

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

JUEGOS INTERTEXTUALES EN *TRISTRAM SHANDY*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS

(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

ANA CLARA CASTRO SANTANA

ASESORA: ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mi mamá por todo su amor, comprensión y apoyo incondicional.

A mi papá por su confianza, apoyo, cariño, inspiración y lecturas.

A James por todo lo que significa para mi.

A mis dos abuelitas, a mis tíos y primos.

A Fernando por su apoyo y comprensión.

A Emiliano y Marianela con cariño.

A todos mis amigos por seguir compartiendo experiencias y alegrías.

Agradecimientos:

A la Dra. Ana Elena González por su asesoría constante, aliento y consejo a lo largo de este proceso.

A la Dra. Nair Anaya por todo su apoyo desde el inicio del posgrado.

A mis sinodales: Charlotte Broad, Irene Artigas y Mario Murgia.

ÍNDICE

Introducción.....	5
I. Erudición, comicidad e intertextualidad.....	9
I.1 Originalidad y plagio.....	10
I.2 Algunas nociones sobre el juego.....	20
II. La intertextualidad lúdica en Yorick.....	26
La herencia shakesperiana: De “Jester Yorick” a “Parson Yorick”....	27
Yorick, Jester.....	27
Parson Yorick, clérigo y bufón.....	30
Remember me.....	41
La herencia cervantina: El párroco de la triste figura.....	44
El <i>Quijote</i> en la Inglaterra del XVIII.....	44
<i>Cervantick</i> o lo cervantino en <i>Tristram Shandy</i>	45
La triste y cómica figura de Yorick.....	52
III. El legado cervantino en la casa Shandy: Locura, <i>hobby-horse</i> y las parejas de personajes.....	56
III.1 Locuras quijotescas y excentricidades inglesas.....	57
Walter Shandy.....	65
Toby Shandy.....	69
Corporal Trim.....	72
III.2 Las parejas de personajes.....	80
IV. Los juegos narrativos de Tristram.....	85
IV.1 Poca vida y muchas opiniones de Tristram Shandy.....	86
All in Excess.....	91

IV.2 Tristram, el triste bufón.....	96
Alea.....	102
V. Conclusiones.....	105
VI. Bibliografía.....	109
VII. Anexo.....	118

Introducción

En la actualidad, cuando se estudia *Tristram Shandy* (1759-1767) se habla, necesariamente, de intertextualidad. El término acuñado por Julia Kristeva a partir de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, debatido por Harold Bloom, retomado por Michael Riffaterre, analizado extensivamente por Gerard Genette y finalmente utilizado por la gran mayoría de críticos literarios a partir de la década de los ochenta, resulta muy apropiado para (intentar) explicar y entender la compleja trama de la primera de las dos obras narrativas de Laurence Sterne. Desde su primera recepción, *Tristram Shandy* fue reconocida como una obra peculiar, cuyo estilo tenía clara influencia de textos previos tales como *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) o *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564).¹

A tan sólo unas cuantas décadas de su publicación, se comenzó a descubrir que la novela también contenía una serie de referencias más o menos explícitas a una gran cantidad de textos diversos (filosóficos, literarios, políticos, religiosos); no se hablaba de intertextualidad tal y como la conocemos ahora, sino de plagio, pero, más allá de la terminología, la noción era la misma: *Tristram Shandy* es un texto manifiestamente heredero de otros.

El propósito de esta tesis, sin embargo, no es realizar un catálogo de los autores, obras y corrientes de pensamiento que se entretajan en el desarrollo de la novela de Sterne. Mi objetivo fundamental es estudiar

¹ En una carta a un amigo, Horace Walpole se manifiesta en contra de *Tristram Shandy* (con argumentos que parecen más positivos que negativos) y la describe como “the only copy that ever was an original except in painting”, p. 474.

Tristram Shandy en su relación con *Hamlet* (1601), de Shakespeare y, particularmente, con el *Quijote* de Cervantes, entendiendo el fenómeno de intertextualidad como uno de los múltiples juegos eruditos de Sterne. Mi elección de estas dos obras en particular no es arbitraria: me interesa explorar el recurso intertextual como detonante del humor en la novela de Sterne partiendo de dos de los escritores fundadores del canon occidental.

El autor de *Tristram Shandy*, en vez de tratar de imitar de manera directa a los dos grandes fantasmas de su pasado literario, lidia con su presencia por medio del humor, que resulta en una simultánea burla y homenaje. A lo largo de este trabajo se estudia la manera en que Sterne se relaciona exitosamente con estas obras, de suerte que uno de los adjetivos más recurrentes para calificar su novela (incluso por sus mayores detractores) es “original”.

En el primer capítulo de esta tesis presento una aproximación histórica a la recepción de *Tristram Shandy*, a los elementos de estudio destacados en cada época, además de un breve análisis del concepto de juego. En este apartado analizo la noción de intertextualidad como elemento lúdico en la novela y explico la manera en que el narrador utiliza las alusiones a otros textos no con la finalidad de crear un texto erudito amenazante, que debe ser leído con seriedad, sino una obra cómica enriquecida por la presencia manifiesta de otras obras.

El segundo capítulo está dedicado al análisis de Yorick, uno de los tantos alteregos del autor, personaje en que la herencia shakesperiana y la cervantina convergen ingeniosamente. En la primera parte del capítulo

abordo la transformación que experimenta Yorick al pasar de ser un bufón medieval en *Hamlet* y convertirse en un párroco dieciochesco en *Tristram Shandy*. En este apartado destaco la importancia que tiene la decisión de Sterne de retomar al único personaje cómico de esta tragedia shakesperiana (que además está muerto) para construir a uno de los personajes más memorables de su novela. Analizo también algunas posibles relaciones entre la figura del bufón y la del clérigo rural en la segunda mitad del siglo XVIII. En la segunda sección del capítulo abordo la relación intertextual que tiene Yorick con don Quijote. Introduzco el apartado con una mención del auge de la novela cervantina durante el siglo XVIII y hablo sobre la intencionalidad manifiesta de Sterne de imitar a Cervantes.

El tercer capítulo se centra en un análisis de los *hobby-horses* en la novela dieciochesca como actualización del motivo² de locura en Cervantes. En este capítulo abordo también el modelo de caracterización diádico don Quijote-Sancho como recurso humorístico en *Tristram Shandy* que vincula a la novela con otras obras narrativas de la época. En este apartado, que está dedicado principalmente a los

² En el capítulo dedicado a la tematología de *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada* pp. 248- 303 Claudio Guillén presenta diferentes enfoques sobre conceptos como “topoi”, “tema”, “motivo” y “leitmotif”. En su texto, el comparatista aborda los debates que existen en torno a la terminología en la teoría tematológica y deja ver que, en última instancia, los diferentes entendimientos de un mismo concepto pueden resultar válidos, en tanto se utilicen de manera consistente en el análisis de una obra. Así pues, en esta tesis me referiré a “motivo” “leitmotif” y “tema” según la definición de Ernst Robert Curtius citada por Guillén: “*Motiv* es para él lo que objetivamente hace posible el argumento, lo que invita a su composición: la intriga, la fábula o *mythos* de Aristóteles. *Thema* es la actitud personal y subjetiva del escritor ante lo que la vida y la literature le proponen” p. 297. Tomando en cuenta estas aseveraciones, considero que la locura no es el tema en el Quijote sino el motivo más recurrente, que hace posible el argumento, es decir, el *leitmotiv*.

hermanos Shandy, se proporcionan ejemplos textuales tanto de *Tristram Shandy* como de los hipotextos³ pertinentes para este trabajo.

El cuarto y último capítulo estudia a Tristram, otro de los alteregos de Sterne, como personaje y como narrador. Aquí retomo algunos de los conceptos y clasificaciones referentes al juego presentados en el primer capítulo para explicar el *hobby-horse* del protagonista de la novela. Presento al personaje como una figura tragicómica que muestra una intencionalidad de utilizar el humor como alivio para las desgracias que le ocurren a lo largo de la vida que infructuosamente intenta narrar.

Finalmente, concluyo con una reflexión sobre la intertextualidad como búsqueda del placer literario en Sterne y la relación que establece el autor dieciochesco con sus contemporáneos por medio de las alusiones cómicas a las obras canónicas del siglo anterior.

³ A lo largo de esta tesis me referiré al término “hipotexto” tal como lo define Genette en *Palimpsestos* (1989) cuando explica el fenómeno de hipertextualidad: “Entiendo por ello toda relación de un texto (al que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 14

I. Erudición, comicidad e intertextualidad

I.1 Originalidad y plagio

*Shall we forever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out one vessel into another? Are we forever to be twisting, and untwisting the same rope? For ever in the same track—for ever at the same pace?*¹

-Tristram Shandy, en una queja sobre el plagio, utilizando una frase plagiada de Robert Burton-

Tristram Shandy ha sido, desde su publicación, una novela controvertida.² Su recepción crítica durante el siglo XVIII distó mucho de ser homogénea. Algunos criticaron sus excesos, atacaron su estilo indiscreto y juzgaron con dureza al autor por escribir con una libertad que se consideraba inadecuada para un hombre de la iglesia como lo era Sterne, prebendado de York. Como veremos en el siguiente capítulo, esta clase de juicios reprobatorios se exacerbó a raíz de la publicación del primer tomo de los sermones del reverendo (atribuidos a Yorick) un año después de la primera entrega de *Tristram Shandy*.

En una carta en la que pretende hablar en nombre de su hija, Samuel Richardson resume en unas pocas líneas el gran revuelo que suscitó la obra de Sterne entre sus contemporáneos:

Unaccountable wildness; whimsical digressions; comical incoherencies; uncommon indecencies; all with an air of novelty, has caught (*sic*) the reader's attention, and applause has flown from one to another,

¹ La cita está tomada del primer capítulo del quinto volumen (tercera entrega, 1762) de *Tristram Shandy*. En una nota de Melvyn New en la edición de la Universidad de Florida, se identifica como fuente original un fragmento de la introducción a *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton que dice: "As apothecaries we make new mixtures everie day, poure out of one vessel into another, but we weave the same web still, twist the same rope again and again".

² Puesto que este trabajo no se relaciona directamente con cuestiones de género literario, utilizaré el término "novela" para referirme a esta obra narrativa de Sterne, en tanto que, a pesar de los múltiples (relativamente recientes) debates sobre su naturaleza genérica, la mayoría de los críticos a lo largo de los 250 años de historia de *Tristram Shandy* han utilizado este término (con y sin reservas) para referirse a ésta.

till it is almost singular to disapprove: even the bishops admire and recompense his wit, though his own character as a clergyman seems much impeached by printing such gross and vulgar tales, as no decent mind can endure without extreme disgust!³

Contrario a lo que manifiesta Richardson en el párrafo citado, no todos miraban con buenos ojos la peculiar novela de Sterne; algunos personajes muy influyentes como Horace Walpole y Samuel Johnson la descartaron de sus preferencias literarias por considerarla vulgar y poco meritoria en cuanto a técnica y estilo.⁴ Sin embargo, el autor de *Pamela* y *Clarissa* estaba en lo correcto al notar cómo, a pesar de sus tan criticadas faltas a la moral (y en muchos casos gracias a éstas), *Tristram Shandy* tuvo un éxito inmediato, de suerte que, en particular durante la publicación de los primeros volúmenes, acaparó la atención de toda clase de lectores y lectoras, los cuales le dedicaron muchas páginas de encomio y otras tantas de censura en revistas y panfletos.

Entre los ejemplos de la inmediata explosión crítica que suscitó la publicación de las primeras entregas de *Tristram Shandy* pueden destacarse textos como *The Clockmakers Outcry Against the Author of The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760), donde se critica la relajada moral de Sterne por iniciar su libro con una escena sexual:

Instead of a modest clergyman of our established church, he begins rather like one of Priapus' lecherous priests in Pagan times, by exhibiting to all chaste as well as unchaste Readers, into whose hands his

³ Samuel Richardson "Letter to Mark Hildesley" en *Tristram Shandy*, Norton Critical Edition pp. 482-483.

⁴ Los textos críticos de Walpole y Johnson sobre *Tristram Shandy*, así como información detallada sobre la recepción de la novela desde su publicación hasta los inicios del siglo XX, pueden encontrarse en Alan B. Howes, *Sterne: the Critical Heritage*.

diabolical Works may fall, the picture of a couple in actual *flagranti!*⁵

Es importante notar que en éste, como en muchos casos, la queja está motivada principalmente por la función que Sterne debía desempeñar en tanto que hombre de la Iglesia, encargado de guiar espiritualmente a su parroquia. Para otros críticos, como el reseñador anónimo de *The London Magazine* de febrero de 1760, las faltas a la moral podían pasarse por alto si se tomaba en cuenta la maestría técnica en cuanto a caracterización, así como el peculiar humor shandeano:

Thou hast afforded us so much real pleasure in perusing thy life,—we can't call it thy life either, since thy mother is still in labour of thee,—as demands our gratitude for the entertainment. Thy uncle Toby—Thy Yorick—thy father—Dr. Slop—corporal Trim; all thy characters are excellent, and thy opinions amiable!⁶

Quizá el único punto de coincidencia entre aquellos lectores dieciochescos que atacaban la novela y los que la defendían era el reconocimiento de su originalidad. Incluso los críticos más severos consideraron que *Tristram Shandy* era sin duda una obra diferente de las que se habían publicado hasta el momento. Un claro ejemplo de esta perspectiva puede leerse en la primera reseña de la novela, publicada en *The Monthly Review* en enero de 1760, donde William Kenrick comenta:

Of Lives and Adventures the public have had enough, and perhaps more than enough, long ago. A consideration that probably induced the droll Mr. Tristram Shandy to entitle the performance before us, his *Life and Opinions* [...] On the whole, we will venture to recommend Mr. Tristram Shandy, as a writer infinitely more ingenious and entertaining than any other of the present race of novelists. His

⁵ Anónimo, 1760. *The Clockmakers Outcry Against the Author of The Life and Opinions of Tristram Shandy. Dedicated to the most humble of Christian prelates.*, p. 11.

⁶ *The London Magazine* XXIX. February 1760, p. 111.

characters are striking and singular, his observations shrewd and pertinent; and, making a few exceptions, his humour is easy and genuine.⁷

La sorpresa que experimentaron aquellos primeros receptores de Sterne de inmediato dotó al texto de al menos una característica positiva, debido al creciente interés de la sociedad del dieciocho por la noción de originalidad en el arte en general y en la literatura en particular.

Sin embargo, hacia finales de la década de 1790, el prestigio que había conservado la novela gracias a su tan loada singularidad tuvo un giro inesperado con la publicación de *Illustrations on Sterne* (1798) de John Ferriar, un estudio detallado de las fuentes filosóficas y literarias no declaradas de *Tristram Shandy*. A pesar de los esfuerzos de Ferriar por disculpar a Sterne ante el lector por aquellos “préstamos” argumentando que éstos no demeritaban su obra, a partir de este momento, y durante gran parte del siglo XIX, la crítica que se había concentrado en condenar el humor indecente de *Tristram Shandy* volteó su mirada hacia un cargo más grave (y más interesante para el estudio de la cualidad intertextual de esta obra): el de plagio.⁸

El texto de Ferriar inauguró en el mundo de la crítica una serie de debates sobre los supuestos plagios de Sterne. Algunos de los críticos más mordaces (y menos perspicaces) afirmaban que los fragmentos deliberada y subrepticamente tomados de otros textos contribuían a la

⁷ William Kenrick. Appendix to *The Monthly Review*. Enero 1760. p. 561

⁸ Después de presentar sus descubrimientos sobre las fuentes de Sterne, Ferriar recomienda al lector que “If his opinion of Sterne’s learning and originality be lessened by the perusal, he must, at least, admire the dexterity and the good taste with which he has incorporated in his work so many passages, written with very different views by their respective authors. It was evidently Sterne’s purpose to make a pleasant, saleable book, *coute que coute*.” John Ferriar, *Illustrations of Sterne*, en Alan B. Howes, *Sterne: the Critical Heritage*, p. 292.

indecencia de la obra en cuestión, puesto que ponían en evidencia el poco recato de su autor. Aun algunos de los grandes lectores de Sterne como Sir Walter Scott, quien en un ensayo dedicado al clérigo y novelista dieciochesco lo describe como “the most unhesitating plagiarist who ever cribbed from his predecessors in order to garnish his own pages”,⁹ ven en estas prácticas un condenable oportunismo intelectual. Sin embargo, tanto Scott como otros de agudeza crítica y sensibilidad similares se esforzaban por endulzar sus acusaciones con elogios sobre la habilidad que tenía el novelista para concatenar los fragmentos plagiados de tal suerte que (casi) podía disculparse la falta de ideas originales.

Quizá una de las mayores aportaciones de Ferriar (que la crítica en general parece pasar por alto) consistió en notar cómo las instancias de plagio se encuentran con mayor frecuencia en los pasajes humorísticos. Cuando el crítico, a manera de apología del novelista, se esfuerza por destacar la originalidad del lado patético de *Tristram Shandy*, está sentando las bases para futuros estudios sobre la relación entre el humor y la intertextualidad en la obra de Sterne. Ferriar afirma que:

It may even be suspected that by this influence [Sterne] was drawn aside from his natural bias to the pathetic; for in the serious parts of his works, he seems to have depended on his own force, and to have found in his own mind whatever he wished to produce; but in the ludicrous, he is generally a copyist, and sometimes follows his original so closely, that he forgets the changes of manners, which give an

⁹ Sir Walter Scott. “Laurence Sterne”, en *Tristram Shandy*, Norton Critical Edition p. 491. En una nota de los editores a este ensayo se explica que en 1823 Scott escribió una serie de introducciones para novelas famosas. Más tarde (en 1834) los ensayos fueron compilados en *Miscellaneous Prose Works*.

appearance of extravagance to what was once
ridicule.¹⁰

A unas cuantas décadas de la publicación de la primera obra narrativa de Sterne, Ferriar descubre algo fundamental para el entendimiento de ésta: dado que los pasajes humorísticos están cargados de referencias a otras obras, la intertextualidad puede considerarse un recurso preponderante para la construcción del aspecto cómico de la novela.

Desde el momento en que escritores del siglo XIX como Samuel Taylor Coleridge y William Hazlitt, por medio de ensayos y conferencias sobre los escritores cómicos del siglo anterior, rescataron a Sterne y su polémico texto de la crítica feroz de sus contemporáneos más conservadores, el estudio de los plagios dio paso a un creciente interés por analizar los recursos humorísticos de *Tristram Shandy*. El corpus crítico de la obra más célebre de Sterne desde aquel momento hasta la fecha está conformado en gran medida por ensayos dedicados a la elucidación de su peculiar estilo cómico. No obstante, muchos parecen obviar los significativos comentarios de Ferriar a este respecto, de tal suerte que las instancias de plagio o intertextualidad se toman como un lugar común en el análisis de los recursos estilísticos de Sterne, sin que se les vincule de manera directa con las técnicas humorísticas del autor.

Ya en el siglo XX, en la década de los cincuenta, en uno de los textos críticos que resulta fundamental para el estudio de lo cómico en Sterne, D.W. Jefferson explica cómo en *Tristram Shandy*:

The comedy depends on the play between two things:
a traditional order of ideas and beliefs, and human
folly or mishap. It is essential to the effect that the
ideas and beliefs should have a basis of seriousness

¹⁰ John Ferriar, *op. cit.*, p. 289.

in the mind of the author, though they are made to serve a comic purpose.¹¹

Para Jefferson, la construcción de la comicidad en *Tristram Shandy* guarda una relación directa con el contraste entre el universo intangible del racionalismo y la simpleza de los asuntos cotidianos. A lo largo de su ensayo, el crítico presenta el estilo humorístico de Sterne como resultado de los contrastes desestabilizadores entre las expectativas que se generan en el lector y lo que el texto finalmente le entrega. Como claro ejemplo de lo anterior, Jefferson propone la discrepancia entre el título que ostenta la novela (*Life and Opinions*) y el hecho de que el protagonista nazca hasta el tercer volumen de la obra; lo cual, desde un punto de vista lógico, le impediría tener vida y opiniones por al menos una centena de páginas.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, tomando como base las disertaciones de Jefferson y de Melvyn y Joan New (editores y anotadores de la edición de *Tristram Shandy* de la Universidad de Florida (1978), que continúa siendo considerada una de las más prestigiosas y completas por la cantidad y calidad de las notas explicativas que contiene), surge una gran cantidad de estudios críticos que analizan los recursos humorísticos de *Tristram Shandy* en relación con la teoría de los humores, y las múltiples parodias de textos literarios, científicos y pseudocientíficos, así como la utilización de paradojas discursivas. Desde entonces hasta ahora, cuando se aborda el tema de lo cómico en Sterne, se habla de la caracterización contrastante de los

¹¹ D.W. Jefferson. "The Tradition of Learned Wit" (1951), en *Tristram Shandy*. Norton Critical Edition p. 517.

hermanos Shandy,¹² de las interminables digresiones,¹³ de los juegos de palabras,¹⁴ de las bromas sexuales y de la ingeniosa presentación de situaciones excéntricas que provocan risa (o al menos una sonrisa) en el lector por romper sistemáticamente sus expectativas.¹⁵ Asimismo, muchos herederos de la escuela de Jefferson han señalado el uso de lo grotesco y el exceso como técnica crucial para el desarrollo del humor en *Tristram Shandy*, el cual encuentra sus raíces más profundas en Rabelais, Cervantes y otros escritores y filósofos del humanismo europeo. Sin embargo, esta larga lista de recursos cómicos adquiere una dimensión aún más compleja si, además de descubrir los hipotextos, se piensa en los préstamos literarios como parte fundamental de los múltiples juegos intelectuales que hay en *Tristram Shandy*.

La presencia de otros textos en el desarrollo de las técnicas cómicas en esta novela no resulta un tema fácil de abordar. Por una parte, es importante tener en cuenta que Sterne manifiesta un evidente interés por cuestionar la noción de originalidad, la cual, como se ha mencionado en páginas anteriores, comenzaba a establecerse como característica deseable para que un texto fuera considerado valioso por

¹² Véase. J.B. Priestly, "The Brothers Shandy" en *The English Comic Characters*, pp.111-137.

¹³Véase. J. Paul Hunter, "*Tristram Shandy* and the Art of Interruption" y William Bowman Piper, "Tristram's Digressive Artistry" en *Tristram Shandy*, Norton Critical Edition.

¹⁴Los juegos de palabras muestran la fascinación del autor por la multiplicidad de interpretaciones que un mismo término produce en las diferentes mentes. De esta forma vemos cómo un 'puente' no significa lo mismo para el tío Toby que para Dr. Slop. Quizá uno de los ejemplos más notorios sea precisamente la frase final de la novela: "A cock and bull story", que se lee tanto en sentido literal como figurado, puesto que puede entenderse simplemente como el asunto del toro y el gallo, pero también hace referencia a los nueve volúmenes del relato de la vida de Tristram. Para una perspectiva más amplia sobre los juegos de lenguaje en Sterne véase: John M. Stedmond *The Comic Art of Laurence Sterne. Convention and Innovation in 'Tristram Shandy' and 'A Sentimental Journey'*.

¹⁵ Véase. Jonathan Lamb, "Sterne and Irregular Oratory" en *The Cambridge Companion to The Eighteenth Century Novel*, pp.153-174.

la crítica literaria.¹⁶ Al crear una obra que sus contemporáneos juzgan “original” por medio de una serie de plagios/intertextualidades de obras conocidas, el autor plantea una paradoja, que, además de ser uno de los recursos preponderantes en su estrategia cómica, muestra también una de las grandes inquietudes de la sociedad inglesa del dieciocho, que era la falta de correspondencia entre lo aparente y lo real, es decir, entre aquello que “es” y lo que sólo “parece ser”.¹⁷ Esta preocupación por explorar la distancia entre lo real y lo aparente se manifiesta a lo largo de toda la novela, y es, en gran medida, su principal motor literario.

Las relaciones intertextuales con obras anteriores hacen gala de la erudición del autor, al tiempo que le permiten deleitar a todos aquellos receptores (tanto lectores comunes como lectores profesionales¹⁸) que reconocen la procedencia de tales referencias, o bien, desconcertar y burlar a aquéllos que la ignoran. Esto último es importante puesto que, como afirma Coleridge: “The truly comic is the blossom of the nettle”,¹⁹ y ya que *Tristram Shandy* es un muy buen ejemplo de la comicidad inglesa

¹⁶ En este respecto resulta fundamental tomar en cuenta que durante el siglo XVIII, el origen etimológico de la palabra ‘novela’ (novel), mantenía su vigencia. El *Oxford English Dictionary* propone como primera acepción de ‘Novel’: “Something New; a novelty”, seguida de la advertencia que este uso es obsoleto. En *A Dictionary of the English Language* (1756), Samuel Johnson propone el término ‘Novelist’ en primer lugar como “An innovator, assertor of novelty” y en un segundo sentido como “A writer of novels”.

¹⁷ Véase, Elaine McGirr, 2007, *Eighteenth Century Characters. A Guide to the Literature of the Age*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

¹⁸ Es importante notar que la figura del “crítico” o “lector profesional” vivió un proceso de transformación que le permitió conformarse de manera muy cercana a la actual durante el siglo XVIII y en particular durante la segunda mitad de éste. En su ensayo “Readers Writers, Reviewers and the Professionalization of Literature”, Barbara Benedict comenta: “Writers, readers, critics, booksellers and publishers were all transformed by the professionalization of the book trade in the period of 1740 to 1830 [...] The professionalization of the book trade created not only professional booksellers and publishers, but also professional writers and critics.” *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Literature*. pp. 19-20.

¹⁹ Samuel Taylor Coleridge. *Notes and Lectures upon Shakespeare and some of the Old Poets and Dramatists*. Vol. II, p. 76.

que describe Coleridge en su célebre frase, la burla es un elemento central.

Por otra parte, es posible también que la utilización del recurso intertextual provenga de la educación religiosa de Sterne. En *Yorick's Congregation*, un extenso estudio sobre Sterne como figura religiosa, Martha Borden menciona que, de acuerdo con Melvin New, "in sermons, unlike novels, innovation has a tendency to be considered heresy; orthodoxy sticks to the path laid by others whose work has received the imprimatur of the church."²⁰ Así pues, dado que la fórmula de escritura de sermones dictaba un apego a lo que ya se había escrito, se fomentaban la influencia, la cita, el plagio y toda suerte de relaciones intertextuales. De este modo, y puesto que Sterne era predicador antes que novelista y su primera incursión en el mundo de las letras fue la escritura de sermones, no es de extrañar que en su debut como escritor de narrativa eche mano de su educación clerical. Es conveniente tomar en cuenta lo anterior para entender que Sterne no era un novelista que se desempeñaba como hombre de la Iglesia, sino un talentoso párroco que, como muchos contemporáneos suyos, había decidido probar suerte en el mundo de los libros.

²⁰ Martha F. Bowden, *Yorick's Congregation*, p.23.

1.2 Algunas nociones sobre el juego

Antes de continuar con el análisis de los fenómenos lúdicos en Sterne, resulta útil detenerse por un momento en algunas definiciones del término “juego” (que en inglés se separa en dos vocablos: *play* y *game*), desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Las definiciones son pertinentes en tanto que no sólo nos permiten comprender el título de esta investigación, sino que también nos familiarizan con la terminología relacionada con el juego que será utilizada en capítulos posteriores.

En el siglo XX el juego comenzó a estudiarse como un constructo social. Uno de los pioneros en establecer las primeras relaciones entre la sociedad humana y la actividad del juego fue el historiador holandés Johan Huizinga con su *Homo Ludens* (1938). En este texto Huizinga propone al juego como:

una acción libre ejecutada “como si” y situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya ningún interés material, ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que origina asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.²¹

No obstante, y a pesar de que sus contribuciones resultaron centrales para el desarrollo de teorías posteriores, Huizinga ha sido criticado con frecuencia por proponer definiciones que son “a la vez demasiado amplias y demasiado limitadas”;²² es decir, en algunos casos pueden aplicarse a acciones humanas que poco tienen que ver con el juego, al tiempo que tienden a excluir todas aquellas actividades lúdicas que no

²¹ Johan Huizinga *Homo Ludens*, citado por Roger Caillois en *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, p. 28.

²² De acuerdo con Roger Caillois, *Ibidem*, p.29.

están delimitadas por reglas claras. Por ejemplo, existen juegos en los que el interés material, que Huizinga excluye, se manifiesta por medio de las apuestas así como también existe un buen número de actividades lúdicas que no presentan elementos de misterio o disfraz.

De la generación posterior a la de Huizinga, surge Roger Caillois, quien en *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (1958) propone un enfoque más amplio para el estudio del juego, incluyendo cuatro categorías que sirven para explicar fenómenos como los juegos de azar y algunas actividades infantiles que no estaban contemplados en las definiciones de Huizinga. La clasificación del teórico francés está compuesta por: *agon* (juegos de competencia), *alea* (juegos donde predomina el azar), *mimicry* (juegos imitativos) e *ilinx* (juegos que buscan la desorientación y el vértigo). A pesar de que en muchas ocasiones las disertaciones de Caillois con respecto al juego pueden resultar tan cuestionables como las de Huizinga por su generalidad, han sido ampliamente aceptadas por la crítica europea y resultaron muy influyentes en estudios posteriores, por lo que retomaré su terminología a lo largo de esta tesis.

Con respecto a los cuatro tipos de juego descritos por Caillois, en *Tristram Shandy: The Games of Pleasure* (1973) Richard Lanham enumera algunas de las instancias lúdicas que conviven en el mundo diegético de *Tristram Shandy*:

Surely these are controlling kinds of games in *Tristram Shandy*. Walter contends, Toby simulates a war, Yorick delivers himself to chance, Tristram, as he tells us over and over, makes us and himself giddy. The game of giddiness seems especially suggestive for Tristram, perpetually interrupting himself and yet preserving his balance, juggling his sources, yet letting

us see them as *sources*, so we can appreciate the juggling; disturbing our sense of time by dragging us forward and backward in it; saying one thing to hold our attention while doing another, moving us with a dislocating wrench from one style or one genre to another.²³

Como veremos más adelante, la clasificación de Caillois en muchas ocasiones resulta pertinente para examinar las conductas tanto de los personajes como el narrador. Sin embargo, tanto el uso del adjetivo *controlling*, como el análisis de los personajes partiendo de dicha clasificación, me parece debatible puesto que, como explicaré en los apartados tres y cuatro de esta tesis, los juegos son más bien un recurso cómico del que Sterne echa mano para relacionarse con los lectores.

En *The Fictive and the Imaginary* (1993), Wolfgang Iser dedica su capítulo "Text Play" al análisis del texto como espacio de juego en el que se ejemplifica la importancia de lo ficticio para el individuo. Para Iser, el espacio literario es un lugar ideal para el juego entre lo ficticio y lo imaginario en tanto que ni la literatura ni el juego dependen de necesidades pragmáticas inmediatas. El crítico alemán utiliza la clasificación de Caillois para analizar los juegos en literatura y encuentra que:

In the text these different games rarely occur in isolation; they generally mix, and their respective combinations can be understood as a textual game. With regard to literature, then, 'agon', 'alea', 'mimicry' and 'ilinx' are not games but the constitutive elements of a game. 'Agon' is called into play when conflicts predominate, 'alea' when chance is the necessary driving force, 'mimicry' when the mimicking and deception come to the fore, and 'ilinx' when games are to be reversed or subverted.²⁴

²³ Richard Lanham, *'Tristram Shandy': The Games of Pleasure*, (1973) p. 40.

²⁴ Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary*, p. 266.

La observación de Iser es de gran relevancia para el análisis de lo que ocurre en la narrativa de *Tristram Shandy*, puesto que Tristram tiende a echar mano de todos estos tipos de juego para su construcción lúdica del relato. La utilización de *mimicry* es evidente en tanto que el autor imita los estilos de otros; incurre en *agon* al establecer una competencia implícita con el lector cuando reta sus niveles de erudición por medio de las constantes alusiones a otras obras; juega con *ilinx* puesto que, la vastedad de las citas y referencias intertextuales produce un efecto vertiginoso cuando se intenta una clasificación o análisis y, por otro lado, los “préstamos” o “plagios” en su momento se presentaron como elementos subversivos que cuestionaban la manera de escribir novelas;²⁵ *alea* está presente cuando el narrador pretende que el avance en la escritura de su novela es producto del azar.

Ahora bien, antes de iniciar el análisis textual de la novela, conviene recurrir a diccionarios contemporáneos a Sterne para intentar comprender las implicaciones del término “juego” durante el siglo XVIII. De acuerdo con Nathan Bailey, editor de *An Universal Etymological English Dictionary (1778)*, “*game*” como sustantivo tiene los significados de “play, sport, divertiment”; y “play” como verbo (cuyo origen se atribuye al vocablo anglosajón ‘plagan’) quiere decir: “To divert by play; also to trifle, to mock, to game, to wanton, to personate a drama, to use a musical instrument”. En el célebre *Dictionary of the English Language*

²⁵ La noción misma de (excesivo) juego en *Tristram Shandy* resalta también su carácter subversivo. En el creciente ambiente racionalista del siglo XVIII, la respuesta de muchos era el rompimiento con lo solemne por medio del juego (tanto en el arte como en la vida cotidiana).

(1755) de Samuel Johnson, “game” (como sustantivo) tiene, entre otros, los siguientes significados:

- 1) Sport of any kind. (Shakespeare)
- 2) Jest, opposed to earnest. (Spenser)
- 3) Insolent merriment; sportive insult. (Milton)

En tanto que “play” (como sustantivo) es:

1. Action not imposed; not work. (Milton)
2. Amusement; sport (Milton)
12. Liberty of acting; swing. (Addison)

Podemos observar que, mientras que en la definición de Bailey existe un énfasis en la noción de entretenimiento o divertimento, en la entrada de Johnson se subraya por una parte el contraste del juego con lo solemne, y por otra, se destacan las nociones de libertad e insolencia implícitas en el juego. De estos ejemplos podemos deducir que durante la segunda mitad del siglo XVIII el concepto de juego parecía identificarse con un distanciamiento de las restricciones, al mismo tiempo que designaba una actividad improductiva, como se lee en “to trifle” y “not work” de Bailey y Johnson, respectivamente.

Tanto en términos dieciochescos como en interpretaciones más modernas del término, el juego es sin duda una presencia dominante en la obra de Laurence Sterne. Al igual que hace el Tío Toby en el jardín de su casa, el prebendado de York establece en su novela una suerte de campo de juegos; pero a diferencia de lo que sucede en el caso del hermano mayor de los Shandy, no se trata del deleite de la actividad física que se obtiene al reconstruir batallas, sino de juegos eruditos que proveen placer intelectual. El texto es para Sterne un lugar de diversión, donde se siguen las reglas que él insiste en transmitir a los lectores

cuando les explica pasajes que cree pudieron ser malinterpretados, o cuando los regaña por no haber leído adecuadamente.

Si, de acuerdo con las definiciones que hemos visto, por medio del juego se tiende a cuestionar lo útil y lo serio para transformarlo en un divertimento que carece de cualquier aplicación práctica fuera de sí mismo, entonces los recursos intertextuales son sin duda juegos, en tanto que Sterne toma como punto de partida la solemne tradición de utilizar citas de textos clásicos como forma de legitimar la propia obra y la transforma en una mera fuente de placer y diversión cuando no da cuenta del origen de gran cantidad de estos “préstamos”. La seriedad de la referencia erudita se convierte en el juego de, como se lee en la cita que sirve como epígrafe de este capítulo, “darle vuelta a la misma cuerda”; usar hilos de otras telas para tejer la propia trama con la finalidad de divertir.

II. La intertextualidad lúdica en Yorick

II.1 La herencia shakespeariana: De “Jester Yorick” a “Parson Yorick”

Yorick, Jester

Yorick es quizá uno de los personajes shakespearianos más recurrentes en el imaginario popular, aun cuando su presencia en el escenario se reduzca a una fétida calavera en el cementerio del quinto acto de *Hamlet, Prince of Denmark*. El personaje cuyos huesos son desenterrados en la tragedia ha muerto veintitrés años antes de que transcurra la escena, y sin embargo, con frecuencia se le recuerda como parte fundamental de la obra. En muchas de las representaciones visuales de *Hamlet*, Yorick-calavera se convierte en el inseparable compañero de las reflexiones solitarias del príncipe e incluso se le asocia con el soliloquio más célebre de la literatura inglesa, aquél que inicia con: “To be or not to be – that is the question” (*Hamlet*. III. i), si bien éste tiene lugar dos actos antes del episodio del cementerio¹.

El encuentro del príncipe con la calavera ocurre en la primera escena del acto final (que es el más violento de la obra), y funciona como transición entre el Hamlet reflexivo de los primeros cuatro actos y el hombre de acción de la última escena. En este pasaje el protagonista cuenta a Horacio los recuerdos que tiene de Yorick, el bufón (*jester*) de la corte en los días (felices) de su infancia:

Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore me on his back a thousand times. And now how abhorred in my imagination it is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? Your gambols, your songs, your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your own grinning? Quite

¹ Para ejemplos de este tipo de representaciones, véase el anexo de imágenes.

chopfallen? Now get you to my lady's table and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come.² (*Hamlet*. V.i)

A diferencia de los críticos y extensos soliloquios que caracterizan al protagonista en otros momentos de la obra, la remembranza del difunto bufón es relativamente corta. En esta escena, la presencia de Yorick como cadáver da al príncipe una oportunidad más de advertir la condición inevitable de la muerte y la equidad de los hombres ante el desenlace último de la vida. Sin embargo, Yorick no sólo permite tener una representación física del *memento mori*, tan socorrida en la modernidad temprana, sino también una mirada retrospectiva, nostálgica por parte del príncipe, a la época en que el humor daba alegría a la corte de Dinamarca, al momento en que la mofa de las propias fallas era un suceso cotidiano.

Una atinada combinación de estas dos instancias (*memento mori* y humor) es la que ha perdurado en las representaciones del bufón de la corte de Hamlet padre hasta nuestros días. La cultura popular del siglo XX dio a Yorick un lugar importante en los equivalentes modernos del espacio de entretenimiento popular que era el teatro en la época de Shakespeare; es decir, la televisión y la computadora personal. Entre los muchos ejemplos que pueden mencionarse, destaca un títere-calavera de nombre Yorick, del programa de televisión *Sam and his Friends*, que durante los años sesenta divertía al público infantil. Años más tarde, hacia el final de la década de los noventa, la computadora personal también devino escenario para el personaje shakespeariano con la

² William Shakespeare, *Hamlet*. Edited by A.R. Braunmuller, The Pelican Shakespeare, V.1. Todas las citas de esta obra estarán tomadas de esta edición.

creación de un lenguaje avanzado de programación llamado “Yorick”, cuyo logotipo es una calavera con una mueca de risa.

El espacio literario de la segunda mitad siglo XX y los inicios del XXI, que se ha caracterizado por una fascinación por los personajes marginales de las obras canónicas en general, las de Shakespeare en particular y *Hamlet* en específico, también ha reservado un lugar importante para Yorick. Los ejemplos van desde *best-sellers* en publicaciones electrónicas como *Alas, Poor Yorick (2002)* de Chelsea Quinn Yarbro (con versión cinematográfica en 2006), *Alas, Poor Yorick: The Tragic Farce of Hamlet's Fool (2002)* de Robert DiChiara,³ hasta textos de escritores de mayor prestigio como el cuento “Yorick”, que encabeza la sección “West” de la colección *East-West (1994)* de Salman Rushdie, donde el bufón de la corte juega un papel crucial en el desarrollo de la tragedia.

La lista de ejemplos de reinterpretaciones literarias y no literarias de Yorick es considerable; sin embargo, una de las más notables, y que quizá ha contribuido a la perduración de la popularidad de este personaje shakespeareano en particular, data del siglo XVIII y es aquella que hace Sterne en su producción literaria y que da inicio con la publicación de *Tristram Shandy*.

Me atrevo a afirmar que Sterne contribuyó de manera importante a la fama de Yorick puesto que las menciones de este personaje durante el siglo XVIII son todas posteriores a la publicación de *Tristram Shandy*.

³ Estos textos son novelas en formato digital. Al parecer son textos poco serios, de mediana calidad que no se encuentran impresos, pero pueden descargarse de portales de librerías virtuales como Amazon y Barnes and Noble para leerse en dispositivos electrónicos.

En la mayoría de los casos son respuestas críticas a la controvertida *opera prima* del prebendado de York; sin embargo, al acercarnos al final del siglo, Yorick se convierte en una suerte de emblema del bufón y su nombre figura en los títulos de colecciones de chistes, bromas y anécdotas humorísticas que hacia finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII se publicaban bajo el título de “Jesters”. Como ejemplos de estas compilaciones (anteriores a *Tristram Shandy*) están *Ornatissimus Jocular: or, the Compleat (sic) Jester* (1703), *England’s Witty and Ingenious Jester: Or the Merry Citizen and Jocular Country-man’s Delightful Companion* (1718). A poco más de una década de la muerte de Sterne, se publica otro de estos textos pero esta vez con un título que utiliza los nombres del clérigo novelista y Yorick como estrategia comercial: *Sterne’s Witticisms or Yorick’s Convivial Jester* (1782), a pesar de que el libro es en realidad una colección de pasajes humorísticos de una gran cantidad de autores entre los que destacan William Hogarth, David Garrick y Edmund Burke.

Parson Yorick, clérigo y bufón

En su versión dieciochesca, Yorick es el nombre del burlón clérigo rural que aparece tanto en *Tristram Shandy* como en la segunda y última obra narrativa de Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768),⁴ de la cual es protagonista. Yorick es también el pseudónimo con

⁴Esta obra, cuya reputación se vio favorecida por el creciente interés por el sentimentalismo hacia el último tercio del siglo XVIII, sirvió como modelo a gran cantidad de las llamadas *Novelas sentimentales* en las últimas décadas de ese siglo, como lo explica John Mullan en su ensayo “Sentimental Novels”: “The flurry of novels declaring themselves to be “sentimental” seems to have been set off by the success of Laurence Sterne’s *A Sentimental Journey through France and Italy* by Mr. Yorick,

que el prebendado de York publica colecciones de sus propios sermones, así como una de sus identidades favoritas para firmar cartas, en particular aquellas dirigidas a Eliza Draper, con quien mantuvo una relación sentimental epistolar (y en un principio secreta) dado que ambos estaban casados y ella había emigrado a la India en compañía de su marido en 1763.⁵

En muchas ocasiones Yorick no sólo ha sido considerado una versión ficcionalizada del escritor, sino que llegó a tomarse como un alter ego de Sterne, puesto que el personaje, al igual que su autor, es un clérigo que gusta del humor en los momentos más inoportunos y predica la necesidad de reírse de sí mismo. Ian Campbell Ross, biógrafo y crítico del novelista, afirma que a lo largo de todo el siglo XVIII “Sterne himself would become almost indistinguishable in the public’s mind from his own creations, Tristram Shandy and Parson Yorick”.⁶ Incluso en el siglo XX (y los albores del XXI), algunos críticos tienden a utilizar de manera indistinta el nombre de Sterne, Tristram y Yorick. Algunos se refieren al narrador de *Tristram Shandy* como Tristram-Sterne, o utilizan la fórmula Yorick-Sterne para nombrar la voz narrativa en *A Sentimental Journey*.⁷

published in 1768, shortly before Sterne’s death.” *The Cambridge Companion to The Eighteenth Century Novel*, p. 238.

⁵ Véase la introducción de Melvin New para *A Sentimental Journey Through France and Italy and Continuation of the Bramine’s Journal: With Related Texts*. Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.

⁶ *Laurence Sterne: A Life*, p. 226.

⁷ Pueden encontrarse ejemplos de este fenómeno en textos como el de Douglas Brooks, *Number and Pattern in the Eighteenth-Century Novel: Defoe, Fielding, Smolett and Sterne* (1973): “Could we find a more apt description of Tristram-Sterne as he describes himself in the seventh volume’—very thin; a man with a pale face clad in black’?”, p. 174; el de Ismael Belda (crítico español que reseña *A Sentimental Journey* para la revista *Artes Hoy* (2007)): “El gesto preciso, real e inolvidable ante nosotros, detectado por la atención y la imaginación de Yorick/Sterne”, p. 12.

En la actualidad, si se lee *Tristram Shandy* desde un enfoque intertextual genettiano, se puede argumentar que la identificación de Sterne con sus personajes literarios Yorick y Tristram ejemplifica un recurso denominado “alusión personal”, el cual tendría como resultado un enriquecimiento del texto al aumentar sus posibles niveles de comprensión, siempre que el lector posea un cierto nivel de conocimiento del autor. Para Sterne, separado por más de dos siglos de la teoría intertextual de Genette, el uso indiscriminado de sus personas literarias constituía al mismo tiempo una estrategia de mercadotecnia y una instancia más de juego entre él y sus lectores.⁸

Así pues, la publicación de sus sermones con el nombre de uno de los personajes preferidos por el público garantizaría mejores ventas para su libro, puesto que a la mayoría de los lectores le resultaría más atractivo adquirir un texto firmado por un personaje que se había ganado su simpatía de antemano, que una colección de sermones de un (hasta entonces desconocido) clérigo de mediano rango. En el prefacio a la primera edición de su libro de sermones, Sterne mismo intenta

⁸ En *Yorick's Congregation*, con respecto a la identificación de Sterne con los narradores de sus obras, Martha Bowden comenta que:

Making strict one to one correspondences between Sterne and his creation is a hazardous business. While in many ways he himself encouraged the correspondences, publishing his sermons under Yorick's name, answering letters as both Tristram Shandy and Yorick, and calling his house Shandy Hall, the development of the personas and their effect on our reading are considerably more complex and less balanced than a simple set of equivalents [...]. Nonetheless, rather than seeing Sterne's life as simply the raw material that shaped into his book, it is more rewarding to see the process working both ways. In many significant ways, Sterne becomes Tristram and Yorick, capitalizing on their qualities to fuel his own celebrity. Martha F. Bowden, *op. cit.*, pp.31-32.

Estas aseveraciones resultan pertinentes para notar el uso de recursos paratextuales como potenciadores de mercado para sus obras.

disculparse por el uso de Yorick como supuesto autor y explica las razones:

The sermon which gave rise to the publication of these, having been offered to the world as a sermon of Yorick's, I hope the most serious reader will find nothing to offend him, in my continuing these two volumes under the same title: lest it should be otherwise, I have added a second title page with the real name of the author—the first would serve the bookseller's purpose, as Yorick's name is possibly of the two the more known;—and the second will ease the minds of those who see a jest, and the danger that lurks under it, where no jest was meant.⁹

Aunque el ingenioso novelista trata de culpar a los comerciantes de libros por la evidente estrategia comercial utilizada, su argumento resulta difícil de creer en tanto que, como demuestra Bowden en el texto antes mencionado, la inclusión y atribución a Yorick de uno de sus propios sermones desde la primera entrega de *Tristram Shandy* nos dan los primeros indicios de los planes que tenía Sterne para futuras publicaciones.¹⁰

Además, a pesar de que el novelista niega que el uso de este peculiar pseudónimo constituya una suerte de broma o juego (*jest*), el nombre falso le permitía confundir a algunos (aquellos que conocieran el libro sólo de oídas o no hubieran leído el prefacio) y divertir a otros, jugando con la noción de texto autobiográfico, que a partir de la obra de aquellos epígonos de la novela inglesa del XVIII, Defoe, Richardson y

⁹ Laurence Sterne. 1760. Sermons of Mr. Yorick. Vol. 1. Londres: *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group, pp. v-vi

¹⁰ Conviene recordar en este punto que, durante el siglo XVIII, los escritores no recibían regalías por las ventas de sus libros, sino que se les daba un pago único, por lo que les resultaba conveniente no sólo publicar por entregas, sino también escribir textos cuyas ventas estuvieran de algún modo garantizadas por el éxito comercial de publicaciones previas. Véase Barbara M. Benedict "Readers, Writers, Reviewers, and the Professionalization of Literature". *The Cambridge Companion to English Literature (1740-1830)*, pp. 6-8.

Fielding, se había convertido en uno de los convencionalismos más importantes para la escritura de novelas.

Sin embargo, como Sterne lo temía y había (infructuosamente) intentado evitar, la publicación de sus sermones trajo consigo una fuerte censura por parte de los que hasta el momento desconocían su profesión de clérigo. Como puede leerse en múltiples textos críticos de la época, la recepción de la primera colección de sermones fue tan controvertida como la de su novela; no obstante, en términos comerciales resulta un tanto sorprendente leer en el texto de Martha Bowden cómo

the books [las colecciones de sermones] themselves were widely popular, much more so than *Tristram Shandy*, and went into eight editions in his lifetime, making it the most successful commercial publication of his career. Clearly, Sterne's move to publish them when he did showed a canny sense of publicity and timing.¹¹

A la aseveración de Bowden puede agregarse que, además del afortunado recibimiento de los sermones en Inglaterra, éstos gozaron también de una amplia aceptación en Irlanda, en Dublín en específico, en donde, hacia el final de 1767, meses antes de la muerte del autor, habían alcanzado ya la cuarta edición, compuesta por cuatro tomos.¹² Sin duda la elección de Yorick como *nom de plume* probó ser muy efectiva en los designios del clérigo novelista que profiriera la tan citada frase “I wrote not to be fed but to be famous”, puesto que, como se ha

¹¹ Martha F. Bowden, *op. cit.*, p. 140

¹²Lo anterior puede verificarse consultando todas las ediciones publicadas entre 1759 y 1768 en el catálogo virtual de textos del siglo XVIII, Eighteenth Century Collections Online.

visto, su cómico clérigo rural ficticio contribuyó en gran medida a su enorme popularidad, tanto en vida como póstumamente.

La figura de Yorick, no obstante, va más allá de la estrategia publicitaria y el rompimiento con la convención de la autobiografía, puesto que, como nos recuerda John Stedmond, en *Tristram Shandy*

Yorick is, after all, not the author of the book. Tristram holds the pen. But Yorick serves to introduce the tradition of the jester, to remind the reader of the minor but highly significant role the clown can play in tragic drama.¹³

Las observaciones de Stedmond son importantes: en *Tristram Shandy* Yorick no es el protagonista y tampoco es el narrador de la historia, sin embargo, sus grandes raíces literarias (*Hamlet* y el *Quijote*) confieren gran importancia al personaje de tal suerte que se convierte en un vínculo trascendental entre lo cómico y lo trágico, que es fundamental para el desarrollo de la narrativa sterniana.

Para entender lo anterior es necesario comenzar por examinar lo que sucede cuando Sterne decide dar el nombre de “Yorick” al párroco de su novela. Como apunta Luz Aurora Pimentel:

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el nombre. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones [...] El nombre en sí funge como una especie de “resumen” de la historia y como orientación temática del relato.¹⁴

Así pues, siguiendo las observaciones de Pimentel, tenemos que, con su maravilloso e irreverente ingenio, el escritor dieciochesco retira la

¹³ John M Stedmond, *The Comic Art of Laurence Sterne. Convention and Innovation in Tristram Shandy and A Sentimental Journey*, p.10.

¹⁴ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, pp.63-65.

cualidad solemne que puede tener la figura de un hombre de la Iglesia desde el instante en que escoge su nombre, en tanto que es probable que una cantidad considerable de lectores ingleses recordaran que Yorick era también el nombre de un personaje secundario en *Hamlet*. En este caso, el nombre del personaje es sin duda referencial y resulta crucial para su caracterización, ya que es de esperarse que un clérigo dieciochesco llamado Yorick tenga algo del bufón shakespeariano del mismo nombre.

Ahora bien, por si el nombre en sí mismo no fuera suficiente para relacionar al clérigo de la comunidad donde vive la familia Shandy con el Yorick que cargaba sobre sus hombros al infante Hamlet, el narrador se encarga de evidenciar el vínculo entre estos personajes:

Yorick was this parson's name, and, what is very remarkable in it, (as appears from a most ancient account of the family, wrote upon strong vellum, and now in perfect preservation) it had been exactly so spelt for near,—I was within an ace of saying nine hundred years—but I would not shake my credit in telling an improbable truth, however indisputable in itself;[...]The family was originally of Danish extraction, and had been transplanted into England as early as in the reign of Horwendillus, king of Denmark, in whose court it seems, an ancestor of this Mr. Yorick's, held a considerable post to the day of his death. Of what nature this considerable post was, this record saith not [...].It has often come into my head, that this post could be no other than that of the king's chief Jester;—and that Hamlet's Yorick, in our Shakespear, [*sic*] many of whose plays, you know, are founded upon authenticated facts,—was certainly the very man. I have not the time to look into Saxo Grammaticus Danish history, to know the certainty of this;—but if you have leisure, and can easily get at the book, you may do it full as well yourself.¹⁵ (I,xi, 22-23.)

¹⁵ Laurence Sterne. 1980. *Tristram Shandy: An Authoritative Text. The Author on the Novel. Criticism*, Howard Anderson, ed., Norton: Nueva York y Londres. Todas las citas de *Tristram Shandy* serán tomadas de esta edición y a partir de este momento daré entre paréntesis la referencia abreviada.

En este caso, la referencia a la tragedia isabelina es declarada, de tal suerte que la intertextualidad es explícita y deliberada; el préstamo no se esconde, por lo que no entrará en las acusaciones de plagio que décadas más tarde se levantarían en contra del escritor y su novela. La “relación de co-presencia entre dos o más textos” y “la presencia efectiva de un texto en otro”¹⁶ de las que habla Genette son notorias en este párrafo. El juego con el lector como recurso humorístico es evidente también, dado que el narrador asume en primer lugar una postura erudita fingiendo haber realizado una amplia investigación sobre la genealogía del personaje, sólo para romper inmediatamente con la posible veracidad de su hipótesis al reconocer que no ha revisado el texto que la sustentaría. El narrador establece una juguetona relación de competencia (*agon*) con el lector en cuanto a los niveles de erudición, lo que mueve a risa a todos aquellos que decidan dejarse llevar por el juego. De esta forma se tiene un claro ejemplo de la utilización de referencia intertextual con fines cómicos.

Además del nombre y la genealogía que el narrador propone para el personaje, Yorick se relaciona con la figura del bufón, dado que se comporta como tal: tiene por costumbre tomar los asuntos cotidianos con la mayor ligereza posible, se burla de todo y todos (principalmente de sí mismo), e incluso sus movimientos corporales son semejantes a los de un entretenedor de la corte. En el relato de los antecedentes de la muerte del párroco, el narrador nos deja ver algunos de estos aspectos bufonescos:

¹⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

He [Yorick] was a man unhackneyed and unpractised in the world, and was altogether as indiscreet and foolish on every other subject of discourse where policy is wont to impress restraint. [...] [Eugenius] would often tell him, that one day or other he would certainly be reckoned with; and he would often add, in an accent of sorrowful apprehension,--to the uttermost mite. To which Yorick, with his usual carelessness of heart, would as often answer with a pshaw!-- and if the subject was started in the fields,--with a hop, skip, and a jump at the end of it.(I, XII, 25-27.)

Mientras que Eugenius muestra una actitud sensata y racional, Yorick danza como todo un arlequín. La imagen que se describe en este fragmento es profundamente cómica: se nos presenta a un inocente (e imprudente) hombre de la Iglesia que hace piruetas para escapar de una conversación seria.

Por otra parte, la presunta genealogía de Parson Yorick trae consigo un componente metaficcional,¹⁷ puesto que Sterne reconoce la cualidad ficticia de su obra al argumentar que uno de sus personajes es descendiente de otro habitante de la ficción. En éste, como en muchos pasajes de su novela, el escritor dieciochesco se muestra consciente de la insuficiencia del lenguaje para contener y transmitir la realidad. En su acostumbrado estilo lúdico conjunta recursos que producen una ilusión de realismo (descripciones que dan apariencia de ser exhaustivas,¹⁸ imitación del lenguaje oral, digresiones) con guiños sobre el carácter

¹⁷ De acuerdo con *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (1990), 'metafiction' es: "fiction about fiction; or more especially a kind of fiction that openly comments on its own fictional status [...] the term is normally used for works that involve a significant degree of self-consciousness about themselves as fictions", p.133.

¹⁸ Y que, sin embargo, en muchos casos, si se les examina con cuidado, pueden resultar poco específicas. Por ejemplo, la descripción de Trim, el fiel acompañante del tío Toby, que tiene lugar en el segundo volumen de la novela, se prolonga por varias páginas en las que se dan detalles de su postura y tono de voz, y al parecer se especifican sus rasgos faciales, pero si se lee con detenimiento, con las características dadas, resulta difícil distinguir a este personaje de cualquier otro hombre de su época y estrato social. En este caso en particular la caracterización física de Trim se complementa con una ilustración que Sterne había encargado a William Hogarth para la tercera edición de la primera entrega de *Tristram Shandy* en 1760.

artificioso de su propio espacio diegético; esto con el propósito de mostrar el puente infranqueable entre el lenguaje de los hombres y la realidad humana. Así pues, la intertextualidad en este caso sirve tanto para la caracterización humorística del personaje Yorick como para la ruptura de la ilusión de realidad.

En la caracterización de Yorick ocurre un proceso de “amplificación”, que es uno de los múltiples tipos de trasposiciones que puede sufrir un hipotexto de acuerdo con Genette.¹⁹ Mientras que, como hemos visto, la mención que hay en *Hamlet* del difunto bufón de la corte toma tan sólo unas líneas, en el texto de Sterne, Yorick es un personaje completo, con un pasado y una personalidad tan definidos como los de los demás personajes de *Tristram Shandy*. La transformación ampliada del hipotexto abre posibilidades que no estaban antes: en primer lugar parece demostrar la teoría que Walter Shandy expondrá en capítulos posteriores sobre cómo el nombre determina la personalidad de quien lo ostenta. En segundo lugar se muestra que la jocosidad no siempre es bien recibida por la sociedad, puesto que el párroco muere por culpa de un malentendido, que tiene como antecedente sus constantes e impertinentes bromas. Y, finalmente, se da a entender que un clérigo también puede (y quizá debe) tener algo de bufón.

¹⁹ El teórico francés explica la ampliación como el resultado de la conjunción de extensión temática y expansión estilística. Es un aumento generalizado del hipotexto (ya sea en fragmentos o en su totalidad) como recurso para construir el nuevo texto. La extensión temática se entiende como una exploración ampliada del texto fuente en el hipertexto, mientras que la expansión “procede no ya por adición masiva, sino por una especie de dilatación estilística. Digamos, caricaturizando, que se trata aquí de duplicar o de triplicar la longitud de cada frase del hipotexto”. *Palimpsestos*, p. 335. Genette afirma que la ampliación tiende a enriquecer el hipertexto puesto que incluye las posibilidades interpretativas provenientes del hipotexto, al tiempo que realiza nuevas aportaciones. Véase Gérard Genette, *op. cit.*, pp.329-345.

En el relato de Sterne se ejemplifica una de las conclusiones de los *Palimpsestos* de Genette que dice:

Todo hipertexto, incluso un pastiche, puede sin <<agramaticalidad>> perceptible leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma suficiente. Pero suficiente no significa exhaustiva. Hay en todo hipertexto una ambigüedad que [...] deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo y en relación con el hipotexto.²⁰

En *Tristram Shandy*, Yorick es por sí mismo un personaje completo y podría entenderse separado de su relación con *Hamlet*; su caracterización es “suficiente”, pero no “exhaustiva”. Escindido de sus referencias intertextuales, Parson Yorick sería sólo un cándido párroco bromista, cuyo humor le acarrea muchos enemigos y finalmente la muerte. No obstante, si se lee a Yorick como el descendiente del bufón de la tragedia de Shakespeare, se enriquece la caracterización y se establece un vínculo entre la novela y su hipotexto.

Mediante el puente que tiende Yorick entre la corte del príncipe Hamlet y la Inglaterra del siglo XVIII, y aunque Sterne no lo diga, haciendo una trasposición de la frase que utiliza Marcellus para describir el estado de Dinamarca, puede inferirse que “something was rotten in the State of *England*” y aquello que estaba en proceso de descomposición era quizá la seriedad del pensamiento racionalista extremo, misma que el autor pretendía aliviar por medio de la risa.

²⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 494.

Remember me

*When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's
waste.*

W. Shakespeare, Soneto XXX.

Además de la relación intertextual que se da entre Hamlet y *Tristram Shandy* por medio de Yorick, ambas obras se vinculan también por compartir el recuerdo como motivo recurrente. *Tristram Shandy* es una obra construida de manera fragmentaria con las memorias del narrador/protagonista sobre su vida y la de los personajes que lo acompañan. Las digresiones que caracterizan a la novela de Sterne muestran de forma juguetona cómo un suceso está ligado a otro por medio de los recuerdos que se tienen de ellos. El relato del nacimiento de Tristram se retrasa durante varios cientos de páginas a causa de las historias y reflexiones que, de acuerdo con el narrador, son consecuencia del proceso de recordar y describir cada una de las circunstancias que dieron origen a su vida.

En *Hamlet* la preocupación por la conservación del recuerdo se manifiesta desde el primer acto, cuando el fantasma del rey no sólo encomienda al hijo la tarea de vengar su muerte sino también la de preservar su memoria. Al despedirse del fantasma que se le ha presentado con la forma de su padre, el príncipe Hamlet promete:

Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
In this distracted Globe. Remember thee?
Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past
That youth and observation copied there,
And thy commandment all alone shall live.
(I,v. 96-102)

Las últimas palabras del espectro perduran en la mente del príncipe, quien jura terminar con el desorden que el infame asesinato del padre ha acarreado para la corte de Dinamarca. Al final de la tragedia, la encomienda de Hamlet para Horacio es la misma: “tell my story” (V,ii, 332.). El sobreviviente debe preservar por medio del relato el recuerdo de lo que ya no es.

Con la construcción del personaje de Parson Yorick, Sterne muestra la misma inquietud por mantener vivo el recuerdo del clérigo muerto. Tristram relata cómo Eugenius, gran amigo del párroco, manda grabar sobre su tumba la frase con que Hamlet se despide de la calavera de su antiguo bufón: “Alas, Poor Yorick”. Por medio del uso de esta frase en una novela del siglo XVIII, Sterne cumple la voluntad del príncipe de Dinamarca que quería ser recordado. A continuación, el narrador de la novela considera apropiado, a manera de homenaje, dejar una página de su libro en color negro como señal de luto por la muerte de Yorick. La célebre página negra de *Tristram Shandy* constituye una vez más una instancia de juego, a la seriedad de la descripción de la muerte opone una broma visual que rompe con la solemnidad del momento.

Por otra parte, la conservación de la memoria colectiva es también un importante punto de convergencia entre las profesiones del bufón (*jester*) y la del clérigo rural (*parson*). De acuerdo con el *Oxford English Dictionary*, el término *jester* viene del inglés medio *geste* y se refiere en primer lugar a un “professional reciter of romances” en segundo término, se utiliza para designar a un “mimic, buffoon, merry-andrew [or] any

professed maker of amusement, especially one maintained in a prince's or nobleman's household." En esta definición puede verse cómo una de las funciones cruciales de un 'jester', además de divertir a su público es la de preservar la memoria popular mediante el relato oral. Para el término "parson" el *OED* propone "A holder of a parochial benefice in full possession of its rights and dues; a rector. Extended successively, in popular use, so as to include a vicar or any beneficed clergy man, a non-conformist or a preacher". Así pues, en tanto que predicador, la función de *parson* lleva implícita una tarea similar a la del bufón, puesto que en última instancia ambos narran y reinterpretan historias del dominio público, al tiempo que se preocupan por la recepción de sus discursos.

Es posible que uno de los propósitos de Sterne al conjugar en un mismo personaje las figuras del clérigo y el bufón fuera mostrar que ambas profesiones no deben, necesariamente, estar alejadas una de la otra. Al pensar en Yorick como un párroco alegre, bromista, bufonesco, quizá tuviera en mente el famoso cuadro de William Hogarth *The Sleeping Congregation* (1728), que muestra a todos los feligreses durmiendo durante el sermón, y pusiera todo su empeño en alejarse del predicador aburrido. Al personificar en Yorick al clérigo y al bufón, el novelista nos advierte la necesidad de combinar el humor con la prédica para realizar una labor más eficaz.

II.2 La herencia cervantina: Yorick, el párroco de la triste figura

El Quijote en la Inglaterra del XVIII

Además de su relación con *Hamlet*, para el análisis de Yorick es fundamental tomar en cuenta su vínculo manifiesto con otra de las grandes obras del canon occidental, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes. Como veremos en este apartado, el párroco de la comunidad de los Shandy es un crisol lúdico donde se funden de manera efectiva las tradiciones shakesperiana y cervantina, por lo que el personaje puede analizarse como una clara instancia de juego intertextual.

Si se estudia la más célebre de las obras de la literatura española, teniendo en consideración su papel preponderante para el desarrollo de la novela moderna europea, es importante destacar que la influencia del *Quijote* no se limita a las obras de su propia tradición literaria, sino que también está presente de manera significativa en la literatura inglesa. La primera traducción de la novela de Cervantes al inglés, a cargo de Thomas Shelton, data de 1612 (parte I), tan sólo siete años después de su publicación en español, y 1620 (Parte II), cinco años después de la aparición del original. El texto de Shelton se mantuvo como una de las ediciones preferidas del *Quijote* en inglés a lo largo del siglo XVII, hasta que el siglo siguiente trajo consigo un renovado auge del texto cervantino y, por ende, una nueva oleada de traductores.

En 1700, Peter Motteux, basándose en textos existentes del *Quijote*, publicó una nueva traducción al inglés, titulada *The History of the Renowned Don Quixote de la Mancha. Written in Spanish, by Miguel*

de Cervantes Saavedra. Translated from the original by several hands and published by Petter (sic) Moteux (sic). Esta versión, aclamada por su comicidad e ingenio, si bien criticada por su poca seriedad y despego del original, conservó su popularidad (con seis reediciones hacia 1732) hasta la aparición de la traducción de Charles Jervas en 1742.²¹ En la década siguiente, en 1755, el novelista (y médico) Tobias Smollett también publicó su versión del *Quijote* con una introducción sobre la vida de Cervantes, la cual fue la preferida por el público a partir de ese momento, y hacia 1795, contaba ya con cuatro reediciones en Inglaterra y dos en Irlanda.²² Quizá por la fama del propio Smollett como escritor, esta traducción ha mantenido su éxito hasta nuestros días, como lo demuestran las reimpressiones del texto publicadas en editoriales tan populares como *Wordsworth Classics*.

Sin embargo, el legado de la gran novela cervantina en la tradición inglesa no se limita al número y éxito comercial de sus traducciones, sino que, en particular durante el siglo XVIII, se publicó una cantidad considerable de obras narrativas las cuales eran, en mayor o menor medida, resultado de la lectura y reinterpretación de las aventuras del héroe manchego y su escudero. Dentro de los ejemplos de cervantismo en la ficción dieciochesca inglesa pueden destacarse *Don Quixote in England* (1734), *Joseph Andrews* (1742) y *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding; *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox; *The Spiritual*

²¹ Esta traducción fue publicada tres años después de la muerte de Jervas y estaba firmada por un tal "Charles Jarvis, Esq.". El cambio en el apellido puede haber sido intencional, aunque podría tratarse de un error de imprenta.

²² Estos datos pueden constatarse en la antes mencionada Eighteenth Century Collections Online (ECCO), una colección digital de obras publicadas durante el siglo XVIII en Inglaterra.

Quixote (1773) de Richard Graves, entre muchos otros. Estas obras retoman tanto el estilo satírico del *Quijote*, como el motivo del viaje (real o imaginado) del protagonista, el *leitmotif* de la locura, así como uno de los recursos quijotescos preferidos por un número considerable de escritores ingleses de este periodo: la exposición de ideas (opuestas y complementarias) mediante la contraposición de dos personajes.

La caracterización diádica basada en el modelo don Quijote-Sancho (héroe-patíño) fascina a toda clase de autores y lectores ingleses a lo largo del siglo. Este tipo de caracterización, que como veremos más adelante, es retomada por Sterne para la construcción de las parejas Walter-Toby y Toby-Trim, es menos evidente en Parson Yorick, quien, a pesar de estar también acompañado por su amigo Eugenius, depende en menor grado de este personaje para completar su caracterización.

Cervantick, o lo cervantino en Tristram Shandy

Antes de entrar de lleno al análisis textual donde se ejemplificarán las relaciones explícitas entre Yorick y el Caballero de la Triste Figura, considero pertinente hacer un breve comentario explicativo sobre la relación manifiesta entre *Tristram Shandy* y el *Quijote*, la cual se establece en primera instancia mediante el uso que hace Sterne del adjetivo *cervantick* (cervantino) tanto en la novela como en algunos de sus paratextos.

En la carta número XIV, de una compilación de la correspondencia de Laurence Sterne publicada póstumamente por su hija, el escritor se

dirige a una amiga suya, a la que llama Witty Widow Mrs. F--- para adelantar algunos comentarios sobre el contenido del tercer volumen de su libro, del que afirma que tendrá: “more laughable humour,—with equal degree of Cervantick satire—if not more than in the last.”²³ En un primer momento, resulta difícil discernir el significado exacto que para el autor tiene el adjetivo *Cervantick*. Para los lectores del *Quijote* el término podría parecer cercano a “ingenioso”, “perspicaz”, “genial”, calificativos todos aplicables a la obra de Sterne; sin embargo, uno de los puntos fundamentales a tomar en cuenta en este enunciado es cómo el novelista establece una primera relación con su homólogo español al reconocer la presencia de sátira tanto en el texto de Cervantes como en el propio.

Para entender el concepto al que se refiere Sterne conviene detenerse un momento para revisar algunas definiciones de diccionarios de la época. En *A Compleat English Dictionary* (1735), Benjamin Defoe define ‘*satire*’ como “sharply inveighing against vice and vicious persons; a lampoon; also a manner of discourse wherein every person is ridiculed”.²⁴ En una definición más específica, Samuel Johnson propone: “a poem in which wickedness or folly is censured. Proper satire is distinguished by the generality of reflections, from a lampoon which is aimed against a particular person; but they are frequently confounded: it

²³ Laurence Sterne. 1790. *A Collection of the Letters by the late Rev. Mr. Laurence Sterne to His Most Intimate Friends on Various Occasions*, p.29.

²⁴ Benjamin Norton Defoe. 1735. *A Compleat (sic) English Dictionary. Containing the true meaning of all words in the English language: also the proper names of all the kingdoms, ... in the world: ... Design'd for the use of gentlemen, ladies ... and all who desire to speak or write English in its present purity and perfection*, pp. 299-300.

has *on before the subject*".²⁵ En ambas propuestas encontramos que la sátira se relaciona directamente con el ridículo por una parte y con la censura de las conductas inapropiadas por otra; si bien de acuerdo con Johnson este recurso, a diferencia de otros, implica una crítica más generalizada. De lo anterior se desprende que el novelista inglés no sólo consideraba la burla social como uno de los elementos preponderantes en su novela, sino que dichas instancias críticas estaban planeadas para imitar el estilo de Cervantes. La intertextualidad con fines humorísticos se hace presente puesto que Sterne señala la utilización de sátira en su novela al tiempo que admite estar imitando a otro autor. Al hablar de "sátira cervantina" el escritor dieciochesco reconoce tener una visión compartida del mundo y su representación literaria con el célebre autor español del siglo anterior.

En otra carta dirigida a un amigo, Sterne define el humor cervantino (*Cervantick humour*) como "describing silly or trifling events with the circumstantial pomp of great ones."²⁶ A pesar de que el escritor en este caso sólo hace referencia al adjetivo 'cervantino' aplicado al sustantivo 'humor', su definición resulta apropiada para entender el estilo discursivo de personajes como Walter, Toby y Tristram Shandy a lo largo de la novela. Asimismo, el repetido uso que hace el prebendado de York de este término es sintomático de la creciente popularización de lo cervantino como adjetivo en la sociedad inglesa del XVIII.

²⁵ Samuel Johnson. 1755-56. *A Dictionary of the English Language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers. To which are prefixed, a history of the language, and an English*, p.759.

²⁶ Laurence Sterne. 1790. *op. cit.*, p. 27.

Ya en la novela, en el tercer volumen, nos encontramos con que el narrador utiliza el adjetivo *cervantick*, acompañado por el sustantivo *gravity*, “gravedad cervantina”, para describir la actitud que adopta su padre en una disertación sobre el ejercicio de maldecir:

For this reason, continued my father, with the most Cervantick gravity, I have the greatest veneration in the world for that gentleman, who, in distrust of his own discretion in this point, sat down and composed (that is at his leisure) fit forms of swearing suitable to all cases, from the lowest to the highest provocation which could possibly happen to him--which forms being well considered by him, and such moreover as he could stand to, he kept them ever by him on the chimney-piece, within his reach, ready for use. (III, x, 152.)

En este fragmento, lo cervantino parece cercano a la definición que había dado Sterne en la carta antes citada con referencia al humor que comparte su novela con la de Cervantes, en tanto que Walter Shandy adopta una actitud discursiva que no corresponde con el tema que está tratando en este caso.

Como hemos visto hasta ahora, lo “cervantino” en Sterne se refiere en efecto a la manera en que los personajes abordan eventos insustanciales de la vida cotidiana con gran solemnidad. Sin embargo, el narrador también utiliza el adjetivo *cervantick* para referirse al fenómeno opuesto, como puede observarse en el siguiente pasaje:

I beseech thee, Eugenius, quoth Yorick, taking off his night-cap as well as he could with his left hand,—his right being still grasped close in that of Eugenius,—I beseech thee to take a view of my head.----I see nothing that ails it, replied Eugenius. Then, alas! my friend, said Yorick, let me tell you, that 'tis so bruised and mis-shapened with the blows which ***** and ***** , and some others have so unhandsomely given me in the dark, that I might say with Sancho Pança [*sic*], that should I recover, and 'Mitres thereupon be suffered to rain down from heaven as thick as hail, not one of them would fit it. Yorick's last breath was hanging

upon his trembling lips ready to depart as he uttered this:--yet still it was uttered with something of a Cervantick tone;--and as he spoke it, Eugenius could perceive a stream of lambent fire lighted up for a moment in his eyes;---faint picture of those flashes of his spirit, which (as *Shakespear* said of his ancestor) were wont to set the table in a roar! (I, xii, 29.)

Aquí lo cervantino no se refiere a parecer serio cuando se habla de algo trivial sino todo lo contrario; el ‘tono cervantino’ que utiliza Yorick puede interpretarse como la capacidad de utilizar el humor en los momentos de mayor gravedad. El párroco está a punto de morir y sin embargo, esto no le impide recordar a su admirado Sancho Panza y hacer una paráfrasis del momento en que éste afirma: “tengo para mí que, aunque lloviese Dios reinos sobre la tierra, ninguno asentaría bien sobre la cabeza de Mari Gutiérrez”. (I, vii, 74.)²⁷

Asimismo, el pasaje anterior resulta interesante en tanto que, en unas cuantas líneas, el narrador conjuga las dos procedencias literarias de Yorick, a saber, *Hamlet* y el *Quijote*. El párroco recurre al humor en la situación menos risible de su vida, y para lograr esto, recuerda a Cervantes, mientras que la expresión de su semblante hace pensar en su presunto antepasado shakespeareano. Este episodio es quizá un ejemplo de lo que críticos como Sir Walter Scott consideraban una de las mayores cualidades del texto de Sterne: concatenar préstamos de diferentes obras de manera muy eficaz.

Como hemos visto en los ejemplos del uso del adjetivo *cervantick*, Sterne comparte con Cervantes el amor por la relatividad de las ideas y

²⁷ Miguel de Cervantes. 2004 *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico, ed., México: Real Academia Española. Las citas de la obra de Cervantes estarán tomadas de esta edición.

conceptos. Es decir, así como en el *Quijote* se juega constantemente con la noción de que nada es estático, puesto que lo que para unos es locura para otros es realidad y viceversa, en *Tristram Shandy* no hay discursos, ni personajes, ni términos fijos. Así pues, ya que lo cervantino puede ser a veces lo trivial hecho solemne, y en otras ocasiones lo grave hecho cómico, en el uso del mismo adjetivo para designar fenómenos contrarios, el novelista dieciochesco juega con la noción de que una misma moneda tiene dos lados.

En el cuarto volumen, el narrador utiliza nuevamente el adjetivo *cervantick*, en esta ocasión para referirse a episodios de la vida de su tío (quien, como veremos más adelante, también está caracterizado en términos quijotescos):

The amours of my uncle Toby, the events of which are of so singular a nature, and so Cervantick a cast, that if I can so manage it, as to convey but the same impressions to every other brain, which the occurrences themselves excite in my own—I will answer for it the book shall make its way in the world, much better than its master has done before it. (IV, xxxii, 302.)

Después de leer el breve (y fallido) romance de Toby con la viuda Wadman es posible relacionar lo cervantino en este caso con lo tragicómico, o bien, con el equívoco que deriva de la incapacidad que tiene Toby (como tenía don Quijote) para relacionarse con personajes que no comparten su código discursivo. Estas aseveraciones que pueden parecer vagas por el momento, serán explicadas con detalle en el capítulo destinado al tío Toby.

La triste (y cómica) figura de Yorick

El bufonesco párroco Yorick es uno de los personajes más memorables de la novela. No es casualidad que sea éste el primero que aparece descrito de manera lineal sin que el relato se vea interrumpido por las acostumbradas digresiones del narrador (si bien la historia misma del clérigo es una digresión derivada de la narración de los arreglos para el parto del aún nonato Tristram). Se nos presenta su presunta genealogía que lo asocia con el personaje de Shakespeare; se describe su temperamento, su relación con la comunidad a la que pertenece y la manera en que es visto por la gente estableciendo paralelismos con el protagonista de la gran novela cervantina; y finalmente se narra su muerte, a pesar de que ésta tendrá lugar en un momento posterior al final de la novela misma.

Aunque en el apartado anterior adelanté uno de los pasajes en que se puede observar el vínculo textual entre don Quijote y Yorick, la primera relación evidente entre el clérigo y el caballero andante aparece en la descripción de un caballo:

a lean, sorry, jack-ass of a horse, value about one pound fifteen shillings; who, to shorten all description of him, was full brother to Rosinante as far as similitude congenial could make him; for he answered his description to a hair-breadth in every thing,—except that I do not remember 'tis any where said that Rosinante was broken winded; and that, moreover, Rosinante, as is the happiness of most Spanish horses, fat or lean,—was undoubtedly a horse at all points. (I, x, 17-18)

Se trata de la montura del párroco Yorick, que, al igual que la del hidalgo de la Mancha, contribuye a la caracterización cómica del personaje dado que lo despoja de la dignidad que convencionalmente confiere un corcel

a su dueño. Con una metonimia en la que el caballo sustituye al caballero, una vez más Sterne se rehúsa a presentar al hombre de la Iglesia como una figura solemne que debe ser respetada (y temida); prefiere en su lugar mostrar a un hombre risible, y que sin embargo, se gana la simpatía del lector.

Más adelante, el narrador muestra que, al igual que sucede a don Quijote, el aspecto y temperamento de Yorick le ganan las burlas de su comunidad, como puede leerse en este fragmento:

To speak the truth, he never could enter a village, but he caught the attention of both old and young.—Labour stood still as he pass'd—the bucket hung suspended in the middle of the well,—the spinning-wheel forgot its round,—even chuck-farthing and shuffle-cap themselves stood gaping till he had got out of sight [...] He loved a jest in his heart—and as he saw himself in the true point of ridicule, he would say he could not be angry with others for seeing him in a light, in which he so strongly saw himself: So that to his friends, who knew his foible was not the love of money, and who therefore made the less scruple in bantering the extravagance of his humour,—instead of giving the true cause,—he chose rather to join in the laugh against himself; and as he never carried one single ounce of flesh upon his own bones, being altogether as spare a figure as his beast,—he would sometimes insist upon it, that the horse was as good as the rider deserved;—that they were, centaur-like,—both of a piece. (I, x, 19.)

Con esta descripción es posible imaginar a Yorick como un bufón con vestimenta de clérigo rural dieciochesco, a caballo sobre un escuálido remedo del Rocinante del caballero de la Triste Figura. Además de montar un rocín tan poco caballeresco como el del hidalgo de la Mancha, la propia figura del párroco es muy similar a la del protagonista de su hipotexto y, al igual que éste, Yorick sufre de un cierto aislamiento en su comunidad a causa de su manía de hacer constantes (y en ocasiones inoportunas) bromas que no siempre son tomadas de la mejor forma por

los burlados. En su caso, como en el de don Quijote, su peculiar forma de actuar le acarrea resultados funestos, puesto que, como se ha mencionado antes, el clérigo bufonesco de la triste figura encuentra su muerte a manos de unos hombres que interpretan un accidente como una broma de mal gusto.

Con referencia a este personaje Wolfgang Iser afirma que:

Yorick is the longed-for-ideal, but even if he is a Don Quixote, he is distinguished from the 'locura' (madness) of that famous knight by the fact that he is acutely conscious of himself. He combines the craziness of the abstract idealist with the ambivalence of the Fool—an almost incredible combination. As Fool, he remains detached from everything, whereas Don Quixote is always totally involved.²⁸

El comentario de Iser es atinado en tanto que en efecto Yorick, a diferencia de don Quijote, no es visto como un loco sino como un hombre peculiar; sin embargo resulta cuestionable la aseveración de que el personaje cervantino no tenga cierto nivel de autoconciencia puesto que en múltiples ocasiones (en particular en la segunda parte de la novela) don Quijote parece estar al tanto de que sus momentos caballerescos son actuados. Don Quijote es también una suerte de *fool* shakespeariano que, a través de su comportamiento disparatado e irreverente, muestra los errores de los personajes que lo rodean. Por medio de Yorick, Sterne nos presenta el parecido que existe entre un bufón, un loco y un clérigo rural.

En *Tristram Shandy*, en el capítulo siguiente a la presentación de Yorick, se narra el asunto del contrato matrimonial de los padres de Tristram y se da un primer esbozo de la personalidad de Walter Shandy,

²⁸ Wolfgang Iser, *Laurence Sterne, Tristram Shandy*, pp. 30-31.

que contrasta de manera evidente con la del buen Yorick. Walter también es una figura cómica para los lectores, sin embargo, como veremos en el siguiente capítulo de este trabajo, su comicidad es involuntaria e inadvertida en tanto que se tiene a sí mismo en muy alta estima.

**III. El legado cervantino en la
casa Shandy: Locura, *hobby-
horse* y las parejas de
personajes**

Como se había mencionado en el apartado anterior de este trabajo, *Tristram Shandy* forma parte de una tendencia dieciochesca a escribir obras narrativas que guardan una estrecha relación con el *Quijote*. En ellas se retoma no sólo el estilo satírico, el tono irónico y el motivo del viaje, sino también variaciones del *leitmotif* de la locura y la contraposición de personajes como técnica de caracterización. En este capítulo se estudiarán el *hobby-horse* de los hermanos Shandy como transformación de la locura cervantina, así como la estructura Quijote-Sancho en la caracterización por parejas del padre y el tío de Tristram.

III. 1 Locuras quijotescas y excentricidades inglesas

[F]uera de las simplicidades que este buen hidalgo dice tocantes a su locura, si le tratan de otras cosas discurre con bonísimas razones y muestra tener un entendimiento claro y apacible en todo; de manera que como no le toquen en sus caballerías, no habrá nadie que le juzgue sino por de muy buen entendimiento.
Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

La locura, tópico del humanismo europeo, es sin duda un *leitmotif* en la novela de Cervantes y es también el recurso principal que utiliza para la caracterización de su singular protagonista. Cuando en el primer capítulo del *Quijote* se narra la pérdida de la razón del hidalgo Quijana con estas palabras: “y así, del poco dormir y el mucho leer, se le secó el cerebro (*sic*) de manera que vino a perder el juicio” (I, i, 30-31.) debe notarse que el primer encuentro con la locura es orgánico, involuntario, producto de un descuido de las necesidades corporales. Sin embargo, a

este proceso somático le sigue otro más complejo e interesante: la construcción voluntaria de la propia locura:

rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravios y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. (I, i, 31-32.)

A partir de este momento, el antes hidalgo y ahora caballero andante en potencia comenzará a estructurar su locura siguiendo los modelos que ha leído en sus ratos de ocio.

En este punto, es importante destacar que la inactividad es la condición que da origen tanto a la locura del hidalgo como a los *hobby-horses* de los personajes sternianos. En Cervantes, el protagonista es un cristiano viejo de la baja nobleza que no tiene gran fortuna ni grandes responsabilidades, de quien se nos dice que “los ratos que estaba ocioso—que eran los más del año—se daba a leer libros de caballerías” (I, i, 28.).¹ En Sterne, como veremos más adelante, los personajes que se entregan a un comportamiento excéntrico (muy cercano a la locura) son comerciantes retirados como Walter Shandy, veteranos de guerra como Toby Shandy y Corporal Trim, o incluso relajados párrocos rurales como Yorick, todos ellos con una cantidad considerable de tiempo a su disposición.

¹ En su texto *Ensayos en torno a la locura de don Quijote*, Cristina Múgica explica cómo en la sociedad del siglo XVII español “la masa de cristianos viejos sospechaba de todo aquel que se dedicara a la negación del ocio, lo que se reservaba a los judíos y los moros”. Cristina Múgica, *Ensayos en torno a la locura de don Quijote*, p.19. Así pues, los hidalgos como Quijana, para escapar del tedio de la rutina, no tenían otra opción que crear para sí mismos una realidad amena por medio de la fantasía.

Ahora bien, como se había dicho antes, la locura de don Quijote es fundamental para su caracterización, dado que no se puede pensar en el protagonista sin recordar de inmediato su peculiar padecimiento. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel cuando explica cómo el personaje de un relato es “un centro de imantación de valores tematizados y acaba por representarlos”,² podemos entender que don Quijote se convierte en representación del valor de la locura que ya había sido tematizada por Erasmo y sus seguidores. Tanto sus aventuras como las relaciones que entabla con el resto de los personajes están permeadas por la demencia, la cual, conforme se avanza en la narración, se hace evidente para el lector que es más una actuación (que tiene por guión las novelas de caballerías) que un verdadero problema fisiológico.

En *Tristram Shandy* ocurre una actualización del motivo de locura como elemento de caracterización, frecuente en el siglo XVII, y que para el siglo XVIII ya se había consolidado como tema-personaje. Cuando Sterne decide construir a sus personajes principales por medio de la descripción de sus respectivas manías y excentricidades sigue un modelo similar al de Cervantes, que venía de la ideología humanista. En el relato de la vida y opiniones del caballero Tristram, el *leitmotif* de la locura quijotesca se convierte en el *leitmotif* del *hobby-horse* shandeano, con los cambios inherentes a toda trasposición puesto que, como asevera Pimentel: “en los temas-personaje se observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la “memoria intertextual” de los anteriores”.³

² Luz Aurora Pimentel, “Tematología y Transtextualidad”, p. 218.

³ *Idem.*

El cambio semántico es notorio: se sustituye la palabra “locura” (*madness* o *folly* en inglés) por “*hobby-horse*”. El término que utiliza el narrador de Sterne para caracterizar a sus personajes tiene dos acepciones principales que se intercambian de manera lúdica a lo largo del relato. La primera es literalmente un juguete: un caballito de madera. En un complemento explicativo a *Tristram Shandy*, publicado en 1760, Sterne define el *hobby-horse* como “a machine which boys (ay, and girls too) frequently sit astride upon, and which going up and down affords them much amusement.”⁴ Los diccionarios modernos sólo conservan este significado: “A stick having an imitation horse’s head at one end that a child pretends to ride. A toy horse suspended by springs from a frame.”⁵

El segundo significado, al que Tristram se refiere cuando dice caracterizar a sus personajes por medio del *hobby-horse*, es de uso arcaico y es muy similar a lo que en la actualidad se entiende por el sustantivo *hobby*. En su ensayo “Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos”, Ana Elena González explica que: “ya desde el siglo XVII la palabra significó también una manía u obsesión, algún tema en particular por el cual un individuo se interesa de manera extravagante y persistente, y del cual se considera dueño y amo absoluto”.⁶ En un primer momento, esta definición puede parecer también adecuada para describir el tipo de locura que aqueja a don Quijote, puesto que su transformación voluntaria en caballero andante es producto de una

⁴ Lawrence Sterne. 1760. *Explanatory Remarks upon The life and opinions of Tristram Shandy...* Londres: *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group., p. 27.

⁵ *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary*, 2002, p.551.

⁶ Ana Elena González Treviño “Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos” en María Stopen, coord., *Horizonte cultural del Quijote*. En prensa.

“manía u obsesión” por los libros de caballerías en los que el hidalgo se interesa “de manera extravagante y persistente” hasta el punto de entregarse por completo a ésta y presentar comportamientos anormales. Sin embargo, es necesario puntualizar que existe una diferencia fundamental entre la locura del hidalgo y los *hobby-horses* de los personajes en *Tristram Shandy*, y es que éstos últimos no son considerados “locos” por el resto de la comunidad; no se intenta poner fin a sus extrañas aficiones mediante el encierro como ocurre en el *Quijote*. Conviene recordar en este punto el célebre texto de Michel Foucault *Folie et déraison; histoire de la folie à l'âge classique* (1961), que se abordará con mayor detalle hacia el final de este apartado, donde el teórico francés explica a Cervantes y Shakespeare como escritores que se anticipan a la popular práctica del confinamiento que aparece a finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII.

Tristram, quien, como se ha visto en este trabajo, en su papel de narrador muestra la fascinación de Sterne por la noción de la relatividad de los conceptos, juega a mantener una postura ambigua con respecto a los efectos del *hobby-horse* a lo largo del relato. En algunos pasajes se embarca en largas disertaciones para justificar la existencia del *hobby-horse*:

Have not the wisest of men in all ages, not excepting Solomon himself,—have they not had their Hobby-Horses;—their running horses,—their coins and their cockle-shells, their drums and their trumpets, their fiddles, their pallets,—their maggots and their butterflies?—and so long as a man rides his HOBBY-HORSE peaceably and quietly along the King's highway, and neither compels you or me to get up behind him,—pray, Sir, what have either you or I to do with it? (I, vii, 13.)

En este fragmento, como sucede a lo largo de toda la narración, se juega con la idea de que, como el *hobby-horse* es literalmente un caballito de juguete, el hombre puede montarse en su obsesión y dejarse llevar por ella. Además, dado que el *hobby-horse* se propone como condición inherente a los hombres sabios, podemos inferir que, contrario a lo que sucede en el *Quijote*, el narrador considera que dejarse llevar por una pasión obsesiva no es una enfermedad que deba curarse, sino un instrumento en el camino hacia la grandeza.

Sin embargo, en otros momentos Tristram pretende tomar una postura muy racional y decide advertir al lector sobre los peligros de entregarse a una manía, en tanto que esta acción representa un distanciamiento de la sensatez: “When a man gives himself up to the government of a ruling passion,—or, in other words, when his Hobby-Horse grows headstrong,—farewell cool reason and fair discretion!” (II, v, 83.) No obstante, dado que esta oración da inicio al capítulo en que Tristram presenta a Trim, el soldado raso que inculca a Toby la idea de reconstruir batallas en su jardín, y se narran los inicios de la recuperación de la salud del tío, se sugiere que el *hobby-horse* resulta más efectivo para devolver la salud que la razón y la discreción. Esta interesante paradoja, como veremos en el capítulo siguiente, es para Tristram uno de los principios estructurales de su narrativa.

A lo largo de la novela, los *hobby-horses* tienen por lo menos dos funciones cruciales: por una parte permiten la individuación de los personajes, en tanto que los diferencian de otros tipos sociales dieciochescos; y por otra parte son los principales detonantes del humor.

Para algunos críticos de los siglos XVIII y XIX, ciertos personajes de *Tristram Shandy* (Walter en particular) no eran sino representaciones ficticias de personas reales. En una de las primeras reseñas de la novela, publicada en *The Annual Register*, 1760, Edmund Burke explica que:

Old Shandy is an humorist; full of good nature; full of whims; full of learning, which, for want of being balanced by good sense, runs him into an innumerable multitude of absurdities, in all affaires of life, and disquisitions of science. A character well imagined; and not uncommon in the world.⁷

Sir Walter Scott, quien aprovecha su disertación sobre Sterne para criticar las prácticas racionalistas del siglo anterior, presenta al padre de Tristram como:

a man of an active and metaphysical, but at the same time a whimsical cast of mind, whom too much and too miscellaneous learning had brought within two steps of madness, and who acted in the ordinary affairs of life upon the absurd theories adopted by the pedants of past ages.⁸

Sin embargo, es importante notar que, a pesar de que ciertos personajes en *Tristram Shandy* pueden identificarse en un primer momento con tipos sociales de la Inglaterra del XVIII, su *hobby-horse* les confiere un alto grado de individualidad. La estrategia del narrador consiste en jugar con las prácticas sociales vigentes y llevarlas al extremo, más allá del cliché, hasta el punto en que se transforman en un comportamiento excéntrico, fuera de lo común, *hobby-horsical*. Dicho juego tiene como resultado personajes que exageran las características correspondientes

⁷ Edmund Burke. "Life and Opinions of Tristram Shandy" *The Annual Register, or a View of the History, Politicks, and Literature, of the Year 1760. Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group, p. 247.

⁸ Sir Walter Scott, *op.cit.*, p. 491.

a sus profesiones y posiciones sociales hasta el punto en que dejan de ser los representantes convencionales de éstas.

Ahora bien, con respecto a la relación entre los *hobby-horses* y el aspecto cómico de *Tristram Shandy*, es preciso señalar que en la mayoría de los casos el humor se deriva de la disparidad que existe entre la realidad que envuelve a los personajes y el tipo de discurso que utilizan para lidiar con ella. Es decir, el *hobby-horse* de los personajes consiste en mirar la realidad circundante siempre a partir de la excentricidad ideológica que gobierna sus pensamientos y el lenguaje en que éstos se expresan. Así pues, como veremos más adelante, Walter se enfrenta a las situaciones cotidianas mediante sus discursos racionalistas; Toby entiende su entorno en términos de estrategia militar; y Tristram se explica el mundo por medio de la narrativa.

Además, es fundamental reconocer la importancia del exceso y lo grotesco en el *hobby-horse* como recurso cómico. De acuerdo con Bajtin

en la época pre-romántica y a principios del romanticismo se produce una resurrección del grotesco, adquiere ahora un nuevo sentido. Sirve entonces para expresar una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos precedentes (aunque conserva algunos de sus elementos).⁹

En este punto de su análisis de la historia de lo grotesco en la literatura, Bajtín menciona, casi de paso, la novela de Sterne como “la primera expresión importante del nuevo tipo de grotesco subjetivo”.¹⁰ Pero la mención, aunque breve, es profundamente iluminadora; la combinación de estos dos términos, grotesco y subjetivo, nos permite entender el

⁹ Mijail Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 39.

¹⁰ *Idem*.

hobby-horse como la expresión de la subjetividad de los personajes por medio de los comportamientos excesivos y la degradación de lo elevado en lo cotidiano, que caracterizan al grotesco medieval y renacentista.

El exceso como parte de lo grotesco mueve a risa y ¿qué mayor exceso que el *hobby-horse*? De acuerdo con Coleridge en su ponencia sobre el humor en Sterne “You cannot conceive a humorous man who does not give some disproportioned generality, universality to his *hobby-horse*, as Mr. Shandy, or at least there is an absence of interest but what arises from the humor itself as in uncle Toby.”¹¹ Lo desproporcionado, lo excesivo de los comportamientos de los personajes es la principal estrategia cómica que utiliza Tristram en su relato.

Walter Shandy

Como se ha visto, en *Tristram Shandy*, todos los personajes importantes están regidos por una pasión excéntrica, misma que podría parecer locura a todos aquellos ajenos a su mundo ficticio, pero que dentro de éste, resulta parte fundamental de su identidad como personajes. El padre del narrador, Walter Shandy, de quien se dice que era “an excellent Natural Philosopher, and much given to close reasoning upon the smallest matters” (I, iii, 7.) no es, desde luego, la excepción de la regla. Hombre de su siglo y poseedor de una mediana fortuna, tiene por *hobby-horse* el raciocinio extremo. Su obsesión consiste en sostener largas disertaciones con su hermano (y cualquier otro que se atreva a escucharlo) sobre casi todos los temas imaginables. Como ejemplos de

¹¹ Samuel Taylor Coleridge. *op.cit.*, p. 485.

su excentricidad tenemos su larga y complicada teoría sobre la importancia de las narices; la planeación (y escritura inconclusa) de una extensa enciclopedia para su hijo Tristram, la “Tristrapaedia”; sus teorías sobre los nombres propios; sobre los verbos auxiliares; sobre la predestinación de los hombres; e incluso sobre el arte de maldecir.

En relación con la obsesión de Walter por analizar cualquier problema sistemáticamente hasta llegar a desentrañar sus mecanismos y causas, el narrador comenta: “My father, as I told you, was a philosopher in grain,—speculative,—systematical;—and my aunt Dinah’s affair was a matter of as much consequence to him, as the retrogradation of the planets to Copernicus” (I, xxi, 60). La burla es evidente en este pasaje, ya que una situación doméstica (la tía se casó con un sirviente) es equiparada con una teoría que afectó y cambió para siempre la concepción que tenía la humanidad sobre el universo y su funcionamiento.

El padre de Tristram es una suerte de Quijote que ha leído demasiados textos científico-filosóficos, los cuales, al igual que los libros de caballerías en tiempos de Cervantes, eran la lectura de moda en los días de Sterne. La lectura obsesiva de estos textos ha trastornado su mente de forma tal, que insiste en aplicar el método científico a todas las situaciones de la vida cotidiana, con consecuencias desastrosas que para él (como para don Quijote) no son evidentes, pero de las que el lector puede darse cuenta de inmediato.

El hecho de que el *hobby-horse* (lo irracional) del padre de Tristram sea precisamente el exceso de racionalidad es bastante irónico.

En este punto Sterne retoma un tópico del humanismo renacentista (que aparece también en Cervantes): que los opuestos (razón, locura) son tan cercanos que uno deriva en el otro. Lo que vincula de nuevo a la novela con lo grotesco y el exceso como recursos humorísticos puesto que para Bajtin la ambivalencia de los conceptos es una de las características de la cultura y literatura grotesca del renacimiento.

En otro pasaje de *Tristram Shandy*, en que se menciona la obsesión de Walter por los nombres propios, encontramos una alusión manifiesta a la novela de Cervantes:

The hero of Cervantes argued not the point with more seriousness,--nor had he more faith,--or more to say on the powers of necromancy in dishonouring his deeds,--or on Dulcinea's name, in shedding lustre upon them, than my father had on those of Trismegistus or Archimedes, on the one hand--or of Nyky and Simkin on the other. How many Caesars and Pompeys, he would say, by mere inspiration of the names, have been rendered worthy of them? And how many, he would add, are there, who might have done exceeding well in the world, had not their characters and spirits been totally depressed and Nicodemus'd into nothing? (I, xix, 47.)

Como todo en la obra de Sterne, la mención de don Quijote en este pasaje no es gratuita: cuando el narrador compara la discusión de su padre sobre los nombres propios con las disertaciones de alguien que es tachado de loco, lo que tenemos es un guiño para que el lector se cuestione sobre el concepto de locura. Si se piensa con detenimiento, Walter podría etiquetarse como “loco”, puesto que se da a entender que Walter Shandy está incluso más loco que don Quijote, pero en la novela

de Sterne la locura no es padecimiento, es simplemente un *hobby-horse*.¹²

Por otra parte, para entender el *hobby-horse* de Walter es importante tomar en consideración la profesión principal de Sterne. No hay que olvidar que, después de todo, el escritor era, en primer lugar, clérigo y predicador, prebendado de York. Si se lee su sermón “Time and Chance”, que glosa sobre un pasaje del Eclesiastés relativo a la Providencia, resulta evidente que en la caracterización *hobby-hórsica* de Walter hay una trasposición del discurso religioso al ejercicio literario:

[I]n respect of God's providence over-ruling in these events, it were profane to call them chance, for they are pure designation, and, though invisible, are still the regular dispensations of the superintending power of that Almighty Being, from whom all the laws and powers of nature are derived, who [...] without invading the liberty and free-will of his creatures, can turn the passions and desires of their hearts to fulfill his own righteousness, and work such effects in human affairs, which to us seem merely casual.¹³

Así pues, en los proyectos fallidos del padre del narrador, subyace la idea de que los designios del universo están más allá de la comprensión de los hombres y que, por lo tanto, incluso el más racional de los esfuerzos por controlar los acontecimientos cotidianos es vano. Este implícito cuestionamiento del racionalismo extremo por medio de la ponderación del destino como entidad gobernante en la vida de los hombres viene sin duda de la educación religiosa de Sterne.

¹²En *Tristram Shandy* ninguno de los personajes expresa el deseo de llevar a Walter a *Bentham Hospital*. En el *Quijote*, en cambio, en algunas ocasiones se sugiere que se lleve al hidalgo a una institución mental, e incluso en el *Quijote apócrifo* de Avellaneda el triste final del protagonista es en efecto el manicomio: la Casa del Nuncio. (Véase el capítulo LXXII de la segunda parte del *Quijote*).

¹³Laurence Sterne, *Sermons*, pp.126-127.

Como se sabe, Sterne, además de clérigo, era también un gran lector de Locke. Aunque en algunos pasajes el narrador sin duda se burla tanto del filósofo como de la aplicación excesiva de estas teorías en el siglo dieciocho, la caracterización por medio del *hobby-horse* hace pensar que, para el autor de *Tristram Shandy*, el solipsismo era una característica inherente a los individuos. Así pues, tanto por su educación religiosa como por su particular interpretación de las teorías filosóficas lockeanas, Sterne crea personajes que perciben su entorno desde su propia subjetividad, por lo que el discurso racionalista no les permite entenderse unos a otros. La alternativa para tratar de entender el universo que parece inalcanzable es el *hobby-horse*. Esta concepción es evidente desde el epígrafe que abre los dos volúmenes de la primera entrega de la novela, que traducido del griego al inglés dice: “It is not things that disturb men, but their judgements about things.”¹⁴ La oración, tomada del filósofo estoico Epícteto, muestra la preocupación de Sterne por la importancia de la subjetividad en la interpretación de los hechos cotidianos.

Toby Shandy

Uncle Toby Shandy, uno de los personajes más famosos de la literatura inglesa del siglo XVIII, está también caracterizado por medio de un *hobby-horse*. El narrador presenta a su tío con una justificación sobre su técnica de caracterización, afirmando que existen por lo menos seis graves errores que cometen los narradores. Dice que por esta razón: “to

¹⁴ La información y traducción están tomadas de la nota 2 al primer volumen de *Tristram Shandy: A Norton Critical Edition*.

avoid all and every of these errors, in giving you my uncle Toby's character ... I will draw my uncle Toby's character from his Hobby-Horse". (I, xxiii, 67). Tristram aprovecha este momento de la novela para exponer sus teorías sobre el desarrollo de personajes verosímiles y completos, y explica que:

A man and his *hobby-horse*, tho' I cannot say that they act and re-act exactly after the same manner in which the soul and body do upon each other: Yet doubtless there is a communication between them of some kind, and in my opinion rather is, that there is something in it more of the manner of electrified bodies,--and that by means of the heated parts of the rider, which come immediately into contact with the back of the hobby-horse.—By long journies and much friction, it so happens that the body of the rider is at length fill'd as full of hobby-horsical matter as it can hold;---- so that if you are able to give but a clear description of the nature of the one, you may form a pretty exact notion of the genuine character of the other. (I, xxiv, 67)

Como es su costumbre, el narrador trata de dar una explicación pseudo-científica a sus aseveraciones para cuestionar, como de pasada, el científicismo exacerbado de sus contemporáneos. Sin embargo, a pesar de la burla, la cita nos permite dilucidar que para Sterne los comportamientos irracionales y obsesivos de los personajes son la base que permite construirlos, transmitirlos y entenderlos.

Más adelante en el capítulo, nos enteramos de que la extraña afición del tío de Tristram consiste en reconstruir, planear y actuar diariamente las batallas del sitio de Namur (de la Guerra de los Nueve Años) en las que participó durante su juventud. Esta excentricidad del menor de los hermanos Shandy tiene como antecedente una herida de guerra que se explica en los siguientes términos: "He got it, Madam, by a blow. —A blow!---Yes, Madam, it was owing to a blow from a stone,

broke off by a ball from the parapet of a horn-work at the siege of Namur, which struck full upon my uncle Toby's groin."¹⁵ (I, xxi, 60.) Como consecuencia de este incidente, el tío debe abandonar las armas y permanecer en cama, en casa de su hermano Walter, durante una larga temporada sin mejoría aparente. Es entonces cuando su fiel amigo y subalterno, Corporal (o Cabo) Trim, decide regalarle mapas y libros de estrategia militar, con la intención de que la remembranza de las batallas mitigue su dolor y llegue incluso a sanarlo. El tío se convence de que si logra ubicar en un mapa el punto geográfico en que fue herido podrá curarse. Tiempo después, y de nuevo por sugerencia de Trim, Toby decide montar un escenario militar en el jardín de la casa de su hermano Walter y, a partir de este momento, su actividad principal es recrear batallas.

Las estrategias curativas de Toby constituyen una burla sobre los principios de la tan ponderada lógica del siglo XVIII. El militar, cansado de la ineficiencia de la ciencia médica, desarrolla una técnica alternativa, que tiene como base un razonamiento que para él es sensato (aunque para los lectores resulte absurdo). Como le sucede al hidalgo de Cervantes, los libros, en este caso militares, terminan por nublar el juicio de Toby Shandy, quien, a pesar de mostrar gran lucidez en múltiples ocasiones, pierde control sobre sí mismo con mención de cualquier palabra que le recuerde alguna batalla, arma, estrategia o sitio. Este

¹⁵ Nótese cómo, por lo general, el narrador se dirige a "Madam" en los pasajes con contenidos sexuales. Para Tristram, el público femenino es quien se interesa en los detalles poco decorosos de los personajes. Este comportamiento del narrador se vuelve más notorio en capítulos posteriores cuando presenta la indiscreta curiosidad de la viuda Wadman por la herida en la entrepierna de Toby.

comportamiento resulta intolerable al impaciente y egocéntrico Walter quien en más de una ocasión regaña a su hermano con frases como:

you would provoke a Saint;—here have you got us, I know not how, not only souse into the middle of the old subject again:—But so full is your head of these confounded Works, that though my wife is this moment in the pains of labour—and you hear her cry out—yet nothing will serve you but to carry off the man-midwife. (II, xiii, 99.)

Sin embargo, al igual que ocurre con el hermano mayor y su afición por la filosofía y la ciencia, las disertaciones militares del tío se califican de “excentricidad” y no de locura. No sólo Toby no se piensa como loco, sino que algunos de los críticos más conservadores de la novela ven en Toby (y Trim) “the most delightful characters in that work, or perhaps in any other, drawn with such a pleasing force and discrimination, that they more than entitle the author to a free pardon for his literary peculations, his indecorum and his affectation.”¹⁶

Corporal Trim

Trim, quien desde luego tiene también un *hobby-horse* que lo caracteriza, constituye además un interesante ejemplo de intertextualidad lúdica entre literatura y pintura. A pesar de que el soldado acompaña al tío Toby en su afición por los mapas y las batallas, y en todo momento trata de complacer a su superior y amigo, su verdadera obsesión excéntrica consiste en encontrar tanto el tono como la postura corporal adecuados para contar historias y dar discursos.

Para conocer el *hobby-horse* intertextual de Trim no hay mejor

¹⁶ Sir Walter Scott. *op. cit.* p. 492.

ejemplo que el episodio en que el Cabo se dispone a dar lectura a un sermón que Walter encuentra perdido entre las páginas de un libro la noche del nacimiento de su hijo. En este pasaje en particular, es notable el lenguaje visual que utiliza el narrador para describirnos al simpático asistente del tío Toby. En este caso, Tristram echa mano de un modelo pictórico que viene de la obra plástica de William Hogarth, quien era un conocido pintor, ilustrador, panfletista visual y teórico de arte contemporáneo de Sterne¹⁷.

Así pues, para explicar que, como todos los demás personajes, Trim tenía una divertida y peculiar manía, Tristram nos dice: “I have but one more stroke to give to finish Corporal Trim’s character,—and it is the only dark line in it.” (II, v, 85.) El vocabulario tomado de la pintura es sólo el primer guiño del narrador sobre el parentesco entre la literatura y las artes plásticas, y sobre la relación entre su relato y la obra de William Hogarth. En los capítulos que preceden a la lectura del sermón, Tristram introduce una serie de alusiones a las teorías estéticas de Hogarth que estaban contenidas, principalmente, en su *Analysis of*

¹⁷ William Hogarth fue una de las figuras más prominentes de la sociedad inglesa del siglo XVIII, no sólo por su obra plástica donde ofrecía “a vivid commentary on Georgian society. He met every rank, from princesses at court to prostitutes in Bridewell, [...] many of his portraits celebrated the rising ‘middling classes’”. (*Jenny Uglow, “Last Laugh”, Royal Academy Magazine*, Primavera de 2007, Núm 94), sino también por su influyente tratado estético *Analysis of Beauty* (1753), donde se exponen (con un estilo sencillo destinado no al crítico de arte sino al ciudadano promedio) los seis principios que determinan la belleza. Las propuestas de Hogarth se cuentan entre los precedentes más importantes para el desarrollo de la teoría estética del siglo siguiente. Puesto que fue un autodidacta, la obra de Hogarth no sigue los lineamientos de ninguna escuela en particular, condición que lo distanció (a lo largo de su vida y en especial durante el siglo XIX) de los grandes artistas canónicos como Sir Joshua Reynolds y Thomas Gainsborough, fundadores de la Royal Academy of Arts. Pero a pesar de su oposición al arte aristócrata, de su abierta “guerra contra los Connoisseurs” (o tal vez gracias a ésta), la obra de Hogarth gozó de una inmensa popularidad entre los estratos sociales medios y bajos de su momento.

Beauty (1753), las cuales son gradualmente más explícitas y extensas conforme se aproxima la llegada de la descripción de la postura de Trim.

La primera de ellas tiene lugar en el quinto capítulo del segundo volumen, y es de tal sutileza que, en un principio, resulta difícil conectarla con la obra de Hogarth. Ocurre cuando por primera vez en la novela se muestran algunos aspectos físicos del Cabo cuando está punto de iniciar un diálogo con el tío Toby:

Why then, replied Trim, (not hanging his ears and scratching his head like a country lout, but) stroking his hair back from his forehead, and standing erect as before his division.—I think, quoth Trim, advancing his left, which was his lame leg, a little forwards—and pointing with his right hand open towards a map of Dunkirk which was pinn'd against the hangings,—I think, quoth Corporal Trim..." (II, v, 85.)

En este párrafo, en el que Trim no logra decir más de dos palabras seguidas, el narrador establece una clara relación entre la clase social del personaje y la postura que adopta en una conversación. El parentesco con la obra de Hogarth estriba precisamente en esta clasificación social por medio de los modales, puesto que el pintor representaba a la sociedad inglesa de la época por medio de retratos individuales y colectivos de personajes famosos y desconocidos en los que mostraba la banalidad de las clases altas por un lado y la vulgaridad de las clases bajas por el otro. Los cuadros de Hogarth presentaban personajes cuya clase social y profesión podían distinguirse no sólo por la vestimenta sino por el porte, los gestos faciales y las actitudes corporales de cada uno. Así pues un joven noble por lo general aparecía retratado con el cuerpo erguido y el mentón en alto en actitud arrogante, mientras que los hombres rústicos aparecían muchas veces en el suelo y

sosteniendo en las manos algún objeto que indicara su profesión o actividad.

Una segunda alusión un tanto más directa puede leerse en el capítulo sexto, cuando el narrador transpone al ejercicio literario los conceptos artísticos *Poco piu* y *Line of Beauty*, utilizados por Hogarth en su *Analysis*: “Just heaven! How does the *Poco piu* and the *Poco meno* of the *Italian* artists;—the insensible MORE or LESS, determine the precise line of beauty in the sentence, as well as in the statue.” (II, vi, 89.) Una tercera alusión, esta vez con una mención explícita del nombre y obra de Hogarth, aparece en el capítulo noveno del mismo volumen, cuando el narrador se justifica por el laconismo del retrato físico de uno de los personajes:

Such were the outlines of Dr Slop's figure, which,—if you have read Hogarth's *Analysis of Beauty*, and if you have not, I wish you would;—you must know, may as certainly be caricatur'd (*sic*) and convey'd to the mind by three strokes as three hundred.” (II, ix, 93.)

Aquí, a pesar de que no se menciona al cabo Trim sino al doctor que Walter manda traer para asistir el parto de Tristram, la alusión pictórica en este caso puede tomarse como antecedente para la caracterización del Cabo.

Estas referencias a las artes visuales no sólo funcionan como un recurso para la construcción de un ambiente plástico en la novela, sino que es muy probable que a los lectores dieciochescos les provocaran una visualización inmediata de las ilustraciones de Hogarth, cuyas reproducciones (legales e ilegales) circulaban en libros, periódicos y panfletos de la época.

Al igual que sucede en la primera imagen verbal de la apariencia de Trim, la famosa descripción de la preparación del personaje para la lectura del sermón se enfoca casi de manera exclusiva en su gesto y postura:

But before the Corporal begins, I must first give you a description of his attitude;—otherwise he will naturally stand represented, by your imagination, in an uneasy posture,—stiff—perpendicular,—dividing the weight of his body equally upon both legs;—his eye fixed, as if on duty;—his look determined,—clenching the sermon in his left hand, like his firelock.—In a word, you would be apt to paint *Trim*, as if he was standing in his platoon ready for action,—his attitude was as unlike all this as you can conceive. He stood before them with his body swayed, and bent forwards just so far, as to make an angle of 85 degrees and a half upon the plain of the horizon,—which sound orators, to whom I address this, know very well to be the true persuasive angle of incidence;—in any other angle you may talk and preach;—'tis certain;—and it is done every day;—but with what effect;—I leave the world to judge! (II, xviii, 106-107.)

La actitud de Trim en este caso es muy distinta de aquella que adopta al conversar con el tío Toby, como puede leerse en el primer fragmento citado. Esto se debe no sólo a que el público y tema del discurso son otros, sino también a que la intención del narrador es describir al personaje de acuerdo con la línea de belleza de la que hablara Hogarth en su *Analysis*, es decir, trazando una “s” con su postura corporal. En este pasaje el énfasis que pone Tristram en la descripción de la actitud y gestos corporales del personaje generan la impresión de que se tratara de un modelo posando para un retrato. A pesar de que es el narrador y no Trim quien establece las relaciones intertextuales con la pintura, es evidente que el personaje manifiesta un gran interés por modificar su actitud corporal de acuerdo con al tipo de discurso y el público que le rodea.

Otro ejemplo sobre las particularidades del *hobby-horse* de Trim aparece en el octavo volumen de la novela, cuando el soldado se dispone a contar la historia del Rey de Bohemia y sus siete castillos: “having hemmed twice, to find in what key his story would best go, and best suit his master’s humour—he exchanged a single look of kindness with him, and set off thus.” (VIII, xix, 508) Aquí la preocupación del personaje no es tanto su postura, como el tono adecuado con que debe comunicarse. Después de una serie de interrupciones y digresiones, para el noveno volumen, el orador se da cuenta de que ha perdido la entonación adecuada para proseguir su relato:

The Corporal returned to his story, and went on—but with an embarrassment in doing it, which here and there a reader in this world will not be able to comprehend; for by the sudden transitions all along, from one kind and cordial passion to another, in getting thus far on his way, he had lost the sportable key of his voice which gave sense and spirit to his tale. (IX, vi, 552.)

Salta a la vista que Trim no es un orador común, sino un personaje muy peculiar, cuya obsesión por los detalles del discurso raya en la locura, aunque para él, como para los demás personajes y lectores sea tan sólo una excentricidad.

Con respecto a los *hobby-horses* en Sterne, Wolfgang Iser atinadamente nota cómo:

The hobby-horse finally ceases to be a mere name for ruling passions or eccentricities conditioned by climate or society, as was the case in the eighteenth-century reception of the theory of the humours. Now Sterne transforms this principal component of eighteenth-century Anthropology into a metaphor for the perceptibility of subjectivity—a subjectivity which he had uncovered as the hidden referential instance of

Locke's theory of cognition, and which he had brought into view by overturning that theory.¹⁸

Así pues, la interpretación particular que hace Sterne de las teorías de Locke le permite comprender al individuo como un ser subjetivo y a utilizar su excentricidad como un vehículo para transmitir dicha subjetividad. Con el *hobby-horse* Sterne propone una teoría interesante: aun cuando la sociedad, por medio de los estratos profesionales y económicos, determina gran parte de las características del individuo, cada personaje es distinto y su diferencia radica precisamente en su *hobby-horse*. Dicho de otra forma, a pesar de que en los días de Sterne “the army had sent out into the civilian world a host of Uncle Tobies [...] men who have known bloodshed and horror and yet are as simple as children”,¹⁹ el tío Toby, por medio de su *hobby-horse*, tiene particularidades que le impiden entender el mundo de la misma forma que otros.

Finalmente, en la transformación de la locura quijotesca en *hobby-horse*, resulta evidente una vez más cómo Sterne utiliza las relaciones intertextuales con fines cómicos. Como se ha visto, las excentricidades de los personajes son una de las principales fuentes de humor en la novela y no es casualidad que, al igual que sucede con Yorick y su relación cómica con *Hamlet*, estos pasajes cómicos tengan un hipotexto muy claro: el *Quijote*.

El aspecto lúdico de la relación Cervantes-Sterne es incluso más notorio si se piensa que el *hobby-horse* es literalmente un juguete para

¹⁸ Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 54

¹⁹ J.B. Priestly. *The English Comic Characters*. p, 127.

niños y bufones. Dado que, como argumenta Foucault en su texto antes mencionado sobre la locura, a partir de la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII los padecimientos mentales comenzaron a adquirir connotaciones mucho más negativas que las que habían tenido en la época de Cervantes, Sterne sustituye el nombre del padecimiento por el de un instrumento de diversión. De acuerdo con el teórico francés, durante la Edad Media, los locos habían sustituido a los leprosos como chivos expiatorios de la sociedad, mientras que las tendencias humanistas del renacimiento habían fomentado admiración y fascinación por la figura del loco, mismas que fueron decayendo ante el avance progresivo del racionalismo que dio origen a la ilustración y la enciclopedia. Durante el siglo XVIII la locura comenzó a tratarse más y más como una enfermedad mental que por una parte debía ser aislada de la sociedad, y por otro lado, debía producirle beneficios a ésta. Foucault explica cómo en los manicomios construidos hacia finales del siglo XVII, los internos debían trabajar para contribuir al mejoramiento económico:

the first houses of correction were opened in England during a full economic recession... The classical age used confinement in an equivocal manner, making it play a double role: to reabsorb unemployment, or at least eliminate its most visible social effects, and to control costs when they seemed likely to become too high; to act alternately on the manpower market and on the cost of production.²⁰

Desde finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII la fascinación por la inexplicabilidad de la locura comenzó a sustituirse por el deslumbramiento de la posibilidad de explicar y entender todo por medio

²⁰ Michel Foucault. *Madness and Civilization*, pp. 66-67.

de la razón. Así pues, Sterne crea personajes muy similares al loco don Quijote, que sin embargo, se describen como hombres excéntricos y peculiares.

III. 2 Las parejas de personajes

Como se ha dicho en páginas anteriores, los personajes protagónicos en *Tristram Shandy* se asemejan a don Quijote de la Mancha por la práctica de sus respectivos *hobby-horses*. Pero el *leitmotif* del *hobby-horse*-locura no es el único recurso cervantino que transpone Sterne a su novela; en ésta, emulando la pareja Quijote-Sancho, la caracterización se da por medio de personajes acomodados en díadas. Esto quiere decir que a cada personaje quijotesco le acompaña otro que hace las veces de Sancho.

El autor de *Tristram Shandy*, como muchos de sus contemporáneos ingleses, ha aprendido muy bien de su querido Cervantes que la presentación de personajes por parejas facilita su construcción y propicia la introducción de pasajes humorísticos en situaciones que de otra forma no serían cómicas. La estructura de dos personajes funciona al narrador de la siguiente manera: por una parte le permite tener un interlocutor para que el personaje más importante (aquél que representa el papel de don Quijote) exprese sus ideas, y, por otra parte, le permite definir el carácter de ambos personajes por oposición y complemento.

Toby Shandy y Trim constituyen quizá el ejemplo más evidente de una pareja quijotesca en la que el primero emula a don Quijote y el

segundo adopta un papel de escudero. El tío instruye al Cabo en las artes militares del mismo modo que el de la Triste Figura educa a Sancho en cuestiones caballerescas. Trim aconseja a su señor y se deja guiar por él de suerte que ambos personajes comparten un código discursivo que les permite comunicarse con un alto grado de eficacia.

Sin embargo, Trim, a diferencia de Sancho, no comparte del todo la excentricidad de su amo, puesto que, como se ha visto, el *hobby-horse* de este personaje no es tanto la estrategia militar sino más bien hablar demasiado, prolongar conversaciones, creer que lee articuladamente sin importar el texto en cuestión. Debemos recordar que para Sterne el *hobby-horse* constituye el centro de la percepción subjetiva del personaje, de suerte que, aun cuando ambos comparten sus aficiones hasta cierto punto, las obsesiones que rigen sus vidas son distintas. Otro punto de disparidad entre Trim y el escudero manchego es que el Cabo tiene un papel activo en la conformación del *hobby-horse* de su amo desde el principio del texto, dado que es él quien inculca en Toby la pasión por los mapas y libros militares.

Sin embargo, la pareja funciona de un modo muy similar a la cervantina: cuando uno de los personajes se deja llevar por su *hobby-horse*, el otro se esfuerza por hacerle ver la realidad como otros la perciben. Un ejemplo muy claro puede apreciarse cuando Trim entiende las intenciones de la viuda Wadman a la perfección y se ve en la necesidad de explicárselas a Toby.

La segunda diada quijotesca está encarnada por Walter y Toby Shandy. Quizá resulta confuso decir que los hermanos Shandy son una

pareja cervantina en *Tristram Shandy* cuando se ha explicado que Toby encuentra su complemento sanchesco en Corporal Trim; sin embargo, es necesario recordar que nada es estático en Sterne. La identificación de los personajes con Sancho o con don Quijote es intercambiable dependiendo de su contexto, lo que dota a la novela de una riqueza y versatilidad que no ocurre en las otras parodias dieciochescas del *Quijote*. De este modo, mientras que Toby actúa como el Señor de la Mancha en compañía de su amigo Trim, al entablar conversación con su hermano Walter, adopta el papel de Sancho.

El padre de Tristram, como se ha visto, es un hombre racional (casi) hasta la locura. Es por esto que el narrador utiliza a Toby (un hombre en extremo sentimental e ingenuo) como su compañero de conversaciones. Walter puede dejarse llevar por su *hobby-horse* de raciocinio ya que la practicidad y sensibilidad de su hermano (quien interrumpe constantemente las de otro modo infinitas disertaciones) sirven como contrapeso. Cuando Walter se embarca en absurdas disquisiciones pseudocientíficas y pseudofilosóficas y pierde los estribos, la simpleza de su hermano, quien se mantiene felizmente ignorante de todo lo que se dice, le hace regresar a la realidad de su mundo cotidiano.

Además, Toby sirve de pretexto para que su hermano haga gala de su absurda erudición, lo cual aumenta la comicidad de muchos pasajes. Por ejemplo, cuando el ingenuo tío interrumpe las quejas de Walter sobre la indolencia de su mujer en contra de los doctores al momento del parto diciendo: "my sister, mayhap...does not choose to let

a man come so near her *****" (II, vi, 89); el comentario permite al racional Walter iniciar una nueva disertación sobre los "lados" correctos e incorrectos de una mujer. El narrador necesita de la inocencia de Toby para que Walter pueda mostrar sus excéntricas teorías. La presencia del ingenuo militar retirado permite al padre de Tristram tener un interlocutor lo suficientemente paciente como para escucharlo, y da la posibilidad al narrador de caracterizar a ambos personajes al mismo tiempo.

Mediante el análisis de la transformación del motivo "locura" en "*hobby-horse*" por un lado, y la apropiación de la estructura diádica de caracterización por el otro, puede decirse que Sterne tiene éxito en su empresa de escribir en inglés a la manera de Cervantes. Cuando el escritor inglés recurre al español, por una ruta indirecta, se acerca a los novelistas ingleses contemporáneos y de las décadas inmediatamente precedentes como Fielding, Charlotte Lennox y Smolett. Esto es importante puesto que, en particular desde la década de 1950, partiendo de los estudios de Jefferson y Melvyn New, y hasta tiempos muy recientes, la crítica sterniana tendía a minimizar la relación textual que existe entre *Tristram Shandy* y otras novelas dieciochescas como *Tom Jones*, *Joseph Andrews*, *The Female Quixote*, *The Spiritual Quixote* y tantas otras novelas de la época escritas a partir del modelo cervantino.²¹

²¹ Entre los ejemplos de esta clase de interpretación podemos destacar: D. W. Jefferson, "*Tristram Shandy and the Tradition of Learned Wit.*" *Essays in Criticism* 1 (1951): 225 ff.; repr. in Traugott (item 33), pp. 148-67., Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961., Henri Fluchère, *Laurence Sterne: From Tristram to Yorick, an Interpretation of "Tristram Shandy,"* ed. and tr. Barbara Bray. New York: Oxford Univ. Press, 1965. Melvyn New, *Laurence Sterne as a Satirist: A Reading of "Tristram Shandy."* Gainesville: Univ. of Florida Press, 1970. Marie-Hélène Chabut, "*Tristram Shandy, ou l'histoire de l'écriture.*" *Dix-huitième siècle* 19 (1987):

A pesar de sus valiosas aportaciones para el estudio de *Tristram Shandy* en el siglo XX, día con día comienzan a cuestionarse con más fuerza las omisiones que cometen Jefferson y New al pensar a Sterne exclusivamente en su relación con los escritores de la tradición del *Learned Wit* (Swift, Pope) dejando de lado los vínculos intertextuales (menos manifiestos pero de igual forma significativos) con los grandes novelistas contemporáneos.

En los últimos años, los estudios críticos tienden a notar cómo

to be Cervantic by now [1750's] was to be in the mainstream of novelistic production, in which responsiveness to Don Quixote (even via the Motteux-Ozell translation of 1700-1713, which Sterne appears to have used) could no longer fail to be colored by the modern novels that now defined and diffused the influence of Cervantes' text.²²

Así pues, la relación de *Tristram Shandy* con el *Quijote* no es sólo una manifestación de una cierta nostalgia por el humanismo del siglo anterior, sino un fuerte vínculo entre el prebendado de York y su propio contexto espacio-temporal. De aquí podemos entender al escritor dentro de su ambiente literario y comprender que, aunque ciertamente experimental, la novela no fue un fenómeno aislado, como algunas interpretaciones "posmodernizantes" pretenden estudiarla, sino un producto de su momento.

391-409. Donald R. Wehrs, "Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire." *Comparative Literature Studies* 25 (1988): 127-51.

²² Tomas Keymer "Sterne and the "New Species of Writing", *Laurence Sterne's Tristram Shandy, A Casebook*, p. 68.

IV. Los juegos narrativos de Tristram

¿Quién no preferiría ser un fatuo e insulso así, siempre alegre, siempre jovial, siempre portador de diversión y de placer para todos, antes que ser como aquel Júpiter de espíritu tortuoso, temible para todos, o como Pan que todo lo envenena con sus inesperados terrores [...] o incluso como Palas misma, terrible con su Gorgona y con su lanza y siempre mirando torvamente?
Erasmus, *Elogio de la Locura*

Tristram, narrador, aunque no siempre protagonista de su novela, pretendidamente autobiográfica, juega un papel muy cercano al del bufón a lo largo del relato. En este apartado final exploraremos los juegos narrativos que ocurren en *Tristram Shandy*. Veremos cómo la fascinación de Sterne por la figura del bufón no sólo se manifiesta en la caracterización del singular párroco de nombre Yorick, sino también en el joven y muchas veces infortunado caballero Shandy.

IV.1 Poca vida y muchas opiniones de Tristram Shandy

Como buen miembro de la familia Shandy, Tristram tiene un *hobby-horse* que gobierna sus acciones. La afición obsesiva de este personaje es la escritura, o, para ser más exactos, escribir con todo detalle sobre cada uno de los acontecimientos significativos e irrelevantes de su propia vida. Al igual que sucede con Yorick, Tristram es también ejemplo de los juegos autobiográficos que fascinaban a Sterne, de suerte que el autor se encarga de comunicar a sus lectores que él y su personaje comparten una misma obsesión: “my *hobby-horse* is a goose quill upon which I have rode through life to this period and by which I hope to get hobby-

horsically to my journey's end without fatigue.”¹ En esta declaración el caballito se convierte en una pluma de ganso, que, en sentido literal, es una montura demasiado pequeña e incluso ridícula, pero que sin embargo, le es suficiente al autor para ganar fama y fortuna.

Como ocurre con todos los *hobby-horses*, la característica primordial de la excentricidad de Tristram es el exceso, mismo que se manifiesta en el irrealizable deseo de plasmar en letras toda su vida y opiniones. Dicha empresa es excesiva en tanto que, como manifiesta el propio personaje, la vida no cesa de ocurrir y los acontecimientos se acumulan, de suerte que cada instante que ocupa en escribir, se convierte en parte del pasado que debe narrar, y así sucesivamente:

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back [...] so at this rate I should just live three hundred and sixty-four times faster than I should write—It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read. (IV, xiii, 257.)

En este párrafo, en que el narrador sugiere de manera cómica la falacia que existe en el intento de comunicar por escrito la inconmensurable experiencia humana, se sugiere también la falta de un propósito diferente al de la escritura misma, lo cual la convierte de inmediato en un *hobby-horse*. Tristram juega con la noción de que la escritura y la vida son por completo incompatibles, como si una fuera la sombra de la

¹ Laurence Sterne. *Explanatory remarks...* p. 28

otra, entregadas a una inútil e interminable persecución. Además, para complicar más las cosas y aumentar la comicidad, en el caso particular de su relato, muchas veces no se sabe cuál es la sombra ni quién sigue a quién.

Comentarios como el del párrafo citado son abundantes a lo largo de la novela. Éstos le permiten a Tristram mostrar, con gran ingenio, cómo la vida cotidiana está constituida por una serie de acontecimientos que se entrelazan sin cesar, de tal suerte que no se puede tener una narrativa lineal. Las observaciones del narrador, siempre en tono lúdico y con una intencional falta de seriedad, en última instancia constituyen una crítica de la escritura misma (por su incapacidad para transmitir la realidad de manera fiel y efectiva), del género narrativo en particular y específicamente hacia los relatos de “vidas” que eran tan populares en su momento.

A pesar de las largas disertaciones de Tristram sobre este tema y las continuas promesas de una narrativa tan larga como la vida misma, el relato se interrumpe sin que la vida de Tristram haya concluido. El final del libro sigue el patrón de romper las expectativas del lector como recurso cómico. Además, está claro que los lectores no pueden confiar en las promesas del narrador puesto que, como veremos más adelante, es un personaje bufonesco. Así pues, Sterne demuestra cómo el tan anunciado relato de la “vida” y “opiniones” del caballero Tristram está restringido tanto por lo imperfecto de la memoria humana como por los límites del tiempo y las barreras del lenguaje escrito.

Es importante notar que la ambición de escribir *ad infinitum* es un comportamiento vanidoso, que se exagera cuando el narrador manifiesta que: “For my own part, I am resolved never to read any book but my own, as long as I live.” (VIII. v, p. 493). Cabe destacar el término “vanidad” en este punto puesto que la idea de continuar escribiendo por siempre, junto con la noción de transmitir la vida por medio de las opiniones son préstamos de Montaigne, quien en su ensayo sobre la vanidad explica: “Who sees not that I have taken a road, in which I shall incessantly and easily jog on, so long as I can come at ink and paper? I can give no account of my life by my actions; fortune has placed them too low: I must do it by my fancies”.² En este ensayo Montaigne se queja de la excesiva proliferación de erudición inútil y dice: “there should be some restraint of law against foolish and impertinent scribblers, as well as against vagabonds and idle persons; which, if there was, both I and an hundred others would be banished the kingdom.”³ Evidentemente, el ensayo del escritor francés estaba repleto de ironía. De nuevo, podemos observar cómo Sterne utiliza la intertextualidad de manera lúdica, puesto que echa mano de un ensayo que pretende criticar el exceso de escritura para justificar su texto, cuya base es precisamente este exceso. Sterne retoma el ensayo de Montaigne, que probablemente era conocido por muchos lectores en ese momento, puesto que una nueva traducción de las obras completas del escritor francés había sido publicada el mismo año que el primer volumen de *Tristram Shandy*,

² Michel de Montaigne. *The essays of Michael (sic) Seigneur de Montaigne, translated into English*. Londres, 1759. 497pp. Vol. 3 of 3, p.208. Esta edición de 1759 es una revisión de la traducción de Charles Cotton Esq. publicada durante el reinado de Carlos II (no se especifica el año), corregida por el editor anónimo del libro.

³ *Ibidem*, p. 209.

aunque oculta la fuente. Es muy posible que muchos reconocieran en las palabras de Tristram las recomendaciones irónicas de Montaigne en contra de la vanidad, lo cual aumenta la riqueza y comicidad del pasaje.

Además, el narrador juega con la noción de que siempre “se lee el propio libro” puesto que como lectores partimos de nuestras propias experiencias y lecturas previas, de suerte que cada quien interpreta un texto desde su particular punto de vista. Como lo plantea George Steiner:

Toda lectura es selectiva[...]Toda lectura es el resultado de presupuestos personales, de contextos culturales, de circunstancias históricas y sociales, de instantáneos huidizos, de casualidades determinadas y determinantes, cuya interacción es de una pluralidad, de una complicación fenomenológica que resiste a todo análisis que no sea una lectura.⁴

Así pues, detrás de la pose vanidosa del ocurrente Tristram que afirma que el suyo será el único libro que lea por el resto de su vida, muy probablemente exista la agenda oculta de hacer ver a los lectores que, aun cuando se trate de un mismo texto, cada persona lee un libro diferente, el propio.

Por otra parte, el *hobby-horse*, en el sentido literal del término, constituye un vínculo importante con la figura del bufón, puesto que, como se ha mencionado anteriormente, el caballito de madera era utilizado con frecuencia por los entretenedores de la corte como parte de su acto. Tristram metafóricamente monta su *hobby-horse*, lo mismo que todos los miembros de su familia, pero en este personaje, el caballito de

⁴ George Steiner, “Una lectura bien hecha”. *Revista de humanidades y ciencias*. No. 43. p, 3.

juguete se convierte también en un símbolo que lo acerca al papel del bufón.

All in Excess

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el exceso y la excentricidad son características del *hobby-horse* que lo vinculan con la tradición grotesca del Renacimiento. Sin embargo, la presencia de lo excesivo no está sólo en los comportamientos obsesivos de los personajes sino en la narrativa misma. El exceso narrativo se manifiesta principalmente en dos de sus elementos: los capítulos y las digresiones.

Dado que se ha publicado una gran cantidad de textos sobre la naturaleza digresiva de la novela, considero pertinente abordar este punto de manera breve y dar prioridad al análisis de la estructura de los capítulos⁵. Es bien sabido que la trama de *Tristram Shandy* se caracteriza por su falta de linealidad: el relato de un episodio se interrumpe cuando el narrador recuerda otra anécdota, que da pie a un nuevo relato, que se encadena a otro, de suerte que es Yorick el único personaje cuya historia se narra de principio a fin.⁶ Las digresiones permiten a Tristram defraudar a los lectores que van sólo en busca de anécdota, de tal forma que se aumenta la comicidad del texto, en tanto

⁵ Como ejemplos de textos que abordan la técnica digresiva de Sterne podemos mencionar: Michael V. De Porte "Digressions and Madness in *A Tale of a Tub* and *Tristram Shandy*" *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 34, No. 1 (Nov., 1970), pp. 43-57. Jeffrey Williams. 1990. "Narrative of Narrative (*Tristram Shandy*)."
MLN 105 : 1032-45. Richard A Lanham. 1973. "*Tristram Shandy*": *The Games of Pleasure*. Berkeley: University of California Press.

⁶ Hay que recordar que en el primer volumen de la novela *Tristram* nos presenta a Yorick desde sus antepasados, nos muestra su vida cotidiana y nos narra su muerte. A pesar de que el párroco aparece nuevamente en volúmenes posteriores y la suya no es, en modo alguno, historia cerrada, el relato de su vida está dado de forma lineal al principio del texto.

que dicho rompimiento de expectativas, como hemos visto, es una de las estrategias humorísticas más importantes en la novela.

En cuanto a los capítulos, tenemos que no son sólo abundantes (en promedio hay 40 capítulos en cada uno de sus nueve libros), sino que son manifiestamente excéntricos e irregulares. Tenemos capítulos de gran extensión, como el XVII del segundo libro en que Trim lee el sermón de Yorick, en contraste con algunos apartados que son tan cortos que no son más que una oración: "I'll put him, however, into breeches said my father,—let the world say what it will."(VI.xv,p. 391). El ejemplo anterior es claramente un capricho del narrador que denota una excentricidad narrativa. Estrictamente hablando, no habría necesidad de crear una nueva sección de la novela para comunicar la resolución del Walter de poner pantalones a su hijo, y, sin embargo, Tristram decide hacerlo.

En su ensayo "The Theory of Fictional Chapters", Philip Stevick propone que para entender el funcionamiento de una narrativa extensa se puede trazar un paralelismo entre la percepción individual de la realidad y la apreciación artística. De acuerdo con este crítico, en un planteamiento que tiene como marco teórico la escuela de la Gestalt, la percepción del entorno es el resultado de reorganizar una serie de elementos aislados que se captan por medio de los sentidos, para después configurar un todo que, en la mente, es diferente de una simple suma matemática de sus partes. Es decir, la mente humana tiende a entender la realidad a través de una reorganización subjetiva de lo que percibe con sus sentidos. Así pues, según Stevick, "the impulse to shape

narratives into patterns is simply the ineluctable result of human perceptions that lie at its basis”.⁷ Sin embargo, tanto en la realidad como en la obra literaria, el proceso de percepción se complica cuando se presentan objetos constituidos por demasiados elementos que tratan de ser comprendidos al mismo tiempo. Siguiendo este razonamiento, se puede entender como consecuencia lógica la necesidad de fragmentar las narrativas extensas en unidades. Dicha fragmentación permite la conformación de un todo, que es cognoscible a través de las partes que lo estructuran, las cuales se reconfigurarán más tarde en la mente.

Asimismo, para Stevick “the division of a long narrative provides a purely esthetic pleasure, one of the few comparatively abstract pleasures which an art so little abstract as narrative art can provide.”⁸ Ciertamente, entre otras cosas, el orden, que se deriva de la organización en los capítulos de un texto, produce un placer al lector, en tanto que, al permitir una lectura más pausada, genera la ilusión de poder comprender cada fragmento en su totalidad. Si bien, como argumenta Stevick, la comprensión total del texto es ilusoria, esta ilusión provoca una placentera sensación de control. Se reduce la impresión de vértigo que de otro modo presentan las narrativas extensas.

Sin embargo, en *Tristram Shandy* el exceso de capítulos constituye una burla de la práctica de ordenar un texto, así como del convencionalismo de los capítulos. El relato de Tristram pretende ser tan segmentado y ordenado que termina por producir una sensación de vértigo e inestabilidad. En este caso podemos observar un ejemplo de lo

⁷ Philip Stevick, “The Theory of Fictional Chapters” *The Theory of the Novel*, p. 173.

⁸ *Ibidem*, p.175.

que Caillois identifica como *ilinx* “un tipo de juegos que reúne a los que se basan en buscar el vértigo, y consisten en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia una especie de pánico voluptuoso”.⁹ El desconcierto y la confusión se derivan de la aparente y exagerada meticulosidad del narrador.

Al igual que sucede con el excesivo racionalismo de Walter que se transforma en insensatez, en el caso de Tristram y su texto la abundancia de los capítulos deriva en desorden y excentricidad. El hecho de que el quinto capítulo del cuarto libro de la novela sea tan sólo una pregunta: “Is it fit time, said my father to himself, to talk of pensions and grenadiers?” (IV, v, 249.) nos hace cuestionar la noción de estructura en el texto. ¿Por qué dedicar un apartado diferente de la novela para una pregunta? Quizá para poner en evidencia la arbitrariedad del uso de divisiones, para sorprender al lector al despegarse de la convención, es decir; para manifestar la excentricidad del narrador y su relato.

La intencionalidad de Tristram de jugar con la estructura de las divisiones de su novela resulta evidente en pasajes como el metaficcional décimo capítulo del cuarto libro, que trata precisamente sobre los capítulos:

Now this, you must know, being my chapter upon chapters, which I promised to write before I went to sleep, I thought it meet to ease my conscience entirely before I laid down, by telling the world all I knew about the matter at once: Is not this ten times better than to set out dogmatically with a sententious parade of wisdom, and telling the world a story of a roasted horse—that chapters relieve the mind—that they assist—or impose upon the imagination--and that in a

⁹ Caillois, *op.cit.*, p. 59.

work of this dramatic cast they are as necessary as the shifting of scenes—with fifty other cold conceits, enough to extinguish the fire which roasted him?—O! but to understand this, which is a puff at the fire of Diana's temple—you must read Longinus—read away—and—if you are not a jot the wiser by reading him the first time over—never fear—read him again—[...] So much for my chapter upon chapters, which I hold to be the best chapter in my whole work; and take my word, whoever reads it, is full as well employed, as in picking straws. (IV, x, 253-254.)

Aquí el narrador explica, con una broma y un juego de palabras a partir de la imagen de un caballo en llamas, (que, al igual que a *cock and bull story*, es una expresión idiomática para hablar de un cuento absurdo y sin importancia), que los capítulos en una obra narrativa tienen su origen en el género dramático y sirven como descanso para el lector. Y como sucede con tanta frecuencia en *Tristram Shandy*, cuando el narrador se queja de alguna práctica intelectual, termina el párrafo incurriendo en aquello que él mismo censura. Es decir, inicia con una manifestación de rechazo por la exhibición dogmática de erudición y concluye diciendo que para entender sus aseveraciones es necesario leer a Longino, Avicena, Liceto y la *Metafísica* de Aristóteles cuarenta veces.

Finalmente, además de los juegos en que incurre el narrador con la intencional irregularidad de sus capítulos, las célebres bromas visuales de la novela constituyen otra evidente excentricidad narrativa. A lo largo del relato *Tristram* manifiesta gran conciencia sobre la materialidad del libro que escribe. Desde el volumen inicial de la novela nos encontramos con uno de los primeros ejemplos de esta asimilación del texto como objeto:

[F]rom the beginning of this [book], you see, I have constructed the main work and the adventitious parts of it with such intersections, and have so complicated

and involved the digressive and progressive movements, one wheel within another, that the whole machine, in general, has been kept a-going ; --- and, what's more, it shall be kept a-going these forty years, if it pleases the fountain of health to bless me so long with life and good spirits. (I, xxii, 64.)

Apelando a la convención cartesiana del mundo y el hombre como máquinas construidas cuidadosamente por un creador, el joven Shandy juega con la noción de que su obra es un complejo mecanismo del que él es responsable. A partir de este punto el libro se presenta como un objeto, como una máquina (de juguete) que el narrador debe seguir construyendo y armando. Así pues, siguiendo esta metáfora del relato como máquina, la página negra en señal de luto por la muerte de Yorick; la página marmolada (que era única en cada edición y que Tristram describe como “a motly emblem of my work” (III, xxxvi, 204.)); la página que se deja en blanco para que los lectores terminen el retrato de la viuda Wadman; los asteriscos, así como los diagramas que explican la progresión del relato, son ejemplos de juegos narrativos que dan estructura y peculiarizan el mecanismo de *Tristram Shandy*. De nuevo siempre siguiendo y cuestionando las concepciones de su momento histórico con un pretendido tono de seriedad, el narrador hace de su obra un texto poco convencional.

IV.2 Tristram, el triste bufón.

Poco sabemos en realidad sobre la vida de Tristram. A lo largo del relato, el narrador nos deja ver sólo fragmentos, los cuales se limitan casi por completo a episodios humorísticos, tragicómicos si se quiere, de su vida y en particular de su nacimiento e infancia. De Tristram adulto

conocemos sólo algunos detalles: sabemos que, al igual que el propio Sterne, el narrador está gravemente enfermo, que mantiene una relación (cuya naturaleza no está muy bien definida) con una mujer llamada Jenny (de quien no se dan descripciones detalladas), que emprende un viaje por el continente para tratar de recuperar su menguada salud y que escribe sobre su vida.

Lo que queda muy claro desde el principio es que la vida del joven caballero Shandy ha sido desdichada:

I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly consider'd how much depended upon what they were then doing;--that not only the production of a rational Being was concerned in it, but that possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind;--and, for aught they knew to the contrary, even the fortunes of his whole house might take their turn from the humours and dispositions which were then uppermost;--Had they duly weighed and considered all this, and proceeded accordingly,--I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world, from that in which the reader is likely to see me. (I, i, 5.)

Desde las primeras líneas de la novela, el narrador hace saber a sus lectores que, puesto que sus padres no se preocuparon por las circunstancias de su concepción, su vida no ha sido del todo afortunada. Esta idea, como indica Melvin New en una nota dedicada a este párrafo, era un lugar común en la época de Sterne. A pesar de que Tristram no dice abiertamente en este punto que las desgracias le han ido acaeciendo una tras otra, su deseo (*I wish*) de que las circunstancias hubieran sido diferentes es suficiente para hacernos concluir de inmediato que el papel (*figure*) del narrador en el mundo no es deseable.

El nombre es quizá uno de los mayores infortunios que, desde la perspectiva de su padre, suceden al niño Shandy. Por esta razón, y por las connotaciones que la etimología del término pone sobre la mesa, resulta pertinente detenerse un momento para analizarlo.

Se ha dicho en este trabajo que el narrador se asemeja a un bufón, ahora bien, los bufones hacen reír, de suerte que su nombre Tristram, cuya raíz etimológica lo relaciona con la palabra “triste”, resulta bastante irónico. La ironía del nombre, sin embargo, es una característica frecuente en las figuras cómicas. Recordemos que la idea del cómico triste es un tópico que viene desde el teatro clásico, y la noción de que alegría y tristeza son dos caras de una misma moneda está sin duda presente en el nombre del protagonista de la novela de Sterne. Un interesante ejemplo del fenómeno de la alegría que deriva en tristeza puede encontrarse en un poema mexicano de finales del siglo XIX dedicado a David Garrick, uno de los actores más populares de la Inglaterra de Sterne y amigo cercano del escritor. Este texto de Juan de Dios Peza sigue una estructura muy similar a la de los fragmentos compilados en los *jesters* que, como se ha dicho, seguían siendo populares durante el siglo XVIII. El poema concluye con una reflexión que bien puede aplicarse lo mismo a Tristram que al actor dieciochesco:

Cuántos hay que, cansados de la vida,
enfermos de pesar, muertos de tedio,
hacen reír como el actor suicida,
sin encontrar para su mal remedio!

¡Ay! ¡Cuántas veces al reír se llora!
¡Nadie en lo alegre de la risa fíe,
porque en los seres que el dolor devora,
el alma gime cuando el rostro ríe!

Si se muere la fe, si huye la calma,
si sólo abrojos nuestra planta pisa,
lanza a la faz la tempestad del alma,
un relámpago triste: la sonrisa.

El carnaval del mundo engaña tanto,
que las vidas son breves mascaradas;
aquí aprendemos a reír con llano,
y también a llorar con carcajadas.¹⁰

Sin embargo, hay que tomar en consideración la posibilidad de que la etimología del nombre irónico del narrador no fuera tan inmediata para los lectores ingleses de aquel momento. Aunque es posible que muchos recordaran la famosa leyenda medieval (retomada por Malory en *Mort d'Arthur*) "Tristram and Isolde", en que el parto de Tristram provoca la muerte a su madre y es por lo tanto nombrado "el del nacimiento triste", la raíz del nombre del protagonista es mucho más obvia en español que en inglés. Además, en la larga disertación de Walter Shandy sobre la importancia de los nombres propios, el narrador omite toda mención al origen etimológico del odiado nombre "Tristram". Lo anterior resulta significativo en tanto que Sterne no apela al cliché de lo triste para nombrar a su personaje. Sin embargo, la etimología del nombre del personaje es de crucial importancia para su entendimiento, pues no sólo es una de las muchas desgracias que le ocurren, sino que también enriquece los vínculos que existen entre el narrador tanto con don Quijote, (el Caballero de la Triste Figura) como con el melancólico príncipe Hamlet.

A lo largo de su novela, el caballero Shandy manifiesta una clara intención de hacer de su vida y la de su familia una burla constante, como una manera de aliviar el cuerpo y espíritu. Tal parece que Tristram

¹⁰ Juan de Dios Peza, "Reír Llorando", *Poesía Popular Mexicana*. pp. 124-126.

decide curarse de su nombre por medio de su apellido, puesto que de éste deriva una forma particular de humor, *Shandeism*, el cual, de acuerdo con el personaje: “think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections which partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely through its channels, makes the wheel of life run long and cheerfully round”. (IV,xxxii, p.303.) La necesidad de la risa como remedio contra las enfermedades está presente a lo largo de toda la narrativa, y en particular hacia el final del cuarto volumen, en que Tristram comparte con los lectores la gravedad de su enfermedad:

Was I left like Sancho Pança, to chuse (*sic*) my kingdom, it should not be maritime—or a kingdom of blacks to make a penny of—no, it should be a kingdom of hearty laughing subjects: And as the bilious and more saturnine passions, by creating disorders in the blood and humours, have as bad an influence, I see, upon the body politick as body natural—and as nothing but a habit of virtue can fully govern those passions, and subject them to reason—I should add to my prayer—that God would give my subjects grace to be as Wise as they were Merry; and then should I be the happiest monarch, and they are the happiest people under heaven—. And so with this moral for the present, may it please your worships and your reverences, I take my leave of you till this time twelve-month, when, (unless this vile cough kills me in the mean time) I'll have another pluck at your beards, and lay open a story to the world you little dream of. (IV, xxxii, 303-304.)

Tristram se distancia de las concepciones materialistas (no quiere un reino con el que pueda ganar dinero) y opta por la emoción. Sin embargo, es importante destacar que para el narrador lo racional no se opone al sentimiento, puesto que plantea un balance entre alegría y sabiduría como lo ideal. Para el narrador la sabiduría y la alegría van de la mano y resultan más valiosas que la riqueza material. También

conviene notar la mención de Sancho Panza en esta digresión sobre la risa. De acuerdo con Bajtín:

Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio.¹¹

En este sentido Walter y Tristram también podrían formar una pareja Sancho-Quijote (como las que se han estudiado en el capítulo anterior de esta tesis), a pesar de que en la novela no se relaten momentos de diálogo o convivencia (adulta) entre el padre y el hijo. Cuando Tristram habla de Sancho y se opone al “ceremonial serio” (encarnado por su padre) confirma su estatus como bufón en la narrativa.

En páginas anteriores se ha explicado cómo Sterne propiciaba correspondencias autobiográficas entre los narradores de sus textos y él mismo, ahora bien, la enfermedad de Tristram es quizá uno de los juegos autobiográficos más evidentes de la novela. Conforme la salud de Sterne menguaba en la vida real, las preocupaciones de Tristram con respecto a la risa, y el alivio del cuerpo y la mente por medio de ella, aumentaban. Un claro ejemplo de lo anterior puede encontrarse en la correspondencia entre el inicio del séptimo volumen de la novela (1765), donde Tristram presenta una imagen cómica de su conversación con la

¹¹ Mijail Bajtín, *La cultura popular...*, p. 26.

muerte, y la precaria salud que había padecido en los meses anteriores a la publicación de esta entrega.¹²

Por otra parte, no debe olvidarse que el *hobby-horse* es tanto un comportamiento excéntrico como un artefacto. Como argumenta William C. Mottolese, durante el siglo XVIII la presencia de las máquinas en la vida cotidiana iba en aumento, de suerte que se creaba toda clase de aparatos, tanto para facilitar el trabajo, como para tratar de aliviar padecimientos físicos. Para ejemplificar esto último, Mottolese cita un aparato llamado “chamber horse” que era parecido a una mecedora y servía para ejercitar el cuerpo y la mente de los pacientes.¹³ Sin duda esta proliferación dieciochesca de máquinas de todo tipo está presente en los *hobby-horses* de Sterne. El autor juega una vez más con la doble significación del término para burlarse de la fe ciega que muchos tenían en los avances científicos y tecnológicos del momento.

Alea

Finalmente, como uno más de los juegos narrativos presentes en *Tristram Shandy*, podemos mencionar los juegos de azar, dado que el narrador se empeña en sostener que, para escribir su texto, se deja llevar por la fortuna. De acuerdo con la clasificación de Caillois, *alea* comprende: “todos los juegos basados en una decisión que no depende del jugador [en este caso tanto Tristram narrador como los lectores], sobre la cual no podrá tener la menor influencia [...] se trata mucho

¹² Ian Campbell Ross explica que “At the beginning of October 1765, a full month later than he had hoped, Sterne finally left Coxwold. Fortunately he made a rapid recovery from the illness that had made him fear for his life.” *op.cit.*, p. 334.

¹³ Véase William C. Mottolese. “Tristram Cyborg and Toby Toolmaker: Body Tools and Hobbyhorse in *Tristram Shandy*”. *Studies in English Literature*,47 (Verano 2007)pp. 679-701.

menos de vencer al adversario que de oponerse al destino”.¹⁴ En contraste con Walter, Tristram manifiesta, por medio de su relato, un desinterés absoluto de oponerse al destino. Una anécdota lo lleva a abordar cierto tema y éste a otro y así sucesivamente, de tal forma que su narrativa tiene como objetivo generar la impresión de ser azarosa en su conformación. En muchos momentos, el joven Shandy se esfuerza por comunicar a los lectores que la historia de su vida y opiniones se va construyendo “sobre la marcha”. Un buen ejemplo de este comportamiento narrativo puede leerse cuando inicia un capítulo diciendo: “I have a strong propensity in me to begin this chapter very nonsensically, and I will not balk my fancy.” (I, xiii, 64.). Aquí, como en muchos otros pasajes, el narrador se deleita en pretender que su novela carece de estructura y que obedece por completo a sus caprichos y antojos.

Así pues, resulta a primera vista contradictorio que en los volúmenes finales Tristram presente esquemas para explicar la estructura de la obra. Sin embargo hay que recordar que gran parte de la comicidad del relato se basa precisamente en el absurdo y la contradicción. Tristram se empeña en recordar al lector que no es un narrador confiable, ya que sus opiniones mutan constantemente.

Si bien es cierto que los planes originales para la estructura de la novela deben haber sufrido una serie de cambios a lo largo de los nueve años que duró su publicación por entregas, es evidente que *Tristram Shandy* no es producto del azar sino de una planeación. Sin embargo,

¹⁴ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 48.

Tristram, a la manera del bufón, se esfuerza por narrar los acontecimientos de manera aleatoria y sin seguir un orden cronológico, generando así la ilusión de que no hay nada planeado y de que la escritura, como la vida misma, deben verse como un juego, un juego de azar.

Asimismo, la organización pretendidamente azarosa de la novela puede tomarse como una representación de la intrincada progresión de la vida, como una red enmarañada de experiencias que se interrelacionan esporádicamente. El narrador intenta mostrar a sus lectores cómo los textos, al igual que la vida, no pueden obedecer a un plan, puesto que, como sucede a Walter cuando infructuosamente planea la vida de su hijo, el autor, quien siguiendo la convención renacentista es también padre de su obra, puede diseñar su estructura con todo cuidado y dedicación, mas el texto tiende a salirse de control y a tomar caminos inesperados.

Conclusiones

La historia de un gallo y un toro

Para concluir, y, siguiendo el orden lógico que Sterne se esfuerza sistemáticamente en negar a su novela, me gustaría partir del final de *Tristram Shandy* para realizar algunas reflexiones sobre lo planteado a lo largo de esta tesis.

El cierre del noveno volumen de *Tristram Shandy* ha suscitado gran cantidad de debates y posturas encontradas con respecto a la intencionalidad de Sterne de terminar la novela de esta forma.¹ Aunque es posible que, como dicen algunos, el escritor no haya terminado por falta de tiempo y vida, o bien por haber dedicados sus últimos años al proyecto de *A Sentimental Journey*, resulta mucho más factible pensar el final anticlimático de la novela como un clímax lúdico. En concordancia con el resto de la historia, el último capítulo de la vida y opiniones de Tristram concluye con una broma: “L- -d! said my mother what is all this story about?—A COCK and a BULL, said Yorick—And one of the best of its kind, I ever heard.” (IX, xxiii, 588.) El narrador juega con sus lectores, rompe sus expectativas (si es que aún las tenían) de un final convencional y en su lugar les da un juego de palabras en el que se puede entender que la novela entera no es sino una *cock and bull story*, literalmente la historia de un gallo y un toro (el toro de Walter, que es incapaz de fecundar a la vaca de Obadiah) o, en lenguaje coloquial, un

¹ Wayne Booth realiza un estudio sobre la recepción crítica de la estructura narrativa y el final de la novela de Sterne y muestra cómo, incluso en el siglo XX, es frecuente encontrarse con la noción de que *Tristram Shandy* nunca llegó a ser terminada. Véase “Did Sterne Complete *Tristram Shandy*?” (1951) *Modern Philology*, pp.172-183.

cuento absurdo, “a story without direction, rambling, idle, often incredible.”²

En la conclusión anticlimática puede verse también el juego y despegue de la convención de la escritura de narrativas de vidas tan populares durante la época de Sterne. En palabras de Andrew Sanders:

Tristram Shandy does not lead its central character forwards to a crock of gold, to a heaven-made marriage or to an ideal retirement. No predetermined comic expectations are set up as they are in Fielding's fiction; everything remains provisional and the sense of an ending is consistently denied both in terms of single episodes and in the overall structure.³

El narrador se resiste de nuevo al cliché de finalizar el texto con un acontecimiento relevante para la vida del protagonista. Recordemos que a lo largo del relato *Tristram* se divierte en trazar paralelismos entre la escritura y la vida, de suerte que el inesperado final anticlimático puede tomarse como un guiño de que la vida y su final suelen ser poco espectaculares.

El final de *Tristram Shandy* constituye un ejemplo más de lo que sucede a lo largo de toda la novela: termina con un juego (en este caso uno de palabras), al tiempo que cuestiona la manera en que se escribían las biografías ficticias en aquel momento.

Ahora bien, ¿cuál es la función del juego en el texto de Sterne? Como vimos en el primer apartado de esta tesis, una de las características del juego en el que las definiciones más diversas están de acuerdo es la generación de placer. Los juegos no tienen una

² Definición propuesta por Melvin New en la novena nota al capítulo 33 del último volumen de *Tristram Shandy* en la edición de Florida.

³ Andrew Sanders, *op.cit.*, p. 317.

finalidad estrictamente práctica, sino que divierten a las partes involucradas en ellos. Para Milan Kundera

Tristram Shandy es un divertimento intencional a más no poder. Es así, por otra parte, como nació la novela en el alba de los tiempos modernos. Su sabiduría y su belleza están ligadas esencialmente a sus orígenes lúdicos. Sterne los redescubrió y halló en ellos inmensas posibilidades, capaces de abrir una nueva vía a la evolución de la novela.⁴

Así pues, ya que, como hemos visto, la novela está plagada de instancias lúdicas podemos decir que una de las funciones primarias de *Tristram Shandy* es divertir para generar placer. Pero ¿a quién?

De acuerdo con Roland Barthes, para que un texto genere placer en el lector, su escritura debe responder al goce del escritor, no obstante, no todos los textos escritos placenteramente resultan agradables para todos los lectores.⁵ En *Tristram Shandy*, al ser la escritura misma de la novela el *hobby-horse* de Tristram, el placer por parte del narrador resulta innegable. Asimismo, como se ha visto en esta tesis, muy de acuerdo con lo que señala Barthes, la lectura de *Tristram Shandy* no siempre ha resultado placentera para todos.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona la intertextualidad con el juego y el placer? Las instancias intertextuales aumentan el nivel de complejidad y, por ende, el placer intelectual tanto del autor como del lector. La intertextualidad hace la lectura divertida cuando el lector está familiarizado con los hipotextos. Cuando la intertextualidad, como sucede en la novela de Sterne, no se utiliza de manera solemne, ni pretende rodear al texto con un aura de temible erudición se convierte

⁴ Milan Kundera, "Volver al principio", (1981)

⁵ Véase Roland Barthes (2007) *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI Editores, p12.

en un juego entre el autor y los lectores. La intertextualidad como juego, por lo tanto, resulta en un doble placer textual. El recurso intertextual es uno más de los múltiples juegos intelectuales de Sterne en *Tristram Shandy*.

De lo anterior podemos derivar una última pregunta: además de entender que genera placer en la lectura ¿para qué sirve estudiar la intertextualidad como juego en *Tristram Shandy*? Estudiar las relaciones intertextuales de *Tristram Shandy* con obras como el *Quijote* y *Hamlet* en primer lugar nos ayudan a leer la novela desde una perspectiva más amplia. Analizar estas relaciones como recurso cómico nos permite también ver un ejemplo de cómo puede lidiar un autor con la influencia de otros por medio del humor en vez del temor. Leer *Tristram Shandy* a partir de su intertextualidad con el *Quijote* resulta en una contextualización de Sterne en su siglo y sociedad, puesto que, como se ha dicho en páginas anteriores, durante el siglo XVIII Cervantes se convirtió en uno de los modelos de escritura narrativa para los autores ingleses. Finalmente, entender la intertextualidad como juego que genera un placer intelectual nos hace recordar que sentimiento y razón en Sterne van siempre de la mano.

BIBLIOGRAFÍA

Textos Primarios:

Ediciones de Sterne:

Sterne, Laurence. 2006. *A Sentimental Journey Through France and Italy and Continuation of the Bramine's Journal: With Related Texts*. (1768) Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.

_____. 2006. *The Works of Laurence Sterne Complete in Eight Volumes, Volume the Seventh, The Sermons of Mr. Yorick*. Edición facsimilar de la versión de 1790. Londres: Elibron Classics.

_____. 2003. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. (1759-1768) Ensayo Introductorio Christopher Ricks. Intro. Melvyn New. Edición y notas [La edición de Florida] Melvyn y Joan New. Londres: Penguin Classics.

_____. 1980. *Tristram Shandy: An Authoritative Text. The Author on the Novel. Criticism*. Howard Anderson, ed., Nueva York/Londres: Norton & Company.

_____. 1790. *A Collection of the Letters Written by the Late Rev. Mr. Laurence Sterne to His Most Intimate Friends on Various Occasions*. Londres: Joseph Wenman.

_____. 1760. *A Supplement to the Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent. Serving to Elucidate that Work*. Londres: Impreso para el autor.

_____. 1760. *Explanatory remarks upon The Life and Opinions of Tristram Shandy; Wherein, the Morals and Politics of this Piece are Clearly Laid Open, by Jeremiah Kunastrokius, M.D.* Londres: *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group.

_____. 1760. *The sermons of Mr. Yorick*. Vol. 1. Londres: *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group.

Otras fuentes primarias:

Anónimo. 1718. *England's Witty and Ingenious Jester: Or the Merry Citizen and Jocular Country-man's Delightful Companion*. Londres: Impreso para Robert Gifford en Old Bedlam.

Anónimo. 1703. *Ornatissimus Jocator: or, The Compleat Jester*. Londres: A. Bettesworth.

Burton, Robert. 2001. *The Anatomy of Melancholy*. Introd. Holbrook Jackson y William H. Grass. Nueva York: The New York Review of Books.

Cervantes Saavedra, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*. México: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara.

Cleaver, William. 1792. *A list of books recommended to the younger clergy, and other students in divinity, within the diocese of Chester. The second edition enlarged. To which is added the learned Mr. Dodwell's catalogue ... together with an extract from his second letter of advice, &c.* Oxford: *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group.

- Flagellan, Christopher. 1761. *Alas! Poor Yorick! Or, A Funeral Discourse, &c.* Londres: W. Nicoll
- Locke, John. 1999. *Compendio del ensayo sobre el entendimiento humano*. Estudio preliminar, traducción y notas de Juan José García Norro y Rogelio Rovira. Madrid: Tecnos.
- Pope, Alexander. 1994. *Essay on Man and other Poems*. Nueva York: Dover Thrift Editions.
- Rabelais, François. 1987. *Gargantúa*. Traducción y notas de Antonio García-Die Miralles. Barcelona: Editorial Juventud.
- Shakespeare, William. 2001. *Hamlet*. Edited by A.R. Braunmuller. Nueva York: The Pelican Shakespeare, Penguin Editions.
- Swift, Jonathan. 1971. *Jonathan Swift: A Critical Anthology*. Ed. Denis Donoghue. Harmondsworth: Penguin.
- Urban, Sylvanus (Ed). 1759-1760. *The Gentleman's Magazine: Or, Monthly Intelligencer*. Londres: Edward Cave.

Fuentes Secundarias

Textos Críticos:

Sterne y su obra:

- Anónimo. 1760. *The clockmakers outcry against the author of The life and opinions of Tristram Shandy. Dedicated to the most humble of Christian prelates*. London: *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group.

- Bowden, Martha F. 2007. *Yorick's Congregation: The Church of England in the Time of Laurence Sterne*. Newark, Delaware: University of Delaware Press.
- Byrd, Max. 1988. *Tristram Shandy*. Londres: Unwin Hynman Press.
- Campbell Ross, Ian. 2001. *Laurence Sterne: A Life*. Oxford: Oxford University Press.
- González Treviño, Ana Elena. En prensa. "Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos" en María Stoopan, coord., *Horizonte cultural del Quijote*. México: UNAM.
- Gurr, Jens Martin. 1999. *Tristram Shandy and the Dialectic of Enlightenment*. Heidelberg: Universitätsverlang C.
- Fluchère, Henri. 1961. *Laurence Sterne: de l'homme à l'œuvre*. Paris : Librairie Gallimard.
- Howes, Alan B (Ed.). 1974. *Sterne: The Critical Heritage*. Londres y Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Iser, Wolfgang. 1988. *Laurence Sterne's, Tristram Shandy*. Trad. David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, Landmarks of World Literature.
- Kenrick, William. 1760. "Appendix to *The Monthly Review*", Enero 1760. Londres.
- Keymer, Thomas (Editor). 2006. *Laurence Sterne's Tristram Shandy: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press.
- Lanham, Richard A. 1973. "*Tristram Shandy*": *The Games of Pleasure*. Berkeley: University of California Press.

Mottolese, William C. "Tristram Cyborg and Toby Toolmaker: Body Tools and Hobbyhorse in *Tristram Shandy*". *Studies in English Literature*, 47 (Verano 2007) pp. 679-701.

Múgica, Cristina. 2005. *Ensayos en torno a la locura de Don Quijote*. México: UNAM.

Sandoval Lara, Adriana. 1991. *La modernidad de Tristram Shandy*. México: UNAM.

Stedmont, John M. 1967. *The Comic Art of Laurence Sterne. Convention and Innovation in Tristram Shandy and A Sentimental Journey*. Toronto: University of Toronto Press.

The London Magazine. 1760. Vol. XXIX. Febrero 1760. Londres

Watts, Carol. 1994. "The Modernity of *Tristram Shandy*" *The Shandean*, Vol. 6 (Noviembre 1994). Utrecht: The Laurence Sterne Trust. pp.99-118.

Otros textos críticos:

Coleridge, Samuel Taylor. 2004. *Notes and Lectures upon Shakespeare and some of the Old Poets and Dramatists*. Dos volúmenes. Londres : Elibron Classics.

De Grazia, Margreta y Stanley Wells (Eds.). 2001. *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press,

Dobson, Michael y Stanley Wells (Eds.). 2001. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.

Eliot, T.S. 1948. "Tradition and the Individual Talent". *The Sacred Wood: Essays on Poetry Criticism*. Londres: Methuen.

- Ford, Boris (Ed.). 1973. *The Pelican Guide to English Literature. Vol. 4 From Dryden to Johnson*. Middlesex, Inglaterra: Penguin.
- Grey, Zachary. 1754. *Critical, historical, and explanatory notes on Shakespeare, with emendations of the text and metre*, 2 vols. Vol. 2. London: *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group.
- Kenyon, J.P. (Editor). 1994. *The Wordsworth Dictionary of British History*. Hertfordshire, Inglaterra: Wordsworth Editions.
- Kerrigan, William. 1996. *Hamlet's Perfection*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Keymer, Thomas y John Mee (Editores). 2004. *The Cambridge Companion to English Literature (1740-1830)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McGirr, Elaine M. 2007. *Eighteenth Century Characters. A Guide to the Literature of the Age*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Priestly, J.B. 1963. *The English Comic Characters*. Londres: The Bodley Head.
- Richetti, John (Ed.). 1996. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge/Nueva York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Sanders, Andrew, 2000. *The Short Oxford History of English Literature*. Nueva York: Oxford University Press.
- Tompkins, J.M.S. 1932. *The Popular Novel in England*. Londres: Methuen & CO. LTD.
- Watt, Ian. 2001. *The Rise of the Novel*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Textos teóricos:

- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. Nueva York: Routledge (The New Critical Idiom).
- Barthes, Roland. 2006. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI Editores.
- Beristáin, Helena. 2006. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM.
- Caillois, Roger, 1994. *Los Juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Trad. Jorge Ferreiro, México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 1961. *Madness and Civilization*. Trad. Richard Howard, Nueva York: Random House Vintage Books.
- Frye, Northrop. 1973. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- Guillén, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Honig, Edwin. 1982. *Dark Conceit: The Making of Allegory*. Hanover: Brown University Press.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. 2006. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.
- Hutcheon, Linda, 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.

- Iser, Wolfgang. 1993. *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Orr, Mary. 2003. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press y Blackwell Publishing LTD.
- Pimentel, Luz Aurora. 2002. *El relato en perspectiva*. México: UNAM/Siglo veintiuno editores.
- . 1993. "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, núm 1, México. pp.215-229.
- Steiner, George. 1998. "Una lectura bien hecha". Trad. Aurelia Álvarez. *Mapocho: Revista de humanidades y ciencias*, núm 43, Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Chile.
- Stevick, Philip. 1967. *The Theory of the Novel*. Londres: The Free Press.

Diccionarios contemporáneos a Sterne:

- Bailey, Nathan. 1764. *An universal etymological dictionary of the English language. To which is prefixed, a grammar of the English language*. Edinburgh: printed for the proprietors.
- Barlow, Frederick. 1772-1773. *The complete English dictionary: or, general repository of the English language. To which will be prefixed, a complete English grammar. By the Rev. Frederick Barlow. Assisted by several other gentleman. London : Printed for the author, and sold by T. Evans.*
- Defoe, Benjamin Norton. 1735. *A compleat English dictionary. Containing the true meaning of all words in the English language: also the proper names of all the kingdoms, ... in the world: ... Design'd for the use of gentlemen, ladies, ... and all who desire to*

speak or write English in its present purity and perfection.

Westminster: Printed for John Brindley; Olive Payne; John Jolliffe;

Alexander Lyon; and Charles Corbett.

Johnson, Samuel, 1755-56. *A Dictionary of the English Language: in*

which the words are deduced from their originals, and illustrated in

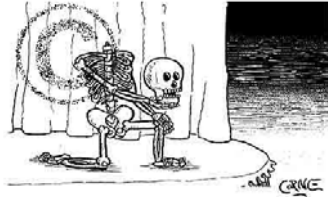
their different significations by examples from the best writers. To

which are prefixed, a history of the language, and an English.

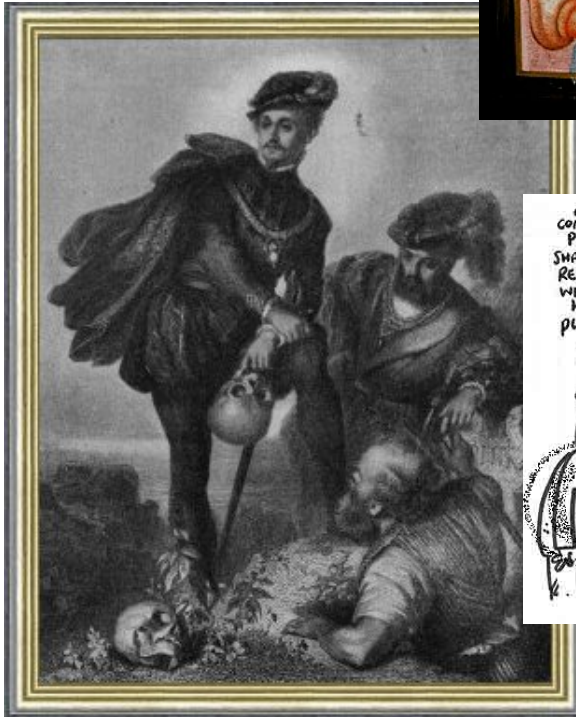
London : Printed for J. Mifflin.

ANEXO

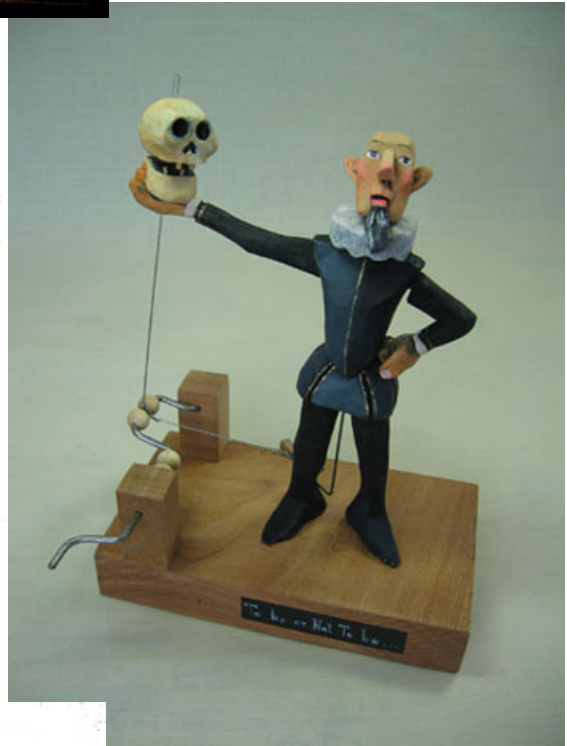
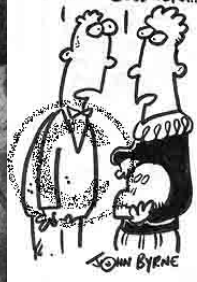
IMÁGENES DE REPRESENTACIONES VISUALES DEL PRINCIPE HAMLET EN COMPAÑÍA DE YORICK-CALAVERA



- To be or not to be.
I guess... Not to be?



CAN COMPUTERS PROVE SHAKESPEARE REALLY WROTE HIS PLAYS? TO IT OR NOT TO IT THAT IS THE QUESTION...



"Can you offer a positive identification sir?"

