

La dimensión estética en la metafísica de Dostoievski: una lectura de George Steiner*

Angeles Smart
UNCo- UFASTA

RESUMEN

En estos últimos años se han multiplicado los análisis sobre la creciente afinidad entre el arte y la filosofía. A medida que el arte conceptual gana terreno o se desnuda en galerías y museos, la reflexión teórica se hace más necesaria e imprescindible como elemento artístico.

Si bien ésta es la perspectiva desde el arte, también podemos acercarnos al tema desde la perspectiva de la filosofía. Siguiendo las reflexiones de George Steiner en *Tolstói o Dostoievski*, intentaremos analizar y enumerar las ventajas que le advienen a la filosofía cuando ésta se presenta vestida (sea de pintura, de cine, de música, de literatura). Y teniendo en cuenta que la relación entre pensamiento y expresión es siempre dinámica y recíproca tomaremos –junto con Steiner- *Los Demonios* para rastrear las ideas y presupuestos metafísicos y conceptuales que se encuentran consustanciados con la forma trágica de la novela.

La finalidad que subyace es buscar una síntesis superadora, que tomando los aciertos tanto de los defensores de la forma como de aquellos que jerarquizan los contenidos, nos presente una filosofía que si bien clara y precisa en lo conceptual, se encuentre significativamente enriquecida por mantenerse fiel a la realidad concreta, la cual en su sobrecargada singularidad nunca aparece desnuda.

PALABRAS CLAVE: Steiner – Dostoievski – Estética – Metafísica – Drama trágico

ABSTRACT

In recent years, analysis about growing affinity between art and philosophy has multiplied. As conceptual art progresses or is showed in museums and art galleries, the theoretical thought is more and more necessary as an artistic element.

Even though this is an art perspective, we can also approach the issue from a philosophical perspective. Following George Steiner's thoughts in *Tolstói o Dostoievski*, we Hill try to analyze and list the advantages that philosophy gains when it shows itself dressed (as painting, music, or literature). Taking into account that the

* Una primer versión del presente trabajo fue leída en el IX Coloquio Internacional Bariloche de Filosofía (1 al 3 de octubre del 2008) organizado por la Fundación Bariloche bajo el título “La dimensión estética o de porqué no es bueno que la filosofía aparezca desnuda”.

relationship between thought and expression is always a dynamic and reciprocal one, we will take Los Demonios –together with Steiner- in order to trace the ideas and metaphysical and conceptual budgets that are identified with the tragic form of novel.

The underlying purpose is to search for an overcoming synthesis that, taking hits from both advocates and those who shape the content hierarchy, could present us a philosophy that, although clear and precise in relation to the conceptual point, may be significantly enriched for remaining faithful to the concrete reality, which in its overloaded singularity never appears naked.

KEYWORDS: Steiner – Dostoievski – aesthetics – Metaphysics – tragic drama

Introducción

En estos últimos años se han multiplicado los análisis sobre la creciente afinidad entre el arte y la filosofía. A medida que el arte conceptual gana terreno o se desnuda en galerías y museos, la reflexión teórica se hace más necesaria e imprescindible como elemento artístico. El advenimiento de la filosofía del arte es aplaudido por artistas, críticos y público. No llama la atención, por lo tanto, que el libro de Jorge López Anaya, *El extravío de los límites, claves para el arte contemporáneo* (7), tenga como epígrafes a su introducción la citada sentencia de Arthur Danto según la cual nada es una obra de arte sin una filosofía que la constituya como tal y aquella de Marcel Duchamp sobre el rol del espectador en la constitución del acto creativo. Hoy es imprescindible contar con herramientas conceptuales que nos acerquen y develen la obra de arte. La misma obra de Duchamp, ya tenía, según Octavio Paz, no un interés plástico, sino uno eminentemente crítico o filosófico.

Si bien ésta es la perspectiva desde el arte –según la cual a mayor desnudez de la obra, corresponde una más profunda conceptualización– podemos acercarnos al tema desde la perspectiva de la filosofía. Y si, por un lado, podemos considerar novedoso y contemporáneo el interés que el mundo del arte está demostrando por la filosofía, no ocurre lo mismo si tomamos la perspectiva inversa: el acercamiento de la filosofía a la dimensión estética es tan antiguo como la filosofía misma.

Sin embargo, no es la finalidad de este trabajo contar la historia de ese acercamiento sino centrarnos en el caso particular de la lectura que hace Steiner de una figura como Dostoievski, considerándolo, no en cuanto a sus aciertos literarios, sino en relación a sus aportes filosóficos. Y a partir de este ejemplo poder contribuir a la difusión de una noción de filosofía que lejos de contraponerse y diferenciarse radicalmente del arte, lo supone y lo incorpora. Creemos, por lo tanto, que siguiendo a Steiner en su libro *Tolstói or Dostoievski, an essay in the old criticism* quedarán manifiestas las ventajas que le advienen a la filosofía cuando ésta se presenta vestida (sea de pintura, de cine, de música, de literatura).

La propuesta de George Steiner

Hay cierto escepticismo en Steiner en cuanto a la posibilidad de una comprensión racional en el ámbito de las artes y las humanidades. En su autobiografía intelectual, *Errata*, dice que siempre desconfió de la teoría a la hora de resolver determinados problemas. Si le puede encontrar eficacia en el terreno de las ciencias exactas y de las ciencias aplicadas, pero la invocación a la teoría en el campo de las humanidades, de la historia y de los estudios sociales le parece mendaz. No caben, en estas últimas, ni la verificación ni la refutación en sentido estricto. Son para él sólo asuntos de intuición, entre cuyas propiedades no encontraríamos la racionalidad. Steiner, renuncia así a la comprensión racional y a la posibilidad de demostración en el plano de la estética y en particular en el de la crítica de arte. Ciertas declaraciones, por ejemplo la línea de continuidad que él establece entre *La Iliada*, *Guerra y Paz*, *El rey Lear* y *Los Hermanos Karamázov* (2002: 17) no pueden ser demostradas. Se trata de un asunto de “oído”. Tampoco podríamos refutar con argumentos lógicos la afirmación de que Mozart era un compositor mediocre, ni tampoco a quien sostuviera que las *Visperas a la Virgen* de Monteverdi, son inferiores a los balbuceos de Madonna.

La renuncia a la demostrabilidad trae, sin embargo, otros beneficios. Y estos se presentan, precisamente, cuando tenemos que enfrentarnos a ciertos textos, que si bien son de autores considerados filósofos, no lo son, precisamente, por estos textos en cuestión. El caso de Dostoievski, en el cual me detendré, es paradigmático. Incorporado a todas las Historias de la Filosofía Rusa, es valorado por sus incursiones en los campos de la teoría política, la teología y el estudio de la historia. Su obra *Diario de un escritor* reúne en casi 1200 páginas, todos sus trabajos publicados en distintas revistas entre 1861 y 1881. Con un marcado acento periodístico encontramos en él ideas desnudas sobre diversos temas: la cultura, el amor al pueblo, el concepto de civilización, lo germánico, la guerra, las democracias y las relaciones entre Rusia y Europa entre otros.

Ahora bien, muchos distinguen a partir de esto al Dostoievski filósofo del Dostoievski novelista, y cuando de su filosofía se trata hay cierta resistencia a incorporar como fuentes sus novelas, aún las más importantes. La finalidad del libro de Steiner es rescatar los aportes conceptuales que un análisis de las técnicas y formas literarias tanto de Tolstoy como de Dostoievski conllevan a la captación de sus respectivas metafísicas. “¿Cómo podemos conocer al bailarín por la danza?” (2002: 199), se pregunta Steiner citando a Yeats. La relación entre pensamiento y expresión es siempre dinámica y recíproca; muchas ideas, metafísicas y sistemas conceptuales se encuentran consustanciados con sus formas estéticas correspondientes. Dice Steiner:

En el arte maduro, la técnica y la metafísica son aspectos de la unidad. Y en Tolstoy y Dostoievsky, como tal vez en Dante, la poesía y la metafísica, el impulso hacia la creación y hacia el conocimiento sistemático, eran respuestas alternas, y sin embargo inseparables, a las presiones de la experiencia. (2002:9)

Y más allá del interés biográfico, en algún aspecto sólo anecdótico, lo que interesa principalmente en este modo de abordar un autor son los aspectos nuevos que se pueden captar de aquellas ideas, que no habiendo sido manifestadas a la manera enunciativa de la filosofía académica, adquieren, por esta misma razón, una riqueza interpretativa insospechada.

La danza de Dostoievski

Dostoievski es, según Steiner, uno de los grandes maestros del drama trágico del siglo XIX. Heredero de la tragedia griega y del drama de Shakespeare, encontramos en sus novelas (en especial en *Los hermanos Karamázov*, *Los demonios*, *Crimen y Castigo* y *El Idiota*), los elementos clásicos de una obra de teatro. La anécdota que nos informa que el mismo Dostoievski representaba con mímicas, gestos y desplazamientos a sus personajes mientras escribía, no resulta en absoluto intrascendente. La primacía del diálogo y la centralidad del *agon*, o crisis que se resuelve en la culminación de un gesto, dan a sus novelas un aire de teatralidad demasiado elocuente para no tenerlo en cuenta.

La elección de ésta técnica en especial parecería servir directamente a la concepción trágica de la vida que sostenía Dostoievski. Y sus reflexiones e indagaciones sobre el tema de la libertad encuentran en sus novelas dramáticas el punto máximo de expresión y claridad. Su concepción sobre el libre albedrío es heredera directa de su teología y de su fe ortodoxa, pero al mismo tiempo manifiesta tal grado de complejidad que es lícito buscar en ella raíces encubiertas y en algunos momentos hasta heréticas. El fervor religioso ruso y su imaginación poética, la presencia constante de movimientos

ascéticos y radicales, las específicas y originales formas en que la fe rusa se fue manifestando a lo largo de los siglos (su pasión por la iconografía, los “locos por cristo”, los skopsi) encuentran en sus novelas lugar y justificación. Su concepción filosófica o religiosa parecería sentirse como en casa en el escenario dramático, donde los sucesos no son lineales, ni lógicos, ni previsibles. La libertad, el gran don humano, proporciona la mayor dignidad al hombre pero también las condiciones de la tragedia.

El famoso poema del *Gran Inquisidor* es un ejemplo interesante al respecto. Si bien en él encontramos la explicitación más clara de la concepción dostoiévskiana sobre la libertad, su misma forma lo emparenta con el drama. Cuando Ivan Karamazov le dice a su hermano que ha compuesto un poema sobre el tema, Aliosha le pregunta sorprendido si él ha escrito un poema:

–Oh, no, no lo he escrito –se rió Iván–; en mi vida he compuesto ni dos versos. Pero ese poema lo concebí y lo recuerdo. Lo concebí con entusiasmo. Tú serás mi primer lector, es decir oyente. En efecto, para qué ha de perder el autor aunque sea a un solo oyente –se rió Iván–. ¿Te lo cuento, o no? (Dostoiévski, 1987: 399)

Iván concibe el poema pero no lo escribe. Es una sucesión de escenas imaginadas donde lo determinante son los diálogos, con su contrapunto en el silencio de Cristo que nunca responde verbalmente a las acusaciones del Cardenal. No es un ensayo sobre el tema sino una representación imaginada donde el receptor no es un lector sino un oyente. Ya como parte del poema, Iván le introduce un prólogo, que él mismo llama “prólogo literario”. En él sitúa la acción en la Sevilla del siglo XVI dónde

era costumbre hacer intervenir en las obras poéticas las fuerzas sobrenaturales (...) En Francia, los curiales, así como los monjes en los monasterios, daban verdaderas representaciones completas, en las que hacían salir a escena a la Virgen María, los ángeles, santos, a Jesucristo y hasta al mismísimo Dios. (...) En nuestro país, en Moscú, en los antiguos tiempos, anteriores a Pedro el Grande, también se representaban de vez en cuando obras casi dramáticas de ese tipo, especialmente inspiradas en el Antiguo Testamento; mas, aparte de las representaciones dramáticas, circulaban entonces por todo el mundo numerosos relatos y “cantares” en los que actuaban, según fuera necesario, santos, ángeles y toda la fuerza celestial (...)

Mi poemita habría sido por el estilo, de haber aparecido en aquella época. (Dostoiévski, 1987: 399)

Esta última observación es la misma que se hace constantemente sobre la obra de Dostoiévski; si éste no escribió tragedias fue sólo porque la técnica narrativa, la de la novela, era la que prevalecía en su época y tal vez porque no existía en su tiempo ni un escenario trágico ni espectadores para él.

Es interesante notar cómo la presencia de la tradición teatral puede rastrearse, también, desde el punto de vista del contenido en sus obras. El capítulo IX de la segunda parte de *Los Demonios*, titulado *La visita a Tijón*, relata el momento culminante del dilema moral del protagonista Nikolai Stavroguin. Éste visita al anciano obispo, con fama de bendito, como un último intento de cambiar el rumbo diabólico de su vida. Antes de llegar al monasterio se encuentra en un cruce con un grupo de *mujiks* que caminan ceremoniosamente en silencio. Ya la mención del cruce y de los *mujiks* prefijan la alternativa que el monje va a ofrecerle a su todavía redimible existencia.

En la descripción de las habitaciones del anciano también hay un dato curioso que sigue esta misma línea:

La biblioteca, según decían, también se había compuesto de manera hartamente diversa y contradictoria: junto a las obras de los grandes santos —y ascetas del cristianismo, se hallaban obras de teatro y novelas, <y hasta es posible que algo mucho peor>. (Dostoievski, 1985: 873)

En ambos relatos mencionados, tanto *El poema del Gran Inquisidor* como *La Visita a Tijón*, el tema de la libertad de elección es el asunto central y determinante. Y en ambos el contenido estalla y configura la forma de modo que ésta exprese, también y consecuentemente, la compenetración con el contenido. El drama es la forma adecuada al drama humano, y si ciertas condiciones históricas no aconsejan su utilización, éste aparece indirectamente y de todas maneras, irrumpiendo en alusiones, gestos, escenas. A esto es a lo que se refiere Steiner cuando habla del arte maduro, donde forma y contenido se compenetrán de tal manera que son sólo distintas manifestaciones de una experiencia única. Dice Steiner:

La metafísica de Dostoievski logró su formulación acabada dentro de las mismas novelas. Los escritos expositivos y polémicos tienen interés histórico, pero es en las novelas donde la visión Dostoievskiana del mundo se manifiesta más plena y coherentemente... El teólogo y el estudioso de la narrativa, el crítico y el historiador de la filosofía, se dan cita en el mismo lugar. (2002: 193)

La danza de Los Demonios

a) *La primacía del diálogo*

Uno de los elementos esenciales de la forma dramática es el discurso directo. Steiner dice que en las novelas de Dostoievski sucede como si el discurso se moviera y el movimiento hablara. No es casual que en ellas tengamos información del modo de hablar de la mayoría de los personajes. El suicida Kirilov habla “*con frases entrecortadas, de extraña sintaxis, trastocando las palabras y confundiendo en las oraciones largas*”, el Capitán Lebiadkin que amenaza a Stavroguin con publicar su secreto, no habla sino que “*truena*” con un “*vozarrón de trompeta*” y el escritor Karmazinov habla con voz chillona tirando a afeminada con un ceceo aristocrático que alarga artificial y desagradablemente las palabras hacia el final. La descripción que hace Dostoievski sobre uno de los personajes principales y el más demoníaco de todos, Piotr Verjovenski, es sumamente detallada:

...pronunciaba con admirable claridad; las palabras salían de su boca como una granizada, siempre escogidas y siempre dispuestas. En un principio se hace grato este modo de hablar, pero acaba por empalagar, precisamente por la excesiva nitidez de la pronunciación y por la interminable retahíla de vocablos eternamente preparados. Uno llegaba a figurarse que aquel joven debía tener una lengua de forma muy especial, infinitamente larga y delgada, horriblemente roja y con una punta aguda sobremanera, que giraría eterna e instintivamente (1985: 238)

En su primera aparición en la novela, entra hablando y hasta que desaparece al final de la misma, su principal papel es hablar continuamente y sin descanso, sembrando

confusión y mentiras entre los otros personajes. Muy significativa es también la súplica que Shatov, confiando como el Obispo Tijón en las posibilidades de redención de Stavroguin, le lanza a éste:

Abandone ese tono y hable como las personas. Aunque sólo sea una vez en la vida, exprese con voz humana. No se lo pido por mí, sino por usted. (1985: 322)

Los mismos diálogos son estructurados en distintas escenas que parecen representarse en un teatro. Éstas son preparadas como decorados donde los personajes entran y salen (casi siempre por puertas laterales) dando primacía al espacio de representación. Parecería que cuando los personajes entran y empiezan a hablar, comienza, por fin la obra. Dentro de las diversas escenas que transcurren en *Los Demonios*, algunas adquieren una jerarquía preponderante dentro de la novela. Deteniéndonos en aquella de la primera parte, que tiene lugar en la casa de Varvara Petrovna, podremos observar algunos rasgos significativos. Esta escena transcurre a lo largo de las sesenta páginas del capítulo V de la primera parte, titulado *La serpiente sabia*. Comienza en el momento en que, recién llegada de misa, la Generala toca la campanilla, sentándose en un sillón. A partir de ahí van irrumpiendo los personajes que formarán el *coro*, comentarista y testigo de los acontecimientos. Dos entradas importantes, requisito también de la forma dramática, son también excusa para presentar a dos de los personajes principales: Stavroguin y Verjovenski. En esta escena se revelan, también, intimidades de los personajes. A través de preguntas directas y poco convenientes, se publican hechos y acontecimientos, desconocidos no sólo para el lector sino también y principalmente para los otros personajes. Parecería que la vida privada deja de ser tal y pasa a ser de dominio público. Eso es lo que ocurre cuando la Generala impele a su hijo en el momento en que él acaba de entrar:

–Nikolai Vsevolódovich –repitió, troquelando las palabras con la dureza de su voz, que tenía ecos de amenazador desafío–: le suplico que declare ahora mismo, sin moverse del sitio que ocupa, si es cierto que esta mujer, desdichada y renga (¡ahí la tiene mírela bien!), es su legítima esposa (1985: 241).

Lo que lleva a la madre a la formulación de tal pregunta es el acoso que ha sufrido el último tiempo a través de cartas anónimas, calumnias, versiones y difamaciones que precedieron a la llegada de su hijo. Esta información de segunda mano cumple un papel esencial, también, en el género teatral –piénsese en los innumerables mensajeros de las tragedias griegas–, ya que es el único recurso con que cuenta el dramaturgo para contextualizar y enmarcar las escenas representadas.

Esta pregunta, tan directamente formulada, no es contestada, sin embargo, por Stavroguin, que con su silencio, detiene el ritmo vertiginoso que había tomado la escena. Recién la contestará, cinco capítulos más adelante, cuando en una escena con similares características a la anterior, su enamorada y joven Liza vuelve a formularla pero a modo de afirmación:

–Nikolai Vsevolódovich, cierto capitán, que se titula pariente de usted, hermano de su esposa, y que se apellida Lebiadkin, no cesa de escribirme cartas sumamente indecorosas, en las que siempre se queja de usted y ofrece revelarme no sé qué secretos referentes a usted. Si real y verdaderamente es un familiar suyo, haga el favor de prohibirle que me importune, y así me libraré de muchos disgustos.

Aquellas palabras encerraban en sí un terrible desafío, y ninguno de los presentes dejó de interpretarlo así. La acusación era tajante, aunque tal vez resultase una sorpresa hasta para la propia acusadora. Era una situación similar a la de quien, cerrando los ojos, se arroja desde el tejado (1985: 591)

Estas formulaciones desafiantes, enmarcadas en escenas donde el diálogo va revelando a los personajes, ponen a éstos en encrucijadas morales y existenciales. Son expuestos sin protección ante el dilema y exige de ellos una toma de posición donde su condición de libres queda al descubierto. Funcionan en Dostoievski como metáforas de esa trascendental decisión entre el bien y el mal, entre Cristo y el Anticristo que ubica a los personajes en la misma desnudez como si estuvieran siendo interrogados en el momento final.

b) La centralidad del conflicto

Proust sostuvo que todas las novelas de Dostoievski podrían haberse titulado *Crimen y Castigo*. Sus cuatro principales novelas giran, de hecho, en torno a un asesinato y al dilema moral y social que éste implica. El suceso dramático es la excusa en torno a la que gira toda la novela y se va prefigurando de una manera lenta pero insistente. Si por un lado no es casual en *Los Demonios*, que el asesinato de Shatov termine de revelar la intimidad más profunda de los personajes, tampoco lo es que la escena que sucede en lo de la Generala, culmine con la bofetada que el mismo Shatov le imparte frente a todos los presentes a Stavroguin. Los diálogos importantes cargan con tal tensión y violencia latente que deben pasar necesariamente al gesto repentino. Éste alumbra e inaugura, por su parte, nuevas posibilidades en los tonos y nuevas relaciones entre los personajes. Dice Steiner:

Los gestos, a su vez, son tan sobrecogedores que reverberan dentro del lenguaje, no como una realidad física narrada durante algún intervalo, sino como una explosiva imagen o metáfora liberada por la fuerza de la sintaxis (y me refiero a la sintaxis en sus más amplias connotaciones). De ahí el aire equívoco y alucinatorio de la manera dostoievskiana de expresar la acción física. ¿Estamos ante asuntos hablados o representados? Nuestras vacilaciones confirman hasta qué punto un dialogo dostoievskiano se hace dramáticamente concreto (2002: 170).

El gesto libera la máxima energía en el espacio y el tiempo más reducido. La concentración es tal que debería pasar pronto y dar lugar a un espacio para que los personajes y el lector-espectador respiren e intenten seguir viviendo. Pero parecería que el tiempo de *Los Demonios* es el tiempo del drama y de la tragedia, y no da tregua. El momento de la elección es inminente y los sucesos frenéticos, manifiestan el caos de las mentes y están al servicio de una metafísica de lo extremo. Dostoievski describe así la escena de la bofetada:

Todos guardamos silencio al observar que Shatov se detenía delante de Stavroguin y no le quitaba el ojo. El último en advertirlo fue Piotr Stepánovich. Liza y su madre se quedaron paradas en medio del salón. Transcurrieron cinco o seis segundos. La expresión de despectiva perplejidad desapareció del semblante de Nikolai Vsevolódovich que, pletórico de ira, arrugó el ceño, cuando de pronto...

De pronto Shatov volteó su largo y robusto brazo y le asestó un formidable puñetazo en la mejilla. Nikolai Vsevolódovich se tambaleó.

No fue una bofetada corriente (si cabe la expresión) la que Shatov le dio; es decir, no fue una bofetada, sino un puñetazo; un mazazo de aquel puño enorme, pesado, huesudo, de vello rojizo, salpicado de pecas. De haberlo alcanzado en la nariz, es seguro que se la hubiera deshecho; pero le acertó en la mejilla, afectándole la comisura izquierda de los labios y la hilera superior de los dientes, que comenzaron a sangrarle.

Creo que resonó un grito instantáneo; acaso fuese Varvara Petrovna la que gritó; no lo recuerdo bien, porque acto seguido se hizo un silencio sepulcral. La escena no duró más de diez o doce segundos (1985: 268).

Encontramos en la técnica de Dostoievski las propiedades que Aristóteles le exigía al drama. Su ficción concentra, comprime y aísla de la materia difusa de la experiencia un conflicto rigurosamente definido y artificialmente cerrado. Este hecho aislado y separado de su contexto opera como una variación imaginaria de la realidad concreta y si bien es ficcional nos sigue remitiendo a ella. A través de la trama imaginada por el autor vislumbramos aquellas verdades sobre el mundo real que él nos está presentando. Esto ocurre no sólo al tomar cada una de las novelas de Dostoievski como una totalidad sino también con cada una de las escenas particulares que giran en torno a un conflicto y a un gesto determinado. Del mismo modo que *Los Demonios* nos plantea un momento determinado de la historia del pueblo ruso en la que las sucesivas agonías y crisis imponen decisiones y responsabilidades colectivas, su filosofía de la historia incluye, al mismo tiempo, los dramas personales y las posibilidades de redención o condena en cada uno de los personajes en su estricta individualidad.

La compleja concepción dostoievskiana sobre la libertad –donde la tensión dialéctica entre lo colectivo y lo individual no cesa, donde la aceptación de la causa primera divina no anula la existencia de las causalidades segundas humanas– configuró, como vimos más arriba, su técnica priorizando la forma dramática pero, al mismo tiempo, puso énfasis sobre el gesto particular y sobre cada uno de los sucesos contingentes, revalorizándolos de la misma manera que al sentido unitario y total de la novela.

Es la obra del escritor ruso uno de los ejemplos más logrados donde forma y contenido (pensamiento y expresión, diría Steiner) no compiten en la falsa disyuntiva ni rivalizan en la oposición: genial en ambas dimensiones ofrece al intelecto aquella verdad que también es considerada y asumida en su manifestación estética. Un análisis formal de las técnicas y un estudio de las configuraciones estructurales, que no desprecia, por supuesto, el contenido conceptual, nos permiten acceder a aquella región donde metafísica y estética son ambas expresiones de una misma unidad interior. Unidad que aspira, utilizando la mayor cantidad de recursos a su alcance, a dar cuenta de dimensiones del ser y la experiencia que por su profunda seriedad no son ni fáciles de asir ni fáciles de comunicar.

Conclusión

Si como decía Steiner, la filosofía y el arte son respuestas alternadas a las presiones de una misma experiencia, y si como sostenía Marcel, la filosofía es elevación por encima de ella y no castración, entonces podríamos concluir que es muy bueno cuando la filosofía aparece vestida.

Si hay unidad en la creación de Dostoievski, es debido, posiblemente, a la condición de “encarnada” o “existencial” de su concepción filosófica y conceptual. Y si por otro

lado, sus creaciones literarias son consideradas por Steiner en cuanto a sus aportes al plano del conocimiento, esto es debido, también, a una previa revalorización de la vía de la experiencia y de su función dentro del conocimiento conceptual. Arte y filosofía lejos de contradecirse y oponerse, colaboran y se aúnan en una búsqueda común. Se trata, por lo tanto, de un concepto de filosofía que incluye las especificidades de lo concreto, que valora la belleza de las presentaciones y que si bien aspira a ser clara y universal, se encuentra significativamente enriquecida cuando se mantiene fiel a la realidad particular, la cual en su sobrecargada singularidad nunca aparece desnuda.

BIBLIOGRAFÍA

- Dostoievski, Fiodor (1985): *Los Demonios*. Hyspamérica. Buenos Aires.
- Dostoievski, Fiodor (1987): *Los hermanos Karamázov*. Cátedra, Madrid.
- López Anaya, Jorge (2007): *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Emecé, Bs. As.
- Steiner, George (1996): *Tolstoy or Dostoevsky. An essay in the old criticism*. Yale University Press, London.
- Steiner, George (1998): *Errata. El examen de una vida*. Siruela, Madrid.
- Steiner, George (2002): *Tolstói o Dostoievski*. Siruela, Madrid.