

panentario de *La muerte*
История Илича де Леба
История Илича Толстои

LITERATURA

Comentario de *La muerte de Iván Ilich* de León Nikolaievich Tolstoi¹

DIETER OELKER*

“La muerte es la gran reconvención que la voluntad de vivir y, más propiamente, su esencial egoísmo, recibe del decurso de la naturaleza”.

ARTHUR SCHOPENHAUER,
El mundo como voluntad y representación

LA PRIMERA LECTURA

La primera lectura del relato *La muerte de Iván Ilich* constituye la fase preparatoria de su comentario. A través de ella se persigue “entender el texto en su conjunto y en todas y cada una de sus partes” (Correa y Lázaro 1966: 22). También se busca obtener una impresión inicial sobre el proceso que lleva a la constitución de los sentidos de este relato de Tolstoi. La aproximación preliminar se completa con el acopio de todo antecedente que pueda contribuir a una mejor comprensión del texto.

En cumplimiento de estos propósitos, se reparará, por ejemplo, en toda palabra, alusión o aspecto que resulte incomprensible. Para su dilucidación

¹Este trabajo forma parte del Proyecto de Docencia 97-039. El relato de Tolstoi se cita según la versión publicada en *Obras II*. Madrid, Ed. Aguilar, 1966, pp. 1134-1170.

*DIETER OELKER: Profesor de Literatura y Teoría Literaria en la Universidad de Concepción.

recurrir a las obras de consulta –diccionarios, estudios diversos o enciclopedias– según lo exija la interrogante planteada. Se podrá averiguar, de esta manera, que *Adrienne Lecouvren*, obra en que Iván Ilich recuerda haber visto actuar a Sarah Bernhardt, fue una comedia que, desde su estreno en 1849 en la Comédie Française de París, captó durante años el favor del público de las grandes ciudades europeas, y que Sarah Bernhardt fue una de las actrices más famosas de la *Belle Époque*, que cautivó con su excepcional talento a quienes la vieron en el escenario. Sin embargo, igualmente debemos tener presente que el recuerdo de estos antecedentes no es gratuito, sino que contribuye a confirmar la doble función de su referencia en el texto: evocar lo “real concreto” para arraigar el relato en un ámbito cultural de connotaciones hedonistas que revela la posición y jerarquía social de quienes participan en él.

Por otra parte, se registrará ya en esta primera aproximación al texto todo rasgo que llame la atención, aun cuando todavía no se pueda dar razón de ello. Así, por ejemplo, retenemos el contraste cuantitativo entre el tiempo destinado a la narración de la vida y el tiempo destinado al relato de la agonía de Iván Ilich, la actitud de censura, evasión e irritación que adoptan los otros –familiares, amigos, colegas y conocidos– ante el enfermo o el hecho de que la narración de sus sufrimientos se desarrolle desde la triple perspectiva del narrador omnisciente, del moribundo y de sus allegados. Estas primeras impresiones conforman un catálogo abierto de anotaciones que deberán confirmarse o desecharse mientras avanza el comentario. Sin embargo, son ellas las que constituyen, junto con la intelección general del relato, la base sobre la cual se construirá todo el trabajo siguiente.

León Tolstoi escribe *La muerte de Iván Ilich* inducido por la agonía de Iván Ilich Mechnikov, un conocido suyo, fiscal de los Tribunales de Tula, quien había fallecido de cáncer. Sin embargo, antes que contentarnos con identificar en este acontecimiento el asunto² del relato, tenemos que percibir en él la evocación y presencia de otro suceso acaecido hace tiempo, pero que sigue despertando una intensa reacción emotiva en el autor. Nos referimos con ello al deceso en 1860 de su hermano Nicolás, por el cual

²Por *asunto* se entiende “lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido (...). El asunto está siempre ligado a determinadas figuras, y comprende un período de tiempo” (Kayser, 1976: 71-72).

sentía un afecto particularmente fuerte: “El 20 de septiembre –escribe en una de sus cartas– ha muerto, literalmente, en mis brazos. Jamás nada me ha producido una impresión semejante. Tenía usted razón: no hay nada peor que la muerte. Y cuando uno piensa que éste es el fin de todo, se ve que no hay nada peor que la vida” (Véase en 1965: I, 24).

LOCALIZACION DEL TEXTO

La localización de *La muerte de Iván Ilich* significa identificar el lugar que ocupa en la cronología de la obra de Tolstoi. El sentido de esta operación se deduce del supuesto según el cual los otros escritos, especialmente los coetáneos, de un mismo autor pueden adelantarnos una “información embrionaria sobre el contenido ideológico” (Hatzfeld, 1957: 8) del relato que se comenta.

Cuando León Tolstoi inicia hacia 1881-1882 la elaboración de este cuento (que más bien debería considerarse una *novela breve* en atención a su extensión y complejidad), estaba concluyendo sus *Confesiones*, que había comenzado a fines de la década de 1870, y se aprestaba a escribir *En qué consiste mi fe y ¿Qué debemos hacer?* La aparición de este último ensayo y del estudio titulado *La vida* en 1886 coincide con la publicación de la versión definitiva de *La muerte de Iván Ilich* en las *Obras del Conde L.N. Tolstoi*, que se logra después de repetidas refundiciones realizadas desde que fuera terminada la primera redacción del relato en 1883³. La coetaneidad de estos escritos nos advierte que el relato fue concebido en estrecha relación con aquellos estudios ético-sociales y religiosos que entonces ocupaban la casi totalidad del tiempo de Tolstoi. Su declarado propósito de complementar la dimensión estética de sus obras con una propuesta ética procede de esa misma época y deberá ser considerado mientras avancemos en nuestro comentario de *La muerte de Iván Ilich*.

En lo demás observamos que Tolstoi ya se había referido en anteriores ocasiones al tema de la muerte: en *Infancia, adolescencia y juventud*, novela autobiográfica cuyas tres partes se publican, originariamente, en 1852,

³Schklowski, Viktor, *Leo Tolstoi. Eine Biographie*. [Leo Tolstoi. Una biografía] Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag: st 994, 1984.

1854 y 1857; en su *Diario de vida*, correspondiente a ese mismo período y en el relato *Tres muertes*, escrito entre 1858 y 1859. Enfrentado a la *experiencia* de la muerte, confiesa haber notado, ante la pérdida de la madre, “cierto placer de sentirme desgraciado (...) y ese sentimiento egoísta ahogaba en mí (...) el verdadero dolor” (1965: I, 398), y que el cadáver de la abuela le produjo “una penosa sensación de miedo a la muerte porque me recordaba que también yo tenía que morir un día” (1965: I, 443). Ante la *idea* de la muerte, en cambio, reacciona reflexivamente y postula, primero, que “para ser feliz había que aprovechar el momento presente y no preocuparse del porvenir” (*Confesiones*, véase en 1965: I, 51), y, después que “todo se transforma y [que] a esa transformación llamamos muerte; pero [que] nada desaparece” (*Diario de vida de la juventud*, véase en 1963:63).

León Tolstoi tematiza estos significados en el relato *Tres muertes*, acaso como proyección de los primeros sentimientos que había experimentado ante la finitud. Pero entonces fallecen sus hermanos, primero Dimitri y, cuatro años más tarde, Nicolás, y desgarrado por el dolor, vuelve a preguntarse por el sentido que puede tener una vida que se sabe finita y por la significación que deviene para la vida de su condición mortal.

Estimamos que esta interrogante se constituye, a partir de aquel suceso que lo conmovió en lo más profundo de su ser, en uno de los ejes temáticos de la obra de Tolstoi, que la muerte se instala como una preocupación permanente en su vida y en su obra y que su presencia en *La muerte de Iván Ilich* y otras obras tiene en aquella terrible experiencia su raíz biográfica y existencial. “En aquel inmenso drama [que es esta vida y esta obra], –escriben Irene y Laura Andresco–, los verdaderos protagonistas, los interlocutores presentes siempre en la escena son: Tolstoi y la Muerte” (1965: I, 53).

Es por eso que también debemos tener presente en este comentario a sus otras obras que incluyen relatos de muerte: *Guerra y paz*, escrita entre 1864 y 1869 y *Ana Karenina*, que se publica entre 1875 y 1877. Los capítulos referidos a la agonía del Príncipe Andrey en la primera de esas novelas y a Nikolai, el hermano de Konstantin Levin, en la segunda, se presentan como sucesivas exploraciones de la muerte en cuanto experiencia, sentido y límite existencial. *La muerte de Iván Ilich* se incluye en esta serie de evocaciones de agonía y muerte, en las cuales percibimos aún las réplicas del estremecimiento que le produjo a Tolstoi la pérdida de sus hermanos, especialmente de Nicolás.

LA HISTORIA: ESPACIO, ACCIONES Y PERSONAJES

La acción, los personajes y las cosas se sitúan en *La muerte de Iván Ilich* desde un comienzo en *espacios* interiores, algunos de carácter público, como el salón, y otros de carácter privado, como el pequeño cuarto que ocupa el protagonista cuando cae enfermo. Otros sitios se mencionan para trazar el itinerario biográfico de Iván Ilich, recordar su estadía en el campo y su viaje a San Petersburgo, describir el lugar de su accidente o para indicar su recorrido en la ciudad: la casa de un amigo, el Palacio de Justicia, el consultorio del médico. Sin embargo, todos estos recintos van desapareciendo mientras avanza la historia hasta que el espacio aparece reducido para el moribundo, en un movimiento de ensimismamiento creciente, a su cuarto, “centro de soledad concentrada” (Bachelard, 1965: 68), y a su conciencia.

La muerte de Iván Ilich evoca, en cuanto *historia*, una pluralidad de personajes que se van interrelacionando a través del desarrollo de las acciones que ellos protagonizan. Estas acciones adquieren sentido en función de los *proyectos*⁴ que cada uno busca realizar mediante su actividad. La historia se plantea en el nivel externo de las relaciones sociales que deviene pura apariencia, cuando se confronta con el nivel interno de los pensamientos, las reflexiones y los sentimientos del personaje principal.

El protagonista y todos los personajes del relato conciben sus *acciones* conforme al propósito de llevar una vida “agradable, fácil, alegre, siempre correcta y aprobada por la sociedad”. Para realizarlo evitan toda reflexión sobre la muerte, a la cual cubren –y con ello también a la vida– con un denso manto de convencionalismo, es decir, con un conjunto de opiniones basadas en ideas falsas que tienen como verdaderas por comodidad o conveniencia social. En consecución de su proyecto de *vivir placenteramente* procuran tan sólo el bienestar propio y se esfuerzan por ignorar a la muerte.

El quiebre de esta en apariencia tan sólida disposición se produce para Iván Ilich mientras se solaza en las consecuencias materiales y sociales de un nuevo éxito profesional. Se trata de un suceso sin importancia, de un

⁴Claude Bremond (1972: 90) afirma al comentar su definición de *relato* que “donde (...) no hay implicación de interés humano (...), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada”.

accidente casero, una caída de la escalera, cuando instala su nueva casa. El golpe le produce una contusión dolorosa en uno de sus costados pero que pronto deja de causarle molestia. No obstante se halla en este suceso trivial, el origen de su larga y penosa enfermedad. El mal se posesiona progresivamente de Iván Ilich hasta confrontarlo con la realidad de su próxima muerte que anula las hasta entonces eficaces estrategias por ignorarla: “Lo que antes velaba, ocultaba y destruía la conciencia de la muerte, no producía ahora el mismo efecto (...). Era como si *ella* pasara a través de todo, como si nada pudiera ocultarla”.

Iván Ilich percibe su destrucción como un hecho odioso, carente de sentido que, por eso, rechaza aterrorizado: “La muerte, las tinieblas. ¡No, no! Todo es preferible a la muerte”. Al tratar de representársela, la asocia, en alusión a su sin sentido y oposición a la claridad del día y de su vida pasada, con el miedo y la oscuridad, y expresa su terrible desconcierto, esperanza, duda y desesperación, en la pregunta: “¿Será posible que sólo *ella* sea la *verdad*?” Los familiares y amigos, por su parte, tratan de ocultarle al enfermo, por el “bien” de él y de ellos mismos, la inevitable proximidad de su fin, pues “todos temían que se destruyera aquella mentira convencional y que la realidad se tornara evidente”⁵. Sin embargo, es justamente esa postura hipócrita que ellos adoptan por comodidad y conveniencia social –postura que había compartido Iván Ilich hasta el momento de caer enfermo– la que le revela el origen de sus sufrimientos: “Se veía reflejado en ellos, veía en ellos su propia vida y le era evidente que (...) se trataba de un enorme engaño, que velaba tanto la vida como la muerte”.

La creciente angustia que siente Iván Ilich ante el proceso de su disolución, aparece relacionada directamente con la experiencia física del *dolor* que aumenta debido a la incapacidad del enfermo por hallar algún sentido en lo que le está sucediendo. El personaje percibe el proceso de su

⁵Martin Heidegger (1971: 277) destaca que “el encubridor esquivarse ante la muerte domina la cotidianidad tan encarnizadamente, que en el ‘ser uno con otro’ se dedican los ‘allegados’ a hablarle y convencerle justamente al ‘moribundo’ de que escapará de la muerte y de que pronto volverá a la tranquila cotidianidad de aquel mundo de que él se cura (...). En el fondo no se dirige esto sólo al moribundo, sino otro tanto a los ‘consoladores’. (...) En el morir de los otros llega a verse no raramente una inconveniencia social, cuando no toda una falta de tacto, de que debe guardarse a la publicidad”. El filósofo afirma que León Tolstoi “ha pintado en su cuento *La muerte de Iván Ilich* el fenómeno del quebrantamiento y derrumbamiento de este ‘uno morirá’”.

muerte más allá de todo convencionalismo, como una realidad que suscita pena, soledad y temor, porque lo separa de su vida pasada, lo aísla de los otros y se resiste a toda explicación. Iván Ilich no puede entender por qué debe morir sufriendo después de haber llevado una vida apropiada y conveniente (“Esto podría explicarse si dijera que no he vivido como debía. Pero es imposible reconocer esto”). No obstante, so pena de que se intensifique el suplicio, tampoco puede renunciar a la búsqueda de una explicación para esta otra causa de su dolor: “Eran terribles los sufrimientos físicos (...), pero los morales –su principal tormento– constituían un martirio mucho más grande”. Es por eso que, junto con expresar la terrible monotonía de su agonía (“y siempre el mismo dolor, siempre la misma tristeza” (...)) “siempre el mismo miedo”), reitera una y otra vez su desesperación por hallar algún sentido en sus padecimientos y en la muerte que ellos le anticipan.

El dolor no es sólo un hecho biológico sino una experiencia en busca de interpretación que nos puede revelar valores que ignorábamos poseer (Morris, 1996:44 y 51). Iván Ilich se esfuerza por encontrar esta explicación para sus padecimientos en su vida pasada, cuya valoración va invirtiendo mientras más avanza en su reflexión. Ante la luminosidad de sus años de infancia y de juventud en los cuales encuentra “alegría, amistad y esperanza”, comienza a ensombrecerse progresivamente su vida adulta, esa vida “fácil, agradable y correcta”, y sus placeres y satisfacciones se le antojan ahora cada vez más dudosos e insignificantes. Su primera respuesta a la pregunta por el sentido del mal que lo arrastra a la muerte es, en consecuencia, junto con el rechazo de esa duda sobre si su vida realmente había sido como debía ser, el convencimiento de que “la vida es una serie de sufrimientos progresivos” más allá de los cuales no hay nada más que buscar.

David Morris señala con razón que en *La muerte de Iván Ilich* se nos presenta el dolor como un proceso que va “moviéndose entre los polos de lo carente de significado y de lo significativo, incluso mientras su significado sigue cambiando” (1996: 41). El enfermo acepta la posibilidad de haber llevado una vida inconsistente y sin sentido y la hipótesis de que “todo aquello había sido equivocado, que se trataba de un enorme engaño, que velaba tanto la vida como la muerte”. Sin embargo, ante el recuerdo de la conveniencia y corrección de su vida pasada, no puede sino rebelarse y rechazar una vez más esa idea que implica reconocer que había malgastado su tiempo. El moribundo vuelve a convencerse del sin sentido de sus “terribles sufrimientos físicos y la conciencia de su muerte, próxima e

inevitable”, por lo cual aumenta hasta niveles insoportables su dolor y su aflicción.

La última etapa de la reflexión de Iván Ilich se inicia cuando percibe en los instantes de mayor angustia la aflicción de su hijo y de su mujer. A consecuencia de ello, vuelve a preguntarse una vez más por su vida pasada, que entonces descubre carente de significación y sentido, porque le había faltado afecto, simpatía y cordialidad. La experiencia de sus propios padecimientos debidos a su creciente aislamiento y soledad y el dolor que expresan su mujer y su hijo ante su agonía, le enseñan a *sentir compasión*⁶, sentimiento que siempre había rechazado, porque hacerse cargo del sufrimiento ajeno significaba limitar su bienestar personal. Pero ahora siente piedad y aprende con ello que ha llevado una vida egoísta, indiferente, en la cual no hubo jamás un lugar para el otro al que ahora descubre y con cuya pena y aflicción se identifica.

Iván Ilich encuentra la tan anhelada solución para sus dudas y cavilaciones cuando acepta que vivió equivocadamente por haber ignorado a quienes compartían con él la condición precaria, inestable, efímera e incierta de la vida. Llevado por esta nueva evidencia, comprende que el sentido de una vida expuesta a la finitud radica en el *ejercicio de un amor efectivo y eficaz* hacia los otros, lejanos y próximos. Pero convencido de que aún no es demasiado tarde para darle un sentido a su vida desperdiciada, concibe el propósito de *vivir abnegadamente*, es decir, de buscar su propio bienestar en el bienestar de los otros, en la felicidad de su hijo y de su mujer: “Liberarlos y liberarme yo mismo de esos sufrimientos. ¡Qué bien y qué sencillo!”. Su aliado en la realización de este nuevo proyecto es la muerte (“Les hago sufrir -pensó-. Les da pena de mí; pero estarán mejor cuando muera”). El pasaje, que Iván Ilich había percibido como un obstáculo infranqueable cuando tan sólo deseaba *vivir placenteramente*, se transforma de esta manera en un acto de piedad y amor. El moribundo transfigurado trasciende los estrechos

⁶Henri Bergson (1959: 62) escribe sobre el particular que la piedad “consiste desde luego en colocarse mentalmente en el lugar de los demás, en compartir su sufrimiento. Pero si no fuese nada más, como algunos han pretendido, nos inspiraría la idea de huir de los miserables antes que la de llevarles socorro, porque el sufrimiento, naturalmente, nos causa aversión. Es posible que este sentimiento de aversión se encuentre en el origen de la piedad; pero un elemento nuevo no tarda en unirse a él, un deseo de ayudar a nuestros semejantes y de aliviar su sufrimiento”.

límites de su individualidad y deja de sentir angustia ante la idea de su próxima disolución: “Buscó su antiguo terror a la muerte, sin hallarlo. ¿Dónde estaba? ¿Qué era la muerte? No sentía terror alguno, porque la muerte no existía”.

La *intriga*⁷ de *La muerte de Iván Ilich* se estructura, pues, en torno a una “transformación de conocimiento”, en virtud de la cual “la ignorancia o el error [del sujeto] se sustituyen por un saber correcto” (Todorov, 1971: 239). Se trata, en consecuencia, de un relato que avanza desde la posibilidad de vivir la vida en términos egoístas hasta la alternativa de concebirla en términos de comprensión y amor. La muerte devela el engaño que cubre la vacuidad de la primera disyuntiva, de donde proviene la desesperación de Iván Ilich, su sensación de haber malgastado su tiempo y el odio que siente hacia quienes viven y lo obligan a vivir conforme a esa opción. La alternativa que descubre en los momentos de su más profunda angustia y soledad ante la muerte es la de vivir conforme a un proyecto altruista que encuentra el sentido de la vida en el bienestar de los otros y no en el propio placer. Una vida vivida en estos términos, es decir, conforme al sentido que le confiere el amor, trasciende en serenidad y confianza a la finitud. El desarrollo de este proceso (paso de la ignorancia al conocimiento de la verdad), que se expresa en el relato a través del contraste entre el dolor y la alegría perdida y recuperada, se simboliza mediante la oposición entre la oscuridad y la luz:

“Había un punto *luminoso* allí, en el principio de su existencia; pero luego todo se volvía cada vez más negro...”.

“Se hundió en el *saco*, en cuyo fondo apareció una *luz*. (...) Iván Ilich se hundía en aquella *profundidad*, veía aquella *luz* y se le revelaba que su vida no había sido lo que debía ser, pero que aún podía arreglarla”.

“En lugar de la *muerte*, había *luz*”.

(Nosotros destacamos)

⁷La intriga se basa en la noción fundamental de movimiento, de *cambio* a partir de una situación dada y bajo la influencia de ciertas fuerzas. Tradicionalmente se habla de este elemento dinámico de la intriga como de su *resorte*”.

“La intriga depende (...) de una relación entre la situación externa –componentes geográficos, sociales, etc.– y la situación interna de los personajes –sentimientos, pensamientos, etc. Esta relación varía de una novela a otra, según la historia se oriente hacia el ‘exterior’ o hacia el ‘interior’ al predominar una u otra situación” (Bourneuf y Ouellet 1975: 51 y 50 nota 13, respectivamente).

La evolución de la relación entre los *personajes* no sólo da cuenta del desarrollo de las acciones. Ella permite identificar igualmente la función que van cumpliendo los diferentes actores mientras avanza el relato. Para analizar *La muerte de Iván Ilich* desde este punto de vista, nos valdremos del modelo actancial de A.J. Greimas (1971:263-293).

Mientras Iván Ilich sólo aspira a que la vida se constituya en un *destinador* de placer, considera a los otros –a sus familiares, amigos, solicitantes y superiores– exclusivamente según si participan en la consecución de ese propósito o si, por el contrario, lo obstaculizan, es decir, según si se alzan en *oponentes* o *adyuvantes* de su bienestar personal. El sólo admite en su mundo a quienes le ofrecen alegría y rehúye a los que se oponen a su agrado, porque buscan satisfacer su propio deseo de felicidad. Iván Ilich los aparta (“Exigía de la vida familiar tan sólo las comodidades”) y en la vida profesional se vale de su habilidad y de las convenciones para separar lo oficial y rechazar lo humano.

Esta situación en la cual Iván Ilich desempeña permanentemente la función de *sujeto destinatario* –y también de *adyuvante*– en su proyecto de felicidad propia se modifica cuando la muerte asume el rol de *oponente* y condena al fracaso todos sus esfuerzos, antes siempre exitosos, por encubrir-la, apartarla y excluirla de sus pensamientos: “Volvía a su casa con la triste conciencia de que los asuntos judiciales no podían ya ocultarle, como antes, lo que deseaba ignorar. No podían librarlo de *ella*”. Pero no por eso modifica su propósito y la distribución de roles que había impuesto a quienes forman su mundo. Sigue esperando que la vida y los otros le brinden placer compadeciéndose de sus sufrimientos, sin siquiera considerar que ello pudiera contravenir la conveniencia de ellos, que es “la misma conveniencia a la que [él] había servido toda su vida”. Se plantean, en consecuencia, dos situaciones encontradas: una, en la cual Iván Ilich se aferra a su deseo egoísta de bienestar personal, en función del cual los otros sólo son aceptados como *adyuvantes* que contribuyen a su felicidad, y otra, en la cual los otros, llevados por ese mismo egoísmo, persiguen su propio proyecto de felicidad, en función del cual sólo aceptan a Iván Ilich como *adyuvante* en la consecución de esa alegría y satisfacción. Impulsados por su conveniencia, se valen de las convenciones para desentenderse de la agonía de Iván Ilich, porque les recuerda su propio fin: “Esto puede sucederme a cada instante, pensó [Piotr Ivanovich], y por un momento se sintió horrorizado. Pero inmediatamente (...) acudió en su ayuda el pensamiento habitual de que eso

(...) no podía ni debía ocurrirle”. Esta disposición que todos comparten, lo lleva a informarse de la agonía de su amigo “como si la muerte fuese una aventura propia de éste, pero no de él”.

Iván Ilich vive envuelto, a consecuencia de esta postura, en un espeso manto de mentiras tejido por los otros en la ejecución de su proyecto de bienestar personal, pero que se opone al vehemente deseo del moribundo de que se le demuestre consideración y piedad: “Y era preciso vivir solo en el borde del precipicio, sin que un ser lo entendiera y se apiadase de él”. El protagonista sufre su larga agonía aislado por las conveniencias y los convencionalismos, tan sólo reconfortado por las muestras de compasión de su hijo Vasili Ivanovich –que contrasta con la actitud que asume su hija Liza, que era “joven, fuerte, estaba visiblemente enamorada y renegaba de la enfermedad, del sufrimiento y de la muerte que impedían su dicha”–, por el dolor que expresa su mujer ante el horror de la fase final de su agonía y por la espontánea comprensión de su criado Guerasimin, diametralmente opuesta a la servicial indiferencia de Piotr, su otro sirviente.

Ya observamos que gracias al sufrimiento de los suyos encuentra Iván Ilich el sentido de la vida en el amor, que renuncia por eso a su propósito hedonista y que lo reemplaza por la práctica de la compasión con los otros, con su hijo y con su mujer: “Me da pena de ellos. Es preciso que no sufran”. El protagonista asume, con respecto a ellos, por primera vez la función de *destinador*, lo cual convierte a la muerte en su *adyuvante*, porque es gracias a ella que puede eliminar el dolor que ahora les produce a sus familiares más cercanos su larga y terrible enfermedad.

En atención al desarrollo de la historia, que evidencia el dinamismo de Iván Ilich en contraste con la inmutabilidad de los demás personajes, concluimos que uno de los *componentes temáticos* del relato es *la muerte como catalizadora de la vida*. Porque si bien los otros la ignoran (“A ellos los tiene sin cuidado”), no podrán sustraerse definitivamente a ella y entonces estarán expuestos en cuerpo y espíritu –al igual que Iván Ilich– a su poder transformador.

EL DISCURSO: VOZ, MODO Y TIEMPO

Las tres operaciones –*temporalización, modalización y narración*– que intervienen en la transformación de la historia en *discurso*, evidencian una

disposición fundamentalmente homológica. Estudiaremos cada una de ellas, para lo cual nos valdremos de las categorías y reflexiones avanzadas por Gérard Genette⁸. Como resultado de esta aproximación, esperamos obtener la identificación de otros componentes del tema de *La muerte de Iván Ilich*, comprendido desde esta nueva perspectiva como “significado global, equivalente al denominador estructural común que emerge (...) de los aspectos formales de la obra literaria” (Rimmon-Kenan, 1985:404).

El relato se constituye en discurso narrativo gracias a un *narrador* de tipo *hetero y extradiegético*: Se trata de un hablante ficticio enteramente extraño y exterior a la historia narrada, con respecto a la cual adopta una posición temporal de posterioridad. El narrador inicia el relato de la muerte del protagonista cuando dicho suceso y las circunstancias que lo rodearon pertenece al pasado, lo cual explica el conocimiento cabal que tiene de lo acontecido. La característica autoridad que ejerce el *narrador heterodiegético* sobre la historia narrada se evidencia en la libertad con que selecciona la información narrativa y dispone del tiempo de la narración.

El *modo* del discurso narrativo incluye dos aspectos diferentes pero complementarios entre sí: la *distancia* y la *perspectiva* relativas a la selección cuantitativa y cualitativa de los acontecimientos narrados. Conforme a ello, observamos en *La muerte de Iván Ilich* que el primero de esos procesos evidencia un progresivo desplazamiento desde una *narración sumaria* hacia una *narración escénica* de la historia en la cual se complementa la narración escénica *externa* con la narración escénica *interior*.

La *narración sumaria*, que implica una menor información narrativa en virtud de la mayor distancia que adopta el narrador con respecto a lo narrado, domina claramente en los capítulos segundo y tercero del relato, dedicados a la vida de Iván Ilich anterior a su enfermedad. Más adelante se observa una disminución de este tipo de narración y el consiguiente aumento de la *narración escénica*, en la cual el narrador se acerca a la historia e incrementa la información narrativa. Esto último ocurre en los capítulos que refieren la enfermedad y la muerte del protagonista, regidos por una

⁸Véase el estudio “Discours du récit. Essai de méthode”, en: *Figures III* [El discurso del relato. Ensayo de un método, en: *Figuras III*]. Paris, Ed. Du Seuil, 1972, pp. 65-286, y el *Diccionario de Narratología*, de Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, publicado en Madrid, Ediciones Colegio de España, 1996.

clara tendencia a reemplazar el diálogo y la descripción de circunstancias externas por el monólogo y la narración de los sentimientos y pensamientos de Iván Ilich.

Lo anterior está relacionado estrechamente con el segundo aspecto del modo, concerniente a la *perspectiva*. En el caso de *La muerte de Iván Ilich*, se observa un movimiento que integra en la *focalización cero* de los acontecimientos evocados la *focalización interna*, en cuanto narración que entonces se desarrolla, complementariamente, desde los puntos de vista del protagonista, de sus allegados y del narrador. La *focalización interna*, que corresponde a una narración hecha desde la perspectiva de los personajes, se combina, a su vez, con la *focalización externa* cuando se relata desde el punto de vista de los amigos y familiares de Iván Ilich para señalar, de esta manera, su conocimiento limitado y superficial del evento al cual están asistiendo.

Una de las características del narrador hetero y extradiegético es –habíamos dicho– la libertad con que traspone el tiempo de la historia al tiempo de la narración. Esta cuestión suele analizarse desde tres puntos de vista: atendiendo al *orden* que siguen ambas temporalidades, a su *duración* proporcional y a su *frecuencia*.

En lo que concierne al *orden temporal*, se observa que estamos en presencia de un relato, cuyo título y capítulo inicial –que es en verdad el epílogo de la historia narrada– son de carácter anticipativo o proléptico, mientras que su desarrollo siguiente es claramente una retrospección. La obra comienza con el recuerdo (Cap. I) y concluye con el acaecimiento de la muerte (Cap. XII) de su protagonista, pero progresa como una narración analéptica de su vida (Caps. II-XI) que avanza en forma cronológica y desemboca en el relato de su enfermedad (Caps. IV-XI). El relato está a cargo del narrador, quien concibe esta última parte en función de las reminiscencias y de los monólogos de Iván Ilich que, en palabras de Gullón (1980: 100), modelizan el “espacio de una soledad que comunica con galerías de sombras”.

Desde el punto de vista de la *cantidad*, constatamos la existencia de una proporcionalidad inversa entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración: Los cuarenta y cinco años de vida del protagonista y sus diecisiete años de matrimonio se resumen en dos capítulos (Caps. II y III), mientras que los tres meses y medio de sus padecimientos se desarrollan a través de nueve capítulos (Caps. IV-XII): En un capítulo (Cap. IV) se narran los

primeros dos meses de enfermedad, en seis (Caps. V-IX), el tercer mes, en dos (Caps. X y XI), las dos semanas siguientes y en uno (Cap. XII) los tres días finales. Esta disposición produce una evidente aceleración de la velocidad de la narración en los capítulos segundo y tercero, que debe percibirse en función del primer capítulo y en contraste con la desaceleración del relato a contar del cuarto capítulo.

Finalmente, atendiendo a la *frecuencia*, se comprueba el carácter repetitivo de la narración. Una y otra vez se evoca la vida “fácil, agradable y correcta” de Iván Ilich, en una fórmula que adquiere carácter de *Leitmotiv*. Igualmente se insiste en la descripción de sus sufrimientos y su infructuosa búsqueda de un sentido que le permita comprender el mal que lo aqueja y: “No hay explicación. Sufrimientos..., muerte... ¿Por qué?”.

La anticipación de la muerte del protagonista, la morosa narración de su enfermedad y agonía después de una sumaria relación de su vida y la reiteración del contraste entre la convicción del moribundo de haber vivido convenientemente y sus padecimientos actuales, contribuyen a conformar el sentido global del relato. Igualmente aportan a ello la especial formalización del proceso en virtud del cual el protagonista va tomando conciencia de la ineludible realidad de su próxima muerte y de su consiguiente aislamiento y soledad, a través de una narración de focalización cero, interna y externa y la progresiva dominancia del relato escénico interno. Estimamos que cada una de estas estrategias narrativas relativas al tiempo, modo y voz del relato, concurren a definir el nuevo componente del *tema de La muerte de Iván Ilich* como *la asunción reflexiva de la vida y de la muerte, en cuanto búsqueda de un sentido en la vida que permita anular el terror que inspira la muerte*.

INFORMACION SEMANTICA, LECTOR IMPLICITO E INTERTEXTUALIDAD

Estas unidades interdependientes, que hemos identificado a través del análisis de la historia y el discurso de *La muerte de Iván Ilich*, conforman un universo de signos cuyo significado crea el sentido general del relato. Este proceso que se conforma gracias a la actividad constructiva del autor, se despliega a través de la lectura, cuyo desarrollo aparece prefigurado en la instancia del lector implícito y se dinamiza en la relación del relato con otros textos de León Tolstoi.

La *información semántica* dispersa en la obra se condensa en el tema entendido sea como “una construcción intelectual elaborada a partir de los elementos diseminados en el texto”, sea como “denominador estructural común que emerge (...) de los aspectos formales de la obra literaria” (Rimmon-Kenan, 1985: 404). Para su identificación partimos del estudio y la evaluación de los resultados obtenidos a través de las diferentes fases del presente análisis.

Habíamos observado antes que la historia narrada en *La muerte de Iván Ilich* se desliza desde un nivel externo de conveniencias y convenciones hacia otro interno, conformado por los sentimientos y las reflexiones del moribundo. En su nivel externo, es una historia cuyo protagonista goza de un creciente éxito profesional y social, pero que fracasa en el nivel interno, en el establecimiento de relaciones interpersonales de generosidad y amor. Iván Ilich descubre esta realidad ante la proximidad de su muerte, hecho que le revela el carácter vanidoso de la vida que había llevado hasta entonces. Este reconocimiento que convierte el desarrollo externo de su historia –en apariencia tan exitoso– en la historia de un fracaso, transforma, al mismo tiempo, su historia interna –antes que en una historia de fracaso– en una historia de progreso y triunfo ético.

La evolución de Iván Ilich desde su condición de sujeto y único destinatario de un proyecto de felicidad para sí mismo en sujeto de un proyecto que lo convierte en destinador de bienestar y felicidad para los otros es homóloga a lo que denominamos el deslizamiento de las acciones narradas desde el nivel externo hacia el nivel interior de la historia. La pregunta por los principios que orientan y modifican las decisiones del protagonista, implícita en aquella evolución, nos la responde la estructura actancial del relato cuando la leemos “como la dramatización de un conflicto de valores” (Korthals Altes, 1986: 38).

El análisis de la axiología inscrita en *La muerte de Iván Ilich* permite advertir que la primera fase de la relación entre los personajes–del protagonista hacia ellos y de ellos hacia el protagonista– está determinada por el hedonismo, que es el principio que todos comparten. Lo anterior explica el egoísmo, la indiferencia por la realidad del otro –aún del más cercano– y la vacuidad de las actividades que producen placer: “Las alegrías oficiales eran las del amor propio; las sociales eran las de la vanidad; pero las verdaderas alegrías de Iván Ilich eran las que proporcionaba el jugo al *whist*”. La relación entre los personajes se plantea, en consecuencia, como un encuentro de

intereses equivalentes, consonantes, cuando contribuyen a intensificar la conveniencia y comodidad de unos y otros, y conflictos –piénsese tan sólo en los vínculos entre Iván Ilich y su mujer– cuando amenazan o aminoran de hecho su respectivo bienestar.

Esta situación, que se percibe como estable y permanente (“Así transcurría la vida, siempre inmutable; y todo marchaba bien”), se altera definitivamente con la enfermedad de Iván Ilich. El carácter incurable de su dolencia le exige situar su relación con los otros en la perspectiva de su próximo fin. Esta necesidad le revela, en la reacción de ellos, la condición puramente convencional de su amistad, a la vez que le permite vislumbrar los valores auténticos sobre cuya base debería haberse construido esa relación. Su creciente angustia y soledad ante la muerte, la lección de espontánea piedad que le significa el comportamiento de su criado Guerasim y el postrer sufrimiento de los suyos, le revelan la vanidad de la existencia que había llevado y lo llevan a concebir una vida construida sobre la base de la verdad y regida por la generosidad y la compasión. La exclamación íntima de Iván Ilich (“Ha terminado la muerte. Ya no existe”), que resuena en su alma cuando traspasa el momento letal, significa, en consecuencia, primero, que ha comprendido que su soledad y angustia ante la muerte fueron el resultado de una vida vana, en cuanto vivida conforme a los postulados egoístas de un individualismo hedonista; segundo, que esa vida carente de sentido, equivalente a la muerte, ha terminado y, tercero, que el sentido de la vida, que la muerte no puede destruir, lo aporta el postulado ético del amor.

A la luz de lo expuesto, esto es, en atención al significado del desarrollo de las acciones y la evolución del protagonista, concluimos que el *tema* del relato definido como “construcción intelectual” es *el amor como elemento catalizador de la vida y de la muerte*, esto es, como aquella fuerza capaz de conferirle un sentido a la vida y anular a la muerte. Esta temática alcanza especial relieve en virtud del contraste entre el dinamismo reflexivo, que introduce el reconocimiento de la muerte en la vida de Iván Ilich, y la inmovilidad de los demás personajes que se esfuerzan por ignorarla: “A ellos los tiene sin cuidado; y, sin embargo, han de morir también”.

Estimamos que esta conclusión la refrenda y complementa el análisis de las estrategias narrativas relativas al tiempo, al modo y a la voz. Todas ellas contribuyen, en efecto, a la conformación del tema de *La muerte de Iván Ilich*

en cuanto “denominador estructural común”. La anticipación de la muerte del protagonista y la exhaustiva narración de su enfermedad y agonía, en contraste con la breve evocación sumaria de su vida, señalan la vanidad de su existencia y contribuyen a destacar la superioridad de la muerte. Otro tanto se logra mediante la reiteración de la diferencia entre el convencimiento de Iván Ilich de haber vivido convenientemente y su convicción de que por eso sus actuales sufrimientos no pueden tener sentido alguno. Este último hecho, que motiva una progresiva penetración en la conciencia del protagonista, se sugiere a través de la creciente dominancia del relato escénico interno y la interacción entre la focalización cero y una narración hecha desde la perspectiva del moribundo y de sus amigos y familiares, para lo cual se combina y contrasta la focalización externa con la interior. El proceso referido culmina en esa pluralidad de monólogos interiores que señalan el aislamiento de Iván Ilich, por cuanto modelizan “el escenario de la lucha íntima y como voz cortada del personaje” (Gullón, 1980:101).

También las dimensiones de espacio y tiempo de *La muerte de Iván Ilich* aparecen marcadas por este proceso de interiorización. Ellas se constituyen en un *cronotopo biográfico*, en el cual la “correlación esencial de las relaciones espacio-temporales” del relato (Bakhtine, 1978: 237 y 390) obedece al desarrollo de la vida del protagonista. Esta se evoca en cuanto transcurre en los espacios interiores, fundamentalmente privados, de las casas que, a su vez, aportan el medio en el cual transcurre la vida de Iván Ilich, que aparece configurada en función del proceso que le permite avanzar lenta y tortuosamente hacia la comprensión de sus vacíos y la corrección de sus falencias.

Las estrategias y estructuras antes señaladas instituyen la instancia del *lector implícito* definido como “esbozo del rol del lector en el texto” (Iser, 1987: 66). Su capacidad generativa de sentido deviene de la disposición de las perspectivas narrativas: la que proviene de la focalización cero y la que procede de la focalización interna combinada con una visión desde el exterior. El lector implícito se constituye en los puntos de su intersección, desde donde opera el proceso de poner ambas perspectivas en correlación.

Iván Ilich no logra comprender la razón de sus sufrimientos, porque le resulta inconcebible que su “vida consciente no ha sido como debía ser”. El narrador simula su conformidad con esta convicción del protagonista, reiterando que “su existencia discurría (...) de un modo grato y conveniente”. Sin embargo, es justamente la repetición de este dictamen la que

previene de su carácter irónico⁹, es decir, la que advierte de que en ella se oculta la certeza del narrador que Iván Ilich “no había vivido como debía”. El lector se hace cargo de este saber, preguntándose cómo debería haber vivido el protagonista y cuáles fueron las razones de su fracaso existencial.

En *La muerte de Iván Ilich* se anticipa para el lector, junto con el desenlace, la valoración de la vida del protagonista. El lector queda con ello, desde el comienzo, en posesión de un conocimiento que el enfermo sólo obtiene mientras avanza su agonía y se aproxima su fin. El lector sabe que no hay escapatoria cuando el personaje aún piensa que “tal vez todavía no sea nada”. Igualmente advierte que el error del moribundo radica en su convicción de que “su vida había sido buena”. No obstante, también se adelanta en el desenlace anticipado la certeza de que Iván Ilich encontró y eliminó la causa de su equivocación. Su rostro expresa en la muerte “que había hecho lo que tenía que hacer, y que lo había hecho de una manera justa” y, conjuntamente con ello, que “parecía reprochar o recordar algo a los vivos”, sugiriendo de esta manera la posesión de un conocimiento del que carece el lector.

En consecuencia, mientras que este ulterior gesto de remembranza y serenidad provocan la expectación del lector, la anterior obstinación y creciente angustia del protagonista lo enfrentan a la pregunta por las condiciones de una existencia auténtica y despiertan en él un intenso sentimiento de piedad¹⁰. La estructura proléptica y concurrencia de perspectivas narrativas prefiguran un lector que centra la atención, más que en el desarrollo externo de los acontecimientos, en el contrapunto de la significación de su desarrollo interno. El lector sigue atento las cavilaciones del moribundo porque se halla turbado por la verdad que ilumina su rostro y anticipa, en la pregunta por el sentido de la vida y la compasión que siente por Iván Ilich, el aprendizaje que éste aún debe realizar.

⁹Beda Allemann (1978: 390) afirma que “es por la repetición que la frase adquiere para el oyente su transparencia irónica. La repetición de las frases es de hecho una de las escasas ‘señales’ (en el sentido de la teoría de la información) de las que dispone el modo de hablar irónico”. Consúltense igualmente Rougé, 1991: 335-356).

¹⁰Recordemos al respecto que Arthur Schopenhauer había afirmado en su estudio de 1841, *Los fundamentos de la moral*, que “la piedad es el único móvil auténticamente moral”. L.N. Tolstoi conoció la obra de este filósofo en 1869, lectura que lo llevó a decir que “estoy convencido de que Schopenhauer es el más genial de los hombres”.

El lector implícito, en cuanto “estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano” (Iser, 1987: 64), “enfardela” la información semántica referida a la concienciación de la vida en virtud del poder catalizador de la muerte, que se halla dispersa en el relato. La actualización de este proceso se encuentra condicionada por la dinámica del contraste entre el conocimiento del lector sobre el valor de la vida que llevó el protagonista y que éste ignora y por la oposición entre el conocimiento que adquirió el moribundo sobre el sentido de la vida y la muerte, y que ignora el lector. Se proyecta con ello el trazado de una disposición que el lector hace suya en complementación y contraste con el desarrollo cualitativo-existencial de Iván Ilich, quien avanza desde “la aversión [que nos inspiran los males ajenos] al temor, desde el temor a la simpatía y desde la simpatía a la humildad” (Bergson, 1959: 63). El propósito tanto ético-persuasivo como estético de *La muerte de Iván Ilich* se actualiza a través del desciframiento de esta intencionalidad del texto en un proceso que apela a la sensibilidad interindividual del lector.

La teoría de la *intertextualidad* postula que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. En esta “interacción de textos que se produce en el interior de un solo texto” (Kristeva, 1969: 146 y 1968: 311, respectivamente), se ha distinguido la intertextualidad general, la restringida y la autotextualidad. En lo siguiente centraremos nuestro comentario en la *intertextualidad restringida*, es decir, en “las relaciones intertextuales entre textos de un mismo autor” (Dällenbach, 1976: 282)¹¹.

León Tolstoi expone en uno de los capítulos finales de *Ana Karenina*¹² el desarrollo de las reflexiones de Konstantin Levin sobre el sentido de la vida, “cuyo principio fue la idea clara y evidente de la muerte ante su querido hermano, sin esperanzas de curación” (p. 557). El personaje recuerda en el relato que hasta el momento de esa experiencia había encontrado el sentido de la vida y de la muerte en la idea de la metamorfosis universal: “Antes decía que mi cuerpo, lo mismo que el de esa planta y de este insecto (...) realiza

¹¹Lucien Dällenbach (*ibidem*) reserva la denominación de *intertextualidad general* para la relación intertextual entre textos de autores diferentes y la de *autotextualidad* para referirse a la relación de un texto consigo mismo.

¹²Véase en *Obras*, tomo II. Madrid, Ed. Aguilar, 1966, pp. 11-571.

las transformaciones de la materia de acuerdo con las leyes físicas, químicas y fisiológicas” (p. 556s).

Ya mencionamos que esta certeza de Konstantin Levin es una reminiscencia de las convicciones del propio Tolstoi inscritas, en cuanto principio constructivo, en el relato de las *Tres muertes*¹³. Los personajes de esta narración, que viven su vida en consonancia con la naturaleza como un proceso de transformación, perciben a la muerte como un suceso natural y descubren el sentido de la vida en vivir espontáneamente su actual condición. Es este el caso de Fiedka y, por cierto, el del árbol, cuyas muertes contrastan con los terrores que experimenta María Dimitrievna, porque había vivido y muere alejada de la naturaleza, conforme a las conveniencias y convenciones de su condición social.

El fracaso de esta convicción del protagonista de *Ana Karenina* se constituye en el punto de partida de una nueva exploración del sentido de la vida y de la muerte: “Comprendiendo entonces por primera vez que para todo el mundo, así como para él mismo, no existía nada en adelante sino sufrimiento, muerte y olvido eterno, decidió que era imposible de vivir así, que era preciso explicarse la vida de algún modo para que no se representase como una ironía maligna y diabólica” (p. 557). El personaje se enfrenta polémicamente a su anterior certidumbre (“Una evolución infinita y una lucha... ¡Como si pudiera existir alguna tendencia y alguna lucha en el infinito!” p. 557), pero sin renunciar, por eso, a la aspiración de pensar la vida en función de una idea rectora, abarcante de toda la realidad. Llevado por ese propósito, reformula su anterior proposición en términos éticos, sustituyendo la propensión a la lucha por una tendencia a la concordia que se explicita en el principio que Tolstoi llama en su relato *Lucerna* el Espíritu universal: “Existe en nosotros un guía infalible: el Espíritu universal, que penetra en todos conjuntamente y en cada uno por separado, insuflando en cada individuo la aspiración de lo que debe ser; es el mismo espíritu que ordena al árbol que crezca hacia el sol, a la flor que arroje los cimientos en otoño, y a nosotros, que nos unamos los unos a los otros” (1966, II: 950). Es por eso que Konstantin Levin le asigna a la vida “el sentido indudable del bien que soy capaz de infundir en ella” (p. 571), sentido que se otorga la vida

¹³Véase en *Obras*, tomo II. Madrid, Ed. Aguilar, 1966, pp. 966-974.

misma a través del conocimiento del bien y del mal. Sin embargo, esta nueva convicción no resuelve el otro enigma, el de la muerte, el enigma de *eso*, ya perfectamente comprensible para su hermano moribundo (“¡Así es! –dijo de pronto, como si todo se hubiese puesto claro para él”, p. 353), pero para él indescifrable, pues “a pesar de todos los esfuerzos le era imposible comprender lo que significaba aquel *así es*” (p. 353).

León Tolstói profundiza en la indagación de este misterio cuando narra en *Guerra y paz*¹⁴ la muerte del Príncipe Andrey, que también es percibida por Natasha como *eso*: “Pero hace dos días ha ocurrido *eso*... No sé por qué..., ya verá usted cómo se ha vuelto” (p. 1397). Pero *eso* que Natasha percibe como “el alejamiento, terrible para una persona que vive, de todo lo de este mundo” (p. 1398), lo experimenta el Príncipe como “el alejamiento de todo lo terreno y [como] una sensación alegre y extraña de bienestar” (p. 1400).

El relato de la muerte del Príncipe Andrey Bolkonsky se desarrolla desde la perspectiva del moribundo, quien experimenta “la última lucha moral entre la vida y la muerte” (p. 1400) como el conflicto entre dos manifestaciones de amor: por un lado, “el amor hacia la mujer [que] se infiltró imperceptiblemente en su corazón y lo atrajo hacia la vida” (p. 1400) y, por otro, “el nuevo principio del amor eterno que le había sido revelado” y en virtud del cual “renunciaba a la vida terrestre sin darse cuenta de ello” (p. 1400). Mientras que el amor temporal, referido a una persona específica, enlaza al Príncipe con la vida y le hace percibir a la muerte con intenso terror, el amor eterno lo libera de pensar con temor en la muerte, porque “amar todo y a todos, sacrificarse sin cesar en aras del amor, significaba no amar a nadie y no vivir la vida terrena” (p. 1400). El moribundo comprende que “cuando más penetraba en ese principio, destruía con más facilidad la terrible barrera que, cuando no sentimos amor [eterno], se yergue entre la vida y la muerte” (p. 1400). La lucha se decide a favor de la muerte, cuando el Príncipe Andrey sueña su muerte y despierta a una vida cuya terrenidad comienza a disolverse: “He muerto... y me he despertado. Sí, la muerte es el despertar (...), el despertar a la vida” (p. 1402). Al experimentar su muerte como el despertar de un sueño, comprueba lo que antes sólo le habían

¹⁴Véase en *Obras*, tomo I. Madrid, Ed. Aguilar, 1965, pp. 623-1595.

parecido ideas a las que les faltaba la evidencia: “El amor impide la muerte. El amor es la vida. Todo lo que comprendo, lo comprendo tan sólo porque amo. Todo existe [y tiene sentido]¹⁵ sólo porque amo. Todo está unido por el amor. El amor es Dios, y morir significa para mí, partícula del amor, volver a la fuente común y eterna” (p. 1401).

Para avanzar en la exploración del sentido de la vida y de la muerte se debe levantar primero el velo con que las convenciones, conveniencias y convencionalismos ocultan la verdad de esas realidades. Lo anterior supone vencer ante todo esa doble resistencia a la reflexión que proviene, según leemos en *Ana Karenina*, por una parte del miedo (“ignoraban [a la muerte], puesto que la temían”) y, por otra, de la *felicidad* que experimenta Konstantin Levin “cuando no pensaba en el sentido de su vida” (pp. 239 y 557, respectivamente). Los resultados que obtiene Tolstoi de su indagación, una vez cumplida con esta exigencia fundamental, se desarrollan, afirman, contradicen, complementan y consolidan a través del diálogo entre sus textos narrativos y ensayísticos.

Las respuestas a la pregunta por el sentido de la vida y de la muerte aparecen concebidas, unas desde la perspectiva de la vida y otras desde el punto de vista de la muerte, sin que se logren integrar ambas aproximaciones en una sola visión. Recordemos que ello sólo se había logrado con la primera respuesta, después desechada, según la cual la muerte es transformación, razón por la cual había que vivir la vida espontáneamente en cuanto etapa consciente de su transitoriedad. La segunda contestación, que señala que el sentido de la vida radica en actualizar en ella las potencialidades del bien, no penetra, sin embargo, en el misterio de la muerte. Ello se intenta con la tercera respuesta, según la cual la muerte significa recuperar el Espíritu universal del amor, atomizado en las pluralidades singulares de la vida.

Una nueva respuesta, en cuya formulación participan estas anteriores contestaciones, la encontramos en *La muerte de Iván Ilich*. Ante la pregunta por el sentido que deviene para la vida de su condición finita, se responde evocando el principio de la piedad, en cuanto decisión de hacerse cargo del sufrimiento ajeno. La muerte se desvanece ante esta práctica del bien,

¹⁵“Alles hat Dasein und Sinn [y sentido] nur deshalb, weil ich liebe” (nosotros destacamos), se lee en Leo N. Tolstoi, *Krieg und Frieden* [Guerra y paz]. Traducción al alemán realizada por Werner Bergengruen. München, List Verlag, 1953, p. 1279.

porque en ella se actualiza el amor universal, el cual sin singularizarse, se particulariza en este ejercicio de la compasión. La muerte sólo se vence cuando el amor se universaliza, lo cual significa que la vida debe concebirse como una práctica del bien que no se pierde en la singularidad de un amor específico, ni se desvanece en la universalidad de un amor indeterminado. El temor que siente Iván Ilich ante la muerte se agudiza en el amor a sí mismo, que es la máxima expresión del amor a lo individual, específico y singular¹⁶. Pero este yo se disuelve en la realidad del otro cuando el personaje descubre al prójimo, es decir, cuando actualiza en la piedad por el otro sufriente, el Espíritu universal del amor.

Entre los ensayos temáticamente afines con *La muerte de Iván Ilich* y pertenecientes a ese mismo período de producción literaria destacamos *La vida* que también se publica en 1886. Es el trabajo en el cual León Tolstoi propone y desarrolla su teoría sobre el *bienestar* y el *amor*, al cual califica como “la única actividad racional del hombre” (1992: 156). El autor responde con esta formulación (“El amor es la única actividad racional del hombre”), que Käte Hamburger (1963: 77) denomina “el axioma de la cosmovisión de Tolstoi”, a la pregunta por el sentido de una vida que se precipita hacia su propio fin.

El autor sostiene en su ensayo *La vida* que tememos a la muerte porque vivimos en función del propio bien cuya expresión suprema encontramos en la vida que se nos escapa. Una vida así concebida se realiza a través de la lucha de todos contra todos, tratando de lograr como sea el máximo de bienestar personal. Vivir atento tan sólo al propio bien significa llevar una vida en competencia con el otro, desear un bien cuya condición mortal nos aterra y excluir de nuestra vida la dimensión del amor.

La otra posibilidad de vivir la vida surge cuando se opta, antes que por alcanzar el bienestar propio, por contribuir al bien de los demás. La actualización de este propósito que nos proyecta hacia los otros en compasión y amor, nos libera del terror a la muerte, pues el bien que se busca ya no está sujeto a la precariedad de la propia vida. La muerte sólo puede

¹⁶Recordemos al respecto que Tolstoi escribe en su “Comentario” a *La Sonata Kreutzer* que “el ideal cristiano estriba en el amor a Dios y al prójimo, el amor carnal, el matrimonio, en servir al propio yo; por tanto, está en contradicción con servir a Dios y al prójimo. Desde el punto de vista cristiano, es pecado” (1966: 625).

aparecer como la negación del bien cuando se lo identifica con esa vida, pero no cuando por amor se encuentra el propio bien en el bienestar que se actualiza en la vida de los demás. Cuando esto sucede, sostiene Tolstoi, “el bien y la vida de otros seres no sólo no serán destruidos por la muerte del hombre que se consagra a su servicio, sino que inclusive pueden ser intensificados y consolidados por el sacrificio de su vida” (1992: 134).

No cabe duda que estas reflexiones constituyen, por una parte, la culminación de un proceso de cuyo desarrollo dialógico encontramos testimonios en sus obras narrativas y proyecciones hacia sus escritos religiosos y de orden social. Por otra parte, esta proposición del ensayo *La vida*, según la cual el amor es el único medio capaz de anular el sin sentido de una vida expuesta a la muerte, está estrechamente relacionada con *La muerte de Iván Ilich*, en la cual es justamente este postulado ético del amor el que libera al protagonista del dolor y del terror ante la muerte.

EXPLICACION HISTORICA, CULTURAL Y SOCIAL

René Wellek define al *realismo* como “la representación objetiva de la realidad social contemporánea” (1968: 189). Aquí nos valemos de esta concepción que combinamos con la segunda de las dos acepciones que el propio René Wellek distingue en la *Mimesis*, de Erich Auerbach¹⁷. Es la que él denomina “existencial” y define como “las angustiosas revelaciones de la realidad en los momentos de las decisiones supremas, en las situaciones extremas” (1968: 189).

Ante la proximidad de su muerte, comprende Iván Ilich que “su vida no había sido lo que debía ser”. El protagonista reconoce, cuando se halla expuesto a la “situación extrema” de su finitud, el carácter convencional y vacío de su existencia y descubre en la compasión, el valor que le habría dado sentido y plenitud. En virtud de su agonía, identifica una faceta de su vida que antes había pasado por alto pero que ahora lo lleva a invertir su visión de su realidad personal: reconoce como falso lo que había tenido por verdadero y como imprescindible lo que se había esforzado por eludir. No

¹⁷Véase la edición publicada en México, FCE, 1950.

obstante, esta angustiosa revelación de la realidad personal de Iván Ilich es también indicio de las condiciones determinantes de la sociedad en la que se desarrolla su vida. Al respecto reparamos, en primer lugar, en el cronotopo de la biografía, en cuanto “unidad artística de una obra en su relación con la realidad” (Bakhtine, 1978: 384).

En la representación del cronotopo que conforma *La muerte de Iván Ilich* se complementa la perspectiva biográfica del narrador con la perspectiva autobiográfica del protagonista. De esta manera, mientras que éste procede retrocediendo en el tiempo con el propósito de hallar un sentido en la vida que había llevado, aquél narra el transcurso y la conclusión de esa vida, porque encuentra en ella algún rasgo representativo y ejemplar. Observamos en el esfuerzo de Iván Ilich por encontrar una significación universal en el desarrollo de su existencia singular, una manifestación característica del *individualismo* de fines del siglo XIX¹⁸. Sin embargo, el personaje sólo encuentra el sentido buscado en “el abandono del propio yo y en la entrega al otro” (Hauser, 1962, II: 335), es decir, cuando rechaza el individualismo que, sin embargo, preside la concepción estética del relato. En otros términos: mientras el cronotopo biográfico aparece como manifestación estética de una concepción de mundo individualista, la progresiva transformación del protagonista, que sucede y se desarrolla a través de la conjunción espacio-temporal del relato, es la manifestación ética de la disolución de aquella visión de la realidad.

Otro rasgo propio de la época que se destaca en *La muerte de Iván Ilich* es la deshumanización de la vida interpersonal que, en cuanto proceso, refleja y explicita un determinado momento de la evolución social. Es una

¹⁸Louis Dumont (1987: 37) señala que el término *individualismo* designa dos cosas a la vez: “un objeto que está fuera de nosotros y un valor. La comparación nos obliga a distinguir analíticamente estos dos aspectos: por un lado, el sujeto *empírico*, que habla, piensa y quiere, es decir, la muestra individual de la especie humana, tal como la hallamos en todas las sociedades; por otro, el ser *moral* independiente, autónomo y, en consecuencia, esencialmente no social, portador de nuestros valores supremos y al que encontramos, en primer lugar, en nuestra ideología moderna del hombre y de la sociedad” (Dumont, 1987: 37).

Georges May (1982: 29 y 47) sostiene, por su parte, que “la tradición autobiográfica de las letras europeas aparece (...) beneficiada principalmente por los progresos del individualismo” y que su nacimiento se debe a “la necesidad de encontrar (o rencontrar) el sentido –tanto la dirección como la significación– de la vida transcurrida”. Para la diferencia entre *autobiografía* y *biografía*, consúltese el Capítulo II de la *Segunda Parte* del estudio citado.

situación relacionada, por una parte, con el antes mencionado individualismo y, por otra, con la consecuencia de éste, es decir, con la institucionalización de las relaciones humanas puesto que, por cuanto “más decididamente (...) se presentan o pretenden presentarse como individuos los miembros de la sociedad, tanto más urgente se hace, para salvaguardar la existencia de la sociedad, aumentar el número de instituciones y ampliar su influencia” (Hauser, 1965: 132). Los hombres se vinculan en esta circunstancia, los unos con los otros, con la obligatoriedad, pero también con la frialdad de las relaciones contractuales en las cuales no tiene cabida la irrepetible humanidad de la persona individual. Se trata del proceso que Georg Lukacs caracteriza en uno de sus estudios sobre Tolstoi¹⁹ como la burocratización de la existencia, es decir, como la penetración, cada vez más profunda, en las relaciones humanas, de la división del trabajo como forma de vida y factor decisivo de la sensibilidad y el pensamiento. Esta situación, que afecta al *yo* en su independencia e integridad, es tanto más dolorosa, cuanto mayor sea la conciencia que se tiene del valor de la propia individualidad.

Una experiencia de esta deshumanización de las relaciones con el otro la tiene Iván Ilich en todas aquellas ocasiones cuando debe acudir al médico. En estas consultas sólo se le permite al moribundo asumir el papel de enfermo, con el resultado de que debe enfrentar su muerte en soledad. Mientras Iván Ilich anhela encontrar en estas visitas una respuesta compasiva que pueda aminorar la angustia que lo aflige, tan sólo obtiene diagnósticos contradictorios y tratamientos del todo ajenos a la dimensión humana de su aflicción: “No se trataba de la vida de Iván, sino tan sólo de saber cuál era su padecimiento”. Sin embargo, debemos tener presente que esta condición inhumana que progresivamente se manifiesta en todas las relaciones del moribundo, obedece a una actitud que el propio Iván Ilich había compartido durante toda su vida. Recuérdese tan sólo los esfuerzos que hacían los acusados para demostrar los aspectos humanos que distinguían su caso de cualquier otro cuando se presentaban ante su tribunal y la celebrada habilidad de Iván Ilich por “separar lo oficial de la vida real, sin confundir jamás ambas cosas”.

David Morris destaca en su libro sobre *La cultura del dolor*, cuando se

¹⁹Consúltese su estudio “Tolstoi y la evolución del realismo”, en: *Ensayos sobre el realismo*. Bs. As., Ediciones Siglo Veinte, 1965, pp. 163-263.

refiere a *La muerte de Iván Ilich*, que “el dolor es profundamente histórico” (p. 45) y que, por eso, es significativo retener que ocurre “dentro de la vida de un servidor público de la Rusia de fines del siglo diecinueve” (p. 43). El autor afirma que el dolor que siente Iván Ilich es, desde esta perspectiva, “esencialmente un dolor burgués”²⁰ (p. 43). Estimamos que a la luz de esta observación podemos acceder a la raíz oculta de los sufrimientos del personaje en cuanto que ellos expresan, primero, la dolorosa experiencia de la exclusión de su individualidad de las relaciones interhumanas; segundo, su angustia por el dominio total de estos vínculos deshumanizados en todos los ámbitos de su vida; tercero, “su lucha por retener alguna creencia en el valor de su existencia secular, centrada, vulgar, burguesa” (Morris, 1996: 43) y, cuarto, el fracaso de su convicción según la cual el sentido de la vida consistía en lograr una máxima expansión hedonista de la individualidad.

Característico para el último cuarto del siglo pasado es también la actitud que Iván Ilich y sus amigos y familiares adoptan ante su próximo deceso. Philippe Ariès nos describe en sus estudios sobre la muerte²¹ la transformación de la concepción que se ha tenido de ella en Occidente. El hombre abandona hacia el siglo XII la concepción de *la muerte como inherente a su género y condición*, cuando descubre en *su* espejo la conciencia de su propia e insustituible individualidad. Surge, entonces, *la preocupación por la propia muerte*, que hacia fines del siglo XVIII se transforma en una intensa *vivencia de la muerte del otro*. Esta última postura vuelve a modificarse hacia mediados del siglo XIX, en virtud del *deseo de ocultar la muerte* en cuanto tal. Philippe Ariès nos advierte que estas concepciones pueden perdurar más allá de su período específico en una determinada clase social. Sin embargo, igualmente enfatiza que “mientras más se avanza en el tiempo y se sube en la escala social y urbana, tanto menor es la espontaneidad con que siente el hombre la permanente inmediatez de la muerte” (Ariès, 1982: 160).

²⁰El término *burgués* debe entenderse aquí en el sentido de *bourgeois*, es decir, como referencia a un miembro de un determinado estamento social que jamás duda de sus convicciones, sólo se interesa por sí mismo, vive insaciable aunque satisfecho gracias a la seguridad que le brinda su posición social y que se mantiene al margen de las grandes cuestiones contingentes o eternas de la vida.

²¹Consúltese *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. [Estudios sobre la historia de la muerte en Occidente]. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981 y *Geschichte des Todes*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982. Este último libro ha sido traducido al español con el título *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus Ediciones, 1983.

El autor de *Historia de la muerte* explica que el propósito de *excluir a la muerte* obedece, inicialmente, a la intención de confortar al moribundo, pero que esta finalidad termina transformándose en el propósito de evitarle a la familia y la sociedad “la contrariedad que lleva consigo la agonía y la simple presencia de la muerte en medio de la plenitud de la vida que se considera intrínsecamente dichosa o de la cual se desea que, por lo menos, tenga la apariencia de tal” (Ariès, 1982: 58). Es a consecuencia de esta nueva actitud, que el moribundo termina envuelto en un juego de mentiras, en el cual se le obliga –y se obliga él mismo– de asumir el rol principal. Ya observamos que Iván Ilich detesta esta maraña de falsedades que rebaja “en la víspera misma de su muerte (...) ese acto solemne y terrible (...) hasta el grado que pareciera una circunstancia (...) en parte hasta inconveniente” (p. 1159). Sin embargo, a pesar de que reconoce en ello otra fuente de sus sufrimientos –de su angustia y soledad– no tiene la fuerza ni el valor de oponerse a las convenciones y convencionalismos y de gritarle a los suyos: “¡Cesad de mentir!” (p. 1159).

Fuertemente contrasta esta actitud que asume el entorno inmediato y próximo ante la agonía de Iván Ilich con la postura que adopta su criado Guerasim. Frente a su aceptación de la muerte como inherente a la condición humana –lo cual explica esa serena familiaridad con que se refiere a ella y la solidaridad respetuosa con que trata a su amo– se plantea la angustiada rebeldía del moribundo y los esfuerzos de los otros por falsear la situación que lo aflige. Encontramos en esta oposición el antes señalado antagonismo entre una concepción individualista de la vida que sólo halla su dicha en su propia perpetuación y una concepción solidaria, que radica en una asunción compartida de su precariedad.

CONCLUSION

El relato *La muerte de Iván Ilich*, que aparece publicado por primera vez en la XII Parte de las *Obras del Conde L.N. Tolstoi*, Moscú, 1886, es un texto elaborado con una maestría excepcional. Esta sensación de excelencia deviene de la armoniosa clasicidad de su composición en la cual todos los elementos concurren para desarrollar en un contexto estático (“Así transcurría la vida, siempre inmutable; y todo marchaba bien”) la dialéctica del absurdo y el sentido, del egoísmo y el altruismo, de la ignorancia y el

conocimiento, de la angustia y la esperanza, de la muerte y de la vida, del engaño y la verdad.

La especial disposición del relato sitúa la vida de Iván Ilich, su protagonista, en la perspectiva de su próximo fin. Las certezas y convicciones, conforme a las cuales ha vivido el personaje, se desvanecen ante esta realidad. Ellas tan sólo le ocultaban que la condición esencial de la vida reside en su finitud.

Junto a este primer componente temático surge y se desarrolla, como segundo elemento, la asunción reflexiva de la vida y de la muerte en cuanto búsqueda de un sentido que permita anular el terror que ella inspira. El progreso de este proceso culmina en el encuentro de esta fuerza en el ejercicio de la compasión.

Ambos componentes concurren en la configuración del *tema* de *La muerte de Iván Ilich* que enunciarnos como *la transformación de la vida y de la muerte por la fuerza del amor*. Su relación con otros textos narrativos y ensayísticos de Tolstoi nos permite avanzar hacia la identificación del sentido de este relato. Lo hallamos en los permanentes esfuerzos del autor por *conjurar y exorcizar de su vida el aterrador poder de la muerte*, cuya experiencia le arranca la misma exclamación de Iván Ilich: “¡La muerte no existe! ¡No hay tal muerte!” (1965: 52 y 84). Sabemos por la lectura de sus obras que esta conclusión de Tolstoi es el resultado de sus reiteradas y contradictorias exploraciones del sentido de la vida y de la muerte y que se sustenta en el descubrimiento de la dimensión interindividual del amor.

León Tolstoi busca acercarse en sus escritos a la muerte para integrarla a la vida, para aceptarla y conjurarla a través del ejercicio de la reflexión literaria. El proceso involucra a sus lectores cuyo rol se bosqueja en la conjunción de las perspectivas del protagonista, de sus allegados y del narrador. Tal como la ironía del narrador disuelve para el lector las convicciones del protagonista, el terror a la muerte las disuelve para el moribundo. Con ello se plantea, para uno y otro, la pregunta por el sentido de la vida y de la muerte, acompañada, en el caso del enfermo, por una creciente sensación de angustia y, en el caso del lector, por un sentimiento de turbación y de intensa piedad.

El autor implícito, por su parte, asume, en cuanto conciencia estructurante del relato, con respecto a cada uno de sus personajes una postura en la cual confluyen el conocimiento y la compasión. Es por eso que no censura el agresivo reproche que pone el enfermo en su relación con los sanos (“¿Qué

culpa tenemos? –exclamó Liza, dirigiéndose a su madre–. ¡Como si lo hubiésemos hecho nosotras! Me da lástima de papá; pero ¿por qué nos atormenta?” ni el impaciente egoísmo de estos últimos: “El interés que inspiraba a los demás consistía sólo en saber si dejaría pronto vacante la plaza, si libraría pronto a los vivos del fastidio que causaba su presencia”. El autor lo evoca como propio de quienes buscan olvidar la muerte, pero igualmente devela el tremendo error en que se sustenta su actitud: “La muerte. Sí, la muerte y ninguno de ellos lo sabe, no quiere saberlo ni lo siente. (...) A ellos los tiene sin cuidado; y, sin embargo, han de morir también”.

Tal como sucede con el lector implícito, también se desarrolla la actividad estructurante del autor implícito, en virtud de su omnisciencia, como un acto de comprensión y piedad. Y si pensamos en aquella lejana y después reiterada experiencia de la muerte, en la muerte de su hermano Nicolás y de su hija Vania, entonces podemos sostener que Tolstoi conjura la muerte a través de su reflexión literaria, cuando la asume como una expresión de amor, aporte de conocimiento y esperanza para quienes comparten su angustia ante la muerte.

No cabe duda de que con ello queda en evidencia el carácter eminentemente metafórico del título del relato. Porque si bien es cierto que la obra trata de la muerte de Iván Ilich, no lo es menos que trata de la vida que ha llevado. Y esta vida egoísta, que para el lector y en la reflexión del personaje se identifica con la muerte, se proyecta más allá de la muerte, cuando se sustenta en la compasión y el amor. *La muerte de Iván Ilich* significa, en consecuencia, por una parte, el término de una vida espiritualmente insustancial y, por otra, el acceso a una vida plena de sentido humano.

El protagonista aborrece de su vida pasada, cuyo egoísmo le había ocultado su fundamental identidad con el otro. Es por eso que el final del relato corresponde a lo que René Girard denomina la “conversión en la muerte” (1963: 213). Iván Ilich reniega de su anterior existencia concebida en *rivalidad con los otros* y la replantea en términos de *solidaridad*. Con ello accede a una existencia nueva y del todo diferente a la que había llevado: su odio cede al amor, su angustia a la serenidad, su agitación al reposo y la mentira a la verdad.

“Los hombres que no comprenden la vida no pueden sino temer a la muerte”.
(Tolstoi, 1992: 188)

REFERENCIAS

- TOLSTOI, LEÓN NIKOLAIEVICH. *Infancia, adolescencia y juventud, Guerra y paz*, en: *Obras*. Tomo I. Madrid, Aguilar, S.A. Ediciones, ¹1965, pp. 343-543 y 621-1595, respectivamente.
- . *Ana Karenina, Lucerna, Tres muertes, La muerte de Iván Ilich*, en: *Obras*. Tomo II. Madrid, Aguilar, S.A. Ediciones, ¹1966, pp. 11-571, 936-950, 966-974 y 1134-1170, respectivamente.
- . *Das Leben [La vida]*. München, Eugen Diederichs Verlag, 1992.
- ALLEMANN, BEDA. 1978: "De l'ironie en tant que principe littéraire", en: *Poétique*, 36, Paris, pp. 385-398.
- ANDRESCO, IRENE Y LAURA. 1965: "León Nikolaievich Tolstoi", en: TOLSTOI, LEÓN NIKOLAIEVICH, *Obras*. Tomo I. Madrid, Aguilar, S.A. Ediciones, ¹1965, pp. 9-110.
- ARIÈS, PHILIPPE. 1982: *Geschichte des Todes*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- . ²1982: *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. München, Taschenbuch Verlag.
- BACHELARD, GASTON. 1965: *La poética del espacio*. México, FCE Breviarios N° 183.
- BAKHTINE, MIKHAIL. 1984: *Esthétique de la création verbale*. Paris, Editions Gallimard.
- BERGSON, HENRI. 1959: "Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia". en: *Obras escogidas*. Madrid, Ed. Aguilar.
- BOURNEUF, R., OUELLET, R. 1975: *La novela*. Barcelona, Ed. Ariel.
- BREMOND, CLAUDE. ²1972: "La lógica de los posibles narrativos", en: *Análisis estructural del relato*. Bs. As., Ed. Tiempo Contemporáneo.
- CORREA CALDERÓN, E. Y LÁZARO, FERNANDO. 1967: *Cómo se comenta un texto literario*. Salamanca, Ediciones Anaya.
- DALLENBACH, LUCIEN. 1976: "Intertexte et autotexte", en: *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* 27, Paris, pp. 282-296.
- DUMONT, LOUIS. 1987: *Ensayos sobre el individualismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- GENETTE, GÉRARD. 1972: "Discours du récit", en: *Figures III*. Paris, Ed. Du Seuil, pp. 67-282.
- . 1983: *Nouveau discours du récit*. Paris, Ed. Du Seuil.
- GIRARD, RENÉ. 1963: *Mentira romántica y verdad novelesca*. Venezuela, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- GREIMAS, A.J. 1971: *Semántica estructural*. Madrid, Ed. Gredos.
- GULLÓN, RICARDO. 1980: *Espacio y novela*. Barcelona, A. Bosch.
- HAMBURGER, KÄTE. 1963: *Tolstoi. Gestalt und Problem*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- HATZFELD, HELMUT. 1975: *Initiation à l'explication de textes français*. München, Max Hueber Verlag.
- HAUSER, ARNOLD. 1962: *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Madrid, Ed. Guadarrama.
- . 1965: *El Manierismo*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- HEIDEGGER, MARTÍN. ²1971: *El ser y el tiempo*. México, FCE.
- ISER, WOLFGANG. 1987. *El acto de leer*. Madrid, Taurus Ediciones.
- KAYSER, WOLFGANG. ⁴1974: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Ed. Gredos.
- KORTHALS ALTES, ELISABETH. 1986: "Normes et valeurs dans le récit", en: *Revue de sciences humaines*, LXXII, 201, Paris, pp. 35-47.

- KRISTEVA, JULIA. 1968: "Problèmes de la structuration du texte", en: TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*. Paris, Ed. Du Seuil.
- LAVRIN, JANKO. 1961: *Lev Tolstoj. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- LUKACS, GEORG. 1965: "Tolstói y la evolución del realismo", en: *Ensayos sobre el realismo*. Bs. As., Ediciones Siglo Veinte, pp. 163-263.
- MAY, GEORGES. 1982: *La autobiografía*. México, FCE: Breviarios.
- MORRIS, DAVID. 1996: *La cultura del dolor*. Santiago, Editorial Andrés Bello.
- REIS, CARLOS Y LOPES, ANA CRISTINA M. 1996: *Diccionario de narratología*. Madrid, Ediciones Colegio de España.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH. 1985: "Qu'est qu'un thème?", en: *Poétique* 64, Paris, pp. 397-405.
- ROUGE, BERTRAND. 1991: "Ironie et répétition dans deux scènes de Shakespeare", en: *Poétique* 87, Paris, pp. 335-356.
- SCHKLOVSKY, VIKTOR. 1984: *Leo Tolstói. Eine Biographie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR. 1977: *Die Welt als Wille und Vorstellung II. 2 y Uber die Grundlage del Moral*, en: *Züricher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*. Zürich, Diogenes Verlag, Tomo IV y Tomo VI, pp. 143-317, respectivamente.
- TODOROV, TZVETAN. 1971: "Les transformations narratives" y "Comment lire?", en: *Poétique de la prose*. Paris, Ed, du Seuil, pp. 225-240 y 241-253, respectivamente.
- WELLEK, RENÉ. 1968: "El concepto de realismo en la investigación literaria", en: *Conceptos de crítica literaria*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, pp. 169-191.