todo el tiempo sin aprender jamás sobre su propia muerte: “Que ce qui s’écrit résonne dans le silence, le faisant résonner longtemps, avant de retourner à la paix immobile où veille encore l’énigme” (Blanchot, 1980: 88). El silencio indecible no se entiende bajo ese ángulo como la negación directa del ruido que conocemos, del desastre, es un silencio siempre desconocido en sus propiedades y que existe sin ningún tipo de simetría. La muerte, como insiste Jankélévitch, no es lo contrario a la vida, sino que está allí, constituyendo una realidad desconocida que absorbe constantemente cada uno de los instantes del presente, penetrando casi imperceptiblemente en los tejidos del cuerpo humano, tal y como lo presenta también en *La paradoxe de la morale* (1981). Lo plantea aún de forma más categórica en *La mort* cuando nos dice que “La mort intra-vitale est donc un fantasme” (Jankélévitch, 2017: 79), aludiendo con esto a la presunta “voix du silence” escuchada por ciertos poetas que creen poder definir un concepto ceterior de la muerte como lo contrario o, incluso, como menoscabo del lenguaje propio de la vida:

Et c’est de même par superstition que le substantialisme hypostasie le Non intra-vital de la mort ; ce fantôme mythologique d’une mort littéralement sous-jacente ne donnera jamais un contenu à la philosophie de la mort-en deçà, du moment que la pensée de la mort citérieure est une pensée vide (Jankélévitch, 2017: 78).

Jankélévitch se refiere con ello, siguiendo en esto la noción fundamental sobre la duración interior de Henri Bergson, a que el ser humano, en su racionalidad, está capacitado para pensar la muerte; apunta además que es su deber hacerlo, pero jamás para intentar su definición, sino casi que para reafirmar su misterio. Este proceder es lo que denomina en *La mort* un “substantialisme naïvement réaliste” (2017: 75), dado por el dualismo propio de las religiones y de cierta tradición estoica en la filosofía. Se trataría, de ser así, de un concepto de la muerte como el reverso o la disminución de continuidad a partir de las categorías de la vida, lo cual implicaría en sí mismo un conocimiento real de esta muerte. En este sentido, la

filosofía de Jankélévitch se aproxima a la manera de enfocar el pensamiento sobre la muerte como lo inquietante y desconocido presente en cierta literatura contemporánea. En el instante de la muerte del personaje “Elle”, por ejemplo, son los “rumeurs ininterrompues” (Blanchot, 1957: 110), lo inefable, lo que aún queda como vínculo entre todos dado por el repliegue mismo del tiempo metafísico: los murmullos del ensueño, del dolor y de la espera. Un ruido del tiempo de los otros fantasmas que aún se oye antes del silencio indecible de cada cual y del olvido apenas registrado por nuevos testigos. En otro fragmento del relato, viendo al profesor próximo a su inminente fin, el narrador se pregunta sobre el carácter espectral que oculta ese silencio atravesándolo en su compromiso como superviviente:

Mais il n'en résultait aucun calme, seulement un silence plus rude, et un bruit âpre et dur, silence et bruit privés à un terrible degré de toute qualité musicale et qui rendaient si pénible la fréquentation des lieux et des gens ici... Et aussitôt cette pensée : s'il était déjà disparu ? Si ce que je prenais pour lui n'était que la présence survivante, silencieuse, de cette souffrance, le spectre d'une douleur infinie qui demeurerait désormais avec nous et sous le poids de laquelle il faudrait vivre, travailler, mourir sans fin? (Blanchot, 1957: 95)

Por ello, en ese espacio evanescente en que suele moverse *Le dernier homme*, en ese ritmo de un pensamiento sin reglas del que hablábamos inicialmente siguiendo a Bataille –o de “L’acrobate dans le vide” (1957: 465) con reglas propias–, la enfermedad de sus compañeros en *Le dernier homme* resulta un asunto apenas circunstancial. En *L’espace littéraire* (1955), a propósito de Rilke, M. Blanchot sostendrá: “L’on ne meurt seulement de maladie, mais de sa mort” (127), planteamiento que se asemeja a lo que Jankélévitch llamará en *Penser la mort?* “maladie de maladies” (1994: 23), para referirse a lo ineluctable de la muerte. Al no importar verdaderamente ese “au-delà” de la muerte, el narrador está comprometido con el fantasma silencioso que muere a su lado e incluso con el del recuerdo: “dans un espace où il semble que les êtres marchent plus vite, que l’un auprès de l’autre ils se glissent plus furtivement” (Blanchot, 1957: 108). Ese testigo sabe que también será fantasma de otros, de sí mismo, del personaje referido apenas como “Elle”, de nosotros, pues al nombrar a las cosas y a las personas también algo del ser se pierde con ellas, de igual manera que el verdadero arte de Kafka para M. Blanchot consiste precisamente en ese extraviarse de sí mismo para vivir en una huida constante de su ser. Por esta razón, no hay nombres propios en *Le dernier homme*, lo que existe es un problema gramatical para definir la muerte anónima. Paul Ricœur sostiene en *Soi-même comme un autre* que en la pérdida de identidad de la novela contemporánea el anclaje del nombre propio se vuelve incluso redundante: “Le non-identifiable devient l’innommable” (1990: 177). El narrador en *Le dernier homme* es consciente de que no es un amigo del que muere y de que su papel como testigo no es simplemente el de darle nombre a los seres y a las cosas: “Le nom même nous

sépare. Ce serait une pierre jetée éternellement vers lui pour l'atteindre là où il est, que peut-être il sentait déjà s'approcher à travers les temps et les temps" (Blanchot, 1957 : 48-49). La labor del que sobrevive al otro, por consiguiente, no es propiamente la de definir. El testigo se sabe preso de una responsabilidad hacia el otro, de algo que no ha pedido, cuyo precio será la pérdida de su propio ser como puede apreciarse en la siguiente cita:

Un Dieu lui-même a besoin d'un témoin. L'incognito divin, il faut qu'il soit perçu ici-bas. J'avais longuement évoqué ce que serait son témoin. Je devenais comme malade à la pensée qu'il me faudrait être ce témoin, cet être qui devait non seulement s'exclure de soi-même en faveur du but, mais s'exclure du but sans faveur et demeurer aussi fermé, aussi immobile que la borne sur le chemin (Blanchot, 1957: 23).

Los personajes de *Le dernier homme* siempre hablan desde el umbral como ecos desde tumbas semiabiertas en movimiento. Esto último es más que una metáfora. Recordemos que gran parte del ensayo de Bataille resalta ese aspecto fenomenológico de lo movible en el interior de la novela. En otro capítulo del relato, el narrador y "Elle" escuchan toser al profesor desde el otro cuarto en una escisión con los objetos que deja a ambos en su propio murmullo, pero a la vez los une como espectros anticipados proyectados a una muerte que nadie podrá definir y que será, en sí misma, el olvido y el silencio de la primera persona. No hay en ello, contrariamente a lo que pueda suponerse, ni pesimismo ni una angustia subjetiva del ser. A propósito de Kafka y de la relación de su obra con la muerte, M. Blanchot defiende que su capacidad de "morir contento" no es una pérdida de la esperanza, sino una ruptura con la existencia.⁵ En cierto modo, el mismo Kafka cuando escribe ya está muerto de alguna forma (Blanchot, 1955), como también lo estaba Nerval antes de ahorcarse. Esta misma reflexión sobre la forma de encarar la muerte se puede apreciar en el personaje del relato corto de M. Blanchot *La folie du jour*. En *Le dernier homme*, por su parte, la impotencia de las palabras del profesor constituye la ruptura misma con la existencia de quien se sabe más próximo a la muerte, detenido en el límite. En este sentido, el narrador es quien debe cargar con la cruz a cuestas de ese "homme brisé" (Blanchot, 1955: 16), como lo define en un momento del relato en el que el profesor se encuentra finalmente alejado de todo. Nuevamente, lo que advierte tras las paredes es su silencio a gritos, las sobras de su silencio atravesándolo todo: "Puis venait le silence, un moment de calme heureux où tout était oublié (Blanchot, 1957: 38- 39).

⁵ Al respecto, Gabriel Marcel en su *Homo Viator* hace fuertes críticas a M. Blanchot por lo que llama "un nihilisme radical" (1998, 229), con una influencia directa y nociva del concepto de la experiencia interior promulgado por Bataille. Aunque, es evidente en *Le dernier homme* un carácter antirreligioso en su concepto del pensamiento sobre la muerte, el tiempo y el olvido, que se aleja de cualquier misticismo y salvación, este aspecto sobre la esperanza metafísica en M. Blanchot requeriría otro enfoque quizá desde la mirada de la posmodernidad.

Asimismo, y como se pregunta M. Blanchot en *Le livre à venir*, puede que sea la ausencia misma de esas palabras la que le habla: “Une parole qui n’a pas été prononcée et qui demande à l’être? Est-ce une parole morte, sorte de fantôme, doux, innocent et tourmenteur, comme le sont les spectres ?” (1959: 140). El problema radica en que, debido a que el otro jamás le revelará el secreto de su propio enigma como hemos asegurado hasta ahora, este silencio tampoco reafirma al superviviente en su propia esencia destinada también a la finitud y al olvido. Por lo tanto, la muerte común se presenta también como incertidumbre en *Le dernier homme*, una incertidumbre que a su vez no necesita racionalizar por su mismo carácter misterioso, como se evidencia en este fragmento:

Même si, de la mort commune, il résulte des doutes pour celle de chacun de nous, pour la mienne en particulier, tant pis. Incertain, je m’accommode très bien de cette incertitude qui est trop fragile pour me troubler, — et ne serait-il pas dommage de chercher à m’approprier un événement si ancien, qui m’appartient si peu? (Blanchot, 1957: 142)

2.2 El lenguaje de la muerte

Tras lo expuesto podemos establecer que, ante el silencio del otro, la trama genera la necesidad de acudir a lo figurativo del lenguaje casi como un último suspiro, que en realidad es el penúltimo para Jankélévitch (2017, 85). Tal y como sostiene Bataille, no podemos perder de vista –pese a la complejidad conceptual para asumir el tema de la muerte metaempírica– que nos situamos ante una novela con varias formas literarias, con una inusual historia de amor y celos en su trama. En la primera parte, por ejemplo, cuando el narrador se encuentra junto a ella, la entrada casi absoluta del profesor en el silencio, envuelto siempre en una máscara, no puede más que describirse con la alegoría de un muro: una barrera que estaba siempre propensa a romperse bajo la presión contenida de su propia debilidad, aquella que los protegía a los dos de él mismo, después de haber notado un falso cambio de nivel con sus últimas palabras cuando aún hablaba de su pasado falsamente glorioso.

El narrador, quien al inicio del tiempo del relato aún no ha muerto, se ubica siempre en ese estado intermedio del ser y del lenguaje sirviendo como un “médium” que intentará traducir las intermitentes llamadas del fantasma, así como su silencio. En definitiva, es aquello que Jankélévitch denomina lo inefable del lenguaje, refiriéndose a cualquier silencio distinto al de la muerte. Es por esta razón por la que ese testigo hablará siempre consigo mismo, discurrirá solitario como le ocurre a cualquier persona después de asistir a un entierro y crear, aun sabiendo lo contrario, que la muerte jamás se topará con él. Pese a reconocerse en la muerte del otro, el lenguaje sigue siendo para ese testigo una prueba ingenua de vitalidad, una manera de negar la muerte que a su vez se reafirma a cada instante. Por el contrario, el profesor cada vez hablará menos por sí mismo; se dirigirá hacia su propio

porvenir mucho más silencioso a cada segundo, ese futuro que tanto al testigo como a ella les avergüenza, pues hasta parece alejarse de todos, no solamente desde la imagen –en el problema fenomenológico que supone el rostro dejado a los otros–, sino desde el lenguaje mismo. La narración se ubicará siempre desde esos espacios neutrales, en ese desaparecer tan propio de la movilidad interna de la obra comentado por Bataille:

Le ‘je’ qui meurt, que chasse la mort, traqué, se condamne à tomber dans un silence, dans un vide qu’il ne supporte pas. Mais complice du silence, complice du vide, il est dans le pouvoir d’un monde où il n’est rien qui ne s’égare (1957: 463).

Se podría pensar, a propósito de esto último, que el silencio del profesor no es aún el silencio de la muerte, no es el silencio indecible al que alude Jankélévitch (2017), y que se aproxima más a lo inefable del enamorado tímido, por lo que apenas varía en intensidad con relación al del narrador. Pero no es menos cierto que aquel que afronta la lectura de *Le dernier homme* debe asumir en un momento dado que, en el tiempo propio del relato, el superviviente, es decir el narrador, sin acudir jamás a ningún evento maravilloso, ha hablado desde siempre con un muerto que nunca le responde:

Je me suis persuadé que je l’avais d’abord connu mort, puis mourant. En passant devant sa porte, on me donna cette image de lui : ‘Voilà une chambre que vous pourrez avoir’. Quand, par la suite, je fus, à certains moments, comme forcé de parler de lui au passé, je revoyais la porte de cette chambre occupée par quelqu’un qui, disait-on, venait de mourir, et il me semblait revenir à cet instant où il n’était qu’un mort laissant la place à un vivant. Pourquoi ce passé? (Blanchot, 1957: 12)

En *L’écriture du désastre*, así como en varios textos teóricos y narrativos de M. Blanchot, encontramos esa idea recurrente de que la muerte es una especie de pasado y, por consiguiente, el olvido de la huella de un algo que nunca existió. Lo que sucede en *Le dernier homme*, por la configuración misma del relato, es que asumimos dos tiempos, que en el caso de M. Blanchot es lo mismo que decir ninguno: el del presente alterno que siempre coexiste con los murmullos del lenguaje y el de la muerte que habla desde el silencio barriéndolo todo. Por ello, el relato fluctúa muchas veces entre varios tiempos verbales dentro de la misma estructura sintáctica, pasando del pretérito indefinido del ruido al indicativo presente del silencio de manera casi imperceptible: “J’écoutais ces mots si simples, j’écoute son silence, je m’instruis de sa faiblesse” (Blanchot, 1957: 21-22). Del mismo modo, el narrador introduce el presente de ese pasado para recordarlo cuando le hablaba de forma indirecta, por lo que repliega un poco el tiempo metafísico hasta los comienzos de su mal, las veces en que lo escuchaba con un discurso más extenso e intentaba sembrar en él “[des] germes de sa propre mémoire” (Blanchot, 1957: 50), para evitar el olvido, comprometiéndolo.

Insistimos en que para leer *Le dernier homme* es necesario prescindir de nuestra aproximación tradicional al texto, incluso de aquella con la que abordamos otras obras contemporáneas de pretensiones similares. Debemos comprender desde nuestro papel como lectores o lectoras, y así nos lo propone el mismo autor en *L'espace littéraire*, que escribir es asumir esa fascinación por la ausencia del tiempo. En términos filosóficos esa relación con el tiempo del otro se presentará siempre desde una “absence dans un horizon d’avenir”, como lo plantea Lévinas (1983: 83) refiriéndose a una huida del otro que es más que una pura nada. Del mismo modo, la comprensión del silencio del profesor, separado apenas por el tabique entre los cuartos, es también la de sus propias posibilidades desde la espera muda, la de esa presencia sin futuro del otro que tampoco puede representarse para sí mismo. Por eso, cuando Bataille sostiene que en la segunda parte de *Le dernier homme* se alcanza “un cours sublime” (1957: 464), rápidamente aclara que no tiene ningún “valeur d’éloge” (1957: 464) pues, en cierto modo, en ese segmento final sí se trata de la focalización falsa de un muerto que ha filtrado la muerte del otro. El narrador se ve entonces en la obligación de hablar desde ese “Nous” como personaje reiterado que se venía anunciando en la obra, dirigido por momentos a un espacio neutro, a un vacío gramatical de la segunda persona, a un fantasma vivo de todos. Esos juegos del relato son más que logros literarios propios de la vanguardia, como hemos defendido hasta ahora, el denominado “fluir de la conciencia”. Ese lenguaje del caos es la necesidad ontológica y conceptual que debe asumirse para abordar el problema del pensamiento acerca de la muerte apócrifa en primera persona, tema que tanto obsesionó en vida a Jankélévitch: “Le mort ne fait pas écho à nos appels, et le dialogue retombe aussitôt dans la solitude désespérante du monologue” (2017: 134). De manera semejante, en *Le dernier homme* se asume la falta de respuesta en ese ilusorio diálogo desde la muerte, cuya huella siempre está en el rumor del pasado: “Mais tu es seulement là, et les mots qui vont jusqu’à toi vont à un mur qui me les renvoie pour que je les entende”(Blanchot, 1957: 128).

Cuando aún vive el profesor, y pese a su dudosa calma ante la mirada del prójimo, nunca entabla un diálogo racional con aquel testigo, mientras que este, sin él mismo después de alojarse en la muerte del otro, araña hasta la última palabra antes de callar también él para siempre; incoherente y fragmentado, ese superviviente “habitará” siempre en lo externo, casi resignado a reconocerse desde el otro. Si en *L'espace littéraire* nos encontramos con la idea de que el lenguaje corriente, la palabra habitual, también contiene la esencia de las cosas –y que simplemente se pierde en su inmediatez–, podríamos pensar, siguiendo este mismo razonamiento, que ese pretendido lenguaje del pensamiento también podrá apreciarse en las pocas palabras del profesor y hasta en lo no-dicho; aquel silencio que intentará por todos los medios “traducir” el testigo. *Le dernier homme* presenta, por ende, una narración que se diferencia de cierta tradición estoica en donde el discípulo escuchaba discursos elaborados y aleccionadores de quien estaba próximo a morir y le revelaba la seguridad de su destino.

En esta ausencia del otro estará toda la presencia del misterio y lo esencial de este, no pertenecerá a partir de ese momento exclusivamente al profesor, sino a los dominios del ser.

Por este motivo, la segunda parte contiene un número elevado de preguntas formuladas a un interlocutor inexistente, no constituyendo simplemente una reflexión intimista. Por ello, inicialmente afirmamos que solamente podemos aproximarnos a *Le dernier homme* desde los límites de la filosofía y de la literatura, un paso que demos inclinados hacia alguna de esas disciplinas en particular provocaría un desvío del tópico que propone esta investigación. Quizá por esa misma razón tampoco nos hemos atrevido a calificarla con determinación como una “novela metafísica” pues, tal y como queda evidenciado, *Le dernier homme* no constituye una gran introspección de la angustia sobre la inminencia de la propia muerte y, si en el fondo lo es, ese soliloquio solamente se dará desde el retorno a partir de la del prójimo.

En Jankélévitch, por su parte, el recurso retórico también es el único medio para afrontar el pensamiento sobre la propia muerte. La paradoja en su obra es la manera a la que acude para proponer la imposibilidad del pensamiento sobre la muerte metaempírica. Todos sus analistas resaltan esa metodología en su trabajo filosófico. Tal es el caso de *Le paradoxe de la morale* en donde, para hablar del amor al prójimo, debe, en un camino inverso al de *La mort*, recurrir a la comparación con la muerte para sustentar el amor propio en lo finito y concluir así la imposibilidad del sacrificio por otros. La figura semántica lo es todo, dado que es la única que puede intentar definir lo indefinible; más aún, aquello a lo que no alcanza el pensamiento. La muerte en la filosofía de Jankélévitch es simplemente la paradoja de lo indeterminado. La literatura y la religión están llenas de representaciones de esa nada por tratarse siempre de la muerte del otro. Aquella relación alegórica tan propia del romanticismo, expresada en el binomio noche-muerte como en el caso de Novalis, por ejemplo, puede servir solamente gracias a la muerte en tercera persona. Por el contrario, la muerte misma, la real diríamos, la que no nos pertenece –pues es bastante conocido el viejo proverbio al que alude Lévinas en *Le temps et l'autre* de que cuando “ella” está “yo ya” no estoy–, pese a ser finalmente la nuestra, prescinde de cualquier representación. Al no haber repetición en el evento de la muerte en primera persona, afirma Jankélévitch (2017), por darse solamente una vez para el sujeto, también escapará a la alegoría. No se puede metaforizar por la sencilla razón de que no hay con qué compararla.

En este sentido, la relación del sujeto con la muerte únicamente puede darse por la muerte del otro, quien no le revela tampoco el misterio, devolviéndolo más bien a su propia soledad, pero esta vez a lo que se podría denominar “mi soledad sin mí”⁶. Allí, en ese espacio neutro del lenguaje sobre la muerte, es donde se suele situar el relato de M. Blanchot y donde este trabajo encuentra una intersección en el pensamiento entre ambos autores⁷. Es en esa paradójica soledad en donde el silencio inefable constituye la intuición del superviviente

⁶ El entrecorillado es nuestro.

⁷ Aunque, como puede apreciarse en las últimas líneas, pese a que los dos autores propuestos no coinciden en su concepto del retorno y la repetición, en el que M. Blanchot puede aproximarse más a los trabajos de Nietzsche y Deleuze que del mismo Jankélévitch, sí lo hacen en la imposibilidad del lenguaje para comprender ese problema dialéctico e intentar trazar algún tipo de representación para definirlo u objetivarlo como se verá más adelante.

sobre el misterio y el lenguaje mismo aparece como una barrera para comprenderlo, pero a la vez su gran obligación: “C’était comme une règle secrète que j’étais tenu d’observer. La pensée qui m’est à tout instant épargnée : lui, le dernier, ne serait pourtant pas le dernier” (Blanchot, 1957: 22). En ese punto específico, acerca del compromiso del superviviente, puede que M. Blanchot se encuentre quizá un poco más cerca de Emmanuel Lévinas que de Paul Ricœur.

Lo expuesto anteriormente nos conduce a un concepto que atraviesa gran parte del trabajo de M. Blanchot vinculado con estas ideas sobre el silencio de la muerte. En ese compromiso, en esa obligación y responsabilidad del superviviente frente a la muerte de cualquier otro, ante la contundencia de la muerte real –experimentada por el prójimo o próxima al propio sujeto–, apenas pueden darse las ruinas del lenguaje mismo: “Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l’écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste (le fragmentaire)” (Blanchot, 1980: 58). Esa ruina es precisamente toda su obra. De ahí procede su estilo literario, un discurrir que pareciera un poco anárquico en apariencia para quien afronta por primera vez la lectura de *Le dernier homme*. Por lo que podemos concluir, siguiendo este argumento, que esa deconstrucción poética de M. Blanchot sobre el pensamiento de la propia muerte, así como esa imposibilidad metafísica del narrador en el interior de la novela, es el mismo planteamiento de Jankélévitch en el terreno de la filosofía. Ambos, al igual que ocurre en toda la obra de Kafka, se saben presos de la paradoja: “Pour eux, l’écriture les soumet à la violence du paradoxe: chercher une réponse impossible à des questions métaphysiques” (Azeroual, 2021: 12).

A partir de estas aparentes contradicciones de sentido que atraviesan sus obras, y que son también la esencia de sus mensajes, encontramos cómo el condenado o condenada a muerte que conoce su fecha y su hora exacta, aquel o aquella que sufre ese mal metaempírico infringido por el prójimo del que habla Jankélévitch (2017), o que las intuye por la naturaleza misma de su condición enfermiza como el profesor, no puede más que callar o simplemente susurrar. No hará nunca diálogos coherentes, ni tan siquiera con entonación estoica como se observa en este fragmento: “Il était là légèrement en retrait, parlant très peu, avec des mots très pauvres et très ordinaires” (Blanchot, 1957: 16). Podríamos afirmar a partir de lo anterior, y según lo que se entrevé en *Le dernier homme*, que el ser humano pasa toda su vida intentando metaforizar la muerte intuida en otros, pero que al acercarse a su propio momento final simplemente enmudece ante el misterio –asumimos, como Bataille y Lévinas, que el profesor es un enfermo terminal, que los tres personajes lo son y se encuentran reclusos en una especie de sanatorio⁸, lo cual, como puede suponerse, se distancia de cualquier representación religiosa y literaria a propósito de ese enigma de la muerte.

⁸ Y no resulta menos curioso que en el nivel del relato de *Le dernier homme*, el narrador nunca nos hable de estas particularidades físicas de la muerte del otro, como sí ocurre, por ejemplo, en *La montaña mágica* de Tomas Mann, en donde se utiliza la tuberculosis como metáfora central de la sociedad de la preguerra. De igual forma, pocos datos tenemos de la proximidad de la muerte que le espera al propio narrador. En otros relatos de

Esa calma de la que tanto habla M. Blanchot en *Le dernier homme*, esa alegoría del bosque en *L'instant de ma mort*, esa luz con la que vive en las retinas quien ha visto la posibilidad subjetiva de muerte, como se aprecia también en *La folie du jour*, no es la simple resignación en su concepto más tradicional, moral, sino la fuerza ontológica que supera la narrativa misma o la atraviesa; se trata de una ontología que incluso suele ir más allá del ser como lo dice en *L'écriture du désastre*. Debido a ello, al final de *La folie du jour*, el narrador se niega a ser reducido a un simple relato, ya que sería tanto como darle un orden a lo que ha sido fragmentario. Es el mismo proceder que M. Blanchot le cuestiona en sus trabajos teóricos tanto al sabio como a la persona de fe (1980). En *Le dernier homme*, el ser mora absorto en la muerte del prójimo a través de la intuición de su silencio, un silencio que ni siquiera puede conocerse en los intervalos que deja el lenguaje, apenas lo hará en una prolongación y espera propia del mutismo de la primera persona del otro.⁹ De esta forma, y sin entrar en dogmatismos, podríamos considerar que las palabras espaciadas de Jesucristo en la cruz, por ejemplo, mostrarían no solamente el sufrimiento del condenado, sino la economía misma del lenguaje ante el porvenir.

Tras lo expuesto podría considerarse que los tres personajes de la novela se encuentran en una monadología del silencio que hace que el narrador vuelva constantemente a su soledad, pero que lo hace a su vez otro. Ese testigo, quien aún no experimenta el acontecimiento de su muerte, no tiene más opción que habitar en el murmullo poético como una versión inferior del mutismo común que supone *a priori* la imagen de la muerte. De hecho, puede decirse que jamás llegará a experimentar verdaderamente esa muerte en la metafísica del tiempo –según Bergson y Jankélévitch–, pues tampoco podrá contarla. Concluiremos por ello, siguiendo a los dos autores propuestos, Jankélévitch y Blanchot, que el ser humano comparte la mortalidad objetiva en su mudez y carácter indecible, pero que individualiza su pensamiento desde la del otro en el lenguaje de lo inefable. El narrador se

M. Blanchot sabemos que hay un intento de fusilamiento, como se aprecia claramente en *L'instant de ma mort*, o un accidente, un golpe y restos de vidrios en los ojos del personaje en *La folie du jour*, pero en *Le dernier homme*, pese a que cada palabra contiene implícita una carga de muerte, M. Blanchot decide no entrar en esos detalles físicos de la muerte de los tres personajes y “habitar” directamente desde el vacío y lo neutro, en ese espacio fantasmal de la novela contemporánea al que ya hemos aludido. Podemos leer algunas referencias aisladas a un temblor del profesor, una presunta gripa de ella, vértigo, dolores de cabeza, pero de su enfermedad concreta nada sabemos. Quizá, y como propone P. Ricoeur: “à mesure que le récit s’approche du point d’annulation du personnage, le roman perd aussi ses qualités proprement narratives” (1990: 177), lo que resulta más que evidente en la segunda parte de la obra en donde todos están muertos. En el poema *Remordimiento por cualquier muerte* de 1923 Borges nos dice: “Libre de la memoria y de la esperanza, ilimitado, abstracto, casi futuro, el muerto no es un muerto: es la muerte”. Consideramos pertinente el verso para dar la imagen del problema. Podemos reforzarlo con esta cita de M. Blanchot en *L'écriture du désastre* que en algo se nos asemeja a esa pérdida de identidad sobre el morir en primera persona: “La mort de l’Autre: une double mort, car l’Autre est déjà la mort et pèse sur moi comme l’obsession de la mort” (1980: 36). De hecho, existen numerosas referencias entre M. Blanchot y el escritor argentino, el mismo autor le dedica un apartado en *Le livre à venir* a propósito del infinito.

⁹ Aquí cabría una interesante discusión entre el “instante fecundo” de Bachelard a partir de Roupnel, que contradice la duración bergsoniana del tiempo, y esta negación de los intervalos en M. Blanchot que sería motivo de estudios más amplios.

niega, al igual que Jankélévitch, a esa supuesta calma que proyecta el otro cuando está próximo a su muerte y cada vez más cerca del misterio indecible:

Que pourrais-je ? Essayer de parvenir jusqu'à lui pour l'alléger de lui-même, pour donner à cette souffrance un visage, pour la tirer de son mutisme, la forcer à s'exprimer, fût-ce en un cri auquel je succomberais ? Et pourquoi aller le troubler, pour quoi l'obliger à reconnaître sur moi, par mon approche, cette effroyable souffrance qu'autrement il supportait silencieusement ? Pourquoi lui parler, faire parler cette souffrance? (Blanchot, 1957: 100)

El problema de la muerte anónima da inevitablemente un giro lingüístico en la narración de *Le dernier homme*. El “Nous” empleado como persona gramatical que deambula siempre en la obra –quizá como el mismo pensamiento veleidoso de la muerte de los otros y la posibilidad de la muerte en primera persona–, define la problemática del ser en la última parte: “Mais la pensée qu'en lui nous étions morts depuis longtemps était souvent la plus forte” (Blanchot, 1957: 59). Es lo mismo que Jankélévitch llamará de forma alegórica en *La mort*: “hydre à mille têtes” (2017: 106). Se trata de la muerte como una especie de individualidad metafísica que es, a su vez, una carga común, una especie de dragón chino que se mueve como un falso conjunto, pero de la que se desconoce su rumbo en la ceguera propia de cada una de sus partes. Un todo que es una nada. Se trataría de la “solitude de notre unité” (Blanchot, 1957: 120), como la llama el narrador de *Le dernier homme*, la soledad formulada en su esencia más paradójica:

Le solipsisme des solitudes parallèles, chacune sur soi refermée en son soliloque comme dans une ville assiégée, constitue paradoxalement l'unité déchirée de ce grand Moi, de cette hydre à mille têtes qu'on appelle le Nous. La tragédie du j'éveille un écho dans le Nous, mais le Nous renvoie sans cesse à l'expérience solitaire du Je (Jankélévitch, 2017: 48.)

También lo considera de esa manera Bataille, al validar el vacío de la persona gramatical donde se ubica la obra:

Il semble que, sans ce vide, le “je” qu'un jour fut le narrateur ne serait pas “un Qui?”, à lui seul, “une infinité de Qui? ”. Au “je” ne serait pas substitué l'oubli qui est le principe du “nous” qui se compose dans le lointain du “monde où nous mourons” (1957: 461).

Se puede afirmar tras lo expuesto que para ambos autores el problema real de la muerte es siempre el de una muerte anónima. En ocasiones, el otro es lo próximo y a la vez lo distante. Esa alteridad ontológica dada por el tiempo del otro es, indudablemente, e incluso

con sus divergencias, uno de los vínculos más fuertes que muchos críticos han visto entre Lévinas y M. Blanchot. Nuestro objetivo, por ahora, y siguiendo esta línea, es la presencia como ausencia desde el silencio indecible al que se aproximan todos.

3. La muerte apoética

Podemos ver a partir de lo anterior cómo el ocultamiento del lenguaje en *Le dernier homme* –ese carácter inefable de quien se acerca a la muerte– no es más que un secreto a voces¹⁰. Puede decirse que el silencio del profesor en la novela es un secreto que no es tan secreto y, por ello, el secreto de la muerte en la segunda parte se convierte necesariamente en misterio para el narrador, como lo aclara Jankélévitch en *Penser la mort*. Se trata de un misterio que lo avergüenza. Podemos afirmar, a partir de este planteamiento, que avergüenza la muerte del otro porque es la mía también. Él va silencioso a ella y yo debo vivir en el ruido para explicarla y casi que para negarla. Así, desde este doble movimiento fantasmal de la presencia y de la ausencia, se manifiesta el carácter oculto de las palabras en *Le dernier homme*, tal como puede apreciarse en este fragmento: “Il est toujours plus apaisant de supposer un secret derrière ce qui vous tourmente, mais c’est en nous que se dissimulait cette chose secrète” (Blanchot, 1957:17-18). Esto se debe a que el silencio del condenado es un secreto que quizá no guarde nada y sea esa su esencia, su razón de ser:

Le secret n’est pas lié à un « je », mais à la courbure de l’espace qu’on ne saurait dire intersubjectif, puisque le je sujet se rapporte à l’Autre dans la mesure où l’Autre n’est pas sujet, dans l’inégalité de la différence : sans communauté ; le non-commun de la communication (Blanchot, 1980: 208).

En esa filosofía de la alteridad, en ese darse desde la muerte del prójimo, el sujeto escapa largos periodos de sí mismo, discurre solitario en el caos propio del lenguaje mientras intenta husmear en los otros. El sujeto, ante la muerte del otro, huye por momentos de su soledad ontológica, sale hacia el prójimo y retorna a sí mismo –como propone Lévinas en *Le temps et l’autre* (1983)–, pero también queda en cierta forma extraviado. Es en esa ipseedad precisamente como el escritor o la escritora, en el intento constante de autoconocimiento, puede dejar constantemente algo de su ser en el camino, tal y como se propone claramente en *L’écriture du désastre*. El narrador de *Le dernier homme*, al reconocerse en el otro, en la evasión de su silencio, sabe también que se enfrenta a un problema para reencontrarse

¹⁰ Aludiremos en este sentido a Jankélévitch y Lévinas negándose al estoicismo de aquel que muere en el *Fedón* de Platón: un sujeto que, previo a su muerte, habla de manera extensa a la vez que adoctrina a otros con diálogos racionales sobre el porvenir. De igual manera, M. Blanchot a través de la ironía cuestiona esa visión del pensamiento estoico sobre la muerte.

consigo mismo: “Mais peut-être n’est-il que moi-même, depuis toujours moi sans moi, rapport que je ne veux pas ouvrir, que je repousse et qui me repousse” (Blanchot, 1957: 50). A partir de esto, la presencia del otro en el desarrollo de la trama se transformará en: “[un] orage qui nous changeait en désert, orage silencieux” (Blanchot, 1957: 21), en una ausencia de sí mismo, en el miedo a un silencio de todos, llamado olvido. Consideraremos, a partir de esto, que ese silencio absoluto llegará solamente con la muerte del narrador, una muerte que tampoco sabremos puntualmente, apenas de forma indirecta y casi antinatural de las facultades propias de todo relato, pues si bien es cierto que siempre habrá un superviviente para contar la muerte del otro, para poetizarla, no es menos cierto que jamás podrá hacerlo sobre la suya propia:

Sans doute la mort n’est-elle une nihilisation objectivement et en soi : car le autres, les témoins, la nature éternelle me survivront ; et comme l’idée même de cessation, idée partitive et relative, implique un arrière-fond de continuation par rapport auquel cesse ce qui cesse, ainsi la suppression implique un fond de plénitude, et l’ablation suppose une référence au tout dont on retranche quelque chose ; la fin de quelqu’un, creusant un vide imperceptible dans la plénitude universelle, n’est pas littéralement la fin de tout. Mais ma mort-propre pour moi-même est bien la fin du monde et la fin de l’histoire (Jankélévitch, 2017: 121).

Por ello, esta objeción hermenéutica tan propia del tiempo del relato también nos exige aquello que P. Ricœur llamará “une intelligence plus subtile, plus dialectique” (1990: 191) en la que, integrado en la “appropriation”, soy también como lector o lectora el coautor de un relato que no es mío, pero que es el relato de la vida misma. A su manera, los tres personajes se encaminan hacia la muerte mientras van agotando las palabras. Van literalmente muriendo ante nuestros ojos y, por consiguiente, enmudeciendo ante nuestros ojos. Nada menos parecido a una obra con final abierto que *Le dernier homme*, ya que el punto que cierra el texto bien pudiera constituir una entrada absoluta a la eternidad del olvido. Con ello nos referimos, por supuesto, más a la ontología que al propio arte de la escritura, concebido por el mismo M. Blanchot (1955) como ejercicio inacabado, pero que, evidentemente como en Rilke, se refiere exclusivamente al yo finito. Es como si dejar de hablar fuera semejante a ser succionado por “le mutisme accablant de ces espaces noirs qui effrayèrent Pascal” (Jankélévitch, 2017:134), como si el sujeto al morir se detuviera en esa “substance de l’absence, la profondeur du vide qui est créé lorsqu’on meurt, dehors éternel” (Blanchot, 1955: 113). En definitiva, es tal y como describe M. Blanchot la muerte indefinible siguiendo a Mallarmé, en la que ni el lenguaje cabría y el concepto *a priori* de eternidad fuera también el del silencio. Advertimos con ello que si la muerte no fuera una representación de lo eterno, como propone Jankélévitch (2017), no sería la muerte, sería algo diferente y quitaría, por ende, el carácter de finito al lenguaje.

De lo anterior se desprende que en los dos autores franceses analizados la muerte se asocia directamente con la idea de silencio indecible, pero no por asumir su contrario, sino por la imposibilidad de que alguien pueda narrarla desde su propio presente:

De l'inénarrable' absolu, il n'y a rien à raconter... Le philosophe de la mort est d'emblée au bout de son rouleau... Le Non de l'indicible est "tautégorique" et adialectique... toutes les déterminations positives se trouvent nihilisées (Jankélévitch, 2017: 140-141).

Podemos establecer entonces, para mayor claridad en este punto, que el problema con el que se encuentra Jankélévitch en la filosofía como herramienta al pensar la muerte es el mismo que M. Blanchot afronta en el ejercicio de la poesía y del arte en general. En el primero, el problema filosófico de la muerte personal debe pensarse, pero no tiene en sí mismo una filosofía, pues acalla su propio pensamiento para la muerte metaempírica; en el segundo, la poesía depende de la muerte, no puede ser indiferente a ella de forma estoica, ni liberarse de la pasión que genera su pensamiento, pese a no tener ninguna relación directa con esa nada y, mucho menos, con ninguna promesa de salvación, pues es una inversión poética que ni siquiera puede pensar el yo lírico por su carácter misterioso e indefinido (Blanchot, 1955).

Es así como al terminar la última página de *Le dernier homme* asumimos también en calidad de lectores o lectoras, como testigos, una responsabilidad ante cierta quietud y silencio intuido de la nada del otro: "moi sans moi... question qui se rapporte à autrui sans non plus attendre de lui une réponse. L'Autre ne répond pas" (Blanchot, 1980: 183). Ello nos obliga forzosamente, como recuerda Bataille (1957), a la relectura. Así como el superviviente en cierto momento reorganiza los objetos concretos del pasado del otro, tal como se indicó anteriormente siguiendo un concepto central de la temporalidad en Sartre, de la misma forma quien lee *Le dernier homme* asumirá por fin ese compromiso de la hermenéutica de la narrativa al servicio mismo de la vida, como propone Ricœur: "Quant à ma mort, elle ne sera fin racontée que dans le récit de ceux qui me survivront ; je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative" (1990: 190). Será allí donde nos hallaremos en ese espacio neutro en el cual el lenguaje brillará de nuevo y la poesía encontrará su esencia condicionada siempre por la finitud que excluye, en sí misma, siempre algo de la eternidad: "Le vide n'est rien, l'oubli n'est rien: si les sanglots précèdent le vide, s'ils précèdent l'oubli, le vide, l'oubli sont l'absence des sanglots" (Bataille, 1957: 462).

Por tal motivo, al concluir la lectura de *Le dernier homme*, su mismo título adquiere gran sentido, puesto que comprendemos que se acaba también la poesía de sí mismo en alguien. Una paradoja infinita, ya que, si de alguna manera la muerte de un sujeto supone el fin de todo el universo, también es cierto que siempre que quede alguien para contarla desde el murmullo y lo inefable nacerá la esencia misma de la poesía. La muerte de cualquier

“último hombre” acabará efectivamente con la poesía de alguien, pero no fundará el reino absoluto del silencio. M. Blanchot se opone de manera contundente al silencio indecible para el ser finito. Apenas se irrumpirá en la nueva era del ruido como lo propone en *Le livre à venir*. Será allí en donde la obra literaria impondrá silencio a ese ruido. Convengamos al respecto que *Le dernier homme* es, según lo que se advierte en estas ideas, “un riche séjour de silence” (Blanchot, 1959: 141). Quizá todo esto fundamente muy bien el título que concede Bataille al ensayo de quien fuera su amigo¹¹ “Ce monde où nous mourons”: un espacio de ruido, de movimiento y de poesía sobre el pensamiento de la muerte desde el otro. A partir de ello, puede deducirse que la muerte real en *Le dernier homme*, la otra muerte, ese presente del futuro propio que nunca podremos comentar en primera persona –pues no existe en ningún tiempo–, es, en cierto modo, el carácter “apoético”¹² que Jankélévitch ve en ese único y gran misterio, el cual podría relacionarse también con el concepto de lo “pasivo” de M. Blanchot (1980), con aquella imagen que no tiene ningún relato:

Le mourir, silencieuse intensité; ce qui ne se laisse pas accueillir; ce qui s’inscrit sans parole, le corps au passé, corps de personne, le corps de l’intervalle: suspens de l’être, syncope comme coupure du temps et que nous ne pouvons évoquer que comme l’histoire sauvage, inénarrable, n’ayant pas de sens présent (Blanchot, 1955: 49).

Allí, detenido en este aspecto dialéctico, M. Blanchot revisará en la obra de Rilke la transición de su pensamiento poético sobre la muerte doble: por un lado, esa especie de promesa del arte que pretende eternizar al sujeto en la muerte y, por otro lado, el abismo sobre lo desconocido que también le aterra en lo cotidiano y en lo inmediato, siempre propenso a perderse. Toda su obra se mueve ciertamente en esa especie de trascendencia dentro de la inmanencia de la que nos habla Lévinas en *Le temps et l’autre*. En todo caso, si el carácter inefable es dado al poeta más que a nadie, se entiende que únicamente el

¹¹ En esa concepción amplia que E. Lévinas y M. Blanchot la dan a la amistad desde la otredad, motivo de múltiples estudios.

¹² Este trabajo coincide plenamente con la idea de Jankélévitch (2017) según la cual la poesía y, en general el lenguaje, solamente adquiere sentido en lo inefable. Para el filósofo francés, siempre se carece de palabras para explicar el misterio metaempírico de la muerte, debido a que existe un sentido *a priori* de su eternidad que transmuta de lo visual a lo auditivo; esa relación casi sinestésica para dar el concepto metafísico, y ciertamente trágico, entre eternidad, negrura y silencio: “sur le vivant elle projette bien plutôt, et ceci par avance, les ombres menaçantes de la nuit...La distinction du Néant et du Rient peut être en effet transposée de l’ordre visuel dans l’ordre auditif...comme la ténèbre mortelle est le noir absolu et la nuit aveugle, de même le silence mortel est un silence absolument muet” (Jankélévitch, 2017: 131). Es decir, que no se trata solamente de una representación romántica y alegórica de la muerte como la imagen de noche, sino la intuición misma de su silencio que replantea, necesariamente, las categorías dialécticas en las que se mueve la poesía, como también puede apreciarse de manera muy amplia en el capítulo IV de *L’espace littéraire* de M. Blanchot titulado: “L’œuvre et l’espace de la mort”. Por ello, tanto Jankélévitch como M. Blanchot ven inútil un relato del misterio mismo, lo que supone, en sí mismo, un carácter antirreligioso en la nueva ética acerca del pensamiento de la muerte, el cual no ha sido en ningún momento el tema central de este estudio. En *L’écriture du désastre* M. Blanchot refuta el concepto de Celan según el cual la poesía es el habla de la muerte baldía: “Si la mort est vaine, la parole de la mort l’est aussi, y compris celle qui croit le dire et déçoit en el disant” (1980: 143).

superviviente, en un espacio cuyo tiempo le pertenece aún, es el único que puede dar cuenta de la muerte del prójimo e intentar definirla. Parece una obviedad, pero no siempre resulta tan evidente que el poeta sea incapaz de hablar de su propia muerte, pese a verla en todo lado y dedicarle todos sus cantos. Rilke, según M. Blanchot, tuvo que ir de una inclinación por la muerte personal a una por la muerte del otro: “La rencontre d’Orphée est la rencontre de cette voix qui n’est pas la mienne, de cette mort qui se fait chant, mais qui n’est pas ma mort, bien qu’il me faille en elle plus profondément disparaître” (1955: 161- 162).

Podemos concluir al respecto que es la muerte en tercera persona la que hace reconocer la finitud, ya que de cierto modo sustrae el solipsismo del poema sobre su representación llevándolo forzosamente al “nosotros” en su desconocimiento. De lo que se deduce, a partir de ello, que el entendimiento de la muerte del otro justifica el espacio del poema, por lo que no es a partir de la muerte misma, empírica, que se crea la poesía. Finalmente, no se requiere lenguaje para la nada de la propia muerte, pues esta ni siquiera contiene el morir como final:

Elle est l’abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n’ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m’élancer, car en elle *je* ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle *on* meurt, on ne cesse pas et on n’en finit pas de mourir (Blanchot, 1955: 160).

La obra de arte no calla, pero entra en el silencio mismo de la conciencia como ocurre con Proust. Este, previo a su muerte y requiriendo más silencio que nunca, incrementa el ritmo de su escritura; escribiendo le impone un paradójico silencio al ruido del mundo en una lucha contra la muerte y el olvido. Aunque M. Blanchot le cuestiona su ingenuo anhelo de una especie de inmortalidad con la palabra –que ve como una tendencia justificable para cierta época literaria, inútil en todo caso cuando su ser no esté presente y se halle detenido en el olvido-, no se puede negar que toda su búsqueda del tiempo metafísico se impone, al igual que en M. Blanchot, por la relación del tiempo, la muerte y el otro de la que algo hemos hablado. También la narrativa es el arte de lo inefable venido por el silencio impuesto de lo indecible de la muerte del otro:

L’ineffable fait balbutier les hommes, mais l’indécible, en sa vide monotonie, les fait plutôt rabâcher. L’embarras où l’ineffable nous jette est une réjouissante aporie due à l’excès même de nos ressources et à la difficulté du choix ; mais l’indécible tarit toute verve à sa source même (Jankélévitch, 2017: 139).

4. Conclusiones

Las obras de Maurice Blanchot y Vladimir Jankélévitch se oponen a la idea de un silencio absoluto en el ser finito. Existe en sus textos una preocupación por un lenguaje de lo

inefable que contrasta con lo indecible de la muerte. La muerte del otro en sus trabajos constituye una aproximación para la suya, pero nunca les revela el misterio para la nada de su muerte empírica, por lo que deben enfrentarse a los límites de su propio ejercicio de pensamiento: Blanchot con lo fragmentario de la narración y Jankélévitch con el pensamiento de la muerte metaempírica en la filosofía. Con la novela *Le dernier homme*, se propone una nueva manera de abordar esa dualidad para afrontar la muerte, prácticamente una nueva ética sobre su pensamiento. Para hacerlo, el narrador se ubica desde el espacio neutral asumiendo su papel como superviviente y afronta la muerte de la tercera persona, lo cual le requiere una salida forzosa de sí mismo y, por consiguiente, un extravío de su ser. Ambos reflexionaron sobre la paradoja que se da en todo pensamiento sobre la muerte y supieron de la imposibilidad para concebir la nada de la suya propia. La muerte no es para los dos autores franceses analizados el contrario empírico de la vida, por lo que hay una idea de lo irrepresentable y de lo inenarrable en sus textos que se distancia de la imagen mitológica presente en determinada tradición literaria, en alguna filosofía de corte racionalista y estoica, así como de la concepción religiosa y romántica que contiene cierta poesía. En ambos autores el superviviente carga con la muerte del otro, teoriza sobre el desconocimiento de la suya y, finalmente, recurre al recurso poético para expresar la imposibilidad ante el misterio. Por ello, se puede concluir que es la poesía el arte de lo inefable precisamente por lo indecible de la muerte.

Referencias bibliográficas

AZEROUAL, Abdellah. 2021. "Maurice Blanchot et la question de l'être". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 36, Núm. 1: 9-15.

BATAILLE, Georges. 1988. *Œuvres complètes*. XII. Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice. 1957. *Le dernier homme*. Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice. 1959. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice. 2002. *L'instant de ma mort*. Paris, Gallimard

BLANCHOT, Maurice. 2002. *La folie du jour*. Paris, Gallimard.

DELEUZE, Gilles. 1979. *Proust et les signes*. Paris, perspectives critiques. Presses universitaires de France.

DERRIDÁ, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris, Galilée.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 2017. *La mort*. Paris, Champs essais.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1994. *Penser la mort*. Paris, Liana Levi Piccolo.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1981. *Le paradoxe de la morale*. Paris, Seuil.

LÉVINAS, Emmanuel. 1983. *Le temps et l'autre*. Paris, Quadrige.

LÉVINAS, Emmanuel. 1993. *Dieu, la mort et le temps*. Paris, Grasset.

MARCEL, Gabriel. 1998. *Homo Viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*. Paris, Présence de Gabriel Marcel.

RICŒUR, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.

SARTRE, Jean-Paul. 1943. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard. (Coll. Tel).

SARTRE, Jean-Paul. 1947. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard.