

PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS DE LA RUSIA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LA OBRA DE LEÓN TOLSTÓI: LA INCIDENCIA MUSICAL EN EL LIBRO ANA KARENINA

Sara Ballesteros Álvarez



PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS DE LA RUSIA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LA OBRA DE LEÓN TOLSTÓI: LA INCIDENCIA MUSICAL EN EL LIBRO ANA KARENINA

ARTISTIC PERSPECTIVES OF THE RUSSIA OF THE NINETEENTH CENTURY THROUGH THE WORK OF LEON TOLSTOI: THE MUSICAL INCIDENCE IN THE BOOK ANA KARENINA

Autora: Sara Ballesteros Álvarez

Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia,
Universidad Complutense de Madrid

saraballesteros10@gmail.com

Sumario: 1.Introducción. 2. Familia, sociedad y música. 3. Ópera y música absoluta. 4.Arte y oficio. 5. Conclusiones. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Ballesteros Álvarez, Sara. "Perspectivas artísticas de la Rusia del siglo XIX a través de la obra de León Tolstói: la incidencia musical en el libro Ana Karenina". En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, nº 10, 2021, pp. 219-230.

**PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS DE LA RUSIA DEL SIGLO XIX
A TRAVÉS DE LA OBRA DE LEÓN TOLSTÓI:
LA INCIDENCIA MUSICAL EN EL LIBRO ANA KARENINA**

**ARTISTIC PERSPECTIVES OF THE RUSSIA OF THE NINETEENTH
CENTURY THROUGH THE WORK OF LEON TOLSTOI:
THE MUSICAL INCIDENCE IN THE BOOK ANA KARENINA**

Sara Ballesteros Álvarez

Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia,
Universidad Complutense de Madrid
saraballesteros10@gmail.com

Resumen

León Tolstói (1828-1910) fue uno de los pilares de la literatura realista rusa del siglo XIX y a través de sus obras dejó un amplio legado de precisas descripciones de la sociedad en la que vivía abordadas desde diferentes perspectivas. Su estudio está usualmente enfocado a partir del ángulo político, uno de sus tópicos predilectos; pero Tolstói tiene otro gran interés que también se encuentra descrito en varios de sus trabajos: las artes. Existen claras referencias a lo largo de su carrera –escasamente documentadas– que ponen de manifiesto la inclinación del autor por el relato de las artes plásticas, escénicas, pero sobre todo por la música. Mediante el presente artículo se expondrá su visión de la música en una de sus grandes obras como es *Ana Karenina*, con el fin de enmarcar su concepción de este arte durante la época coetánea y en referencia a otras de las disciplinas a las que alude.

Palabras clave: Música, Rusia, literatura, ópera.

Abstract

Leon Tolstoi (1828-1910) was one of the pillars of the Russian realist literature of the 19th century and through his works he left a wide legacy of precise descriptions from different perspectives of the society in which he lived. His study is usually approached from the political angle, one of his favourite topics; but Tolstoi has another great interest that is also described in several of his great works: the arts. There are clear references –little documented– throughout his career that show the author's inclination for the story of plastic and performing arts, but above all for music. Through this article, his version of music will be exposed in one of his great works such as *Ana Karenina*, in a way that will frame his conception of this art during the contemporary era and in reference to other disciplines to which he alludes.

Key Words: Music, Russia, literature, opera.

1. INTRODUCCIÓN

En *Ana Karenina* nada es casualidad. La relación de cercanía o distanciamiento entre los personajes, la forma en la que se expresan con unos o con otros, sus reacciones, sus costumbres, sus atuendos (Vélez 2009: 205). ¿Cuán de fortuita es entonces la integración por parte de Tolstói de escenarios y debates tan concretos en torno a la música? ¿Hasta qué punto es relevante para el entendimiento completo de la obra? Los intereses musicales que ha demostrado el novelista, aunque usualmente intempestivos en cuanto a sus polarizadas relaciones de disgusto o enamoramiento entre las que clasificaba a según que compositores, le han acompañado durante toda su vida aun, a veces, en contra de su propia voluntad (Piñeiro 2011). La racionalidad es una de las bases éticas que caracterizan al autor y por tanto una de sus grandes discrepancias con algunas artes como la que es objeto de estudio en este trabajo: la música, al contrario que la literatura, tiene una tendencia a la controversia por su condición intangible. No obstante, Tolstói evidenciaba su gusto por las artes sonoras organizando conciertos en su propia residencia, ya que no pudo evitar quedar fascinado por una gran parte de las creaciones de la época clásica y se deshacía en halagos por los compositores Haydn y Mozart –muy en la tónica de orden y estructura sólida– (Piñeiro 2011).

Sus quejas sobre la música se ubican a partir de la última etapa de Beethoven (le acusaba de haberla corrompido), lo que pone de manifiesto que su rechazo se centraba en los románticos y postrománticos, a quienes continuó desacreditando por sus producciones arrebatadas, emocionales y con organizaciones indefinidas que para él carecían de sentido: tiene palabras de desacuerdo en esos aspectos sobre todo para Wagner y Chaikovski. Por otra parte, León Tolstói era un analista de muchos vértices, y el punto de vista crítico desde el que percibía la realidad le permitía valorar excepciones para algunos de los compositores románticos. Chopin y Schubert, concretamente, eran mencionados de forma muy positiva por el escritor (Piñeiro 2011).

Como cabe esperar, el medio en el que este “filósofo”¹ expone de manera más amplia sus reflexiones en torno a la realidad con la que tenía que convivir es en sus novelas. *Ana Karenina* está conformada por una serie de personajes de trasfondo social,

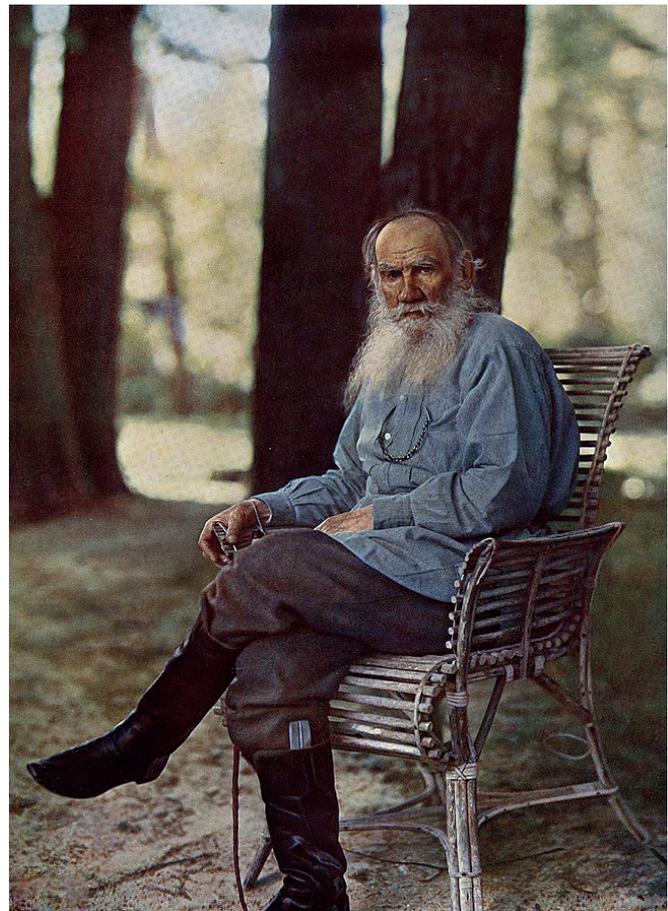


Ilustración 1. Serguéi Mikhailovich Prokudin-Gorskii, 28 de mayo de 1908. Procedencia: Wikimedia Commons (https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:L.N.Tolstoy_Prokudin-Gorsky.jpg)

ideología y caracteres muy diferentes, los cuales sirven de herramienta a su creador para verbalizar todas las opiniones posibles con respecto a los temas propuestos. De esta forma –y como ocurriría con otros realistas – el mejor acercamiento a la verdadera imagen sobre cómo percibía el cosmos musical se realizará a través de un análisis sistemático de todas las intervenciones relacionadas con este arte que tengan lugar durante una de sus obras predilectas, *Ana Karenina*.

2. FAMILIA, SOCIEDAD Y MÚSICA

Todos los miembros de esta familia, principalmente las mujeres, le parecían rodeadas de un aureola misteriosa y poética; no solamente las encontraba sin defecto, sino que les suponía los más elevados sentimientos, las más elevadas perfecciones. ¿Por qué habían de hablar esas tres criaturas un día francés y otro inglés?

¿Por qué habían de tocar el piano por turno? (Las notas de este instrumento llegaban hasta el cuarto donde trabajaban los estudiantes). ¿Por qué se sucedían en la casa los profesores de literatura, de francés, de música, de dibujo? (Tolstói 2006 [1877]: 29).

Así es como Constantino Levin, terrateniente alejado de la vida cosmopolita rusa, introduce por primera vez la presencia de la música en el libro *Ana Karenina* (León Tolstói 2006 [1877]): como parte de la cotidianidad de una familia moscovita de empleados del Estado que será su protagonista. Tal y como relata Rivas (2015), si bien las novelas americanas del siglo XIX solían estar protagonizadas por empresarios, ocupación mayoritaria en el país, las novelas rusas coetáneas están pobladas de personajes funcionarios. La razón principal de esta tendencia fue la organización social que Rusia arrastraba en tiempos de los zares, un entramado estatal muy fuerte y complejo que llenaba las ciudades de empleados públicos, mientras que la gran mayoría de población se concentraba en las zonas rurales como siervos de un número contado de terratenientes (Rivas 2015). Teniendo en cuenta la tasa de analfabetismo entre esa gran mayoría, la literatura y, como apunta Levin, otras artes y conocimientos, estaban reservados principalmente a aristócratas, militares y funcionarios, quienes las consumían y compartían con ferviente interés.

Para León Tolstói, aristócrata adinerado nacido en 1828, la música era “la única cosa en el mundo que actúa sobre mí” (Piñeiro 2011: 212), y en varias ocasiones dejó reflejado en su obra que ese arte estaba por encima de ser para él un pasatiempo superfluo. El mayor ejemplo de representatividad musical en la obra de Tolstói fue su novela *Sonata a Kreutzer*, en la que dos músicos, una pianista y un violonchelista, se veían envueltos en una relación extramatri-monial (Suárez 2010).

En *Ana Karenina* la música contribuye a la caracterización de los personajes. El mencionado Levin, miembro político de la familia protagonista –y personaje reconocido como el alter ego de León Tolstói (Rivas 2015)–,² acerca al lector, a través de sus observaciones, los pensamientos musicales y sociales más concordantes con los propios del escritor. No por casualidad refleja una personalidad reflexiva e intelectual que le lleva hacia conclusiones críticas

sobre la ópera y las representaciones orquestales. Por otro lado, la simpleza, torpeza e ingenuidad que demuestra durante toda la obra Alejo Alejandrovich Karenin, oficial del gobierno y esposo de la persona que da nombre al libro, es evidenciada por el autor también a través de sus opiniones musicales: a pesar de su coincidente interés por las artes con el resto de su familia, se describe como un ignorante teórico de la música.

Y si en política, en filosofía o en religión llegaba a tener dudas sobre algunos puntos y trataba de aclararlos, Alejo Alejandrovich jamás vacilaba en sus juicios cuando se trataba de poesía, de arte y sobre todo de música. Le gustaba hablar de Shakespeare, de Rafael, de Beethoven, del alcance de las nuevas escuelas de pintores, de poetas y de músicos; clasificaba esas escuelas con rigurosa lógica, pero jamás había comprendido ni una sola nota musical (Tolstói 2006 [1877]: 91).

Huelga decir que la analogía entre el casi analfabetismo musical con el que Tolstói presenta a este antagonista de la novela y el gusto por Beethoven que manifiesta son toda una declaración de intenciones del autor en contra del compositor romántico.

Uno de los espacios propicios para los debates en los que los personajes tienen la oportunidad de expresar sus cavilaciones artísticas eran el escenario social por excelencia de la época, también el lugar donde Tolstói relata la primera aparición de música en directo del libro: los populares bailes de las altas esferas de la sociedad moscovita. Este tipo de bailes estaban pensados en su origen para la asistencia de nobles, pero, a partir de mediados del siglo XVIII, las ideas de universalidad de las artes extendidas por Europa influyeron en una ampliación del público del ocio relacionado con la música, y este se abrió a la asistencia de comerciantes, pequeños propietarios o, como en este caso, funcionarios del estado (Afonina 2013).

–¡Perdón, perdón! ¡Un vals!, ¡un vals! (Tolstói 2006 [1877]: 29).

Tradicionalmente los susodichos bailes transcurrían al ritmo de polonesas, mazurcas o cuadrillas; sin embargo, a la llegada del vals, el género musical que estaba creando auténtico furor en todas las capitales

europas, los moscovitas no tardaron en convertirlo en uno de sus protagonistas. Johann Strauss padre (1804-1849), Josef Lanner (1801-1843) y Johann Strauss hijo (1825-1899) llevaron el género al siguiente nivel compositivo, convencieron tanto al gran público como a los críticos más exigentes y llegaron a influir con sus melodías a posteriores iconos de la música rusa como Piotr Chaikovski, quien los incluyó en sus ballets más representativos: *El cascanueces*, *El lago de los cisnes* o *La bella durmiente* (Queralt 2020). No obstante, León Tolstói decidió no invertir su prosa en describir ninguna de estas piezas durante la escena del baile y se centra en el acto social que esa clase de reuniones representaban en sí mismas: un lugar donde divertirse, charlar y bailar bajo unos estrictos protocolos.

3. ÓPERA Y MÚSICA ABSOLUTA

Una célebre artista cantaba en la Ópera por segunda vez, y toda la sociedad de San Petersburgo estaba en el teatro (Tolstói 2006 [1877]: 102) [...]

—¿Le ha gustado a usted la Nilsson³? —le preguntó.

—¡Qué modo de asustar así a las gentes!, cayendo del cielo sin avisar —exclamó ella—. No me hable usted de la Ópera, se lo ruego: usted no entiende de música (Tolstói 2006 [1877]: 106) [...]

Un diálogo entre dos personajes anónimos precede a los diferentes relatos sobre la ópera que tienen lugar durante la novela. Dicho género musical resultó una de las polémicas que formaron parte de la trayectoria del autor, quien, a través de sus obras —entre las que se encuentra *Ana Karenina*—, dejó claro su rechazo por tales magnánimas interpretaciones. Para el buen entendimiento del contrario de Tolstói hacia este tipo de representaciones se ha de tener en cuenta la corriente musical de la que era partidario: la música absoluta. Esta música se describe como aquella apreciación del arte exento de guiones explicativos que lo condicionasen, como en el caso de la música programática, así como la concepción de la fusión de artes como una forma burda de irrupción de las mismas (Bonds 2014). Durante el siglo XIX hubo varios autores que respaldaron esa teoría musical e incluso expidieron tratados específicos para

su divulgación. Eduard Hanslick, uno de sus exponentes coetáneos, sentenciaba en su *De lo bello en la música* (1854) conceptos como que “la belleza en la música es específicamente musical, independientemente de cualquier contenido que pueda provenir de otra fuente” o que “los sentimientos no son el contenido de la música” (Bonds 2014: 141).

La manera que emplea Tolstói de incluir esta postura en la narración es, una vez más, a través de la percepción de Levin, que, durante su asistencia a la representación de la fantasía sobre *El Rey Lear*, la tragedia de William Shakespeare, se muestra confuso en cuanto al entendimiento de la obra. Una fantasía es un género musical relacionado con la improvisación, que antepone la evocación de sentimientos frente a las construcciones formales. Suele tener, como en este caso, un texto vinculado que inspira las melodías de la pieza.

Se ejecutaban dos obras nuevas aquel día en el concierto que se daba en la sala de la Asamblea: una fantasía sobre *El Rey Lear* y un cuarteto dedicado a la memoria de Bach. Levin deseaba mucho formarse una opinión sobre aquellas obras escritas con espíritu nuevo, y, para no sufrir la influencia de nadie, fue a apoyarse contra una columna después de haber puesto en su lugar a su cuñada, decidido a escuchar concienzuda y atentamente. [...] Pero cuanto más escuchaba la fantasía sobre *El Rey Lear*, más comprendía la imposibilidad de formarse de ella una idea clara y precisa. Constantemente la frase musical, en el momento de desarrollarse, se fundía con otra frase o se desvanecía, dejando por única impresión la de un penoso rebuscamiento de la instrumentación. Los mejores pasajes estaban fuera de lugar, y la alegría, la tristeza, la desesperación, la ternura, el triunfo, se sucedían con la incoherencia de las impresiones de un loco y se desvanecían del mismo modo (Tolstói 2006 [1877]: 422). [...]

[...] —¡Es maravilloso! —decía Pestzof con su voz de bajo—. ¡Buenos días, Constantino Dmitritch! El pasaje de más colorido, más estructural, diré, es aquel en que parece Cordelia, en que la mujer *Das ewig Weibliche* (el eterno femenino) entabla la lucha con la fatalidad. ¿Verdad?

—¿Por qué Cordelia? —preguntó tímidamente Levin, que había olvidado completamente que



Ilustración 2. Serguéi Mikhailovich Prokudin-Gorskii, 1910. Procedencia: Wikimedia Commons ([https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sergei_Mikhailovich_Prokudin-Gorskii_-_City_of_Perm._General_view_\(1910\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sergei_Mikhailovich_Prokudin-Gorskii_-_City_of_Perm._General_view_(1910).jpg))

se trataba de *El Rey Lear*.

—Aparece Cordelia, ¿no la ve usted? —dijo Pestzof, señalando el programa a Levin, que no había observado el texto de Shakespeare traducido al ruso e impreso en el reverso del programa—. No se puede seguir la obra sin esto.

El intermedio pasó en discutir los méritos y efectos de las tendencias wagnerianas. Levin se esforzaba en demostrar que Wagner no tenía razón al entrar a saco en el dominio de las demás artes, y Pestzof trataba de probar que el arte es uno, y para llegar a la suprema grandeza, es preciso que todas las manifestaciones se reúnan en un solo haz (Tolstói 2006 [1877]: 423).

Se puede apreciar de nuevo que todo lo concordante con las convicciones de Tolstói es expresado por el hombre más desarrollado crítica e intelectualmente, y con cuyo carácter elaborado de manera progresiva a lo largo de la obra es más fácil empatizar para el lector. Respalda una parte determinante de la música absoluta con un argumentario en torno a la “incoherencia” de la forma en la que esa fantasía de *El Rey Lear* pretende expresar emociones al mismo tiempo a través de la música y de la literatura. La única opinión moderadamente enfrentada que encuentra es la de un personaje secundario llamado Pestzof, quien se limita a reproducir un pensamiento estándar sin ápice de profundidad. Esta concepción del arte sonoro está estrechamente relacionada

con las acusaciones mencionadas de Tolstoi hacia Beethoven, pues su trayectoria hacia el romanticismo también excedía los límites del arte en la opinión del escritor.

Tras comprender la mentalidad absolutista de Tolstói con respecto a la música, es lógico deducir que uno de los grandes epicentros de conflicto para él sea el género operístico, el mayor exponente de la combinación de artes. Como ampliación a esa teoría, años después de *Ana Karenina*, León Tólstói escribe *¿Qué es el arte?* (Tolstói 1897), un ensayo en el que plantea algunas de las problemáticas coetáneas de las prácticas artísticas y desarrolla las consecuencias de lo que consideraba la perversión del arte, el arte profesional, la crítica, la enseñanza artística y su influencia en la falsificación del arte, la obra de Wagner, y otras impresiones personales a cerca de todo lo relacionado con las diferentes formas de arte. En dicho ensayo defendía que “cada una de las artes tiene su dominio definido, distinto al dominio de las demás artes; y si la manifestación de dos de ellas se encuentra un instante reunidas en una sola obra, como sucede en la ópera, una de las dos debe, necesariamente, estar sacrificada a la otra” (Tolstói 1897: 59). Sobre esa base cimentaba uno de los planteamientos más significativos de *¿Qué es el arte?*, la existencia de “arte verdadero” y “arte falso”, junto con la división de las óperas entre estos dos grandes grupos. Así pues, es necesario romper una lanza en favor de la tolerancia de León Tólstói y aclarar que su rechazo no se dirigía hacia la totalidad del género: habla de Mozart, Weber y Rossini como verdaderos maestros a los que no les condicionaba el texto, y cuyas obras eran disfrutables desde el plano puramente musical. De cualquier modo, la disciplina operística parece un tema de importancia para él y a lo largo del libro *Ana Karenina* ofrece las diferentes impresiones que tiene sobre el mismo. Durante los últimos capítulos de la quinta parte, el teatro de la ópera vuelve a ser un escenario esta vez para dos de los personajes principales, la propia Ana Karenina y su sofisticado, varonil y carismático amante, el militar príncipe Vronsky.

–¿Usted probablemente irá a oír a la Patti?⁴ – preguntó Tuskevich.

–¿La Patti? Me sugiere usted una idea. Iré ciertamente, si puedo conseguir un palco.

–Yo puedo conseguirle uno.

–Se lo agradeceré a usted muchísimo –repuso Ana–. Pero, ¿no quiere usted comer con nosotros?

Vronsky se encogió ligeramente de hombros; no comprendía el modo de proceder de Ana. ¿Por qué había traído a la vieja princesa? ¿Por qué hacía que Tuskevich se quedara a comer? Y sobre todo, ¿por qué pedía un palco? ¿Podía ella en su situación ir a la ópera un día de abono? ¡Allí encontraría a toda la sociedad de San Petersburgo! (Tolstói 2006 [1877]: 349) [...]

Los aplausos aun duraban cuando Vronsky penetró en la sala brillantemente iluminada. En la escena, la cantante descotada y cubierta de diamantes saludaba sonriendo, inclinándose para recoger con ayuda del tenor, que le daba la mano, los numerosos ramos de flores (Tolstói 2006 [1877]: 363) [...]

–Creo que ha llegado usted y se ha perdido la parte mejor –dijo Ana a Vronsky, con un tono que a este se le antojó burlón.

–Soy un juez mediocre –respondió mirándola severamente.

–Como el príncipe Yavshin –dijo ella sonriendo–, que dice que la Patti canta demasiado fuerte (Tolstói 2006 [1877]: 365).

Tal y como se expuso, algunos autores de ópera cuyas obras están subordinadas a la música por encima del resto de artes gozaban del respeto de León Tólstói. Experimenta una suerte muy diferente al respecto, como era de esperar, el gran defensor de ‘la obra de arte total’ Richard Wagner, al cual Tolstói describe a través de apuntes espolvoreados durante toda su trayectoria literaria como poco menos que un antagonista suyo. Cuenta Piñeiro (2011) que el 18 de abril de 1896 Tolstói abandonaba una representación *Siegfried* durante el segundo acto, y acompañaba tal desplante con una reseña de la obra que rozaba la “ridiculización” (Piñeiro 2011: 213). Durante su disertación sobre el arte verdadero o falso, el autor de *Ana Karenina* clasifica a Wagner como uno de los mayores exponentes de la falsificación del arte, y lo tacha de efectista en sus obras debido a la falta de talento (Tolstói 1897: 65).

Otra de las grandes críticas que emite el autor hacia el operista tiene relación con la mención que hace el personaje de Pestzof hacia el libreto, “no se puede

seguir la obra sin esto” (Tolstói 2006 [1877]: 423). Tolstói acusa de malas prácticas a Wagner alegando que obliga al espectador, a través de esas instrucciones, a sentir cosas cuya música no conseguiría hacerle sentir por sí misma; un poco la misma crítica que emitía hacia la música programática y la razón por la que prefería la música “absoluta”. Por último, también añade que esto afecta a la estructura de la obra de forma negativa:

La música de Wagner carece del carácter esencial de toda obra de arte verdadero, a saber, de esa unidad, y de esa integridad que hacen que el más pequeño cambio de forma sea suficiente para alterar la significación del conjunto. [...] En las últimas obras de Wagner, a excepción de

aquellas partes menos importantes que tienen significación musical independiente, es posible hacer toda clase de transposiciones, poniendo delante lo que estaba detrás, o viceversa, sin que se modifique la significación musical (Tolstói 1897: 60).

4. ARTE Y OFICIO

Esteban Arcadievitich entró en el Gran Teatro para ver el ensayo del baile, y aprovechando la media oscuridad de los bastidores, presentó a una linda bailarina, que debutaba bajo su protección, el aderezo de coral que le había ofrecido la víspera (Tolstói 2006 [1877]: 257) [...]



Ilustración 3. Serguéi Mikhailovich Prokudin-Gorskii, 1910. Procedencia: Wikimedia Commons (<https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Prokudin-Gorskii-05.jpg>)

–Bueno, ¿y tu hija? ¿Hace mucho que no ha venido aquí?

La hija del portero formaba parte del cuerpo baile.

–No puede venir los días de trabajo, pues dan las lecciones en esos días como usted las suyas, señorito (Tolstói 2006 [1877]: 349).

Otras artes y espectáculos aparecen como escenarios puntuales del desarrollo de las tramas, pero nunca con gran detalle ni con papeles determinantes para el argumento. El ballet, uno de los hitos artísticos del siglo XIX ruso, es también tratado de forma superflua por Tolstói: apenas dos apuntes relacionando personajes fugaces con esta práctica. Teniendo en cuenta que la residencia de una gran parte de los personajes principales es la ciudad de San Petersburgo, puede llegar a parecer poco convencional ignorar casi por completo la presencia que tuvo la danza en la sociedad de la que por aquel entonces era la capital del imperio. No solo es la ciudad cuyo fundador, Pedro I, introdujo en Rusia la tendencia de los bailes europeos, sino que, además, la publicación de la novela es muy cercana temporalmente a la reapertura del epicentro del ballet ruso de la época: el Gran Teatro de San Petersburgo. El edificio trasladó y rebautizó como Mariinski en 1860, y en él se gestaba una de las compañías de ballet clásico más influyentes del mundo (Miras 2017). Incluso a pesar del estilo realista y reflejo fiel de la sociedad rusa que caracteriza al autor, además del interés que muestra por las artes, León Tolstói decidió en su día que las únicas menciones al ballet en su obra fuesen esas escasas aclaraciones de humanización hacia el trabajo de las bailarinas.

Uno de los planteamientos recurrentes en torno a la figura del artista que Tolstói expone en *¿Qué es el arte?*, y que coincide con la imagen que quiere proyectar de las bailarinas en el párrafo anteriormente citado de *Ana Karenina*, se trata de la identificación del artista como un obrero a efectos laborales (y de su replanteamiento recíproco: algunas profesiones consideradas puramente obreras como ocupaciones artísticas).

Centenares de millares de personas emplean su vida desde la infancia para saber mover rápidamente los pies y piernas, para tocar con rapidez las teclas de un piano o las cuerdas de

un violín, para reproducir el aspecto y el color de los objetos, o para subvertir el orden natural de las frases, y juntar a cada palabra otra palabra que rime con ella (Tolstói 1897: 8). [...] Para la producción del más sencillo baile, ópera, opereta, cuadro, concierto o novela, millares de hombres se ven obligados a entregarse a un trabajo que muy a menudo resulta humillante y penoso (Tolstói 1897: 3).

[...] A tal pregunta (*¿Qué es el arte?*), el hombre vulgar de nuestra sociedad que se llama cultivada, y hasta el artista, si no ha cuidado mucho de la estética, tienen respuesta preparada. Os dirán que esa respuesta se formuló hace mucho tiempo, y que nadie debe ignorarla. *El arte*, afirmarán, *es una actividad que produce la belleza*.

Pero –les objetaréis– si en esto consiste el arte, ¿son obras de arte un baile o una ópera bufa? El hombre instruido y el artista os contestarán aún, pero ya con cierta vacilación: *SÍ; un buen baile y una linda ópera bufa también son arte, pues equivalen a manifestaciones de belleza*. Si preguntáis en seguida a vuestros interlocutores cómo distinguen un *buen baile* y una *linda ópera bufa* de las malas, mucho les costará responder. Y al preguntarles en seguida si la actividad de atrecistas y peluqueros, si la actividad de costureras y sastres, de perfumistas y cocineros también es arte, os contestarán probablemente negándolo. (Tolstói 1897: 7)

5. CONCLUSIONES

Por mucho que León Tolstói insista en rebatirse a sí mismo en pro del contraste de opiniones y la perspectiva crítica, en *Ana Karenina* no intenta ocultar sus convicciones en torno al absolutismo artístico: el arte por sí mismo, el arte único, el arte de estructura clásica y el arte como ocupación profesional. Aunque no se conociese la condición de alter ego del personaje de Levin, es evidente que sus opiniones sobre las artes escénicas y la música están elaboradas minuciosamente para exponer desacuerdos argumentados en contra de las artes interdisciplinarias, la música programática (fantasía de *El Rey Lear*), las obras construidas de forma que él consideraba “imposible de seguir” (Wagner)... mientras que los contrargumentos a estas ideas pasan más bien desapercibidos en boca de personajes con mucha menos

profundidad intelectual.

Resulta esclarecedora la analogía entre la incidencia artística en *Ana Karenina* y el posterior ensayo del mismo escritor *¿Qué es el arte?*; su comparativa no hace más que reforzar la convicción reiterada de Tolstói en las ideas planteadas. Además, la existencia de este escrito también aclara la actitud del autor a cerca del ballet en *Ana Karenina*: la inusual escasa y costumbrista inclusión de este arte en la obra responde en cierto modo a su posterior aclaración de su concepción del mismo. A sabiendas de que es un arduo trabajo el que realiza todo el personal de escena en el ballet —en el que quizás Tolstói no se atreva a ahondar por desconocimiento hacia tal complejo entramado—, tampoco trata de alienar por completo la disciplina de la idea laboral de la misma, y humaniza a las artistas (en este caso a las bailarinas) posicionándolas como trabajadoras y haciendo un último guiño a su inherente racionalidad.

NOTAS

1 “Rusia no tuvo filósofos: ¿dónde están sus Descartes, Kant o Hegel? Sus filósofos fueron sus novelistas, particularmente Tolstói y Dostoyevski” (Rivas 2015: 14).

2 Según la misma fuente, no es el único alter ego de León Tolstói en sus novelas, también sucede con Pierre Bezúkov en *Guerra y paz*.

3 Se refiere a Christina Nilsson (1843-1921), una afamada soprano sueca de trayectoria internacional.

4 Se refiere a Adelina Patti (1843-1919), una de las grandes sopranos internacionales de final de siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afonina, M. (2013, 8 de julio). Los bailes en la Rusia imperial. *Russia Beyond*. Recuperado de https://es.rbth.com/cultura/2013/07/08/los_bailes_en_la_rusia_imperial_29789.
- Bonds, M. E. (2014). *Absolute Music. The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press.
- Miras, E. (2017, 9 de octubre). El ballet ruso, el arte imperial que sobrevivió a la revolución bolchevique. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/historia/abci-ballet-ruso-arte-imperial-sobrevivio-revolucion-bolchevique-201710090959_noticia.html.
- Piñeiro Blanca, J. (2011). Víctor Gallego, *Tolstói y la música*. *Historia Actual Online*, 24, 203-226.
- Queralt del Hierro, M. P. (2020, 9 de julio). El vals y el escándalo del “baile agarrado”. *Historia, National Geographic*. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/vals-y-escandalo-baile-agarrado_12623.
- Rivas Iturralde, V. (2015). Tolstói y/o Dostoyevsky. *Fuentes Humanísticas*, 50, 9-26.
- Suárez Urtubey, P. (2010, 20 de noviembre). León Tolstói, también desde la música. *Diario La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/leon-tolstoi-tambien-desde-la-musica-nid1327770/>.
- Tolstói, L. (1877). *Ana Karenina*. Moscú: El mensajero ruso.
- Tolstói, L. (2006). *Ana Karenina*. Madrid: Edimat Libros.
- Tolstói, L. (1897). ¿Qué es el arte?. Moscú.
- Vélez, N. (2009). La arquitectura invisible de *Ana Karenina* de Leo Tolstói. *Pensamiento y cultura*, 12(1), 205.