

NEW LEFT REVIEW 84

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO - FEBRERO 2014

LENA LAVINAS	La asistencia social en el siglo XXI	7
GABRIEL PITERBERG	Sobre el eurocionismo	49

ENTREVISTA

OUSMANE SIDIBE	La crisis de Malí vista desde dentro	74
----------------	--------------------------------------	----

ARTÍCULOS

KRISTIN SURAK	<i>Gastarbeiter</i> : una taxonomía	93
FRANCO MORETTI	«Operacionalizar»	115
VALERY PODOROGA	Los planes de Dostoyevski	133

CRÍTICA

JAN BREMAN	Un concepto espurio	143
EMILIE BICKERTON	Planeta Malaquais	153
TOM MERTENS	El <i>crash</i> de 1837	169

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN,

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE



traficantes de sueños

LOS PLANES DE DOSTOYEVSKI

OBSERVANDO LOS MANUSCRITOS y los documentos redactados por Dostoyevski, observamos lo decisiva que era para él la planificación en un sentido creativo existencial, o incluso metafísico: diseñar planes se convirtió en un fin en sí mismo¹. Como explica Viktor Shklovski en sus *Notas sobre Dostoyevski*, «A Fiódor Mijáilovich le encantaba esbozar planes, y le encantaba aún más desarrollarlos, reconsiderarlos y complicarlos». «No le gustaba terminar manuscritos», añadía Shklovski: «Para Dostoyevski, el final de una novela significaba la caída de otra torre de Babel»². Para la mayoría de los escritores, el texto publicado es la suma de todo el trabajo preparatorio; todo lo que se les ha ocurrido pero finalmente no han utilizado deja de tener importancia. Es difícil encontrar trazas de la fase de planificación en la versión definitiva del manuscrito; de hecho, eliminar estas trazas es uno de los objetivos del autor al pulir el texto, al igual que se elimina el andamiaje de un edificio a medida que se va rematando. Pero Dostoyevski es otro tema: el plan siempre supera a la obra. Al observar sus manuscritos, no solo nos llama la atención la variedad de planes, sino el hecho de que el manuscrito publicado sea solo una entre muchas posibles variantes de la obra. Los borradores y las notas de

¹ [Este artículo se basa en extractos de un libro de Valery Podoroga, *Mimesis*, volumen 1, Moscú, 2006. Podoroga (n. 1946) es uno de los principales filósofos rusos de su generación, y escribe principalmente desde una perspectiva fenomenológica. En obras como *Metaphysics of Landscape* (1993) y *Phenomenology of the Body* (1995), desarrolla un enfoque que denomina «antropología analítica», mediante el cual reconstruye la lógica interna de textos literarios y filosóficos, filmes y obras de arte mediante «observación directa» de los principios que los estructuran y de sus procesos de composición. *Mimesis* es un proyecto de varios volúmenes dedicado a la rama «experimental» –opuesta a la clásica– de la literatura rusa, desde Gogol a Kharms. NLR].

² Víctor Shklovski, *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom*, Moscú, 1957, pp. 171-172.

trabajo presentan una superficie móvil y viviente, salpicada de agujeros, espacios en blanco y abismos, con multitud de comentarios auxiliares, salvedades, cancelaciones («tachaduras»), todos ellos compitiendo entre sí. De acuerdo con un archivista, por lo general Dostoyevski

no usaba uno sino dos o incluso varios cuadernos de notas al mismo tiempo, y también hacía a menudo anotaciones en hojas sueltas. Incluso cuando llenaba un cuaderno, no escribía de manera secuencial, sino que por el contrario lo abría y escribía en una página cualquiera, como si tuviera prisa por capturar un nuevo pensamiento, una imagen o una situación. No le preocupaba que una página estuviese ya llena, escribía donde hubiese espacio libre: en los márgenes, arriba, abajo o entre líneas, a veces incluso a través del texto que había escrito antes [...] En los textos de Dostoyevski, además, no siempre es fácil establecer la secuencia de las anotaciones hechas en la misma página: a veces empezaba escribiendo en el medio de la página, después en los lados, después en la esquina superior, y entre las notas encontramos dibujos [...]³.

El propio Dostoyevski encontraba su camino a través de estas notas desarrollando un sistema de símbolos –cruces, círculos, números– que colocaba junto a las anotaciones, para indicar la conexión entre ellas. Esto no siempre funcionaba, sin embargo: en diciembre de 1870, escribió al crítico Nikolai Strakhov lo siguiente: «He llenado tal montón de papeles que hasta he perdido de vista el sistema de referencias de lo que he escrito hasta ahora. He cambiado todo el plan al menos diez veces, y reescrito la primera parte desde el principio»⁴. Unos meses más tarde se quejaba a Strakhov de que «todavía no he aprendido a manejar mis recursos. En mi interior se acumulan muchas novelas y muchos relatos distintos, de modo que no hay medida ni armonía»⁵. Esta multiplicación de posibilidades no era una experiencia nueva: a finales de 1867 y comienzos de 1868, en Ginebra, Dostoyevski había escrito a su amigo Apollon Maikov acerca de las primeras fases de lo que acabaría siendo *El idiota*:

He empezado a atormentarme con el planeamiento de una nueva novela. No quería seguir con la anterior, por nada del mundo. No podía. Del 4 al 18 de diciembre (calendario gregoriano) incluidos estuve pensando. De media tracé, creo, unos seis planes al día (como mínimo). Tenía la cabeza como un torbellino. No sé cómo no me volví loco⁶.

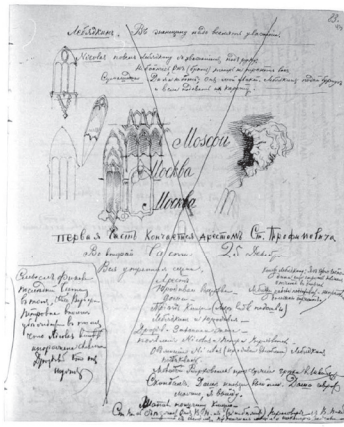
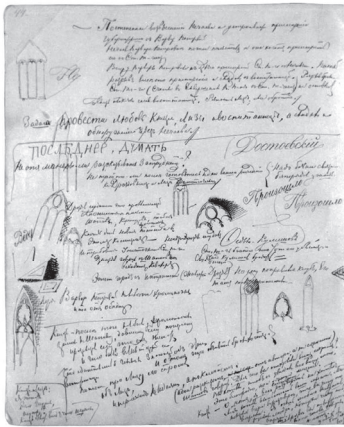
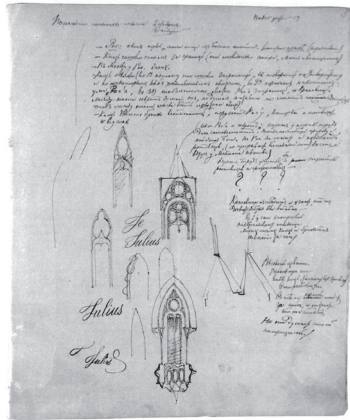
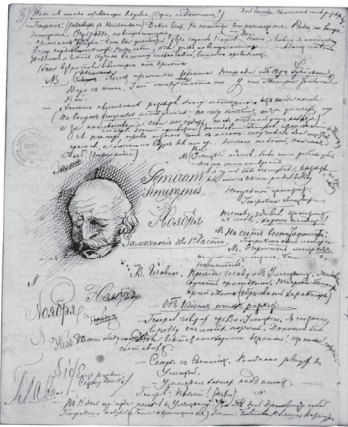
³L. M. Rozenblium, *Tvorcheskaia laboratoria Dostoevskogo-romanista: F. M. Dostoevskii v rabote nad romanon 'Podrostok'*, Moscú, 1965, pp. 52-53.

⁴Carta a N. N. Stakhov, 2 de diciembre de 1870 (calendario juliano).

⁵*Ibid.*, 23 de abril de 1871 (calendario juliano).

⁶Carta a A. N. Maikov, 31 de diciembre de 1867 (calendario juliano).

Páginas de los cuadernos de notas de Dostoyevski



Desde arriba a la izquierda, en el sentido de las agujas del reloj: página manuscrita de *El idiota*, con un retrato a pluma del general Yepanchin; motivos de ventana gótica en una página del cuaderno de notas para *Los endemoniados*, 1870; página del segundo libro de notas para *Los endemoniados*, 1870-1871; bocetos en el manuscrito de *Los endemoniados*, 1871.

Fuente: *Risunki Fedora Dostoevskogo*, Moscú 1997.

El plan, en Dostoyevski, es infinito, en contraste con las obras, que cortan transversalmente dicho plan, intentando frenar su desarrollo. El planeamiento funciona casi como un caleidoscopio: una «reorganización» de lo que se había planeado, en la que cada giro de los espejos invisibles del mecanismo produce un nuevo patrón. El propósito del plan es el de expresar tan claramente como sea posible la idea fundamental de la obra, concebida aquí como una entidad ideal. Pero a medida que se desarrolla la idea y, con ella, las formas en las que puede materializarse –personajes, escenas, líneas argumentales y narración– el propio plan cambia constantemente. Por ejemplo, el plan para *El idiota*, cuidadosamente redactado y programado en lo referente a personajes, líneas argumentales y demás, resulta no guardar relación con la novela que más tarde se convertiría en una obra canónica. Es como si hubiésemos descubierto en el archivo de Dostoyevski varios *Idiotas* inacabados, sin saber cuál de ellos habría sido reconocido como un gran hito de la literatura universal.

El propio Dostoyevski usa varios términos para referirse a diferentes tipos de planes: «un plan», «otro plan», «un plan superficial», «un nuevo plan», «la idea para un plan», «un prospecto», «notas para hacer un plan», y demás. La unidad básica del plan es una acción; la conjunción de varias de estas acciones produce la impresión de movimiento en el relato. El plan inicial se desarrolla a modo de series de puntos, acontecimientos separados a través de los cuales avanza la concepción de la novela. Los planes de Dostoyevski siguen, por lo tanto, una de dos tendencias claras: extensiva o intensiva. Se deshacen cuando una de ellas empieza a predominar. Si el volumen de material incluido en una de las escenas se amplía, y el plan en conjunto debe ser modificado –aunque no alterado por completo– lo que observamos es una extensión; esto se expresa en la aparición de nuevos personajes y líneas argumentales, que requieren recursos creativos adicionales. Si, por el contrario, lo que ocurre es una profundización de un momento determinado, una elevación de la resonancia dramática, o incluso una crisis mimética (una caída, un síncope, un golpe), un brote incontrolable de emoción –que uno encuentra en cualquier parte en Dostoyevski– nos enfrentamos a la intensidad. Dostoyevski intenta constantemente mantener la secuencia de acontecimientos dentro de un solo lugar observable, pero nunca lo consigue, porque las acciones avanzan de acuerdo con una lógica de contingencia: cada acción depende de las acciones más cercanas a ella, y son los actos de cada uno de los personajes los que construyen las escenas. Por eso es tan difícil predecir el curso futuro de los acontecimientos, y mucho más difícil resulta establecer una jerarquía entre ellos.

FIGURA 1: *Fragmento de un plan para Crimen y castigo*

Nuevo plan
La historia de un criminal
Hace 8 años
(para separarlo por completo del presente)

Fue exactamente hace ocho años y quiero recordarlo todo en orden
Empecé yendo a empeñarle mi reloj a ella. Ya me habían hablado de ella (estudiante) hace mucho. nb Quién era esa vieja, visita, apartamento, etc. Él mira alrededor (nb No está claro, pero para el lector una cosa u otra está ocurriendo).

Salí de su casa, temblando. Pasé por delante de una taberna, pero como quiero volver a contarle todo en orden explicaré cómo conocí a Marmeladov; historia detallada acerca de Marmeladov y observar al final que Marmeladov estaba reflejado en su destino.

Llegué a casa, estaba entonces viviendo con una patrona, tenía miedo. Cartas de la familia. Me enloquecieron. Mandaré dinero <escribí una carta, la envié por correo y> Fui a casa de Razumikhin. En el bulevar. No fui, sino que decidí ir al día siguiente nada más hacerlo. El Neva. Vagué. Sentimiento de dolor. Y para qué vive esa vieja. Matemáticas. Volví a casa. Escena con la patrona. La gente se quejará (dijo Nastasya). Salí. Lizaveta.

Y antes de que todo ocurriese accidentalmente, no pensé que después de todo acabaría matándola precisamente a ella. Tormento. Un oasis, agua. <Entonces empecé a pensar, pensé durante 3 días, una semana>.

<Y esto es lo que no lograba sacarme de la cabeza: todo el proceso. No recuerdo lo que viví entonces. La hermana se casa. Escena con patrona. Salí a las calles. Lizaveta>.

Asesinato.

Golpeado por el terror, a casa de Razumikhin. Después convalecencia. Muerte de Marmeladov.

A la mañana siguiente un novio. Alquiler de apartamento. Furia y autojustificación. Conversación con ella. A casa de Razumikhin por la noche. Calma. Entierro de Marmeladov. Viuda. Conversación seria con ella. Enfermo.

Llegan ellos. Sacan al novio. Él esperaba algo de la llegada de la familia. Hasta las caricias de la madre son pesadas. Razumikhin: «Estás disgustando a madre». Una pelea. Razumikhin de novio.

Di vueltas. Toda la perspectiva. Marmeladova ofendida por él. Él no respondió a su carta. Ella se siente lastimada en la calle. En su casa. Confesión. Arrogancia*.

* Fiódor Dostoyevski, *Polnoe sobranie sochinenii*, t. 7: *prestuplenie i nakazanie*. Rukopisnye redaktsii, Leningrado, 1973, pp. 144-145. Los símbolos < > y la cursiva denotan palabras escritas en los márgenes.

Latentes dentro del plan hay métodos de construcción que después condicionan crucialmente el desarrollo del relato. La Figura 1 reproduce un fragmento de un plan para *Crímen y castigo*. Como vemos, el plan debe supuestamente crear la ilusión de una «lógica», una secuencia regular de acciones completas. Pero hay demasiadas acciones, y unas interfieren con las otras. No están incorporadas en el plan; por el contrario, una acción sigue a otra, exigiendo constantemente una revisión del propio plan. Dostoyevski lamentaba a menudo haberse dejado llevar e inflado en exceso su novela, introduciendo muchas escenas, largas descripciones y discusiones innecesarias; la deceleración o la pérdida de ritmo que esto suponía es perfectamente visible. La acción más pequeña da lugar a una multiplicidad de acciones nuevas, que no se prestan al control del autor.

En las novelas de Dostoyevski, no son los sujetos de la narración –los protagonistas principales y otros personajes de la novela– quienes controlan la acción; ni, de hecho, los controla el autor a ellos plenamente. La acción es *interacción*: los personajes se ponen en movimiento por sus acciones mutuas; de ahí lo impredecible de los acontecimientos futuros. Si tuviésemos que imaginar toda la cadena variable de acciones contenidas en los planes, queda claro que sería imposible de hecho realizar dicho escenario dentro de una sola obra. No podemos evitar pensar que todos estos borradores de escenarios son el registro de una especie de experiencias oníricas: como en los sueños, las acciones no tienen lugar en un orden lógico, una escena ocupa de repente el lugar de otra. «¿Pero y si [...]?». El «si» predomina, multiplicando las acciones sin estar subordinado a ninguna lógica narrativa.

2

Al estudiar los «libros de trabajo», los manuscritos, los esbozos de planes, queda claro que en las fases iniciales Dostoyevski usaba varios tipos de escritura al mismo tiempo: abreviaturas personales, dibujos, caligrafía, taquigrafía. Cada uno difiere en su economía de signos, su energía de expresión y rapidez de notación. Ninguna de las formas escritas presentes en una página de sus esquemas puede excluirse del proceso de planeamiento. Cada una de esas formas ocupa un lugar especial en relación con las demás. La caligrafía atraviesa las páginas de un borrador, pero sigue siendo algo externo a él; está siempre en los bordes, nunca en el centro. Escribir en letra caligráfica es a un tiempo una aspiración

estética y una prohibición: ¡escribe con claridad, con brevedad, no seas excesivo! La forma caligráfica prescribe, presiona, plantea exigencias. Para Dostoyevski, la caligrafía tiene el mismo significado que sus dibujos de ventanas góticas medievales, cuya intención se ven en los márgenes de los manuscritos; un contrapeso involuntario a la velocidad y la espontaneidad de la taquigrafía. La economía de la forma caligráfica pretende absorber cualquier afectación excesiva del pensamiento. Por otro lado, la variedad de letras que pueden adoptarse permite a Dostoyevski, al pasar de una a otra, alcanzar un equilibrio psíquico. Las letras que el príncipe Myshkin describe al general Yepanchin en *El idiota* tienen tanta importancia estética como psicoterapéutica:

«Ésta —explicó el príncipe sumamente satisfecho y animado— es la propia firma del abad Pafnucio según un manuscrito del siglo XIV. Tenían firmas excelentes, todos esos viejos abades y metropolitans nuestros, y a veces ¡con qué gusto y esmero! [...] Aquí hay otra letra hermosa y original; vea esta frase: «La aplicación lo conquista todo». Ésta es letra rusa, de un escribano, o si usted prefiere, de un secretario militar. Así se escriben los documentos oficiales dirigidos a un personaje importante, también letra redonda, excelente letra *negra*, pero de notable gusto. Un calígrafo no se permitiría estos floreos, o, mejor dicho, estas tentativas de floreos, estos rabitos sin terminar —mírelos aquí—, pero en conjunto, como puede usted ver, esto tiene su carácter, y la verdad es que aquí se insinúa toda el alma del secretario militar: el deseo de echarlo todo a rodar y dar rienda suelta al propio talento, pero el cuello de la guerrera le viene demasiado apretado, la disciplina se hace notar hasta en la escritura. ¡Una preciosidad!

Myshkin exalta a continuación las virtudes de una variación francesa de una «letra inglesa sencilla, corriente, clara»:

Los trazos negros son un poquito más negros y más gruesos que los de la inglesa, con lo que queda destruido el equilibrio entre luz y sombra. Y observe también que ha cambiado el oval, que es un poco más redondo y, además, que permite la floritura, ¡y la floritura es algo sumamente peligroso! La floritura exige un gusto extraordinario, pero si es acertado, si la proporción resulta correcta, entonces la letra es incomparable, tanto que puede uno enamorarse de ella⁷.

El propio Dostoyevski, sin embargo, era incapaz de desarrollar su propia letra caligráfica. A medida que avanzaba en la concepción de la novela y la elaboración de su escenario, pasaba a las abreviaturas: una forma de

⁷ Fedor Dostoevsky, *The Idiot*, trad. Alan Myers, Oxford, 1992, pp. 34-35.

escribir dramatizada, sincopada; desordenada, apresurada, que se repetía constantemente, excesiva. Los signos escritos se vuelven dispersos, el texto se convierte en un criptograma que hay que aprender a descifrar. Ni el propio autor era a veces capaz de comprender sus propias anotaciones, en medio de las continuas peripecias de un plan cambiante.

Con el mismo tipo de automatismo caligráfico, Dostoyevski trazaba dibujos «góticos»: los arcos de ventanas ojivales dominan muchas páginas manuscritas. ¿Pero qué significan estos signos figurativos? No creo que mientras Dostoyevski pensaba se le apareciesen ante los ojos catedrales medievales o iglesias ortodoxas, ni que estuviese expresando inconscientemente un intento de alcanzar modelos artísticos perfectos. Porque está claro que el valor de estas figuras góticas no radica en la exactitud con la que reproducen los elementos arquitectónicos, ni en las ilustraciones de las ventanas y de los arcos propiamente dichos; debería observarse que los dibujos se repiten entre sí con cierta monotonía, y muy raramente adquieren una forma desarrollada. Además, no hay dibujos de otros elementos de arquitectura eclesíastica: solo «ventanas». Es obvio que Dostoyevski no tenía gran talento para el dibujo. Sus bocetos «góticos» son de hecho más ejercicios caligráficos que dibujos, y como tal constituyen un recurso psicoterapéutico, como las otras figuras ornamentales que se encuentran entre sus papeles.

¿Existe una conexión entre las figuras dominantes: hojas, cabezas, ventanas góticas, caligrafía? Si la técnica usada en las ventanas góticas es completamente caligráfica, la serie de «cabezas» y «hojas» emplea una relación poco clara, flotante, entre luz y sombra: áreas blancas que destacan sobre un fondo oscuro. Los rostros no tienen unos rasgos claros, de hecho no son rostros, sino contornos faciales carentes de toda individualidad. ¿Quizá los ejercicios caligráficos y los dibujos sean una mera táctica de distracción? Observemos más de cerca, sin embargo, la construcción de las figuras góticas. Una forma básica encierra otra. El hueco formado por la unión de dos curvas, coronado con un punto, está lleno de líneas y elementos ornamentales. Todo está subordinado a la dinámica de las dos líneas que confluyen. La relación entre el interior y el exterior es completamente estable. Al interior se le permite proliferar, dividirse en elementos ornamentales y en ese proceso perder la orientación inicial que encontramos en los esbozos más simples de Dostoyevski. Si en esos dibujos es la oscuridad la que hace de telón de fondo absoluto, en los góticos el límite externo de la imagen adquiere

una importancia extraordinaria: esta línea externa incluye lo oscuro, la «negrura», al tiempo que conserva claridad y rigor. Podríamos incluso ir más allá y sugerir que la geometría de estas ventanas góticas nos permite captar cómo podría llegar a ser la obra ideal de Dostoyevski.

3

En 1866, para acelerar el trabajo en los manuscritos de sus novelas –prometidas a los editores en un plazo fijo– Dostoyevski empezó a dictarle a una taquígrafa. Contrató a Anna Snitkina ese otoño, lo que le permitió cumplir su contrato con Stellovski: le llevó menos de un mes escribir *El jugador*. En febrero del año siguiente se casó con Snitkina, tras lo cual empezó a dictar sistemáticamente su obra. En la primavera de 1868 le dijo a su sobrina que «la taquígrafía es una de las bellas artes, no un trabajo degradante (aunque estos no existen, de hecho, en mi opinión)», y que «exige mucha preparación». «Anotar palabra por palabra es lo de menos», explicó: «después hay que reelaborar literariamente el material, para transmitir el espíritu, el significado, la *palabra exacta* que se ha dicho y escrito»⁸.

¿Pero cuál fue el efecto de este recurso al dictado? El trabajo escrito de Dostoyevski pasó de hecho a consistir cada vez más en efectuar planes detallados. Eliminada, o al menos reducida a simple registro, la fase de escritura, la voz adquirió un obvio ascendiente sobre la escritura en sí. Si no hay contacto directo con lo escrito, el campo de las posibilidades de expresión se expande. Se abre un vacío entre la palabra y la mano, y la palabra adquiere tal intensidad y velocidad que no hace falta «precisión» en el imaginario visual, «imágenes», «escenas» y demás; la escritura es incapaz de intervenir en este continuo flujo verbal. El habla rápida, los «pensamientos dichos en voz alta», niegan la capacidad de los ritmos lentos de la escritura. Que sepamos, Dostoyevski nunca reescribió ninguna de sus obras, al contrario que Gogol, Tolstoi o Andrei Belyi. Prefería abjurar de lo que había escrito y empezar a escribir otra vez, o «hacer» algo nuevo, a esforzarse por alcanzar una mayor claridad o plenitud estética en una obra que ya había creado. Escribir ofrece control sobre lo que ya ha sido narrado, lo que significa que solo es posible escribir con respecto a acontecimientos que ya se han producido; y precisamente no

⁸ Carta a S. A. Ivánova, 29 de marzo de 1868 (calendario juliano).

con respecto a los que aún se están produciendo. Dostoyevski intentaba llegar a una velocidad de narración que permitiese a los acontecimientos reales coincidir con los que estaban siendo narrados. Podría decirse que no veía lo que escribía, sino que solo imaginaba planes para las acciones de sus personajes, esperando el *dénouement* de acontecimientos que él era incapaz de predecir.