

"LA MODERNIDAD DE TRISTRAM SHANDY"

T E S I S

que para optar por el grado de

MAESTRIA EN LETRAS INGLESAS

presenta

ADRIANA SANDOVAL Y LARA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



México, D.F., Septiembre de 1975



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION	1
I. PRINCIPIOS Y DESARROLLO DE LA NOVELA INGLESA. DE RICHARDSON A STERNE.	7
II. EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN <u>TRISTRAM SHANDY</u> .	
A. COMENTARIO PRELIMINAR	23
B. JOHN LOCKE	36
C. HENRI BERGSON	49
D. VIRGINIA WOOLF	56
E. JAMES JOYCE	73
F. WILLIAM FAULKNER	80
III. LAURENCE STERNE Y LA NOVELA NUEVA	92
IV. <u>TRISTRAM SHANDY</u> : OBRA DE ARTE ABIERTA. UMBERTO ECO.	101
COMENTARIO FINAL	117
BIBLIOGRAFIA	120

I N T R O D U C C I O N

INTRODUCCION

No se comprendería una historia de la literatura inglesa sin tener en cuenta la contribución de Laurence Sterne; sin embargo, la mayoría de los lectores de novelas, inclusive los especialistas, conocen Tristram Shandy únicamente en forma superficial. Esto se debe sin duda a un alto grado de dificultad en la obra misma. De los lectores que he conocido que se han topado con Tristram Shandy, la mayoría confiesan encontrar barreras infranqueables para pasar de las primeras cien páginas. Reconozco abiertamente que yo misma sufrí esta dificultad y que en varias ocasiones me fue difícil convencerme de que debería terminar el libro, aún cuando fuera simplemente por disciplina; sin embargo, pasados estos momentos críticos, el libro se me iba como agua. A pesar de que el terminar de leer la obra se me antojaba equivalente a una de las tareas dignas de Hércules, la obra ejercía una fascinación especial sobre mí, que me dio las fuerzas necesarias para reemprender la lectura tantas veces como el fastidio parecía vencerme. En fuerte contraste con estas partes peñascosas, me encontraba con otras donde el camino era menos tortuoso, más ligero, y sobre todo, sumamente divertido. Poco a poco me fue siendo menos difícil entrar al universo de Sterne, empezar a comprenderlo, apreciarlo, y finalmente, admirarlo. El sentimiento que me queda después de haber leído Tristram Shandy varias veces, y de haber trabajado sobre él varios meses, es satisfactorio.

Al avanzar en la lectura de Tristram Shandy me percataba de que existían puntos importantes de contacto con escritores contemporáneos como James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Thomas Mann, Marcel Proust, o los novelistas franceses del movimiento de la "novela nueva". De este modo

fue surgiendo la idea de escribir algo acerca de la modernidad de la novela de Sterne en relación con estos autores. Un primer esquema de este trabajo incluía un estudio comparativo de Sterne con todos estos escritores, una parte dedicada al humor, más una sección final donde se probaría que, en términos de la estética de Umberto Eco, Tristram Shandy era una obra abierta. Algunos meses después de haber comenzado la recopilación de la bibliografía accesible sobre Sterne y de poder valorar lo magno de la empresa, decidí limitarme en varios aspectos: primero, descarté autores como Thomas Mann -además, en este caso, por mi desconocimiento del alemán- y Marcel Proust, simplemente por lo extenso y ambicioso que resultaría el trabajo, y por el hecho de que, al eliminarlos, Sterne quedaría mejor enmarcado dentro de la tradición novelística anglosajona con Joyce, Woolf y Faulkner, lo cual le da cierta unidad al tema; segundo, decidí abandonar la sección dedicada al humor por implicar esto en sí una cantidad de trabajo equivalente a la que invertí en este ensayo, y por la necesidad de limitar los temas en razón a la intención de profundizar un poco más en lo que se estudiara. Aún guardo la intención de trabajar seriamente sobre el humor de Sterne en relación con Rabelais y con Cervantes.

Grande fue mi sorpresa al ir recopilando material para este trabajo y percatarme de que las similitudes que yo percibía entre Sterne y algunos de los escritores contemporáneos habían sido notadas también por críticos como John Traugott o Henri Fluchère. Experimenté una mezcla de satisfacción al ver que mis impresiones estaban bien encaminadas, junto con la desilusión de aceptar que mi idea no era nueva. En este sentido, se puede afirmar que la base de la que parte el trabajo no es del todo original, pero que, sin embargo, la novedad estriba en que los críticos que mencionan los puntos de contacto entre Sterne y

los contemporáneos no se detienen a estudiar este aspecto, simplemente mencionan el hecho de que estas similitudes existen, y la intención de este trabajo ha sido desarrollar precisamente esos puntos de coincidencia con mayor detalle -en este sentido mi ensayo sí es original-.

La popularidad de Tristram Shandy ha ido en aumento desde los años veintes, cuando los formalistas rusos, Chklovsky en particular, tomaron esta obra como un ejemplo clásico de lo que es una novela. En Tristram Shandy se encuentran al desnudo varios de los problemas que un escritor enfrenta al escribir una novela; por ello, la obra resulta de especial interés para los críticos dedicados al estudio de la teoría literaria, y del género novelístico en particular. En los últimos años, Tristram Shandy ha sido considerada un campo propicio también para la aplicación de algunas teorías lingüísticas y de la comunicación.

Sterne inició una revolución en la novelística comparable a la de los dadaístas en las artes plásticas a principios del siglo veinte. El dadaísmo rompió con el arte tradicional y convencional, con el arte de "museo" sacralizado y solemne que lo precedía. Este movimiento comenzó por destruir esas tradiciones y convenciones, abriendo al mismo tiempo una amplia gama de posibilidades que aún hoy, se están desarrollando. Lo mismo sucede con Sterne en la novelística. Los caminos que abrió, y los campos en los que experimentó, todavía están siendo explotados.

Mi trabajo consta de una introducción, cuatro secciones y un comentario final. En la primera sección se da una visión general de la novelística inglesa del dieciocho y se establecen algunas semejanzas y diferencias entre Sterne y sus contemporáneos.

En la segunda sección se habla del tratamiento del tiempo en Tristram Shandy, comenzando por un comentario preliminar. Con el propósito de localizar

en cierta medida los fundamentos filosóficos y teóricos del problema, era indispensable mencionar a Locke y a Bergson.

Una vez sentadas esas bases, procedo a establecer las comparaciones concretas entre Sterne y Woolf, Joyce y Faulkner, centrándome principalmente sobre el tratamiento del tiempo, pero incluyendo, cuando lo creo relevante, otros puntos de convergencia y divergencia.

En la tercera sección se habla de los novelistas franceses del movimiento del 'nouveau roman', de la novela nueva, surgido en los cincuentas, con el objeto de mostrar que el espíritu que anima este movimiento en cuanto a que significa una ruptura y un experimento, es muy parecido al que mueve a Sterne.

Finalmente, en la cuarta sección, basándome en la teoría estética de Umberto Eco, intento probar que Tristram Shandy es una obra de arte abierta.

Es ya un lugar común aclarar en este tipo de trabajos, pero no por ello viene a ser menos importante, que no se trata de un estudio exhaustivo, y que estoy plenamente consciente de que existen aún multitud de aspectos que se podrían tratar en relación con una novela tan rica como Tristram Shandy, o bien, que aún existen elementos relevantes en los temas aquí tratados que pueden ser desarrollados.

Para terminar, deseo hacer patente mi agradecimiento al Mtro. Colin White por haberme iniciado en la lectura de Tristram Shandy; a la Dra. Ma. Enriqueta González Padilla por su asesoramiento paciente y constante; y al Programa de Formación de Personal Académico del cual formo parte, dentro del cual

me fue posible completar mis estudios de maestría y este trabajo. Deseo también pedir benevolencia en lo que se refiere a la traducción de los párrafos citados, especialmente los de Tristram Shandy, puesto que tuve que recurrir a mis propios recursos debido al vacío imperdonable e inexplicable de una traducción al español de esta novela tan importante.

I. PRINCIPIOS Y DESARROLLO DE LA NOVELA INGLESA .

DE RICHARDSON A STERNE .

I: PRINCIPIOS Y DESARROLLO DE LA NOVELA INGLESA. DE RICHARDSON A STERNE.

En el siglo diecisiete en Inglaterra, la cultura, en términos generales, era un monopolio de la aristocracia. La población letrada se concentraba entre la clase alta masculina, así como el poder de adquisición más relevante. Esta situación cambió considerablemente durante el siguiente siglo, cuando una clase media, cada vez más importante, tomó gradualmente las riendas del monopolio cultural reservado anteriormente a las clases privilegiadas. El saber leer y escribir deja de ser en este siglo una habilidad privativa de la aristocracia. El rápido crecimiento de la clase media, en número e importancia, así como un sistema educativo más organizado, coloca a esta clase en un sitio sumamente favorable para la adquisición de la cultura.

En el siglo dieciocho se fundan gran número de periódicos y revistas que van cobrando popularidad creciente entre el público. El Tatler de Richard Steele comienza a circular en 1709, y el Spectator de Joseph Addison aparece por vez primera solamente dos años más tarde. Estas, y otras publicaciones del mismo tipo, "crean por primera vez las precondiciones de una literatura que sirve como puente entre el intelectual y el lector más o menos educado . " ¹

Las mujeres en el siglo diecisiete eran por regla general analfabetas. Una vida activa dentro de los marcos del hogar no les permitía aprender a leer y escribir. Esta situación cambió también durante el siglo dieciocho debido al rápido crecimiento económico de Inglaterra; ahora era posible comprar objetos manufacturados que antes debían ser elaborados en casa. Una consecuencia importante se hizo patente de inmediato: la clase media, en particular, pudo disponer de una cierta cantidad de tiempo libre que pudo ser dedicada al solaz y - esparcimiento. Esta situación, se debe aclarar, se reducía muy probablemente

a Londres y a sus alrededores, así como a las ciudades importantes de la provincia. Se dispuso entonces de tiempo para aprender a leer y para practicar lo aprendido en las cada vez más numerosas publicaciones periódicas y en las recién publicadas novelas. Estas publicaciones fueron ocupando un lugar importante en la preferencia del público, desarrollando al mismo tiempo, un gusto cada vez mayor por la lectura.

Para leer una novela, especialmente si es de un volumen considerable, como sucede particularmente en el dieciocho, se requiere tanto de tiempo como de privacidad. Estas dos condiciones se cumplieron en este siglo. El tiempo libre, como ya se dijo, fue producto del desarrollo económico, y una característica reservada casi por completo a la clase media. La privacidad también se alcanzó en esta época. Años antes, no había un sitio dentro de una casa inglesa donde se pudiera disponer de tiempo libre: no existía ni el tiempo ni el sitio. Virginia Woolf habla de la necesidad de estos dos requisitos indispensables para la creación y la tranquilidad espiritual en su ensayo A Room of One's Own, y estas dos condiciones, asimismo, son las que permiten a Pamela y Clarissa, los personajes de Richardson, escribir sus largas cartas.

El patrocinio cultural por parte de las clases altas disminuyó considerablemente durante este siglo para ser sustituido rápida y satisfactoriamente por la creciente clase media. La función de los mecenas fue reemplazada por los editores y los vendedores de libros. Algunos novelistas como Samuel Richardson descubren su vocación literaria en el negocio de las publicaciones, en tanto que otros, como Daniel Defoe, brotan del periodismo. Ello ayudó a solucionar el problema económico de varios escritores que no tuvieron ya que depender de los caprichos de un mecenas más o menos generoso. . No es casual, pues, que preci-

samente en este siglo el escribir en Inglaterra se convierta en un trabajo sistemáticamente remunerado, es decir, en una profesión.

La tendencia cada vez más evidente hacia una división clara del trabajo -producto también del desarrollo económico- trajo consigo un mayor número de diferencias significativas en carácter, actitud y experiencias entre los individuos, que el novelista pudo utilizar como material literario. Por vez primera, se narró la vida diaria de los héroes en la novela. Esto parece depender, de acuerdo con Ian Watt, "de dos condiciones importantes y generales: la sociedad debe valorar cada uno de sus individuos lo suficientemente alto para considerarlos material adecuado de su literatura seria; y debe de existir variedad suficiente de credo y acción entre la gente ordinaria para que un relato detallado de ella sea interesante para la demás gente ordinaria, los lectores de las novelas."²

En lo que se refiere a las corrientes filosóficas que contribuyeron a fijar las condiciones intelectuales que favorecieron el surgimiento de la novela, es indispensable hablar de René Descartes y de John Locke.

Es bien sabido que el pensador francés introdujo un importante énfasis individualista en la filosofía. A pesar de que la obra de Descartes apareció en la primera mitad del diecisiete, no fue sino hasta los primeros años del dieciocho cuando se conoció por vez primera en Inglaterra el pensamiento de este filósofo. De este individualismo surge, según Watt, una de las características del género novelístico: "las tramas de la épica clásica y renacentista se basaban en la historia pasada o en fábulas, y los méritos del tratamiento del autor se juzgaban de acuerdo con un punto de vista de decoro literario que se derivaba de los modelos aceptados en el género. Este tradicionalismo literario fue cuestionado por vez primera y completamente por la novela."³ Es importante anotar que esta

corriente de individualismo no es del todo nueva en el dieciocho; se trata más bien de la culminación de una tendencia que arranca desde el renacimiento y que alcanza plena madurez en la forma de la novela. Existe, pues, un énfasis considerable en la originalidad en este género: de ahí su nombre: novela.

John Locke, por su parte, también contribuyó al acento individualista que predominó en este siglo y que se encuentra en la base del género novelístico, al definir el principio de identidad tomando en cuenta un tiempo y lugar específicos. Siguiendo esta línea, los autores individualizaron a sus personajes colocándolos en un tiempo y espacio determinados y actuales. Richardson, por ejemplo, localiza con precisión el tiempo de sus obras al usar la forma epistolar, en tanto que Defoe concibe el total de su narrativa situada en un ambiente físico concreto.

Robert Liddel⁴ apunta otra circunstancia más que contribuyó al nacimiento de la novela: la decadencia del teatro después del siglo diecisiete. Para asistir al teatro no es necesario saber leer, pero para entrar al mundo de la novela, es evidente, éste es un requisito sine qua non. En el dieciocho, ya se apuntó arriba, la mayoría de la clase media ya podía sentarse a leer. La distancia entre la última obra importante después de la restauración de la monarquía en Inglaterra, The Way of the World de William Congreve, y Robinson Crusoe de Daniel Defoe, que ha sido considerada por algunos críticos como la primera novela inglesa, es de sólo diecinueve años. Liddel ofrece como prueba además el hecho de que autores como Henry Fielding, que han sido tradicionalmente vistos en la historia de la literatura como novelistas, comenzaron su carrera literaria como dramaturgos, actividad que abandonaron para dedicarse a otra más popular y de moda: la novela.

Después de habernos referido brevemente a las condiciones materiales e intelectuales que crearon un ambiente propicio para el nacimiento de la novela, nos referiremos en particular a algunos de los novelistas ingleses más relevantes de esta primera etapa de la novelística anglosajona.

SAMUEL RICHARDSON

Si recordamos el ambiente ideológico y económico que dió lugar al surgimiento de la novela, no es casual, como ya se mencionaba arriba, que uno de los primeros novelistas reconocidos brotara precisamente del negocio de la impresión: Samuel Richardson. Pamela, su primera novela, publicada en 1740, pertenece a la literatura epistolar. En Clarissa, generalmente considerada su mejor obra, Richardson perfeccionó y complicó la forma epistolar al presentar la historia a través de cuatro escritores de cartas, en lugar de uno, como había hecho en su primera novela.

La educación e importancia del sexo femenino en la sociedad inglesa están claramente ejemplificadas en las dos novelas de Richardson, Pamela y Clarissa. Como sucedió en el nacimiento de la novela, la economía jugó un papel importante en el material temático de este nuevo género. El matrimonio, por ejemplo, es una de las preocupaciones centrales de estas novelas. Esta institución, nos dice Watt, sufrió una etapa crítica en este siglo debido al papel cada vez más importante que jugaba el dinero en la sociedad: las mujeres dependían en gran medida, para su seguridad económica, de un matrimonio con un pretendiente 'adecuado' -léase rico-.

Pamela tuvo gran éxito en su época. Su aceptación y popularidad tie-

nen su origen en el tema mismo, que interesaba especialmente a las lectoras, así como en el estilo pleno de sentimentalismo y detalles que retrataban la vida interior de la heroína. En las novelas de Richardson, la parte más importante de la acción ocurre dentro de los personajes, en sus emociones y sentimientos, en tanto que en las obras de Fielding, por ejemplo, la acción principal es externa. Sterne, siguiendo la línea de Richardson, hasta cierto punto, sitúa la acción fundamental de sus obras dentro de los personajes, incluyendo, además de los sentimientos, la inteligencia y el comportamiento externo.

Otra de las causas que contribuyeron a la popularidad de Pamela reside en el hecho de que no sólo se leían novelas en el siglo dieciocho, sino también literatura de tipo religioso. Pamela es una exaltación de la moral y las virtudes femeninas, por ello, no era poco frecuente escuchar sacerdotes y párrocos alabar y recomendar ampliamente la obra.

Arnold Hauser apunta todavía otra causa más para explicar el enorme éxito de la obra: Richardson, a firma "fue el primero en hacer que el nuevo hombre de la clase media, con su vida privada, viviendo dentro del marco hogareño, absorto por los problemas familiares, despreocupado de las aventuras y maravillas ficticias, se convirtiera en el centro de una obra literaria." ⁵

Pamela fijó, junto con Clarissa, un modelo que fue continuado muchos años después por otros escritores, una de cuyas convenciones es que la novia sea la que suba en la escala social mediante el matrimonio, y no el novio. Un solo ejemplo bastará: Jane Eyre de Charlotte Brontë. Ian Watt va aún más lejos al afirmar que "La concepción del papel femenino representado en Pamela es una característica esencial de nuestra civilización durante los últimos doscientos años." ⁶

Richardson, declara Hauser, cambió de foco la preocupación del queha-

cer literario, estableciendo un vínculo cercano, casi íntimo entre autor y lector. Esta relación entre autor y observador fue seguida más tarde por Fielding y llevada a sus extremos por Sterne.

Richardson cambió una larga tradición literaria de la objetividad a la subjetividad. Esto es fácil de explicar si se recuerda la importancia concedida al individualismo y al sentimentalismo en esta época, en parte reacción contra la edad de la razón.

DANIEL DEFOE

En opinión de Ian Watt, ningún escritor ejemplifica mejor el surgimiento del individualismo, producto de la cada vez más importante clase media y del desarrollo del capitalismo, que Daniel Defoe. Robinson Crusoe y Moll Flanders, héroes de dos de sus novelas más conocidas, están profundamente interesados en el dinero y en ellos mismos.

Robinson Crusoe, afirma Watt, "presenta una imagen modelo de las últimas consecuencias de un individualismo absoluto."⁷ Watt hace notar, además, que desde un punto de vista estricto, Robinson Crusoe no es una novela, puesto que uno de los intereses fundamentales de este género es la interrelación entre los personajes, pero que no obstante, es la primera base importante en la historia de la novela inglesa. Sin embargo, dice Watt, esta obra "ciertamente es la primera novela en el sentido de que es la primera narrativa de ficción donde las actividades diarias de una persona ordinaria son el centro de una atención literaria sostenida."⁸ Richardson hizo lo mismo con las emociones y sentimientos de la clase media.

Robinson Crusoe pertenece a un tipo de libros muy popular en el dieciocho: los libros de viaje que empezaron a aparecer en mayor cantidad especialmente después del descubrimiento y colonización de América. Junto con Gulliver's Travels, tiene su "origen literario en esas novelas de viajes fantásticos e historias utópicas de maravillas."⁹

Robinson Crusoe está escrita en la primera persona del singular -no se podía haber concebido en otra persona gramatical debido a su alta dosis de individualismo- en la forma de un diario. Richardson, como vimos antes, usaba un método similar, en la forma epistolar. Ambos autores logran así una cercanía entre el lector y personajes, a través del autor. Fielding y Sterne rompieron con esta convención para ampliar, más Fielding que Sterne, el punto de vista omnisciente, ensanchando el campo del autor. A pesar de que Tristram Shandy pretende ser una autobiografía, los personajes principales son el padre y el tío de Tristram. Por tanto, no obstante el estar escrita en primera persona, el punto de vista permanece omnisciente.¹⁰

Usando a Defoe como ejemplo, Watt define lo que considera uno de los métodos más importantes empleados en la novela el realismo formal, "el medio usual de la novela que tiende a excluir todo aquello que no esté comprobado por los sentidos."¹¹

Defoe comparte con Richardson y Sterne una exagerada atención a los detalles. Defoe se preocupa por los detalles externos de la vida diaria de Robinson; Richardson se ocupa de los detalles de la vida sentimental de sus personajes; Sterne abarca ambos planos.

En Moll Flanders, el individualismo y un punto de vista materialista de la vida domina la novela. De nuevo, Defoe usa la primera persona, ahora bajo

la forma autobiográfica. Lo mismo que Robinson Crusoe, Moll Flanders, de acuerdo con la opinión de Watt, no puede ser considerada estrictamente como novela debido a ciertas inconsistencias importantes en el carácter de Moll y falta de información acerca de su vida; estos factores contribuyen a ofrecernos un retrato incompleto y poco convincente de la heroína. El propósito de Defoe era la creación de un personaje basado en la vida misma y no, como dice Watt, un medio de ordenar todos los elementos en la novela para producir un todo coherente.

HENRY FIELDING

La mayoría de los críticos coinciden en localizar el principio absoluto de la novela inglesa con Henry Fielding. Después de su poca afortunada incursión en el teatro, Fielding empezó su carrera novelística con una sátira a la Pamela de Richardson en The History of the Adventures of Joseph Andrews.

Fielding es el primer autor consciente de novelas. En su prefacio a Joseph Andrews y mucho más explícitamente en Tom Jones, clasifica a la novela en la tradición épica: "Un romance cómico es un poema épico cómico en prosa; difiere de la comedia de la misma manera que la épica seria de la tragedia: la acción es más extensa y comprensiva; contiene un círculo mucho mayor de incidentes, e introduce una mayor variedad de personajes. Difiere del romance serio en su fábula y acción en lo siguiente: que tal y como en uno éstos son graves y solemnes, así en el otro son livianos y ridículos; difiere en los personajes al introducir personas de rango inferior, y consecuentemente, de costumbres inferiores, en tanto que el romance serio despliega lo más alto frente a nosotros: finalmente, en los sentimientos y dicción; al preservar lo lúdico en lugar de lo sublime".¹² Watt se

muestra de acuerdo con esta definición de la novela con respecto a la épica, puesto que esta última constituye "el primer ejemplo de una forma narrativa a gran escala y de un tipo serio; por tanto, "es razonable que le dé su nombre a la categoría general que contiene todas esas obras: y en este sentido del término, se puede decir que la novela es del género épico." ¹³;

Fielding está más cerca de Sterne en su darse cuenta de estar escribiendo novelas y crear una realidad literaria, que de Defoe y de Richardson. También comparte con el escritor irlandés el rompimiento con el método usado por los otros dos: ambos, Fielding y Sterne, escriben desde un punto de vista omnisciente. Es importante hacer notar aquí que, a pesar de que Tristram Shandy pretenda ser una autobiografía, los personajes principales son el padre y el tío de Tristram. Por ello, a pesar de estar escrita en primera persona, el punto de vista puede ser llamado omnisciente. ¹⁴

La mayoría de los críticos coincide en considerar Tom Jones la obra maestra de Fielding. Con esta novela, Fielding rompe con la tradición clásica al introducir más de una falla en el carácter del personaje principal. En este sentido, dice Walter Allen, Tom Jones no es un héroe, sino un antihéroe.

Fielding, a diferencia de Richardson, obtiene su material de la sociedad en su conjunto, y no de un grupo reducido de gente. Como Chaucer, Fielding logra ofrecer al lector una visión amplia y completa de la sociedad de su época, junto con entretenimiento y una trama muy bien diseñada. Fielding está mucho más interesado en el comportamiento externo de sus personajes, en las "manners", que en una descripción detallada de los sentimientos y pensamientos de sus personajes, como lo estaba Richardson.

Según Watt, las clases sociales son para Fielding lo que el dinero y

los sentimientos son para Defoe y Richardson.

Fielding está perfectamente consciente de estar incursionando en un nuevo género, como se dijo anteriormente, y hace que su lector lo esté también. Fielding mete a su lector en la trama, para luego sacarlo abruptamente mediante sus comentarios en donde le recuerda constantemente que se encuentra frente a otro tipo de realidad: la realidad literaria.

Fielding presta especial atención a lo que sucede en sus novelas, llegando a afirmar que no narrará aquello que no tenga estrecha relación con la trama en sí. Aquí yace la gran diferencia entre Fielding y Sterne. Sterne parece decir precisamente lo que Fielding hubiera callado. El interés central de Sterne está lejos de la trama, puesto que regaña a los lectores que están buscando únicamente lo anecdótico de la obra.

LAURENCE STERNE

Sterne es un realista en un sentido bastante diferente del resto de sus colegas. Fielding retrata la vida de sus personajes desde el exterior; puede sentir simpatía o indiferencia por éste o aquél, pero nunca se llega a meter en su interior como Richardson lo hace. Richardson vive cerca de sus personajes, dentro de ellos. El método usado por Richardson, sin embargo, le impide ofrecer un punto de vista más global y general, lo cual, además, no era su intención. Sterne maneja a sus personajes logrando conciliar ambas actitudes: por un lado, sus personajes son tipos en tanto que son representativos de la especie humana -por ejemplo, nunca somos consistentes en nuestra vida diaria, frecuentemente nos contradecemos y llevamos a cabo una multitud de acciones triviales y de mínima o ninguna importancia, tal y como lo hacen los personajes de Tristram Shandy- y por

otro, logra acercarse a sus personajes de tal manera, que al lector le es difícil elaborar un juicio general acerca de ellos por la falta de una perspectiva global. Sterne nos abruma con los detalles poco importantes de la vida diaria de sus personajes. Al mostrar precisamente estos detalles, se puede decir que, en un sentido, es más realista que sus colegas.

Sterne, como Fielding, está consciente de ser un autor dentro de un género nuevo, pero es necesario hacer notar una notable diferencia en esta actitud: Fielding completó y perfeccionó los convencionalismos del género novelístico que fueron seguidos durante casi dos siglos, en tanto que Sterne, solamente veinte años después, abandonó esos convencionalismos para descubrir la libertad absoluta del artista que crea sus propias reglas y convencionalismos. Sterne creía que el artista es quien crea las reglas y no al contrario -en este aspecto, más que un individualista, raya en los límites del egocentrismo, lo cual anuncia ya los albores del romanticismo. Sterne se anticipó más de dos siglos a los cambios en la técnica novelística realizados por los franceses del movimiento 'nouveau roman', y por Joyce, Woolf y Faulkner.

.Además de su gran originalidad -otro aspecto que liga a este autor con el romanticismo- Sterne posee una capacidad infinita para el humor, que mezcla en ocasiones con toques sentimentales a la manera de Richardson. Su influencia sobre escritores inmediatamente posteriores es prácticamente nula, exceptuando tal vez a Henry MacKenzie y su Man of Feeling, pues su adelanto no fue comprendido del todo ni apreciado ni por sus contemporáneos ni por sus sucesores inmediatos -el mismo MacKenzie, por ejemplo, imita el sentimentalismo de Sterne más que cualquier otro aspecto, lo cual es explicable debido al avance del romanticismo-. Sus contemporáneos consideraban al autor de Tristram Shandy como un excén-

trico; a pesar de ello, o tal vez precisamente debido a ello, gozó de una cierta popularidad en su época, gracias a los pasajes sentimentales de su obra y a su humor.

Sterne, como Fielding, hace comentarios directos al lector. Fielding gufa al lector y lo lleva a conclusiones; en ocasiones afirma su opinión a través de la del lector. Los comentarios de Sterne son más profusos y continuos; de hecho se podría afirmar que, en un sentido, llegan a constituir la novela. Sterne también gufa a su lector, pero lo hace de una manera mucho más fuerte, constante y agresiva que Fielding, pues llega a regañar, a dar órdenes al lector y hasta a burlarse de él. De este modo, alcanza una relación mucho más íntima con el lector que Fielding. Para Sterne, el escribir es solamente una de las formas que puede asumir la conversación.

La distancia entre autor y personaje es importante para la evaluación final que le corresponde hacer al lector. Sterne llega a acercarse tanto a sus personajes y al narrador, y los presenta bajo una luz tal, que una evaluación y un juicio final se hacen extremadamente difíciles, si no imposibles, además de innecesarios. Los personajes de Fielding siguen un patrón hasta cierto punto; las acciones y las opiniones de los personajes de Sterne son impredecibles al comenzar la novela. Sterne cambió la perspectiva tradicional de la novelística que consistía en seleccionar sólo el material 'significativo', para poner atención precisamente a aquellos detalles que sus predecesores y contemporáneos hubieran dejado de largo. En cierto sentido se puede afirmar que Sterne hace que su lector se dé cuenta de que la vida es un asunto mucho más complicado y complejo de lo que se nos ofrece en las novelas tradicionales, donde se nos presenta una visión 'verosímil' y 'coherente' de la realidad.

NOTAS.

1. Arnold Hauser, The Social History of Art, Vol 3, p. 47: "first create the preconditions of a literature which bridges the gap between the scholar and the more or less educated reader."
2. Ian Watt, The Rise of the Novel, Pelican Books, p. 66: "upon two important general conditions: the society must value every individual highly enough to consider him the proper subject of its serious literature; and there must be enough variety of belief and action among ordinary people for a detailed account of them to be of interest to other ordinary people, the readers of novels"
3. ibid, p.13: "the plots of classical and renaissance epic were based on past history of fable, and the merits of the author's treatment were judged largely according to a view of literary decorum derived from the accepted models in the genre. This literary traditionalism was first and most fully challenged by the novel, whose primary criterion was truth to individual experience - individual experience which is always unique and therefore new."
4. Cuando se citan textualmente las opiniones de tal o cual autor, se hará llamada a la nota bibliográfica al fin del capítulo respectivo. Cuando se parafrasean las opiniones no se hace llamada a la nota, pues, de hecho, el crédito, en este caso, está dado, o bien en el cuerpo mismo del trabajo, o en la bibliografía general al final.
5. Hauser, op. cit., p. 68: "was the first to make the new middle class man, with his private life, living within the framework of the home, absorbed by his family affairs, unconcerned with fictitious adventures and marvels, the centre of a literary work."
6. Watt, op. cit., p. 183: "the conception of the feminine role represented in Pamela is an essential feature of our civilization over the past two hundred years."
7. Watt, op. cit., p. 102: "presents a monitory image of the ultimate consequences of absolute individualism."
8. ibid, p. 87: "is certainly the first novel in the sense that it is the first fictional narrative in which an ordinary person's daily activities are the centre of continuous literary attention."
9. Hauser, op. cit., p. 49: "literary origin in those fantastic travel novels and Utopian stories of marvels."
10. En tanto que en Tristram Shandy siempre hay un narrador presente que describe lo que sucede, y en tanto que los personajes principales en un sentido convencional del término son más bien Walter y Toby Shandy que Tristram, se podría hablar de un punto de vista omnisciente. Sin embargo, en tanto que s

trata finalmente de la vida y opiniones de Tristram Shandy, y dado que Tristram es el narrador que cuenta su vida y opiniones, siempre existe una involucración de carácter subjetivo de su parte que anula, hasta cierto punto, la visión omnisciente. En este sentido Sterne estaría mucho más cerca de los escritores de la novela nueva francesa que de Fielding, como se verá en el capítulo correspondiente. Por el momento, baste aceptar el primer sentido en el que se puede afirmar que Sterne usa el punto de vista omnisciente.

11. Watt, op. cit., p. 93: "the novel's usual means... (which) tends to exclude whatever is not vouched by the senses."
12. Henry Fielding, Joseph Andrews, pp. xvii-iii: "A comic romance is a comic epic poem in prose; differing from comedy as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters. It differs from the serious romance in its fable and action in this: that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous; it differs in its characters by introducing persons of inferior rank, and consequently, of inferior manners, whereas grave romance sets the highest before us: lastly, in its sentiments and diction; by preserving the ludicrous instead of the sublime."
13. Watt, op. cit., p. 272: "the first example of a narrative form on a large scale and of a serious kind" .. "it is reasonable that it should give its name to the general category which contains all such works: and in this sense of the term the novel may be said to be of the epic kind."
14. Ver nota 10.

II. EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN
TRISTRAM SHANDY

II. EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN TRISTRAM SHANDY.

A.- COMENTARIO PRELIMINAR.

El tratamiento del tiempo en Tristram Shandy es uno de sus elementos más fascinantes y revolucionarios. Es también uno de los factores que contribuyen a colocar la obra más conocida y discutida de Sterne junto a las novelas de vanguardia.

Existen suficientes datos en Tristram Shandy para poder afirmar que Sterne está perfectamente consciente de la importancia del tiempo en la novela. Basta recordar las innumerables veces que menciona fechas, así como la frecuencia con la que se refiere al paso del tiempo, ya sea dentro de una historia, una anécdota relativa a la vida de alguno de los personajes, sus propios comentarios, o bien, al hablar del tiempo del lector.

La presencia del tiempo en Tristram Shandy se siente desde el primer capítulo. La existencia misma de Tristram está directamente ligada desde el momento de su concepción, con el tiempo. El primer capítulo hace referencia a la creación del héroe en relación con el darle cuerda a un reloj. La vida de Tristram queda conectada así, desde el primer momento de vida dentro del seno materno, con el tiempo.

La concepción de Tristram, debido a su importancia como autor y como supuesto protagonista de la novela, significa al mismo tiempo la concepción de la novela misma. Es evidente que sin Tristram, The Life and Opinions of Tristram Shandy no podría existir.

La capacidad creadora de un artista le confiere, por definición, el don de la omnipotencia dentro de los límites de su obra. Ahí, el artista es libre de or-

ganizar o destruir, usar o abandonar, así como de medir tiempo y espacio según las reglas de su invención.

Sterne, como cualquier otro artista, es un creador. Tristram Shandy obedece los cánones temporales que su autor diseñó y eligió, como todos los demás elementos dentro de esta novela: "al escribir lo que me he propuesto, no me circunscribiré ni a las reglas de Horacio, ni a las de ningún otro hombre que jamás haya vivido." ¹

Sterne es uno de los primeros en explotar en la historia de la novela como género literario, uno de los elementos más ricos e importantes: el tiempo. Se percató de la complejidad y variedad de las posibles maneras de considerar el tiempo fuera de la realidad literaria. Al introducir más de un plano temporal en su novela, logra sugerir la complejidad del tiempo dentro de la realidad no literaria.

El juego que Sterne realiza con el tiempo es frecuentemente una fuente humorística dentro de la novela. En el capítulo catorce del primer volumen, Tristram comenta que ha estado escribiendo ya durante seis semanas "apurándome todo lo que puedo, - y todavía no nazco." ²

Este comentario nos lleva a hablar sobre lo que al principio de este capítulo hemos llamado una de las contribuciones de Sterne al desarrollo de la novela como género.

En el capítulo anterior de este trabajo que trata de dar un panorama general de Sterne en relación a sus colegas contemporáneos se afirmó que el clérigo irlandés fue, junto con Henry Fielding, uno de los novelistas conscientes de su época. Ya Fielding se había dado cuenta al escribir Joseph Andrews y Tom Jones que incursionaba dentro de un terreno nuevo en la literatura: el de la novelística.

Sterne, por su parte, no sólo se dio cuenta de este mismo hecho, sino que fue un paso más allá al prever las posibilidades que se podían derivar a partir de su posición privilegiada en tanto que creador.

Cabe mencionar aquí una cuestión importante tratada a menudo en la crítica literaria contemporánea: el problema de cómo el material determina la obra en mayor o menor grado. Es evidente, por ejemplo, que existen algunos efectos que pueden lograrse en la pintura, pero que simplemente no pueden ser producidos en escultura, y viceversa. El propio material obliga, por así decirlo, al creador, a permanecer dentro de ciertos límites.

El material empleado en la literatura es, obviamente, el lenguaje. El lenguaje expresa, además de muchas otras cosas, ideas. Estas, según John Locke, son producidas constantemente en la mente humana. Sterne conocía profundamente la obra de Locke, y por tanto, estaba al tanto de esta opinión. La afirmación de Locke en el sentido de que es imposible poner fin a la incesante producción de ideas le sugirió a Sterne, sin lugar a dudas, los siguientes comentarios: "Estas interrupciones imprevistas (digresiones), de las cuales confieso no tenía idea cuando primero empecé a escribir; -pero que, estoy convencido ahora, aumentarán en lugar de disminuir a medida que avance- han traído a colación una sugerencia..."³ "¿Pero, adónde voy? Estas reflexiones se agolpan en mí al menos con diez páginas de anticipación, y me toman el tiempo que debo dedicar a hechos."⁴

La conciencia de Sterne en tanto que creador, le confiere la capacidad de introducir nuevos elementos en su novela, aún si, para lograrlo, deba ignorar, despreciar o bien destruir las convenciones ya establecidas. El proceso de destrucción en Tristram Shandy es patente. Este proceso, asimismo, es uno de

los factores que contribuyen a darle a esta novela un aspecto tan caótico. Bajo este aparente descuido formal, sin embargo, yace el descubrimiento de varias posibilidades técnicas en el desarrollo de la novelística. Para nombrar solamente dos de los aspectos de la obra de Sterne que anticipan los desarrollos posteriores logrados hasta nuestro siglo mencionemos, por un lado, el empleo de la duración psicológica en contraposición al tiempo cronológico, y por otro, el juego con la superposición de la realidad literaria y la realidad no literaria.

Al igual que Fielding, Sterne no tiene empacho en dirigirse directamente al lector, pero Sterne, a diferencia de Fielding, interrumpe brusca y abruptamente su propia narración o la conversación de los personajes, para intercalar nuevos comentarios e informar al lector de esto o aquello, en tanto que Fielding aguarda respetuosamente al fin de cada capítulo para opinar. Las constantes interrupciones de Tristram -que en ocasiones llegan al extremo de interrumpir las mismas interrupciones - colocan sus opiniones en un nivel más importante que el de la acción propiamente dicha; después de todo, es conveniente recordar, por un lado, que en el título de la novela se anuncian las opiniones de Tristram a la par que su vida, y por otro, el epígrafe que aparece al principio del primer volumen: "No son las cosas en sí, sino las opiniones acerca de las cosas, que molestan a los hombres." ⁵

Al rechazar la importancia concedida a trama y personajes en las novelas contemporáneas a Tristram Shandy, Sterne rompe con la convención novelística de narrar únicamente aquello directamente relacionado con la trama, cuyo origen se remonta a Aristóteles. Sterne relata lo que no está relacionado con la trama, tal vez debido a que en la acepción tradicional de la palabra, la trama en su novela, no existe. Si se ampliara la noción de trama podría argüirse que el clérigo

irlandés comprende dicho término de manera diferente, puesto que, en un sentido, si se concreta a la trama si por ésta entendemos en este caso, la vida y opiniones -y mucho más las opiniones que la vida- de Tristram Shandy. En otras palabras, Tristram Shandy dista mucho de ser una novela anecdótica, donde el tema estaría íntimamente ligado a la anécdota. Debe considerársele entonces como una novela formal donde el hincapié recae en la estructura.

Sterne utiliza de manera explícita los planos temporales en una novela. Fielding había tocado ya la posibilidad de introducir el plano temporal del autor a la novela, por medio de las opiniones colocadas después de cada capítulo. El plano del autor, pues, puede encontrarse ya en Tom Jones, pero co-existente al de la trama, de manera independiente, y sin jugar ningún papel determinante en la acción. Sterne, por el contrario, concede igual importancia tanto al plano temporal en que sus opiniones están situadas, como a aquél en que se desarrollan las vidas de los personajes. De este modo, el sitio preponderante de la trama junto con su plano temporal correspondiente desaparece por completo.

Además de la complejidad que se logra por la integración del plano temporal del autor al de los personajes, existe una innovación más en el tratamiento del tiempo en Tristram Shandy. Sterne hace que el lector participe activamente en la novela, pues para él, el escribir es otra forma de conversar.

A pesar de que la cuestión de la participación activa del lector será tratada más ampliamente al hablar más adelante de Umberto Eco, tal vez fuera conveniente apuntar someramente, por medio de un ejemplo, lo que esto significa.

Las obras teatrales producidas durante el siglo pasado y aún muchas de las de este siglo siguen la convención de presentar el desarrollo de la acción en el escenario como si se tratase de una habitación a la cual se le hubiese su-

primido uno de los muros. El público tendría así la oportunidad de observar la acción del mismo modo que si estuviese prácticamente dentro de la habitación en calidad de muro observador. Los actores por su lado, se olvidarían de su condición de representantes al subir al escenario, e interpretarían su papel como si no estuvieran siendo observados. Los espectadores compartirían este supuesto y tratarían de olvidar en el momento en que se alza el telón, que están frente a una obra de teatro, pretendiendo que lo que están por presenciar es una 'rebanada de la vida'. En este tipo de espectáculo el público y los actores comparten este sobreentendido y actúan acordes, manteniendo y respetando estrictamente la barrera entre uno y otros.

Esta situación ha ido variando, especialmente a partir de este siglo con la producción de obras que requieren cada vez más y más del público de una manera abierta. Las obras ya no se presentan como objetos cerrados ante los cuales la única obligación del espectador es la mera observación pasiva. La función del espectador ha ido gradualmente en aumento, de manera que en ocasiones se requiere de su participación en el mismo acto de la creación para llevar a cabo la obra a su fin. Para lograr esto, es necesario que se rompa con aquel sobreentendido entre público y actores de pretender que la realidad artística y la no artística son la misma cosa. En este caso se parte, por el contrario, precisamente de la aceptación, del reconocimiento de la diferencia entre la realidad artística y la no artística.

Salta a la vista, por otro lado, que, en última instancia, todas las obras de teatro requieren del público, así como todas las novelas fueron escritas para ser leídas. La diferencia entre las obras abiertas y las cerradas reside en la actitud que el creador adopta ante su obra, y por tanto, en el cambio que se exige

en la actitud del espectador.

Del mismo modo que se observa un cambio notable en la historia del teatro al comparar las obras del siglo pasado con algunas de éste -cambio que ha llevado inclusive a alteraciones en los diseños de los escenarios, poniendo fin a la distancia física entre actores y público como resultado del fin de la separación entre creador y espectador- existen diferencias perceptibles entre las novelas contemporáneas a Sterne, y aún aquellas del siglo diecinueve -período clásico de la novelística inglesa- y Tristram Shandy. En cuanto a las primeras, cabe mencionar que en Francia en la primera mitad del dieciocho rara vez se empleaba el término novela (roman); los autores mismos designaban dichas obras ya fuera como memorias o historias con el objeto de envolverlas en una tela de autenticidad ya que, más en Francia que en Inglaterra, se reprochaba a la ficción que por definición fuese mentira; los novelistas eran mentirosos porque no describían la realidad. En cuanto a las novelas inglesas del diecinueve, no es frecuente encontrar que el autor se dirija al lector de manera explícita, conservando el supuesto del que se hablaba en relación al teatro; y si acaso esto se llega a hacer, se trata de nuevo de la intención de envolver dichas obras con una apariencia de verdad al presentarlas como autobiografías, relatos ciertos, etc., de modo que se sigue manteniendo la pasividad del lector y su calidad de mero receptor de información.

En los principios de la novelística inglesa Fielding ya estaba consciente, como ya se mencionó anteriormente, de que estaba creando una realidad literaria diferente de la no literaria. Continuamente deja sentir a su lector que se sabe autor omnipotente y omnisciente dentro de los límites de su obra. Fielding recuerda a su lector que se encuentra frente a otro tipo de realidad; pero al hacerlo no interrumpe violentamente la realidad literaria como lo hace Sterne. Sterne se

dió cuenta claramente de la diferencia entre la realidad literaria y la no literaria, y deseaba que su lector tuviera presente también esta diferencia, llamando su atención a través de sus salidas, por así decirlo, de la narración, para acompañar al lector a entrar a la realidad literaria. A través de estos recursos logra que la diferencia, la barrera entre ambas realidades, se vuelva casi intangible partiendo, paradójicamente, precisamente de la clara delineación entre una y otra.

Sterne se percata también de la diferencia entre el tiempo literario y el no literario. El tiempo en el que la narración transcurre es diferente del tiempo no literario, parece afirmar Sterne; por tanto, debe ser medido por reglas y medidas diferentes: "A pesar de que esto ha tomado cierto tiempo en la narración, tomó un poco más de tiempo en la transacción",⁶ y esto puede afirmarse, algunas veces, inversamente.

Sterne logra envolver al lector de tal modo, que el plano temporal del propio lector llega a jugar un papel importante dentro de la misma narración. En un momento dado, Sterne comenta: "ha transcurrido aproximadamente una hora y media a una velocidad tolerable de lectura desde que mi tío Toby sonó la campana, se le ordenó a Obadiah que ensillara un caballo, fuera por el Doctor Slop, el partero; -así que nadie puede decir, con razón, que no le he concedido a Obadiah el tiempo suficiente, poéticamente hablando, y tomando en consideración también la emergencia, tanto para ir como para venir; - a pesar de que, hablando moral y verdaderamente, el hombre, tal vez, apenas ha tenido tiempo de ponerse las botas."⁷ En este pasaje se puede observar la mezcla de los diferentes planos temporales, a saber, el plano en el que se mueven los personajes, el plano en el que el narrador (Tristram) opina y comenta, y el plano en el que el lector vive. Henri Fluchère ha dicho que el 'lector', visto como una abstracción, como una generaliza-

ción, es decir, como un interlocutor ideal permanente, llega a ser en Tristram Shandy en ocasiones un personaje más, por un lado, y por otro, un elemento humorístico más.

Si llegáramos a los extremos en la enumeración de los planos temporales de la novela, podríamos considerar también la época histórica en la que Tristram Shandy fue escrita, así como la época histórica en la que nosotros, como lectores, vivimos.

Los planos temporales de los personajes y de Tristram no difieren mayormente, puesto que Tristram como autor participa también como uno de los personajes al presentar la obra en forma autobiográfica. Tristram es el cemento que mantiene unida la edificación de la novela en todos los aspectos. Por un lado, es el narrador, del cual, es obvio, la novela no puede prescindir, como el mismo Tristram nos informa: "Vamos a dejar de lado, si es posible, mi persona: pero es imposible, - Debo seguir con usted hasta el fin de la obra."⁸ Por otro lado, Tristram es el punto de contacto entre los personajes y el lector, y lo que es más, el organizador que controla la acción, libre de actuar como personaje o bien de convertir en personaje al lector.

Además de la coexistencia de los planos mencionados, existe un juego implícito con un sentido de lo intemporal dado por lo que Fluchère llama "la curiosa intemporalidad de las opiniones."⁹ En otras palabras, Fluchère está afirmando que para escuchar los comentarios de una persona y seguir el hilo de sus pensamientos, no se requiere un registro cronológico preciso. De la profusión de comentarios, entonces, surge este sentido de lo intemporal. Es claro que, desde el momento en que Tristram Shandy no puede ser clasificada como novela anecdótica, y puesto que el marco, por así decirlo, donde ésta se desarrolla es el pen-

samiento, tanto el tiempo como el espacio pierden prácticamente toda su importancia.

Es interesante hacer notar que Sterne estaba perfectamente consciente también, de su poder como creador capaz de detener el tiempo en su novela, interrumpiendo el plano temporal de los personajes, por ejemplo, para intercalar el del lector o bien el de Tristram. Es clásico el ejemplo, entre los críticos que se han ocupado de Tristram Shandy para ilustrar estas interrupciones, del tío Toby en el capítulo veintiuno del primer volumen: "Creo, contestó mi tío Toby, sacando la pipa de la boca, y golpeando la cabeza de ésta dos o tres veces contra la uña de su pulgar izquierdo, al tiempo que comenzaba la oración, - Creo, dice: - Pero para penetrar adecuadamente en los sentimientos de mi tío Toby sobre este asunto debe usted entrar un poco en su personalidad, de la cual le daré los lineamientos, y entonces el diálogo entre él y mi padre podrá continuar de nuevo."¹⁰ Efectivamente Tristram continúa la conversación en el capítulo seis del siguiente volumen, es decir, treinta páginas después, Es también muy ilustrativo el siguiente pasaje del quinto volumen, en el capítulo cinco, donde la madre de Tristram se encuentra "poniendo la orilla del dedo a través de los labios -aguantando la respiración, e inclinando la cabeza un poco hacia abajo, por medio de un giro de la nuca- (no hacia la puerta, sino desde ella, por cuyo medio acercaba su oído a la grieta)- escuchó con la mayor atención... Estoy decidido a dejarla en esta actitud cinco minutos; hasta que traiga los asuntos de la cocina (del mismo modo que Rapin hace con los de la iglesia) al mismo punto."¹¹

Para concluir esta breve introducción al tratamiento del tiempo en Tristram Shandy diremos primero que Sterne supo darse cuenta de los planos temporales en la novela y segundo, que por esta misma razón, pudo jugar con ellos pasan-

do de uno a otro a voluntad o bien mezclándolos a placer.

*

NOTAS

- 1.- Laurence Sterne, Tristram Shandy, Vol I, cap. 4, p. 38:
"in writing what I have set about, I shall confine myself neither to (Horace's) rules, nor to any man's rules that ever lived."
- 2.- ibid, Vol I, cap. 14, p. 65: "for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could, - and am not yet born."
3. ibid, Vol I, cap. 14, p.65: "These unforeseen stoppages, which I own I had no conception of when I first set out; -but which, I am convinced now, will rather increase than diminish as I advance, - have struck out a hint..."
4. ibid, Vol VI, cap. 29, p. 439: "But where am I going? these reflections crowd in upon me ten pages at least too soon, and take up that time, which I ought to bestow upon facts."
5. ibid, p. 31; trad. p. 616: "It is not things themselves, but opinions concerning things, which disturb men."
6. Sterne, op. cit., Vol IV, cap. 27, p. 319: "Though this has taken up some time in the narrative, it took up little more time in the transaction."
7. ibid, Vol II, cap. 8, p. 122: " It is about an hour a half's tolerable good reading since my uncle Toby rung the bell, when Obadiah was ordered to saddle a horse, and go for Dr Slop, the man-midwife; -so that no one can say, with reason, that I have not allowed Obadiah time enough, poetically speaking, and considering the emergency too, both to go and come; -though, morally and truly speaking, the man, perhaps, has escarce had time to get on his boots."
8. ibid, Vol VI, cap. 20, p. 427: "Let us leave, if possible, myself: - But 'tis impossible, - I must go along with you to the end of the work."
9. Henri Fluchère, Laurence Sterne, p. 322: "la curieuse intemporalité des opinions."
10. Sterne, op. cit., Vol I, cap. 21, p. 87: "I think, replied my uncle Toby, taking his pipe from his mouth, and striking the head of it two or three times upon the nail of his left thumb, as he began his sentence, -I think, says he: -But to enter rightly into my uncle Toby's sentiments upon this matter, you must be made to enter a little upon his character, the outlines of which I shall just give you, and then the dialogue between him and my father will go on as well again."

11. ibid, Vol. V, cap. 5, p.352: "so laying the edge of her finger across her two lips -holding in her breath, and bending her head a little downwards, with a twist of her neck- (not towards the door, but from it, by which means her ear was brought to the chink)- she listened with all her powers. In this attitude I am determined to let her stand for five minutes: till I bring up the affairs of the kitchen (as Rapin does those of the church) to the same period."

B. JOHN LOCKE: SU TEORÍA ACERCA DEL TIEMPO Y LA ASOCIACIÓN DE LAS IDEAS. RELACIONES CON STERNE.

John Locke ha sido mencionado en los párrafos anteriores en relación a Laurence Sterne y Tristram Shandy. Críticos como John Traugott han llevado a cabo estudios interesantes y completos acerca de la influencia y relación entre Tristram Shandy y la obra de John Locke. Tal influencia, es indudable, existe. El propio Sterne menciona varias veces tanto a Locke como a su obra más importante, el Essay Concerning Human Understanding con admiración. Tristram afirma haber leído, y lo que es más importante para él, comprendido el Essay..., lo que es más de lo que mucha gente ha hecho, comenta. El Essay..., nos dice Tristram, "es una historia -¡Una historia! ¿de quién? ¿qué? ¿dónde? ¿cuándo? No se apure.- Es un libro de historia, caballero (que muy bien puede recomendarse al mundo) de lo que sucede en la mente de un hombre." ¹

Podría afirmarse que, en un sentido, Tristram Shandy es también la "historia de lo que sucede en la mente de un hombre", o mejor aún, como lo ha puesto Peter Madsen, "no solamente es un libro de lo que sucede en la mente de un hombre, sino un libro sobre lo que sucede en la cabeza de un hombre que está escribiendo un libro sobre lo que sucede en su conciencia y que además, está consciente del carácter literario de esta actividad." ²

Los comentarios más importantes de Locke para los propósitos de este capítulo se refieren a la asociación de las ideas, la duración, y el tiempo.

Una breve exposición, pues, de las teorías de Locke relativas a la asociación de ideas y a la duración servirán para aclarar la aparentemente caótica -y para algunos críticos inexistente- estructura de Tristram Shandy así como el tratamiento del tiempo en esta novela.

Locke principia el último capítulo del libro dedicado a la discusión de las ideas afirmando que existe algo de demencia en cada hombre. Podemos observar comportamientos extraños y opiniones excéntricas en otros hombres, sin notar que nuestras propias opiniones y acciones pueden resultar igualmente raras para aquellos que nos observan.

En vista de que las ideas de Locke han sido traídas a colación con Tristram Shandy, es natural que al escuchar al filósofo inglés hablar de un cierto grado de demencia en cada hombre, la primera personalidad excéntrica que venga a nuestra mente sea precisamente la del propio Sterne.

Varios críticos han hecho notar que el Pastor Yorick en Tristram Shandy es una de las máscaras que Sterne utiliza para canalizar y volcar su propia personalidad. Sterne solía firmar algunas de las cartas de su correspondencia personal como Yorick; publicó también varios de sus sermones bajo este pseudónimo. Así, la descripción que Sterne hace de este personaje en esta novela puede ser considerada como bastante cercana a su propia personalidad.

Este pseudónimo fue escogido acertadamente por Sterne. No es casual que se le ocurriera precisamente Yorick, uno de los bufones más conocidos en el mundo de la literatura a pesar de que nunca se le ve en escena. Tristram hace mención de la familia de Yorick, la cual, afirma, es de "alcurnia danesa",³ aludiendo, desde luego, al Hamlet de Shakespeare.

Yorick "amaba de corazón las bromas"⁴ y tenía "una repulsión invencible y oposición en su naturaleza a la gravedad."⁵ Lo que se afirma aquí de Yorick es también cierto de Sterne: ambos eran verdaderos humoristas que podían cumplir con facilidad uno de los requisitos indispensables para ingresar al club del humorismo es decir, la capacidad de poder reírse de sí mismos, sin tomar nada en serio: "cuan-

do Yorick se veía a sí mismo al verdadero borde del ridículo, decía, no podía enojarse con los otros por verlo del mismo modo en el que él mismo se percibía claramente: Así que con sus amigos, quienes sabían que su debilidad no era el amor al dinero, y quienes, por tanto, tenían menos escrúpulos en burlarse de las extravagancias de su humor, en lugar de dar la verdadera razón -prefería unirse a la carcajada contra sí mismo."6

El tipo de locura que existe en todos los hombres, continúa Locke, no tiene su origen en un amor propio exagerado ni en la educación recibida. Se origina en una cadena muy personal de pensamientos que no pueden ser fácilmente seguidos por un individuo que no sea aquél que los experimenta. Esta asociación personal de ideas, nos dice el filósofo inglés, parece ser una cualidad inherente a la mente humana, pues tomándose él mismo como ejemplo de la normalidad, cuenta que el comentario acerca de la asociación de las ideas se le ocurrió mientras estaba ocupado en un tema bastante diferente.

Sobre este mismo asunto, Sterne, corroborando las opiniones de Locke, afirma: "cuando un hombre se sienta a escribir una historia... no sabe más que sus talones con qué estorbos y obstáculos desconcertantes se topará en el camino... si se trata de un hombre con el mínimo de espíritu, tendrá cincuenta desviaciones que hacer a partir de una línea recta para condescender con éste o aquél partido a medida que avance, los cuales no es posible evadir... tendrá además varios

asuntos que reconciliar:

anécdotas que recoger:

inscripciones que descifrar:

historias que entretener;

tradiciones que escudriñar:

personajes que exhortar:

panegíricos que pegar a esta puerta:

pasquines contra aquéllo." ⁷

Locke distingue entre dos tipos de asociación de ideas. Una es producto de una conexión lógica, y puede ser comprendida fácilmente por personas fuera del individuo que experimenta dichos pensamientos. La función y la capacidad de nuestra razón es el descubrir tal cadena y mantener esas ideas juntas. Una idea, de este modo, nos llevaría a otra, y ésta otra a otra más, y así una idea se encadena a otras más; pero todas estas ideas, si son expresadas verbalmente, estarán ligadas entre sí lógicamente y razonablemente.

Walter Shandy ofrece innumerables ejemplos para ilustrar lo que se acaba de afirmar acerca de este tipo de asociación de ideas. Debe hacerse notar, sin embargo, que a pesar de que sus cadenas de pensamientos puedan ser fácilmente seguidas por un observador, tal sucesión de ideas es llevada a un extremo tal, que cuando el señor Shandy suspende finalmente una de sus interminables discusiones filosóficas, ya olvidó el origen, el motivo que le inspiró tales comentarios, y junto con él, el lector. En cierto sentido podría afirmarse que Walter Shandy es el medio por el cual Sterne parodia al tipo de filósofos que están continuamente ejerciendo sus capacidades intelectuales por el placer mismo del ejercicio intelectual. Tristram también, con sus largas y sistemáticas cadenas de opiniones y comentarios, sería un ejemplo de cómo Sterne exagera la teoría de Locke.

El segundo tipo de asociación de ideas que Locke menciona en el Essay... se debe por completo a una conexión accidental, o bien a la costumbre. Estas ideas, que no guardan una relación lógica entre sí para un individuo diferente al que las experimenta, se llegan a unir con tal fuerza en la mente humana, que

con frecuencia es del todo imposible separarlas, de tal modo que cada vez que una aparece, la otra surge de inmediato e inevitablemente. Estas combinaciones, parece obvio, varían en gran medida de un individuo a otro según las inclinaciones, educación e intereses. Cuando se establece una asociación de este tipo en la mente de alguna persona, opina Locke, la razón es impotente para disolver dichos lazos.

Lo que afirma Locke, de hecho, se puede resumir diciendo que la mente es una productora constante de ideas. Estas ideas forman cadena. La relación entre una idea y otra puede ser de orden lógico y razonable, o bien, puede ser de un tipo personal y menos lógico y razonable. El primer tipo de asociación tiene lugar en nuestra mente de un modo ordenado, de manera que, si se expresa verbalmente esta cadena, un observador objetivo podrá seguir el hilo de estos pensamientos. El segundo tipo, por el contrario, de ser expresado verbalmente tal y como es originado en nuestro cerebro, será comprendido difícilmente por otra persona.

Locke no cree que un hombre se pueda detener mucho tiempo en una sola idea; cuando más, debido a la incesante producción de ideas, lo que es posible es tratar de controlarlas y dirigir las, rechazando aquellas que no sean de utilidad, y sacando provecho de las útiles. Locke no cree que sea posible detener la sucesión constante de ideas en la mente humana, y tampoco Sterne. Esto puede explicar hasta cierto punto la longitud de Tristram Shandy.

Tal parecería que a Sterne le es imposible detenerse. En dos ocasiones en su libro expresa su intención de seguir adelante para siempre: "Desde el principio de ésto, ve usted, he construído el cuerpo principal y sus partes adventicias con tales intersecciones, y he complicado y mezclado de tal modo los movi-

mientos digresivos y progresivos, una rueda dentro de otra, que toda la máquina, en general, se ha mantenido en marcha, -y lo que es más, se mantendrá marchando los próximos cuarenta años, si la fuente de la salud se digna bendecirme tanto tiempo con vida y buen humor."⁸ En el primer volumen, manifiesta su opinión de continuar con calma: "Estoy resuelto a continuar; -ésto es, de no tener prisa;- sino seguir tranquilamente, escribiendo y publicando dos volúmenes de mi vida cada año;- lo cual, si se me permite seguir calladamente, y puedo hacer un arreglo tolerable con mi editor, continuaré haciendo mientras viva."⁹ Esta afirmación ha trascendido hasta el campo de la lógica, donde A.A. Fraenkel, al hablar de la correspondencia entre conjuntos, usa como ejemplo Tristram Shandy, donde la descripción de cada día toma todo un año; si Tristram es mortal, dice, nunca podrá terminar, pero si pudiera vivir eternamente no habría parte de su autobiografía que quedara sin escribirse, ya que para cada día de su vida siempre habría un año correspondiente que pudiera ser dedicado a la descripción de ese día.

La noción de Locke acerca de la asociación inevitable de ideas es fundamental en la construcción de Tristram Shandy. Ya desde el primer capítulo del libro, donde Tristram narra el momento de su concepción, y su madre interrumpe bruscamente el mismo instante en que Tristram estaba siendo concebido, es un ejemplo claro de una asociación de ideas fija, aunque accidental, como se nos informa unos capítulos más tarde. Debido a la asociación de ideas tan arraigada en la mente de la señora Shandy, se queja Tristram, comenzaron sus desventuras. La desviación de atención en ese momento crucial fue determinante en el desarrollo de su vida posterior, se lamenta el narrador. Walter Shandy solía, el primer domingo de cada mes, darle cuerda al reloj y cumplir con sus obligaciones maritales. "Se atendía

estos asuntos con sólo un infortunio, que, en una proporción alta, cayó sobre mí, y temo que cargaré sus efectos conmigo hasta la tumba; a saber, que debido a una infortunada asociación de ideas que no guardan conexión alguna en la naturaleza, sucedió con el tiempo que mi pobre madre no podía oír que se le diera cuerda al reloj en cuestión, -sin que los pensamientos de otras cosas brotaran inevitablemente en su cabeza- y viceversa: de cuya extraña combinación de ideas el sagaz Locke, quien ciertamente comprendía la naturaleza de estas cosas mejor que la mayoría de las personas, afirma ha producido más acciones tergiversadas que cualquier otra fuente de prejuicios."¹⁰

"Cuando un hombre se entregó al gobierno de una pasión dominante, - o sea, en otras palabras, cuando su caballito de batalla se vuelve obstinado-, adiós serena razón y discreto entendimiento,"¹¹ declara Tristram. Esta afirmación parece ser simplemente otra manera de formular los conceptos de Locke a los cuales nos hemos venido refiriendo como el segundo tipo de asociación de ideas. Por 'hobby-horse' Sterne entiende un interés central en la vida de una persona que domina inconscientemente sus acciones y opiniones. Un 'hobby horse' sería, pues, para Sterne, una generalización del segundo tipo de asociación de ideas para Locke. Cada uno de nosotros, Locke asentiría, tiene su propio 'hobby-horse', y por tanto resulta un elemento útil en la caracterización de la personalidad, dado su cariz personal y particular. En Tristram Shandy los 'hobby-horses' son utilizados como un medio adecuado de caracterización de los personajes. Sterne propone, pues, el conocimiento de las excentricidades de una persona como un medio para conocer su personalidad. En este nivel, Tristram Shandy podría sintetizarse como la comprensión, la aprehensión de los personajes y de Tristram a través de las extravagancias de su carácter.

El tío Toby, por ejemplo, siempre relaciona todo con batallas, ejércitos, en fin, con la vida militar, convirtiéndose así en uno de los muchos pretextos usados por Sterne para hacernos reír. Son frecuentes las conversaciones entre los hermanos Walter y Toby donde cada uno de ellos comprende todo en términos de su propio 'hobby-horse'. El 'hobby-horse' de Walter Shandy es un poco más refinado e intelectual que el de su hermano: no puede cesar de elaborar -o al menos tratar de elaborar- largas disertaciones filosóficas sobre cualquier tema, y a la menor provocación, o incluso sin ella. Del mismo modo, pero en un nivel más elemental, la madre de Tristram asocia inevitablemente el darle cuerda al reloj con relaciones sexuales, tal y como, algunos críticos afirman, el 'hobby-horse' de Sterne consistiría en dar lugar prácticamente siempre, a un sobretono sexual, aunque, de hecho, se podría afirmar con más razón que el 'hobby-horse' de Sterne consiste en digredir.

Las opiniones de Locke acerca de la asociación de las ideas nos ayudan a comprender el comportamiento aparentemente excéntrico de los personajes de la novela, incluyendo al propio Tristram. Tomando como base la opinión de Locke acerca de la incesante producción de ideas, Sterne no se toma la molestia de terminar algunas de las historias que comienza. Tristram pretende que las ideas lo dominan, es decir, que el escribir para él significa de hecho escritura automática: "Pero esto no es aquí ni allá -¿por qué lo menciono? - Pregunte a mi pluma, - ella me gobierna, - yo no la gobierno." 12

Las llamadas digresiones en Tristram Shandy están sujetas a las asociaciones de los personajes y de Tristram. Sucede a veces que una historia contada por Tristram en la que participen Toby o Walter por ejemplo, sea interrumpida para insertar comentarios del narrador, que serán seguidos de las opiniones de los per

sonajes, o sus propias digresiones. Es frecuente que los personajes se interrumpían los unos a los otros; el mejor ejemplo de este caso se puede localizar en el Volumen III, capítulo diecinueve, donde el cabo Trim empieza la historia del Rey de Bohemia y sus siete castillos cinco veces, y es interrumpido otras tantas por el tío Toby. Esta serie de interrupciones explica porqué el libro es tan pesado en ciertas partes. Una historia aparentemente lógica es interrumpida por una digresión, para ser continuada después e interrumpida nuevamente, o bien para ser abandonada para siempre.

En Tristram Shandy las digresiones dejan de ser digresiones para convertirse en la materia de la novela. Sterne está perfectamente consciente de esto, pues así nos lo deja saber desde el primer volumen: "Las digresiones son, incontestablemente la luz del sol; -son la vida, el alma de la lectura;- sáquelas de este libro, por ejemplo, - puede tomar de una buena vez todo el libro,"¹³ y reitera esta idea en el epígrafe del séptimo volumen con una cita de Plinio: "Porque no se trata de una digresión de ello, sino de la cosa misma."¹⁴

Cerca del final de la novela, Sterne se da cuenta de la longitud excesiva y de la irregularidad de su narración, ya que critica, irónicamente, este mismo defecto en otra historia, poniendo así en práctica su infinita capacidad para burlarse hasta de sí mismo: "El cabo empezaba a adentrarse en la historia de su hermano Tom y de la viuda del judío: la historia seguía - y seguía - tenía episodios - regresaba, seguía - y volvía a seguir; no terminaba nunca - el lector la encontraba muy larga."¹⁵

Sterne está por completo contra una trama coherente y completa en una novela. Llega a regañar al lector y lo obliga a releer un pasaje que está seguro ha sido visto con descuido. Este mandato se da, dice Sterne, "con el objeto de

censurar el gusto vicioso que se ha metido en miles de personas además de ella, (la lectora) que consiste en leer derecho hacia adelante, más en busca de aventuras que de la erudición y el conocimiento profundos que un libro de esta clase si fuese leído como se debe, les proporcionaría infaliblemente - La mente debe ser acostumbrada a efectuar sabias reflexiones y a sacar conclusiones curiosas a medida que avanza." 16

Nuevamente, notamos que Tristram pide la participación activa del lector, o al menos, manifiesta su deseo de que ésta ocurra.

Implícita en la idea del tiempo está la idea de la duración en Locke. Según el pensador inglés, la idea de la duración surge en nuestra mente cuando reflexionamos, cuando tenemos plena conciencia del hilo de las ideas. Al detenerse esta sucesión de ideas, la reflexión, la conciencia, la percepción que tenemos de esta duración se detiene también, de manera que durante ese intermedio no tenemos sentido del paso del tiempo. Cuando nos entretenemos con una sola idea sucede algo semejante. Al interrumpirse la sucesión de las ideas, y con ello la reflexión de esta sucesión, así como cuando nos entretenemos con una sola idea, no existe un cambio perceptible, no hay sucesión real de ideas, no hay un hilo de pensamiento a través del cual podamos percibir el paso del tiempo.

Locke distingue entre el tiempo cronológico y el psicológico. El primero, regido por el reloj, es el modo en el que dividimos y consideramos ciertas porciones de la duración, en tanto que el segundo es el tiempo durante el cual nuestra conciencia percibe el paso del tiempo. La diferencia entre estos dos tiempos está dada en el siguiente ejemplo: "Hace dos horas y diez minutos, -y no más-,

dijo mi padre, viendo su reloj, desde que el Dr. Slop y Obadiah llegaron, -y yo no sé cómo sucede, hermano Toby, - pero a mi imaginación le parece un siglo."¹⁷ Esto nos lleva directamente a lo que el filósofo francés Henri Bergson entiende por 'durée psychologique', lo cual será tratado en el siguiente inciso.

NOTAS.

1. Laurence Sterne, Tristram Shandy, Vol II, cap. 2, p. 107: "It is a history. -A history! of who? what? where? when? Don't hurry yourself.- It is a history book, Sir, (which may possibly recommend it to the world) of what passes in a man's own mind."
2. Peter Madsen, "Le Médium come obstacle", en Poétique No. 2, 1970, p. 194: "c'est... non seulement un livre sur ce qui se passe dans la tête d'un homme, mais un livre sur ce qui se passe dans la tête d'un homme qui est en train d'écrire un livre sur ce qui se passe dans sa conscience, et qui est conscient du caractère littéraire de cette activité."
3. Sterne, op. cit., Vol I, cap 11, p. 53: "Danish extraction."
4. ibid, Vol I, cap 10., p. 49: "He loved a just in his heart."
5. ibid, Vol I, cap 11, p. 55: "Yorick had an invincible dislike and opposition in his nature to gravity."
6. ibid, Vol I, cap. 10, p. 49: "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 strongly saw himself: So that his friends, who know 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 the laugh against himself."
7. ibid, Vol I, cap 14, pp. 64-5: "when a man sits down to write a history, -...he knows no more than his heels what lets and confounded hindrances he is to meet with in his way... if he is a man of the least spirit he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no ways avoid... he will moreover have various
accounts to reconcile:
anecdotes to pick up:
inscriptions to make out:
stories to weave in:
traditions to sift:
personages to call upon:
panegyrics to paste up at this door;
pasquinades at that:"
8. Sterne, op. cit., Vol I, cap 22, p. 95: "from the beginning of this, 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."

9. ibid, Vol I, cap. 14, p. 65: "I am resolved to follow; - and that is, not to be in a hurry; - but to go on lei - surely, writing and publishing two volumes of my life every year; - which, if I am suffered to go on quietly and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live."
10. ibid, Vol I, cap. 4, p. 39: "It was attended with but one misfortune, which, in a great measure, fell upon myself, and the effects of which I fear I shall carry with me to my grave; namely, that from an unhappy association of ideas which have no connection in nature, it so fell out at length, that my poor mother could never hear the said clock wound up, - but the thoughts of some other things unavoidably popped into her head - & viceversa: - which strange combination of ideas, the sagacious Locke who certainly understood the nature of these things better than most men, affirms to have produced more wry actions than all other sources of prejudice whatsoever."
11. ibid, Vol II, cap. 5, p. 113: "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!"
12. ibid, Vol VI, cap. 6, p. 403: "But this is neither here nor there - why do I mention it? - Ask my pen, - it governs me, - I govern not it."
13. ibid, Vol I, cap. 22, p. 95: "Digressions, incontestably, are the sunshine; - they are the life, the soul of reading; - take them out of this book for instance, - you might as well take the book along with them."
14. ibid, Vol VII, p. 459: "For this is no digression from it, but the thing itself."
15. ibid, Vol IX, cap. 10, p. 583: "The corporal was just then setting with the story of his brother Tom and the Jew's widow: the story went on - and on - it had episodes in it - it came back, and went on - and on again; there was no end of it - the reader found it very long -"
16. ibid, Vol I, cap. 20, p. 83: 'Tis to rebuke a vicious taste, which has crept into thousands beside herself, - of reading straight forwards, more in quest of the adventures, than of deep erudition and knowledge which a book of this cast, if read over as it should be, would infallibly impart with them, - The mind should be accustomed to make wise reflections, and draw curious conclusions as it goes along."
17. ibid, Vol III, cap. 18, pp. 198-9: "It is two hours, and ten minutes, - and no more, - cried my father, looking at his watch, since Dr. Slop and Obadiah arrived, - and I know not how it happens, brother Toby, - but to my imagination, it seems almost an age."

C. HENRI BERGSON Y LAURENCE STERNE.

"El tiempo se mide por medio del movimiento"¹ afirma Henri Bergson en su libro Durée et Simultanéité. Esta obra apareció seis años después de que Albert Einstein había dado a conocer su teoría de la relatividad. La intención de Bergson al escribir este libro era la de ofrecer un análisis de esta teoría y algunas de sus consecuencias en la filosofía.

Entre las afirmaciones acerca del tiempo de Bergson y las de Locke existe una gran distancia cronológica; no obstante, existen también coincidencias importantes. Locke piensa que derivamos la idea del tiempo -tanto cronológico como psicológico- a partir de nuestra conciencia, es decir, hasta cierto punto, independientemente de la realidad externa. De esta idea, así como de otros comentarios de carácter general en el Essay... es posible inferir que el filósofo inglés confiere un lugar predominante al papel del individualismo y del subjetivismo en su teoría acerca de la percepción. De acuerdo con Locke, no se requiere de una referencia externa para medir el tiempo fuera de nuestra propia sucesión de pensamientos. Siguiendo esta idea, se puede afirmar que cada persona debe ver dentro de sí misma para sentir el paso del tiempo, sin tomar en cuenta el resto de los seres humanos. Esta idea presupone una visión altamente individualista del mundo, ya que según esto, no será posible llegar a una manera universal de considerar el tiempo.

Bergson, por su parte, considera el movimiento como un factor fundamental en la medición del tiempo; el movimiento, está claro, implica naturalmente el espacio.

Es evidente que cronológicamente le fue imposible a Sterne conocer

las opiniones de Bergson acerca del tiempo; sin embargo, existe una coincidencia entre ambos en ciertos aspectos, de tal modo que es posible hablar de una cierta anticipación del clérigo irlandés en relación al filósofo francés. Una de las maneras en las que Sterne mide el tiempo dentro de su novela es en relación a los capítulos. Los capítulos son divisiones más o menos largas dentro de novela, al criterio del autor. Una novela es un objeto, y como tal, ocupa un lugar en el espacio. Los capítulos pueden medirse físicamente en relación al número de páginas que los componen.

Yorick "resolvió dar por terminado el gasto; y se le presentaban sólo dos maneras posibles de desembrollarse claramente de él; -y éstas eran, o bien establecer una ley irrevocable de no prestar nunca más su rocín, sin importar la petición, - o bien contentarse con montar el último pobre diablo, tal y como había sido creado, con todos sus dolores y enfermedades, hasta el fin del capítulo."²

"El Dr. Slop levantó la boca, y empezaba a agradecer a mi tío Toby el cumplimiento de su Whu-u-u o silbido interjeccional, cuando súbitamente la puerta abriéndose en el siguiente capítulo menos uno -terminó el asunto."³

En los dos trozos anteriores podemos observar que Sterne está implícitamente de acuerdo con la afirmación de Bergson en el sentido de que el tiempo debe medirse en referencia al movimiento, es decir, al espacio. Esta idea le permite a Sterne encontrar otra salida más para hacer patente su humor, para hacer refir a los lectores, así como para recordarles que su libro pertenece plenamente a la realidad literaria.

Bergson distingue claramente entre duración y tiempo cronológico; en este sentido, coincide con Locke. La duración, es decir, el tiempo psicológico, es por completo subjetiva, ya que se mide únicamente por medio del inconsciente:

"La duración es esencialmente una continuación de lo que no es en lo que es... La duración implica, por tanto, la conciencia, y colocamos la conciencia en la base de las cosas por lo mismo que les atribuimos un tiempo que dura."⁴ Para Bergson, la existencia de esta conciencia implica, como en el caso de Locke, un elemento subjetivo en la idea de la duración. El contraste entre el tiempo cronológico y el tiempo subjetivo está ejemplificado en Tristram Shandy en el capítulo catorce del primer volumen, ya citado en el apartado anterior.⁵

Una extensión de la diferencia entre el tiempo subjetivo y el objetivo estaría dada en la diferencia entre el tiempo de los deseos, de la voluntad, y el tiempo disponible para llevarlos a cabo, ejemplificada en la siguiente afirmación de Tristram: "Cuando la precipitación de los deseos de un hombre acelera sus ideas noventa veces más aprisa que el vehículo en el que va -¡ay de la verdad!"⁶ A este respecto, Jean-Jacques Mayoux afirmó que "toda conciencia es doble: el sentido que tiene de su existencia con el impulso de todas sus preocupaciones, y una noción vaga, discontinua, del mundo exterior que implica el tiempo exterior."⁷

"El tiempo que dura no es mensurable", continúa Bergson en Durée et Simultanéité, "la medida que no es puramente convencional implica en efecto división y superposición. Así pues, no se sabría sobreponer duraciones sucesivas para verificar si son iguales o desiguales; por hipótesis, la una ya no es cuando la otra aparece; la idea de desigualdad constatable pierde aquí todo significado."⁸

Al hablar del flujo de la conciencia, Robert Humphrey coloca a Henri Bergson junto a William James como dos pilares importantes en la teoría de esta técnica literaria: "William James y Henri Bergson convencieron a la siguiente generación de que la conciencia fluye como un río y de que la mente posee sus propios valores de tiempo y espacio independientes de los fijos y arbitrarios del mundo ex-

terior."⁹

La duración psicológica es un factor importante en Tristram Shandy. En esta novela cada plano temporal está acompañado por su respectiva duración psicológica, de manera que se puede decir que el número de duraciones en Tristram Shandy es igual al número de planos temporales ya mencionados en los incisos anteriores. Así, tenemos, por un lado, los planos temporales de Sterne y del lector, y por otro, los de Tristram y los personajes. "A través de una subjetividad con varios planos Sterne llega a dar una impresión auténtica de lo real,"¹⁰ afirma Fluchère.

Cabe mencionar otra coincidencia importante entre Sterne y Bergson, la cual reside en la importancia que ambos conceden a la intuición. El pensador francés dió un giro a la filosofía al desconfiar de la razón como guía suprema e inclinarse fuertemente hacia la intuición. Sterne, por su parte, menciona con frecuencia que al escribir su libro sigue, no su razón, sino su inspiración, sus impulsos, su imaginación. En este sentido Sterne, como Bergson, deposita su confianza en la intuición como guía fiel y verdadera. "Por mi parte" nos dice Sterne, "nunca me sorprende ante nada; - tan frecuentemente me ha decepcionado mi juicio en la vida, que siempre desconfío de él, bien o mal, - al menos me acaloro rara vez con temas fríos."¹¹

Acudiendo a lo que afirma Michel Butor en sus ensayos agrupados bajo el título Sobre Literatura (volúmenes uno y dos), debemos recordar que los planos temporales que hemos mencionado hasta ahora (narrador, autor, personajes, lector, tanto objetivos como subjetivos) están implícitos en toda novela. El mérito de Sterne consiste en hacer su existencia evidente y manifiesta, permitiendo de este modo el acceso del lector al mundo del novelista, del creador, en el sentido

en que se le permite a aquél presenciar de cerca y sin ambages los mecanismos por medio de los cuales un autor acelera o retrasa el ritmo de la narración, crea tensión o la afloja, crea una atmósfera de suspenso, duda de entrelazar más episodios, maneja a sus personajes, etc.

Nos parece evidente que en Tristram Shandy los planos temporales subjetivos poseen una mayor importancia que los objetivos. Siguiendo a Locke, por una parte, Sterne no percibe el paso del tiempo mientras escribe, pues constantemente va de una idea a otra; por otra parte, debido al gran interés que tiene para Tristram tanto su vida como sus opiniones, el tiempo cronológico carece de importancia para él. En consecuencia, sucede que por encontrarse Tristram tan ocupado y entretenido con sus asuntos, llega a olvidar el interés del lector atsigándolo con digresiones y más digresiones. La longitud de la novela y la aridez de ciertos pasajes nos dan pié para sostener esta opinión. "La duración externa en Tristram Shandy" dice el crítico ruso Mendilow, "es importante sólo para establecer un contraste con la duración psicológica." ¹²

Sterne, en opinión de Henri Fluchère es "el primero de los novelistas de la duración."¹³ Este estudioso de Sterne llega a afirmar que "la novela moderna empieza con Tristram Shandy a partir de la confrontación del tiempo objetivo y de la duración subjetiva, de la calidad y la cantidad." ¹⁴

NOTAS.

1. Henri Bergson, Durée et Simultanéité, p. 48: "Le temps se mesure par intermédiaire du mouvement."
2. Laurence Sterne, Tristram Shandy, Vol I, cap. 10, p. 51: "he resolved to discontinue the expence; and there appeared but two possible ways to extricate him clearly out of it; - and these were, either to make it an irrevocable law never more to lend his steed upon any application whatever, - or else be content to ride the last poor devil, such as they had made him, with all his aches and infirmities, to the very end of the chapter."
3. ibid, Vol III, cap. 11, p. 191: "Dr. Slop drew up his mouth, and was just beginning to return my uncle Toby the compliment of his Whu-u-u or interjectional whistle, -when the door hastily opening in the next chapter but one - put an end to the affair." Se puede notar además en este trozo, el humor de Sterne para referirse al asunto, puesto que está claro que el capítulo que menciona aquí es el mismo en el que escribe, es decir, no es el siguiente capítulo donde se abre la puerta, sino en este mismo.
4. Bergson, op. cit., pp. 46-7: "La durée est essentiellement une continuation de ce qui n'est dans ce qui est... Durée implique donc, conscience, et nous metton de la conscience au fond des choses par cela même que nous leur attribuons un temps qui dure."
5. Ver cita 2 de la segunda parte de este trabajo, inciso A: Comentario preliminar, p. 34
6. Sterne, op.cit., Vol VII, cap 8, p. 467: "when the precipitancy of a man's wishes hurries on his ideas ninety times faster than the vehicle he rides in - woe be to truth!"
7. Jean-Jacques Mayoux, "Temps vécu, et Temps crée dans Tristram Shandy" en Poétique (Revue de théorie et d'analyse littéraires) No. 2 1970, Paris, Seuil, p. 175: "Toute conscience est double: le sens qu'elle a de son existence, avec la poussée de toutes ses préoccupations, et une notion vague, discontinue, du monde extérieur impliquant le temps extérieur."
8. ibid, p. 47: "Le temps qui dure n'est pas mesurable... La mesure qui n'est pas purement conventionnelle implique en effet division et superposition. Or on ne saurait superposer des durées successives pour vérifier si elles sont égales ou inégales; par hypothèse, l'une n'est plus quand l'autre paraît; l'idée d'égalité constatable perd ici toute signification."

9. Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, p. 120: "William James and Henri Bergson convinced the following generation that consciousness flows like a stream and that the mind has its own time and space values apart from the arbitrary and set ones of the external world."
10. Fluchère, op. cit., p. 317: "Par une subjectivité à plusieurs plans Sterne parvient à donner une aussi authentique impression du réel."
11. Sterne, op. cit., Vol V, cap. 11, p. 361: "For my own part I never wonder at any thing; -and so often has my judgement deceived me in my life, that I always suspect it, right or wrong, - at least I am seldom hot upon cold subjects."
12. A.A. Mendilow, "The Revolt of Sterne" en Sterne, edit. John Traugott, p.94: "External duration in Tristram Shandy is important only to establish a contrast to psychological duration."
13. Fluchère, op. cit., p. 298: "le premier des romancier de la durée."
14. ibid, p. 313: "le roman moderne commence avec Tristram Shandy de la confrontation du Temps objective et de la durée subjective, de la qualité et de la quantité."

D. RELACIONES ENTRE EL 'FLUJO DE CONCIENCIA' EN
VIRGINIA WOOLF Y EN LAURENCE STERNE.

Al hablar de la modernidad de Tristram Shandy en lo que se refiere al tratamiento del tiempo, uno de los primeros nombres de novelistas del siglo veinte que acude a nuestra mente es el de Virginia Woolf.

Las actitudes de Virginia Woolf y de Laurence Sterne son aquéllas de un "innovador que experimenta, consciente de posibilidades infinitas y presto a probar todo."¹ Cada cual en su propio estilo, de acuerdo con su sensibilidad y situaciones literarias particulares, abrió nuevos caminos en las técnicas novelísticas. A pesar de que el interés en esta sección se centra en el tratamiento del tiempo en ambos novelistas, creímos conveniente comenzar por apuntar otras similitudes entre estos escritores a manera de introducción, para continuar después con el tratamiento del tiempo propiamente dicho.

Virginia Woolf, rebelde a la tradición novelística eduardiana que la precedía, no aceptaba que existiera tal cosa como 'el material adecuado para la ficción': "todo es material adecuado para la ficción, de cada sentimiento, cada pensamiento, cada cualidad de la mente y el espíritu se extrae algo; no hay percepción que esté fuera de lugar,"² opinaba la escritora. Esta afirmación nos hace pensar inmediatamente en Sterne, ya que ambos incluyen en sus obras material que en sus respectivas épocas era considerado 'poco adecuado'. Virginia Woolf y Laurence Sterne rompieron con la tradición novelística que los precedía para ampliar lo que se consideraba 'el material adecuado para la ficción.' Walter Allen opina en este respecto: "como Mrs. Woolf, (Sterne) llegó después de un realista sólido, y su práctica es una protesta contra lo que él consideraba llanamente una

convención arbitraria: la vida en el momento en que es vivida, pudo haber dicho, no asemeja en nada a la vida como se la generaliza después de que ha pasado el momento."³

Al enumerar y explicar las contribuciones hechas por los escritores del flujo de conciencia a las técnicas literarias, Robert Humphrey dice: "ellos han probado que la mente humana, especialmente la del artista, es demasiado compleja y caprichosa para ser canalizada a través de patrones convencionales."⁴ Tanto Sterne como Woolf se percataron de la enorme distancia entre la vida vivida y la vida representada. Los dos deseaban acortar esta separación en un intento de lograr que la literatura fuera capaz de penetrar a esos ámbitos de la personalidad en los que la razón y la lógica pierden toda importancia y en los que los sentimientos, la subconciencia, la intuición, conforman un área sumamente compleja y poco accesible, pero no por ello menos relevante. A partir de esta actitud hacia la literatura se desprende naturalmente un rompimiento con el estilo inmediatamente anterior a Laurence Sterne y a Virginia Woolf, el cual, a sus ojos, era insuficiente e incapaz de llegar a mostrar la parte de la vida en la que estos dos escritores se internan, pues, en las palabras de los formalistas rusos: a un nuevo contenido corresponde una nueva forma, es decir, en este caso, una nueva sensibilidad exige un nuevo medio de expresión.

David Daiches, al tratar la segunda novela de Virginia Woolf, Monday and Tuesday, afirma que "la primera obra 'A Haunted House' es simplemente un ejercicio en la escritura de una prosa fluida y asociativa. Existe aquí un intento deliberado de trascender los límites de las aseveraciones de la prosa formal mediante el uso de la asociación mental o emotiva como pretexto para mantener la narración flexible hasta un punto tal, que la secuencia y la cronología dejan de impor-

tar. El factor organizador es simplemente el estado de ánimo del escritor, ya no el patrón de una historia: tiempo y espacio se combinan a voluntad en tanto que el estado de ánimo permanece constante, en contraste con una narrativa más tradicional donde los hechos marchan regularmente hacia adelante, sólidamente fundados en el espacio y desplegados cronológicamente en el tiempo, y el estado de ánimo depende de los hechos."⁵ Basta únicamente sustituir el título 'A Haunted House' por Tristram Shandy para que el párrafo anterior deje de referirse al cuento de Woolf y se convierta en una descripción perfecta de la novela de Sterne, tan cercanas son las actitudes de estos novelistas, y tan afín el espíritu que los mueve.

Debido al rechazo de un tema pre-impuesto, Laurence Sterne y Virginia Woolf tienden a incluir en ocasiones, de acuerdo con algunos críticos, más material del que pueden manejar adecuadamente. Creemos que de ser cierta esta opinión, se aplicaría más al caso de Sterne que al de Woolf. Bradbrook opina en este sentido: "tal inclusividad tiene sus peligros, y al tratar de transcribir todo, al negar la selección y la discriminación entre el significado y el valor de diferentes experiencias, el novelista puede terminar en la mera reproducción del caos de donde la inteligencia tiene la función de sacarnos."⁶ A pesar de que este juicio fue emitido acerca de la señora Woolf, nos parece que es mucho más apropiado para Laurence Sterne, en particular a partir del quinto volumen de Tristram Shandy. Woolf a este respecto opina: "hay momentos, especialmente en los últimos libros de Tristram Shandy, donde se cabalga al caballo de batalla hasta la muerte, y la invariable excentricidad de Mr. Shandy pone a prueba nuestra paciencia."⁷ Nos parece que a pesar de ello, o tal vez precisamente debido a ello; Sterne logra darnos, como dice Erich Kahler acerca de Tropic of Cancer de Henry Miller, "la presentación sucesiva y continua de la multiformidad de la vida." ⁸

La actitud de 'all-inclusiveness' de Sterne y Woolf es un factor importante que contribuye a un cambio desde el punto de vista de la acción en la novelística. En las novelas anteriores a Woolf y Sterne la acción ya había concluido antes de que el lector leyera la obra, la obra se presentaba al público como una obra cerrada, terminada, en tanto que en estos autores es patente una insistencia en el momento, el instante, el presente, la vida vivida ahora. "El tema y la acción verdaderas de Tristram Shandy," en opinión de Henri Fluchère, es "el contenido de la duración vivida (y revivida) dentro de una conciencia humana inmobilizada para siempre por la escritura, con todos los efectos que logra apresar en tanto que lo objetiviza al pasar de las palabras."⁹ ¿No es acaso posible afirmar lo mismo de Virginia Woolf?

A partir de esta atención hacia el presente surge "un sentido de las aparentes trivialidades de la vida."¹⁰ Aún cuando los momentos sean distintos, bien podríamos incluir a Virginia Woolf y a Laurence Sterne en el grupo de novelistas que se deleitan en describir exactamente, y transcribir minuciosamente las situaciones físicas como reflejo de las psicológicas de los personajes. Tal vez Sterne y Woolf intentan con ello alcanzar una caracterización más completa y variada, así como el transmitir al lector la sensación de estar en el mismo sitio con los personajes, observándolos muy de cerca, "con" ellos. Sterne hubiera estado de acuerdo, sin lugar a dudas, con Woolf cuando ésta escribe: "no son las catástrofes, los asesinatos, la muerte, las enfermedades lo que nos envejece y mata; es la manera en que la gente mira y se ríe, y sube los escalones de un camión."¹¹ Esta afirmación implica una importancia concedida a los detalles aparentemente irrelevantes en la vida de las personas, los que, sin embargo, en la opinión de estos dos escritores, contribuyen de manera fundamental a construir el cuadro de

una personalidad.

Los personajes de la señora Woolf no se comunican entre sí a través de medios verbales. De hecho, en sus novelas existe muy poca acción externa, poco diálogo. La comunicación se sitúa en un nivel más interno, a través del sentimiento y de la intuición. En un contraste aparentemente violento y opuesto, los personajes de Sterne hablan y hablan, de manera que la 'acción' se desarrolla en un plano más exterior. Sin embargo, a pesar de que la acción interna parece ser más relevante para la señora Woolf que para Sterne, ambos coinciden en que la comunicación tiene su base en una mezcla de sentimientos y de intuiciones, en el lenguaje no verbal. Sterne y Woolf piensan que las palabras no sólo son un medio defectuoso de comunicación, sino que en ocasiones constituyen una barrera entre la aprehensión de las cosas por parte de las personas, o entre una persona y otra. Sterne transmite este sentimiento a través de una exuberancia verbal, para contrastar por medio de esta abundancia, la falta de poder comunicativo de las palabras. Virginia Woolf en cambio, sugiere esta idea a través de la casi inexistencia de diálogo y conversación. No obstante las diferencias de método, los dos logran el mismo efecto.

Esta preocupación por la imperfección de las palabras en Sterne tiene su origen en su lectura del Essay Concerning Human Understanding de Locke. De acuerdo con Kahler, esta preocupación ha ido en aumento desde el siglo dieciocho y se ha manifestado en diversas formas artísticas y filosóficas. "En el reino de las letras", afirma, "hizo que el arte dudara de sí mismo, de su función, de sus métodos, de su capacidad de expresión; y en una

fase más avanzada de este proceso, la investigación de los medios de comunicación se asimiló a la sustancia misma tratada: van prevaleciendo las técnicas experimentales hasta convertirse finalmente en objeto mismo de las obras de arte."¹² Tristram Shandy es, en un nivel importante, una obra acerca de la comunicación, del sentido de las palabras y de su poder para establecer lazos intelectuales y afectivos. En otro nivel, esta novela se preocupa por la forma narrativa, sus alcances y posibilidades. Por estas dos razones pertenece al tipo de obras experimentales en las que estas preocupaciones -además de otras, claro está, entre las cuales se encuentra el humor- llegan a conformar la obra de tal modo, que el lenguaje mismo y la construcción de la obra se convierten en tema fundamental.

La mayor parte de las novelas de Virginia Woolf, como ya se dijo, son casi en su totalidad "records" de las experiencias internas de sus personajes; en contraste, la novela de Sterne se centra aparentemente en las acciones externas; en todas estas obras, sin embargo, nada o muy poco, 'sucede' en el sentido tradicional de la expresión. A este respecto la señora Woolf opina: "la esfera de Sterne se encuentra en las regiones más exaltadas, donde se critica el pensamiento y no la acción."¹³ No es sorprendente que Virginia Woolf admirara y considerara al clérigo irlandés como uno de sus modelos: en la cita anterior parece estar hablando de sí misma. La falta de acción a la que nos hemos venido refiriendo se debe, en parte, a la intención de estos autores de ser más 'realistas', por así decirlo, que sus predecesores, en el sentido en que pretenden llegar a regiones no exploradas antes, pero que no obstante forman una parte fundamental de la experiencia humana. En lugar de hablar de 'realismo' debido a la vaguedad de este término y logran controversia que existe acerca de su

verdadero sentido, tal vez fuera más adecuado clasificar a ambos novelistas dentro de lo que Jean Pouillon llama 'realismo subjetivo.'

Virginia Woolf escribe: "La vida no es una serie de impertinentes arreglados simétricamente, la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el principio de la conciencia hasta el final."¹⁴ Y también: "Registremos los átomos a medida que caen sobre la mente en el orden en que caen, busquemos los patrones, sin importar qué tan desconectados o incoherentes sean aparentemente, que cada mirada o suceso graba en la conciencia. No demos por hecho que la vida existe más completamente en lo que comúnmente se considera grande que en lo que comúnmente se considera pequeño."¹⁵ Es decir, como opina Robert Humphrey, los escritores que emplean el flujo de conciencia tratan de retratar la vida exactamente, pero a diferencia de los naturalistas, se interesan por la vida psíquica individual. De acuerdo con Henri Fluchère, "el objeto de la tarea del escritor para Sterne," y nosotros agregamos también a Virginia Woolf, es "captar para el lector la esencia de la vida de una conciencia aprehendiendo en lo vivo, despreciando todas las convenciones estéticas o filosóficas, la actividad del espíritu en presencia del mundo circundante."¹⁶ Si comparamos este párrafo con el siguiente de Virginia Woolf: "Si un escritor fuera un hombre libre y no un esclavo, si pudiera basar su trabajo en su propio sentir y no en lo convencional, no habría trama, comedia, tragedia, no habría interés amoroso o catástrofe en el sentido aceptado."¹⁷ ¿No es acaso posible reducir ambas posiciones finalmente a una sola? En otras palabras ¿no es el mismo espíritu el que mueve a Woolf y a Sterne?

Esta concepción de la vida trae por consecuencia una apariencia

formal caótica en las novelas de Woolf y de Sterne. Pero se trata solamente de una apariencia, ya que ambos escritores manejan un tipo de caos muy particular: elaborado, complejo, y aún se podría decir ordenado. Las concepciones filosóficas de Henri Bergson y de John Locke explican en parte la concepción de la vida de Woolf y de Sterne.

De John Locke arrancan las tendencias filosóficas conocidas como escepticismo, subjetivismo y empirismo, directamente relacionadas con su insistencia en la total diferencia entre las 'ideas' -entidades mentales- y los 'objetos' -entidades fuera de nuestra mente e independientes de las 'ideas'. A pesar de que la inteligencia y la razón no están del todo ausentes en la obra de Locke, no se puede decir que éstas jueguen un papel de la importancia del de las experiencias sensoriales. Bergson, por su parte, concedió una importancia extrema a la intuición, oponiéndola siempre a la razón y colocándola en un nivel superior. El pensador francés afirmó que el artista "se convierte en el abandonado de la intuición en su lucha interminable contra la lógica y la razón."¹⁸ Estos filósofos, pues, hacen a un lado la razón y la inteligencia para dar lugar a las experiencias sensoriales y a la intuición, centrándose por lo mismo, en el individuo. Esta posición se refleja en las obras de Virginia Woolf y de Laurence Sterne, puesto que es posible percibir con facilidad en ambos una falta de confianza en la razón y en la inteligencia, así como una fuerte tendencia hacia el individualismo, la intuición y la 'sinrazón'.

En Virginia Woolf esta actitud tiene su origen en parte, como se apuntó arriba, en las concepciones filosóficas de Bergson, pero es posible destacar otro elemento: los descubrimientos psicológicos realizados a principios del

siglo veinte que influyeron fuertemente en la introducción del llamado 'flujo de conciencia' en la literatura. Fue William James quien definió por vez primera el flujo de conciencia: "La conciencia no se aparece a sí misma cortada en pedazos... no es nada articulado: fluye. Un 'río' o una 'corriente' son las metáforas por las cuales se la puede describir más naturalmente. Al hablar de ella de aquí en adelante, llamémosla corriente del pensamiento, de la conciencia, o de la vida subjetiva."¹⁹ Robert Humphrey reúne a William James y a Henri Bergson al afirmar que sus obras fueron elementos decisivos para convencer a las generaciones siguientes de que la conciencia fluye como un río y que la mente posee valores propios del tiempo y del espacio, diversos de aquellos arbitrariamente impuestos en el mundo exterior. Bantock, por su parte, comenta sobre el hecho de que Henry James, al leer el libro Principles of Psychology de su hermano William, exclamó: "Me ví forzado a abandonar la lógica, tranquila, llana, irrevocablemente. Posee utilidad imperecedera en la vida humana, pero esa utilidad no consiste en acercarnos teóricamente a la naturaleza esencial de la realidad... No creo ser yo buen fiador para sospechar siquiera la existencia de una realidad de denominación más alta que la distribuída, enhebrada y fluida clase de realidad en la que nosotros, seres infinitos, nadamos. Este es el tipo de realidad que nos ha sido dada, éste es el tipo con el cual la lógica es inconmensurable."²⁰

Nos encontramos ya en el campo de la técnica literaria conocida como 'flujo de conciencia'. Con ciertas reservas, se puede afirmar que Laurence Sterne pertenece al grupo de escritores que utilizan esta técnica. Con el objeto de aclarar este punto, acudiremos al útil libro de Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel.

En el primer capítulo de este libro, Humphrey ofrecé su definición

del flujo de conciencia. Para ello, aclara antes lo que significa la conciencia: "La conciencia indica el área total de la atención mental, desde la pre-conciencia a través de los niveles de la mente hasta, inclusive, el más alto nivel de conocimiento racional y comunicable. A esta última área se refiere casi toda la ficción psicológica. La ficción del flujo de la conciencia difiere de toda la demás ficción psicológica precisamente en que se refiere a aquellos niveles más primarios de la racionalización verbal -aquellos niveles al margen de la atención."²¹ Con ayuda de un instrumental psicológico, Humphrey distingue entre dos niveles de conciencia: el 'preverbal' y el 'verbal'. El escritor del flujo de conciencia, afirma, se centra en el primero. Estos dos niveles no pasan por censura alguna, no están controlados racionalmente ni lógicamente ordenados. Así, Humphrey llega a definir "la ficción del flujo de la conciencia como el tipo de ficción donde el énfasis principal está orientado hacia la exploración de los niveles preverbales de la conciencia, con el propósito, principalmente, de revelar el ser psíquico de los personajes."²² Tal vez la cita que Bantock ofrece de lo que Bergson opina acerca de las palabras sirva para ilustrar mejor lo que los escritores del flujo de conciencia tratan de lograr: "Lo cierto es que el arte del escritor consiste, sobre todo, en hacernos olvidar que se sirve de palabras. La armonía que busca es una cierta correspondencia entre los movimientos de su mente y el fraseo de su habla, una correspondencia tan perfecta que las ondulaciones de su pensamiento, nacidas de la oración, nos muevan simpáticamente; por consiguiente, las palabras, tomadas individualmente, ya no cuentan. No queda nada sino el flujo del significado que llena las palabras, nada sino dos mentes sin la presencia de un intermediario, que parecen vibrar simpáticamente. El ritmo del habla no tiene, entonces, ningún otro objeto que la reproducción del -

ritmo del pensamiento.²³

El área mental de la que se ha venido hablando, es claro, no está sujeta a una secuencia de tipo lógico, cronológico ni ordenado. ¿No es ésta la misma área a la que se refería Locke al hablar de la producción incesante de ideas, el hilo de los pensamientos? Al retratar este tipo de pensamientos, el escritor sigue uno de los principios fundamentales de este tipo de literatura: la libre asociación, que es, por cierto, precisamente de lo que Locke habla cuando menciona un segundo tipo de asociación de ideas. Walter Allen ha hecho notar que la 'libre asociación' en la literatura del siglo veinte estuvo influida hasta cierto punto por la contribución de Jung a la psicoterapia de la libre asociación. Sin embargo, continúa Allen, "un psicólogo asociativo anterior, Locke, a fines del siglo diecisiete había alcanzado también su momento literario dentro de la ficción con el Tristram Shandy de Sterne, que depende enteramente de una técnica muy cercana al flujo de la conciencia."²⁴ Robert Humphrey está de acuerdo en equiparar los elementos básicos de la libre asociación en Locke, Hartley y Freud-Jung. A pesar de que Humphrey nunca menciona a Laurence Sterne de una manera explícita, partes importantes de su estudio parecen haber sido escritas pensando en él, y nos han servido, por ende, para clasificar al clérigo irlandés, con ciertas salvedades, dentro de los escritores del flujo de conciencia.

En un momento dado, Humphrey afirma: "Tres factores controlan la asociación: primero la memoria, que forma su base, segundo, los sentidos que la guían; y tercero la imaginación que determina su elasticidad."²⁵ El vínculo entre una idea y la siguiente en el flujo de conciencia en la literatura parece ser completamente arbitrario, creándose una impresión de coherencia suspendida: "simplemente parecerá que no existe ninguna razón lógica para tal asociación. La razón

yace en la aparente falta de lógica de la libre asociación en la egocentricidad con la cual funciona en los procesos psíquicos."²⁶ Como ya hemos dicho: la conciencia del propio Sterne es la que le da unidad a Tristram Shandy.

La conciencia, como afirmaron Bergson y James, no está sujeta al tiempo cronológico. Precisamente una de sus características más importantes, mencionada por Humphrey, es "la tendencia a encontrar su propio sentido temporal."²⁷ En otras palabras del mismo Humphrey: "La cualidad misma de la conciencia exige un movimiento que no es la progresión rígida del reloj. Exige, por el contrario, la libertad de moverse hacia adelante y hacia atrás, de mezclar pasado, presente y futuro imaginario."²⁸ Esto es exactamente lo que Virginia Woolf y Laurence Sterne llevan a cabo. El lector no debe esperar, pues, un marco ordenado, lógico, cronológico en las novelas de estos escritores, puesto que lo que ambos manejan en el flujo de la conciencia y la materia de sus obras es el pensamiento, hasta cierto punto, irracional.

De acuerdo con la definición de Humphrey, pues, los escritores del flujo de conciencia juegan principalmente con los niveles de la conciencia de sus personajes. "Es su propia mente (la de Sterne) la que lo fascina, sus rarezas y caprichos, sus fantasías y sensibilidades; y es su propia mente la que da color al libro y lo dota de paredes y forma,"²⁹ declaró Virginia Woolf.

Humphrey apunta que cualquier novela que retrate el flujo de conciencia de los personajes debe permanecer abierta, elástica, acorde con los cambios, subidas y bajadas de la mente. "Cualquier novela semejante", nos dice, "está sujeta a una falta de forma, y en cierto sentido, de significado."³⁰

Sterne no puede ser considerado estrictamente un escritor del flujo de la conciencia, según la definición de Humphrey, por las siguientes razones: en pri-

mer lugar, más que retratar la conciencia de sus personajes, pinta la suya propia, a través de la máscara del narrador; en segundo lugar, Tristram Shandy no se refiere de hecho a los niveles preverbales de la conciencia, puesto que la impresión de escritura automática, de espontaneidad y libre asociación resulta, en última instancia, una convención, un recurso literario, un ejercicio retórico, plena y conscientemente pensado. Sin embargo, la intención de Sterne de hacernos creer que escribe absolutamente todo lo que viene a su mente, solamente en cuanto a intención, lo acerca a los escritores del flujo de la conciencia.

NOTAS:

1. Frank Bradbrook, "Virginia Woolf: The Theory and Practice of Fiction", en The Modern Age, p. 258: "innovator, experimenting, conscious of infinite possibilities and ready to try anything."
2. ibid: "everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought, every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss."
3. Walter Allen, The English Novel, p. 77: "Like Mrs. Woolf, (Sterne) too had come after a solid realist, and his practice is a protest against what he plainly thought as an arbitrary convention: life at the moment it is being lived, he might have said, does not at all resemble life as it is generalized after the moment has passed."
4. Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, p. 22: "they have... proved that the human mind, especially the artist's is too complex and wayward ever to be channeled into conventional patterns."
5. David Daiches, Virginia Woolf, p. 44: "the opening piece 'A Haunted House' is simply an exercise in the writing of fluid, associative prose. There is here a deliberate attempt to transcend the limits of formal prose statement by using mental or emotional association as an excuse for keeping the narrative flexible to the point where sequence and chronology cease to be important. The organizing factor is simply the writer's mood, not the pattern of a story: time and space shift at will while the mood remains constant, in contrast to more traditional narrative, in which events march steadily forward, solidly grounded in space and spread out chronologically in time, and the mood depends on the events."
6. Bradbrook, op. cit., p. 259: "such all-inclusiveness has its dangers, and in trying to record everything, in refusing to select and discriminate between the significance and the value of different experiences, the novelist may merely end by reproducing the chaos from which it is the function of intelligence to take us."
7. Virginia Woolf, "Sterne" en Granite and Rainbow, pp. 172-3: "there are moments, especially in the latter books of Tristram Shandy, where the hobby-horse is ridden to death, and Mr Shandy's invariable excentricity tries our patience."
8. Erich Kahler, La Desintegración de la Forma en las Artes, p. 24.
9. Henri Fluchère, Laurence Sterne, p. 331: "Le sujet et action véritable de Tristram Shandy est le contenu de la durée vécu (et revécu) dans une conscience humaine immobilisée par l'écriture à jamais, avec tous les effets qu'elle en saisit tandis qu'elle l'objective au passage des mots."

10. Bradbrook, op. cit., p. 264: "a sense of the apparent trivialities of life."
11. Virginia Woolf, Jacob's Room, p. 78: "it's not catastrophes, murders, death, diseases, that age and kill us; it's the way people look and laugh, and run up the steps of omnibuses."
12. Kahler, op. cit., p. 81.
13. Woolf, "Sterne", p. 172: "is in the most exalted regions, where the thought and not the act is criticized."
14. Walter Allen, Tradition and Dream, p. 27: "Life is not a series of giglamps symmetrically arranged, life is a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end."
15. Daiches, op. cit., p. 26: "Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the patterns, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small."
16. Fluchère, op. cit., p. 330: "L'objet de la tâche de l'écrivain pour Sterne est: capter pour le lecteur l'essence de la vie d'une conscience en saisissant sur le vif, au mépris de toutes les conventions esthétiques ou philosophiques, l'activité de l'esprit en présence du monde environnant."
17. Allen, Tradition and Dream, p. 31: "If a writer were a free man and not a slave, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted sense."
18. G. H. Bantock, "The Social and Intellectual Background", en The Modern Age, p. 46: "becomes the flagbearer of intuition in its interminable struggle against logic and reason."
19. ibid., p. 45: "Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits... It is nothing jointed: it flows. A 'river' or 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life."
20. Bantock, op. cit., P. 46: "I found myself compelled to give up logic, fairly, squarely, irrevocably... It has an imperishable use in human life, but that use is not to make us theoretically acquainted with the essential nature of reality... I find myself no good warrant for even suspecting the existence of any reality of a higher denomination than the distributed and strung along and flowing sort of reality we finite beings swim in. This is the sort of reality

given us, that is the sort with which logic is so incommensurable."

21. Humphrey, op. cit., pp. 2-3: "Consciousness indicates the entire area of mental attention, from preconsciousness on through the levels of the mind up to and including the highest one of rational, communicable awareness. This last area is the one with which almost all psychological fiction is concerned. Stream of consciousness fiction differs from all other psychological fiction precisely in that it is concerned with those levels that are more inchoate than rational verbalization those levels on the margin of attention."
22. ibid, p. 4.: "stream of consciousness fiction as a type of fiction in which the basic emphasis is placed on the exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters."
23. Allen, Tradition and Dream, p. 33: " The truth is that the writer's art consists above all in making us forget that he uses words. The harmony he seeks is a certain correspondence between the movements of his mind and the phrasing of his speech, a correspondence so perfect that the undulations of his thought, born of the sentence, stir us sympathetically; consequently the words, taken individually, do no longer count. There is nothing left but the flow of meaning which pervades the words, nothing but two minds, without the presence of an intermediary, which appear to vibrate sympathetically. The rythm of speech has, then, no other object than the reproduction of the rythm of thought."
24. ibid: "an earlier associative psychologist, Locke, at the end of the XVII century had also achieved its literary momentum in fiction in Sterne's Tristram Shandy, which depends entirely on a technique very close to stream of consciousness."
25. ibid, p. 66: "Three factors control the association: first, the memory, which is its basis; second, the senses, which guide it; and third, the imagination, which determines its elasticity."
26. ibid, p. 50: "there will seem to be simply no logical reason for such a connection. The reason lies in the seeming lack of logic of psychological free association in the egocentricity with which it functions in the psychic processes."
27. ibid, p. 42: "its tendency to find its own time sense."
28. ibid, p. 50: "the quality of consciousness itself demands a movement that is not rigid clock progression. It demands instead the freedom of shifting back and forth, of intermingling past, present and imagined future."

29. Woolf, "Phases of Fiction", en Granite and Rainbow, p. 134: "It is (Sterne's) own mind that fascinates him, its oddities and its whims, its fancies and sensibilities; and it is his own mind that colours the book and gives it walls and shape."
30. Humphrey, op. cit., pp. 87-8: "Any such novel is subject to formlessness and, in a sense, meaninglessness."

E. JAMES JOYCE Y LAURENCE STERNE.

Críticos como Jean-Jacques Mayoux, Mendilow, Walter Allen y McKillop han hecho notar la extraña modernidad de la obra de Laurence Sterne en relación con nuestra época, afirmando que no ha sido sino hasta este siglo que se ha podido confirmar completamente la originalidad y el genio de Sterne.

Aunque en la Introducción a este ensayo descarté el humor como objeto de mi estudio, creo que sería conveniente utilizarlo como punto de partida para establecer una comparación entre Joyce y Sterne, teniendo en cuenta la nacionalidad irlandesa de ambos. Según Jean Paris, "para la crónica del infierno, de un infierno contra el cual la mejor defensa sigue siendo el escepticismo, la prudencia y el humor... No hay ningún partido, como en Swift o Sterne, que no reciba su vapuleo."¹ Un poco más adelante en el mismo libro, James Joyce por él mismo, Paris insiste en que en Ulises "se revela el prodigioso humor que sitúa esta novela en la categoría de los Gulliver's Travels y Tristram Shandy."²

En este sentido, Joyce y Sterne pertenecen, de acuerdo con Harry Levin, a la tradición de creadores de héroes burlescos impuesta en el siglo diecisiete por Don Miguel de Cervantes en Don Quijote. Asimismo, si aceptamos la definición de Henry Fielding de la novela en tanto que poema épico burlesco en prosa, ambos escritores pertenecen a la tradición novelística que arranca de la épica.

A través del humor, Joyce y Sterne se burlan de todo y de todos, conservando, no obstante, un respeto, en el caso de Joyce, por la vida misma y la caridad, y en el de Sterne, por la ternura y el sentimiento. En sus burlas, Sterne va quizá un poco más allá que Joyce, pues el clérigo llega a referirse de sí mismo, en tanto que Joyce era lo suficientemente egocéntrico como para dejar su propia per-

sona a salvo.

Es importante tener siempre presente, al tratar de estos dos autores que, independientemente de la gran cantidad de crítica solemne que se ha publicado sobre sus logros literarios, son, a pesar de todo, dos notables humoristas capaces de hacer reír a sus lectores.

El límite entre la tragedia y la comedia es frágil. Joyce y Sterne se mueven libremente de un lado de la navaja (el sentimiento) al otro (la risa), dando al lector, como opina un crítico francés, "baños calientes de sentimiento seguidos de dichas frías de ironía."³

Bajo la hilaridad que estos dos novelistas arrancan a sus lectores es posible sentir, sin embargo, una corriente de amargura y desesperación, que encuentra expresión en Joyce en el fracasado vuelo de Icaro hacia el sol y en Sterne en los esfuerzos inútiles de un ser humano para vencer a la muerte.

Sterne y Joyce fueron dos innovadores que se percataron de su poder como creadores y de la complejidad y posibilidades de su campo de trabajo; ambos se mostraron siempre dispuestos a experimentar con el material de su arte: el lenguaje. Ambos estaban fascinados con jugar constantemente con palabras e ideas, llegando algunas veces a extremos poco soportables y accesibles donde el juego mismo se convierte en un fin. Esta enorme capacidad de experimentación produce en algunos momentos una apariencia de desorden y caos. Bajo este aparente caos yace, sin embargo, una estructura sólidamente planeada y cuidadosamente pensada.

Como ya se mencionó en el capítulo sobre Virginia Woolf y Sterne, se puede incluir al clérigo irlandés, con ciertas reservas, dentro del grupo de los autores del flujo de la conciencia. Se mencionó también la importancia de la libre asociación para este tipo de escritores.

El principio de la libre asociación justifica gran parte de los defectos de los que se ha acusado a Sterne y a Joyce, tales como la abundancia de digresiones en Ulises y en Tristram Shandy, o como la gran cantidad de aparentes trivialidades que no pueden entenderse separadamente de este principio. Esta base explica el hecho de que algunas de las historias en Tristram Shandy y en la obra de Joyce, aún algunas de las palabras se dejen incompletas, pues en su intento de sugerir el movimiento de la conciencia, estos autores se ven obligados a dar una cierta impresión de incoherencia y espontaneidad.

El uso de una técnica de carácter polifónico está relacionada con la libre asociación, a través de la cual estos autores manejan simultáneamente, y con éxito, diversos planos espaciales y temporales. Para el gusto contemporáneo, Sterne es tal vez un poco menos sutil y más obvio al manejar estos planos pero, en cierto modo, se puede afirmar que ésta era precisamente su intención: ofrecer al lector una novela que trata de cómo se hace una novela. Esta preocupación por el proceso mismo de la creación manifiesta dentro de una obra existe también en Joyce, canalizada a través del personaje de Stephen, quien gusta de elaborar teorías estéticas, en la medida en la que él mismo se ve como creador. Esta misma preocupación es común a varios artistas de este siglo: basta mencionar Les Faux Monnayeurs de André Gide, 8-1/2 de Federico Fellini, o El Desprecio de Jean-Luc Godard.

En algunos pasajes, aunque esto es mucho más frecuente en Tristram Shandy que en Ulises, el lector tiene la impresión de que, en un sentido tradicional, nada, o muy poco, sucede en estas novelas. En la opinión de William York Tindall, éste es el caso de Ulises, especialmente en el capítulo 'The Wandering Rocks', donde "hay bastante movimiento, y la relación entre los elementos está

cambiando constantemente, pero la trama, petrificada e inmóvil, no avanza."⁴

¿No es posible, acaso, afirmar lo mismo de todo Tristram Shandy?

El significado de Ulises y de Tristram Shandy, pues, no debe buscarse en las acciones de los personajes a través de preguntas como ¿debió haber hecho Bloom esto? ó ¿debió el tío Toby haber dicho aquello?, puesto que las intenciones de Joyce y de Sterne están muy lejos de presentar una 'rebanada de la vida'. El significado, como sugiere Stuart Gilbert, está, más bien, "implícito en la técnica de los varios episodios, en los matices del lenguaje, en las mil y una correspondencias y alusiones que constelan el libro. Así, estas obras no son pesimistas ni optimistas; ni morales ni inmorales en el sentido corriente de estas palabras."⁵

La técnica del flujo de la conciencia y el uso de la libre asociación en particular, presuponen una especial atención hacia el presente, de la que ya se habló un poco en el capítulo sobre Virginia Woolf. "Todo lo que entra a la conciencia está ahí en el 'momento presente'; aún más, el suceso de este 'momento', sin importar cuánto tiempo del reloj ocupe, puede extenderse al infinito al ser separado en sus partes, o bien puede estar altamente comprimido en un 'flash' o anagnórisis."⁶ La posibilidad de extender indefinidamente un momento explica el grueso volumen de Ulises en relación al tiempo cronológico relativamente corto que abarca, así como el comentario de Tristram cuando dice que le ha llevado un año escribir sólo un día de su vida.

Al referirse al monólogo interior, Jean Pouillon⁷ afirma que esta técnica no pretende "hacernos captar un tiempo ficticio calcado del verdadero, sino que acomoda el ritmo de nuestro tiempo real al de nuestra lectura y viceversa: leyendo vivimos lo que está escrito; el tiempo real de la lectura y el de la historia se

adecúan exactamente,"⁸ y da como ejemplo el Ulises de James Joyce. ¿No es acaso lo mismo que hizo Sterne en Tristram Shandy? A este mismo respecto, Levin opina que "los esfuerzos de Joyce para lograr una mayor cercanía entre la realidad literaria y la no literaria lo llevan a igualar forma y contenido, a suprimir la distinción entre lo descrito y las palabras que describen. En esta identificación el tiempo es esencial. Los acontecimientos se cuentan cuando y como suceden, al tiempo es el presente de indicativo... Los sucesos del Ulises no toman más tiempo que lo que se ocupa en su lectura; parece que los hechos se fueran produciendo conforme los vamos leyendo."⁹ En cuanto a Tristram Shandy, es claro que la intención de Sterne es la de darnos la impresión de que las cosas suceden en el momento mismo de ser escritas, aún cuando estrictamente pueda parecer que pertenecen al pasado, pues aún los sucesos del pasado, por así decirlo, cobran realidad presente en el momento mismo en que son recordados y registrados.

Las interrupciones y las digresiones abundan en ambas obras: por medio de ellas estos dos escritores retratan para el lector con bastante claridad la diferencia entre el tiempo subjetivo y el objetivo en la realidad no literaria. En el capítulo de Circe, por ejemplo, una pregunta hecha a Bloom permanece en el aire durante veinte páginas, del mismo modo que Sterne deja en suspenso la respuesta del tío Toby durante quince páginas. En estos dos casos, en la trama, no ha transcurrido sino un brevísimo momento de tiempo cronológico; sin embargo, le llevó al escritor mucho más tiempo dar la impresión de que un largo lapso medido en el tiempo psicológico ha pasado para el personaje. Después de leer estos trozos, el lector tiene la sensación de haber experimentado el paso del tiempo psicológico junto con el personaje.

Los cambios bruscos que ocurren en la conciencia sugirieron a Sterne y a Joyce el uso de una técnica muy similar a la empleada en el cine: el montaje. No es casual que un cineasta de la talla e importancia de Sergei Eisenstein, quien ha sido reconocido como el acuñador del término 'montaje', estuviera muy interesado en llevar Ulises a la pantalla, y que Joyce mismo -muy interesado en el entonces novel arte del cine- también expresara su deseo de que en caso de que su novela fuera filmada, se encargara de esta difícil tarea a uno de los dos directores a quienes él consideraba capaces, uno de los cuales era precisamente Eisenstein. Es obvio que Sterne nunca soñó en algo semejante al cine; sin embargo, guardadas las debidas proporciones, usa técnicas muy similares a las que emplea, por ejemplo, Tony Richardson en su excelente versión fílmica de Tom Jones. Entre éstas se puede mencionar el que Richardson haga que los personajes se dirijan directamente a la cámara, es decir, al público, que tendría su equivalencia en Sterne en el hacer que Tristram se dirija directamente al lector.



1. Jean Paris, James Joyce por él Mismo, p. 65
2. ibid, p. 144
3. Harry Levin, James Joyce, p. 40
4. William York Tindall, A Reader's Guide to James Joyce, p. 179: "there is plenty of movement, to be sure, and the relationship among elements is constantly shifting, but the plot, petrified and motionless, does not advance.
5. Stuart Gilbert, El "Ulises" de James Joyce, p. 38
6. Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, pp. 42-3: "Everything that enters consciousness is there at the 'present moment'; furthermore, the event of this moment, no matter how much clock time it occupies, may be infinitely extended by being broken up into its parts, or it may be highly compressed into a flash or recognition."
7. Pouillon llama monólogo interior lo que Humphrey denomina en general flujo de la conciencia.
8. Jean Pouillon, Tiempo y Novela, p. 146
9. Levin, op. cit., p. 85

F. EL PRESENTE LITERARIO DE WILLIAM FAULKNER Y SU RELACION
CON TRISTRAM SHANDY.

El tiempo cronológico no tiene relevancia en la obra de William Faulkner. En sus novelas no existe el tiempo medido por el reloj. El tiempo que cuenta es el tiempo personal, el individual, el de la conciencia: lo demás queda subordinado a él. La insistencia en el tiempo subjetivo de los personajes implica una visión del autor con ¹, en los términos de Jean Pouillon, así como un punto de vista particular, pues cuando se toma esta actitud, "sólo rara vez veremos las cosas en un orden lógico y temporal."² El tiempo faulkneriano no existe fuera de los personajes. Lejos de ser un marco abstracto en el cual se retrata a los personajes, se trata prácticamente de una especie de fuerza que emana de ellos y que no podría ser concebida independientemente de ellos. Jean Pouillon en su libro Tiempo y Novela expresa precisamente esta idea: para él es absurdo hablar del tiempo como un concepto abstracto; el tiempo no existe independientemente del hombre. Ello no significa, sin embargo, que el tiempo histórico no esté presente en la obra de Faulkner. No existe fuera de los personajes, sino que se encuentra asimilado a su tiempo individual. Negar la participación del tiempo histórico en Faulkner equivaldría a borrar arbitrariamente toda la proyección de los personajes como símbolos del Sur de los Estados Unidos de Norteamérica en un primer nivel, y en otro, del hombre primitivo universal. En las palabras del crítico ruso Oto Bihalji-Merin: "En el fluido amorfo de la experiencia interior, los contenidos de conciencia del individuo confluyen en los de la humanidad. Y las fronteras se diluyen en la relatividad del espacio y del tiempo."³

En Tristram Shandy no es posible tampoco medir el tiempo fuera de los personajes. Sterne incluye insistentemente el tiempo cronológico mediante la profusión de fechas y horas exactas, pero siempre con el propósito de llamar la atención sobre la rigidez de este tipo de tiempo en contraste con la elasticidad del tiempo psicológico. Como dice el crítico ruso Mendilow: "En lugar de presentar las fechas y los tiempos, por así decirlo, fuera de los personajes, como un marco en el cual estos dos personajes son manejados, éstos forman parte de su conciencia y experiencia emocional."⁴ En Faulkner ni siquiera se hace referencia al tiempo cronológico, de tal manera que, frecuentemente, el lector se halla perdido en el fluir inconmensurable de las conciencias de los personajes, sin poder distinguir si un acontecimiento ocurrió hace mucho tiempo, ayer, en el momento presente, o aún si forma parte del futuro. Debido a esta actitud, tanto Faulkner como Sterne encajan en lo que Pouillon dice de la novela en general: "La novela quiere expresar el desarrollo temporal de un personaje captado en su realidad psicológica."⁵ Aquí reside, en la opinión de Fluchère, un aspecto importante de la originalidad de Sterne, que consiste en "haber deseado intentar (y haberlo conseguido) la conciliación entre el valor histórico de los acontecimientos y la emoción que los acompaña en la conciencia de sus personajes."⁶ Holt, por su parte, habla de la técnica narrativa usada por novelistas como Faulkner y Sterne diciendo que: "La manipulación y el retraso excesivos del progreso narrativo es un intento de capturar la cualidad de la vida mental misma, intento que se basa en el reconocimiento de que el pasado íntegro de cualquier individuo se encuentra implícito en cualquier momento dado y que se encuentra inmediatamente a la mano a través de conexiones no necesariamente lógicas o temporales."⁷

El desarrollo temporal de un personaje captado en su realidad psicológica mencionado por Pouillon presupone necesariamente un alto grado de intemporalidad cronológica. Si la realidad psicológica es la más importante, el plano temporal más relevante será, el presente. Dado que tanto a Faulkner como a Sterne les interesa este tipo de desarrollo personal la forma verbal más usada por ambos novelistas es el presente. Se sigue, entonces, que los acontecimientos no estarán presentados en un orden cronológico riguroso, pues lo que importa no es tanto lo que sucede, sino cómo afecta a los personajes. Esta preocupación por los personajes contribuye a que sea posible agrupar, en cierto sentido, a las novelas de estos dos autores en lo que Edwin Muir llama la 'novel of characters'. Asimismo, esta preocupación liga a estos novelistas con el uso de la técnica literaria del flujo de conciencia ya que, según Robert Humphrey, "el problema de la caracterización es central en la ficción del flujo de conciencia."⁸

La duración externa, mencionamos anteriormente, importa en Sterne y en Faulkner sólo en tanto que establece un contraste con la duración psicológica. Fluchère apunta que "la novela moderna comienza con Tristram Shandy de la confrontación entre el tiempo objetivo y la duración subjetiva, de la cantidad y la calidad."⁹ Un ejemplo de esta confrontación también presente en Faulkner, se puede encontrar en Light in August en el personaje de Lena Grove, quien pasa varias semanas buscando a Lucas, pero para quien el tiempo se ha detenido en el sentido de que nada importa hasta encontrar al padre de su hijo.

Los acontecimientos de Tristram Shandy se narran frecuentemente como si estuvieran sucediendo en el preciso momento de ser relatados de manera que el lector se queda con una impresión de absoluta inmediatez, junto con el sentimiento de ser un observador activo presenciando la acción en el momento mismo en

que ésta sucede. Sterne insiste una y otra vez en la presencia ominosa del presente, como si ésta fuera el único temporal real. Aún cuando trata situaciones pasadas, las presenta como si cobraran vida en el momento mismo de ser narradas, por referirse a ellas en el presente. Gran parte de este efecto se crea por el tono de plática que prevalece a lo largo de toda la novela. Al final del capítulo diecisiete del noveno volumen, por ejemplo, Tristram termina con la siguiente orden al lector: "Entremos a la casa."¹⁰ Otro ejemplo podría tomarse de la parte final del capítulo siete del segundo volumen: "Y, en este momento, es algo tan problemático como el tema de la disertación misma, - (tomando en consideración la confusión y zozobras de nuestras desventuras, las cuales están volviéndose más y más frecuentes, cayendo una tras de la otra) si seré capaz de encontrarle (a la explicación de la palabra 'analogía') un lugar en el tercer volumen."¹¹ Este énfasis en el presente tiene su origen, de acuerdo con Lehman, citado por Fluchère, en el hecho de que para los contemporáneos de Sterne "ni el pasado ni el futuro existen de otro modo que no sea como proyecciones verbales de una conciencia que no posee una vida auténtica más que en el presente."¹²

Faulkner escribe también acerca de los sucesos pasados dejando al lector con la sensación de que éstos cobran significación en el momento mismo en que son recordados, porque, más que pertenecer al reino de la memoria, se podría decir que esos momentos son vividos, re-vividos precisamente al ser recordados. Acerca de este problema, Carlos Fuentes opina: "...la permanente ironía temporal de Faulkner: todo es recuerdo, pero todo se recuerda en el presente. Todo lo que fue está siendo... todo sucedió ya al ser narrado, todo sucederá antes de iniciarse la narración, pero en realidad todo sucede en el presente narrativo de la memo-

ría."¹³ Y un poco más adelante dice: "En Faulkner, el tiempo ni se pierde ni se gana; es siempre presente, obsesión de la memoria carnal incandescente."¹⁴

En el mismo sentido, Conrad Aiken declara: "Lo que Mr. Faulkner persigue, en un sentido, es un continuum. Busca un medio sin interrupciones de pausas, un medio que siempre sea del momento, en el cual el paso de un momento a otro sea tan fluido e indetectable como en la vida misma que está tratando de dar."¹⁵

En un sentido estricto, se podría decir de Sterne como ya hemos dicho de Faulkner, que por ser Tristram Shandy una autobiografía a un nivel al menos, puesto que Tristram pretende narrarnos su vida y sus opiniones- lo que se escribe en esta novela son recuerdos, memorias de lo que ya ha sucedido. Pero, igual que en Faulkner, se trata de recuerdos que adquieren importancia precisamente en el momento mismo de ser recordados, revividos; de ahí el sentido de inmediatez del que se ha venido hablando en ambos escritores.

El pasado en Faulkner, entonces, deja de serlo porque es siempre presente, y el futuro adquiere realidad sólo en el momento de ser presente. Por esta continuidad temporal, en la que el presente tiene una hegemonía indiscutible, surge la idea del destino. Hasta cierto punto, también es posible hablar de destino en Sterne. Antes de proseguir, es importante aclarar que en ninguno de estos dos autores el destino puede equipararse a un determinismo ciego y mecánico. Todo puede suceder, pero, como afirma Jean Pouillon: "Cualquier cosa que sucede, el evento asume inmediatamente el color del pasado sin cambiar (el futuro y el presente) en lo más mínimo."¹⁶

En Faulkner los personajes no están sujetos a un destino previo a sus vidas. Se podría decir incluso que son libres de elegir. Sin embargo, sucede que,

cuando tienen la oportunidad de ejercer su libre albedrío, actúan de manera tal que el pasado se convierte en el futuro, en el destino, que "se encuentra en la fuente de la vida, o, como Malraux afirma en su prefacio a Sanctuary, siempre es el pasado, el pasado irremediable." ¹⁷ La gran diferencia entre afirmar que los personajes de Faulkner son como títeres sin voluntad movidos por el destino y la posición que sostiene Pouillon en Tiempo y Novela, reside en considerar la fuente misma de este destino como proveniente del interior y no del exterior de los personajes. Es decir, el destino no es visto como algo ajeno a los personajes que influye categóricamente en sus vidas sin su consentimiento, -como una "deus ex-ma china"- sino como algo que tiene su origen en ellos mismos- en este sentido todos seríamos víctimas del destino en tanto que forma parte indisoluble de nosotros.

En Sterne, sin embargo, se puede hablar con mayor base de la existencia de un destino externo a los personajes, en particular, en Tristram. Los problemas de Tristram comienzan desde el momento mismo de su concepción. Todo parece indicar que si su madre hubiera actuado de modo diferente, la vida de Tristram hubiera sido distinta.

Para aclarar más la idea del destino en Faulkner, Pouillon distingue entre conocimiento y conciencia. La conciencia sería una característica necesaria, parte inherente de la personalidad de sus personajes, en tanto que el conocimiento sería una parte contingente, una posibilidad. Es decir, la conciencia del destino sin el conocimiento del mismo significa que los héroes sienten, perciben intuitivamente lo que les espera sin saberlo racionalmente. Por ello, no se sorprenden ante los acontecimientos, puesto que sienten que ningún futuro los puede liberar de su pasado, y que el futuro que les espera es siempre su futuro, el que les corresponde, y no otro. Es conveniente mencionar aquí la actitud de Faulkner al respecto, que refuerza

esta separación entre conocimiento y conciencia. Faulkner no pretende ofrecernos una teoría de la fatalidad. Más bien, desea comunicarnos las mismas impresiones que sus personajes experimentan. Por esta razón, nunca maneja la posición de autor todopoderoso para aclarar ésto o aquéllo: la vía que utiliza para comunicar al lector las experiencias de los personajes consiste en presentarnos dichas experiencias "directamente", es decir, desde una visión "con", prácticamente sin su mediación, para así hacernos sentir -y no comprender, puesto que ello implicaría una connotación racional, y se trata de conciencia y no de conocimiento, siguiendo a Pouillon- lo que ellos sienten. Aquí reside otra diferencia importante entre Sterne y Faulkner, pues Sterne se dirige principalmente, al contrario de Faulkner, a la inteligencia de sus lectores.

Así la idea del destino tendría un significado diferente en Sterne y en Faulkner. En el primer autor, el destino se conforma por circunstancias ajenas, hasta cierto punto, a la vida del narrador, puesto que son las acciones de los padres, para dar un ejemplo, las que determinan su vida, mientras que en Faulkner, el destino se va construyendo a partir de las vivencias personales de los personajes y de sus acciones. En este sentido, es posible hablar de un destino externo en el caso de Sterne, y de un destino interno en el de Faulkner.

La atención al presente de la que se ha venido hablando en las obras de Faulkner y de Sterne se da a través de la técnica literaria conocida como flujo de conciencia, que ya ha sido tratada al hablar de Virginia Woolf. Teniendo en cuenta las reservas mencionadas en dicho capítulo en relación a la posibilidad de incluir a Sterne entre los escritores del flujo de conciencia, supondremos por el momento, que, en términos generales, sí se le puede incluir dentro de ese grupo.

El uso de esta técnica implica, como ya se ha dicho, una concepción

temporal en la que el presente posee una importancia fundamental, debido al hecho de que el propósito de esta técnica es representar el momento mismo en el que se van ligando los pensamientos entre sí dentro de una conciencia humana, en el orden preciso en el que son producidos. "Prevalece", pues, en las palabras de Robert Humphrey al referirse a As I Lay Dying: "una organización de las unidades del pensamiento tal y como se originarían en las conciencias de los personajes y no como serían deliberadamente expresadas."¹⁸ La idea del presente domina, entonces, esta técnica, puesto que todo lo que sucede en la conciencia está ahí en el momento presente. La impresión con la que se queda el lector después de leer un pasaje en el que se use esta técnica en alguna novela de Faulkner o en Tristram Shandy, es la de encontrarse dentro del pensamiento mismo de los personajes, realizándose de este modo uno de los objetivos de estos autores al escribir como lo hacen; es decir "es esta incoherencia y fluidez más que lo específico en tanto que idea lo que se pretende comunicar."¹⁹ En el caso de Faulkner el autor prácticamente no juega el papel de intermediario, como se dijo antes, sino que entramos directamente al ^e cerebro de sus personajes. En Sterne, debido a la presencia del narrador, se trata más bien de la presentación de la sucesión de las ideas de este narrador. Aquí entraría el problema de considerar a Tristram estrictamente como el narrador de la novela, o bien de pensar en él como una persona de Laurence Sterne. En cualquier caso, sin embargo, existiría la apariencia de una mayor racionalidad que en Faulkner, por la función desempeñada por Tristram en tanto que narrador y organizador. Esta apariencia de una mayor racionalidad, debemos hacer notar, queda muchas veces en eso: en pura apariencia, ya que Sterne tiene como propósito el producir la impresión de que

se trata de una escritura impremeditada, completamente espontánea, casi se podría decir automática, expresada sin pasar a través del filtro organizador y ordenador de la racionalidad.

Finalizaremos con una consecuencia importante del uso del flujo de conciencia, señalada por Pouillon y relacionada con la diferencia entre los autores que utilizan el monólogo interior -una de las cuatro técnicas básicas del flujo de la conciencia según Humphrey- y aquellos que emplean la tradicional tercera persona: "En las novelas escritas de manera común no nos es presentado el tiempo mismo sino un 'simulacro' de él en el sentido de la física antigua. El monólogo, en cambio, no tiende a hacernos captar un tiempo ficticio calcado del verdadero, sino que acomoda el ritmo de nuestro tiempo real, al de una lectura y viceversa: leyendo vivimos lo que está escrito: el tiempo real de la lectura y de la historia se adecúan exactamente... De este modo el monólogo interior aparece como la verdadera novela del tiempo... el empleo del monólogo interior es el esfuerzo mejor adaptado para borrar la diferencia entre la novela y la vida real en lo que ésta tiene de temporal, porque para ser leído debe ocupar la vida misma del lector sin acelerarla ni retardarla."²⁰

1. cf. Jean Pouillon, Tiempo y Novela, pp. 58-68. En este libro Pouillon establece, en la parte dedicada a la comprensión de los personajes, los modos de comprensión de los mismos, que divide en a) la visión "con", b) la visión "por detrás" y c) la visión "desde afuera". Haciendo una separación entre el "adentro", o sea la realidad psíquica misma, y el "afuera", su manifestación objetiva, Pouillon afirma que el papel de la comprensión es captar el "adentro", colocándose el autor directamente en el personaje, lo cual puede hacerse de dos modos: 1) si se trata de coincidir con lo que se quiere comprender, la visión será "con", 2) si se separa el autor de esta realidad y trata de analizarla, la visión será "por detrás". Ampliando un poco lo que se quiere decir por la visión "con", el crítico francés menciona que, en este caso, la conducta es descrita no tal y como se presentaría a un observador imparcial, sino tal y como se le aparece al que la realiza. Así, "con" un personaje vemos a los otros, "con" él vivimos los hechos relatados. Estar "con" un personaje no significa tener una conciencia reflexiva de él, no es conocerlo, es tener "con" él la misma conciencia irreflexiva que él tiene de sí mismo. Es claro que el autor que adopta este tipo de visión se revela en gran medida a sí mismo.
2. ibid., p. 113
3. Oto Bihalji-Merin, "Faulkner y el Mito del Tiempo," en El Destino de la Novela, p. 139
4. A. A. Mendilow, "The Revolt of Sterne," en Sterne, p. 94: "Instead of (times and dates) being presented, as it were, outside the characters, as a background against which these characters are plotted, they form part of their consciousness and emotional experience."
5. Pouillon, op. cit., p. 26
6. Henri Fluchère, Laurence Sterne, p. 305: "avoir voulu tenter (et d'y avoir réussi) de concilier la valeur historique des événements avec l'emotion qui les accompagne dans la conscience de ses personnages."
7. William Holt, Image and Immortality, p. 104: "the extreme manipulation and retardation of narrative progress is an attempt to capture the quality of mental life itself, an attempt based on the recognition that the total past of any individual is implicit in any given moment and is immediately available by connections not necessarily logical or temporal."
8. Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, p. 7: "the problem of character depiction is central to stream of consciousness fiction."
9. Fluchère, op. cit., p. 313: "le roman moderne commence avec Tristram Shandy de la confrontation, du temps objectif et de la durée subjective, de la quantité et de la qualité."
10. Laurence Sterne, Tristram Shandy, Vol IX, cap. 17, p. 591: "Let us go into the house."

11. ibid, Vol II, cap. 7, p. 122: "And, at this hour, it is a thing full as problematical as the subject of the dissertation itself, - (considering the confusion and distressed of our domestic misadventures, which are now coming thick one upon the back of another) whether I shall be able to find a place for it in the third volume."
12. Fluchère, op. cit., p. 304: "le passé (ni l'avenir) n'existent autrement que comme projections verbales d'une conscience qui n'a de vie authentique que dans le présent."
13. Carlos Fuentes, Casa con dos Puertas, p. 68
14. ibid, p. 69
15. Conrad Aiken, "William Faulkner: The Novel as Form," en Faulkner, p. 47: "What Mr Faulkner is after, in a sense, is a continuum. He wants a medium without stops of pauses, a medium which is always of the moment, and of which the passage from moment to moment is as fluid and undetectable as in the life itself he is purporting to give."
16. Pouillon, "Time and Destiny in Faulkner," en Faulkner, p. 81: "whatever does happen, the event immediately assumes the color of the past without changing (the future and the present) in the slightest."
17. ibid, : "is at the source of life, or, as Malraux states it in his preface to Sa nctuary, it is always the past, the irremediable past."
18. Humphrey, op. cit., p. 37: "there remains an arrangement of thought units as they would originate in the character's consciousness rather than as they would be deliberately expressed."
19. ibid, p. 27; "It is this incoherence and fluidity rather than what is specific as idea that is meant to be communicated."
20. Pouillon, Tiempo y Novela, pp. 147-8

III. LAURENCE STERNE Y LA NOVELA NUEVA

III. LA NOVELA NUEVA Y TRISTRAM SHANDY.

Cada escritor es en su momento innovador en la medida en la que desea romper con una tradición -la cual, precisamente por estar ya constituida como tal, desea preservarse frente a los cambios- aún cuando, una vez llevado a cabo este rompimiento, se establezca una nueva tradición, en sentido contrario a la precedente, pero una tradición al fin. A este respecto Alain Robbe-Grillet afirma en la colección de ensayos agrupados bajo el título Por una Novela Nueva que, del mismo modo que a sus obras y a las de otros escritores que comparten puntos de vista con él se les denomina la novela nueva, "Flaubert escribía el 'nouveau roman' de 1860, Proust el 'nouveau roman' de 1910"¹, y nosotros agregaríamos: Sterne el 'nouveau roman' de 1760.

Unos párrafos más adelante, Robbe-Grillet afirma que "el escritor debe aceptar con orgullo el llevar su propia fecha, sabiendo que no existe obra maestra en la eternidad, sino sólo obras en la historia; y que éstas sobreviven sólo en la medida en que han dejado atrás el pasado y anunciado el futuro."² Sterne, por su parte, pertenece plenamente a su época, es un hombre del siglo dieciocho, pero con Tristram Shandy logra proyectarse hacia el futuro en la medida en que en su novela encuentra ya de manera explícita el germen de la evolución del género novelístico, a escasos años de su iniciación.

Robbe-Grillet hubiera estado de acuerdo con Sterne en cuanto a la libertad que debe ejercer un creador: "Cada novelista, cada novela, "expresa, "debe inventar su propia forma."³ Esta afirmación es prácticamente equivalente a la manifestación de absoluta libertad del clérigo irlandés, ya citada anteriormente: "al escribir lo que me he propuesto, no me circunscribiré ni a las reglas

de Horacio, ni a las de ningún otro hombre que haya vivido jamás."⁴

Para romper con una tradición se requiere que ésta se encuentre lo suficientemente firme como para que se la pueda combatir, y que se le reconozca un valor -ya sea pasado o aún presente-. A los innovadores no les es posible desechar por completo los valores que los anteceden; en cierto sentido, éstos les sirven de base para los cambios siguientes, aún cuando este reconocimiento se dé a través de la negación. En la medida en que se niegan estos elementos, se les concede al menos una cierta fuerza y relevancia.

En su libro de ensayos Robbe-Grillet se refiere a la importancia que la crítica tradicional ha conferido a la trama, a la historia, a la anécdota en las novelas. En el mundo tradicional de la novela, afirma el escritor francés, "una tácita convención se establece entre el lector y el autor: éste aparentará creer en lo que cuenta, y aquél olvidará que todo es inventado y fingirá habérselas con un documento, una biografía, una historia vivida cualquiera."⁵ Robbe-Grillet alude en este párrafo a lo mismo que Coleridge llamó "the willing suspension of disbelief"⁶ de parte del lector al enfrentarse a la literatura. El escritor francés se opone a la presentación de la novela como una 'rebanada de la vida', y concibe la literatura no como ficción, sino como otro tipo de realidad, es decir, como una realidad artística, en este caso, como la realidad literaria. Sterne, por su parte, tomó el convencionalismo novelístico de contar una vida 'real', al pretender escribir una autobiografía, pero lo hizo con el propósito de burlarse de este convencionalismo y ofrecer algo completamente diferente, muy alejado de lo que sería una autobiografía tradicional: se trata de una autobiografía en la cual se llega a saber muy poco de la vida del narrador, se trata prácticamente de una anti-biografía. En términos de Jean Pouillon Tristram Shandy sería una mezcla de una visión "con" en la que el

narrador se esfuerza por "estar" con la persona que fue en el pasado, junto con la forma de un diario, donde se registra el pasado cuando todavía es presente, a medida que éste va sucediendo. Cabe en este punto establecer un paralelismo entre la novela de Sterne y El Empleo del Tiempo de Michel Butor. En la novela de Butor, a lo largo de la narración, observamos la transformación misma de la novela en su estructura dinámica, narración que es a un tiempo retrospectiva, simple y progresiva, dibujada sobre el modelo de los viajes-memorias-novelas, en una memoria viva que va creando el texto. Recordemos que Tristram Shandy, para Peter Madsen, es un libro sobre lo que pasa en la cabeza de un hombre que está escribiendo un libro de lo que pasa en su conciencia, y que además, está consciente del carácter literario de esta actividad.

"Contar bien", continúa Robbe-Grillet en sus ensayos, "es asemejar lo que se escribe a los esquemas preconcebidos a que la gente está acostumbrada, es decir, a su idea preconcebida de la realidad."⁷ Uno de los propósitos de la novela nueva es romper con estos esquemas que los novelistas contemporáneos consideraban caducos e insuficientes, para imponer unos nuevos. Así, el 'nouveau roman' abandona unos esquemas para establecer otros, de manera que es posible definir este movimiento a partir de negaciones, a partir de lo que no hace: no ofrece al lector una 'rebanada de la vida', no se engolosina en la creación de personajes 'vivos', no cuenta una historia. Del mismo modo, es posible comprender mejor Tristram Shandy a partir de lo que deja de hacer en comparación a los novelistas de su época: no cuenta una historia, no pide esa complicidad del lector o "willing suspension of disbelief", no utiliza 'trucos' ocultos al lector para lograr tal o cual efecto -todo lo contrario, los hace evidentes al ponerlos al desnudo.

Es importante hacer notar en este punto que, a pesar de que tanto la novela nueva como Sterne niegan tal o cual convencionalismo y caminan en sentido contrario, lo hacen siempre dentro del campo de las posibilidades ya latentes en la novelística, de manera que las innovaciones que llevan a cabo repercuten finalmente en beneficio del desarrollo de la propia novelística, haciéndola evolucionar.

"La fuerza de un novelista estriba precisamente en inventar, en inventar con toda libertad, sin modelo. Lo notable del relato moderno consiste en esto: afirmar deliberadamente ese carácter, hasta el punto de que hasta la misma invención, la imaginación, se convierten en último término en el tema del libro."⁸

Al mencionar el relato moderno, Robbe-Grillet se refiere concretamente a la novela nueva; empero, Sterne encajaría perfectamente en esta descripción. El fondo de Tristram Shandy narra precisamente cómo se hace una novela, cómo se la va construyendo y edificando; esta novela descansa, pues, en el proceso mismo de la creación. Es posible afirmar lo mismo de novelas tales como El Empleo del Tiempo de Butor, Les Fruits d'Or de Nathalie Sarraute, o La Jalousie del propio Robbe-Grillet. Jean Bloch-Michel corrobora esta opinión al declarar que para la novela nueva: "una novela no es la historia de la aventura acontecida a uno o varios personajes, sino la aventura misma de la novela que se está haciendo, y para el lector, de la novela que lee."⁹ Se trata, pues, de obras en las cuales, como afirma Jean Ricardou, lo que está en juego ya no es la narración de una aventura, sino la aventura de la narración.

Los novelistas de la novela nueva pretenden haber descubierto el hecho de que el problema de la escritura, de la narración, es el problema mismo de la literatura. En opinión de J.-L. Baudry, "el leer aparecerá como un acto de la escritura al mismo tiempo que el escribir se revelará como un acto de lectura -escri

bir y leer no serán sino los momentos simultáneos de una misma producción."¹⁰
Así, tanto Jacques Revel, el narrador de El Empleo del Tiempo, como Tristram, hablan de el proceso de escribir junto al descubrimiento del presente, y del proceso de re-leer lo que ya habían escrito como otra forma de re-vivir el pasado, que ahora se funde con el presente.

Respecto al tiempo utilizado en las obras de la novela nueva, Bloch-Michel anota la importancia del presente de indicativo -de ahí el título de su ensayo en francés: Le Présent d'Indicatif, publicado en español como La nueva novela. Bloch-Michel repara en la semejanza entre el tiempo usado en el cine y en la novela nueva; en ambos casos hay una insistencia en la imagen presente. Robbe-Grillet por su parte explica: "Película y novela coinciden hoy, en la construcción de instantes, intervalos y sucesiones que no tienen ya nada que ver con los relojes o el calendario."¹¹ Se trata, pues, de un presente muy semejante a aquél usado por Sterne en Tristram Shandy.

Robbe-Grillet se opone al empleo del tiempo cronológico: "¿A qué intentar reconstruir el tiempo de los relojes en un relato cuya única preocupación es el tiempo humano?", se pregunta, "¿No es más sensato pensar en nuestra propia memoria, que nunca es cronológica?"¹² El énfasis está puesto sobre la duración, que coincide, como ya vimos, con la concepción de Sterne del tiempo basada en Locke.

'El Año Pasado en Marienbad' es una película filmada por Alain Resnais como director en colaboración con Alain Robbe-Grillet como guionista. Acerca de este film, el propio guionista comenta: "El universo en el que se desarrolla toda la película es, de manera característica, el de un perpetuo presente que hace imposible todo recurso a la memoria."¹³ "Toda la historia de Marienbad no ocurre

ni en dos años ni en tres días, sino exactamente en una hora y media."¹⁴ De esta afirmación se desprende un interés especial en establecer una clara diferencia entre la realidad 'real' y la realidad artística, ya no como opuestos, es decir, una verdad y la otra mentira, sino simplemente como dos niveles distintos de una misma realidad. Sterne comparte este interés que se ve manifestado en mensajes como éste: "No nos detendremos dos momentos, mi estimado caballero, -ya que hemos pasado estos cinco volúmenes, (por favor, caballero, siéntese sobre un juego- es mejor que nada) echemos solamente una mirada al campo que atravesamos-."¹⁵ O este otro incluido en el tercer volumen, es decir, la primera parte publicada después de la aparición de los dos primeros volúmenes un año antes: "¡En qué rehilete sería inmediatamente arrastrado el más grande filósofo que jamás haya existido si leyera tales libros, observara tales hechos, y pensara tales pensamientos, los cuales eternamente lo harían cambiar de bando! Ahora bien, mi padre, como le dije el año pasado, detestaba todo esto."¹⁶

Una de las preocupaciones centrales de la novela nueva se localiza en el lenguaje mismo, ya implicado en la aventura de la narración de Ricardou. Bloch-Michel liga este tipo de escritores conscientes del lenguaje con uno de los temas de estas obras: "en toda novela 'de la palabra', es la novela misma el tema de la novela."¹⁷ Robbe-Grillet asiente afirmando que "todo el interés de las páginas descriptivas -es decir, el lugar que el hombre ocupa en esas páginas- ya no está, pues, en la cosa descrita, sino en el movimiento mismo de la descripción."¹⁸

De esta opinión se desprende naturalmente la falta de un argumento único, de una trama central, de una anécdota alrededor de la cual gire y se construya la obra.

truya la obra.

Si fusionamos la preocupación por el lenguaje con el papel sobresaliente que juega el presente en la novela nueva, el resultado que obtendremos será la palabra del momento, la palabra hablada. "Nuestros libros", opina Robbe-Grillet "están escritos con las palabras, con las frases de todo el mundo, de todos los días."¹⁹ También Sterne manifiesta una predilección por la palabra hablada, en tanto que su estilo alcanza una cualidad de conversación a través de las constantes interrupciones que evocan la incoherencia de las pláticas, el uso de expresiones coloquiales, del empleo constante de guiones y comas para indicar las variaciones y pausas del lenguaje hablado, del uso del vocativo.

En una conversación informal es frecuente escuchar un gran número de trivialidades, de parloteo cuya función no es estrictamente informativo, sino social, No es raro tampoco, observar gran cantidad de digresiones que llegan a cambiar en ocasiones por completo el curso del tema inicial de la plática, o que bien quedan incompletas por un brusco regreso al punto de partida. Según Bloch-Michel, las novelas nuevas están llenas de este tipo de parloteo, que no se refiere a nada fuera de sí mismo, sino que se significa a sí mismo. Robbe-Grillet, nos dice Bloch-Michel, concede en sus novelas "amplia atención a esa trivialidad que tan gran espacio ocupa en la vida de los hombres."²⁰ En Tristram Shandy existe también un alto grado de parloteo, de diálogos que parecen no llevar a ningún lado, y de reflexiones que se antojan vacías e innecesarias. Sin embargo, creemos que, si bien es fácil encontrar con frecuencia este tipo de situaciones en la novela nueva y en Tristram Shandy, en una visión de conjunto, resultan reveladoras e importantes, aún cuando tomadas aisladamente carezcan de sentido. Por ejemplo, este parloteo pone de manifiesto en el caso de Tristram Shandy y de la

novela nueva, el problema de la comunicación.

Para Pierre A. G. Astir, "el colocarse desde el punto de vista de una conciencia que siempre está consciente de algo, conduce necesariamente a describir todas las cosas (percibidas, imaginadas, sentidas o concebidas) sin las cuales, en ningún momento, sabría existir la conciencia, incluyendo, claro está, aquellas donde la descripción minuciosa ha sido considerada por tantos adversarios del nuevo realismo como que viene a interrumpir la secuencia dra mática de la narración, sin tener, (según ellos) la excusa de la necesidad de la evolución del medio físico o la comprensión psicológica de los personajes."²¹ Así, Astier explica indirectamente, a partir de un punto de vista fenomenológico, la abundancia de las descripciones aparentemente inútiles y de conversaciones aparentemente fútiles en Tristram Shandy. Y no sólo explica su existencia, sino que se atreve a afirmar que estas descripciones, "desde un punto de vista fenomenológico y existencial de la conciencia, son indispensables, puesto que forman parte integral de la realidad total vista y vivida por los personajes."²²

De la explicación anterior se desprende un último punto de contacto entre la novela nueva y Tristram Shandy: la importancia de la mirada. En las novelas de Robbe-Grillet como La Jalousie o Le Voyeur existe siempre un narrador implícito a través de cuyos ojos todo se desenvuelve y observa. En Tristram Shandy, esta presencia está explícita en la figura de Tristram.

1. Alain Robbe-Grillet, Por una Novela Nueva, p. 12
2. ibid
3. ibid
4. Laurence Sterne, Tristram Shandy, Vol I, cap. 4, p. 38
5. Robbe-Grillet, op. cit., p. 40
6. S. T. Coleridge, Biographia Literaria, Cap. XIV
7. Robbe-Grillet, op. cit., p. 41
8. ibid, p. 42
9. Jean Bloch-Michel, La Nueva Novela, p. 22
10. Denis Saint-Jacques, "Le lecteur du Nouveau Roman" en Le Nouveau Roman, pp. 49-50: "Lire apparaîtra donc comme un acte d'écriture et pareillement écrire se révélera entre un acte de lecture - écrire et lire n'étant que les moments simultanés d'une même production."
11. Robbe-Grillet, op. cit., p. 169
12. ibid, p. 155
13. ibid, p. 170
14. ibid, p. 171
15. Sterne, op. cit., Vol VI, cap. 1, p. 397: "We'll not stop two moments, my dear Sir, -only, as we have got through these five volumens, (do, Sir, sit down upon a set - they are better than nothing) let us just look back upon the country we have passed through."
16. ibid, Vol III, cap. 34, p. 228: "What a shuttlecock of a fellow would the greatest philosopher that ever existed, be whisked into at once, did he read such books, and observe such facts, and think such thoughts, as would eternally be making him changing sides: Now, my father, as I told you last year, detested all this."
17. Bloch-Michel, op. cit., p. 134.
18. Robbe-Grillet, op. cit., p. 166
19. ibid, p. 156

20. Bloch-Michel, op. cit., p. 31
21. Pierre-A. G. Astier, "Nouveau Roman et Phénoménologie" en Le Nouveau Roman, p. 36 : "Se placer au point de vue d'une conscience qui est toujours conscience de quelque chose, c'est être en effet nécessairement conduit à décrire toutes les choses (perçues, imaginées, senties, ou conçues) sans lesquelles, à aucun moment, la conscience ne saurait exister, y compris, bien sûr, celles dont la description, minutieuse est considérée par tant d'adversaires du nouveau réalisme comme venant interrompre la suite dramatique du récit, sans avoir (selon eux) l'excuse d'être nécessaire à l'évocation du milieu physique ou à la compréhension psychologique des personnages."
22. ibid.; "au point de vue phénoménologique et existentiel de la conscience, elles son évidemment indispensables, puisqu'elles portente sur les parties intégrantes de la réalité total vue et vécu par les personnages."

IV. TRISTRAM SHANDY: OBRA DE ARTE ABIERTA.

UMBERTO ECO.

IV. TRISTRAM SHANDY: OBRA DE ARTE ABIERTA.

UMBERTO ECO Y SU TEORIA ESTETICA.

En su libro Obra Abierta el esteta italiano Umberto Eco plantea la existencia de obras abiertas en los diversos campos de expresión artística. A lo largo de la historia del arte era una constante que la relación entre creador y espectador a través de la obra fuera estática. La obra se presentaba al espectador como una obra cerrada, terminada, ante la cual la única función del observador consistía en la mera contemplación acompañada, claro está, del goce estético. El espectador, pues, no tenía participación alguna en la creación de la obra: ésta le era dada como un universo concluido. La distancia entre artista y público era considerable, y no es poco frecuente el encontrar, especialmente a partir del Renacimiento, e intensificado de manera considerable en el Romanticismo, una admiración desmesurada que raya en ocasiones en la adoración casi religiosa hacia los artistas, vistos como iniciados capaces de experimentar el misterioso proceso creativo después del cual nos ofrecían la obra ya terminada. Esta situación, opina Eco, empieza a cambiar de manera notoria desde el siglo diecinueve -aún cuando pueden existir brotes aislados anteriores, entre los cuales creemos se encuentra Laurence Sterne- con el simbolismo francés, a nivel ya de movimiento. A partir de este punto, de acuerdo con Eco, el lector comienza a percatarse que la obra depende directamente de él para ser llevada a su término. Las palabras se le presentan relacionadas de modo ambiguo, es decir, la obra admite una multiplicidad de significados de acuerdo con la visión personal del lector, pero sugeridos siempre por la obra.

El que una obra sea considerada abierta no es equivalente de nin-

gun modo a decir que le falten partes, por ejemplo, la sinfonía número ocho de Franz Schubert no puede llamarse abierta simplemente porque le falte un movimiento. En este sentido, aclara Eco, "una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta en su posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo gozo es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo gozo la obra revive en una perspectiva original."¹

Con el objeto de aclarar más el concepto de obra abierta, Eco se refiere a las obras musicales contemporáneas de autores como el compositor alemán Karl Heinz Stockhausen. A diferencia de las obras musicales clásicas, que abarcan desde Johann Sebastian Bach hasta Igor Stravinsky, afirma el esteta italiano, "estas nuevas obras musicales consisten en cambio, no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se ~~presentan por consiguiente no como obras terminadas que piden ser revividas y~~ comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras 'abiertas', que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente."²

La diferencia entre las obras cerradas y las abiertas radica así, en la relación que se establece entre autor y espectador, es decir, en el triángulo creador-obra-público. En las obras cerradas, esta relación es estática, rígida, está dada de antemano por el creador quien confiere al espectador una función ~~por completo pasiva.~~ En las obras abiertas, en cambio, se exige del espectador una participación total y activa que va más allá de la mera contemplación, pues-

to que las obras adquieren su sentido precisamente en el momento de ser interpretadas. En las palabras de Eco: "La poética de la obra en movimiento (como en parte la poética de la obra 'abierta') establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad; abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre contemplación y uso de la obra de arte." Este tipo de obras "tiende a promover en el intérprete 'actos de libertad consciente', a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura la propia forma, sin estar determinado por una necesidad que le prescriba los modos definitivos de la organización de la forma gozada."⁴

Es importante apuntar que las interpretaciones a las que están sujetas las obras abiertas no dependen exclusivamente del espectador, es decir, no se trata de tomar a la obra como un simple pretexto a través del cual se puede afirmar cualquier opinión que finalmente resulta independiente de la obra misma. El artista coloca ciertas claves en la obra que pueden guiar al espectador hacia diferentes interpretaciones; la libertad, la apertura radica en la elección del camino dentro de los señalados por la propia obra. "El autor ofrece al gozador, en suma, una obra por acabar: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otro en un modo que él no podía completamente prever: puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racio-

nalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo."5

Se puede hablar así de ciertos estímulos que el artista coloca dentro de la obra para propiciar una participación activa del espectador. La existencia de estos estímulos en la obra supone una relación íntima y activa entre artista y espectador. "La impresión de apertura y totalidad no está en el estímulo objetivo, que está de por sí materialmente determinado; ni en el sujeto, que de por sí está dispuesto a todas las aperturas y a ninguna, sino en la relación cognoscitiva en el curso de la cual se realizan aperturas provocadas y dirigidas por los estímulos organizados de acuerdo con una intención estética."6

Ya el mero hecho de que Sterne considere el escribir como una de las formas de la conversación implica una participación activa de parte del espectador. Sterne constantemente se dirige directamente al lector de manera que siempre le haga tener presente el que éste es una parte esencial de la conversación, es decir, del libro. "El escribir, cuando se hace apropiadamente, (como puede usted estar seguro que yo creo que lo hago) no es sino un nombre diferente para conversar: De igual manera que nadie, que sepa lo que se trae entre manos en buena compañía, se aventuraría a decirlo todo; -ningún autor, que comprenda los límites justos del decoro y buena educación, presumiría pensarlo todo: El mejor tributo que se puede rendir al juicio del lector es dividir este asunto amigablemente, y darle algo a imaginar, a su vez, tanto como a uno mismo. Por mi parte, eternamente estoy haciéndole cumplidos de este tipo, y hago todo lo que está en mi mano para mantener su imaginación tan activa como la mía."7

La cortesía con la que Tristram trata a sus lectores siempre está permeada por un dejo de ironía. Se trata de una conversación, es cierto, pero de una

~~conversación, es cierto, pero de una~~ conversación en la que la batuta es llevada por uno de los interlocutores, a saber el propio Tristram. Muestra participación en tanto que lectores está supeditada a las indicaciones que él nos da, a los estímulos que él se encarga de ofrecernos. Gozamos de cierta libertad, es cierto, pero siempre dentro de los límites marcados por Tristram.

Otro ejemplo, tal vez más patente, en que se requiere explícitamente de la intervención del lector, aparece en el volumen VII, capítulo 37, donde Tristram deja un espacio vacío y explica: "Dejo este espacio vacío para que el lector pueda soltar en él cualquier juramento que esté acostumbrado."⁸

Un último pasaje ilustrará la exigencia de Sterne sobre el lector en cuanto a la puesta en práctica de su actividad creadora, facilitándole para ello, el papel: "Sea el autor lo que sea, -mi tío Toby se enamoró- y posiblemente, gentil lector, frente a tal tentación, también tú te enamorarías: Pues nunca han contemplado tus ojos, o tu concupiscencia ambicionada nada en este mundo más concupiscible que la viuda Wadman. Para concebir esto adecuadamente -pide pluma y tinta- aquí está el papel listo en tu mano -Siéntese, caballero, píntela de acuerdo a su propia imaginación- tan parecida a su amante como pueda- tan diferente a su esposa como su conciencia se lo permita -a mí me da igual- no complazca sino a su propia fantasía al hacerlo."⁹ Después de lo cual sigue una página en blanco para que el lector la llene con su propia descripción.

Tristram nos hace preguntas, nos hace comentarios, nos ordena, nos regaña, pide opiniones, aprobación, participación, nos exige decisiones y se nos adelanta haciendo las preguntas que nosotros haríamos. Se dirige al lector según el tema que trate; así, al regañar al lector curioso, superficial y entrometido, o al tratar temas hogareños, nos dice: Madam; al referirse a temas en los que es ne-

cesaria cierta dosis de sentido común, le habla a 'Sir', 'dear Sir'; al tratar problemas de literatura se dirige al crítico: 'Sir Critic'.

Puesto que Tristram señala las directrices de la conversación, no es de sorprender que sea capaz de anticipar las reacciones de los diferentes lectores ante su libro. En el capítulo diecinueve del primer volumen, por ejemplo, expresa su temor ante la reacción de las lectoras si llegara a mencionar su verdadera situación con Jenny.

Los creadores de las obras abiertas desean hacer partícipes a los espectadores de sus experiencias pidiéndoles que las completen. En sus obras se plantea "una búsqueda de la posibilidad de completar las experiencias: lo que supone, inevitablemente, provocación de experiencias voluntariamente incompletas o súbitamente interrumpidas con el fin de estimular nuestra tendencia a completarlas, excitarla en la revisión de la posibilidad de completarlas, colmarla al llegar al complemento inesperado."¹⁰ Las interrupciones en conversaciones e historias son una característica constante en Tristram Shandy. El ejemplo típico se encuentra en el capítulo diecinueve del séptimo volumen en la historia del rey de Bohemia y sus siete castillos cinco veces comenzada y cinco veces suspendida.

En cierto punto, Tristram nos informa que se ha estado arriesgando bastante al depender de la imaginación del lector como lo ha hecho: "En libros de una estricta moralidad y razonamiento sesudo como éste al que estoy dedicado, -la negligencia (de no definir de antemano las palabras que usa, para evitar malentendidos) no tiene excusa alguna, y el cielo es testigo de cómo se ha vengado el mundo de mí por dejar tantas aberturas que den lugar a censuras equivocadas, -

y por depender tanto como lo he hecho, de la limpieza de las imaginaciones de mis lectores."¹¹ Estos y otros son claros comentarios irónicos en los que en realidad sucede justamente lo opuesto de lo que Tristram afirma. Tristram tiene buen cuidado, contrariamente a lo que dice, de guiar a los lectores entre líneas hacia dobles sentidos.

Tristram se burla frecuentemente del lector que ignora ciertos asuntos de los que habla y le ordena instruirse para comprender lo que escribe." -Por favor, ¿quién era la yegua de Tickletoy?- esa es una pregunta tan iletrada y vergonzosa señor, como el haber preguntado en qué año (ab.urb.con) estalló la segunda guerra púnica.- ¡Quién era la yegua de Tickletoy!- ¡Lea, lea lea, lea, mi ignorante lector! lea, -o por los conocimientos del gran santo Paraleipomenon- le digo por adelantado que debe aventar este libro de una buena vez, porque sin mucha lectura, por lo cual quiero decir, su reverencia ya sabe, muchos conocimientos, no será usted capaz de penetrar en la moral de la proxima página jaspeada (abigarrado emblema de mi trabajo) del mismo modo que el mundo con toda su sagacidad ha sido incapaz de las muchas opiniones, transacciones y verdades que yacen místicamente ocultas bajo el oscuro veló de la negra."¹²

En el juego constante el narrador pone pistas falsas al lector para llevarlo por caminos equivocados. Después de que Shandy lee este pasaje de Erasmo, Tristram comenta: 'como el diálogo éra de Erasmo, mi padre pronto volvió en sí, y lo leyó una y otra vez con gran cuidado, estudiando cada palabra y cada sílaba a través de todo el pasaje en su interpretación más estricta y literal -aún no podía entender nada, de ese modo. Acaso se quiere decir más de lo que se dice, dijo mi padre. Los hombres ilustrados, hermano Toby, no escriben diálogos sobre narices largas por nada.- Estudiaré el sentido místico y el alegórico."¹³ De nuevo, en

este pasaje se puede observar el juego de Sterne al hablar de los problemas de interpretación de un libro, refiriéndose implícitamente, al mismo tiempo, a su propia obra. Puesto que Tristram, como Erasmo, habla acerca de las narices, y Tristram se considera un hombre ilustrado e inteligente como Erasmo, se puede desprender que cuando Tristram se refiere a las narices, existe otro significado que es necesario buscar detrás del inmediato. La ironía surge cuando se menciona el sentido "místico y alegórico" del pasaje, puesto que el significado oculto detrás de la intención de Tristram dista mucho de ser de estas naturalezas, por ser claramente de índole sexual. En contraste con lo que se menciona en este pasaje acerca de la interpretación del sentido implícito, encontramos el siguiente trozo donde se afirma justamente lo contrario: "¡Vaya con calma y claridad, gentil lector! -Adónde le está llevando su imaginación?- Si hay verdad en el hombre, por la nariz de mi bisabuelo quiero decir el órgano externo del olfato, o sea, esa parte del hombre que se levanta por mi mente en la cara, -y de la que los pintores dicen entre buenas narices y caras proporcionadas debe existir un tercio,- esto es, midiendo hacia abajo desde donde nace el cabello.-"¹

El narrador se regocija al afirmar algo y pocas líneas después exactamente lo contrario. Se engolosina en llevar al lector hacia un lado para luego burlarse de él por haber aceptado llegar ahí.

En ocasiones Tristram confía ciegamente en la imaginación del lector como en las siguientes líneas: "O si... O si -ya que en todos esos casos un hombre de invención e intereses puede muy bien llenar con placer un par de páginas con suposiciones- cuál de todas éstas fue la causa, le toca al fisiólogo curioso, determinar."¹⁵ Pero sucede también que el narrador desconfíe por completo del lector y prefiera darle por adelantado la respuesta a sus posibles preguntas:

"Es inútil dejar ésto a la imaginación del lector: -con el objeto de que se formule cualquier tipo de hipótesis que haga estas proposiciones factibles, debe devanarse los sesos vehementemente, - y para hacerlo sin ésto -debe tener unos sesos tales como ningún otro lector antes que él ha tenido jamás.- ¿Por qué debo ponerlo a prueba o a tortura? Es mi problema: Yo lo explicaré." ¹⁶

Tristram atribuye en ocasiones la falta de comprensión de tal o cual pasaje no a su forma de describir, sino a la poca imaginación del lector, haciendo de este modo responsable al observador de la terminación de la obra, es decir, ofreciéndole una obra abierta que requiere necesariamente de la doble participación, del doble trabajo entre autor y espectador para su terminación: "Si el lector no tiene una concepción clara de la poética y la mitad del terreno que yacía al fondo del jardín de la cocina de mi tío Toby, y que fue el escenario de tantos de sus momentos placenteros, el problema no está en mí, -sino en su imaginación;- porque yo estoy seguro de haberle dado una descripción tan minuciosa que casi me sentí avergonzado." ¹⁷

La apertura ha llegado a ser un valor tan importante en las tendencias artísticas de nuestro tiempo, dice Eco, ya sean musicales, plásticas o literarias. "Este valor que el arte contemporáneo intencionadamente persigue, que se ha tratado de identificar en Joyce, es el mismo que trata de realizar la música serial liberando al que escucha de los rieles obligados de la tonalidad y multiplicando los parámetros sobre los cuales se organiza y se gusta el material sonoro; es lo que persigue la pintura informal cuando trata de proponer ya no una, sino varias direcciones de lectura de un cuadro; es la finalidad de una novela cuando no nos narra ya un sólo asunto y una sólo intriga sino que traga de llevarnos, en un sólo libro, a la individuación de varios asuntos y de varias intrigas." ¹⁸ Ex-

plicándolo a la luz de la teoría informática, Eco opina que "este valor, esta especie de apertura ulterior a la que tiende el arte contemporáneo, podría definirse en términos de 'significado', como aumento y multiplicación de los sentidos posibles de un mensaje."¹⁹

Sterne resultaría a Jane Austen, por ejemplo, lo que Stockhausen es a Mozart. Tristram Shandy y las composiciones del músico contemporáneo alemán se antojarían disonantes, sin armonía, incomprensibles, difíciles. Gracias a la introducción de Umberto Eco del concepto de la obra abierta en la estética, es posible descubrir la apertura como característica importante en estas obras, y considerar esta misma apertura como un valor por medio del cual es posible comprender mejor el porqué de la ruptura tan notable con las formas artísticas precedentes.

Es claro que "cualquier ruptura de la organización banal presupone un nuevo tipo de organización, que es desorden respecto de la organización precedente, pero es orden respecto de parámetros asumidos en el interior del nuevo discurso."²⁰ De este modo, al abordar Tristram Shandy por vez primera, las interrupciones y la falta de una trama central, así como las digresiones, sorprenden al lector, hasta que, una vez que es posible prever estos cambios, se establece un nuevo esquema que consiste precisamente en la ruptura de la continuidad, de manera que la discontinuidad se convierte, por paradójico que parezca, en la propia continuidad de la obra.

Un poco más adelante en su exposición, Eco hace referencia a la evidente imposibilidad del arte de pretender ofrecer una visión general, unificada, única, final del mundo, debido a la gran diversificación y complejidad en todos los campos humanos de la experiencia. La obra de arte abierta puede cumplir así a

través de la visión fragmentaria en cuanto a la apertura, la función de metáfora epistemológica: "en un mundo en el que la discontinuidad de los fenómenos ha puesto en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, ésta sugiere un modo de ver aquello que se vive, y viviéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de discontinuidad: no la narra, es ella. A través de la categoría abstracta de la metodología científica y la materia viva de nuestra sensibilidad, ésta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuevos aspectos del mundo."²¹ A pesar de que Sterne no se enfrentó a la gran diversificación que existe en nuestro siglo, creemos que supo captar los principios de esta variedad que se encontraban ya en germen en el siglo dieciocho, al concebir su novela como una obra abierta.

Cuando se da la apertura en una obra artística "verdaderamente los signos se componen como constelaciones en las que la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco, en el que la ambigüedad del signo no es llevada de nuevo (como en los impresionistas) a una confirmación final de la distinción entre la forma y el fondo, sino que el fondo mismo se convierte en el tema del cuadro (el tema del cuadro se convierte en el fondo como posibilidades de metamorfosis continuas.)"²² Se ha mencionado ya en varias ocasiones que la estructura de Tristram Shandy se nos muestra al desnudo, y que el acto mismo de escribir esta novela constituye uno de sus temas fundamentales. Tristram comenta sus digresiones, explica por qué debe entretenerse más en un asunto, adelanta capítulos que aún no ha escrito, en fin, se percata de cómo va escribiendo el libro, haciendo al mismo tiempo que el lector lo perciba. En el capítulo cuarenta del sexto volumen hace referencia gráfica al modo en el que se ha ido desarro-

llando la obra, es decir, llena de vueltas y digresiones. Se propone a partir de ese momento continuar en línea recta, para lo cual dibuja dicha línea.

Estos dibujos traen a colación el uso tan peculiar que hace Sterne de los recursos tipográficos. Una vez más, adelantándose a su época, no se queda en el empleo de las letras que forman las palabras: introduce dibujos, páginas en blanco, páginas negras, además del amplio repertorio de asteriscos, guiones, listas. Al referirse Eco a Mallarmé, nos dice que para este autor "es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe: el espacio blanco entorno a la palabra, el juego tipográfico, la composición especial del texto poético contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas."²³ Este sería también el caso de Tristram Shandy.

Al no ofrecer un sentido único, total, global, las partes de la obra adquieren una importancia singular. Para Eco, "en el universo científico moderno como en la construcción o en la pintura barroca, las partes aparecen todas dotadas de igual valor y autoridad, y el todo aspira a dilatarse hasta el infinito, no encontrando límite ni freno en ninguna regla ideal del mundo, pero participando de una aspiración general al descubrimiento y al contacto siempre renovado con la realidad."²⁴ De ahí que cada una de las historias de la novela de Sterne, cada uno de los capítulos, tengan un valor por sí mismos, y de ahí que el clérigo irlandés haya ideado su obra en forma de una autobiografía a la cual siempre se le podían añadir nuevas partes, nuevos capítulos, a medida que éstos se iban viviendo.

Finalmente, en un nivel no menos relevante, Tristram Shandy sería una obra abierta en la medida en que no da al lector una visión final y concluida dentro de la obra. Corresponde al lector colocar las piezas sueltas de este rom-

pecabezas de manera que lleguen a tener un sentido. Las posibilidades están abiertas, pues se pueden formar varios y diferentes dibujos a partir de las piezas, dándoles un sentido que estará condicionado a la comprensión e interpretación personal de cada lector.

1. Umberto Eco, Obra Abierta, p. 30
2. ibid, pp. 28-9
3. ibid, p. 54
4. ibid, pp. 30-1
5. ibid, p. 50
6. ibid, pp. 78-9
7. Laurence Sterne, Tristram Shandy, Vol I, cap. 6, p. 41: "Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation: As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all; - so no author, who understands the just boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself. For my own part, I am eternally paying him compliments of this kind, and do all that lies in my power to keep his imagination as busy as mu own."
8. ibid, Vol VII, cap. 37, p. 504: "I leave this void space that the reader may swear into it any oath that he is most accustomed to -"
9. ibid, Vol VI, cap. 37, p. 450: "Let love therefore be what it will, - my uncle Toby fell into it. - And possibly, gentle reader, with such a temptation so wouldst thou: For never did thy eyes behold, or thy concupiscence covet anything in this world, more concupiscible than widow Wadman. To conceive this right, - call for pen and ink - here's paper ready to your hand. - Sit down, Sir, paint her to your own mind - as like your mistress as you can - as unlike your wife as your conscience will let you - 'tis all one to me - please but your own fancy in it."
10. Eco, op. cit., p. 116
11. Sterne, op. cit., Vol I, cap. 19, p. 77: "In books of strict morality and close reasoning, such as this I am engaged in, - the neglect is inexcusable, and heaven is witness, how the world has revenged itself upon me for leaving so many openings to equivocal strictures, - and for pending so much as I have done, all along, upon the cleanliness of my readers' imaginations."
12. ibid, Vol III, cap. 31, p. 225: "--And pray who was Tickletoby's mare? -'tis just as discreditable and unscholarlike a question, Sir. as to have asked what year (ab. urb. con.) the second Punic war broke out. --Who was tickletoby's

mare! - Read, read, read, read, read my unlearned reader! read, - or by the knowledge of the greatest saint Paraleipomenon - I tell you beforehand, you had better throw down the book at once; for without much reading, by which your reverence knows, I mean much knowledge, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motley emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, transactions, and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one."

13. ibid, Vol III, cap. 36, p. 232: "As the dialogue was of Erasmus, my father soon came to himself, and read it over and over again with great application, studying every word and every syllable of it through and through in its most strict and literal interpretation, he could still make nothing of it, that way. Mayhaps there is more meant, than is said in it, quoth my father. - Learned men, brother Toby, don't write dialogues upon long noses for nothing. I'll study the mystic and the allegorical sense."
14. ibid, Vol III, cap. 37, p. 235: "Fair and softly, gentle reader! - where is thy fancy carrying thee? - If there is truth in man, by my great-grand father's nose, I mean the external organ of smelling, or that part of man which stands prominent in his face, - and which painters say, in good jolly noses and well-proportioned faces, should comprehend a full third, - that is, measuring downwards from the setting on the hair."
15. ibid, Vol III, cap. 33, p. 228: "Or whether... Or whether - for in all such cases a man of invention and parts may with pleasure fill a couple of pages with suppositions - which of all these was the cause, let the curious psychologist, or the curious any body determine."
16. ibid, Vol V, cap. 10, p. 359: "It is in vain to leave this to the Reader's imagination: - to form any kind of hypothesis that will render these propositions feasible, he must cudgel his brains more, - and to do it without, - he must have such brains as no reader ever had before him. - Why should I put them either to trial or to torture? 'Tis my own affair: I'll explain it myself."
17. ibid, Vol VI, cap. 21, p. 427: "If the reader has not a clear conception of the rood and the half of ground which lay at the bottom of my uncle Toby's kitchen-garden, and which was the scene of so many of his delicious hours, - the fault is not in me, - but in his imagination; - for I am sure I gave him so minute a description, I was almost ashamed of it."
18. Eco, op. cit , p. 82
19. ibid,
20. ibid, p. 106
21. ibid, p. 141

22. ibid, p. 133

23. ibid, p. 35

24. ibid, p. 44

COMENTARIO FINAL

COMENTARIO FINAL

Sterne es un hombre del siglo dieciocho. Vive y escribe dentro de ese siglo. Es posible percibir en el clérigo irlandés, ciertas características propias de su época, tales como el conceder un lugar importante a la inteligencia y a la razón. En este sentido, Tristram Shandy pertenece plenamente al siglo dieciocho, puesto que en ella se plasma y sigue muy de cerca el desarrollo mental, la concatenación de las ideas tal y como van apareciendo en el pensamiento del narrador, con base en las opiniones de John Locke. Siguiendo uno de los convencionalismos de su época, Sterne da a su novela la forma autobiográfica, pero simplemente como un pretexto para llegar a sugerir el hilo de la sucesión de los pensamientos en la conciencia del narrador. Tristram Shandy sería, así, la autobiografía, más que de los hechos, acciones, es decir, de la vida externa del narrador, el retrato de la vida mental, de la vida de la conciencia, y por tanto, interior, de Tristram.

Por pertenecer Tristram Shandy, cronológicamente hablando, a la segunda mitad del dieciocho, es posible detectar en esta obra ya algunas características románticas, tales como el énfasis en la libertad absoluta del creador, un marcado egocentrismo que se canaliza en volver la mirada hacia adentro, hacia sí mismo, además de la existencia de algunas historias bañadas de fuertes dosis de sentimentalismo. El deseo de fuga del que tanto se ha hablado como característica fundamental del romanticismo encontraría expresión en Sterne en los intentos casi desesperados de manejar el tiempo a su antojo para sentir su poder sobre él y sobre la muerte, aún cuando esto se pueda lograr solamente a nivel de la realidad literaria. El colocar el desarrollo de la novela dentro del ámbito de la mente

supone un aislamiento, una separación voluntaria y consciente del tiempo y del espacio enteros, además de una concepción altamente subjetiva de la vida. En este detener el tiempo, en este anhelo de inmovilizar el pensamiento en la novela, se puede leer entre líneas el reconocimiento doloroso de Sterne de la imposibilidad de hacerlo en la vida real frente a la muerte.

Si bien es claro que Sterne pertenece a su época, también es cierto que se desprende de ella en cuanto que su originalidad y genialidad le permiten experimentar con las posibilidades técnicas de la novelística, logrando, así, proyectarse hasta nuestro siglo. En la medida en la que los escritores contemporáneos llevan a cabo experimentos similares a los de Sterne, es posible afirmar por un lado, que el novelista irlandés se adelanta a su época, y por otro, que son los escritores contemporáneos quienes de hecho no están inventando nada nuevo.

Adelantándose a su época, Sterne escribe una novela en la que el juego con los planos temporales y la creación misma de la obra son puestos de manifiesto, al desnudo, llevando a cabo, además, este juego frente al lector y para él. El tiempo que fundamenta Tristram Shandy es eminentemente subjetivo, se trata, más que del tiempo, de la duración. Lo que importa aquí es el tiempo de la conciencia, el tiempo mental, el de las ideas, es decir, a fin de cuentas, lo intemporal.

Sterne abandona la anécdota, la trama, como los novelistas franceses de la novela nueva, puesto que el diseño, la intención, el dibujo de la novela se localizan ya a otro nivel donde la actividad misma del pensar y del crear son las que sobresalen. En este sentido, el escritor irlandés amplía el campo del material usado en la literatura al rechazar la idea de que una novela, tal y

como se la concibe en su nivel más primario y elemental, deba contar una historia, en la acepción convencional de la palabra. Tristram Shandy dista mucho de poder ser considerada una novela anecdótica. Se la puede situar, con más derecho, en el terreno de la abstracción, del pensamiento, junto a las novelas formales, puesto que existe una adecuación y coincidencia entre el retrato de lo que sucede en la conciencia del narrador que está dedicado a la plasmación de esos pensamientos bajo una forma autobiográfica, y el modo de presentar este material. Otro factor de vital importancia en esta obra es la preocupación por la evidenciación de la estructura misma de la novela a medida que ésta va siendo creada -entendiendo estructura aquí como una unidad indisoluble entre material, base y modo de presentarlo. En este sentido, pues, Tristram Shandy sería una novela formal.

Sterne concede una importancia poco común a la actividad del lector. Al invitarlo a participar y a abandonar su posición pasiva, a un primer nivel, en la lectura misma de la obra, y a un nivel más amplio, en la interpretación final de la misma, Tristram Shandy pertenece a lo que Eco llama obras abiertas, entre las cuales se cuentan las obras de vanguardia del presente siglo. Por eso me he permitido intitular este ensayo, "La Modernidad de Tristram Shandy".

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Allen, Walter, Tradition and Dream, Great Britain, Pelican Books, 1971.
- The English Novel, Great Britain, Pelican Books, 1967.
- Arnold, Armin, James Joyce, U.S.A., Frederick Ungar Publishing Co. Inc., 1969.
- Backman, Melvin, Faulkner, The Major Years, U.S.A. Indiana University Press, 1960
- Baker, Ernest, The History of the English Novel, London, H.F. & G. Witherly, Ltd., 1941, Vol IV.
- Baldelli, Pio, El Cine y la Obra Literaria, Argentina, Edit. Galerna, trad. Alejandro Saderman, 1969.
- Bantock, G.H., "The Social and Intellectual Background" en The Modern Age, Vol VII de The Pelican Guide to English Literature, edit. Boris Ford, Great Britain, Pelican Books, 1972.
- Barlow, Michel, El Pensamiento de Bergson, México, Fondo de Cultura Económica, No. 202, trad. María Martínez Peñalosa, 1968.
- Barthes, Roland, Essais Critiques, Paris, Seuil, 1964.
- Bergonzi, Bernad, The Situation of the Novel, Great Britain, Pelican Books, 1972.
- Bergson, Henri, Le Rire, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- , Durée et Simultanéité, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- Bloch-Michel, Jean, La 'Nueva Novela', Madrid, Edic. Guadarrama, trad. G. Torrente Ballester, 1967.
- Boulton, Marjorie, The Anatomy of the Novel, Great Britain, Routledge and Kegan Paul, 1975.
- Bowman Piper, William, Laurence Sterne, New York, Twayne Publishers Inc., 1965.
- Bradbrook, Frank, "Virginia Woolf: The Theory and Practice of Fiction", en The Modern Age, Vol VII de The Pelican Guide to English Literature, edit. Boris Ford, Great Britain, Pelican Books, 1972.

- Brown, John, Panorama de la Littérature Contemporaine aux Etats Unis, Paris, Gallimard, 1954.
- Butor, Michel, Sobre Literatura II, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- , Repertorio (Sobre Literatura III), Barcelona, Seix Barral, 1970.
- , La Modificación, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- , El Empleo del Tiempo, Barcelona, Seix Barral, 1958.
- Campos, Julieta, Función de la Novela, México, Joaquín Mortiz, 1973
- Chklovsky, Eickhenbaum, et al., Théorie de la Littérature, Paris, Seuil, 1965.
- Coplestone, Frederick, A History of Philosophy, Vol. V, New York, Image Books, 1968.
- Daiches, David, Virginia Woolf, U.S.A., New Directions Publishing Corporation, 1963,
- della Volpe, Eco, et al., Problemas del Nuevo Cine, Madrid, Alianza Editorial, trad. Augusto Martínez Torres, 1971.
- Dipple, Elizabeth, Plot, Great Britain, Methuen and Co. Ltd., 1970.
- Dobré, Bonamy, English Literature in the Early XVII Century, Oxford, Oxford Uni-
- Dugald, McKillop, "Laurence Sterne" en Sterne, Edit. John Traugot, U.S.A., Prentice Hall Inc., 1968.
- Eco, Umberto, Obra Abierta, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- Eisenstein, Sergei, Teoría y Técnica Cinematográficas, Madrid, Edic. RIALP, S.A. trad. María de Quadrás, 1958.
- Eskin, Stanley G., "'Tristram Shandy' and 'Oedipus Rex'", reprinted from College English, January, 1963.
- Fiedler, Leslie, Love and Death in the American Novel, London, Paladin, 1970.
- Fluchere, Henri, Laurence Sterne, Paris, Gallimard, 1961
- Ford, Boris, ed., The Modern Age en The Pelican Guide to English Literature, Vols IV y VII, Great Britain, Pelican Books, 1972.
- Forster, E.M., Aspects of the Novel, Great Britain, Pelican Books, 1968.

- Frankel, A.A., Set theory and Logic, U.S.A., Addison, Wesley Publishing Co., Inc. 1966.
- Fuentes, Carlos, Casa con Dos Puertas, México, Joaquín Mortiz.
- Gilbert, Stuart, El 'Ulises' de James Joyce, Buenos Aires, Siglo XX Editores, S.A., 1968.
- Godard, Jean-Luc, Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, Barcelona, Barral Edits., S.A., trad. Gustavo Londoño, 1969.
- Hartley, Lodwick, Laurence Sterne, U.S.A. University of North Carolina Press, 1943.
- Hauser, Arnold, The Social History of Art, New York, Vintage Books, 1968.
- Hemmings, F.W.J., edit., The Age of Realism, Great Britain, Penguin Books, 1974.
- Holt, William, Image and Immortality, U.S.A., Brown University Press, 1970.
- Howes, Alan B., Yorick and the Critics, New Haven, Yale University Press, 1958.
- , Sterne, The Critical Heritage, New Haven, Hale Universiti Press, 195
- Humphrey, Robert, Stream of Consciousness in the Modern Novel, U.S.A., University of California Press, 1972.
- Jefferson, D.W., "Tristram Shandy and the Tradition of Learned Wit" en Sterne, edit. John Traugott, U.S.A., Prentice Hall Inc., 1968.
- , "Tristram Shandy an its Tradition" en The Age Of Johnson, edit. Boris Ford, The Pelican Guide to English Literature, Great Britain, Pelican Books, 1972, Vol IV.
- Josipovici, Gabriel, The World and the Book: A Study of Modern Fiction, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1971.
- Kahler, Eric, La Desintegración de la Forma en las Artes, México, Siglo XX Eds., 1971.
- Kettle, Arnold, "The Consistency of James Joyce" en The Modern Age, Boris Ford edit., en The Pelican History of English Li terature, Vol. VII, Great Britain, Pelican Books, 1972.
- , "James Joyce y la Complejidad de lo Humano" en El Destino de la Novela, Buenos Aires, Edit. Orbelus, trad. Hugo Acevedo, 1967.

- Kermode, Frank, The Sense of an Ending, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- Lanham, Richard, Tristram Shandy, The Games of Pleasure, U.S.A., Univ. of California Press, 1973.
- Lehman, Benjamin, "Of Time, Personality and the Author" en Sterne, edit. John Traugott, U.S.A., Prentice Hall Inc., 1968.
- Levin, Harry, James Joyce, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Liddel, Robert, A Treatise on the Novel, Great Britain, Alden Press, 1947.
- Locke, John, Ensayo sobre el Entendimiento Humano, México, Fondo de Cultura Económica, trad. Edmundo O'Gorman, 1956.
- Madsen, Peter, "Le Médium comme Obstacle", en Poétique, No. 2., 1970, Paris, Seuil.
- Mayoux- Jean-Jacques, "Temps vécu et temps crée" en Poétique, No.2., 1970, Paris, Seuil.
- Mendilow, A.A., "The Revolt of Sterne" en Sterne, edit. John Traugott, U.S.A., Prentice Hall Inc., 1968.
- Millgate, Michael, The Achievement of William Faulkner, U.S.A. Random House Inc., 1966.
- Motylova, Tamara, "Monólogo Interior y corriente de conciencia" en El Destino de la Novela, Buenos Aires, Edit. Orbelus, trad. Hugo Acevedo, 1967.
- Nassar, Eugene, The Rape of Cinderella: Essays in Literary Continuity, Bloomington, Indiana University, 1970.
- Ouellet, Réal, Présentation, Les Critiques de notre Temps et Le Nouveau Roman, Paris, Editions Garnier Freres, 1972.
- Paris, Jean, James Joyce por él Mismo, México, Compañía Gral. de Ediciones, S.A. 1959, trad. Aurelio Garzón del Camino.
- Penn Warren, Robert, edit., Faulkner, New Jersey, Prentice Hall Inc., 1966.
- Petzall, Ake, John Locke, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, trad. Leon Dujovne, 1940.
- Pouillon, Jean, Tiempo y Novela, Buenos Aires, Edit. Paidós, trad. Irene Cousieu, 1973.

- , "Time and Destiny in Faulkner" en Faulkner, Robert Penn Warren, edit., New Jersey, Prentice Hall Inc. 1966.
- Robbe-Grillet, Alain, Por una Novela Nueva, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- , La casa de Hong-Kong, Barcelona, Seix Barral, trad. Caridad Martínez, 1968.
- , Snapshots, New York, Grove Press Inc. Trad. Bruce Morrissette, 196
- , La Jalousie, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.
- , Le Voyeur, Paris, Les Editions de Minuit, 1955.
- , Last Year at Marienbad, New York, Grove Press Inc., 1962, trad. Richard Howard.
- Sampson, George, The Concise Cambridge History of English Literature, Great Britain, Cambridge University Press, 1970.
- Sarraute, Nathalie, La Era del Recelo. Ensayos sobre la Novela. Madrid, Edic. Guadarrama, trad. G. Torrente Ballester, 1967.
- Sontag, Susan, Contra la Interpretación, Barcelona, Seix Barral, trad. Javier González Pueyo, 1969.
- Stedmont, John, The Comic Art of Laurence Sterne, Canada, University of Toronto Press, 1967.
- Sterne, Laurence, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, Great Britain, Penguin Books, 1967.
- , A Sentimental Journey, London, Oxford University Press, 1972.
- , Journal to Eliza, London, Oxford University Press, 1972.
- , A Political Romance, London, Oxford University Press, 1972.
- Sutherland, James, English Literature of the Late XVII Century, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- Tindall, William York, A Reader's Guide to James Joyce, Great Britain, Thames and Hudson, 1959.
- Traill, H.D., Sterne, London, McMillan and Co., 1882.
- Traugott, John, "The Shandean Comic Version of Locke" en Sterne, edit. John Traugott, U.S.A., Prentice Hall Inc., 1968.

- , edit., Sterne, U.S.A., Prentice Hall Inc., 1968.
- Tuck, Dorothy, Crowell's Handbook of Faulkner, U.S. Thomas Y. Crowell Co., 1964.
- Van Ghent, Dorothy, The English Novel, Form and Function, U.S.A. Harper
- Vassallo, Angel, Bergson, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Vickery, Olga, The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation, U.S.A., Louisiana State University Press, 1964.
- Vidal, Jean Pierre, 'La Jalousie' de Robbe-Grillet, Paris, Classiques Hachette, 1973.
- Volpe, Edmond, A Reader's Guide to William Faulkner, U.S.A., H. Wolff, 1964.
- Watkins, W. B. C., "From 'Yorick Revisited'", en Sterne, edit. John Traugott, U.S.A., Prentice Hall Inc., 1968.
- Watt, Ian, The Rise of the Novel, Great Britain, Pelican Books, 1967.
- Wilson, Edmund, Axel's Castle, Great Britain, William Collins Sons and Co. Ltd., 1974.
- Wollen, Peter, Signs and Meaning in Cinema, London, Fletcher and Son Ltd., 1972.
- Woolf, Virginia, "Phases of Fiction" en Granite and Rainbow, London, Hogarth Press, 1958.
- , "Sterne" en Granite and Rainbow, London, Hogarth Press, 1958.
- , "Eliza and Sterne" en Granite and Rainbow, London, Hogarth Press, 1958.
- Yoseloff, Thomas, A Fellow of Infinite Jest, New York, Prentice Hall Inc., 1945.