

LA BELLEZA QUE SALVA

Jorge M. Card. Mejía

Una primera nota sobre el tema del título fue publicada en el volumen de homenaje al Profesor Pedro Rodríguez, de la Facultad de Teología de Pamplona¹. Quisiera ahora, en este segundo artículo, que ofrezco al querido amigo e ilustre Profesor de la misma Facultad, Don José Luis Illanes, al concluir su período de enseñanza, continuar mi reflexión sobre el mismo tema. Ella partió, como explicaba en el primer artículo², del frecuente uso que se ha hecho recientemente de la expresión de Fiodor Dostowieski, puesta (indirectamente) en labios del protagonista de su novela *El Idiota*, el Príncipe Mishkin: «La belleza salva el mundo»³. La expresión es, a la verdad, tan insólita y su actual uso, para decirlo claramente, tan inesperado, que uno no puede menos de continuar interrogándose acerca de la expresión en sí misma, de su verdadero sentido, de su contexto histórico y literario y, por consiguiente, al menos en una cierta medida, de los límites de su uso; también pastoral, si me es lícito decir.

En la presente nota, quiero proponerme dos objetivos, conforme a la enumeración recién expuesta; o a parte de ella. El primer objetivo consiste en el examen, por cuanto me es posible hacerlo, del contexto histórico y literario dentro del cual surge la expresión transcrita. El segundo sería, a la luz de lo anterior, procurar calibrar mejor lo que Dostoiowski entendía con la fórmula. Un trabajo, por consiguiente, hermenéutico, o de lectura interpretativa, si la expresión no parece exagerada, es lo que el lector encontrará en lo que sigue.

PRIMERO: EL CONTEXTO

No sé si se puede decir que Dostoiowski es un escritor «romántico». Es sabido que el término «romántico» adquiere a veces una extensión tan am-

1. Cfr. «*Communio et Sacramentum*». En el 70° cumpleaños del Prof. Dr. Pedro Rodríguez, Universidad de Navarra, Pamplona 2003, 77-88.

2. *Ibid.*, 77.

3. *Ibid.*, nota 1.

plia que corre el riesgo de no significar nada concreto⁴. No obstante, parecería que el gran novelista ruso puede ser insertado, al menos por ciertos aspectos de su obra, en ese gran movimiento cultural que domina, con su estatura, todo el siglo diecinueve, si no es que llega también al veinte. Sea como fuere, al leer la expresión que nos ocupa, uno no puede menos de recordar la extraordinaria valoración que los románticos (estos sí, indiscutiblemente tales) han hecho, desde el principio, del artista como persona, de su vocación y de su obra. Y entonces, no sólo de la obra propia del artista que así se expresa, sino del artista como tal, y específicamente de ciertos grandes artistas.

Según esto, el artista sería depositario de una vocación trascendente, y en cierto sentido, si queremos usar la terminología cristiana soteriológica, de una vocación «salvífica». No sólo: en algún caso, como el que citaré en seguida, el artista, o ciertos artistas, son puestos al nivel de personajes de la historia de la salvación; es decir, propiamente, en la tradición salvífica. No se puede no leer, diría, la famosa expresión de Dostowieski, a la luz de semejante absolutización de la tarea del artista: si él tiene una tarea «salvífica», lo que produce, es decir, la belleza, es necesariamente instrumento de salvación. Pero sobre esto volveré más adelante.

De esta autoconcepción tan notable del artista, y por consiguiente, de su obra, se pueden citar numerosos ejemplos, siendo el tema bastante frecuente y propio de la tradición romántica. Elijo aquí tres, de diferente origen y de diferente actividad artística.

Em p i e z o con François René de Chateaubriand (1768-1848), prototipo del escritor romántico, a la vez hombre de letras, político, diplomático y apologeta, como se describe él a sí mismo en el capítulo final de las *Mémoires d'outre-tombe*, verdadero monumento de la literatura memorialística, tan típica del siglo diecinueve⁵ (IV, 600-603, *Récapitulation de ma vie*). Chateaubriand era cristiano católico, como él mismo dice más de una vez, el más grande, si no el único de los románticos que profesaban esa fe⁶. Su catolicismo

4. Cfr. por ejemplo, el notable estudio de H.-G. HELD, *Romantik*, Köln 2003, Vorwort, 6ss.; también A. WHITTALL, *Romantic Music*, Londres 1987, 9ss. Y, en la misma serie, W. VAUGHAN, *Romanticism and Art*, Londres 1995. El término, con todo, en *L'Art romantique* de Ch. BAUDELAIRE tiene un sentido bien preciso, pero estamos ya a más de la mitad del siglo XIX.

5. Cito la edición crítica de J.-C. BERCHE, en la versión reducida de los «Classiques de Poche» de Garnier, cuatro volúmenes, Paris 1988. Las referencias en el texto se refieren a esta edición, con la indicación del tomo y la página.

6. Uno piensa en Félicité de Lammenais, que además era su amigo, sacerdote, pero que dejó de ser católico. Sobre este penoso episodio, cfr. P. DUDON, *Lammenais et le Saint-Siège*, Paris 1911. Más recientemente, G. VERUCCI, *Félicité Lammenais. Dal Cattolicesimo autoritario al Radicalismo democratico*, Napoli 1963. Desde un punto de vista más teológico: J.H. NEWMAN, *The Fall of Lammenais*, Essays Critical and Historical, I, London 1871, 102-142. Otro sería Franz Liszt, quien, con todo, bautizado católico, tuvo una conversión tarde en su vida. Sobre él volveré más tarde.

puede hoy no parecernos ejemplar y expuesto a toda clase de críticas⁷. No obstante, haber publicado en 1802 *Le Génie du Christianisme*, en pleno clima post revolucionario, y admitidos todos los límites de esa clase de apologética, típicamente romántica, equivalía a una profesión pública de fe. El libro hizo, además, en ese tiempo, dominado todavía por el iluminismo, un enorme bien⁸.

Ahora bien, en las *Mémoires*, Chateaubriand, no de sí mismo, sino de algunos grandes poetas, de dos en particular, pero asimismo del «genio» como tal, se expresa en los términos de la vocación trascendente «salvífica», que exponía más arriba. Católico como era y buen conocedor de la Sagrada Escritura, presenta sus ídolos artísticos a través de las figuras bíblicas. Así Shakespeare, por ejemplo, de quien dice (I, 714s)⁹: «Shakespeare est au nombre de ces cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et aux aliments de la pensée; ces génies-mè ressemblent avoir enfanté et allaité tous les autres... De tels génies occupent le premier rang... comme il y a quatre ou cinq races d'hommes sorties d'une seule souche, dont les autres ne sont que des rameaux». Y aquí introduce la figura bíblica: «Donnons-nous garde d'insulter aux désordres dans lesquels tombent quelques uns de ces êtres puissants; n'imitons pas Cham le maudit; ne rions pas si nous rencontrons, nu et endormi, à l'ombre de l'arche échouée sur les montagnes de l'Arménie, l'unique et solitaire nautonnier de l'abîme. Respectons ce navigateur diluvien qui recommença la création après l'épuisement des cataractes du ciel: pieux enfants, bénis de notre père, couvrons-le pudiquement de notre manteau». Shakespeare, entonces, con todos sus defectos, que Chateaubriand no ignora ni disimula, comparado a Noé: con él empieza una nueva creación. Como genio creador, ocupa en el plan de la historia (¿solamente literaria?) el lugar del gran patriarca del diluvio. ¿Qué más se puede decir?

Hay más, sin embargo. Chateaubriand admira todavía en mayor escala a Torquato Tasso. No sólo visita los lugares de su sufrimiento (la prisión en Ferrara), y de su muerte (el convento de Sant'Onofre en el Gianicolo, en Roma), como un devoto peregrino (IV, 447¹⁰): «Je me suis caché dans la foule, dont

7. Mons. Franceschi decía (y probablemente lo ha escrito) que Chateaubriand había compuesto sus mejores páginas apologéticas en casa de sus amantes. Anoto, para los que no conocen la persona de Mons. Franceschi (Gustavo Juan): era un sacerdote nacido en Francia (en Córcega precisamente), ordenado por la Arquidiócesis de Buenos Aires, donde ejerció un fecundo ministerio en campo social y publicístico. Fue largos años director de la revista «Criterio», donde me tocó a mí recoger su sucesión. Una de sus obras es «La Espiritualidad en la literatura francesa contemporánea».

8. En ese tiempo, y también mucho después. Fue uno de los primeros libros que yo leí, todavía adolescente, y no excluyo que ésta fuera una de las raíces de mi vocación al sacerdocio. Y no hay que olvidar la «Vie de Rancé» (1844), prácticamente su última obra.

9. El texto data de septiembre de 1822, revisado en febrero de 1845, tres años antes de morir en 1848.

10. Ferrara, 18 de septiembre de 1833.

les prières secrètes doivent être, par leur humilité même, plus agréables au Ciel» (se trata siempre de la prisión del Tasso: «la loge bénie»). Y luego (*ib.*): «J'ai cueilli une de ces roses... et qui me semblait croître au pied d'un Calvaire», para concluir con esta increíble afirmación: «Le génie est un Christ; méconnu, battu de verges, couronné d'épines, mis en croix pour les hommes, il meurt en leur laissant la lumière et ressuscite adoré» (*ib.*). El mismo Tasso, cuya muerte fue sin duda edificante, nunca se soñó semejante consagración. Cabe notar que, en esta presentación, como en la anterior de Shakespeare, la afirmación va más allá del personaje al cual ella se refiere en primer término: va al «genio» como tal, literario (¿solamente?), pero en realidad artista, del cual Chateaubriand está convencido que ocupa un lugar en la historia bíblica: el lugar de Noé. Al límite, del mismo Cristo. Para mi sensibilidad personal, y la de muchos otros sin duda (aunque no quizás en la época del autor), la exageración es patente. Pero, uno se pregunta si «la belleza que salva al hombre» no pertenece a este mismo contexto ideal.

Paso ahora a Friedrich von Schiller, otro gran romántico (1759-1805), algo más viejo que Chateaubriand, pero perteneciente al mismo clima cultural del fin del «Ancien Régime», de la Revolución francesa y las ilusiones del iluminismo. Alemán, no francés, y, además, menos cosmopolita que Chateaubriand, pero hijo de la misma educación literaria clásica. Menos universal también que Goethe, su amigo y contemporáneo, con quien convivía muchos años en ese centro de la cultura que fue Weimar, donde más tarde actuaron Liszt y Wagner.

Schiller vive su propia vocación de artista como una misión, en el propio sentido de la palabra, una misión en favor del hombre y del mundo en el cual los hombres viven¹¹. La misión no es, por cierto, en ningún sentido, cristiana. Schiller no era católico, y si tuvo una formación protestante, ella no se refleja en su obra, como el catolicismo de Chateaubriand en la suya.

Comienzo por citar, como hace el autor de la Introducción, el prólogo de *Wallenstein* (I, 48; el texto mismo en IV, 8-9): «Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende, / Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird / Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen / Um ein bedeutend Ziel von Augen sehn / Und um der Menschheit grosse Gegenstände, / Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen - / Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne / Auch höhern Flug versuchen...». La obra del artista, la obra teatral en este caso, está llamada a servir a la conciencia de los hombres (la «humanidad» en el lenguaje del poeta) en orden al «dominio» y a la «libertad». Por eso, debe reflejar la realidad: «...Soll nicht die Lebens Bühne sich beschämen» (*ib.*). La «salvación» en la concepción del poeta; laica cuanto se quiera, pero para él, y para muchos entonces (y también después), verdadera y necesaria salvación, siempre mediante la obra de arte; es decir, mediante la belleza.

11. Cito la edición de que dispongo: *Schillers Werke in fünf Bänden ausgewählt und eingeleitet von Joachim Müller*, Volkswelag Weimar 1958, por tomo y página.

Lo mismo, con mayor abundancia y gran vigor poético, Schiller ha expresado en su largo poema *Der Künstler*, del cual el solo título nos da ya una idea del ámbito que abarca: es una meditación sobre la vocación; es decir, de nuevo, la misión del poeta; del artista, en realidad. Cito alguna de las poderosas estrofas (I, 134). «Die Schätze, die der Denker aufgehäufet / Wird in euren Armen erst sich freun / Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit aufgereifet, / Zur Kunstwerk wird geadelt sein, / Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt / Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, / Das malerische Tal auf einmal zeigt...», sólo entonces cambiará el mundo, gracias a la belleza: «Je weiter sich Gedanken und Gefühle / Dem üppigeren Harmonien Spiele, / Dem reichen Strom der Schönheit aufgetan- / Je schönre Glieder aus dem Weltenplan, / Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden, / Sieht er die hohen Formen dann vollenden, / Je schönre Rätsel treten aus der Nacht, / Je reicher wird die Welt die er umschlieset...» Al poeta corresponde así transformar la ciencia, o lo que la ciencia descubre, en belleza, que es lo que el mundo espera y necesita. Ni siquiera entonces la ciencia «salva», si el poeta no la transfigura por su arte en belleza. Donde no se puede menos que apreciar, en esta época, donde se empieza a estar ebrio de los resultados de la ciencia, la relativización de esas conquistas, y la atribución al poeta del poder casi demiúrgico de convertirlas en algo que sirva al verdadero bien del hombre y de los hombres; como entonces se lo concebía. ¿Es éste el contexto real de la afirmación de Dostowieski? No quiero dejar de citar, característico como es, el apóstrofe de otra de las estrofas del poema, cuando Schiller, consciente como es de la misión que le cabe, interpela directamente al artista (*ib.*, 135): «Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben – Bewahrt sie! Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!» Y concluye: «Der Dichtung heilige Magie / Dient einem weisen Weltenplane, / Still lenke sie zum Ozeane Der grossen Harmonie!». La poesía, o sea el arte, es una especie de magia, con el poder de transformar las cosas. O se la usa bien, y se es fiel a la propia vocación, o se la ignora, y se es responsable de la pérdida. Es el lenguaje soteriológico traspuesto al arte y al artista. De nuevo, la belleza que salva¹².

El tercer ejemplo que quiero aducir es el de la música romántica; o el de uno de los músicos románticos por excelencia: Franz Liszt (1811-1886). Se conoce su parábola religiosa, que tiene mucho que ver con su historia afectiva¹³.

12. Rimbaud, según Claudel, había (implícitamente al menos) criticado esta trascendencia del arte; cfr. *La messe lá-bas*, Río de Janeiro 1917. «Consécration»: «Il n'y a point de repos pour lui (Rimbaud), il n'y a point de patrie pour lui, et l'art est une dérision et l'amour est une équivoque / A cause de cette clé du festin ancien qu'il sait qu'il a perdue...» Es, en todo caso, según este admirable poema, la opinión del mismo Claudel, artista sumo como era.

13. Sobre ésta, se puede consultar: E. HARASZTI, *Franz Liszt*, Paris 1967. Arnold Whittall (citado más arriba, nota 4) estudia la posición de Liszt en la música romántica, y lo hace ejemplarmente (81-94 y también *passim*). Mucho de lo que digo en el texto viene de su estudio. El artículo *Liszt (Franz)* del «New Grove Dictionary of Music and Musicians», vol. 14 (2001) 755-877, es importante y actual, incluso para la historia personal del gran músico (cfr. 776ss.).

Joven y ya brillante virtuoso del piano, instrumento todavía en sus primeros tiempos, Liszt conoce en París a Félicité de Lammenais. Su educación católica encuentra una afinidad con el notable sacerdote, ya socialmente e intelectualmente empeñado. Con él acepta ir al retiro de La Chêne, la casa de campaña donde el Abbé Lammenais reunía a sus amigos. Allí pasa el verano de 1834, en una especie de retiro. Lammenais le comunica sus convicciones sobre la concepción «divina» del arte¹⁴ y la misión «sacerdotal» del artista¹⁵. Es más o menos la traducción en términos «católicos» de las formulaciones poéticas de Schiller, transcritas más arriba. Liszt, por su parte, habría pensado en seguir, de pequeño, una vocación sacerdotal. Era entonces sumamente fácil, atendido además el clima de exaltación romántica contemporánea, que el joven virtuoso entrara en la misma concepción. De hecho, Liszt ha conservado a lo largo de toda su vida una real nostalgia del estado clerical o sacerdotal. Venido a Roma ya anciano y una vez libre de las redes sobre él tendidas por la Princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein (née Ivanosvka)¹⁶, recibe las órdenes menores y se convierte en el familiar del Cardenal Gustavo de Hohenlohe, cuñado de una hija del primer matrimonio de la princesa, siempre opuesto absolutamente al proyectado segundo matrimonio, previa anulación del precedente¹⁷. No pasa de allí Liszt: nunca recibe las órdenes mayores. Pero, gracias a su inmensa fama, y resuelto a dedicarse a la música sacra (sin excelsivo éxito, preciso es decir, pero su Misa de Gran permanece un notable ejemplo), huésped de las Hermanas del Rosario en el Monte Mario, recibió allí la visita alguna vez nada menos que del Papa Pío IX, como recuerda todavía una lápida en los muros de ese convento. Whittall¹⁸ publica la reproducción de una ilustración (¿litografía?) del «Illustrated London News» del 18 de agosto de 1865, donde aparece el músico, dirigiendo en Budapest su Oratorio «Saint Elisabeth», vestido rigurosamente de sotana.

14. A. WHITTALL, *o. c.*, 84-85. Me gustaría mucho comprobar, a partir de Lammenais mismo, esta concepción suya del arte, la cual, en todo caso, como ya se ha podido ver, es bastante típica del romanticismo, al igual que lo que en seguida se dice. Me prometo hacerlo no bien tenga la ocasión. Lammenais había sido condenado dos años antes con la encíclica *Mirari vos* (15/8/32) de Gregorio XVI. De ese año (1834) data la lamentable, por momentos delirante, respuesta de Lammenais *Paroles d'un croyant*, condenada a su vez por la Encíclica *Singulari Nos* (25/6/1834). Cabe preguntarse si era necesaria una encíclica para condenar este libro (190 páginas en la edición «popular» de 1835). Lammenais muere después impenitente (en cuanto se puede juzgar) y no quiere sobre su tumba ningún símbolo religioso. Sobre todo esto, cfr. P. DUDON, *o. c. supra* nota 6; y los otros autores citados allí mismo. Justamente, cuando deja el sacerdocio católico, promueve la idea del «sacerdocio» artístico.

15. Cfr. *ibidem* «The priestly function of the artist».

16. El episodio del fallido matrimonio con esta señora, su amante hasta entonces, que entretanto había obtenido a duras penas la declaración de nulidad del primero suyo, y a quien Liszt deja prácticamente esperando en el altar, es a la vez trágico y cómico. Cfr. HARAZSTI, *l. c.*, 193ss.

17. La historia de la anulación primero obtenida y después a su vez anulada es bastante oscura. Requeriría el examen de la documentación original. La anulación de la sentencia positiva habría sido comunicada a la princesa la noche antes del proyectado matrimonio.

18. A. WHITTALL, *o. c.*, 92, figura 23.

Mi opinión es que, en esta especie de retorno (ineficaz) al sacerdocio sacramental, Liszt ha raspuesto, inconscientemente, la concepción romántica, directamente a él instilada por Lammenais, del otro «sacerdocio», flotante ya en el ambiente de la época, de que el artista es él mismo un «sacerdote» y que su obra de intérprete y de ejecutor tiene una eficacia sobre las personas, sobre la existencia y sobre el mundo, que tiende a transformarlo. Católico sincero, al menos en el fondo, Liszt debe haberse dado cuenta, de algún modo, de que la única transformación que en realidad cuenta es obra del único verdadero sacerdocio, al cual por eso no dejó de aspirar hasta que pudo y de aproximarse a él en lo posible. En este sentido, esta frase de Liszt, en una carta a la princesa (1/8/1868), es reveladora: «L'art n'est point une religion à part, mais l'incarnation formelle de la vraie religion catholique, apostolique et romaine»¹⁹.

El pretendido «sacerdocio» del artista no tenía más regla que el artista mismo y su arte. Incluso las evidentes transgresiones a la moral normal (y cristiana) podían pertenecer al ejercicio de ese tipo de insólito ministerio. Whittall nota²⁰ que, irónicamente, luego del «idilio» de La Chênaie, Liszt no tardaría en escapar a Suiza con Marie d'Agoult, ella casada, con la cual tendría varios hijos, y de la cual acabaría no solamente separado sino en cruel (y absurdo) conflicto, ya comenzado su idilio con la princesa Sayn-Wittgenstein, también él abortado y transformado por parte de ella en una pretensión de reflexión teológica, también ella abortada. La tardía conversión del artista parece acompañarlo hasta el fin, no obstante el triste episodio de la unión de su hija (y de Marie d'Agoult) Cosima, mujer del director de orquesta Hans von Bülow, con Richard Wagner, separado a su vez de su mujer legítima, unión que nunca acepta del todo pero con la cual se ve obligado a convivir, hasta que va a morir a Bayreuth, muerto ya Wagner, sin auxilios religiosos. Se puede decir que el sueño de un «sacerdocio» artístico fue transferido al gran genio de la ópera, del cual no me consta, sin embargo, que haya alimentado las mismas ideas de la misión casi o pseudo-religiosa del artista. O la vive quizás de una manera más «laica» todavía, al menos quizás hasta la composición de Parsifal²¹. Wagner es ciertamente también un romántico, pero de otra catadura²².

19. Citada por HARAZSTI (*o. c.*), 198. Liszt y la princesa siguieron en una relación de amistad, con sus altos y sus bajos, incluso después del fracasado matrimonio.

20. A. WHITTALL, *o. c.*, 85. Sobre lo que sigue, ver HARAZSTI, *l. c.* (nota 13) 93-103 (para Marie d'Agoult) y 274-286 (para la princesa) y los 24 volúmenes de *Causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Église en 1870...*, obra puesta en el *Index Librorum Prohibitorum*, por decreto del 12/7/1877 y 3/2/1879).

21. El «Gesamtkunstwerk» tiene otro sentido. Es sabido que algunos exégetas de Wagner ven en *Parsifal* una obra auténticamente religiosa, incluso cristiana (H. Cazelles, el gran bibliista francés, ha propuesto esta tesis en un notable artículo publicado años ha en «Criterio»). No estoy convencido que ésta sea la lectura exacta de la gran ópera.

22. Me quedaría por examinar el tema de la vocación «misionera» del artista y la función transformadora de la belleza en Goethe, pero la obra monumental de este gran hombre requeriría un trabajo aparte. Chateaubriand no amaba a Goethe, al menos dejó de amarlo, como él mismo

Y así tocamos ya a Dostowieski. Antes, sin embargo, de encarar la segunda parte de esta nota, no quiero omitir una breve referencia a otro autor, este ciertamente no romántico, del cual no obstante me impresiona una cierta convergencia con las concepciones que he encontrado en los románticos antes examinados. Es Giorgio Vasari, el primer historiador sistemático del arte, ya en la segunda mitad del siglo dieciséis. Sabemos que su héroe, si alguno tiene, es Miguel Ángel. Justamente, cuando introduce, casi al final de la segunda edición de su gran obra (1568)²³, la venida al mundo de este personaje, el esquema que utiliza es el de la historia de la salvación. Así dice: «Mentre gli industriosi et e greggi spiriti... si sforza vano... pervenire il più che potevano a quella somma cognizione che molti chiamano intelligenza, universalmente, ancora che indarno, si affaticavano, il benignissimo Rettore del Cielo volse clemente gli occhi alla terra, e veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studii senza alcun frutto e l'opinione prosuntuosa degli uomini, assai più lontana dal vero che le tenebre della luce, per cavarsi di tanti errori, si dispose mandare in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile, etc.»²⁴. Uno, conociendo la Sagrada Escritura, no puede menos de percibir aquí los ecos de tal pasaje de la *Carta a los Galatas* (4, 4): «Quando venit plenitudo temporis, misit Deus Filium suum...». O bien: «Deus conclusit omnia sub peccato» (3, 22). La venida del Salvador divino traspuesta a la venida del gran artista. El parentesco, al menos verbal, con los románticos, es innegable. Por eso, no quería dejar de notarlo. El contexto conceptual es, esto no obstante, completamente distinto. Vasari nunca hablaría, y de hecho no habla nunca después, de una misión casi «salvífica» de su héroe. Pero es evidente que, llevado de su entusiasmo admirativo, ha revestido la venida al mundo del artista que veneraba, con la retórica que había aprendido de la liturgia, donde significa algo infinitamente más sublime. Y ahí se detiene. Diría que es un exceso de lenguaje, no una concepción precisa²⁵.

dice (III, 67 texto de 1828): «Goethe que j'avais tant admiré et que j'admire beaucoup moins». Y continúa con esta expresión significativa: «Le chantre de la matière vivait et sa vieille poussière se modelait encore autour de son gene»; (*ib.* 276): «J'ai peu de sympathie pour le poète de la matière: je sens Schiller, j'entends Goethe» (nótese la diferencia de verbos). «Le chantre de la matière» es una calificación sumamente negativa para Chateaubriand. Usa la misma expresión de Georges Sand, cuyo talento, sin embargo, aprecia (IV, 547-554): «poésie de la matière» (550). Queda por ver si de este modo se hace justicia al gran poeta que fué Goethe.

23. *Le Vite dei più eccellenti pittori, Scultori e Architetti*, Firenze 1569. La edición ahora a mi disposición es la de Maurizio Marini (Newton; segunda edición, Roma 1991). La *Vita di Michelagnolo Buonruoti* va de la p. 1201 a la p. 1276. Las citas en el texto remiten a las páginas de esta edición.

24. *Ibid.*, 1021.

25. Lo mismo cuando en el decurso de la «Vita» del artista, emplea con frecuencia, para él y sus obras, el adjetivo «divino»: «divinissime mani» (1218), «cosa divina» (1224, de la *Loda para Alfonso de Ferrara*, hoy perdida), etc. Más que un uso, un abuso de lenguaje, hoy inaceptable, aunque, al menos en castellano y en la Argentina, se lo oye en el lenguaje coloquial: tal persona, o tal cosa, o tal situación, es «divino/a».

SEGUNDO: LA EXPRESIÓN MISMA DE DOSTOWIESKI²⁶

Aquí, la cuestión es doble: ante todo, ¿es posible reconstruir el contexto histórico concreto del cual viene, o puede venir, esta audaz expresión, a la mente y a la pluma del novelista ruso? Y luego: ¿es posible definir a qué tipo de belleza se refería, o más simplemente qué imagen de belleza podía tener presente cuando escribía la famosa frase, o la ponía en los labios del príncipe Mishkin, el «idiot»? Porque de la respuesta a estas dos preguntas, depende, en cierta medida, la legitimidad o ilegitimidad del uso que ahora nosotros, con una cierta facilidad, hacemos de esta especie de «lógion». De alguna manera, nos lo hemos apropiado, y le atribuimos el sentido que nos parece. Si esto es, de alguna manera, lícito²⁷, queda por ver si no ganaríamos en aprovechar la riqueza de la frase, al procurar entenderla como su autor la entendía. Digo en seguida, como he dicho más arriba: si esto es todavía posible.

Previamente, sin embargo, es preciso tener en cuenta una comprobación, que me parece extremadamente oportuna, para cualquier intento de exégesis del pensamiento del novelista ruso acerca de la «belleza que salva». Y la comprobación es ésta: la famosa frase es, en primer lugar, una referencia aislada y pasajera, en realidad, indirecta: puesta en boca del príncipe por otro, por central que este otro personaje sea en la novela. No se insiste en ella, ni se vuelve sobre ella. El autor de la cita se muere y ahí aparentemente se acaba todo. Y por otra parte, en mi conocimiento, por cierto no total, ni demasiado profundo, de la obra de Dostoiéwski, una referencia a la belleza, como la que contiene la frase, no aparece nunca²⁸. Es una especie de «hápax legómenon», como se dice en crítica bíblica (y literaria en general). La consecuencia es: construir un edificio conceptual, a partir de esta sola frase, requiere extremo cuidado, sobre todo si se quiere mantener la relación con Dostoiéwski y su simbólico personaje, el príncipe Mishkin. A lo cual, creo que se deba todavía añadir que Dostoiéwski, a diferencia de otros grandes románticos, novelistas o no, es cualquier cosa menos un esteta. Si de algo tiene conciencia y de algo

26. Dejo de lado, por razones de método, la expresión, sin embargo, bastante paralela, aunque más teológica, de Sigrid Undset, que tenía presente en el primer artículo (cfr. *supra*, nota 1). No excluyo, a pesar de esto, alguna referencia a ella, si la ocasión lo pide.

27. Lícito; porque ciertas expresiones formulaicas, o lapidarias, pueden tener un valor en sí mismas, más allá del sentido que el autor quiso darles. Diría que es así como el Santo Padre y otros autores, como el Cardenal Martini, utilizan la famosa frase (cfr. mi artículo, nota 1, *passim*). Y esto es, en cierta medida al menos, correcto, siempre que el sentido que se le atribuya no sea, por una parte, arbitrario, y por la otra, contrario a la mente del autor. Una norma aceptada de hermenéutica va en este sentido. Lo que escribo a continuación quisiera contribuir, como he dicho desde el principio, al buen uso (si así se puede decir) de la frase de Dostoiéwski.

28. En *Los hermanos Karamazov* se lee, sin embargo, esta frase (en labios de Dmitri), que cito en inglés: la belleza «which is not just a terrible, but a mysterious thing. There God and man strive for mastery, and the battleground is the heart of man». Aquí nos acercamos a un sentido teológico.

quiero expresar la cruda realidad y las impresionantes dimensiones en este mundo, es precisamente lo contrario de la belleza: el mal, la fealdad, la deformidad moral y también física. ¿Sería este quizás, el contexto de la frase sobre la belleza, relámpago solitario, en medio de las tinieblas? Puede ser. En todo caso, creo necesario insistir sobre lo que acabo de decir, sin perjuicio de volver más adelante sobre la posibilidad recién apuntada.

Entonces, el contexto. Difícil saber con qué lecturas, fuera de la cultura rusa, se formó Do st owieski. Había viajado por Europa, y se puede fundadamente suponer que conocía los grandes autores románticos, como Goethe y Schiller²⁹, y también E. T. A. Hoffmann (1776-1822), menos conocido fuera de Alemania (no ignora, sin embargo, *Les contes de Hoffmann* de Offenbach), pero sin duda importante. No estaría, en cambio, nada seguro de que conociera a Chateaubriand. Y, en su propio ámbito ruso, la referencia inmediata debe haber sido Alexander Pushkin (1799-1837), cuyo trágico fin, relativamente joven, no ha dejado de impresionar a sus contemporáneos y, en general, a sus compatriotas. Un fin, se puede decir, típicamente «romántico»: muere víctima de un duelo. Y se puede añadir Nikolai Gogol (1809-1852), Vladimir Soloviev (1853-1900) y Lev N. Tolstoi (1828-1910).

Cabe, entonces, presumir, con cierta seguridad, que el tema de la vocación trascendente del artista, su «sacerdocio», el ministerio de la belleza y la llamada a transformar el mundo por medio de ella, estaban en el ambiente en el que creció y se formó Do st owieski. De esto no se sigue directamente que él participara de esta concepción tan especial. No consta, al menos. O quizás dijera mejor: no me consta a mí. Pero es posible que el tema haya surgido, como el relámpago que arriba decía, en la frase sobre la belleza que salva. Obviamente, sin todo su aparato ideológico, que quizás no significaba mucho para Do st owieski, cuyo horizonte inmediato era la miseria moral y física de este mundo. Si es verdad, entonces, lo recientemente sugerido como posibilidad hermenéutica, que el transfondo, por ventura ni siquiera consciente, del carácter salvífico de la belleza fuera precisamente la realidad de la miseria tenebrosa de este mundo, que el gran ruso experimentó directamente, incluso con la dura cárcel del exilio siberiano, la teoría romántica, reelaborada, hubiera encontrado aquí una formulación inesperada. Tan inesperada, en verdad, como fulgurante.

¿Oso extenderme a proponer otro posible elemento contextual? Do st owieski vivía desde siempre en un ambiente religioso ortodoxo, cristiano, por consiguiente, con las características de la tradición teológica, litúrgica y espiritual ortodoxa. Cuál fuera su fe personal, no interesa mucho para el caso, la cual, sin embargo, parecería bien sincera. El clima era ese. Ahora bien, la «sal-

29. Sobre la influencia de Schiller sobre Do st owieski, cfr. J.H. BILLINGTON, *The Icon and the Axe (An interpretative History of Russian Culture)*, New York 1970, 426-430 (a propósito de *Los hermanos Karamazov*). A Billington debo también la cita anterior (nota 25).

vación» es un tema cristiano primario, vivido en la ortodoxia de una manera bastante propia, quizás con mayor tragicidad que en el mundo cristiano occidental, y al mismo tiempo, celebrado con mayor riqueza y espectacularidad en la liturgia ortodoxa, es decir, eslavo-bizantina, que en nuestra sobriedad latina. La asociación de los dos términos: belleza y salvación, ¿no podría haber encontrado aquí una matriz, tan profunda cuanto quizás además inconsciente (¿o subconsciente?), y haber canalizado de este modo la vieja concepción romántica?³⁰. Según se ve, más que respuestas, el análisis que ofrezco contiene sobre todo preguntas. Si éstas son las preguntas correctas, habría contribuido en algo al esclarecimiento de la cuestión propuesta³¹.

Quedaría todavía por descifrar la segunda cuestión arriba enunciada: ¿qué clase de belleza sería, para Dostoiowski, la que salva? Una belleza «soteriológica» ¿no es una contradicción en los términos? Algo decía acerca de esto³² en mi anterior artículo. Se pregunta entonces uno, lícitamente: ¿en qué belleza pensaba el novelista para afirmar lo que afirma? Aquí los textos de Schiller, arriba citados, podrían iluminar: la belleza, obra del artista, mejora el mundo. Una vez más, éste podría ser, al menos originalmente, el contexto remoto de la afirmación de *El idiota*, contra el telón de fondo de la terrible miseria, moral, social y simplemente humana, que Dostoiowski describe y ante todo vive. Una belleza, entonces, trascendente, que sería como la expresión suprema de todo lo que se opone a la fealdad de este mundo. ¿La «idea» de la belleza, como en Platón, quien, dicho sea de paso, echaba a los poetas de su república, ellos también, sin embargo, creadores de belleza?³³. Puede ser. Pero Dostoiowski tenía sin duda una experiencia de la belleza, encarnada en tales o cuales realidades bellas, y a través de ellas podía percibir la realidad suprema que ellas manifestaban. No es ocioso preguntar: ¿cuáles serían? La mujer, Natasha Filippovna, ante todo, extraordinariamente bella, uno de los protagonistas de *El idiota*. Pero ésta es una belleza por demás ambigua, como se desprende de la novela misma. La belleza literaria, en los autores que leía. La belleza figurada, en obras de artes plásticas: en el Museo del Hermitage, el novelista podía haberse deleitado contemplando a Leonardo da Vinci (la Madonna Litta), Rafael (la Madonna del Conestabile), Caravaggio (il sonatore di liuto), Rembrandt (el retorno del hijo pródigo) y una estupenda colección de pintu-

30. Cabe preguntarse si una relectura, desde este punto de vista, de *Los hermanos Karamazov* y *La leyenda del Gran Inquisidor*, con todo su peso crítico, no podría ser de cierta verdadera utilidad.

31. Billington nota, *l.c.*, 349, a propósito de la copia de la Madonna Sixtina de Rafael (en Dresden, donde Dostoiowski la había visto y eventualmente defendido cuando Bakunin había querido destruirla), que tenía siempre sobre su mesa de trabajo: que el cuadro era «a symbol of the combination of faith and beauty which he hoped would save the world». Pero la fe no aparece en la frase.

32. Citado en nota 1; cfr. 77ss.

33. San Agustín piensa, en *De civitate Dei* (II, XIV; PL 41, 58ss.), que los destinatarios de la exclusión eran los autores de los espectáculos «lascivos», creados y representados en honor de los dioses (los «demonios» para él). Las *Bacantes* de Eurípides, por ejemplo.

ras y esculturas, incluido quizás un Miguel Ángel, como para saciar a cualquiera del esplendor de la belleza. La misma ciudad en que vivía y trabajaba, San Petersburgo, es un monumento a la belleza urbana, siendo a la vez, entonces como ahora, terriblemente sórdida. Y entre sus contemporáneos, allí mismo, no faltaban los creadores de belleza: Venezianov, Ivanov, Briullov, Elia Repin, los grandes pintores rusos del siglo diecinueve. Hace un momento mencionaba la liturgia ortodoxa, con su esplendor visual y auditivo. No quisiera tampoco olvidar los gloriosos paisajes rusos: el alba sobre la Neva, los bosques infinitos; incluso las estepas siberianas, que debió atravesar cuando era llevado a la prisión. Todo esto, a la vez, inevitablemente contaminado por el sufrimiento, la injusticia y la miseria. Viajando por Europa, el novelista habría podido encontrar la belleza plástica, escrita, escuchada. ¿Es todo esto lo que resuena, como una armonía secreta, detrás de la famosa frase? Se comprende entonces mejor que él la haya asociado a la salvación; quizás sin darse cuenta del todo y sin elaborar, como uno pretende hacer, mediocremente, con lo que ahora escribe.

Si esto es verdad, la percepción profunda que subyace a la «belleza que salva», sería esta extraña cualidad de las personas y las cosas, humanas o no, que las transforma y les confiere un destello o un resplandor, que no sabe bien de dónde procede, aun cuando sea uno mismo quién la ha puesto en su propia obra. Obra que puede ser divina o humana, o más bien ambas cosas a la vez. Y que penosamente coexiste con el horror y la miseria más negra, de nuevo en la obra divina como en la humana³⁴.

Pero también éste sería, en última instancia, el contexto original de las dos partes de la frase: si esta estupenda cualidad (estupenda en el sentido literal de la palabra) nos deja estupefactos, cuando somos capaces de percibirla, como lo era Dostoyevski, también en el mismo momento, y casi con el mismo movimiento de estupor, nos hiere la miseria y la fealdad, inseparables

34. Esto supone, igual que la afirmación de Dostoyevski y el uso que de ella generalmente se hace, que hay una cualidad «belleza» que es indiscutiblemente reconocible: hay cosas que son «bellas» y otras que no lo son, por cercanas a las otras, o incluso implicadas en ellas, como lo son, según digo en el texto. Hay así un concepto objetivo, y por consiguiente definible, así sea por aproximación, de lo bello, y un abismo, a pesar de la proximidad, entre esto y lo «feo». Después de Kant, no ignoro que esto se discute. No sólo, sino que hay autores que se empeñan en crear lo «feo», aduciendo que nadie puede definir lo «bello». O bien, porque aducen que lo «feo» y lo «horrible» pertenece a la realidad humana y debe ser representado. La distinción, sin embargo, indiscutiblemente permanece. Un ejemplo entre mil: el Saturno que devora a su hijo (Museo del Prado) de Goya, o algunos de los Caprichos, ¿pertencerían a la misma categoría que las dos majas o el retrato de la Duquesa de Alba? Y más cerca de nosotros: el Picasso del período «azul» ¿puede compararse a las pinturas cubistas o surrealistas del mismo? Se entra en un museo, como en la Gemäldegalerie der Neuer Meister de Dresden, y antes de llegar a Caspar David Friedrich y al «Teschener Altar», uno se encuentra (¿o se topa?) con el arte concreto: el señor subido a la escalera, etc. Y se pregunta: ¿todo eso pertenece a la misma categoría de obras de arte? ¿o a otra distinta y no igualmente clasificable?

como son; entonces, ¿cómo no leer el sentido de la belleza en relación con la fealdad y el mal, y concluir que, si ella existe, obra divino-humana tal cual es, no puede existir si no para salvar? O sea, para transformar el resto. Y así, a ella, a la belleza, le quedaría la última palabra. Precisamente: «la belleza que salva»; o en la versión de Sigrid Undset, que cito en italiano: «Lo splendore del regno dei cieli riflettendosi su quelle pietre rende va chiaramente manifesto agli uomini che la volontà di Dio è bellezza»³⁵. Sin duda, se puede glosar: la voluntad salvífica.

La expresión cristiana adecuada sería exactamente: *redimir*. Salvar es, en efecto, en la enseñanza bíblica y teológica, *redimir*. Creo que el «lógion» de Dostoiévski se interpreta auténticamente si se dice: la belleza que salva es la belleza que redime³⁶. Y así es posible recoger, y quizás en un sentido muy propio, *redimir*, la herencia de la intuición de los grandes románticos, gracias sobre todo a la lapidaria formulación del gran novelista ruso.

35. En *Kristin Lavransdatter* (*Cristina, hija de Lorenzo*), libro IV, cap. IV (versión de la Biblioteca Universale Rizzoli, 1996, 194). Las «piedras» son las de la estupenda catedral gótica de Trondheim, hoy en buena parte reconstruida.

36. La identidad buscada por el autor entre el príncipe Myshkin y Cristo, que es innegable, podría confirmar esta lectura; cfr. R. GUARDINI, *Dostojevski (Il mondo religioso)*, Brescia 1955 (original alemán: *Religiöse Gestalten in Dostojewskis Werk. Studien über den Glauben*, 1989, 312ss.