

UNA POÉTICA DEL DESVELO: LOS TRES CUADROS DEL PINTOR MIJÁILOV EN *ANNA KARÉNINA*, DE LEV TOLSTÓI

Jorge Rauber*

NOTA DEL EDITOR

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Rusa, a cargo de la Licenciada Celia Fischer.

Resumen: En la quinta parte de *Anna Karénina*, la protagonista encuentra en un pueblecito de Italia a un personaje notable: el pintor Mijáilov. Tres de sus cuadros son descritos en detalle. El primero de ellos, su obra maestra, representa a Jesús frente a Pilatos; el segundo, a un par de niños pescando; el tercero es un retrato de Anna que el artista realiza por encargo, y en el que logra plasmar, de una manera extraordinaria, el encanto inmaterial de su modelo. Este retrato adquiere pleno protagonismo en la séptima parte, por cuanto enmarca y preside uno de los episodios más importantes de la novela, el encuentro entre Anna y Lievin.

Mijáilov concibe el proceso creativo como una suerte de desvelo, un cuidadoso quitar los velos que cubren la esencia de las cosas, procurando no dañarla. Es una aproximación a la verdad que sugiere, a otro nivel, la posibilidad de una lectura de *Anna Karénina* por la vía metafórica de sus obras. Tal lectura será el objeto del presente trabajo, en el que los temas representados en los cuadros, así como las circunstancias que los rodean, se propondrán como una vía para desvelar, a la manera de Mijáilov, algunos de los sentidos que subyacen en esta inagotable novela de Tolstói.

Palabras clave: Anna Karénina, Mijáilov, Pintura, Desvelo.

Abstract: In the fifth part of *Anna Karenina*, the female protagonist encounters in a small town of Italy a remarkable character: the painter Mikhailov. Three of his works are described in detail. The first of them, his masterwork, represents Jesus before Pilatus; the second, a couple of children fishing. The third is a portrait of Anna that the artist paint as a commissioning, in which he is able to capture, in an extraordinary manner, the immaterial enchantment of his model. Such a portrait gains prominence in the seventh part, since it frames and presides

* Alumno de tercer año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: jorge.rauber@fibertel.com.ar

Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 190-200.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

one of the most relevant episodes of the novel, the encounter between Anna and Lievin.

Mikhailov conceives the creative process as a sort of unveiling, as carefully removing the veils that cover the essence of things, trying not to damage them. It is a way to get closer to the truth that suggest, at a different level, the possibility of a reading of Anna Karenina through the metaphorical way of the paintings. Such a reading will be the object of this paper, in which the themes portrayed, as well as the circumstances that surround them, will be proposed as a way to unveil, in Mikhailov's manner, some of the meanings that underlie this inexhaustible novel of Tolstoy.

Keywords: *Anna Karenina, Mikhailov, Painting, Unveiling.*

INTRODUCCIÓN

En la parte v de *Anna Karénina*, después de abandonar a su marido y a su hijo, Anna se dirige a un pueblecito de Italia en compañía de su amante. Es allí donde se produce su encuentro con el pintor Mijáilov. Lo conocen por medio de Goleníschev, un exiliado ruso con quien Vronski había compartido la escuela militar y al que no había vuelto a ver desde entonces. Mijáilov se encuentra actualmente trabajando en la que se considera su obra maestra: un cuadro que representa a Jesús ante Pilatos. Es, según Goleníschev, «un artista que no carece de mérito, pero [cuyas] tendencias son radicalmente falsas» (Tolstói, 2013, p. 601).

Goleníschev se apronta a describir con todo detalle el fundamento sobre el que basa su opinión, cuando es interrumpido por Anna, quien manifiesta su deseo de conocerlo. La visita que realizan a su estudio nos permite conocer dos de las obras de Mijáilov: la mencionada por Goleníschev, aún en proceso de ejecución, y otra que es tenida por un estudio sin mucha importancia, pero que, sin embargo, cautiva las miradas de Anna y de Vronski. La pareja le encarga, además, la pintura de un retrato de Anna, retrato que cobrará singular importancia en la trama por cuanto presidirá el encuentro entre los dos personajes centrales de la novela, la propia Anna y Lievin, en la séptima parte de la novela.

¿Quién es Mijáilov? Goleníschev lo describe como «...un hombre original sin ninguna preparación, uno de esos talentos vírgenes que tanto se ven ahora [...], de esos librepensadores que *d'emblé* hacen profesión de ateísmo, de materialismo, de negación de todo» (Tolstói, 2013, p. 602). El encuentro con este personaje —al que se dedican varios capítulos en un momento crucial de la novela—, la descripción de su proceso creativo y la temática de sus obras sugieren que este episodio tiene una importancia que excede lo meramente anecdótico. En lo que sigue analizaremos estos aspectos en detalle.

PRIMER CUADRO: JESÚS ANTE PILATOS

El pintor Mijáilov se halla trabajando, como de costumbre, cuando le anuncian el arribo de los visitantes. No tarda en formarse un juicio sobre ellos: se trata de unos rusos distin-

guidos, sin ninguna idea acerca del arte, que, después de visitar los museos, vienen ahora a su estudio «...para completar su gira artística» (Tolstói, 2013, p. 606). Es un ser dotado de un instinto artístico genuino, que opera sin descanso. Mientras que su pensamiento consciente se preocupa por cómo será evaluada su pintura, un simple vistazo le permite captar la expresión de Anna y, de una manera inconsciente, almacenar «...aquella fugaz impresión en algún rincón de su cerebro, de donde la exhumaría alguna vez, como el mentón del vendedor de cigarros» (Tolstói, 2013, p. 605). Mientras pasan al estudio, la expresión del rostro de Vronski y, sobre todo, sus pómulos se graban en su imaginación, a la vez que se forja «...un concepto de aquellas tres personas, basándose en indicios apenas perceptibles» (Tolstói, 2013, p. 606). Los visitantes se pasean por la sala e intercambian comentarios entre sí hasta que llega el turno de presentar su obra. El artista la descubre con mano temblorosa y retrocede unos pasos para que los espectadores puedan apreciarla.

Pese a que representa una historia por todos conocida, Mijáilov cree necesario explicitar su fuente: se trata del episodio de «Jesús delante de Pilatos. Mateo, capítulo XXVII» (Tolstói, 2013, p. 607). Según la descripción que prosigue, en primer plano se destaca

el ceño fruncido de Pilatos y la expresión serena de Cristo; en segundo, los soldados del procónsul y el rostro de Juan, a la escucha. Cada una de esas figuras había sido para él fuente de tormentos y de alegrías ¡Qué de estudios, qué de retoques para profundizar el carácter particular, para ponerlo en armonía con el conjunto! (Tolstói, 2013, p. 607).

Cada cual observa un aspecto diferente: Goleníshev admira el grado de avance de la obra y, en particular, la representación de Pilatos; la ve como «...el tipo auténtico del hombre bueno, simpático, pero funcionario inflexible hasta la médula, que no sabe lo que hace» (Tolstói, 2013, 608). Mijáilov cree notar que a Anna y a Vronski les gusta el cuadro y se acerca a ellos. Anna manifiesta su admiración por la expresión de Cristo: «Se ve —dice— que tiene piedad de Pilatos» (Tolstói, 2013, p. 607). Pero sus apreciaciones son meras trivialidades, según rápidamente advierte Mijáilov: es natural que los rasgos de Cristo expresen compasión, porque manifiestan el amor, la serenidad ultraterrena, la resignación a morir, así como es natural que el aspecto de Pilatos, prefecto de Judea, sea el de un vulgar funcionario. El comentario de Vronski es más irrelevante: se limita a alabar la técnica, aspecto que apenas le interesa al artista.

La comparecencia de Jesús ante Pilatos se encuentra relatada en los cuatro evangelios, que, sin embargo, lo hacen de manera diferente. El hecho de que se mencione, en particular, el de Mateo, exige entonces focalizar la atención en las diferencias textuales que surgen de una lectura comparada. Dos son los incidentes relatados en este evangelio, que los demás no mencionan. El primero es el pedido de la mujer de Pilatos, quien le ruega que no se involucre en el tema de Jesús porque en un sueño, que cree premonitorio, había «sufrido

mucho en sueños por su causa» (Mateo 27:19 Biblia de Jerusalén, 1976). El segundo es el episodio en el que Pilatos se lava las manos: viendo que se empeña en crucificar a Jesús, ordena traer agua y se lava las manos ante el pueblo diciendo: «inocente soy de la sangre de este justo. Vosotros veréis» (Mateo 27:24 Biblia de Jerusalén, 1976). En el evangelio de Marcos, pese a insistir en liberar a Jesús en lugar de Barrabás, Pilatos finalmente accede y lo entrega para ser muerto. El de Lucas es similar: Pilatos no manifiesta la menor intranquilidad ante su decisión. Juan, por último, reelabora todo el diálogo entre Jesús y Pilatos, pero sin aludir en absoluto al sueño de la mujer de Pilatos ni al lavado de las manos. La representación de Pilatos es, entonces, diversa: la imagen de un prefecto consciente de la desgracia que su injusticia puede acarrearle y deseoso de liberarse de la culpa que lo acosa, por una parte, y la de un funcionario insensible a la muerte de Cristo, por la otra. La situación, en cierto sentido, se ha invertido: aquel en cuyas manos está el aplicar el castigo teme ser castigado, los presagios le son adversos. La piedad que advierte Anna en los ojos de Cristo refleja esta situación. La impasividad del Pilatos de los otros evangelios haría que tal mirada careciese de explicación.

El segundo detalle relevante es la presencia del apóstol Juan, que Mijáilov claramente considera como su mayor logro, y que ninguno de los visitantes percibe. Tanto es así que, apenas se van, Mijáilov se sienta delante del cuadro de Cristo y Pilatos y se pone a meditar acerca de lo que los visitantes habían dicho o dejado entrever, e inmediatamente fija su vista «en la persona de San Juan, que destacaba al fondo, y que él consideraba como la última palabra de la perfección y en la que, no obstante, no habían reparado los visitantes» (Tolstói, 2013, p. 612). Su representación es tan consumada que, cuando va a cubrir el cuadro, sonrío con éxtasis ante esta figura y se sustrae con pena a la contemplación. Los comentarios que le habían hecho pierden ahora significación. Al considerar su propia obra con ojos de artista, se reafirma en la convicción de que posee un valor muy alto y recobra «aquella disposición de espíritu que tan necesaria le era para seguir trabajando» (Tolstói, 2013, p. 612).

El apóstol Juan es uno de los que aparece, en efecto, muy próximo a Jesús en sus últimos días, según refiere no el evangelio de Mateo, sino el propio, donde alude a sí mismo como «el discípulo a quien [Jesús] amaba» (Juan 19:26 Biblia de Jerusalén, 1976). El hecho de que aparezca el apóstol Juan en una escena que, según aclara el propio Mijáilov, fue inspirada en el texto de Mateo, otro de los evangelistas, requiere, entonces, un análisis en particular. La descripción que se hace de la obra enfatiza su actitud, no de temor ante la suerte del maestro, sino de atenta escucha. Es decir, es presentado como un testigo atento, capaz de entender qué ocurre y de propagar la enseñanza que de allí resulte. Esta será, evidentemente, la tarea de su evangelio.

El evangelio de Juan difiere de los restantes de manera sustancial. Mientras Mateo, por ejemplo, se concentra en mostrar el cumplimiento de las profecías que anticipan la llegada del Mesías y la ley mosaica, el de Juan se concentra en el problema del reino de Dios. Al respecto, señala Bultmann, que

En Juan, Jesús no aparece como el *rabbi* que discute cuestiones sobre la ley, ni como el profeta que anuncia la inmediata irrupción del reino de Dios. Habla, más bien de su persona como ser revelador enviado por Dios [...], de su venida y de su marcha, de lo que es y de lo que aporta al mundo. No discute sobre el sábado ni sobre el ayuno, sobre la pureza o sobre el divorcio, sino que habla de su venida y de su marcha, de lo que él es y de lo que aporta al mundo (2011, p. 420).

Es también en este evangelio donde se encuentra el episodio de la mujer adúltera. En otros, como en el de Mateo, el tema del adulterio aparece en el así llamado «Sermón de la montaña», que establece que el mero hecho de mirar a una mujer con mal deseo, ya implica haber pecado y se impone el correspondiente castigo: «si, pues, tu ojo derecho te es ocasión de pecado, sácatelo y arrójalo de ti; más te conviene que se pierda uno de tus miembros, que no que todo tu cuerpo sea arrojado a la gehena» (Mateo 5: 27-30 Biblia de Jerusalén, 1976). Juan, por el contrario, centra su atención en el arrepentimiento y el perdón. En el capítulo ocho, los escribas y los fariseos que traen a una mujer sorprendida en flagrante adulterio le recuerdan que la ley mosaica prescribe su lapidación. Pero Jesús invita a quien esté libre de pecado a que arroje la primera piedra y, al no obtener respuesta, perdona a la mujer y la deja ir. Su perdón no es, sin embargo, incondicional: supone un arrepentimiento, una renuncia al pecado.

El cuadro de Mijáilov representa, entonces, no un episodio en la vida de Cristo, sino el choque entre dos órdenes diferentes, entre dos sistemas de valores, uno de los cuales, decadente, marcha hacia el ocaso y es reemplazado por otro, que emerge. Un sistema basado en el crimen y su correspondiente castigo da lugar al surgimiento de otro sistema que prioriza la bondad y anticipa su recompensa.

Esta tensión es la misma que subyace en el epígrafe de la novela, una cita tomada de la carta de Pablo a los Romanos que proviene, según Eikhembbaum, de la lectura que Tolstói realizara de Schopenhauer (1995, p. 786). Cita de otra cita, la expresión «la venganza es mía, yo daré el pago» en la carta de Pablo hace referencia, a su vez, a un versículo del Deuteronomio, que reproduce en un contexto que cambia su sentido de manera radical. Parte del así llamado «Cántico de Moisés», refiere, originariamente, a la manifestación de la ira divina ante el incumplimiento de los preceptos: «A mí me toca la venganza y el pago para el momento en que su pie vacile [...]. Embriagaré de sangre mis saetas, y mi espada se saciará de carne: sangre de muertos y cautivos, cabezas encrestadas de enemigos» (Deuteronomio 32: 35-42 Biblia de Jerusalén, 1976). En Pablo, por el contrario, es un llamado a no ejercer la venganza, por cuanto es atributo de Dios: «si tu enemigo tiene hambre, dale de comer; y si tiene sed, dale de beber; haciéndolo así, amontonarás ascuas sobre su cabeza» (Romanos 12: 20 Biblia de Jerusalén, 1976).

De la misma manera, el tema resurge hacia el final de la novela, cuando Lievin se

cuestiona sobre la razón de ser de su vida y por qué le ha sido otorgada. Hasta entonces ha vivido conforme a la ley: vendiendo a los campesinos la paja al precio justo, pero sin que la penuria inspirase su compasión; castigando los robos de leña, pero sin confiscar el ganado descubierto en delito de invasión de sus prados; prestando dinero, pero sin aceptar ningún tipo de moratoria. La conversación con un campesino le revela la realidad: su vida carece de sentido. No basta el mero cumplimiento de una ley establecida. Hay que vivir de una manera diferente, hay que vivir para el bien, conocimiento al que no se llega por la razón, sino que subyace inconscientemente en todo ser humano.

El choque de ambos sistemas de valores se da, entonces, en tres puntos característicos de la obra: en el epígrafe, que cita la carta de Pablo; en su exacto centro, a través de la tela que representa a Jesús delante de Pilatos, y al final, en la conversión de Lievin. Mijáilov, artista cuyo nombre deriva de Miguel, el arcángel que encabezaré los ejércitos celestiales el día del Juicio, es, entonces, el personaje destinado a establecer esta conexión.

SEGUNDO CUADRO: DOS NIÑOS PESCANDO

Incapaces de dar cuenta del mensaje de la obra que les ha sido presentada, Anna y Vronski deciden proseguir la visita por el estudio y se detienen frente a un cuadro de reducidas dimensiones, ante el cual ambos se manifiestan encantados. Mijáilov se pregunta qué es lo que ven en él. Es un cuadro en el que ha trabajado por meses en el pasado, pero que luego ha olvidado por completo. Lo tiene por un antiguo ensayo, nada de importancia. El cuadro muestra a

...dos muchachos pescando a la sombra de unos sauces. El mayor [acaba] de echar su sedal al agua y desprende el flotador, amarrado a un tronco. Se lo [ve] absorbido por esta grave tarea. El otro, tendido en el césped, [apoya] en su brazo su cabeza de cabellos rubios y enmarañados, mientras [mira] el agua con sus ojos azules y pensativos (Tolstói, 2013, p. 611).

Finke argumenta que la preferencia de Anna por esta escena idílica revela la característica central de su vida presente, cargada de lasitud y ensoñación (1995, p. 123). Pero la escena representada dista de ser inocente. En los borradores de *Anna Karénina*, los amantes eran confrontados con un cuadro diferente: el de una mujer sentada en el umbral de su casa, amamantando a su hija. Su efecto era, según Finke, el de despertar el sentido maternal, adormecido, de Anna, quien inmediatamente consideraba regresar para ocuparse de su hijo (1995, p. 124). Menos explícita, más rica, la pintura definitiva conserva una densa carga simbólica. Pescar es, en sentido psicoanalítico, «...proceder a una suerte de *anamnesis*, en el sentido de extraer elementos de lo inconsciente, no por la exploración directiva y racional, sino dejando actuar las fuerzas espontáneas y recogiendo sus resultados fortuitos» (Chevalier, pp. 822-823).

Uno de los niños representados tiene sus ojos azules fijos en el agua, detalle que relaciona esta imagen con la de Seriozha, el hijo de Anna, a quien se describe como un niño encantador, de bucles rubios y ojos azules, y a quien Anna ha abandonado por Vronski. Sus ojos contemplan pensativamente el agua, «...madre y matriz [...], fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora» (Chevalier, 1986, pp. 54-55). El otro, el mayor, se encuentra abocado a la tarea de desenredar el sedal de un tronco. La suya es, entonces, una actividad de pesca, pero pesca fallida, dado que el sedal no alcanza las profundidades del agua, sino que se atasca en la superficie, es una pesca estéril. La conexión con Vronski, a quien el fallido suicidio ha devuelto el honor y le permite dilapidar una vez más su vida, es inmediata. Todo en él carece de profundidad. Pretende dedicarse al arte, pero lo suyo es mera copia, lo único que tiene es un don de imitación que confunde con una supuesta capacidad artística. Su aproximación a la vida real no es directa, sino por mediación de otras obras de arte, razón por la cual no es capaz sino de producir «simples imitaciones agradables a la vista y de fácil ejecución» (Tolstói, 2013, p. 600). El segundo cuadro de Mijáilov remite, entonces, a los dos seres amados por Anna: su amante y su hijo, a quien ha abandonado en Petersburgo, violando sus deberes maternos.

Tras su encuentro con Mijáilov, el interés de Vronski por la pintura decae rápidamente. El tedio que sobreviene hace que los amantes acaben por sentir la imperiosa necesidad de cambiar de vida y retornar a Rusia. Se dirigen a Petersburgo: Vronski, para firmar unos documentos y Anna, para ver a Seriozha.

EL RETRATO DE ANNA KARÉNINA

El tercer cuadro es el retrato de Anna Karénina, obra cuya ejecución encarga Vronski al artista y para la cual este abandona su estudio y acude a la residencia de la pareja. Ni bien inicia su trabajo, llama la atención de todo el mundo su capacidad para capturar en el lienzo el encanto inmaterial que la hace tan seductora. Mijáilov es un artista intuitivo. El mismo día en que había conocido a Anna, poco antes de su arribo, unas manchas de cera habían caído accidentalmente sobre un boceto en el que estaba trabajando, y que representaba a un hombre colérico. Este evento, lejos de perturbarlo, le había sugerido una nueva fisonomía, una nueva actitud, que enriquecían su obra. Vuelto al trabajo, había recordado los rasgos enérgicos y el mentón prominente del vendedor de cigarras, los había trasferido a su personaje y toda la obra había dejado de ser una cosa vaga y muerta para adquirir vida y carácter definitivos. Esta anécdota está relacionada con su propia concepción del proceso artístico. Para él, es un proceso por el cual se revela una verdad oculta. Los retoques que realiza no varían la figura, sino que eliminan lo que la oculta «... como si se quitase los velos que le impedían verla completa. Cada trazo [comunica] más relieve a la figura mostrándola con todo su vigor, tal como repentinamente la mancha de cera le había hecho concebir» (Tolstói, 2013, pp. 604-605). En ello consiste su talento: en la habilidad para desgarrar los velos, las apariencias que ocultan la verdadera figura de

los objetos, sin alterar el núcleo. La falta de una técnica impecable es, por el contrario, su punto débil. En todas sus producciones hay defectos que revelan falta de prudencia a la hora de despojar a los objetos de los velos que los disimulan, que no puede corregir sin estropear el conjunto de la obra. Todos sus esfuerzos se orientan hacia la prevención de tales accidentes.

De regreso a Moscú, el retrato de Anna Karénina no vuelve a mencionarse hasta que reaparece como elemento central en la escena en la cual Lievin acepta visitar a Anna en su casa, por insistencia de Stiva Oblonsky, hermano de esta, empeñado en rehacer los vínculos sociales de su hermana. Lievin, se encuentra en Moscú con Kitty, su esposa, a la espera de que nazca su hija. Su estadía en la ciudad dista de ser placentera. Kitty advierte que su marido, en Moscú, no es el mismo que en el campo, al que ella ama. Lievin se ve obligado a compartir veladas con gente que le desagrada, a reírse de chistes insípidos y a beber en exceso. Es como si viviera una vida que no le es propia: en lugar de dejar oír su voz, repite cosas que otros han dicho, en los contextos menos afortunados. Contrariado por la música programática en boga, que supone la imposición sobre ella de argumentos provenientes de otras artes, cita como prueba del absurdo el caso de un escultor que había pretendido representar en piedra las obras de un poeta. Apenas expresada, advierte Lievin que la idea no le es propia, que la ha oído antes, quizá de su propio interlocutor, ante quien ha quedado expuesto. Lo ridículo de su situación lo mortifica, pero reincide poco después, en la reunión del Comité, al comentar el caso de un extranjero que ha cometido un delito y cuya pena, demasiado suave en su opinión, ha sido la expulsión de Rusia. Su intervención es, esta vez, aún más desafortunada que la anterior: repite, pretendiendo originalidad, la opinión de los diarios de la mañana que, con toda seguridad, todos los presentes han leído y recuerdan perfectamente.

Su errática marcha lo lleva finalmente al club, donde encuentra a Stiva Oblonsky y bebe con él en abundancia. En cierto momento, este le propone visitar a su hermana, Anna Karénina, de quien Lievin ha oído hablar, como todo el mundo, pero que, a pesar de la amistad que une a los dos hombres, aún no conoce personalmente. El trayecto hasta la casa de Anna es, antes que nada, un descenso a los infiernos. Steiner sostiene que su encuentro está presidido por un sentimiento de piedad, que ningún hombre se acerca a Anna «...con más apiadada compasión» (2002, p. 70), pero lo cierto es que el trayecto hacia su casa está signado por una profunda inquietud. El cartel rojo de un cabaret que ven a través de una portezuela le recuerda, de manera inequívoca, que marchan hacia la casa de una mujer caída. Ya en la cena que ambos habían compartido en el capítulo xi de la primera parte, Lievin había dividido a las mujeres en dos clases, una sola de las cuales podía ser nombrada. Las otras, «...las mujeres tan pintadas y rizadas», había dicho, «me dan asco, como todas las mujeres caídas» (Tolstói, 2013, p. 102). Le repugnaban tanto como a Stiva las arañas. Ni siquiera la adúltera mencionada en el evangelio de Juan era, en su opinión, una excepción: estaba persuadido de que Cristo la había perdonado porque

ignoraba el uso que se daría a sus palabras.

Con estas cosas en mente, su guía se empeña en predisponerlo de la mejor manera posible para el encuentro. Resalta, en primer lugar, cómo, a pesar del rechazo de quienes se decían sus amigas y ahora la evitaban por conveniencia, Anna se ha organizado una vida digna y una misión que cumplir. En segundo término, que se trata de una mujer de corazón, como lo prueba el que haya acogido a una mujer inglesa, cuyo marido se ha entregado a la bebida, y a su hija, de las que se ocupa en persona, por pura bondad de alma. Pero sus frases quedan siempre inconclusas, no consiguen transmitir la idea de una forma convincente. Se resigna; confía en que, de todas maneras, podrá verlo Lievin con sus propios ojos. Este, cada vez más preocupado acerca de la procedencia o no del paso que está dando, lo sigue mecánicamente.

En el vestíbulo, Lievin se mira en el espejo: se encuentra muy encendido de color, pero seguro de que la bebida no lo ha alterado en lo más mínimo. Sube la escalera detrás de Oblonsky y un criado los conduce hasta un aposento

...débilmente iluminado por una lámpara de gran pantalla oscura, en tanto que un reflector [proyecta] una luz muy suave sobre el retrato de una mujer de hombros opulentos, cabellos negros rizados, sonrisa pensativa y mirada impresionante. Es el retrato de Anna, hecho en Italia por Mijáilov (Tolstói, 2013, p. 862).

Poco después, aparece Anna de detrás de una mampara. En la semioscuridad de la estancia, Lievin reconoce el original del retrato, cuya belleza, aunque menos brillante, gana en encanto lo que pierde en esplendor.

La yuxtaposición de las dos miradas, la del reflejo de su propia imagen en el espejo, en primer lugar, y la de su deslumbrante anfitriona, en el segundo, refuerza la idea de que Lievin y Anna son *alter egos*, aspecto ya sugerido por la estructura misma de la novela, que establece frecuentes paralelismos entre las vidas de ambos personajes. En términos psicoanalíticos, el acto de ver al otro necesariamente supone la proyección de uno mismo; el hecho de que todo sea reflejo es reforzado por las características de la lámpara que está suspendida sobre el retrato y que cumple la doble función de iluminar y reflejar. Este juego de espejos permite a Lievin reafirmar su identidad y, al mismo tiempo, atisbar el alma de su anfitriona que, libre de velos, ha expuesto Mijáilov sobre el lienzo.

El cuadro es el que señala, de alguna manera, la vía de entrada y salida del infierno. En el interior de ese ámbito, Anna despliega de inmediato sus dotes de tentadora. Ella misma reconocerá, tras la partida de los visitantes, haber hecho lo posible para trastornar su cabeza y estar convencida de que ese objetivo lo había logrado, en la medida compatible con la honestidad de un joven recién casado. El cuadro, con el que recurrentemente contrasta las expresiones cambiantes del rostro de Anna, provee a Lievin de una suerte de anclaje.

Ya no habla de la manera estereotipada como lo hacía por la mañana: sus palabras ya no son las de otro, sino que corresponden a su propia voz. La visita concluye en una sala contigua, a la que pasan para tomar el té, pero antes de abandonarlo, Lievin dirige «... una última mirada al maravilloso retrato, sorprendiéndose al sentir por el original una fuerte inclinación de piedad y ternura» (Tolstói, 2013, p. 866).

El encuentro modifica su opinión sobre Anna de una manera radical: ahora la considera una mujer extraordinaria, por la que siente una verdadera pena. En el trayecto de regreso evoca hasta las menores frases que había pronunciado, las más sutiles mutaciones de su fisonomía. La comprende y la compadece cada vez más. Todas sus faltas le parecen excusables y la idea de que Vronski no pueda comprenderla le oprime el corazón. Apenas llega a su casa, se ve forzado a confesar a su esposa dónde ha estado, a la vez que se sonroja porque ahora se da cuenta claramente y sin ninguna duda de lo inconveniente de aquella visita. La mirada acusadora de Kitty lo persigue: «te has prendado de esa horrible mujer, te ha embrujado, lo he leído en tus ojos [...]. Has estado en el club, has bebido demasiado... ¿A dónde podrías ir tú desde allí, más que a casa de una mujer como ella?» (Tolstói, 2013, p. 869). Solo la promesa de no volver a casa de Anna, cuya pernicioso influencia, unida a un exceso de champaña, había perturbado su razón, la disuade de su intención de marcharse de inmediato.

Ya nada es igual para el héroe que regresa del infierno. La experiencia, no exenta de peligros, supone la prueba máxima, el encuentro del héroe consigo mismo. El aprendizaje permite que Lievin comprenda, al fin, la verdadera naturaleza de Kitty: esa noche, cuando ella le advierte que el nacimiento de su hija es inminente, Lievin cree ver a su mujer como si fuera la primera vez. No puede apartar los ojos de ella; de pronto, descubre que «... aquel rostro del que creía conocer hasta el más insignificante de los gestos, se le [aparece] ahora bajo un aspecto totalmente nuevo. Aquella almita ingenua, transparente, se [revela] hasta en lo más íntimo de su ser» (Tolstói, 2013, p. 874).

CONCLUSIONES

En *¿Qué es el arte?*, una de sus obras tardías, Tolstói sostiene que «Hay una evolución de los sentimientos por medio del arte: los sentimientos inferiores, menos buenos y menos útiles para el bienestar de la humanidad son reemplazados por otros mejores y más necesarios para ese bienestar» (2007, p. 158). Esto es lo que diferencia el arte bueno del malo. En *Anna Karénina* tal función se hace explícita en las obras del pintor Mijáilov, un artista extraordinario que concibe su proceso creativo como una cuidadosa eliminación de los velos que cubren la esencia de las cosas.

Lejos de ser elementos puramente anecdóticos, los cuadros de Mijáilov tienen como objetivo conmocionar a quienes los contemplan, en mayor o menor medida, según la predisposición de ánimo con la que los observadores se aproximan a ellos. La escena de Jesús ante Pilatos, dos niños pescando y un retrato de Anna Karénina son herramientas

que guían a los personajes y, en definitiva, al mismo lector, dentro de la trama. Explicitan el choque de dos sistemas de valores, uno agonizante y otro que emerge para resignificarlo; denuncian la futilidad del tiempo presente, los deberes incumplidos del pasado y las obligaciones del porvenir; señalan, por último, la puerta de entrada y de salida del infierno por el que todo ser humano deber transitar antes de su resurrección.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bultmann, R. (2011). *Teología del Nuevo Testamento*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Eikhembbaum, B. (1995). The Puzzle of the Epigraph. En Tolstoy, L. *Anna Karenina. Backgrounds and Sources. Criticism* (pp. 782-788). Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Finke, M. (1995). *Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durham: Duke University Press.
- Steiner, G. (2002). *Tolstói o Dostoievski*. Madrid: Ediciones Siruela S. A.
- Tolstói, L. (2007). *¿Qué es el arte?* Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra.
- Tolstói, L. (2013). *Anna Karénina*. Madrid: Cátedra.