

TOLSTOI Y ZOLA ANTE LA MUERTE. DOS «REALISMOS» EN SUS NOUVELLES

M^a Ángeles Varela Olea

Universidad CEU San Pablo (Madrid)¹

Zola y Tolstoi se proponen la reproducción literaria de la vida en toda su complejidad y aspectos, incluida la muerte. Y es especialmente interesante comparar aquellas ocasiones en que la muerte es tema central, puesto que es entonces cuando se sintetiza la actitud del escritor ante la vida y ante la sociedad, lo cual es eje de su manera de entender el arte, que en ambos escritores tiene una misma misión crítica. En cierto sentido, opuestos, sus maneras de novelar comparten más de lo que los separa, si bien aquello en que difieren define muy bien dos florecencias del realismo de las que llegarán a ser máximos exponentes: el naturalismo zolesco y el espiritualismo tolstoyano.

TRES MUERTES Y UNA AUTOPSIA SOCIAL: EL PROCEDIMIENTO DE LAS NOUVELLES

Prácticamente no hay texto de estos autores en que la muerte no tenga un peso decisivo. La muerte es el momento de la verdad en que vemos en puridad los postulados de los protagonistas o de sus autores. Ante la agonía del personaje, el novelista puede reproducir el pensamiento de sus personajes y presentarnos sus contradicciones, sus zozobras o sus creencias. He escogido centrarme en *Tres muertes* (1859) de Tolstoi y *Una autopsia social* (1876) de Zola para analizar el también común objetivo de sus autores de mostrar diferentes modos de afrontar la muerte

¹ La presente investigación ha sido fruto del trabajo realizado como *visiting researcher* en la Universidad de Texas entre mayo y agosto de 2011, gracias a la generosa acogida e interés por el tema de los profesores Lily Litvak y Enrique Fierro, así como a la subvención del Vicerrectorado de Investigación de la Univ. San Pablo CEU y del Banco de Santander.

de distintas clases de seres. Ambos textos son *nouvelles* en que cada autor relata varios decesos, por lo que surge ineludiblemente en el lector la comparación entre los mismos, sin que los autores la hagan explícitamente, sin conclusiones ni moralejas finales. Tolstoi y Zola siguen exquisitamente el precepto realista de mantener la objetividad: ni condenan ni perdonan; pero presentan conjuntamente la misma situación protagonizada por seres diversos, con lo que el lector irremediamente extrae conclusiones sobre los personajes muertos, que pasan a ser paradigmas de una clase —aristocracia, campesinado, proletariado...— Ni se juzga a los muertos ni a los vivos, pero se induce al lector a extrapolar una generalización sobre la clase o medio de sus personajes; y otra vez, todo ello sin que el autor haya renunciado a la narración objetiva.

Al hablar de la construcción de las *nouvelles* y de la novela, Shklovski señalaba la «ingenua» afición de Tolstoi por la plataforma de los paralelismos (Shklovski, 2002: 139). Un ejemplo de ello es *Tres muertes*, cuyo procedimiento de composición presenta varios paralelismos para relatarnos la huida de la muerte de una dama cuyo carruaje se detiene en el lugar donde también agoniza un cochero y en cuya tumba otro cochero pondrá una cruz, hecha del árbol que da su vida para ello. Son tres clases de seres cuya actitud ante la muerte es totalmente distinta e inevitablemente comparada por el lector, quien extrae de ellas conclusiones que atañen a toda la clase a que pertenece cada uno. Tolstoi no compara, sólo presenta esos paralelismos y contrastes: el ama «pálida y delgada» y la criada «gruesa, de rostro rubicundo» (Tolstoi, 1946: 373), el cochero joven y sano y el cochero viejo y tísico, así como sitúa también en paralelo a los dos enfermos del relato, el ama que huye de la muerte y el cochero que permanece en cama esperándola. Incluso se remata el relato con otro paralelo: el ser humano rodeado de intereses materiales, falsedades y miserias, y el árbol, que sin espanto se personifica en ese cabecear de su sana corpulencia, en esa altivez y esa armonía que deja.

Con el mismo motivo de la muerte, el procedimiento de Zola presenta cinco muertes distintas sin emparentarlas. En sus *nouvelles* de *Una autopsia social* nada une al aristócrata, a la burguesa rica, a la comerciante, al niño proletario y al campesino. Nada, claro está, excepto la muerte. De ahí, el paralelo constante en todas ellas: el del muerto y el de quienes sobreviven, a veces, hostiles, materialistas, o en el mejor de los casos, superficial o brevemente apenados. Ahora bien, cada relato presenta escenarios distintos, vestuarios distintos, hábitos distintos y sobre todo, clases sociales distintas; de ahí el efecto de representación social que tienen en conjunto estas cinco *nouvelles*. Se diría que lo que las une es lo que las separa: que cada una es de clase social, y por añadidura, económica y de medio distinta. La diferencia de partida subraya por efecto las igualdades: el interés económico que rige

las relaciones, la falsedad de las apariencias, la intrascendencia de una muerte, la vaciedad de la vida, el formalismo ritual... El procedimiento es menos «primitivo» que el tolstoyano y desde luego, menos poético, puesto que la pretensión científica de Zola tiene por objetivo trazar un estudio sociológico. El francés pretende hacer una novela que sea experimental, puesto que sólo la ciencia logrará hacer al hombre «todopoderoso» amo de las enfermedades y de la Naturaleza. Confía en desterrar de la literatura todo rastro de lo indeterminado y metafísico para reflejar únicamente al «hombre fisiológico» (Zola, 1989: 71).

LA OBSESIÓN DE LOS AUTORES POR LA MUERTE

Según nos cuentan sus biógrafos y leemos en sus novelas, hemos de hablar de una fijación por el tema de la muerte en ambos escritores. E. Lo Gatto afirmaba que la muerte se convirtió para Tolstoy «en un elemento casi obsesivo de su existencia», lo cual es lógico teniendo en cuenta su temprana y absoluta orfandad en la infancia y la pérdida de dos de sus hermanos en la juventud. Sin embargo, durante unos años, Tolstoi confesó haber sido superficial, incluso ante la muerte de un familiar. El joven Tolstoi únicamente visitó una vez a su agonizante hermano Dmitri. Al reflexionar tiempo después sobre aquella experiencia recordó que, por entonces, su mayor dolor fue el que le impidió asistir a un espectáculo de la corte (*apud*, Gallego: 2003, 36). Pero como es bien conocido, el escritor irá progresivamente espiritualizándose, personal y literariamente. La muerte de este hermano, el transformado aspecto y angustia con que lo vio, incluso la compañía de la prostituta, son elementos de la realidad autobiográfica que, aunque viviera superficialmente cuando se produjeron, lo dejaron marcado. Esos mismos elementos los reproduce en el capítulo XX de la quinta parte de *Anna Karenina*, que como advierte Gallego, es el único de los doscientos treinta y nueve al que dio título: el significativo «La muerte». Y el final de *Anna Karenina* es precisamente el inicio de la crisis espiritual de su autor.

Ahora bien, el autor de *Tres muertes* no es aún el espiritualista de *La muerte de Ivan Ilich*, quien reflejará esta como momento de «luz» y «alegría» (Tolstoi, 2009: 96). Quedan casi dos décadas para esa transformación. Cuando escribe *Tres muertes* tiene reciente el horrible espectáculo de la guerra, las muertes incesantes de los soldados y el sinsentido de lo que allí vio. Lejos de una visión positiva de la muerte, la interpreta del mismo modo que Zola, como un final absoluto que a todos alcanza, privando de sentido nuestras vidas y convirtiéndonos en fanchos olvidables hasta para los más cercanos. De ahí el horror de la dama protagonista del relato y el temor del cochero de que no haya ni lápida en su tumba. Un año después de publicarse *Tres muertes* escribe a un amigo que «cuando se piensa que la muerte es el final de todo no hay nada peor que vivir...».

Esa visión de la muerte aproxima el realismo tolstoyano de esta época al naturalismo. No en vano, los naturalistas se autodefinían no por su estética, que era un resultado, sino por el pensamiento común, por la afinidad de temperamentos y sentimientos, pero sobre todo, por la tendencia filosófica que compartían (Varela, 2011: 25-6). Por los años en que escribe nuestra obra, la imagen que Tolstoi ofrece de ciertos escenarios, situaciones o gentes puede ser terrible, tanto como la más terrible de Zola. Pero la objetividad «científica» de ambos reproduce actitudes diferentes: la estupefacción tolstoyana de que eso sea «todo» y la constatación zolesca casi morbosa de que así es. Tolstoi dosifica las mismas escenas y gentes que Zola acumula. La sobriedad de los cuadros y la sucesión desnuda de detalles del ruso logran sobrecoger al lector sin alcanzar el grado abrumador e hiperbólico de la estética que se regodea en lo desagradable, propia del naturalismo.

En *Sebastopol en el mes de mayo* (1855) encontramos varios momentos en que su autor comparte con el naturalista la visión cosificadora del ser humano muerto en la batalla. Las incesantes muertes violentas recuerdan la misma escena de otras geografías: esos «bultos» inertes de los cadáveres que caen por todas partes en la guerra franco prusiana retratada por Zola (*El ataque del molino*) o que miran impávidos en mitad del espectáculo cómo les alcanza la muerte, según narra Henuque (*El asunto del número siete*) en *Las veladas de Médan*. Ese incipiente naturalismo de Tolstoi, la crudeza con que trataba el asunto, provocó los problemas del relato con la censura, e incluso que su autor redactase variantes para aquellos fragmentos que preveía que desagradarían al censor.

Así, vemos esa misma inutilidad de la vida del soldado y de su muerte anónima en pasajes en que se indica la estupidez y el sinsentido de la guerra y del sacrificio de los muertos. A pesar de las grandezas en vida, todo ser acaba dejando el mismo cadáver. Lo que uno ha sido, bueno o malo, acaba reducido a una materia repugnante. El osado capitán de caballería Praskujin, paseaba altanero por el bulevar poco antes de yacer muerto en el campo de batalla, como cualquier otro soldado. Como Zola, Tolstoi consigna la inutilidad del sacrificio y el olvido en que se sumirá totalmente cada existencia humana: «al cabo de un mes, los olvidarían también sus padres, sus madres, sus mujeres y, en caso de tenerlos, sus hijos si es que no los habían olvidado ya.» Cuando el tópico de la «muerte igualatoria» se atiene a una idea de la vida sin trascendencia se vuelve desolador. Esta visión que el mismo Zola comparte, antecede a la crudeza naturalista que se asoma entonces en el relato:

— Pues no se le podía reconocer al tipo —dice un soldado en la recogida de cuerpos, mientras levanta un cadáver con el pecho destrozado, la cabeza enorme e hinchada,

la cara ennegrecida y brillante y las pupilas desencajadas. —Cógelo por debajo de la espalda, Morozka, no siendo que se rompa. ¡Vaya, qué mal huele!

«¡Vaya, qué mal huele!» —esto es todo lo que este hombre dejó entre la gente (Tolstoi, 2003: 122)

Hay una visión fisiológica del ser humano que también comparte con el naturalismo esa interpretación de él como «bestia humana» que establece relaciones no tanto de afecto como de interés. Quedan doce años para la primera novela tenida por naturalista [*Thérèse Raquin*, 1867] y más de veinte para la eclosión de dicha escuela [*Las veladas de Médan* son de 1880]. Y sin embargo, la escena, los personajes y sus palabras son naturalistas. Tolstoi pinta la guerra, donde el ser humano es brutal y sus actos carecen de libertad, como en los relatos naturalistas. Pero el narrador se resiste; se diría que la idea es demasiado abrumadora. En esta última línea es Tolstoi quien, sin juzgar ni apartarse de la frialdad narradora, apenas repite la frase del soldado. Es el autor quien escoge esta muerte y esta apreciación del cadáver para finalizar el capítulo: subraya y focaliza la visión materialista de la existencia y de la muerte. Sin adjetivos ni sentencias, el autor consigna el horror que le produce la reducción materialista de la existencia humana: Tolstoi queda atónito ante la idea; sobrecogido, repite las palabras de repugnancia de quien arrastra lo que del cadáver queda y subraya que es todo lo que deja entre los vivos.

En estos *Relatos de Sebastopol* utiliza también el procedimiento de presentarnos actitudes diferentes frente a un mismo hecho, que aquí es la muerte violenta y repentina en la batalla. El mismo tipo de muerte que puebla los relatos sobre la guerra franco-prusiana en torno a los que se fraguan *Las veladas de Médan*². Y si al estallido de la bomba nos reproduce detalladamente el modo y pensamientos de la muerte de Praskujin, también transcribe la diferente suerte y pensamientos de Mijáilov: esos dos segundos en que reza, cuenta, recuerda y hasta cree que su alma parte y se pregunta por el más allá. En cambio, los mismos segundos en el altanero Praskujin son un rápido recorrido del orgullo de creerse salvado al recuerdo de sus deudas, y al progresivo horror de sentirse inmovilizado, aplastado y definitivamente enmudecido (Tolstoi, 2003: 113). El primer pensamiento de Praskujin recuerda inevitablemente al de ese otro gran altanero, Ilich, quien confiado en la fortaleza material de su cuerpo atlético, tras caer de la escalera dice: «Otro se

2 Zola cuenta que bajo ese pensamiento común, se reunieron espontáneamente para escribir «procedentes de una idea única y empapados en la misma filosofía, por lo cual los reunimos». Pero como señaló E. Pardo Bazán, Maupassant cuenta que habían recibido la consigna de escribir cuentos «antipatrióticos», si bien el resultado es de un «patriotismo sangrante y amargado», y el relato de Zola, el más chauvinista (Pardo Bazán, 1911: 158).

hubiera matado, pero yo sólo me di un golpe aquí [...] *No es más que una contusión*» (Tolstoi, 2009: 41). Es la soberbia del materialista que concibe únicamente la muerte de los demás, la de quien sobrevalora sus capacidades y desconoce límites. Praskujin expresa el mismo pensamiento con la única diferencia de su intensa brevedad: «¡Gracias a Dios! *Sólo es una contusión*» se dice un instante antes de notar su definitiva inmovilidad (Tolstoi, 2003: 113)³. Praskujin experimenta «el horror, un horror frío» que lo inunda e impide otro pensamiento o sentimiento. Pero el propio autor sentencia al final de los *Relatos* que ninguno de sus personajes son malvados o héroes de su historia que, dice, tiene por héroe la «verdad». La misma «verdad» que pretenden los autores de *Las veladas* que ellos apellidan «científica».

En el relato de Zola sobre la guerra se percibe su sempiterno y hábil recurso de la personificación de los objetos y la cosificación de los humanos: la mina devoradora cruel de hombres, monstruo activo en la aniquilación de mineros, y los mineros ennegrecidos y sin voluntad que generación tras generación son engullidos [*Germinal*], o aquí, el molino alegre antes de la batalla, que se ve acribillado a balazos y es herido en el corazón de su rueda [*El ataque del molino*]. Los soldados son «masa oscura» y «tromba» contra el molino. Las muertes de los soldados son instantes -una línea, a veces media- a las que el narrador no dedica la pormenorizada descripción que, en cambio, se detiene en la «agonía» que «sufre» el molino. Los soldados ruedan por el suelo: si no se mueven, son arrimados contra la pared para que no estorben, si gritan agonizantes, nadie les oye. La sucesión de bultos caídos proseguirá (Zola, 2003: 13).

La obsesión del también huérfano Zola por la muerte había quedado tempranamente de manifiesto. Su hija Denise lo describió como un «horror» incrementado a raíz de la muerte de su madre (1880): «él, que cantaba la vida, odiaba el aniquilamiento» (Le Blond-Zola, 1931: 161-3). La muerte le causaba un pavor que siempre lo persiguió. Consideraba que «está siempre en el fondo de nuestro pensamiento», aunque el pudor impide incluso aludir a ella (Goncourt, 1892: 186).

La novela naturalista utilizará la muerte de sus personajes como apoteosis de sus teorías sobre la determinación del ser humano. Zola ratifica su fe en las leyes de la determinación en las muertes de Coupeau, de Gervasia (*La Taberna*⁴), la de Naná (*Naná*), la de Catalina o Chaval (*Germinal*)... Una muerte naturalista es efectista: pretende ser demostración de la hipótesis de partida, contundente síntesis

3 Cursivas mfas.

4 Sobre los tipos de muerte que atraviesan toda la novela y sus representaciones premodernas y modernas conforme al proceso de institucionalización de la muerte paralelo a la industrialización, remito al artículo de M. Dubin.

de esa visión de la existencia que niega la libertad y considera que sólo hay fenómenos que vienen determinados por las leyes sociales, de la herencia, del medio, del sexo, del momento... Un determinismo absoluto y universal que precede al nacimiento mismo de los seres, dado que somos lo que genéticamente heredamos, y lo acompaña hasta su final: la más desoladora reafirmación en la muerte de la inexorabilidad de dichas leyes (Varela, 2011). La muerte es la prueba «científica» de la hipótesis del autor de novela experimental (Huertas, 1984).

LA MUERTE COMO RECURSO PARA LA DISECCIÓN SOCIAL

La muerte de un personaje narrada objetivamente puede funcionar como recurso eficaz en el análisis de la reacción social ante ella. Como tal, goza de contundencia puesto que es «momento de la verdad» y «episodio final»: la urgencia y última oportunidad que supone para los personajes, revela en ellos sus verdaderos intereses, casi siempre, poco o nada generosos, según ambos autores. Es en este sentido en el que las concomitancias entre Tolstoi y Zola son mayores y la visión que ambos tienen de la sociedad es más semejante. Sólo la benevolencia del ruso alivia en algo el duro concepto que los dos escritores tienen de la humanidad que, también en ambos casos, resulta peor cuanto más privilegiado económicamente sea el personaje.

De ahí el interés que las *nouvelles* centrales de este trabajo tienen, pues *Una autopsia social* y *Tres muertes* recorren distintas clases y condiciones y se detienen a describir las reacciones de sus congéneres. Las cinco muertes del texto de Zola son un recorrido social desde el aristócrata al proletario, lo mismo que las dos defunciones de Tolstoi, ya que la Rusia de su autor es la de «amos y criados». Tolstoi se centra en un caso, el de una aristocrática dama, al que de fondo, sutilmente, acompañan otros dos, el del criado y el del árbol.

Zola pretende reiterar ciertas notas comunes a toda defunción, independientemente de su clase social. Incluso en la monótona muerte del abuelo campesino, sin riquezas que repartir, pero también sin afectos, lágrimas o agradecimiento que retenga a nadie junto al lecho, pues «Si él revienta, eso es cosa entre él y el buen Dios; pero si se pierde la cosecha, todo el mundo lo va a pasar mal» (Zola, 2009: 75-6). Un ramplón utilitarismo que hace hasta del campesino un materialista. La visión tolstoyana del campesino es idealizadora por su privilegiado contacto con la Naturaleza. En la tan biográfica *Anna Karenina* será el campesino quien alumbre la esperanza del descreído Lyovin. Pero Tolstoi también retratará su materialismo, como leemos en la hermosa parábola *¿Cuánta tierra necesita un hombre?* (1886), en la que un diablo tentador termina mostrando cómo sólo es necesaria la tierra que cubrirá el cadáver.

El centro de atención de Zola se fija en lo externo y positivista de los que se quedan, más que en la conciencia de quien se va: el terror ante la muerte, las apariencias o el interés económico son los pocos pensamientos que de ellos nos relata brevísimamente. En sus agonías, Zola sólo refleja de quien se halla en tal trance las preocupaciones materiales como el reparto de la herencia en el caso de las dos burguesas, el decoro en el caso del aristócrata que se gira para morir de espaldas, o la pérdida económica que puede suponer el propio deceso.

En cambio, el realista espiritual de *La muerte de Ivan* sitúa el centro de interés precisamente en el enfermo y su toma de conciencia sobre la futilidad del materialismo y la revelación espiritual en el descubrimiento de los demás y de lo inmaterial. En *Tres muertes* aún hallamos a un Tolstoi que mínimamente anota la expectación ante la incertidumbre de lo intangible, pero también el aprecio del pusilánime marido, la solidaridad de algunos humildes, la fidelidad a la palabra dada, la sobrenaturalidad... Zola acrecienta los rasgos negativos, en tanto que Tolstoi hace lo contrario. La humanidad de Zola se cierne como buitres ante un cadáver. Los hijos de la burguesa Guérard se lanzan a repartir la herencia en una «agonía terrible, envenenada por el dinero.» (Zola, 2009: 56). Los tres hijos se pelean constantemente, y ella «muere con la abominable idea de que sus hijos ya están robándola» (Zola, 2009: 57). Todo ello acrecentado por la idea de la muerte como «aniquilamiento», independientemente de lo que sus agónicos personajes crean.

CONCLUSIÓN: LA CONCIENCIA AGONISTA

En estas *nouvelles* Zola y Tolstoi retratan la muerte desde el punto de vista de la exterioridad subjetiva, como algo ajeno. En Zola se reproduce el distanciamiento del científico naturalista respecto del experimento de sus personajes agónicos, semejante al de quienes, rodeando a Ilich, se decían: «El muerto es él; no soy yo.» (Tolstoi, 2009: 15). Aunque ese distanciamiento obedece a su función de escritor experimental, el resultado es la misma impersonalidad que se alcanza cuando la muerte carece de un significado real existencial. De hecho esa impersonalidad que afecta a la postura narradora, afecta también a los personajes que rodean al enfermo, esencialmente a sus familiares, escasamente vinculados afectivamente a él. Son muertes sin valor existencial, puesto que tampoco sus vidas lo tienen. Para Zola, el sentido de la vida, y por ello de la muerte, es en sí mismo un problema: El aristócrata que muere de espaldas, la burguesa espantada ante el cainismo de sus hijos, la comerciante horrorizada por las pérdidas, la insignificancia del niño al que ni la beneficencia atiende, el campesino adusto que pasa sin dejar huella.

En la Rusia de «amos» y «criados» las muertes se asemejan estremecedoramente. El «amo», el ruso rico, es como el francés: Ilich y el conde de Verteuil son

iguales y así nos lo describe Zola: «Es la enfermedad decorosa e impecable, ceremoniosa, que espera visitas.» (Zola, 2009: 46). Sentencioso, Zola expresa como rasgo actualizado de habitualidad definitoria de su clase ese deseo de guardar las apariencias que se lleva hasta el instante de la muerte. Es el mismo mundo y vida de Ilich [«cómoda, agradable y decorosa» (Tolstoi, 2009: 42)]. Si bien, Zola lleva hasta la muerte esa falsedad existencial: «muerte de un hombre de esmerado decoro» que cumple con el ritual de abrazar a su familia y luego, «los aparta con un gesto, se gira hacia la pared y muere solo» (Zola, 2009: 48). No así Ivan, que es en este trance cuando empezará a ver a los demás, a sentir afecto por su hijo, a apenarse por su mujer. Y entonces también cuando Tolstoi imagina su ingreso alegre en la eternidad de la luz. En cambio, en torno al muerto de Zola se cierne la «valla humana» del barrio, el «zafarrancho» del clero que, con sus capas negras alrededor del catafalco, se asemeja a los buitres carroñeros repartiéndose la materia. La muerte del campesino de Zola es con mucho, la menos literaria: sin garra crítica, carece de tensión narrativa y reproduce la insípida enfermedad de una vida sin valor para nadie.

El positivismo del joven Tolstoi carece de la seguridad de la que goza Zola. Tras el horror y la negación de la enfermedad, vemos cómo una vez muerta Dmitrievna es sólo «un cadáver». Los sacerdotes y curanderos representan, como en Zola, la superchería. El diácono lee salmos monótonamente y sin entenderlos. Pero ya muerta, asoma levemente la duda: quizás, se nos dice, ahora la muerta «recuerda esas grandiosas palabras» sobre la esencia en la eternidad, el polvo pasajero de la vida y la necesidad de aceptar lo espiritual (Tolstoi, 1946: 398). Y el final del relato, su visión de la Naturaleza en que la vida alegre continúa, eleva poéticamente y hermosea el efecto de la muerte.

El Tolstoi de *Tres muertes* tiene aún en la retina la experiencia terrible de la guerra, las muertes sin sentido y la acumulación de cadáveres brutalmente destrozados en la batalla. Sus *Relatos de Sebastopol* lo aproximaban al naturalismo. Pero ni entonces podía evitar el aturdimiento que le produce la idea de ser sólo materia. Esa estupefacción delata que su fe positivista se esfumará.

Nótese la diferencia cuando años después (1896) relata la guerra del Cáucaso, también vivida por él. *Hadyi Murad* recoge la muerte por decapitación del comandante ávaro histórico por el cuál Tolstoi siente afecto. La brutalidad de los agresores no produce el efecto de animalización en que las escenas naturalistas suelen regodearse. Hadyi, herido, comprende serenamente que va a morir, y recuerda a los suyos sin pasión ni odio (Tolstoi, 2009: 283). La bestialidad de los atacantes es del gusto naturalista, pero es la sensibilidad del espiritualista la que aleja a la víctima del dolor y hace de los actos brutales tomados de la Historia, actos vacíos

que en nada mellan la grandeza de Murad; la víctima es ajena al dolor que se le quiso causar. El primer golpe «fue su último contacto consciente con su cuerpo» (Tolstoi, 2009: 284). Las patadas y tajos que continúa recibiendo, hasta su decapitación, se nos dice, no tienen «nada que ver con él». Y el lirismo culmina su muerte identificándolo y fundiéndolo con la Naturaleza, cuya sangre empapa la hierba. El narrador inicial retoma entonces la imagen con la que comenzó el relato: admirando al cardo que, arrancado, se mantiene erguido «sin rendirse al hombre que había destruido a sus congéneres en torno suyo.» (Tolstoi, 2009: 107). Este será el Tolstoi espiritualista.

Este principio de *Hadyi* que enlaza con el final del relato, es también la idea del inicio de *Resurrección* (1899): En vano los hombres se esfuerzan en mutilar la tierra, en vano llenan el aire de humo de petróleo y carbón, en vano cortan sus árboles...; la primavera sigue siendo la primavera (Tolstoi, 1945: 11). Tolstoi había escrito sobre el cardo, es decir, sobre Hadyi y sobre la Naturaleza: «El hombre ha vencido todo, destruido millones de plantas, pero ésta no se rinde.» El relato y la bestialidad humana de la batalla terminan con el ruiseñor cercano que retoma el canto, al que le siguen otros un poco más tarde y un poco más lejos. La desolación de la muerte naturalista queda totalmente revestida de la serenidad alegre del *beatus ille* al que se regresa incluso tras la crueldad de los hombres. Podrán matar al cardo, pero la alegría serena de sus campos no se detiene.

Incluso el Tolstoi que se plantea la idea de la no trascendencia tras la muerte, incluso cuando relata motivos y escenas propias del Naturalismo, acude al espectáculo imponente de la Naturaleza para saciar esa angustia de la muerte en la serena ventura de la vida de pájaros y árboles. El efecto final de *Tres muertes* es muy lejano del naturalista. Puesto que lo particular se eleva por encima de lo general, el hecho que se escapa de la sucesión repetitiva, el hermoso árbol y la Naturaleza exultante, quedan poetizados. Frente al vacío y la inutilidad de vidas y muertes sin sentido del naturalismo, Tolstoi remata con la tranquilidad de las majestuosas frondas de los árboles, los primeros rayos de sol del amanecer, la niebla «resuelta» en ondas, los arroyos y el rocío refrescante, y las aves alborotando y gorjeando «un canto dichoso» por encima de la muerte.

Ambas *nouvelles* relataban el miedo a la muerte; sólo en la beatífica Naturaleza tolstoyana se prefiguraba la liberación del materialismo. A finales de siglo, Tolstoi sintetizará: «Una conciencia orientada hacia el yo animal refuerza, inflama la pasión, crea miedo, lucha, terror a la muerte; una conciencia orientada hacia el yo espiritual libera el amor.» (Tolstoi, 2003: 106).

REFERENCIAS

- DUBIN, MAURICIO (2009). «Las representaciones de la muerte en *La Taberna* de Émile Zola», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 23. Madrid: Universidad Complutense. Accesible en <http://www.ucm.es/info/nomadas/23/marianodubin.pdf> (consultado el 20/7/11).
- GONCOURT, Edmond de y Jules de Goncourt (1892). *Mémoires de la vie littéraire*, R. VI (1878-1884). París: Bibliothèque-Charpentier.
- HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael (1984). «La “novela experimental y la ciencia positivista», *Llull*. Vol. 7: 29-52.
- LE BLOND-ZOLA, Denise (1931). *Emilio Zola: Lo que cuenta de él su hija*. Madrid: Zeus.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1911). *La literatura francesa moderna. III. El Naturalismo*. Madrid: Renacimiento.
- SHKLOVSKI, Víktor (2002). «La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela», en Todorov, *Teoría de la novela en los formalistas rusos*. México, Argentina: Siglo XXI Editores. 127-146.
- TOLSTOI, León (2009). *La muerte de Ivan Ilich*. Introducción de J. López Morillas. Madrid: Alianza.
- TOLSTOI, León (2011). *¿Cuánta tierra necesita un hombre?*. Trad. V. Gallego. Madrid: Nørdicalibros.
- TOLSTOI, León (2003). *Relatos de Sebastopol*. Introducción V. Gallego. Madrid: Gredos.
- TOLSTOI, León (2003). *Diarios (1895-1910)*. Selección y trad. de S. Ancira. México: Ediciones Era.
- TOLSTOI, León (1946). *Juventud; Tres muertes; Diario del príncipe Nejljudov*. Trad. I. Tchernova. Madrid: Aguilar. 373-402.
- VARELA OLEA, M^a Ángeles (2011). «Destino y determinación en el Naturalismo decimonónico», *Estudios Humanísticos. Filología* 33. León: Universidad de León: 25-43.
- VARELA OLEA, M^a Ángeles (2010). «Festín y conciencia en la novela Naturalista Espiritual española», en R. de la Fuente y J. Pérez Magallón (eds.), *Comedia, fiesta y orgía en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae. 222-237.
- ZOLA, Émile (2009). *El arte de morir*. Córdoba: El Olivo Azul.
- ZOLA, Émile (2003). *Las veladas de Medán*. Traducción y ed. de E. Cobos. Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba.
- ZOLA, Émile (1989). *El Naturalismo*. Edición de L. Bonet. Barcelona: Península.