

*“Tristram Shandy: el lenguaje visual en la sátira menipea”*

Tesina que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Letras Inglesas  
presenta Berenice Bautista Villalobos

Asesor de Tesis: Dr. Jorge Alcázar Bravo

Facultad de Filosofía y Letras  
Ciudad Universitaria  
Octubre 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1 Batjín en <i>Tristram Shandy</i>	
1.1 Batjín.....	7
1.2 Sátira menipea.....	10
1.3 Antecedentes menipeos en <i>Tristram Shandy</i> .....	14
Capítulo 2 <i>Tristram Shandy</i> visual	
2.1 Principios sobre los aspectos visuales en la novela.....	24
2.2 Sterne el pintor.....	27
2.3 La lectura de <i>Tristram Shandy</i> .....	29
2.4 La primera recepción de <i>Tristram Shandy</i> .....	33
2.5 Aspectos visuales de <i>Tristram Shandy</i> .....	36
2.6 Hacia una teoría visual de <i>Tristram Shandy</i> .....	58
Conclusión.....	64
Bibliografía.....	69

## INTRODUCCIÓN

*Tristram Shandy* presenta una llamativa problemática sobre los géneros literarios pues, a pesar de tratarse de una novela cómica del siglo XVIII, se ha adoptado como una bandera de la modernidad, o precursora de la revolución a la estructura de la novela en el siglo XX, o como una obra genial e incomprendida en su momento. Junto a sus contemporáneas se puede notar que no es la más convencional de las novelas, en especial si su lectura se realiza sólo dentro de un contexto limitado a su siglo, por lo que con facilidad resulta atractiva la idea de creer que Sterne vivió en el tiempo equivocado.

Si se toma en cuenta en relación a otras novelas que le son contemporáneas como *Tom Jones* o *Pamela Andrews* parece particularmente ajena los intereses literarios del tiempo en el que fue publicada, de modo que se le puede encerrar en un solipsismo que la aparta de Fielding o Richardson. El análisis se ha centrado entonces en aspectos como las referencias a la filosofía de John Locke, o a su ruptura con los principios de una narrativa lineal y de un final definido. También ha versado sobre el planteamiento de personajes que en su caso no cuentan con una psicología totalmente estructurada, casi incólume, como la de Robinson Crusoe, que la acercan mucho a las propuestas de los escritores del siglo XX. Ante este panorama vale la pena preguntarse si *Tristram Shandy* está condenada a la modernidad.

Centrarse en la discusión de su indudable papel como precursora de algunos planteamientos modernistas, sería igual a dar la espalda a otros aspectos que apuntan hacia una relación profunda con sus predecesores. Es por eso que la revisión de la novela a partir de sus antecedentes puede resultar sumamente enriquecedora y quizá facilitaría comprender los guiños que hizo Sterne a sus lectores acerca de la gran tradición de la que partió para hacer su novela. Precisamente la finalidad de la presente tesina es aportar una perspectiva sobre

la naturaleza de *Tristram Shandy* por medio del reconocimiento de sus características y de su posición dentro de los géneros literarios. Para este fin nos valdremos de la teoría sobre los géneros cómico-serios planteada por Mijaíl Bajtín.

Lo anterior nos permitirá formular una relación intertextual frente a los antecesores que tuvieron mayor repercusión en Sterne y a los que él mismo hace referencia en *Tristram Shandy*. También nos permitirá relacionar la novela con el género de la sátira menipea y la manera en la que lo representa. La ventaja que nos brinda la teoría de Bajtín ante esta novela de Sterne es la posibilidad de reconocer una genealogía mucho más profunda entre la obra y algunos aspectos primordiales de la cultura occidental, al tiempo que es posible destacar las particularidades del ingenio creativo de su autor frente a esta tradición.

Una vez establecidas las características principales del género al que pertenece *Tristram Shandy* haremos una revisión sobre la forma en la que Sterne aprovechó la plasticidad artística de los géneros cómico-serios para dotar de múltiples niveles de significación a su novela. Por ejemplo, por medio de la intercalación de otros géneros, o subgéneros, como los sermones, otros fragmentos que asemejan la jerga de los abogados o aquellos que parecen salidos de manuales castrenses, todo esto sin olvidar la crítica literaria a la que también apela en cierto momento. Esos niveles de significación convierten a *Tristram Shandy* en un documento que absorbió una gran variedad de aspectos de su actualidad y a la vez de aquellos que conforman, junto con la comicidad y lo profano, toda la riqueza de donde parten los géneros cómico-serios.

Dentro de estos niveles revisaremos específicamente la forma en la que el lenguaje tiene una representación visual y una textualidad, con el fin de valorar el peso que tiene este lenguaje en los rasgos distintivos de la obra. Para lograr este análisis visual es necesario conocer el contexto de su publicación y parte de él son los intereses por las artes plásticas que tenía Sterne. También tomaremos en cuenta la forma en la que se leía la novela, las críticas que generó entre sus

contemporáneos e incluso el formato en el que fue editada, ya que todos contribuyeron a la formulación del lenguaje visual propio del libro.

El diálogo intertextual también apunta a las convenciones editoriales de su tiempo y los aspectos formales del libro como objeto que trataremos de analizar. Entrando de lleno en los aspectos visuales revisaremos la tipografía, entendiéndola como la mezcla de estilos tipográficos para el inglés y para otros idiomas que empleó Sterne, o los signos de puntuación como los asteriscos y los guiones, que no sólo modifican el ritmo de la lectura, sino que modulan el significado.

Después haremos un alto obligado por las famosas hojas dedicadas completamente a la imagen en el libro: la página en negro y las páginas jaspeadas. Como bien anticipó Sterne, estas hojas han creado tantas interpretaciones y sobre-interpretaciones entre los lectores, desde el siglo XVIII hasta ahora, que es imposible omitirlas en una revisión de su lenguaje visual y su textualidad. Quizá no debelemos el significado oculto detrás del entramado tejido de su manto negro, o los mensajes que transmiten cada uno de los pequeños puntos de su colorido emblema, pero se espera poder conocer un poco más sobre su presencia en el libro.

Los aspectos finales que analizaremos sobre este lenguaje serán los elementos que apuntan a la metaficción y el papel del lector ante el libro. Estos elementos son posiblemente los más atractivos acerca de la teoría sobre la recepción de la obra, ya que dependen completamente del lector para funcionar. Por lo tanto se podría decir que precisamente ellos le han dado gran parte del pulso vital a *Tristram Shandy*, que en vez de apagarse con el tiempo, se ha vuelto cada vez más fuerte a medida que los parámetros de la lectura se han modificado para permitir una mayor participación del lector en la construcción, o en todo caso, en la develación del significado.

El análisis sobre estos aspectos visuales puede hacernos notar que detrás de la aparente excentricidad de la composición en *Tristram Shandy*, la novela

establece un diálogo intertextual con los elementos visuales de sus antecesores menipeos. Encontrar la relación con los antecesores de Sterne es tan importante como descubrir su relación con las obras que la sucedieron. Quizá esto no reduzca el mito sobre la posmodernidad o la modernidad de Laurence Sterne, pero definitivamente hará que veamos con un nuevo lente las asombrosas maneras en las que Sterne empleó la tradición y los elementos de la cultura impresa desarrollada en su tiempo para crear un lenguaje plurivocal y particular.

## BAJTÍN EN *TRISTRAM SHANDY*

### Bajtín

Mijaíl Bajtín establece en *Problemas de la poética de Dostoievski* las características de una zona literaria que cuenta con una gran tradición en la cultura occidental, pero que pocas veces ha sido explorada en todas sus características, llamada la zona de lo “cómico-serio”. Esta fue nombrada así en la antigüedad por los griegos y a ella pertenecen géneros tan distintos como los diálogos socráticos, la literatura de los banquetes, las primeras memorias, los panfletos o la poesía bucólica. Los géneros cómico-serios son bastante heterogéneos pero están emparentados por esta zona literaria y poseen características que los diferencian claramente ante los “géneros serios” antiguos como la epopeya, la tragedia, o la historia.

El primer rasgo de los géneros cómico-serios, es una nueva actitud hacia la realidad que se nutre del tiempo en el que viven los autores y en el contacto mundano de los vivos:

Por primera vez en la literatura antigua el objeto de una representación seria (aunque a la vez cómica) se da sin distanciamiento épico o trágico alguno, aparece no en el pasado absoluto del mito y de la tradición sino en la actualidad, en la zona del contacto inmediato e incluso groseramente familiar con los coetáneos, los vivos.<sup>1</sup>

Esta actitud hacia la realidad empata orgánicamente con la relación de los géneros cómico serios y la tradición, pues no se apoyan ni se consagran por ella sino que “se fundamentan conscientemente en la experiencia y en la libre invención”, mientras que su actitud hacia la tradición es en la mayoría de los casos “profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora”.<sup>2</sup> Otra de las características que señala Bajtín es su heterogeneidad de estilos y géneros, pues

---

<sup>1</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 158.

<sup>2</sup> *Idem.*

los llevan a una pluralidad de tono en la narración, a la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo.<sup>3</sup>

Por último Bajtín subraya el cambio de actitud que tienen los géneros cómico-serios hacia la palabra como material de la literatura. Su plasticidad y experimentación permite que junto con la palabra que representan aparezca la palabra representada, lo que lleva a dar un papel protagónico al discurso bivocal.<sup>4</sup> Bajtín entiende la bivocalidad como una entonación múltiple en una misma palabra en la que entran dos puntos de vista: “El bivocalismo, palabra a dos voces, es de hecho uno de los recursos principales de la ironía, poderoso instrumento de la comunicación oral y escrita. En la palabra a dos voces hay dos puntos de vista, dos opiniones, dos intenciones que entran en conflicto”.<sup>5</sup> Por lo tanto, para los fines de la ironía a la que tanto gusta apelar Sterne en *Tristram Shandy* es sumamente enriquecedora esta característica.

La propuesta de Bajtín señala, además de los principios de los géneros cómico-serios, un fenómeno esencial para el surgimiento de obras como *Tristram Shandy*, se trata de la carnavalización literaria. Este fenómeno consiste en la influencia de una tradición sustentada en una visión del mundo que se tradujo a un lenguaje literario con símbolos, formas y relaciones concretas creadas a través de la influencia del carnaval en la cultura occidental.

Cabe aclarar que el carnaval, entendido como en la antigüedad y hasta el Medievo, era muy distinto a lo que conocemos ahora. No era un espectáculo, sino una forma de vida: “El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales”.<sup>6</sup>

La vida carnavalesca era una vida, en el sentido literal, desviada de su curso normal, y en ella el orden del mundo estaba en cierta medida al revés. No era una representación sino una forma de vivir, por lo tanto había elaborado su

---

<sup>3</sup> Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 159.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> Tatiana Bubnova, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, p. 112.

<sup>6</sup> Bajtín, *op. cit.*, p. 179.

propio lenguaje de formas “simbólicas concretas y sensibles”, que iban de las acciones complejas en masa hasta los “gestos carnavalescos” aislados.<sup>7</sup>

Bajtín establece cuatro categorías de la percepción carnavalesca del mundo que presentaremos a continuación:<sup>8</sup>

1. Contacto libre y familiar entre la gente. Las relaciones se oponen a la jerarquía y a la distancia establecida por el orden cotidiano. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica.
2. Excentricidad. Relacionada orgánicamente con la categoría del contacto familiar. Permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten en una forma sensorialmente concreta
3. Disparidades carnavalescas. Todo lo que había sido cerrado, desunido o distanciado por una visión jerárquica de la vida normal entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo alto con lo bajo, lo sabio con lo estúpido.
4. Profanación. Los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de menguas y obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y el cuerpo.

Los géneros cómico-serios comparten una percepción carnavalesca del mundo. Las ideas carnavalescas, como las entiende Bajtín, no eran abstracciones sobre la igualdad y la libertad, sino que se trata de “pensamientos” sensoriales concretos que se vivían y se vivieron por miles de años en la cultura europea, de la antigüedad clásica a la Edad Media. Precisamente por lo anterior las ideas y la percepción carnavalesca del mundo pudieron ejercer una influencia tan profunda en la formación de la literatura carnavalizada, es decir, aquella en la que hay una influencia directa o indirecta del folclor carnavalesco antiguo o medieval.

Bajtín ubica el Renacimiento como la cumbre de la vida carnavalesca, pero tras esta cumbre comienza la desaparición de su peso en la vida real de la gente y el inicio de su legado literario: “A partir de la segunda mitad del siglo XVII el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya

---

<sup>7</sup> Bajtín, *op. cit.*, p. 178.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 179-180.

carnavalizada anteriormente, de este modo, la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria”.<sup>9</sup> En el desarrollo posterior de la literatura la carnavalización sirvió como un agente para borrar las barreras entre los géneros, estilos y sistemas cerrados de pensamiento.

## Sátira menipea

Una vez revisadas las características de los géneros cómico-serios y su relación con la carnavalización en la literatura dirigiremos nuestra atención a la sátira menipea, un género-cómico serio particular al que pertenece *Tristram Shandy* y que ha servido para transmitir las formas de carnavalización literaria con gran fuerza hasta nuestros días.

El género toma su nombre del filósofo griego Menipo de Gadara, que vivió en el siglo III a.C y le dio su forma clásica. Está relacionada con los diálogos socráticos en el espectro de lo cómico-serio en la literatura. Uno de sus signos distintivos, como lo señala Bajtín, es que posee una integridad interior y una capacidad ejemplar de absorber los géneros menores emparentados con ella al tiempo que funciona como elemento constitutivo en otros géneros grandes, como la novela.<sup>10</sup>

Bajtín establece 14 características principales de la sátira menipea, para fines prácticos de este trabajo sólo ahondaremos en aquellas que tienen presencia en *Tristram Shandy* y las identificaremos con viñetas.

- En ella son características las escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, toda clase de violaciones al curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamiento y etiqueta e incluso de conducta discursiva.<sup>11</sup>

En *Tristram Shandy* los personajes actúan de forma excéntrica, desde los principales hasta los verdaderamente incidentales como el doctor Kunastrokius y su gusto por las crines: “Did not that great man, at his leisure hours, take the

---

<sup>9</sup> Bajtín, *op. cit.*, p. 192.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 175.

<sup>11</sup> *Ibid*, pp. 171-72.

greatest delight imaginable in combing of asses tails, and picking the dead hairs out with his teeth, though he had tweezers always in his pocket”.<sup>12</sup>

Los escándalos, como la llegada desastrosa del doctor Slop a Shandy Hall o el mismo efecto auditivo que produce el *Lillabullero* de Toby, que por cierto es una canción contra los católicos como Slop, son otros aspectos que desobedecen al curso normal de las cosas. Finalmente tenemos la palabra inoportuna de la sátira menipea, que en *Tristram Shandy* es altamente bivocal, pues implica en muchos casos un “double entendre” con el lector que hace pensar cosas inapropiadas a pesar de sólo hablar de ojales o de sirvientas. En otros casos estas palabras inoportunas no están dichas, sino que pueden ser sugeridas o incluso censuradas. La conducta discursiva inapropiada de *Tristram Shandy* es uno de sus aspectos más claramente menipeos.

Bajtín señala las funciones de estos escándalos y excentricidades como liberadores de la conducta: “destruyen la integridad épica y trágica del mundo, abren una brecha en el curso irrevocable y normal (‘venerable’) de asuntos y sucesos humanos y liberan la conducta humana de las normas y motivaciones que la predeterminan”.<sup>13</sup> Su importancia reside pues en su capacidad revitalizante como el medio para terminar con una integridad monolítica que predetermina el curso del comportamiento humano reduciendo sus posibilidades a una visión unívoca

- La menipea se caracteriza por un amplio uso de géneros intercalados: cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc., y es típica la mezcla del discurso en prosa y verso.<sup>14</sup>

Bajtín señala que además de la diversidad de géneros intercalados, estos se insertan con grados más o menos cercanos a la postura real del autor, es decir, con distintos niveles de parodia y de objetivación. Por ejemplo, podemos comparar la forma en la que se inserta el sermón sobre la conciencia que lee corporal Trim o la disertación de la Sorbona sobre la posibilidad de bautizar

<sup>12</sup> Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, vol.I, cap. VII, p. 13.

<sup>13</sup> Bajtín, *op.cit.*, p. 172.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 173.

con una “pequeña cánula” a un niño que aún está en el vientre de su madre. En ambos casos está claro que la intención del autor no sólo es presentar estos textos sino que busca un efecto de parodia sobre la actitud de doctor Slop, que a pesar de ser católico se duerme a la mitad del sermón, o ante los médicos que trataron de resolver el dilema sobre un asunto “tan delicado” como las posibilidades de bautizos prenatales.

Esta pluralidad de géneros incluye una pluralidad de elementos que van más allá de la palabra escrita y se ven reflejados en formas de representación que engloban tanto a la imagen como a la palabra. Por ejemplo, los diagramas de la narración que presenta Tristram en el sexto volumen o las páginas negras, que corresponderían a un nivel metaficcional, como los diagramas de progresión o esquemas narrativos que propone el autor, y también a mensajes elegíacos en el caso de las hojas.

La multiplicidad de géneros tampoco se limita a los aspectos visuales, también tenemos elementos musicales como el *Lillabullero* de Toby o momentos con guiños teatrales como cuando Tristram decide bajar el telón del teatro para presentarnos pausas en su narración, como si se tratara del narrador de una obra teatral en un intermedio entre actos y no el de una novela:

I have dropp'd the curtain over this scene for a minute,—to remind you of one thing,—and to inform you of another.

What I have to inform you, comes, I own, a little out of its due course;— for it should have been told a hundred and fifty pages ago, but that I foresaw then 'twould come in pat hereafter, and be of more advantage here than elsewhere. —Writers had need look before them, to keep up the spirit and connection of what they have in hand.

When these two things are done,—the curtain shall be drawn up again, and my uncle Toby, my father, and Dr. Slop, shall go on with their discourse, without any more interruption.<sup>15</sup>

De modo que *Tristram Shandy*, si se le compara con una especie de programa radiofónico sería una revista de variedad por su naturaleza menipea, pero

---

<sup>15</sup> Sterne, *op.cit.*, vol.II, cap. XIX, pp.128-129.

siempre con la guía de las personalidades de sus personajes, que en medio de la profusión de géneros y lenguajes representan una continuidad orgánica en la obra.

- La presencia de los géneros intercalados refuerza la pluralidad de estilos y tonos de la menipea; aquí se forma una nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura, actitud característica para toda la línea dialógica de desarrollo de la prosa literaria.<sup>16</sup>

Sobre esta línea dialógica podemos mencionar los guiños que hace Sterne con Shakespeare en la historia de Yorick, no sólo lo más evidente como el origen del personaje y su nombre nos remiten a la tragedia de Hamlet, en ese mismo pasaje de la novela hay frases como: “He had but too many temptations in life, of scattering his wit and his humour, -his gibes and his jests”, que críticos como Melvin New han relacionado con partes de la misma obra; en este caso cuando Hamlet le pregunta a la calavera de Yorick: “where your gibes now?”. Así como hay fragmentos dramáticos que hacen referencia a las tragedias shakesperianas, hay referencias a la *Eneida* o relatos breves como la historia de Slawkenbergius, que se mezclan con los diálogos de Walter y Toby, o a la aún más inconclusa historia del rey de Bohemia. No sólo hay una amalgama de géneros literarios, también hay una mezcla de textos que no son literarios como referencias a Locke, fragmentos de libros de milicia, enciclopedias y libros de historia que amplían el aspecto dialógico de la novela. Esta capacidad reflexiva llega a un punto máximo cuando Sterne hace referencia a algunas de las críticas literarias que se escribieron en su tiempo sobre *Tristram Shandy* y las responde incorporándolas en su prólogo.

En un nivel metaficcional esta pluralidad de estilos y tonos se expresa también en su lenguaje visual, pues no es monotemático ni monocromático. Tiene una tipografía singular, imágenes ideadas por el mismo Sterne y un uso variado de los espacios vacíos. En su conjunto estos aspectos visuales dan a *Tristram Shandy* una pluralidad en el lenguaje visual que va más allá de ser un

---

<sup>16</sup> Bajtín, *op.cit.*, p.173.

acompañamiento de la narrativa y efectivamente crea una nueva actitud hacia la palabra.

Retomaremos brevemente la percepción carnavalesca del mundo, pues Bajtín la identifica como el elemento de cohesión entre las características tan aparentemente disímbolas de la sátira menipea. La percepción carnavalesca del mundo tiene una fuerza y vitalidad excepcionales y de ahí que la carnavalización de la literatura sea esencial para la existencia del género.

También cabe aclarar que la relación de *Tristram Shandy* con el género no es el de un parentesco exacto con sus antecesores. Max Byrd menciona la relación que se ha señalado entre *Tristram Shandy* y Menipo, pero sostiene que Sterne no leyó a tantos clásicos como se piensa y que no se le podría relacionar directamente con él. En este sentido es necesario aclarar que definir a *Tristram Shandy* como una sátira menipea corresponde a su pertenencia dentro de un género y una zona literaria que modulan sus características generales y no a una influencia directa de los textos de Menipo o Varrón en Sterne. Bajtín señala al género como una forma que cambia con el tiempo: “el género siempre es el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado”.<sup>17</sup>

### Antecedentes menipeos de *Tristram Shandy*

Al leer estudios críticos de *Tristram Shandy* surge recurrentemente una triada de escritores que fueron las principales fuentes de inspiración para Sterne, aquellos que le transmitieron las características de la sátira menipea así como sus propias aportaciones al género: Swift, Cervantes y Rabelais. Su influencia no es tan críptica, pues el mismo Sterne lo deja muy en claro por lo menos en el caso de Cervantes y Rabelais: “By the tomb stone of Lucian — if it is in being, — if not, why then, by his ashes! By the ashes of my dear *Rabelais*, and

---

<sup>17</sup> Bajtín, *op.cit.*, p. 156.

dearer *Cervantes*, — my father and my uncle Toby’s discourse upon TIME and ETERNITY, —was a discourse devoutly to be wished for!”<sup>18</sup>

## Rabelais

Max Byrd cuenta que Sterne solía refugiarse de las frustraciones de su infortunado matrimonio y sus deberes como párroco en la casa de Hall-Stevenson, un amigo de sus tiempos como universitario. La casa de Hall-Stevenson era apodada el “El Castillo Demente” (Crazy Castle) y en él se reunía junto con Sterne un grupo de hombres autoproclamados los Demoniacos (Demoniacs). La pandilla usaba apodos con inspiración rabelaisana y realizaba competencias y festejos de la misma índole: “The large and eclectic library at ‘Crazy Castle’ was particularly well stocked with the works of those exotic later Rabelaisians like Scarron, Bouchet and Bruscombille that Sterne might not otherwise have known- that same Bruscombille whose prologue on long noses Walter Shandy bought in London for three half –crowns”.<sup>19</sup>

Sterne introdujo a Rabelais en su obra al intentar hacer una sátira sobre la educación. Al principio ese era el plan general de *Tristram Shandy* pero con el tiempo fue cambiando: “The plan materializes only briefly, in Walter’s doomed ‘Trista-paedia’, it is entirely possible to see its impulse as deriving from Rabelais’ great Third Book, the satiric story of Panugre’s quest to learn whether he should marry or burn”.<sup>20</sup>

Pero quizá la forma más clara de influencia de Rabelais en *Tristram Shandy* son las secuencias de sustantivos, adjetivos y verbos característicos de Gargantúa y Pantagruel en los que las palabras se convierten en objeto de juego, casi hasta perder sentido o comenzar a aparecer claves de un xilófono, que Sterne y Rabelais tocan a su gusto. Así son las famosas listas rabelaisanas, como esta sobre los juegos de Gargantúa:

---

<sup>18</sup> Sterne, *op. cit.*, vol. III, cap. XIX, p. 173.

<sup>19</sup> Max Byrd, *Tristram Shandy*, pp. 26-27.

<sup>20</sup> *Ibid*, p.27.

Luego extendido el tapete sobre la mesa, le traían muchas cartas, muchos dados y muchos tableros, pues ahí se jugaba:

A la berlanga  
 A la prima  
 A la vela  
 Al robo  
 Al triunfo  
 A la picardía  
 Al ciento  
 A la espinela  
 A la desgraciada  
 A escudriñar (...) <sup>21</sup>

Rabelais suele llenar más de una hoja con sus listas, claramente eran unos de los recursos favoritos para sus libros y se convirtieron en signos especialmente distintivos de su obra. En el caso de *Tristram Shandy* las listas son mucho menos profusas, pero más o menos recurrentes. Un ejemplo de lista aparece cuando Walter Shandy decide pedirle consejos a Albertus Rubenius (Albert Rubens, hijo del maestro Rubens) sobre los vestidos cuando planea ponerle sus primeros pantaloncillos a Tristram:

Rubenious threw him down upon the counter all kinds of shoes which had been in fashion with the Romans. ——  
 There was,  
     The open shoe.  
     The close shoe.  
     The slip shoe.  
     The wooden shoe.  
     The soc.  
     The buskin.  
 And The military shoe with hobnails in it, which *Juvenal* takes notice of. <sup>22</sup>

Al respecto de estas características listas en Rabelais, Christopher Fanning menciona la manera en la que el lenguaje escrito se combina con los aspectos visuales en ellas. Asimismo comenta sobre otra de las formas en las que la experimentación visual adquiere un nivel predominante en *Gargantúa y Pantagruel*:

<sup>21</sup> François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, libr. I, cap. XXII.

<sup>22</sup> Sterne, *op.cit.*, vol.VI, cap .XIX, p. 397.

Rabelais's much-celebrated lists are strung together not in continuous prose but in columns, making them distinctly visual features of the text. His interest in material language reaches its logical fulfilment in the oracle of the bottle in the fifth volume of *Gargantua and Pantagruel*, which is expressed through the physical form of the text, printed in the shape of a bottle.<sup>23</sup>

Aunque Sterne no intentó dibujar formas por medio de las palabras, la conformación de las listas es más cercana a la de los versos que a los renglones de un párrafo como un bloque estático de palabras. Las listas son a su vez una manera de cambiar los significados en su interior, pues lo que importa no es cada uno de los elementos sino su representación enumerada.

## Cervantes

Es conocido que Shakespeare sabía “little Latin and less Greek” a pesar de que sus obras están llenas de referencias clásicas y que en algunos casos se sitúan en la antigüedad. Sterne por su parte “had little or no Spanish” y leyó a Cervantes en una traducción de Peter Motteux<sup>24</sup>. Pero aunque no conocía la lengua cervantina, la lectura de la historia del Caballero de la Mancha le creó un gran afecto por sus aventuras de modo que las referencias al Quijote son claras en *Tristram Shandy*.

En su correspondencia Sterne menciona que adquirió de Cervantes el tono de mock-heroic (cómico-épico) para su narrativa “describing silly and trifling Events, with the Circumstantial Pomp of great Ones”. Byrd reconoce que pudo tomarlo de Cervantes, pero dice que es difícil asegurarlo pues también es posible que lo haya heredado de Pope, Swift o Fielding. Sin embargo, todos estos escritores ingleses conocían al *Quijote*; Fielding escribió *Joseph Andrews* “in imitation of the Manner of Cervantes”, y el mismo Sterne menciona este estilo cervantino en *Tristram Shandy* cuando describe la seriedad de Walter Shandy al entregarle al Doctor Slop la maldición escrita por Ernulphus:

For this reason, continued my father, with the most *Cervantick* gravity, I have the greatest veneration in the world for that gentleman, who, in

<sup>23</sup> Fanning, “Small Particles of Eloquence: Sterne and the Scriblerian Text”, p. 365.

<sup>24</sup> Byrd, *op.cit.*, p. 34.

distrust of his own discretion in this point, sat down and composed (that is at his leisure) fit forms of swearing suitable to all cases, from the lowest to the highest provocation which could possibly happen to him.<sup>25</sup>

Es justo reconocer a Cervantes como una de las influencias primordiales en la manera de mezclar la comicidad con el decoro de *Tristram Shandy*, ya que además del decoro cómico-épico Sterne heredó de “el Manco de Lepanto” las posibilidades de experimentar con un narrador altamente consciente de su obra, que incluso puede interrumpirla para hacer uno de sus comentarios. Byrd y Christopher Fanning son algunos de los autores que han destacado la coincidencia metaficcional de los narradores del *Quijote* y *Tristram Shandy*. Fanning, en especial, considera las paradojas de este aspecto, en el que la literatura hace referencia de sí misma o de otras obras, como propias de la técnica de la sátira menipea en Cervantes que a su vez siguió Sterne:

As in Lucian (whose *Verae Historiae* is explicitly aimed at examining the truth claims of writing), Don Quixote foregrounds questions of textual transmission: one manuscript source abruptly ends after only eight chapters, and at the height of Quixote's battle with the Biscayan; another, discovered only by accident, is suspect in its origins-written by an Arabian (a nationality known, the narrator informs us, for lying) and in need of translation.<sup>26</sup>

La reflexión metaficcional va de la mano con la forma en la que la cultura impresa se manifiesta en el *Quijote*. Para Fanning esto se puede percibir desde la biblioteca del hidalgo hasta sus vecinos de la Mancha, que también conocen de libros, leen y hablan de ellos. En la segunda parte adquiere un nivel aún más interesante: “In part 2, the all-pervasive presence of print plays a more direct role as the Don's every action is controlled by the existence of the printed version of part 1. The cumulative significance of the presence of print is revealed in an emblematic scene just before Don Quixote's final defeat, when he encounters a printing shop and learns of a troubling work in press”.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Sterne, *op. cit.*, v.III cap.X, p. 152.

<sup>26</sup> Fanning, *op.cit.*, p. 365.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 366.

Esa problemática novela es la “Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha”, solo que en ese caso se trata de la obra apócrifa de un nativo de Tordesillas. Don Quijote responde indignado ante tal revelación como cualquier persona lo haría, por ejemplo, si se enfrentara con la difamación en un periódico y en su defensa hace referencia a la verdad y el valor de las historias auténticas, como lo es la suya, desde luego. *Tristram Shandy* comparte un aspecto similar a esta situación cuando Tristram responde a los críticos en su prefacio, pues este aparece en el tercer volumen y las críticas en la vida real ya se habían hecho desde la publicación del primero por lo que Sterne las conocía y sabía cómo refutarlas.

## La transición hacia Swift

Dentro de la expresión de la visión carnavalesca del mundo en la literatura, Bajtín reconoce especialmente a Rabelais y a Cervantes, al segundo de los cuales destaca como el creador del más alto ejemplo de la literatura carnavalizada. En *La cultura popular en la Edad Media* Bajtín habla especialmente de la importancia de la risa en el contexto de ambos escritores como una forma de captar y expresar el mundo que no era considerada menor: “La risa posee un profundo valor en la concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio”.<sup>28</sup>

Bajtín señala que a partir del siglo XVII la risa comenzó a ser percibida de forma diferente y a dissociarse de su capacidad para captar aspectos excepcionales del mundo o para expresar su concepción universal pues empieza a considerarse que sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y típicos de la vida social, o negativos:

Lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial (reyes, jefes, militares y héroes)

---

<sup>28</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, p. 65.

no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor;<sup>29</sup>

Por esta percepción sobre su aparente inferioridad ante el tono serio, la risa comenzó a ser percibida como propia de un género menor y a ser relacionada con la vida de individuos de los bajos fondos de la sociedad, comenzó a ser entre una especie de “diversión ligera” o “un castigo útil” que la sociedad da a los seres corrompidos.

Este cambio de percepción sobre la capacidad de la risa para concebir el mundo y expresarlo de forma universal, explica la diferencia que hace Bajtín entre la carnavalización que era percibida como forma de vida y parte fundamental de la cultura medieval, a la forma en la que fue restringiéndose sólo a la literatura. Pero incluso dentro de la literatura podemos notar este cambio de jerarquía de la risa frente a los géneros serios. En la actualidad difícilmente se colocaría a la historia en el mismo plano que la sátira, de entrada tomamos como natural esta separación de géneros, lo que quizá tiene más que ver con nuestra propia percepción del mundo que con el valor de las obras de arte.

## Swift

Con este cambio de percepción social sobre la risa, y por lo tanto de las sátiras menipeas, pero con la herencia de los importantísimos ejemplos de Cervantes y Rabelais, Swift asumió su papel como escritor satírico a comienzos del siglo XVIII. Su obra más conocida es *Guilliver's Travels*, otro ejemplo de sátira menipea considerada ahora una lectura apropiada para niños, pero la que influyó más en Sterne fue *A Tale of a Tub*. Para New es prácticamente imposible leer *Tristram Shandy* sin explorar al mismo tiempo la sátira de Swift, pues su contexto no es el de sus contemporáneos sino el de la generación anterior de escritores:

Reading *Tristram* without Swift's *Tale* in mind is equivalent to reading an abridged version. Whatever shape the tree finally took over the nine

---

<sup>29</sup> *Idem.*

years of its growth, it is necessary to recognize, I believe, that the seed of *Tristram Shandy* was embedded in the Augustan satirists of the age preceding Sterne's own, and not in the mid-century novelists with whom he is too often thoughtlessly contextualized.<sup>30</sup>

Byrd concuerda con New en cuanto a la importancia que tuvo Swift como influencia en Sterne, y en específico la forma en la que reaccionó ante *A Tale of a Tub*: “As a writer, Sterne responded chiefly to *A Tale of a Tub* -*Guilliver's Travels* seems hardly to have interested him- and what he responded to is very clear: of all the books we have so far mentioned, the formal elements of *Tristram Shandy* most nearly resemble the *Tale*”.<sup>31</sup>

Entre los elementos formales de *A Tale of a Tub* de los que se apropió Sterne, Byrd identifica las digresiones, antes durante y después de otras digresiones; las parodias al decoro retórico, que en el caso de Swift aparece en su apología, prefacio y dedicatorias (casi tan largas como los capítulos de la historia), los ataques a los críticos literarios, las promesas de otros libros, o en el caso de Sterne otros capítulos, y la división importante entre la narración y la personalidad del narrador, que está relacionada con la bivocalidad y multiplicidad de tonos de la sátira menipea.

El narrador de Swift, un “hack”, o escritor por encargos, aparentemente demente que habla mucho y dice poco, hace ecos en Sterne por su locura cómica, fuera de una lógica de sentido común que señala el absurdo de situaciones aparentemente serias.

En cuanto a los temas que Swift desarrolla en *A Tale of a Tub* encontramos los experimentos científicos de la Real Sociedad de Londres (Royal Society) así como de otras eminencias de las que gozaba mofándose. Christopher Ricks reconoce la influencia de este objeto de ridículo, que Sterne adoptó de forma afectuosa: “To Swift the scientific experiments of the Royal Society, the cogitations of philosophers and theologians, were more or less a waste of time. To Sterne, they are for one thing more genially comic; for another, they are

---

<sup>30</sup> Melvyn New, Ensayo introductorio a *Tristram Shandy*, p. 41.

<sup>31</sup> Byrd, *op cit.*, p. 39.

shown to minister to permanent human needs”.<sup>32</sup> John Traugott coloca este tipo de burlas a la erudición absurda en una línea de escepticismo que comenzó con el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de John Locke, quien era particularmente adverso a lo que calificaba como “basura erudita” (learned rubbish) contra la cual escribió más de una vez en su ensayo.<sup>33</sup> No es difícil imaginar que ante esta abierta capacidad de crítica, rayando en burla, la postura fue adoptada con gusto por los Scriblerians a los que pertenecía Swift.

Yet large portions of *A Tale of a Tub* and *Tristram Shandy* seem almost interchangeable, so exact is Sterne’s feeling for certain aspects of Swift’s style and tone. A good portion of *Tristram* is a texture of by-the-way ridicule of learned lumber, of systems, of foolishly innocent poseurs. In Swift’s manner (and in the manner of the other Scriblerians) he sets up equivocations, allows us to hear the hum of etceteras from critics, voices of minute philosophers and academicians, indulges in comic and ironic digressions of learned bric-a-brac.<sup>34</sup>

Pedro Javier Pardo García relaciona este tipo de basura erudita con un tipo de personaje que denomina pedante ilustrado, al que identifica por su ascendencia quijotesca y considera una figura que trascendió la literatura inglesa con representaciones en varios países europeos. Pardo García señala que el pedante ilustrado se desarrolló especialmente en el siglo XVIII en un tipo de literatura a la que incluso podría considerarse como un género, el género de la sátira sobre el conocimiento:

Since abuses of learning have always existed and the type of the pedant existed before and exists now, both in reality and in literature, why did satire on learning flourish in the eighteenth century? The answer must obviously be sought in the transitional nature of the age, which was one of conflict between old learning, scholastic and pseudo scientific knowledge based on authority and religious revelation, on the one hand, and on the other the modern forms of knowledge based on reason and experimentation [...]<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Christopher Ricks, *Ensayo introductorio a Tristram Shandy*, p. XX.

<sup>33</sup> John Traugott, “The Shandean Comic Vision of Locke”, p. 144.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 137.

<sup>35</sup> Pedro Javier Pardo García “Satire on Learning and the Type of the Pedant in Eighteenth-Century Literature”, p. 7.

De modo que los aspectos de la acidez contra el conocimiento absurdo, como la discusión sobre el uso de una matrona o un médico, la relación entre las narices y el destino de las personas, o aquel interesante pasaje sobre las posibilidades de bautismo a través de una pequeña, cánula son la representación de un objeto de mofa que heredó *Tristram Shandy* y que estaba a tono con una expresión particular de la sátira en su siglo. Para terminar diremos que la influencia de Swift en su paisano y colega Sterne no sólo tuvo que ver con la temática; más adelante veremos la forma en la que *Tale of A Tub* tuvo una resonancia muy clara en el lenguaje visual de Sterne.

## *TRISTRAM SHANDY VISUAL*

### Principios sobre los aspectos visuales en la novela

La libre invención de la sátira menipea no sólo se manifiesta en el desarrollo de la narrativa de la “vida y opiniones” de Tristram Shandy, sino que se afirma a través del lenguaje visual sumamente enriquecedor para los propósitos de experimentación y singularidad a los que Sterne apela en su novela.

Ricks apunta hacia una tradición del libro como objeto, que incluye todas las convenciones y elementos en la edición logradas hasta el momento en el que Sterne escribió *Tristram Shandy* y reconoce la influencia de Swift, que igualmente experimentó con esta tradición en su prólogo, dedicatorias, títulos por publicar y demás elementos formales del libro: “It is Jonathan Swift who stands behind the brilliant versatility and trickery of Sterne’s juggling with the book itself”<sup>36</sup>

Richard Lanham relaciona la superficie verbal de las imágenes y el juego que hace Tristram con el libro como objeto físico, con la aparente intención de continuar su obra hasta el fin de su vida y al mismo tiempo con la falta de un verdadero argumento que sostenga la estructura de la novela, pues el que nos presenta, es decir el de su vida y opiniones, se pierde desde muy pronto:

Will your personality be adequate to sustain it? To control it? Again the game is an effort at balance, control. To intensify the game, Tristram not only puts the regular parts of the novel in confused motion, he holds our attention on the verbal surface of the novel, even on the physical components of the book, putting all these at odds to deny us a firm point of view.<sup>37</sup>

Pero en realidad no se trata de artificios para compensar la falta de argumento, sino del propio discurso de Sterne. No sólo es la manera en la que experimenta

---

<sup>36</sup> Ricks, *op.cit.*, p. XV.

<sup>37</sup> Richard Laham, *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*, p. 103.

con la superficie de las palabras y con el libro como objeto, sino que es la forma particular en la que lo modifica y lo expone en su novela. Para Ricks los artificios visuales le permiten a Sterne expresar otras cosas que las palabras no logran hacer, mientras que nos recuerdan que las palabras son otros tipos de representación, a pesar del espejismo que crea su significación, y por lo tanto aunque el estilo de *Tristram* es muy dialogado, las incursiones visuales le recuerdan al lector que no es lo mismo un diálogo escrito que una conversación real.

Por su parte Christopher Fanning coloca a *Tristram Shandy* en la tradición de la sátira menipea, al igual que la presente tesina. Al respecto reconoce la existencia de continuidades temáticas que emparentan al género con el “learned wit”, o erudición absurda al que tanto hacen referencia los Scriblerians en sus mofas. También subraya la importancia de la autoconciencia del género sobre su naturaleza como texto, que describe como la presencia textual (textual presence), un fenómeno retórico por el cual los textos comunican y al mismo tiempo pueden realizar una reflexión sobre la forma en la que lo hacen:

Textual presence is in itself a theme or motif that is as definitive of the genre as any of the characteristics -such as digressions, intellectuality, or encyclopedism- hitherto associated with it. Recognizing the genre's awareness of its own material manifestations can help us better appreciate the unique stylistic device of textual presence made so much of not only in *Tristram Shandy's* famous blank, black, and marbled pages, but also at a more pervasive systemic level throughout the work.<sup>38</sup>

Fanning coloca los aspectos visuales de *Tristram Shandy* dentro del contexto de la cultura impresa, entendiéndose por esto el aparato de convenciones editoriales, estilo de diseño y presentación de las obras que se denomina en francés como “mise en page”. El concepto del “mise en page” fue adoptado en la literatura inglesa por los Scriblerians. Para Fanning es pertinente revisar la manera en la que los predecesores inmediatos de Sterne, como Swift y Pope, se

---

<sup>38</sup> Fanning, *op.cit.*, pp. 362-363.

apropiaron de la cultura impresa moderna cuando este medio apenas terminaba de establecerse tras su primera etapa y se expandía con una gran intensidad: “Sterne's work develops the Scriblerian notion of textual presence into a device with new philosophical implications for our sense of reading, writing, and the self”.<sup>39</sup>

Fanning menciona que la cualidad textual de las sátiras menipeas y los aspectos materiales del lenguaje están concebidos en términos de una contradicción de la mente y el cuerpo, así como del aprendizaje por medio de la reducción de lo intelectual a lo físico que ha existido desde la antigüedad: “Petronius has framed the problem of a material conception of language in terms of relations between the mental and physical, a technique that gains a much greater range of application as print becomes the medium for Menippean satire during the Renaissance”.<sup>40</sup> Al grupo de los Scriblerians también los coloca dentro de este debate: “The work of the Scriblerians and Sterne appears within an ongoing exploration of the relation between mind and body, and especially of language as a medium between the two”.<sup>41</sup>

La tensión entre el lenguaje y su representación escrita existía en las sátiras menipeas anteriores a la invención de la imprenta pues de alguna manera nos recuerda al choque entre la mente y el cuerpo, lo etéreo y la materia; un debate profundamente humano ya que se le puede sumar el nivel de conflicto entre lo creado por la naturaleza y lo artificial en el que vivimos. Este conflicto también lo experimentaron los Scriblerians y Sterne, pero a diferencia de sus predecesores menipeos ocurrió en el marco de una cultura impresa desarrollada.

By the early eighteenth century, the Menippean concern with language and textuality had become an obsession with print culture in all of its aspects. The Scriblerus project was wholly formed upon the presumption of a print culture, not only as its source of satiric butts but also in its method of baiting and mastering these butts by means of print. But what distinguishes the Scriblerian vision of textual presence

---

<sup>39</sup> Fanning, *op.cit.* p. 362.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 367.

from its Menippean forebears is the direct and continuous focus on the printed product.<sup>42</sup>

Fanning y Ricks apuntan hacia un conflicto en Sterne: del texto como un simple conjunto de palabras con una finalidad narrativa y el texto como un objeto material en el que hay arreglos espaciales y desde luego, aspectos visuales. Aquella superficialidad que detecta Lanham es la profundidad en la que vive nuestro ojo, una profundidad en la que varios autores se han adentrado para descifrar el lenguaje propuesto por Sterne.

## Sterne el pintor

El interés por los aspectos visuales en la cultura impresa del grupo de los Scriblerians y las posibilidades de inclusión de diversos géneros, tonos y niveles de expresión en la sátira menipea establecieron el escenario perfecto para la inclusión de los elementos visuales en *Tristram Shandy*, pero quizá el principal detonador no fue sólo la tradición del género sino el interés del propio Sterne por el lenguaje visual. Sterne practicaba pintura, aunque esto era común entre muchos de sus contemporáneos, pero al revisar su obra podemos inferir que su atracción por las artes visuales no sólo era un pasatiempo. Christopher Ricks menciona de pasada en su ensayo introductorio los dotes artísticos que cultivó Sterne antes de dedicarse a escribir *Tristram Shandy*: “His life was unobtrusive and cultivated. An amateur painter and musician (these other arts are wittily invoked in *Tristram Shandy*), he was also something of a writer”.<sup>43</sup> Sin embargo, el hecho de que Sterne practicara pintura no sólo debe ser considerado como un antecedente biográfico sino reconsiderado como un indicio de sus intereses como creador pues la conciencia de la representación visual es esencial en la conformación de su obra.

Al respecto de la inclinación de Sterne por los aspectos visuales Ian Campbell Ross en su breve, pero nutrido, ensayo biográfico dedica algunas líneas para dejar en claro el cuidado, casi obsesivo, del autor en la totalidad del proceso de

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 368-69.

<sup>43</sup> Ricks, *op.cit.*, p. 14.

edición de su novela, incluyendo el plano estético visual del libro como objeto. Campbell Ross nos cuenta la reacción de Sterne luego de que el distinguido editor Robert Dodsley (que primero lo rechazó y después lo catapultó a la fama londinense) le sugiriera hacer correcciones a sus primeros borradores:

Though unconvinced, Dodsley offered suggestions for making the book more marketable. These Sterne embraced so enthusiastically that, having written what we now know as volumes I and 2 of *Tristram Shandy*, he borrowed money to have it printed and published in York. Concerning himself with the size of the book, its paper and type, and reading proofs with great thoroughness, he declared: 'it shall go perfect into the World'.<sup>44</sup>

En un nivel un poco más detallado sobre la conciencia de Sterne sobre el plano visual en las ediciones, Roger Moss describe las ideas del escritor acerca de cómo debía ser un libro y las plantea como una concepción que superaba el ámbito narrativo: "Sterne's own feeling for what the book should be like goes beyond an author's concern for the correct transmission of his text, and takes on the visual artist's concern for the appearance of the whole".<sup>45</sup> Como muestra de este cuidado Moss ilustra los ejemplos en los que Sterne participó más allá del texto escrito, sobre todo en la conformación de algunos de los elementos visuales más característicos de su libro:

In the third volume it could only have been Sterne himself who authorized (and very likely oversaw) the almost incredible process by which two pages were marbled, but only in the type area, tipped into the book at the appropriate place, and then hand-stamped with the page number. Again, we know it was Sterne who paid the five shillings which procured the woodcut for Trim's flourish in Volume IX, not a great sum but evidence of his unflagging relationship with the making of the book.<sup>46</sup>

Finalmente nos cuenta que cuando Sterne y Dodsley se separaron, Sterne no sólo cambió de editor para la producción y la distribución de los siguientes volúmenes sino que aprovechó la oportunidad de involucrarse de nuevo en el

---

<sup>44</sup> Ian Campbell Ross, "Laurence Sterne's life, milieu, and literary career" en Keymer, ed., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, p. 9.

<sup>45</sup> Roger Moss, "Sterne's Punctuation", p. 182.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 183.

proceso editorial de *Tristram Shandy* como lo había hecho con la primera edición de York.<sup>47</sup>

Fanning también menciona la particular y meticulosa forma que tenía Sterne para revisar el plano visual en sus obras y la compara con una manera de imprimir su personalidad en el papel: “That Sterne is concerned with the possibilities for personal presence in a text is clear from the great lengths to which he pushed his publishers to play with the *mise en page* (the design and layout) of his work. [...] Such work usually was left to the printer, but Sterne was invested in the minutiae of his text”.<sup>48</sup>

Para Fanning “*Tristram Shandy* is a veritable museum of typographic idiosyncrasy”<sup>49</sup> pero aclara que esta es una característica consistente en todas las obras de Sterne, incluso en sus sermones donde de alguna manera esperaba plasmar el dramatismo de sus palabras por medio de los espacios en blanco, guiones y otras técnicas de la presentación de los textos.

Podemos decir que *Tristram Shandy* no es la novela de un escritor, sino la obra de un autor con una gran conciencia sobre la importancia de los aspectos visuales y físicos del medio impreso. El resultado ciertamente habría sido muy distinto si Sterne no tuviera una noción artística plástica o si no considerara el lenguaje visual como algo tan relevante para su libro. Podríamos decir que Sterne creó para sí un estilo editorial característico que daba la ilusión de transformar la impersonalidad de la imprenta en algo tan auténtico y personal como una pintura.

## La lectura de *Tristram Shandy*

Antes de enumerar los diversos aspectos visuales de *Tristram Shandy* me gustaría subrayar la gran disparidad entre la experiencia de la lectura de la

---

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> Christopher Fanning, “Sterne and Print Culture”, en Keymer, ed., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, p. 129.

<sup>49</sup> *Idem.*

novela ahora y el modo en el que se leía antes. La experiencia de la lectura de *Tristram Shandy* en el momento de su publicación contemplaba un elemento que se suma a la complejidad metaficcional de la novela, pues a diferencia de muchos escritores de nuestro tiempo, Sterne estuvo expuesto a la crítica durante la conformación de su libro y tuvo la oportunidad de responder a ella en los volúmenes posteriores de su novela, unas veces de forma defensiva y otras modulando su tono narrativo y la temática sobre la que versaba para complacer los gustos de la mayoría. Al respecto de la crítica en el tiempo de Sterne, Fanning escribe: “The emergence of the *Monthly* and *Critical* reviews (in 1749 and 1756, respectively) exemplifies new attitudes toward print: these became organs for the legitimation of new publications and indeed demanded a constant flow of reviewable material”.<sup>50</sup> Para Fanning el hecho de que *Tristram Shandy* fuera una publicación por entregas permitió que Sterne jugara con el mercado a su gusto y al gusto de los lectores que, por ejemplo, tenían un interés mayor por la literatura sentimental y de esta forma lo llevaron a ampliar las cuitas del tío Toby y la Viuda Wadman.<sup>51</sup>

Fanning compara la relación del grupo de los Scriblerians y la condición de sus obras como textos hechos para ser leídos y criticados con aquella que tuvo Sterne, que fue más abierta, paradójica y menos tortuosa, según él, ante las contradicciones del mundo literario a pesar de tener una diferencia de sólo medio siglo ante obras como *A Tale of a Tub*:

It is especially Sterne, however, who maintains attention to the material text itself in this new affective context. Drawing on the Scriblerian tradition, combined with the more recent aesthetic speculations on sensibility and the sublime, as well as a comfortableness with print culture, he is ultimately able to present an integrated aesthetic of textuality.<sup>52</sup>

De modo que cuando leemos *Tristram Shandy* no sólo nos enfrentamos a una novela autosuficiente en su universo interno, sino que también leemos un texto con referencias intertextuales al mundo literario fuera de los límites de sus

---

<sup>50</sup> Fanning, “Small Particles...”, p. 383.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 383.

personajes y sus pastas. Las referencias no sólo tienen que ver con otros libros o con los críticos literarios, sino que llegan a niveles verdaderamente desconcertantes para el lector acostumbrado a textos en los que el aparato de esta cultura impresa queda oculto por una trama lineal o por el contenido de los libros. En cambio en *Tristram Shandy* podemos notar la autoconciencia de Sterne sobre su papel como autor y su complacencia con la cultura impresa.

Al respecto de este regodeo literario uno de los aspectos que más llaman la atención a Fanning es la adopción, con los brazos abiertos, de la celebridad como escritor que podría haber escandalizado a Swift, pero que ciertamente engolosinó a Sterne por varios años: “Another aspect of this comfortableness with print is the rise of a new culture of literary celebrity in which the author becomes a commodity as much as his work. Sterne embraced this culture wholeheartedly, rushing to London to be feted by the arbiters of taste and to take advantage of the moment [...]”<sup>53</sup>.

Moss y muchos críticos más han identificado una frase que Sterne escribió en una carta al doctor Noah Thomas<sup>54</sup> en defensa a su novela en la que refleja este cambio en el papel del escritor en la cultura impresa para el tiempo de la publicación de *Tristram Shandy*: “I wrote not to be fed, but to be famous”. Al parecer Thomas estaba molesto porque Sterne se había pasado de la raya con sus burlas al doctor Kunastrokius, pues éste hacía referencia a un médico de la vida real, Richard Mead. En la carta Sterne no solo refuta los reclamos de su falta de respeto, sino que termina diciendo: “I am still kept up, if not above fear, at least above despair, and have seen enough to shew me the folly of an attempt of castrating my book to the prudish humours of particulars”<sup>55</sup>. Por lo que queda claro que Sterne no era simplemente un párroco en el intento de crear su novela prima, sino que en todo momento tuvo conciencia del impacto que tendría la lectura de su libro en su vida como autor y quizá un poco por orgullo, o por valor, se disponía a sostener su obra ante las críticas negativas.

---

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> Laurence Sterne, correspondencia en *Tristram Shandy*, Howard Anderson ed., pp. 462-465.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 465.

En otro nivel tenemos a *Tristram Shandy* como se supone que debería ser para los lectores. Michael Vande Berg explora especialmente este punto en su ensayo "Pictures of Pronunciation..." pues para él este es un aspecto primordial para explicar las variaciones en la tipografía en Sterne y su intención de satirizar las convenciones de la lectura de acuerdo a una escritura retórica, es decir aquella que intentaba imitar con elementos visuales (como los puntos y las comas) la oralidad, las pausas y el ritmo del buen habla.

Vande Berg aclara que la lectura de *Tristram Shandy* y su abigarrada puntuación no era ininteligible para sus contemporáneos sino que parecía más bien una estilización o una mofa (más) de Sterne, en este caso contra el manierismo en la puntuación y sus normas estrictas. Pero a pesar de que sus primeros lectores seguramente la entendían mejor que nosotros, Vande Berg aclara que requería un nivel de interacción mayor por parte del lector: "Sterne's punctuation, idiosyncratic insofar as it extended beyond previous usage - especially with its many dashes of varying lengths, and in the frequency with which the dashes are coupled with other marks - demanded of readers a higher degree of creative involvement than ever before".<sup>56</sup>

Según Vande Berg, los intentos de Sterne por capturar los tonos musicales del habla a través de signos visuales y escritos no eran aislados, sino que fueron una preocupación compartida por varios autores en su tiempo. Sólo que, como gran parte del género de su novela, el manejo de Sterne de esta inquietud por la puntuación y su intento por establecer medidas matemáticas a las pausas entre una palabra y otra fue altamente satírico:

Sterne's satirization of the critic's concern for grammar and especially his own exaggerated manipulation of typography for rhetorical effect - an extravagant display which suggests his frustration with, and even hostility toward, the limitations of the printed word- indicate that he was acutely aware of the extent to which his age's preoccupation with structure had undermined the close rhetorical relationship between reader and writer.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Michael Vande Berg, "'Pictures of Pronunciation': Typographical Travels Through *Tristram Shandy* and *Jacques le Fataliste*", p. 34.

<sup>57</sup> Vande Berg, *op.cit.*, p. 39.

Por último, vale la pena revisar los elementos del libro como objeto que se han perdido con la historia y la evolución de sus ediciones ya que esto también modifica su lectura. New es uno de los afortunados en trabajar con las primeras ediciones de la novela y en la nota introductoria a su edición de Penguin Books comparte un poco de la naturaleza de estos libros como objetos materiales muy distintos al *Tristram Shandy* que la mayoría de los lectores conoce ahora:

Finally, it should be noted that *Tristram Shandy* in any one-volume edition is not the work Sterne's contemporaries knew. They received it in small octavo volumes, measuring perhaps 3.5 by 7 inches, usually fewer than 200 pages, each page containing some 200 words. It was, in short, a pleasant little book well suited to the large pockets of eighteenth-century dress, and to a rapid and joyful reading, perhaps with one's elbow propped on the mantelpiece, and a year's wait (at least) for the sequel. We read *Tristram Shandy* in a much different format today, but one must not blame Sterne for that.<sup>58</sup>

## La primera recepción de *Tristram Shandy*

Quizá llevados por la vanidad, los lectores del siglo XX y los del presente siglo tienden a adjudicarse el gusto por *Tristram Shandy*, como si las generaciones anteriores no la hubiesen comprendido o como si su estructura digresiva representara un reto ininteligible para los lectores del XVIII. Para sorpresa de los pro-modernistas siempre hubo lectores que apoyaron a la novela, que la entendieron de principio a fin, incluyendo sus asteriscos y guiones, y sobre todo que la encontraron placentera.

Probablemente esto se deba a que las críticas negativas contra Sterne fueron bastante sentenciosas y de alguna manera sus palabras se han fijado como el estereotipo de la recepción de *Tristram Shandy* entre sus contemporáneos. Además de la famosa frase de Samuel Johnson sobre una conversación con James Boswell: “nothing odd will do long. *Tristram Shandy* did not last”, hay otros ejemplos similares contra aquello que era para algunos una fama

---

<sup>58</sup> Melvin New , A note on the text p. lvii.

injustificada y un encanto efímero que la novela gozó repentinamente tras su publicación.

Por ejemplo, existe una carta que Samuel Richardson escribió a Mark Hildesley, en la que supuestamente cita otra correspondencia que su hija tuvo con una amistad. Lo pongo en un supuesto porque como sabemos a Richardson le gustaba encarnar a personajes femeninos en su literatura y no sería nada sorprendente que el caso de su hija hubiera adoptado ese tono para criticar a Sterne, aunque eso es una mera especulación mía. En la carta la hija lamenta la vanidad de las modas literarias en Londres:

In this foolish town, we are obliged to read every book that fashion renders prevalent in conversations \*\*\* Perhaps some polite person from London, may have forced this piece into your hands, but give it no a place in your library; let not *Tristram Shandy* be ranked among the well chosen authors there.<sup>59</sup>

Tras una serie de quejas sobre la obscenidad del libro y el humor que no encontraba nada agradable, la hija de Richardson termina su carta con un vaticinio similar al de Johnson: “But mark my prophesy, that by another season, this performance will be as much decayed, as it is now extolled; for it has not intrinsic merit sufficient to prevent its sinking, when no longer upheld by the short lived breath of fashion”<sup>60</sup>.

Otro de los detractores de *Tristram Shandy* fue Horace Walpole, cuya censura coincide con la de Richardson y Johnson sobre la aparente vanidad del revuelo que causó entre los lectores: “\*\*\*At present nothing is talked of, nothing admired, but what I cannot help calling a very insipid and tedious performance: it is a kind of novel called, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*”<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Samuel Richardson carta a Mark Hildesley en Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Howard Anderson ed. pp. 482-483.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 483.

<sup>61</sup> Horace Walpole carta a Sir David Dalrymple en Sterne, *Tristram Shandy*, Howard Anderson ed., p. 473.

Sin embargo, *Tristram Shandy* no sólo generó críticas negativas y, a juzgar por los documentos escritos al momento de su publicación, la recepción era bastante equilibrada ya que por cada ejemplo de rechazo podemos encontrar alguna recomendación para su lectura, como en el caso de una reseña de William Kendrick, que no sólo reconoce las virtudes de la novela de Sterne, también la pone por encima de obras contemporáneas: “On the whole, we will venture to recommend Mr. Tristram Shandy, as a writer infinitely more ingenious and entertaining than any other of the present race of novelists. His characters are striking and singular, his observations shrewd and pertinent; and, making a few exceptions, his humor is easy and genuine”<sup>62</sup>.

Otra de las críticas positivas que más llaman la atención es una carta de Thomas Gray a Thomas Warton, en este caso por su tono familiar y sin pretensión, muy distinto al de las críticas que se publicaban en las gacetas. Gray reconoce en términos muy sencillos las características que le agradaron y expresa su interés sobre los volúmenes por venir: “\*\*\*If I did not mention Tristram to you, it was because I thought I had done so before. There is much good fun in it, & humor sometimes hit & sometimes mist. I agree with your opinion of it, & shall see the two future volumes with pleasure”<sup>63</sup>.

Finalmente John Laghorne presenta una crítica un poco más avanzada en la publicación de los volúmenes de *Tristram Shandy*, la cual es pertinente mencionar ya que indica que las críticas se siguieron generando más allá del interés súbito de los primeros dos volúmenes. Laghorne tampoco se abstiene de señalar la obscenidad de Sterne, pero para su gusto el humor del quinto y el sexto volumen, quizá impulsado por el romance de Toby, es mucho mejor en ellos:

The fifth and sixth volumes of this work, indeed are not so much interlarded with obscenity as the former; yet they are not without their stars and dashes, their hints and whiskers: but in point of true humour,

---

<sup>62</sup> William Kendrick reseña a *Tristram Shandy* en Sterne, *Tristram Shandy*, Howard Anderson ed., p. 471.

<sup>63</sup> Thomas Gray carta a Thomas Warton the Younger en Sterne, *Tristram Shandy*, Howard Anderson ed., pp. 479-480.

they are much superior to the third and fourth, if not to the first and second. Some of the characters too are placed in a new light, and the rest are humorously supported<sup>64</sup>.

Lo que podemos recuperar de estas primeras críticas de *Tristram Shandy* es que las hubo en ambos sentidos y que la lectura de la novela no era un reto incomprendible para sus contemporáneos pues entendían todo, incluso las letras ocultas tras los asteriscos. En general las críticas negativas iban en contra de su supuesta frivolidad y de la manera en la que la sociedad respondió con un gusto aparentemente injustificado ante ella, sin dejar de lado la molestia que en algunos casos provocaba su obscenidad. En cuanto a las críticas positivas el humor está siempre entre los elementos favoritos, los personajes que con sus obsesiones, charlas y motivaciones representaban un descubrimiento placentero en la historia de Tristram Shandy; o las digresiones que para nada perdían a los lectores, aunque sí podían llegar a aburrirlos, y por encima de todo el ingenio de Sterne para crear un texto que para algunos era superior a sus contemporáneos.

Otro aspecto a considerar es la naturaleza de la crítica literaria al momento de la publicación de *Tristram Shandy*. No existían grandes teorías sobre la narrativa, los personajes o la comedia como género, pero aún así, los primeros lectores detectaron diversos elementos valiosos en ella y como hemos visto sus críticas negativas no iban en el sentido de la confusión por la estructura en la novela, sino en contra de su sobrevaloración ante textos que consideraban superiores.

### Aspectos visuales de *Tristram Shandy*

Sterne empleó diversos elementos visuales para su libro en niveles distintos, que se pueden clasificar de acuerdo con la intervención que tienen en el lenguaje escrito. Primero están las ilustraciones de William Hogarth, que son iguales a las de cualquier otro libro. Funcionan para plasmar visualmente lo que

---

<sup>64</sup> John Laghorne reseña a *Tristram Shandy* en Sterne, *Tristram Shandy*, Howard Anderson ed., p. 480.

ya está dicho con palabras y son un complemento no esencial para la narración. Estas dos ilustraciones fueron agregadas después de la primera edición del primero y el segundo volumen, en la reimpresión de 1760<sup>65</sup>. Si bien no corresponden a las imágenes que forman parte del lenguaje visual de la novela propiamente dicho, vale la pena mencionar que fueron hechas por uno de los ilustradores más famosos del momento, lo que contribuyó aún más a la reputación de Sterne como escritor sensación, ya que no cualquier libro tenía tres grabados de Hogarth.

El segundo nivel visual del libro lo constituyen las tipografías distintas, como la letra gótica que aparece en el contrato de matrimonio entre Walter Shandy y su esposa. En este caso el cambio de tipografía refuerza una variación en el tono de la voz narrativa que corresponde a la reproducción de la jerga de los documentos legales en medio de la novela, y por la cual se puede inferir una cierta intención de satirizar ese lenguaje.

*And this Indenture further witnesseth that the  
said Walter Shandy, merchant, in  
consideration of the said intended to be had,  
by God's blessing, to be well and truly  
solemnized and consummated between the  
said Walter Shandy and Elizabeth Mollineux  
aforesaid<sup>66</sup>*

También se presenta este cambio en la tipografía de los títulos de los capítulos XVIII y XIX del noveno volumen. Sterne no los presenta con números, como se acostumbra en inglés, sino con letras: “**Chapter the eighteenth**”. Además estos capítulos en realidad no son “presentados” si no que reaparecen después del XXV, mientras que los capítulos decimo octavo y décimo noveno, con el título en números romanos, están totalmente en blanco, excepto por el título.

Otra de las variantes tipográficas, aunque en este caso se debe al uso de otro idioma, son las frases en alfabeto griego que aparecen dispersas desde la carátula del primer volumen hasta el noveno. Por ejemplo, en el capítulo XLII

<sup>65</sup> Melvin New, *Cronología de Tristram Shandy*, p. 8.

<sup>66</sup> Sterne, *Tristram Shandy*, Melvin New ed., vol.I cap.XV, pp. 35-36.

del quinto volumen el griego surge deliberadamente en medio de un diálogo de Walter Shandy sobre el conocimiento y la educación de los hombres:<sup>67</sup>

Four years in travelling from Christ-cross-row to *Malachi*;  
A year and a half in learning to write his own name;  
Seven long years and more  $\tau\upsilon\pi\tau\omega$ —ing it, at Greek and Latin [...]

Aquí el griego  $\tau\upsilon\pi\tau\omega$ , o “tupto”, sustituye al verbo “pounding” (machacar) o “slogging” (avanzar con dificultad)<sup>68</sup>. “Tupto” bien se podría haber dicho en inglés, pero una de las expresiones creativas de Sterne es la elección de este idioma, que incluso en su tiempo era para una muy cultivada minoría. Quizá es precisamente por su asociación a la clase de filósofos a la que pertenece el padre de Tristram Shandy, que esta palabra aparece en griego en su discurso. Pero para aquellos que no saben griego y que leen el texto sin una nota aclaratoria, el lenguaje crea una barrera para el campo semántico, convirtiéndolo en un elemento visual en medio del texto.

Algo similar al uso del griego es el uso de asteriscos, que se colocan en otro plano visual de intervención de la imagen en el lenguaje escrito. Aquí los asteriscos censuran completamente a las palabras, que en algunos de esos ejemplos pierden toda posibilidad de recuperación del significado. A diferencia del griego, que se puede traducir para entender su mensaje, los asteriscos sólo nos dejan con una intrusión del lenguaje visual que sustituye y censura, pero es esta misma ausencia del mensaje la que nos lleva a participar en una lectura dinámica, pues en ellos se puede añadir la palabra que se intuye del contexto, como en la conversación entre Toby y Walter Shandy sobre los motivos de la señora Shandy para negarse a recibir la ayuda de un médico en su labor de parto:

—Then it can be out of nothing in the whole world, quoth my uncle *Toby*, in the simplicity of his heart, —but MODESTY: —My sister I dare say, added he, does not care to let a man

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>68</sup> Melvin New, notas a *Tristram Shandy*, p. 689.

come so near her \* \* \* \*. I will not say whether my uncle *Toby* had completed the sentence or not; 'tis for his advantage to suppose he had as, I think, he could have added no ONE WORD which would have improved it.<sup>69</sup>

Lo cierto es que no es necesario agregar una palabra más al diálogo de Toby, pues sin decirlo Sterne deja bastante en claro el significado unívoco que quiere transmitir con sus asteriscos, uno de los artificios que más le agradaban, es decir, jugar con la tendencia del lector a pensar aquello que prefería no pronunciar. Pero la curiosidad de más de un académico ha sido más fuerte que los intentos por evitar esas palabras y los que se han detenido a contar el número de asteriscos en la frase de Toby han encontrado que curiosamente coincide con las mismas letras que tiene la palabra para designar las partes pudendas de la mujer.

Una vez establecido este juego entre los asteriscos y la palabra implícita existe una segunda versión de este mismo artilugio, sólo que en esta ocasión se da entre el tío Toby y el doctor Slop. En los capítulos XIII, XIV y XV del tercer volumen Toby observa las piezas quirúrgicas de Slop, quien le aclara con cuál de todas ellas vienen los niños al mundo. Sterne confía en que el lector intentará adivinar el significado de la palabra oculta a través de los capítulos, pues para entonces Slop ha creado una gran expectativa sobre sus “forceps”. Pero cuando el lector descubre que Toby pregunta “*are children brought into the world with a squirt?*”, no tiene otro remedio que aceptar lo desviada que estaba su imaginación de la realidad, pues una *squirt* tiene seis letras y *forceps* siete, como apunta Fanning, quien explica el funcionamiento de este juego en términos de una tensión en este caso entre lo visual y lo auditivo:

The tension between visual and aural modes of communication is at play here as well. The ear, at an oral reading of these chapters, must await the author's revelation of the meaning of the gesture represented by the asterisks. In visually apprehending the text, the eye has the

---

<sup>69</sup> Sterne, *op. cit.*, vol.II cap.VI, p. 89.

opportunity to perceive Slop's rhetorical failure at the moment it happens. Of course, quite a bit of flipping through pages 66-70 of the original volume 3 is required to apprehend this event in the text, but this should remind us of the spatial aspect of visual, book-based reading: the reader manipulates the relationship between space and time by controlling the turning of the pages. Ironically, the physical book has the capacity for transparency through the reader's ability to turn pages.<sup>70</sup>

Para muchos este ingenioso juego puede pasar inadvertido, en especial si no se tiene interés en contar letras o la idea de unir los asteriscos a ellas. Pero lo que no se puede pasar por alto es la última oración del primer párrafo en el capítulo XVII, también en el tercer volumen, que termina completamente en asteriscos y a pesar de esto es inteligible. Para lograr esta intuición del significado Sterne presenta una interesante escena en la que Toby experimentara en carne propia, literalmente, los efectos de la extracción del feto por medio de los fórceps, con el resultado de que se le lastiman terriblemente las manos. Por eso cuando Walter le pregunta a la matrona si se puede confundir la cabeza del bebé con la cadera, pues ambas son suaves, el mismo doctor aclara:

—'tis a point very difficult to know—and yet  
of the greatest consequence to be known;—  
because, Sir, if the hip is mistaken for the  
head—there is a possibility (if it is a boy) that  
the forceps\* \* \* \* \*  
\* \* \* \* \*<sup>71</sup>

Es muy fácil para los lectores completar la oración un capítulo más tarde ante la experiencia que obtiene Toby cuando prueban el fórceps en sus manos. Wolfgang Iser coincide en que los asteriscos funcionan como una invitación para que el lector encuentre el significado del texto por sí mismo: “The many omissions, denoted by asterisks, invite the reader to complete the text himself and also act as interruptions even when the exact number of missing letters is shown, enabling the reader to fill the blanks. For what matters here is not the

<sup>70</sup> Fanning, “Small Particles ...”, p. 388.

<sup>71</sup> Sterne, *op. cit.*, vol.III cap.XVII, p. 169.

completion of indecent sentences so much as creating a more intimate relationship between the narrator and the reader”.<sup>72</sup>

Iser califica a estas omisiones como interrupciones<sup>73</sup>, aunque no en un significado negativo sino como un cambio de nivel del asunto que se trata en el libro a un diálogo con el lector a quién se invita a verlo de forma diferente y a asumir la responsabilidad de lo que puede surgir de ello. Por la misma razón relaciona los asteriscos con la imaginación: “Words replaced by asterisks simulate the imagination, but at the same time control it. Visualising this indecency is a responsibility off loaded on to the reader”<sup>74</sup>, ante esa responsabilidad el lector tiene una sensación de participación mayor al crear significados.

En otras ocasiones los asteriscos no sustituyen una palabra, ni oraciones, sino que se apropian de párrafos completos, como cuando Walter Shandy lee unos folios tras la circuncisión accidental de Tristram:

My mother went down, and my father went on  
 Reading the section as follows.  
 \* \* \* \* \*  
 \* \* \* \* \*  
 \* \* \* \* \* — Very well,— said my  
 father, \* \* \* \* \*  
 \* \* \* \* \*  
 \* \* \* \* \* — nay, if it has that  
 convenience-<sup>75</sup>

Esta omisión en el discurso tiene un antecedente directo en *A Tale of a Tub*, donde Swift la utiliza en uno de los momentos de mayor expectativa de la historia, cuando el narrador se dispone a revelar la forma en la que reaccionan diferentes personas ante el influjo del vapor que produce la locura en el cerebro:

The present Argument is the most abstracted  
 that ever I engaged in, it strains my Faculties

<sup>72</sup> Wolfgang Iser, *Laurence Sterne Tristram Shandy*, p. 62.

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> Iser, *op.cit.*, p. 83.

<sup>75</sup> Sterne, *op.cit.*, vol. V, cap. XXVII, p. 347.

to their highest Stretch; and I desire the  
Reader to attend with utmost Perpensity; For,  
I now proceed to unravel this knotty Point

\* There is in Mankind a certain \* \*

\* \* \* \* \*

\* \* \* \* \*

*Hic multa desiderantur* \* \* \* \* \*

\* \* \* \* \*

\* \* \* And this I take to be a clear  
Solution of the Matter.<sup>76</sup>

En Swift este recurso aparece sólo tres veces en toda la historia, mientras que Sterne lo explota en múltiples ocasiones y llega a crear una convención estilística sobre esas lagunas narrativas. Al igual que en el fragmento de Swift en el de Sterne los asteriscos censuran, ya que la intención del autor no es presentar información sino ocultarla precisamente en el momento en el que más se esperaría de la erudición de sus argumentos o de las fuentes a las que recurre para justificar su postura. Este es uno de los juegos sobre el significado evidente, aparente y sugerido que tanto el autor de *A Tale of a Tub* y *Tristram Shandy* gustan jugar con los lectores.

Fanning escribe que Swift trató de responder ante las críticas pedantes con sus párrafos de asteriscos, ya que los acompañan con anotaciones al margen y notas iguales a las que tenían los supuestos especialistas a los que desdeñaba. Pero Fanning también señala que a pesar de intentar una sátira a los discursos que no significan nada, el mismo acto de colocar una cita o un asterisco tiene un significado:

The marginal glosses to these passages declare absence (*desunt*). However, in the very act of noting absence, the text has manifested its own presence through asterisks and notes. While this marks the Scriblerian sense of print as monstrous and self-generating, the Scriblerians' view of modern culture is contradicted by their use of modern forms, for, no matter how parodic in intent, the sheer weight and extent of textuality has an impact beyond mere critique".<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Jonathan Swift, *A Tale of a Tub*, sec. IX: "A Digression Concerning Madness".

<sup>77</sup> Fanning, "Small Particles ...", p. 381.

El asterisco es sin duda un terreno fértil para la imaginación shandean, pero dentro de la parafernalia tipográfica y de puntuación de Sterne quizá no hay un signo que por su sutileza de trazo e imprecisión haya evocado tantos comentarios e interpretaciones como el guión. Los guiones de diferentes longitudes introducen nuevas interpretaciones para el lector, que van desde un solo espacio tipográfico hasta líneas que dividen las páginas enteras, o incluso la sustitución de párrafos completos con estas líneas rectas. Las enormes posibilidades creativas que le brindan los guiones se pueden notar ya desde el capítulo IV del primer volumen, cuando además de anunciar que no se restringirá a las reglas de Horacio, o a las de ningún otro hombre que haya existido, Tristram continúa con estos párrafos:

To such, however, as do not choose to go so far  
back into these things, I can give no better advice,  
than that they skip over the remaining part of this  
Chapter; for I declare before hand, 'tis wrote only  
for the curious and the inquisitive.

—————Shut the door. —————

I was begot in the night, betwixt the first *Sunday*  
and the first *Monday* in the month of *March* [...] <sup>78</sup>

Esas simples líneas rectas no sólo son un atractivo visual en medio de una página llena de letras, sino que dentro de sí mismas incluyen toda una serie de “sonidos” que los lectores pueden imaginar y construir en su mente, como la molestia del lector inconforme con las pretensiones de la narración. que entonces se levanta del asiento donde se encuentra leyendo, o escuchando, el texto de Tristram. Este lector hipotético incluso podría pronunciar algunas palabras ofensivas contra nuestro narrador, que le responde “cierra la puerta”, e inmediatamente después, en la segunda línea podemos imaginar un portazo y hasta que Tristram se aclara la voz antes de continuar con su relato.

---

<sup>78</sup> Sterne, *op. cit.*, vol. I, cap. IV, p. 8.

Al igual que en el caso de los asteriscos, los guiones pasan de apropiarse de una oración a marcar el ritmo de párrafos enteros como una profusión de tonos dentro de la misma narración de Tristram:

If it had not been for those two mettlesome tits, and that madcap of a postilion who drove them from Stilton to Stamford, the thought had never entered my head. He flew like lightning—there was a slope of three miles and a half—we scarce touched the ground—the motion was most rapid—most impetuous—’twas communicated to my brain—my heart partook of it—‘By the great God of day,’ said I, looking towards the sun, and thrusting my arm out of the fore-window of the chaise[...]<sup>79</sup>

Los guiones pasan de ocupar un papel importante en la conformación de los párrafos, a ocupar párrafos enteros, como una especie de omisión de contenido, por ejemplo en la maldición original de Ernulphus que leen contra Obadiah o como en el párrafo siguiente, en el texto que le da el comisario a Tristram cuando está detenido en Francia:

Par le Roy

— — — ’Tis a pithy prolegomenon, quoth I—and  
so read on — — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — — — — — — — —

—By all which appears, quoth I, having read it over, a little too rapidly, that if a man sets out in a post-chaise from Paris —he must go on travelling in one, all the days of his life — or pay for it.<sup>80</sup>

El guión tenía un significado distinto en la puntuación al que conocemos ahora y ciertamente puede ser un problema para la lectura de *Tristram Shandy* si no se considera su funcionamiento como se entendía en el siglo XVIII. Moss explica los tres niveles en los que se podía leer, primero para indicar el comienzo de

<sup>79</sup> Sterne, *op.cit.*, vol. V cap. I., p. 309.

<sup>80</sup> *Ibid.*, vol. VII cap. XXXV., p. 475.

una nueva voz en un diálogo, también para indicar algo que falta, como pueden ser letras o palabras completas, y por último como un cambio de nivel en la enunciación. También señala que los guiones sugieren un estilo que pertenece más al mundo informal del discurso manuscrito y no al de la escritura impresa. Otro aspecto destacado sobre el guión que menciona Moss es que no es un “punto” propiamente, pero ocupa el espacio real por el que circulan los ojos y por lo tanto cambia el curso normal de la narración.<sup>81</sup> Finalmente establece una metáfora de la forma en la que funciona este signo de puntuación con el vacío que lo rodea:

The difference is the same as that between the dash seen as a silent signifier, in which the emptiness surrounding it enables us to read better, and the dash seen as a graphic artefact, in which we become absorbed in the silent space in which it is hung. Conventionally read, the dash is regarded as sporting an invisible arrow- head, carrying the meaning forward. Without it, the dash indicates unfathomable, directionless space-Toby's mind, out of reach and out of line.<sup>82</sup>

Iser coloca los aspectos tipográficos de la novela dentro de las estrategias narrativas de Sterne y coincide con Moss en que estas sirven para frenar el ritmo de la lectura, aunque reconoce que también funcionan para abrir otros significados ligados a la pluralidad de voces (plurivocity). En cuanto al guión nota su naturaleza ambivalente como interruptor de la lectura y vínculo entre significados: “Syntactically the dash is an interruption, but as such it permits new links, thereby granting access to new territories”.<sup>83</sup>

Por su parte Vande Berg comenta que en los tratados sobre puntuación y los manuales de gramática contemporáneos a Sterne se daba una atención minuciosa a la variedad de pausas que representaban los diferentes signos de puntuación y la respiración que se debía tomar en ellos. Esta profusión de pausas podría parecer fuera de lugar ante nuestra aspiración por una lectura cada vez más rápida y visual, menos cadenciosa, social y auditiva.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Moss, *op.cit.*, pp. 195-196.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>83</sup> Iser, *op.cit.*, p. 62.

<sup>84</sup> Vande Berg, *op.cit.*, p. 28.

De esta forma se podría decir que lo que vemos en las páginas de *Tristram Shandy* no es sólo un conjunto de letras en párrafos monolíticos sino que esos puntos, asteriscos y guiones son una partitura de lectura, que se esperaba que los lectores intentaran seguir atentamente, aunque así también corrían el riesgo de perderse en las cabriolas de Tristram y su sistema progresivo-digresivo. Una partitura puede parecer en sí misma un objeto visual estético cuando no se conoce las notas musicales, algo similar ocurre con la tipografía de Sterne, pues una vez que se reconoce que además de la imagen puede tener un sentido auditivo nos lleva a percibir el ritmo de esa conversación a la que se refiere Sterne en cada uno de sus guiños a su querido lector.

Con los sistemas como los de Joshua Steele y James Burrow, se suponía que el lector podía crearse una idea de la forma en la que el escritor pronunciaría las palabras usando pausas de diferentes duraciones para las comas, los puntos, los puntos y coma, y los dos puntos. Dentro de esta profusión de signos Vande Berg aclara sobre el guión: “The precision of this system never extended to the dash, the fifth device used at the time to mark pauses, and the one that Sterne used most frequently”<sup>85</sup>.

Vande Berg cuenta que el guión indicaba pausas más largas o cortas dependiendo de su longitud, pero el largo tampoco estaba fijado completamente, por lo que tenía una apreciación negativa entre los gramáticos del siglo XVIII como Joseph Robertson, cuyo ensayo sobre la gramática de hecho continúa vendiéndose en nuestros días: “Sterne’s use of the dash therefore labelled him as a capricious and arbitrary with his more prescriptive contemporaries- at least with those who weren’t already offended with his many other departures from what he ironically called ‘the just boundaries of decorum and good breeding’”<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Vande Berg, op.cit., p. 37.

<sup>86</sup> *Ibid.* p.38.

Para Moss la tipografía particular de Sterne entra en la textura de cada página del libro e incluye a su puntuación alterada. Moss explica esa arritmia entre el flujo de la lectura y la presencia de una puntuación protagónica en la narración con una analogía sobre la mecánica de caminar:

It is the fact that in reading *Tristram Shandy* we have already stopped that brings the punctuation to our attention. The large deviations make us stop, and they in turn cause us to recognize that cluster of assumptions about the nature of reading assumptions at heart about the relationship between its physical and intellectual aspects which also informs the smaller-scale eccentricities and the 'normal' punctuation of the book. Just as you cannot be conscious of the mechanics of walking without being in danger of tripping up, so these devices, once focused on, make reading dangerously ludicrous and uncomfortable.<sup>87</sup>

Precisamente la importancia de la puntuación en *Tristram Shandy* es que nos permite ser conscientes de su presencia y quizá cuestionarnos la “naturalidad” del lenguaje escrito como imitación del lenguaje oral o la contradicción que representa un lenguaje visual plasmado físicamente en un libro con la narración y también con la oralidad que trata de imitar.

En otro nivel de intervención que tiende más a la significación visual que a la oralidad de la tipografía, tenemos imágenes un poco menos abstractas que no corresponden a signos de puntuación. En el libro hay una mano que apunta con su índice al comienzo de algunos párrafos para enfatizar otro punto de la narración, como en el caso del capítulo XII del segundo volumen en el que Tristram hace una pausa para contar la diferencia de carácter entre su padre y su tío:

☞ This is to serve for the parents and governors instead of a whole volume upon the subject.

I could not give the reader this stroke in my uncle *Toby's* picture, by the instrument with which I drew the other parts of it, - that taking in no more than the mere HOBY-HORSICAL likeness; —this is a part of his moral character.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Moss, *op.cit.*, p. 194.

<sup>88</sup> Sterne, *op.cit.*, vol. II cap. XII., p. 101.

Otro ejemplo del uso de esta mano también le sigue la palabra “This” cuando Tristram dice: “  This I recomend to painters;- need I add,- to orators?”<sup>89</sup> al referirse a la postura armónica de Corporal Trim para leer el sermón de Yorick en el capítulo XVII del segundo volumen y reaparece en el prefacio del libro, es decir, en el capítulo XX del tercer volumen. Moss se detiene en esa mano que señala especialmente por su contradictoria inutilidad como elemento visual en medio de un conflicto entre lo mental y lo físico en el libro:

The pointing hand is, of all the devices used, the most immediately instructive in this failed collusion of the mental with the physical. The printed device denies the hand any vividness it may have as a gesture it is another 'cliche', leading to the verbal cliche 'pointing a moral' while making plain the strain entailed in 'reading' it. It manages in a way that is typical of the world of Tristram Shandy to be both impotent and present.<sup>90</sup>

En un plano similar al de la mano, Christopher Ricks hace notar que en el libro hay un dibujo que corresponde a las acciones de los personajes. En el capítulo IX del segundo volumen, cuando el doctor Slop va camino a Shandy Hall en su accidentada carrera con Obadiah y se persigna estando a punto de caer de su caballo, brota de entre las letras una cruz (  ) en la página . Esta misma cruz aparece en el capítulo I del quinto volumen, cuando la Reina de Navarra dice “Ave María  ”, pero más allá de su redundancia significativa, el lector con una buena memoria visual podrá intuir que también la reina se persigna.

Finalmente, en el nivel de mayor intervención visual tenemos las imágenes que ocupan una página, o más de una página, entera en el libro. Estas no son signos de puntuación, ni signos que representan algo que ya está expresado en la narración, tampoco corresponden a intervenciones a nivel tipográfico en el texto, sino que su significado es intrínseco a la imagen y son quizá algunos de los elementos que hacen más peculiar a *Tristram Shandy*. La primera imagen de este tipo es dibujada por uno de los personajes y nos permite ver algo que en un

<sup>89</sup> *Ibid.*, vol. II cap. XVII, p. 107.

<sup>90</sup> Moss, *op.cit.*, pp. 199- 200.



En otro nivel de intervención tenemos las páginas en negro, en este caso son colocadas en medio del libro pero no son hechas por algún personaje ni tampoco tienen una gran explicación de su significado. Las páginas llegan tras la muerte del pastor Yorick, por lo que se han identificado como un gesto luctuoso, casi tan alto como la inscripción en su tumba: “Sterne’s black page may reflect an earlier elegiac tradition in which words were printed in White on black paper”<sup>92</sup>. En esta página no hay letras blancas, el espacio visual está completamente ocupado por el color negro aplicado en un solo tono, aunque a su vez esta ausencia de texto nos invita a tratar de leer más allá de la tinta.

Sterne trata de explicar el color de las páginas con una metáfora que las define como la ropa de luto. Moss aborda esta metáfora como la premisa para el análisis que hace al momento elegíaco de la novela y explica por qué este par de hojas fracasa en su intento por dar un tono fúnebre al libro precisamente por la naturaleza del libro como objeto:

It is improper for a text to put on mourning because it inevitably reverses the ritual meaning in time and space according to mourning cloth. Mourning cloth is temporary, print is permanent; mourning cloth is ritually total (even when it is an arm-band its intention is to 'color' the entire appearance), two pages of a novel are part of a sequence. And yet a real death occurs, for non-communication is death to the writer, and Sterne achieves here the printer's logical image of the incommunicable -not a blank page which can always be filled- but a page lost forever to the indomitable ink.<sup>93</sup>

En un principio el significado parece completamente perdido debajo de la tinta como señala Moss, pero en realidad queda en una pausa. Cuando llegan las segundas hojas dedicadas por completo a la imagen en el libro, es decir las hojas jaspeadas. A diferencia de las páginas en negro que aparecen sin preámbulos, *Tristram* nos prepara antes de mostrar las hojas jaspeadas para entender qué es lo que busca significar con ellas y al hacerlo recuerda las páginas negras que aparecieron dos volúmenes antes, es decir dos años antes según el tiempo que tardaba en promedio la publicación *Tristram Shandy*. Al

---

<sup>92</sup> Melvin New, notas a *Tristram Shandy*, p. 607.

<sup>93</sup> Moss, *op.cit.*, p. 192.

presentarlas Tristram se dirige a un lector con el que tiene poca empatía pues le pregunta quién es Tickletohy (o Esteban Tappeccue como se conoce en español en *Gargantúa y Pantagruel*) a lo que él responde:

—Read, read, read, read, my unlearned reader! read, — or by the knowledge of the great 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 (motly 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<sup>94</sup>

Ricks describe el interés de Sterne sobre los problemas de interpretación, o sobre-interpretación, como en el caso de las señoras que preferían no leer su libro por considerarlo indecoroso, que aún son vigentes en los debates sobre arte contemporáneo: “Sterne was fascinated by the problems which have come to dominate our recent art, especially the problems about *deception* in a work of art, about what kind of credence we are to place in art itself”.<sup>95</sup>

Visualmente las hojas jaspeadas representan un contraste diametral con las hojas negras pues en ellas todo es una profusión de colores, pero simbólicamente tienen un paralelo con las hojas negras pues también pretenden vestir a la novela. En este caso la gama de tonos no es de luto sino un emblema colorido y sus múltiples puntos recuerdan la ropa de los bufones. Moss señala el absurdo de la alegoría de Sterne que habla sobre ocultar las palabras bajo la tinta: “He uses it as the ad absurdum of allegory, and indeed of all literary meaning, in the idea that words could literally be hidden under a page of black or marbled ink. Meaning that belongs to books may be unable to escape them, stuck under the surface of their communicative medium.”<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Sterne, *op. cit.*, vol.III cap. XXXVI, pp. 203-204.

<sup>95</sup> Ricks, *op. cit.*, p. 16.

<sup>96</sup> Moss, *op.cit.*, p. 192.

Las hojas jaspeadas no sólo aumentan la complejidad del lenguaje visual para la significación de *Tristram Shandy* sino que representan uno de los aspectos más interesantes del libro como objeto. El proceso de impresión del papel jaspeado fue muy distinto al de las hojas negras, en las hojas jaspeadas de la edición original se conjugan más de tres colores diferentes. En la actualidad las ediciones de *Tristram Shandy* han perdido esta impresionante característica y en la mayoría de ellas son en varios tonos de gris. New comenta que los estudios que se han hecho sobre estas hojas concluyen que en la primera edición que se hizo de *Tristram Shandy* no hay dos versiones iguales por el proceso de impresión que se realizó de forma manual en cada ejemplar, lo que hace aún más enigmática a esta imagen del libro.<sup>97</sup> Christopher Fanning parte de las hojas jaspeadas para ahondar en el problema de la originalidad en un medio que se formuló precisamente para suprimir la individualidad, el desorden y las variaciones de la escritura manual. Se podría decir que especialmente en ese intento por lograr un elemento visual singular en su libro, Sterne creó una paradoja sobre la presencia textual del autor y la originalidad en la cultura impresa:

These problematic areas might all be brought to the nexus of origins and originality. At the ontological level, *Tristram Shandy* as material book, published at the dawn of the age of mechanical reproduction, is a studied attempt to problematize issues of originality, using the very physical form of the book to question the technology that produces identical copies of a supposed original. In addition to perplexing readers about its meaning within *Tristram Shandy*, the marbled page is the locus classicus for the problem of identity and originality with regard to the nature of the print medium, for eighteenth-century marbling never produced the same result twice.<sup>98</sup>

A diferencia de las hojas elegiacas, el papel jaspeado forma parte de la cultura impresa y por lo tanto nos ofrece otras posibilidades de significado en el libro. Moss nos recuerda que el papel jaspeado era empleado en el tiempo de Sterne, y aún en nuestros días, como papel para las guardas de los libros: “Like the black pages they are a borrowing, but only from the world of books, and this

---

<sup>97</sup> New, *op.cit.*, p. 652.

<sup>98</sup> Fanning, “Small Particles...”, p. 391.

makes them frustrating where the black pages can be, if only for a moment, poignant. And this surely is the point: for what they borrow from the world of books, where marbled pages work as *end*-papers, is a gesture of ending”.<sup>99</sup> Sin embargo, las hojas jaspeadas de Sterne están atrapadas en medio del libro, marcan un fin que no es final, por eso Moss las relaciona con otro ridículo de las pretensiones que Sterne dio a las imágenes en su novela: “In this sense they do indeed offer an allegory or emblem, of the meaninglessness of all inky marks upon paper, of the fact that books finally have nothing to offer”.<sup>100</sup>

La tercera imagen que ocupa una página entera en el libro implica una relación dialógica mayor con el lector y una apropiación del papel como el material físico en el que está plasmada la obra de Sterne. Esta imagen nos recuerda que el lector activo participa en la creación del significado, como en el caso de los asteriscos, por lo que es necesaria su propuesta personal del “dibujo” literal de un personaje. Se trata de la imagen de la viuda Wadman, tan concupiscible como no hay otra cosa en el mundo. Al igual que en otros momentos de la novela las expectativas del lector para conocer a la mujer de la que se enamoró el tío Toby le hacen correr hacia el siguiente capítulo, que Sterne comienza de esta forma:

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 mistresses as you can—— as unlike  
your wife as your conscience will let you—‘tis  
all one to me ——please your own fancy in  
it.<sup>101</sup>

Todo lo que hay después es una hoja en blanco en la que el lector, especialmente el masculino como lo ha dicho Sterne, puede crear el retrato que mejor le parezca de la viuda. Esta tercera imagen tiene una naturaleza mucho más metaficcional que las dos anteriores, pues aunque las otras se salen de la narración para apelar al lector no hay que crearlas. En cambio en el “retrato” de

---

<sup>99</sup> Moss, *op.cit.*, p. 194.

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> Sterne, *op. cit.*, vol.VI cap.XXXVII, p. 422.

la viuda Wadman Sterne recrea el proceso por el cual se puede plantear un personaje, e involucra al lector en él. Para las personas que no escriben debe ser algo desconcertante y para los que escriben también pues el sentido de la imagen del personaje en el libro está literalmente desplazado al plano visual de la palabra “imagen”. En todo caso el retrato de la viuda Wadman será menos imponente para los pintores, pero ¿quién se ha atrevido a transgredir el límite de la autoridad del escritor para hacer su propia imagen de la viuda?, seguramente muy pocos. La virtud de Sterne es que nos plantea esa posibilidad y al hacerlo cuestiona nuestro papel como lectores en la construcción del significado.

Moss establece una paradoja especial sobre el término “nada” pues eso es lo que hay entre un párrafo y otro en el capítulo donde hay que dibujar a la viuda Wadman. Es una nada distinta a la que puede haber entre los capítulos o los párrafos, entre las oraciones, las palabras y los márgenes, se trata de una nada que reta a participar al lector que no se puede pasar por alto como si sólo fuera nada:

It is also the joke about 'nothing' that Sterne plays on in the space between what widow Wadman might look like and what she 'really' looks like. But it is only nothing because the reader, challenged in a way that the critic is not, refuses to cooperate with Sterne's invitation to fill the blank. [...] Sterne nudges us into seeing an equation between the embarrassment we feel at our desires and the embarrassment we feel in relation to the distinct acts of reading and writing. The empty space on the page tells the reader that he has created for himself a negative role, and describes for him his own mind in its refusal to provide a body.<sup>102</sup>

No es de extrañar que desde el tiempo de Sterne este espacio vacío en el medio del texto haya generado asombros y elogios sobre el ingenio de Sterne. Justo desde el año de la publicación del sexto volumen del libro este aspecto fue comentado en la gaceta *The Critical Review* escrita “by a society of

---

<sup>102</sup> Moss, *op.cit.*, p. 189.

gentlemen” donde también se le compara con Rabelais, no sin reprochar ligeramente los artilugios de Sterne para evitar las críticas negativas a su obra.

But we are forced to acknowledge there are some strokes of humour in Tristram Shandy, which far transcend any thing in the French author. For example, can any thing be more witty than page 147, Vol.II which is left blank for the entertainment of the reader? This is to elevate and surprise – and what can be more sagacious or satirical than the remark upon this blank page. “Thrice happy book! Thou wilt have one page at least, within thy covers, which malice will not blacken, and which ignorance cannot misrepresent.” *A fortiori*, had all the leaves been blank, the author would have been still more exempt from the arrows of censure. In that case we could only have said, that he sold his memorandum-books too dear. This conceit of leaving a blank leaf in order to disappoint the critic, puts us in mind of a puritan who slept all Sunday that he might not break the Sabbath, and then boasted of his having committed no sin n the seventh day, though he had cheated all the other fix. Four our parts, we give Tristram credit for his blank leaf, as likewise, the asterisks, dashes, hiatuses, and indented lines which help to fill up the volume, and throw the reader into an agreeable maze of perplexity and conjecture.<sup>103</sup>

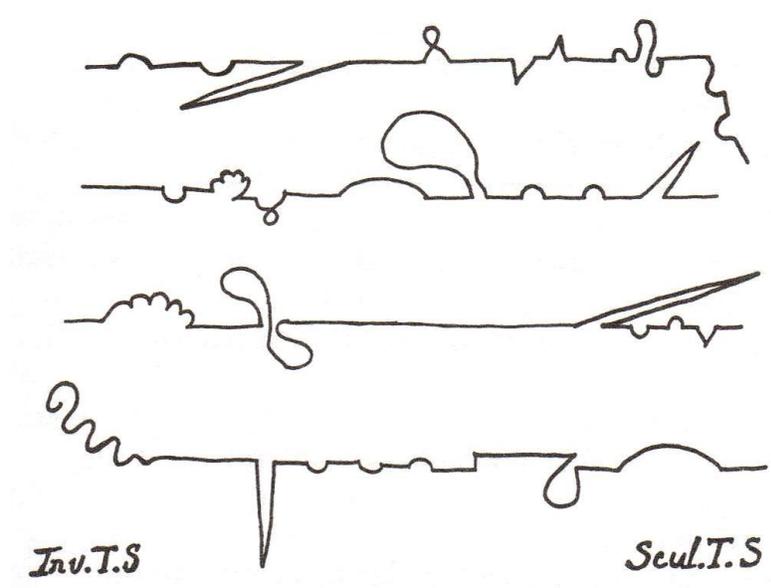
Como hemos visto con los asteriscos, los guiones, y en este caso con una página en blanco entre dos párrafos, las omisiones de información en Sterne suelen decir más del lector que de su propia historia. Sus espacios en blanco son similares al silencio de los psicoanalistas durante las sesiones en las que la falta de palabras revela más de los significados y la psique del enunciador que las participaciones del propio interlocutor. Como bien señala la reseña en *The Critical Review* es en este laberinto de conjetura en el cual el lector puede crear mayores significados y recrearse más en su propia invención que lo que haría si se le presenta toda la información del texto.

Finalmente tenemos la imagen metaficcional por excelencia en el libro: los diagramas de la línea narrativa de Tristram, que curiosamente se presenta también en el sexto volumen del libro, en el capítulo XL. El dibujo tiene las inscripciones “Inv.T.S.” y “Scul.TS”. New explica que las abreviaciones “Inv.” y “Scul.” significan que fueron “inventados” y “grabados” por el mismo

---

<sup>103</sup> Tobias George Smollett ed., *The Critical Review, or, Annals of Literature*, vol. 13, pp. 66-67.

Tristram<sup>104</sup>, de hecho es Tristram quien nos comenta que tras una dieta de verduras y otros frutos como la calabaza y el pepino, que pueden ayudar a curar los desórdenes mentales,<sup>105</sup> ha podido crear ese dibujo que presenta en su novela. El dibujo consiste en cuatro ringorrangos que representan la progresión narrativa en la que avanzaron sus cuatro primeros volúmenes:

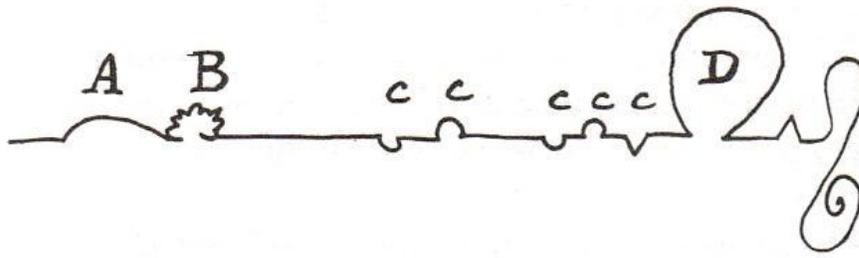


Después Tristram presenta otro ringorrango, pero en este caso es sólo de la progresión del quinto volumen, y, a diferencia de los cuatro anteriores, en él no sólo hay curvas, picos y valles, sino que también hay letras que marcan momentos específicos de su historia. Por lo que con sus “diagramas” entendemos que las variaciones a la recta son las digresiones y sucesos de la vida, que le han impedido tener una narración supuestamente mejor, que desde luego se expresaría en una línea perfectamente recta<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> Sterne, *op. cit.*, vol. VI cap. XL, p. 425.

<sup>105</sup> New, *op. cit.*, p. 702.

<sup>106</sup> Sterne, *op. cit.*, vol. VI cap. XL, p. 426.



Consciente de las críticas de aquellos acostumbrados a una forma menos digresiva, Tristram se jacta de haber logrado el sexto volumen sin desviarse ni un ápice de su propósito narrativo con lo que logra igualar: “the path-way for Christians to walk in! Say divines-The emblem of moral and rectitude! says Cicero”. Afortunadamente para Sterne entre los críticos de nuestro tiempo, como Iser, el ideal ya no es la moral y la rectitud, sino que en el caso de *Tristram Shandy* son precisamente esas posibilidades de la digresión que Tristram sigue como método y están reflejadas en estos diagramas:

Since digressions in *Tristram Shandy* are not departures from a (non-existent) line, but are to be viewed as running counter to narrative linearity, their nature – and Tristram himself has no doubts about the importance of his ‘digressive skill’ – must be quite different from what we normally understand by them. The negative slant disappears the moment digression is no longer geared, let alone subordinated, to the inherent teleology of the narration.<sup>107</sup>

Moss une la línea entre el ringorrango de Trim y los diagramas del progreso de la narración de Tristram que, vistos como los ve él, no son tan fortuitos ni tan inocentes como un espontáneo dibujo en el piso o la representación del método digresivo, sino que también están relacionados con la sexualidad, otro de los aspectos subyacentes en el libro desde su comienzo “ad ovo” y con la disociación entre el ojo y la oreja, que nos lleva a plantearnos la disociación entre el ser y el ser mismo:

*Tristram Shandy* begins with the suddenly randomized trajectory of a sperm, and I doubt if I am alone in finding myself reminded of this by the way the flourish is drawn. In Volume VI, Chapter xl, Sterne draws diagrams of the narrative paths followed by the preceding volumes and of the straight line of ideal narrative. Sexual and verbal communication are not only alike in the book because of the ease with which they may

<sup>107</sup> Iser, *op.cit.*, p. 72.

be upset, they are alike also in the dislocation that they bring about between body and mind. Sterne's impossibly realized diagrams bring about a comparable dislocation between eye and ear, object and book; but they make sense at the level at which this can be understood in its most pressing terms as a separation of the self from itself.<sup>108</sup>

Así como empezó *Tristram Shandy* con el accidentado recorrido de un esperma reflejado en los diagramas narrativos de su autor, nosotros comenzamos el recorrido por los aspectos del lenguaje visual en la novela a partir de las partículas mínimas de la puntuación y llegamos hasta la vista panorámica de las representaciones visuales mayores, incluyendo aquellas que de acuerdo con *Tristram* muestran la progresión digresiva con la que cuenta la singular historia de su vida.

### Hacia una teoría visual de *Tristram Shandy*

Es posible establecer diversas líneas sobre las teorías que conforman el análisis del lenguaje visual en *Tristram Shandy*. Primero tenemos la concepción del libro como objeto, entendiendo la problemática de las obras no sólo como un texto para ser leído como una fuente de ideas expresadas en palabras, sino como un conjunto de elementos que van desde lo físico como el tamaño del papel y las hojas en las que está impreso, a la parafernalia editorial como las dedicatorias, reseñas de otros libros en el mismo libro, notas al pie, críticas de otros autores y demás elementos que fueron explotados ampliamente por Swift y Sterne en *Tale of a Tub* y *Tristram Shandy*. Ricks comenta acerca del conjunto total de elementos visuales en *Tristram Shandy* como una forma constante de recordar al lector que el libro es también un objeto con el que tiene contacto: “All this is a serious reminder of the differences between literature and life, but it is first and foremost superbly funny. We are never allowed to forget that a book, among other things, is a solid object.”<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Moss, *op. cit.*, p. 191.

<sup>109</sup>Ricks, *op. cit.*, p.16.

La conciencia de que su obra era ante todo un libro y que este es un objeto material sirvió a Sterne para satirizar las convenciones editoriales, pero también es una paradoja ontológica sobre las contradicciones que se derivan del libro como medio de comunicación. El contenido abstracto del texto está condenado a una corporeidad que le puede hacer perecer. Este es un conflicto similar al que hay entre la mente y el cuerpo, que no pueden existir el uno sin el otro aunque intentan imponerse sobre su contraparte. Fanning expresa este conflicto a partir de una frase de Horacio:

This brings us to the larger issue implicit in Sterne's attention to the physical nature of writing, which we may label the paradox of the *monumentum aere perennius*-Horace's "monument more lasting than bronze." The ontological issue here is the notion of what constitutes the literary object. The very concept of "book" contains the contradictory notions of both the abstract "text" of a work and its physical embodiment. This tension is the source of the irony in Horace's phrase. What claim do immaterial words have to monumental status? Furthermore, how can they outlast brass when they are dependent on perishable media for the continuance of their existence?<sup>110</sup>

No podemos olvidar que el libro tiene cuerpo y en él hay colores, olores y texturas, así como toda una serie de convenciones editoriales como la portada, o las páginas de derechos, ni tampoco podemos pasar por alto que es un objeto en el cual se expresa una gran cantidad de conceptos complejos a través de materiales que implican una interacción física mayor en comparación, por ejemplo, a una televisión o al radio. En un libro hay posibilidades de jugar a dar la vuelta a las páginas de un capítulo para entender dobles sentidos, como lo demostró Sterne, y sus características como objeto nos hacen pensar por un momento que el mismo Tristram colocó esas hojas con imágenes en su obra o que podríamos tomar un lápiz para hacer el retrato de la viuda y de esta forma comprobar las posibilidades de intervención física en el libro.

En otro nivel de la teoría sobre los elementos visuales de *Tristram Shandy*, tenemos los efectos del lenguaje visual en la percepción del lector y la

---

<sup>110</sup> Fanning, "Small Particles..", p. 389.

interpretación dialógica del texto. Para Byrd estos elementos son un recordatorio del riesgo de crear interpretaciones erradas del texto:

Tristram himself, with his black and blank pages, his typographical gimmicks, and the self-conscious chatter, calls our attention repeatedly to the arbitrary nature of his book and our own misinterpretations as we read it, so that the reader himself is drawn into the dialectic of interpretation, and the ultimate collision occurs between our own consciousness and Tristram's<sup>111</sup>

Iser coincide con Byrd sobre el problema de la sobre-interpretación o interpretación incorrecta del lector y sus proyecciones ante un texto con una naturaleza plurivocal y tan rica como hemos observado, por lo que señala una relación dialógica como la manera en la que Sterne resuelve este conflicto.

The reader's participation however must be such that he will be prevented from removing the plurivocity by means of his own projections. The narrator has been at pains to produce openness through his interruptions, and so it is essential that the reader should not be allowed to impose his own patterns, thereby closing up what has been opened. The best way to counteract this is to create a dialogic relationship between the reader and his own expectations [...]"<sup>112</sup>

Valdría la pena preguntarnos si es adecuado pensar como Iser y Byrd que estos elementos visuales interrumpen y ocultan la información presentada de forma más clara por las letras que conforman el resto de la novela. Es verdad que la secuencia de contenido se ve de alguna manera “interrumpida” por la omisión de palabras o la intrusión de estos elementos visuales, que a veces se llevan párrafos completos, con los que Sterne juega y con los que manipula la imaginación del lector retándolo a inferir los significados que ocultan. Sin embargo, en algunos casos el lenguaje visual es la mejor forma de manifestar aquello que ni mil silogismos de Walter podrían haber dicho, como los diagramas en los que presenta su progresión narrativa de una manera inequívoca y mucho más expedita que si la describiera en páginas y páginas sobre del método digresivo. En *Tristram Shandy* el lenguaje visual no interrumpe ni omite información, sino que aporta un nivel de significación mayor, un lenguaje que complementa las mismas omisiones y digresiones con

---

<sup>111</sup> Byrd, *op.cit.*, p. 38.

<sup>112</sup> Iser, *op.cit.*, p. 63.

las que Tristram cuenta su historia. La responsabilidad de aportar el significado a estos aspectos visuales y permitirse una lectura en la que se integren como parte esencial de la novela recae en el lector que, como en el caso del retrato de la viuda Wadman, queda solo frente a una página en blanco con el deber de completarla.

Finalmente tenemos las teorías del lenguaje visual que toman la puntuación de *Tristram Shandy* desde el contexto histórico en el que fue creada, así como aquellas que la colocan dentro de la evolución de los libros y la escritura, que Vande Berg identifica plenamente. Para entender esta propuesta teórica es necesario conocer el progreso que ha tenido la escritura de un principio retórico que intentaba imitar la oralidad a un principio visual en el que la estructura de pensamiento y la rapidez en la lectura del mensaje son lo más importante. Sterne, como hemos visto, era más cercano al principio retórico, pues para él escribir era otra forma de conversación, aunque curiosamente su uso manierista de la puntuación creó un lenguaje visual sumamente especial para su novela. Vande Berg comenta que después de los intentos de escritores como Sterne, que buscaban imitar el habla en libros creados en imprentas, bajo convenciones gramaticales muy estrictas sobre la puntuación y su relación con la retórica, la preocupación de los autores pasó a otro plano en el siglo XIX:

By the early part of the next century the norms governing this relationship had become predominantly structural; as punctuation lost its oral basis, reading became an increasingly silent and visual affair. The gap between the spoken and written word having widened into a rupture, attempts like Sterne's to achieve the effect of conversation by wholly assimilating the oral into a spatial context were rendered obsolete.<sup>113</sup>

Vande Berg identifica este cambio en la puntuación con un cambio en la forma en la que los lectores descifran el texto. Esta pasó de ser una manera de escuchar lo que estaba escrito a través de esos puntos, a ver lo que dice el texto dentro de los límites de la puntuación, lo que a su vez lleva a un cambio en la

---

<sup>113</sup> Vande Berg, *op.cit.*, pp. 39-40.

estructura lógica del lenguaje que quizá no ha sido valorado tan profundamente por la teoría de la literatura y la gramática:

This shift from rhetorical to structural typography, which can be figuratively described from the reader's stand point as a shift from *hearing* punctuation reproduce the writer's voice to *seeing* it reflect the logical ordering of language within the writer's mind, represents one manifestation of the profound revolution in thought and language which was first expressed through the theories of Descartes and the Port Royal grammarians in the seventeenth century.<sup>114</sup>

Los gramáticos franceses de Port Royal creían que había una serie de categorías gramaticales estructurales universales que eran compartidas por todas las lenguas y fueron algunos de los primeros en plantear una teoría del orden de los idiomas. Ante este nuevo enfoque sobre la universalidad de la gramática y la estructura en las lenguas, la revolución de la estructura lingüística a la que se refiere Vande Berg consistió en pasar del lenguaje fundamentado en el habla y la comunicación como un acto social, a basarlo en la mente y en el acto privado de ver el mundo individualmente. Sterne es en realidad un escritor que apunta a una experiencia retórica y dialógica a pesar de la exageración a las convenciones de la gramática de su tiempo y de la extravagancia con la que creó su propio lenguaje en *Tristram Shandy*. Su texto, creado a partir de un orden retórico, nos brinda paradójicamente una lectura con mucha riqueza visual. La sátira de Sterne es también contra la puntuación que por más que lo intente no logra atrapar la complejidad de la oralidad: “This struggle between the rhetorical world, oral and social, and the emerging structural and spatial world, silent and private, lies behind the attempts of Sterne and many of his English contemporaries to achieve the effect of conversation – to bridge the gap between the spoken and written word – by wholly assimilating the oral into a spatial context.”<sup>115</sup>

Podemos decir que existen tres aspectos que se deben considerar para esbozar una teoría del lenguaje visual en *Tristram Shandy*: la conciencia del libro como

---

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>115</sup> Vande Berg, *op.cit.*, p. 40.

objeto, o *textual presence* como lo entiende Fanning, que llevó a Sterne a experimentar en todos los aspectos materiales de su novela, incluyendo los distintos niveles de composición tipográfica, de puntuación y de las ilustraciones del libro. Por otro lado tenemos el diálogo que entabla con el lector, al que apela por medio de este lenguaje, para permitirle encontrar nuevos significados en las palabras aparentemente ocultas por la imagen, mientras que modula su bivocalidad. Finalmente tenemos el contexto histórico en el que se coloca la escritura de Sterne y su intento por reducir la separación entre el mundo hablado y el escrito, un intento que lo llevó a recurrir en múltiples ocasiones a elementos visuales. Estos tres aspectos de las teorías detrás de los elementos visuales de la novela apuntan hacia la creación verdadera de un lenguaje único dentro del universo del libro, fomentado siempre por la plasticidad de la libre invención que implica la sátira menipea como género.

## CONCLUSIÓN

La posibilidad de asociar a *Tristram Shandy* con un género literario nos ayuda a comprender sus características, pero también a entender la forma en la que los géneros se desarrollan en el tiempo. Como experimento ante los principios expuestos por Bajtín, el ejercicio de la lectura de *Tristram Shandy* deja en manifiesto esa capacidad de los géneros para renacer y renovarse en cada obra. El entendimiento de la novela de Sterne a través de esta propuesta afianza las relaciones intertextuales que se pueden derivar de su discurso y facilita la comprensión de la herencia que obtuvo de Cervantes, Rabelais y Swift, mientras que nos lleva a identificar las aportaciones que realizó él mismo. De esta forma podemos obtener una vista panorámica del rico diálogo que estableció Sterne con los predecesores de su novela y nos ayuda a entender que, por encima de todo, el análisis de una obra literaria es siempre el análisis de múltiples obras.

Como hemos visto la literatura carnavalizada permite percibir el mundo desde un punto de vista distinto: libre, excéntrico, sin barreras jerárquicas e incluso con posibilidades profanas, que nos remite a significados culturales profundos. Sterne es un buen exponente del género y nos lleva a una observación de elementos primordiales de la existencia precisamente por esta carnavalización. En *Tristram Shandy* está presente el momento de la concepción, el nacimiento y la muerte, temas primordiales en todas las culturas que son expuestos con el amable humor de la familia Shandy, lo que no deja de hacer vibrar cuerdas bastante profundas de nuestra psique. Es esa risa de Sterne la que nos permite expresar el significado de forma universal, que nos remite a los orígenes carnalescos de la expresión de la cultura. Precisamente la virtud de Sterne es captar esos aspectos profundos y excepcionales con una literatura de gran comicidad que aprovecha totalmente la libertad de expresión.

La literatura carnavalizada crea un espacio en el que podemos experimentar esta libre circulación entre lo profano y lo serio, que en *Tristram Shandy* es el motor para combinar a Locke con maldiciones y la historia de una gran nariz en una zona en la que, sin darnos cuenta, terminamos por dudar qué es realmente lo serio. Es este tipo de literatura la que mantiene viva la libertad de movimiento que no permiten los géneros serios y por la que podemos tener quizá un punto de vista más crítico ante las divisiones impuestas entre lo serio y lo cómico. El análisis de *Tristram Shandy* como representante de los géneros cómico-serios cuestiona la validez de esa asociación entre los temas más relevantes y profundos con los géneros épicos, históricos o filosóficos, una revisión que sólo los ojos más agudos pueden cuestionar ante la aparente autoridad de los discursos no carnavalizados, que como hemos mencionado, hace mucho no eran superiores, sino que se consideraban iguales dentro del universo literario. Esa es la nueva actitud hacia la palabra de la que nos habla Bajtín, la actitud que nos permite la pluralidad en el discurso de los géneros cómico-serios.

La pertenencia de *Tristram Shandy* a estos géneros, y en específico a la sátira menipea, no sólo se refleja en sus relaciones con otras obras, hacia su interior le permitió tener una gran plasticidad liberándola de las restricciones narrativas y de la naturaleza de los textos ligados a la lógica del lenguaje escrito monovocal, lineal o unívoco. Lo anterior está lejos de ser un rasgo que sólo implica la elección de una forma de enunciación, la bivocalidad es posiblemente lo que ha llevado a muchos a considerar que *Tristram Shandy* es una novela precursora del modernismo. Para mí esa bivocalidad es sólo una de las formas de enunciación que pueden marcar la diferencia entre un texto literario bueno y uno excepcional, algo que tiene más que ver con la capacidad de los escritores como Dostoievsky, Swift, o Sterne, para inyectar vida a cada una de sus palabras.

Las características de la sátira menipea también permitieron a Sterne explorar un lenguaje visual que le distingue y crear con él una forma particular de

expresar el significado, no sólo a través de las palabras sino de las imágenes que incluyó en su texto. Sterne realizó una exploración muy compleja en las posibilidades de integración de estos elementos visuales en su novela, esta exploración convirtió al lenguaje visual en parte elemental de la significación en su obra. El lenguaje visual le da un nivel de interacción mayor con el lector y crea un universo particular de significado. Este lenguaje visual también marca un momento histórico en el que la puntuación, y quizá la misma literatura, pasaba de una tradición retórica y oral a una nueva expresión visual y lógica. Al mismo tiempo señala la plenitud de la cultura impresa que había incorporado toda una serie de convenciones sobre el libro, el papel del autor, el del lector e incluso el de la crítica, con respecto a una novela, que los antecesores menipeos de Sterne no habían enfrentado.

La importancia del lenguaje visual es tal en *Tristram Shandy*, que permea múltiples niveles de la obra desde los micrométricos, como la puntuación, hasta llegar a páginas enteras que Sterne dedicó en su obra a la imagen. También funciona en un nivel metaficcional como la autodefinition de su método narrativo por medio de las líneas que el mismo Tristram presenta expresamente de forma visual.

En las clases de teatro una de las primeras cosas que se aprende es el hecho de que sin conflicto no hay manera de desarrollar la historia. Quizá este principio puede ser extrapolado al conflicto en Sterne entre el libro como un estuche de poco valor donde se encuentra el texto, cuya riqueza son los conceptos que significa, y el libro como objeto que implica la suma de una disposición espacial en las hojas, el uso del papel, la tinta, e incluso el mismo lenguaje escrito como material práctico para dibujar sonidos, pausas y guiños al lector. Quizá la aparente falta de un argumento completo en la novela, si se la toma sólo desde el punto de vista narrativo, queda superada precisamente por esta tensión constante a la que se somete la atención del lector, cuyo fin no es otro que llevarlo a explotar todas estas posibilidades de significación del libro. En algunos momentos de *Tristram Shandy* este conflicto nos hace retirar del papel

protagónico a la progresión de la historia y al contenido del texto para centrarlo en la significación por medio de la imagen que mantiene cautivo al lector en su descubrimiento de los distintos niveles del lenguaje en Sterne.

La relevancia de la tipografía como una pauta musical para la lectura de *Tristram Shandy* o la irreverencia con la que nos son presentadas las líneas argumentales, que ningún autor pudoroso se atrevería a revelar a sus lectores, suelen estar ausentes en los libros con una menor explotación de esos elementos visuales de naturaleza metaficcional. Aquello que pasa desapercibido o que se prefiere omitir para poner la atención en la profundidad de las complicadas líneas narrativas de otras obras es precisamente en *Tristram Shandy* la base con la que se crea un lenguaje excepcional y a la vez el mensaje en la novela de Sterne. El conflicto entre el valor del texto como significado y el valor del mismo texto como significante es lo que nos recuerda que por mucho que un libro nos conduzca a la imaginación de las historias que nos cuentan los escritores, no podremos evadir la corporeidad ni de los libros ni de nosotros mismos que sostenemos esos objetos entre las manos, que respiramos y parpadeamos al leer.

Ante todos estos elementos del lenguaje visual y de la riqueza de *Tristram Shandy* como ejemplo de los géneros cómico-serios la lectura de la novela es un ejercicio de análisis literario simplemente irresistible en términos de sus relaciones intertextuales con otras importantes obras que pertenecen a estos géneros cómico-serios y también en términos exclusivamente visuales. Gracias a los aspectos trascendentes de los géneros cómico-serios y de su enorme plasticidad en todos los niveles del lenguaje en el libro, *Tristram Shandy* es una novela inmersa en ese diálogo que los escritores pueden entablar con sus predecesores a kilómetros y cientos de años de distancia y simultáneamente con sus lectores futuros, para los que sigue teniendo aspectos y mensajes atractivos a pesar de la diferencia de tiempo o de las latitudes donde se encuentren.

Si se pudiera determinar el valor de *Tristram Shandy* como una novela del siglo XVIII quizá se tomarían en cuenta estos aspectos de tradición en el género y de

la creación de un lenguaje visual propio para replantearla no como uno de los libros más representativos, sino de los más sorprendentes en cuanto a las posibilidades que ofrece la novela una vez que son superadas las barreras que restringen la libre invención.

## BIBLIOGRAFÍA

Citas de *Tristram Shandy* : Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Melvin New edición, comentario introductorio y notas. London, Penguin Books, 2003.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la edad media, el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Booth, Wayne C. "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*", *PMLA*, Vol. 67, No. 2 (1952), pp. 163-185.

Briggs, Peter M. "Locke's *Essay* and the Tentativeness of *Tristram Shandy*", *Studies in philology*, No. 82 (1985), pp. 494-520.

Bubnova, Tatiana. "Voz, sentido y diálogo en Bajtín", *Acta poetica*, No. 27 (2006), pp. 100-114.

Byrd, Max. *Tristram Shandy*. London, Unwin Hyman, 1985.

Cash, Arthur H. "The Lockean Psychology of *Tristram Shandy*", *ELH*, Vol. 22, No. 2 (1955), pp. 125-135.

Fanning, Christopher. "Small Particles of Eloquence: Sterne and the Scriblerian Text", *Modern Philology*, Vol. 100, No. 3 (2003), pp. 360-392.

Iser, Wolfgang, *Laurence Sterne Tristram Shandy*. New York, Cambridge University Press, 1988.

Jefferson, D.W. "*Tristram Shandy* and the Arts of Fiction", en Boris Ford ed., *The New Pelican Guide to English Literature*, Vol. IV *From Dryden to Johnson*. Harmondsworth, Penguin Books, 1982, pp. 323-337.

Jefferson, D.W. "Swift and the Tradition of Wit", en Boris Ford ed., *The New Pelican Guide to English Literature*. Vol. IV *From Dryden to Johnson*. Harmondsworth, Penguin Books, 1982, pp. 195-213.

Keymer, Thomas ed. *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. New York, Cambridge University Press, 2009.

Lanham, Richard. *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*. Berkley, University of California Press, 1973.

Moss, Roger B. "Sterne's Punctuation", *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 15, No. 2 (1981-82), pp. 179-200.

New, Melvyn. Introducción a la edición de *Tristram Shandy* de Penguin Classics. London, Penguin Books, 1997.

Pardo García, Pedro Javier. "Satire on Learning and the Type of the Pedant in Eighteenth-Century Literature". *Barcelona English Language and Literature Studies*, 13 (2004).

Rabelais, Francois, *Gargantúa y Pantagruel*. México, Porrúa 1982.

Ricks, Christopher. Ensayo introductorio a la edición de *Tristram Shandy* de Penguin Classics. London, Penguin Books, 1967.

Ross, Ian Campbell. Introducción a la edición de *Tristram Shandy* de Oxford, Oxford University Press, 1983.

Smollett, Tobias George ed. "The Life and Opinions of Tristram Shandy Gent. Vols. 5, 6", *The Critical Review, or, Annals of Literature*, Vol. 13 (1762), pp. 66-69.

Sterne, Laurence, *et.al.*, *Tristram Shandy: an authoritative text, backgrounds and sources, criticism (a Norton critical edition)*. Anderson, Howard ed. New York, W.W. Norton, 1980.

Sterne, Laurence. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, ed. Fernando Toda, 8ª ed., Madrid, Cátedra, 2008.

Swift, Jonathan. *A Tale of a Tub* en Robert A. Greenberg y William Bowman Piper eds. *The Writings of Jonathan Swift*. New York, W.W. Norton, 1973.

Traugott John, "The Shandean Comic Vision of Locke" en Traugott John ed. *Laurence Sterne, a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1968, pp. 126-147.

Vande Berg, Michael. "'Pictures of Pronunciation': Typographical Travels Through *Tristram Shandy* and *Jacques le Fataliste*", *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 21, No. 1 (1987), pp. 21-47.