

PARTICULARIDADES Y ALGUNAS IMPLICANCIAS DEL USO DE LA FORMA AUTOBIOGRÁFICA EN *TRISTRAM SHANDY*

Aldo Oscar Valesini

Texto y lector son los dos polos de un diálogo inmanente en toda obra literaria. Esta dimensión del objeto estético, reanimada en la actualidad con los planteos de la estética de la recepción y de la pragmática, ensancha notablemente las posibilidades comunicativas del texto a partir de la admisión del concepto de relatividad como determinante necesario del código. Éste, en cuanto actualice la enciclopedia del lector, definirá un mundo narrativo inteligible (pertinente epistemológicamente) según las correlaciones de ciertas variables: época, cultura, clase social, entre otras.

Un factor que enriquece el diálogo es el denominado en teoría de la comunicación "factor sorpresa", cuya función, en un mensaje lingüístico consiste en suscitar la reflexión sobre el lenguaje mismo, en cuanto constituye una transgresión de los modos habituales de estructuración. Desde el punto de vista de la estética contemporánea, es una consigna fundamental de las denominadas "vanguardias", y ya fue definido y estudiado por los formalistas rusos.

Creemos que éste es el efecto fundamental de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, logrado sobradamente con numerosos recursos: parodia, ironía, grotesco, hipérbole, etc.¹

El vasto campo de recursos que constituyen el entramado de la obra define una pluralidad de códigos difícil de abarcar (ideológico, estético, humorístico, satírico, religioso) que se superponen, se penetran recíprocamente y enriquecen la escritura.

"Conduite sur le mode personnel, cette entreprise autobiographique en cesse de faire un appel direct, souvent familier, au lecteur"², apelación que puede situarse, por ejemplo, en las "alteraciones" de la forma clásica del discurso. Evitamos el concepto "novedades", a primera vista más conveniente, atendiendo a los estudios³ que ubican la obra como continuadora de ciertas tradiciones estructurales. Señalamos algunas:

- La dedicatoria aparece en el Chapter VIII, Book One.
- El prefacio, en el Chapter XX, Book Three.
- El final de la obra (el hecho de haber quedado inconclusa por la muerte de Sterne no modifica la situación) no coincide ni prefigura el final de ninguna "historia".

- Hay una presencia permanente del autor (intrusiones) en el plano del enunciado, al punto que Wayne Booth la caracteriza como una "obra de retórica intrusiva".

-El discurso es un compendio de materiales heterogéneos que funcionan como códigos metatextuales y refuerzan el mensaje, al explicitarlo, sintetizarlo o graficarlo:

- .digresiones del narrador.
- .gráficos (que representan un avance de la narración en relación con la historia)
- .juegos tipográficos

Las citadas "alteraciones" (que de ninguna manera agotan el repertorio de la obra) poco indican acerca de su significación estudiadas aisladamente, es más, posiblemente produzcan la curiosidad acerca de cuál (o cuáles) son los soportes de la ficción que habilitan una manera tan poco convencional de armar una obra (el cómo). También será útil establecer la función de las mismas en el discurso (el para qué).

Creemos que la presencia de dichos elementos, cuya naturaleza entraña una suerte de subversión de la materia literaria (narrativa), está legitimada por el uso de lo que puede denominarse la "primera persona" ⁴ o, de manera más precisa, la forma autobiográfica.

Para demostrar esta hipótesis, se intentará verificar el funcionamiento de tal forma narrativa en los distintos aspectos propuestos por Gérard Genette en *Figures III*.⁵

LAS CONCESIONES OTORGADAS POR LA FOCALIZACIÓN.

El clásico concepto de *narrador* actualmente es objeto de una revisión beneficiosa. Wayne C. Booth, comentando los tradicionales modos de caracterización de la obra basados en dicha categoría, afirma la insuficiencia de la misma considerada aisladamente; decir, por ejemplo, que el narrador está en "primera persona" no logra circunscribir un modelo aplicable a la vez, por ejemplo, a *Adolphe* y a *Tristram Shandy*.

Gérard Genette hace suyo el concepto de focalización (acuñado de la expresión *focus of narration* de Brooks y Warren) para aludir a la posición del narrador dentro del relato, o a la perspectiva desde la que son percibidos (y, en consecuencia, ordenados y transmitidos) los acontecimientos del mundo narrativo.

En nuestra obra, el punto a partir del cual se ejerce la localización coincide con la "primera persona"

"I wish either my father or my mother, (...) I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world, from that in which the reader is likely to see me." (p. 3, Chapter 1, Book One) ⁶,

donde se observa:

- a. el uso de la primera persona gramatical,
- b. La distancia temporal entre el tiempo de la narración y los acontecimientos narrados.

Tales determinaciones, merced a las cuales es lícito designar "a priori" a la novela como una autobiografía, inciden notablemente en la estructuración general de la obra.

En consecuencia, el centro de percepción debe ser coincidente con el narrador, Tristram: "And here am I sitting, this 12th day of August 1776, in a purple jerkin and yellow pair of suppers, without either wig or cap on, (...)" (P. 473, Chapter 1, Book Nine).⁷

Por una norma elemental de verosimilitud, se le ha de exigir la adopción de un punto de vista con las restricciones pertinentes (la "visión con" propuesta por Pouillon).

Pero a través de la narración, frecuentemente su focalización es *delegada* en otros personajes: el narrador se introduce en la conciencia de:

-el párroco Yorik: "For these reasons he resolved to discontinue the expense, and there appeared but two possible ways to extricate him clearly out of it, -and these were, either to make it an irrevocable law never more to lend his steed upon any application whatever, - or else be content to ride the last poor devil, such as they had made him, with all his aches and infirmities, to the very end of the chapter. As he dreaded his own constancy in the first, -he very cheerfully betook himself to the second;" (p. 17, Chapter X, Book One).⁸

-el padre: "For the next two whole stages, no subject would go down, but the heavy blow he had sustained from the loss of a son, whom it seems he had fully reckoned upon in his mind, and registered down in his pocket-book, (...)
From Stilton, all the way to Grantham, nothing in the whole affair provoked him so much as the condolences of his friends, and the foolish figure they should both make at church, the first Sunday, -of which, in the satirical vehemence of his wit, now sharpened a little by vexation, he would give so many humorous and provoking descriptions," (p. 33, Chapter XVI, Book One).⁹

-el tío Toby: "These conversations were infinitely kind; and my uncle Toby received much more, but that they brought him into some unforeseen perplexities, which, for three months together, retarded his cure greatly; and if he had not hit upon an expedient to extricate himself out of them, I verily believe they

would have laid him in his grave.”(p. 61, Chapter XXI, Book One),¹⁰
rasgos tradicionalmente característicos de la “omniscencia”.

Con algunas reservas, consideraremos tales alteraciones como *paralepsis* siguiendo a Genette.

Inversamente, hay casos donde la información aparece retaceada, refleja un nivel inferior de conocimiento al que corresponde naturalmente al narrador, o que representa una ruptura del nivel definido por el contexto:

“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 come so hear her ^{ooo}. I will not say whether my uncle Toy had completed the sentence or not; -’this for his advantage to suppose he had, -as I think, he could have added no one word which would have improved it.” (p. 77, Chapter, VI, Book Two).¹¹

-p. 370, Chapter XXXVIII, Book Six: hay una página en blanco, en la que el lector puede dibujar a la viuda Wadman.

-p. 490, Chapter XVIII, Book Nine: supresión de capítulos, los que, de manera simétrica a lo que ocurre en el caso anterior, denominaremos *paralipsis*.

Genette señala que tales “infracciones”, para ser consideradas como tales, deben presentarse de manera aislada en un contexto definido.

Aquí sucede que la adopción de la norma de equisciencia (N=P) constituye más una decisión retórica que una práctica empírica, a pesar de la aparentemente evidente narración autobiográfica.

Con respecto a la focalización, debemos señalar que en algunas ocasiones recae sobre el narrador, se retrotrae otras a un estadio previo a la perspectiva de Tristram, cuando dialoga con un lector, por ejemplo:

Focalización sujeto ____ > (delegada) ____ > Tristram ____ > (delegada) ____ >
(Personajes: Toby, Yorik).

De donde inferimos que el narrador dramatizado (según Booth) es un agente narrador en quien se delega la visión a través del discurso, del cual se utiliza la visión (y la voz) con fines específicos:

“I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of a mortal I am, by the one, would give your a better relish for the other: As your proceed further with me, he slight acquaintance which is now

beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship. (...) Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out, -bear with me, -and let me go on, and tell my story my own way: -or if I should seem now and then to trifle upon the road, -or should sometime put on a fool's cap with a bell to it, for a moment or two as we pass along, -don't fly off, -but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon my outside; -and as we jog on, either laugh with me, or at me, or in short, do any thing, -only keep your temper." (pp. 8-9, Chapter VI, Book One).¹²

Otra alternativa para considerar el análisis consiste en leer la obra según las categorías implícitas en la misma. Es decir: llevar a cabo el abordaje no desde el exterior, sino desde el interior: "If my hypercritic is intractable, (...) and that this plea, though it might save me dramatically, will damn me biographically, rendering my book, from this very moment, a professed Romance, which, before, was a book apocryphal." (p. 80, Chapter VII, Book Two).¹³

Este "libro apócrifo" está a cargo de un *agente narrador* que en ningún momento se cuida de respetar las premisas de verosimilitud encargadas de provocar la "ilusión de realismo" en el lector, modalidad que ha sido cuestionada por Sartre en las novelas de François Mauriac.¹⁴

Tristram cumple su misión de erigir un mundo novelesco como pretexto para dar a conocer sus *opiniones* sin ningún pudor novelístico; es más: ostentando el carácter ficticio (y arbitrario) de los héroes:

"We are now going to enter upon a new scene of events. -Leave we then the breeches in the tailor's hands, with my father standing over him with his cane, reading him as he sat at work a lecture upon the *latus clavus*, and pointing to the precise part of the waistband, where he was determined to have it sewed on.-

Leave we my mother -(truest of all the poco-curantes of her sex!) -careless about is, as about every thing else in the world which concerned her; -that is, -indifferent whether it was done this way or that, -provided it was but done at all. -Leave we *Slop* likewise to the full profits of all my dishonours.

Leave we poor *Le Fever* to recover, and get home from *Marseilles* as he can. -And last of all, -because the hardest of all-

Let us leave, if possible, myself: -But 'this impossible, -I must go along with you to the end of the work." (p. 348, Chapter XX, Book Four).¹⁵

Tal explicitación de su paternidad, obviamente lo autoriza a un manejo exhaustivo (y antojadizo) de la información, hasta el punto de incluir como material narrativo las intervenciones (reflexiones, opiniones) de lectores hipotéticos. En este esquema de superposición de máscaras, también Tristram denuncia su carácter ficticio:

"-It is not half an hour ago, when (in the great hurry and precipitation of a poor devil's writing for daily bread) I threw a fair sheet, which I had just finished, and carefully wrote out, slap into the fire, instead of the foul one.

Instantly I snatched off my wig, and threw it perpendicularly, with all imaginable violence, up to the top of the room-"(p. 227, Chapter XVIII, Book Four).¹⁶

En síntesis, se pueden señalar las siguientes particularidades en el uso de la "primera persona":

- a. El recurso convencional de otorgar un carácter ficticio a las opiniones (críticas) del autor acerca de su realidad social, religiosa, filosófica, mediante la presencia de Tristram;
- b. dicha elección también estuvo condicionada por la intención del autor: **"From the first moment I sat down to write my life for the amusement of the world, and my opinions for its instruction,"** (p. 165, Chapter XXVIII, Book Three).¹⁷
"-So that betwixt both, I write a careless kind of a civil, nonsensical, good humoured Shandean book, which will do all your hearts good- -And all your heads too, -provided your understand it."(p. 344, Chapter XVII, Book Six).¹⁸
- c. tal perspectiva lo autoriza a verter sus "reflexiones", "comentarios" o "digresiones", sin necesidad de respetar los requerimientos de discreción con respecto a sus personajes,
- d. también es natural el uso del "doble registro": **"was but ten years old when this happened; but whether it was, that the action itself was more in unison to my nerves at that age of pity, which instantly set my whole frame into one vibration of most pleasurable sensation; (...) this I know, that the lesson of universal good-will then taught and imprinted by my uncle Toby, has never since been worn out of my mind:"** (p. 87, Chapter XII, Book Two).¹⁹
- e. una forma particular de "doble registro" (denominación en este caso forzada por la carencia de una más apropiada) se advierte en la reflexión de Tristram sobre su tarea de escritor, a consecuencia de la cual realiza correcciones, modificaciones, supresiones en su obra, con los consiguientes retrocesos y raccontos en la historia.

En conclusión, hay un modo dominante, un yo que preside el relato. Lo curioso es que su naturaleza personal se manifiesta casi exclusivamente en lo que respecta a sus opiniones. La "vida" de Tristram (lo diegético propiamente dicho) está focalizada sin ninguna de las restricciones de campo que comporta el relato autobiográfico. Sólo quedarían excluidos algunos pasajes en que el narrador actúa como transcriptor (pp. 189-211, Book Four: *Slawkenbergius's Tale*), o reproduce la información recibida de los personajes testigos de los acontecimientos ("To my uncle

Toby Shandy do I stand indebted for the preceding anecdote, (...)", (p. 5, Chapter III, Book One) inaccesibles naturalmente al narrador (recordemos que nace en el Book Three).

Las mínimas restricciones, en este sentido, consisten antes en juegos con el lector que en recursos de verosimilitud propiamente dichos, o de ajuste con la perspectiva elegida.

Pese a las objeciones técnicas que puedan formularse, Tristram sostiene constantemente el carácter autobiográfico de la obra, ya sea declarándolo explícitamente, ya en el uso de ciertos recursos. Simultáneamente se multiplican las apelaciones al lector.

La presencia de los citados elementos ajenos a la sustancia narrativa propiamente dicha, conforma una manifestación de una estrategia tendiente a lograr en el lector un comportamiento acorde con los requerimientos de la forma autobiográfica; comportamiento que no es recíproco por parte del narrador, puesto que la adopción de la "primera persona" es un artificio que usa de una identidad para desvirtuarla técnicamente: lo que a simple vista parece más natural, paradójicamente resulta ser lo más artificial.

EL NARRADOR Y "SU" HISTORIA.

Mediante diversos procedimientos, Tristram procura obtener la credibilidad del lector. Para lograrla, era preciso generar en éste una sensación de confianza. A ello contribuyen: -el uso de la "primera persona" (autobiografía); -la inserción de sus opiniones sobre los acontecimientos que él mismo narra; -sus reflexiones acerca de la obra, y acerca de su actividad de escritor; -los numerosos juegos y enigmas que propone al receptor.

El análisis de las relaciones entre el narrador y los acontecimientos y los personajes de su obra da lugar a considerar el carácter "mimético" o "diegético" del relato.

Esta diferenciación, ya propuesta por Platón en el Libro III de *La República*, con un sentido antitético, fue retomada por Aristóteles, quien minimizó la oposición al hacer del relato puro ("diégesis") y de la representación directa ("mímesis") dos variedades de la mímesis.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX se retoma la polémica, que se expresa con dos términos adjudicados a H. James: "telling and showing".

Genette observa el carácter ilusorio de la noción de "showing" entendida como imitación o representación narrativa. Propone entonces distinguir entre "relato

de acontecimientos" y "relato de palabras" para considerar el problema más detalladamente.

Dice sobre el relato de acontecimientos: "es siempre relato, transcripción de lo (supuesto) no verbal en verbal: su mímesis será pues sólo una ilusión de mímesis dependiendo, como toda ilusión de una relación eminentemente variable entre el emisor y el receptor."

Las manifestaciones a nivel observacional del carácter mimético del relato de acontecimientos son: -mayor cantidad de información narrativa (relato más desarrollado) y -mínima presencia del informador (narrador).

Aunque en nuestra obra no encontramos un predominio absoluto de ninguna, podemos decir que estos indicadores permiten señalarla levemente diegética: al narrador le interesa esencialmente recalcar su visión (versión) de los acontecimientos, para lo cual mantiene su presencia en el relato mediante:

- indicios gramaticales,
- exclamaciones,
- notas al pie de página,
- digresiones.

Es justamente el predominio del "telling" sobre el "showing", lo que confiere unidad a un texto construido a partir de materiales heterogéneos.

Esta presencia anárquica del informador, tiene una clara relación con la distancia, en un relato que a veces tiende a la impersonalidad por obra de un narrador que momentáneamente coincide con un narrador básico.

Las irrupciones del informador producen una "fractura" en el enunciado (un salto del enunciado a la enunciación), y constituyen una apelación al lector, un llamado de atención sobre el texto mismo, y a simple vista constatamos, entre otros, su efecto humorístico:

"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 inquisitive.

Shut the door.

I was begot in the night, (...)" (p. 6, Chapter IV, Book One).²⁰

Es notable el dominio legal (lógicamente), pero ilegal (desde la perspectiva de la ficción) que el narrador ejerce sobre la obra, y en consecuencia, sobre el lector. Su confidencia es ya indiscreción.

De todas maneras, cumple sobradamente su misión de recordar permanentemente su función de enunciadador. La inserción de ciertas escenas "detalladas", en ningún momento se acompaña de la "transparencia"; es más, por lo general se completan con sus "opiniones" acerca de lo narrado.

Las relaciones entre el enunciado presente en el texto y la frase supuestamente pronunciada por el héroe determinan las modalidades incluidas en lo que Genette denomina "relato de palabras".

Mencionamos aquí una de las tantas paradojas: en un relato donde predomina el "telling", reforzado incuestionablemente por la presencia del narrador en la forma autobiográfica y por la ruptura de la historia a causa de las numerosas digresiones, opiniones y reflexiones extradiégéticas, el narrador, en su relación con los personajes, instauro la modalidad propia de la mimesis.

El dominio (lógico) de la información (cuya manifestación en el discurso es el estilo indirecto libre y el indirecto) no se concreta efectivamente. Aunque el comienzo de la obra (Book One y Book Two) correspondería en líneas generales al denominado "relato de palabras", las palabras de los personajes aparecen transcritas tal como fueron pronunciadas.

Un detalle de importancia es la manera particular de indicar formalmente el diálogo: los juegos tipográficos son constantes. Por ejemplo, en el siguiente párrafo, las palabras dichas por los personajes aparecen en negritas:

"Pray, my dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the clock? -
----- Good G - -I cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, -Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?
Pray, what was your father saying? - -Nothing." (pp. 3-4, Chapter I, Book One).²¹

La diégesis es presentada de manera directa, vigorizando la ilusión de veracidad con una focalización cero, propia del "showing".

Las relaciones temporales establecidas entre la historia y la narración tienen cierta incidencia en el uso de los diferentes discursos. En *Tristram Shandy* el juego temporal es múltiple. Podemos reconocer, sin embargo, algunos segmentos que ordenamos cronológicamente:

- A) acontecimientos anteriores a la concepción de Tristram Shandy;
- B) acontecimientos sucedidos entre su concepción y su nacimiento;
- C) acontecimientos posteriores al nacimiento;
- D) acontecimientos ocurridos durante la narración de la obra.

Marginalmente, tenemos que consignar los acontecimientos simultáneos a los incluidos en D y que situamos en la extradiégesis, adjudicados a la situación del narrador Tristram: digresiones, contacto con el (los) narratario(s):

"Pray reach me my fool's cap -I fear you sit upon it, Madam -'tis under the cushion -I'll put it on-Bless me! you have had it upon your head this half hour.-
There then let it stay, with a
Fa-ra diddle di
and a fa-ri didde d
and a high-dum-dye-dum
fiddle - - - - -dumb - c

And now, Madam, we may venture, I hope, a little to go on." (p.400, Chapter XXVI, Book Seven).²² La mayor cantidad de ejemplos del discurso narrativizado se encuentra en el relato de A y B: "At different times he would give fifty humorous and apposite reasons for riding a meek-spirited jade of a broken-winded horse, preferably to one of mettle; (...)" (p. 16, Chapter X, Book One).²³

También son numerosos los usos del discurso traspuesto, especialmente a través del uso del estilo indirecto: "Sometimes, in his wild way of talking, he would say, That gravity was an errant scoundrel; and he would add, -of the most dangerous kind too, -because a sly one; and that, he verily believed, more honest, well-meaning people were bubbled out of their goods and money by it in one twelve-month, than by pocket-picking and shop-lifting in seven." (p. 21, Chapter XI, Book One)²⁴. Por sus mismas características, este modo es el más propicio para un narrador como Tristram.

Aunque no produce una sensación de fidelidad literal con respecto a las palabras pronunciadas "realmente" por el personaje, es el más adecuado para insertar las opiniones y comentarios respecto de las intervenciones; le permite dominar antojadizamente la participación de cada personaje. El efecto inmediato es resaltar el papel del narrador.

El discurso dominante en toda la obra corresponde al modo *rapporté*, que consiste en reproducir textualmente las palabras del personaje en la forma corrientemente caracterizada como diálogo. Pero, contrariamente al efecto general de objetividad que naturalmente debe producir esta forma, por la misión de "reproductor" asumida por el narrador, en nuestro caso la "escena" no se presenta, sino es presentada. Tristram está siempre adelante, cumpliendo la función de una lente a través de la que se nos permite (o no) asistir a la representación:

Chapter XIII

My brother does it, quoth my uncle Toby, out of principle. -In a family-way, I suppose, quoth Dr. Slop.-
Pshaw! -said my father, -'tis not worth talking of.

Chapter XIV

At the end of the last chapter, my father and my uncle Toby were left both standing, like Brutus and Cassius at the close of the scene making up their accounts. (p. 89, Book Two).²⁵

Desde un punto de vista cuantitativo, la consideración de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* como un relato de palabras nos indica que es predominantemente mimético: la escena es mostrada, pero siempre en relación con la instancia narrativa: sirve de motivo para la valorización de la narración antes que la de la historia. La actitud del narrador oscila entre el máximo de objetividad (muchas veces inverosímil) que consiste en reproducir los diálogos entre los personajes, textualmente, y el máximo de subjetividad, dado en las numerosas intervenciones comentando justamente los diálogos mencionados. De una u otra manera, el narrador usufructúa de los artificios adecuados para mantener una presencia incuestionable en el relato.

Usa el discurso "rapporté" para: 1. contar la historia (diégesis), y 2. para comentarla (extradiégesis). Se puede decir que este modo de discurso, que en algunos aspectos alude a los problemas planteados en lo concerniente a la "voz" del narrador, contribuye a proporcionar coherencia formal al texto.

El yo que pronuncia el discurso desconoce abiertamente los preceptos "realistas" que otorgan verosimilitud a su mundo narrativo: de forma más grosera que Mauriac sostiene una distancia ambigua con respecto a sus criaturas: por un lado, el carácter mimético, adoptando momentáneamente la transparencia completa; pero al mismo tiempo, el abundante tono subjetivo, que manifiesta (denuncia) la presencia del narrador a través de sus opiniones, digresiones y comentarios, en los que están involucrados los mismos personajes de la historia.

Esta actitud que adopta formas de discurso determinadas, también implica la cuestión de "distancia" con respecto al lector.

Sería de interés indagar sobre los mecanismos del discurso que regulan la distancia entre narrador y narratario, y la posible incidencia que en ello pudieran tener los problemas de distancia entre narrador y personaje. Es probable que el humor, o la emoción, funcionen en este sentido, provocados por la ruptura de la historia, a causa de la súbita presencia (impertinente) de la instancia de la enunciación. Con otras palabras, las intercalaciones de la extradiégesis en la diégesis.

LA VOZ DEL NARRADOR Y LOS PROBLEMAS DE TIEMPO IMPLICADOS

Según Genette, el estudio de los problemas de la voz se ocupa de las relaciones entre: a) narración y relato y b) narración e historia.

La novedad de *Tristram Shandy* en cuanto sobrevalora la instancia narrativa sobre el contenido narrativo (historia) está implicada en la previa decisión con respecto a la adopción de una "primera persona" gramatical, con las características particulares de Tristram. El narrador se apropia de todos los beneficios que le concede tal modalidad (explicitación de la subjetividad, doble registro, diario y

memoria; etc.), pero traiciona el ajuste (restricción de campo) que necesariamente debía adoptar en concordancia.

El autor de *Figures III* compara la importancia del lugar y del tiempo en que se refiere una historia. Aclara que, mientras que se puede prescindir de aclaraciones respecto al primero, es casi un imperativo señalarlas en el segundo: "Las determinaciones temporales de la instancia narrativa son manifiestamente más importantes que sus determinaciones espaciales".

La principal determinación temporal de la instancia narrativa es su posición relativa respecto a la historia. Establece a continuación cuatro tipos de narración: anterior, ulterior, simultánea e intercalada.

Si efectuamos una delimitación artificial y consideramos estrictamente la diégesis, podemos afirmar que nuestro caso es el segundo: la situación narrativa es posterior a los acontecimientos.

En muchos ejemplos de la literatura tradicional, ocurre un progresivo acercamiento entre la historia y la narración, pues el relato mismo de la primera acorta la distancia con respecto a la segunda, y llega a alcanzar una relativa contemporaneidad. Para que la historia se una a la narración, la duración de la segunda no debe exceder la de la primera. Pero en *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* hallamos lo que Genette denomina una "aporía cómica":

"I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume-and no farther than To my first day's life -'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it -on the contrary, I am just thrown so many volumes back-was every day of my life to be as busy a day as this- And why not?

-And the transactions and opinions of it to take up as much description-And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write-It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write-and consequently, the more your worships will have to read." (pp. 222-223, Chapter XIII, Book Four).²⁶

Pero atendiendo a la estructura total de la obra, creemos que corresponde a la narración "intercalada": la narración (ulterior) se inserta permanentemente en la diégesis: "Is it not a shame to make two chapters of what passed in going down one pair of stairs? for we are got no farther yet than to the first landing, and there are fifteen more steps down to the bottom; and for aught I know, as my father and my uncle Toby are in a talking humour, there may be as many chapter as steps; y prosigue después: "Now this your must know, being my chapter upon chapters, which I promised to write before I went to sleep, I thought it meet to ease my conscience entirely before I laid down, by telling the world all I knew about the matter at once: (...)" (p. 219, Chapter IX, Book Four).²⁷

Y es precisamente en relación con el tiempo que el narrador delata su carácter de "hacedor" de la historia, valiéndose de sus personajes. La naturaleza ficticia de las criaturas, que tanto se ha tratado de disimular a lo largo de la historia del género, en este caso se muestra sin escamoteos.

De dicha transacción hay alguien que resulta ganancioso: Tristram, cuya denuncia de la diégesis, hace que el lector asuma como "real" la situación narrativa. Se nos presentan, con inocencia peculiar, con un gesto de "honestidad" por parte del narrador al confesarnos (con un guiño de complicidad) lo ilusorio de la historia, los intentos y sinsabores de un escritor que pretende redactar su obra:

"I enter upon this part of my story in the most pensive and melancholy frame of mind, that ever sympathetic breast was touched with. -My nerves relax as I tell it. -Every line I write, I feel an abatement of the quickness of my pulse, and of that careless alacrity with it, which every day of my life prompts me to say and write a thousand things I should not-" (p. 166, Chapter XXVIII, Book Three)²⁸

Las convenciones de verosimilitud desvirtuadas conscientemente por Tristram a través, por ejemplo, de sus indicaciones de carácter escénico respecto a sus personajes, son adoptadas y ejercidas constantemente en lo que concierne a la "historia" de la redacción del libro: **"To explain this, I must leave him upon the bed for half an hour, -and my uncle Toby in his old fringed chair sitting beside him."** (p. 167, Chapter XXX, Book Three)²⁹, ocho capítulos más adelante retoma la cuestión: **"-I have left my father lying across his bed, and my uncle Toby in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour, and five and thirty minutes are lapsed already. -Of all the perplexities, a mortal author was ever seen in, - this certainly is the greatest, -for I have Hafen Slawkenbergius's folio, Sir, to finish-a dialogue between my father and my uncle Toby, upon the solution of prignitz, Scroderus, Ambrose Paraeus, Ponocrates, and Grangousier to relate, -a tale out of Slawkenbergius to translate, and all this in five minutes less than no time at all; -such a head! -would to heaven my enemies only saw the inside of it!"** (p. 181, Chapter XXXVIII, Book Three)³⁰, y concluye en el volumen siguiente: **"My father lay stretched across the bed as still as if the hand of death had pushed him down, for a full hour and half,"** (p. 213, Chapter II, Book Four).³¹

Sterne intenta rescatar la pluridimensionalidad del tiempo de la diégesis a través de la superposición del tiempo de la narración y el tiempo de la historia.

Las consideraciones anteriores aluden evidentemente a la presencia de una situación ajena a la historia propiamente dicha, que conforma un "nivel narrativo" diferente del que ordena el relato. **"Todo acontecimiento referido en un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquél en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato."**³²

Según las denominaciones propuestas, el nivel diegético corresponde a dos líneas argumentales simples: a) la concepción, nacimiento, circuncisión e infancia de

Tristram Shandy, y b) la conquista de la viuda Wadman por parte de Toby. La instancia narrativa de este primer relato (extradiégesis) corresponde a Tristram. Por otra parte, en la diégesis, algunos personajes (Toby, Trim, Mr. Shandy, Yorik) toman la palabra para relatar alguna historia, las cuales constituyen casos de metadiégesis.

Un hecho llamativo es la presencia de numerosos relatos "paralelos" a la diégesis, referidos por Tristram, cuya relación con la historia, aunque escasa, debe ser señalada en un estado intermedio entre los niveles diegético y extradiegético.

La indudable incidencia de la instancia extradiegética en el relato, merced a reiterados usos de la metalepsis ("paso de un nivel narrativo a otro"), valoriza la instancia narrativa en cuanto es mostrada como productora de la diégesis. Frecuentes son los casos en que se producen relaciones entre la diégesis y la extradiégesis: cuando pide al lector que honre la tumba de Toby (p. 429), o cuando se queja de haber contraído una enfermedad durante un episodio de la diégesis (pp. 355-356), o cuando se refiere a su circuncisión: "and I am this day (August the loth, 1761) paying part of the price of this man's reputation." (p. 296, Chapter XVII, Book Five),³³ o cuando aclara al lector que no está casado, pese a las frecuentes alusiones a Jenny (p. 38).

También al nivel extradiegético corresponden los diálogos, las apelaciones, y las alusiones referidas a lectores hipotéticos (narratarios) incluidos en el arsenal de recursos con que cuenta el narrador, previendo, en este caso, una "situación de lectura". Estas alusiones a lectores aparecen insertas en un contexto lingüístico determinado, en concordancia con la finalidad del recurso. Es posible que las mismas sirvan al narrador para obtener un mayor acercamiento, cierta confianza del lector real, o en otros términos, lograr la identificación del "lector" aludido con el lector real. Constituyen indicios de algunas hipótesis de lectura manejadas en la producción del texto, y su función, en síntesis, consiste en regular la distancia con respecto a ciertos "tipos" de lectores, en ocasiones en que el código resulta insuficiente.

Citamos algunos ejemplos de dichas alusiones: "Then, let me tell you, Sir..." (p.4); "for I declare before hand, 'tis wrote only for the curious and inquisitive." (p.6); "Why, Madam, -he was all that time afflicted with a Sciatica." (p.7); "You Messrs. the Monthly Reviewers!" (p. 124); "Now, my dear friend Garick, whom I have so much cause to esteem and honour." (p. 160); "my dear girl," (p. 176); "Tell me, ye learned;" (p. 269); "O ye critics! will nothing melt you?" (p. 283); "ye men of genius, (...) ye men of goodness." (p. 355); "I told the Christian reader" (p. 364).³⁴

Todos corresponden a casos de metalepsis, recurso abundante en la obra y utilizado en forma incluso atrevida. Genette señala el efecto extravagante y cómico de aquellos casos extremos, por ejemplo, cuando Tristram ruega al lector que le ayude a Mr. Shandy a volver a la cama.

También a esta categoría de recursos podemos adscribir los juegos temporales entre diégesis y extradiégesis señalados anteriormente. "Todos estos

juegos -prosigue Genette- manifiestan la importancia del límite que se ingenian en franquear sin tener en cuenta la verosimilitud, y que es precisamente, la narración misma; frontera móvil pero sagrada entre dos mundos: aquél en que se cuenta; aquél en que es contado.”³⁵

Luego señala una interpretación que cabe exactamente para Tristram: “Lo más perturbador en la metalepsis reside en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético es y puede ser siempre diegético y que el narrador y sus narratarios, es decir usted y yo, pertenecemos quizá a algún relato.”

La importancia que adquiere su acción en el relato, su energía física y moral, convierten a Tristram narrador en un personaje (acaso central) de una historia: los sinsabores, las angustias y calamidades domésticas de un hombre que intenta contar su historia.

Genette y Tacca ³⁶ entre otros, advierten sobre el verdadero alcance de las expresiones “primera persona”, “segunda persona”, etc., las cuales disimulan la existencia de hecho de un sujeto de la enunciación (narrador) que necesariamente debe estar en primera persona. En el discurso, obviamente, la persona gramatical puede variar (“primera”, “segunda” o “tercera”), pero la misma depende de una decisión del novelista en cuanto a la actitud narrativa que adoptará.

El *yo*, el *aquí* y el *ahora* que corresponden ineludiblemente a la palabra del locutor, aparecen en *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* desdoblados un par de veces: en primer lugar, en las acotaciones “precisas” acerca de la situación narrativa: el *yo*: Tristram; el *aquí*: sentado a su escritorio; el *ahora*: “Hoy, 12 de agosto de 1762”. En segundo grado, podemos citar, como ejemplo, un accidente ocurrido al pequeño héroe (su circuncisión): el *yo*: Tristram Shandy; el *aquí*: una habitación de la propiedad de su padre (Shandy Hall); el *ahora*: 1724. (Chapter XVII, Book Five).

La supuesta objetividad que se lograría (convencionalmente) por el uso de la “tercera persona” está excluida en favor de una permanente y creciente subjetividad asumida y aprovechada en todas sus dimensiones por este narrador que además es el “héroe” de la historia y que según la denominación perteneciente al marco teórico, denominamos “autodiegético”.

CONCLUSIONES

The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman es una obra en cierto sentido desconcertante incluso para el lector de nuestro tiempo. Se construye a partir de un principio general cuya intención es transgredir lo convencional en lo que respecta a las normas literarias; y en ese afán aparece como ilógica o por lo menos, abundante en contradicciones amparadas en el amplio espectro de posibilidades obtenidas de la forma autobiográfica.

Acaso lo más llamativo sea el desorden absoluto en que aparecen, a simple vista, la diégesis y la extradiégesis; a ello se suma una serie de audaces formulaciones del discurso (página en blanco, página negra, enigmas, gráficos) que aumentan la confusión y justifican la denominación de la obra como “*une série de pirouettes de l'esprit et de la parole*” por parte de Legouis & Cazamian.

El libro se presenta, desde el principio como una autobiografía; pero lo curioso es que parte de su sustancia no es producto de la experiencia personal del narrador, quien por razones evidentes (nace al final del tercer volumen) no ha asistido a los hechos que relata; sólo en escasas oportunidades menciona la fuente de la que obtuvo la información. Por otra parte, ejerce su función de narrador sin respetar la restricción de campo pertinente: a la manera de un dios presencia acontecimientos fechados antes de su nacimiento; posee asimismo la ubicuidad; transita abiertamente desde la transparencia consistente en dejar hablar a los personajes cumpliendo la misión de registrar sus locuciones, hasta el extremo compromiso de cuestionar la palabra de sus héroes, resumir escenas, o simplemente suprimir diálogos completos.

Aquí señalamos otra contradicción dada en la relación del narrador (autobiográfico) con los personajes: mientras lo previsible era el uso del estilo indirecto, la obra abunda en representaciones de “escenas” con la consiguiente utilización del estilo directo.

Mientras desde una perspectiva (el relato de los acontecimientos) la obra puede considerarse eminentemente diegética, deja de serlo cuando atendemos a las palabras de los personajes, instancia predominantemente mimética.

La estructura general tampoco escapa a estas contradicciones y ambigüedades: *Life and Opinions of Tristram Shandy* anuncia ya una dualidad: la presencia de una “historia” (la vida) y al mismo tiempo la inserción de elementos extraños: “digresiones” (las opiniones). El entramado de los mismos dificulta la delimitación de la diégesis y, en consecuencia, la estructura general de los niveles del relato. Respetando las opiniones de Legouis & Cazamian y de Fluchère, ubicamos las “opiniones” en la extradiégesis, aunque sin descartar la posibilidad de considerarlas en el nivel diegético (con Tristram como personaje central de una obra que relate el intento de composición de un libro autobiográfico).

También resulta contradictoria la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, puesto que el primero, en vez de acercarse paulatinamente al segundo como ocurre en los exponentes clásicos del género, entre los que citamos por ejemplo a *Manon Lescaut*, se aleja de éste, ratificando la independencia de la historia con respecto a la narración.

Ahora bien, la decisión acerca del uso de la forma autobiográfica cumple múltiples funciones, algunas de ellas en relación directa con los problemas planteados más arriba.

Por una parte, legitima y disimula en la ficción las opiniones del propio Sterne ("las que aparecerían sin dificultad como *intrusiones* del autor, o por lo menos, como materia escasa o impuramente narrativa, adquieren, de pleno derecho, existencia novelesca en boca del personaje, desde el momento en que el autor le hace asumir la responsabilidad de ellas.")³⁷

También la "primera persona" le permite presentarse a sí mismo de la manera más natural (menos natural desde el punto de vista de la convención novelesca), y hablarnos de sus angustias y temores, y contarnos sus anécdotas, siempre con una dosis de humor, mostrándose incluso ridículo aunque simpático. Estas actitudes, mediante las cuales el agente narrador representado destruye la consistencia de la diégesis, si no son suficientes para lograr la identificación completa con el lector, al menos generan un cierto intimismo, un grado de confianza en éste, merced al cual le puede disculpar sus incongruencias, sus defectos o sus ironías. A partir de aquí se produce un efecto de aproximación entre narrador y lector, buscado y explicitado en la obra, sobre el que Booth señala:

"Creemos en su palabra solamente a veces. De todos los muchos problemas que el lector de *Tristram Shandy* comparte con el lector de la ficción moderna, el más importante aquí es el del juicio indeterminadamente inseguro del narrador.

Con sus propias confusiones, hace nuestro camino inseguro y confuso."³⁸

Se puede decir que la forma autobiográfica suprime las barreras formales que separan la "cosa escrita" de la conciencia íntima del lector.

Cuando puntualizamos la importancia que revisten dentro del texto las "metalepsis de autor" (Genette), hacemos referencia implícitamente a otra paradoja, característica central de la obra: el interés principal de la misma no reside en la diégesis sino en las vicisitudes que acompañan la composición de la obra. En otras palabras, lo más relevante es la narración y no la historia. Este rasgo es detectado por Roland Barthes como una característica de la literatura contemporánea en relación con la presencia de formas lingüísticas personales en el relato:

"Es de esta persona formal de la que hoy nos esforzamos en hablar; (...) se propone hacer pasar el relato, del orden de la pura constatación (que ocupaba hasta hoy) al orden performativo, según el cual el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere: hoy, escribir no es "contar", es decir qué se cuenta, y remitir todo el referente (*lo que se dice*) a este acto de locución; es por esto que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva, sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el logos reducido -o extendido- a una lexis."³⁹

La vigencia de *Tristram Shandy* se debe en buena medida a estas "extravagancias" o "paradojas", que, curiosamente, han constituido la preocupación dominante de muchas obras del siglo XX.

Obra donde se verifican los postulados del formalismo ruso, en cuanto se estructura estéticamente como ruptura de las convenciones lingüísticas y constructivas; y cuya aparición, cronológicamente, cuestiona los límites y alcances del concepto de "vanguardia" asignado al corpus de textos contemporáneos, planteada como una respuesta estética del artista frente a su tiempo (Sanguinetti) y afirma la noción de vanguardia como fenómeno cíclico.

El valor de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* consiste en convertir en "pertinentes" para la literatura sus novedades, sus paradojas, sus "incongruencias", una nueva forma de relación con el lector, más íntima y personal (el pre-romanticismo), y fundamentalmente, la actitud informal con que el protagonista enfrenta la tarea de escribir, despojado de convencionalismos, y valorando esencialmente el trabajo del artista, sus cuestionamientos y ocurrencias, su carácter primordialmente humano.

NOTAS

¹ FLUCHÉRE, Henri, *Laurence Sterne, de l'homme à l'oeuvre, Biographie critique et essai d'interprétation de Tristram Shandy*, p. 228: "La matière romanesque et la matière intellectuelle seront l'une et l'autre orientées vers les courieux domaines où l'on nous dit que l'insolite a force de loi."

² *Ibid.*, p. 235.

³ BOOTH, Waine C., *The Rhetoric of Fiction*, relaciona formalmente *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, con tres tradiciones literarias de la época: novela cómica, compilación y sátira. También aporta una exhaustiva revisión del corpus sincrónico que la contextualiza.

⁴ TACCA, Oscar, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*. El autor aclara los reparos que deben mantenerse con respecto al uso de expresiones como "primera persona", "segunda persona", etc., que será tratado en el tema correspondiente en este mismo trabajo.

⁵ GENETTE, Gérard, *Figures III. Nouveau discours du récit*.

⁶ "Me hubiera gustado que mi padre o mi madre, (...) estoy realmente convencido de que la figura que hubiera hecho yo en este mundo habría sido muy distinta de la que el lector me verá hacer." (p. 29, Cap.I, Vol.I).

⁷ "Y aquí me tenéis, hoy, día 12 de agosto de 1776, con casaca púrpura y zapatillas verdes, sin peluca ni gorro..." (p. 450, Cap. I, Vol. IX).

⁸ "Por todas estas razones decidí suprimir aquel gasto; y para salir de él, sólo se le abrían dos caminos; -o bien tomar la determinación irrevocable de no volver a prestar su corcel bajo ningún pretexto, -o bien contentarse con montar al último pobre jamego que le habían dejado, con todos sus achaques y enfermedades, hasta el final del capítulo.

Como temía no poder mantener con firmeza una resolución como la primera,-adoptó de muy buen grado la segunda solución;"(p.42, Cap.X, Vol I).

⁹ "Durante las dos etapas siguientes, no hubo para él más tema que el del serío revés que había sufrido con la pérdida de ese hijo al que ya había hecho un hueco en su mente y que ya había anotado en su libro de registro..."

Desde Stilton hasta Grantham, nada le molestó tanto en el asunto como los pesames de sus amigos y el ridículo que harían ellos dos en la Iglesia el primer domingo; -situación de la que, con la satírica vehemencia de su mente, ahora agudizada por la vejación, daba tantas descripciones jocosas,"(p. 79, Cap. XXV, Vol. I).

¹⁰ "Estas charlas eran infinitamente agradables; y mi tío Toby sentía un gran alivio con ellas, y más hubiera sentido si no fuera porque le sumían en un mar de invisibles perplejidades, que retardaron su curación por lo menos tres meses; y si no hubiera dado con un expediente que le sacara de ellas, estoy convencido de que habrían terminado por llevarle a la tumba", (p. 79, Cap. XXV, Vol.I).

¹¹ "—Entonces no puede ser otra cosa, dijo mi tío Toby en la simplicidad de su corazón, -más que pudor: -Mi hermana, me atrevería a decir, añadió que lo que no quiero es que un hombre se acerque a su ^{ooo}. No estoy muy seguro de que mi tío Toby dijera a su o a ella.

Es preferible suponer que dijera lo segundo, —porque no veo qué palabra podría haber terminado felizmente la frase". (p.93, Cap.VI, Vol. II).

¹² "Mi empresa consiste, ya lo veis, en escribir no sólo mi vida, sino también mis opiniones; espero y confío en que vuestro conocimiento de mi carácter, y de la clase de mortal que soy por una parte, os hará tener una mejor idea de lo demás: Conforme vayáis avanzando conmigo, el ligero contacto que se está tejendo entre nosotros se convertirá en familiaridad; y ésta, a no ser que uno de los dos cometa alguna falta, desembocará en amistad. (...) Por lo tanto, mi querido amigo y compañero, si pensáis que he sido algo parco en mi narrativa del principio. - tened paciencia- y dejadme continuar a mi modo con mi historia: -y si de vez en cuando puede parecer que me pierdo en divagaciones, -o que me pongo un gorro de loco con su cascabel y todo, -no huyáis de mí, -pero confiad cortésmente en que mi sabiduría es un poco mayor de lo que parece a primera vista; y conforme vayamos avanzando, reiros conmigo, reiros de mí, o haced lo que os parezca -pero por favor, no os alteréis." (p.34, Cap. VI, Vol. I).

¹³ "Si mi hipercrítico es muy intransigente (...) y mi alegato, aunque pueda salvarme desde el punto de vista dramático, me condena desde el punto de vista biográfico, y convierte a mi libro desde este momento en lo que hasta ahora era:" (p. 96, Cap. VIII, Vol. II).

¹⁴ "SARTRE, Jean-Paul, "M. Mauriac et la liberté", in: *Situations I*.

¹⁵ "Camblemos ahora de escenario.—

—Dejamos pues los calzones en manos del sastre, con mi padre en pie junto a él apoyado en su bastón, leyéndole una conferencia sobre el *latus clavus*, y señalando el lugar exacto de la cintura en que había decidido se tenía que hacer.—

Dejamos a mi madre -(la más auténtica de las Poco-curantes de su sexo)- totalmente ajena a eso como a todas las demás cosas que la concernían; es decir, indiferente al hecho de que se le pusiera así o asa, con tal de que se hiciera.—

Dejamos al doctor Slop gozando de los beneficios de mi deshonra.

Dejamos que se cure el pobre Le Fever y que regrese de Marsella -Y por último, -lo dejamos para el final porque es lo más difícil, -Dejamos, a ser posible, a mí: -Pero es imposible, -he de seguir con vos hasta el final del libro." (p. 334, Cap. XX, Vol. VI).

¹⁶ "No hace ni media hora que (con la gran prisa y precipitación con que ha de escribir un pobre diablo para ganarse el pan) arrojé al fuego una hoja que valía y que acababa de terminar de escribir, en lugar de tirar la que no me servía

Nada más hacerlo me quité la peluca y la tiré al techo con toda la violencia de que era capaz-(...)" (p. 226, Cap. XVII, Vol. IV).

¹⁷ "Desde el instante en que me senté a escribir mi vida para diversión del mundo y mis opiniones para ejemplo de todos," (p. 172, Cap. XXVIII, Vol. II).

¹⁸ "Así pues, entre ambos extremos voy escribiendo una especie de libro shandeano despreocupado, insensato, divertido, que les hará el mayor bien a vuestros corazones—Y a vuestras cabezas, —con tal de que logréis entenderlo." (p. 330, Cap. XVII, Vol. VI).

¹⁹ "No tenía yo diez años cuando ocurrió esto; pero ya fuera porque esa acción se ajustaba a mi sensibilidad en esa edad compasiva por lo que me sentí vibrar complacido; -o porque contribuyeran a ello el ademán y la expresión de mi tío Toby; (...) lo que sí sé es que la lección de buena voluntad universal que me dio y me imprimió mi tío Toby en aquella ocasión no se ha borrado de mi mente:(...) Sin embargo, muchas veces pienso que le debo la mitad de mi filantropía a aquella impresión accidental." (p. 102, Cap. XII, Vol. II).

²⁰ "A mi tío Toby es a quien le debo el conocer la anterior anécdota," (p. 31, Cap. III, Vol. I).

"Sin embargo, a aquellos que no se quieren remontar tan atrás en estas cosas no les puedo dar mejor consejo que el que se saiten lo que queda de capítulo; porque de antemano les advierto que está escrito solamente para curiosos y entremetidos.

Cerrad la puerta

Fui engendrado de noche..." (p. 32, Cap. IV, Vol. I).

²¹ "Perdona, querido, dijo mi madre, ¿te acordaste de dar cuerda al reloj? —¡Voto a—!, exclamó mi padre, intentando no levantar mucho la voz, —¿Se vio alguna vez desde que el mundo es mundo a una mujer interrumpir a un hombre con pregunta tan estúpida? Perdón, qué es lo que estaba diciendo vuestro padre? —Nada." (pp. 29-30, Cap. I, Vol. I).

²² "—Por favor, acercadme mi gorro de bufón— me temo que estáis sentada encima de él, señora —está debajo del cojín —me lo voy a poner.—

—¡Dios bendito! si lo tenéis puesto desde hace media hora.

—Entonces dejémosle donde está con un

Tralalí-li-la

Tralalí-li-lo

Tralala-lá

Trala-la-laló.

Y ahora, señora, creo que podemos seguir otro poco." (p. 383, Cap. XXVI, Vol. V.)

²³ "Según la ocasión daba cincuenta razones humorísticas que justificaban su cabalgar sobre aquel jameugo manso y jadeante, mejor que sobre un brioso corcel;" (p. 41, Cap. X, Vol. I).

²⁴ "A veces decía, con su cruda forma de expresarse, Que la gravedad era un bribón andante; y solía añadir, -y de la peor ralea, -porque es además taimado; y que, y de esto estaba firmemente convencido, la gente más honrada y mejor Intencionada solía verse despojada por él de sus bienes y riquezas en doce meses, como pudiera quedar en siete con ladrones y salteadores." (p. 45, Cap. XI, Vol. I).

²⁵ "CAPÍTULO TRECE. Mi hermano lo hace sólo por principio, dijo mi tío Toby.

-Pero supongo que lo hará como todo el mundo, dijo el doctor Slop. -¡Bah!, dijo mi padre, -no vale la pena hablar de ello.

CAPÍTULO CATORCE. Al final del capítulo anterior, mi padre y mi tío Toby quedaron en pie uno junto a otro, como Bruto y Casio al final de la escena de su diálogo." (pp. 102-103, Vol. II).

²⁶ "Soy ahora un año más viejo que hace doce meses; y como he llegado, según podéis ver, casi a la mitad del cuarto volumen -y no he pasado del primer día de mi vida, -quiere decirse que ahora me quedan otros trescientos sesenta y cuatro días más de vida que relatar que cuando empecé a escribir; así que en lugar de avanzar como cualquier escritor con lo que ya llevo compuesto, resulta que voy con otros tantos volúmenes de retraso, si cada día de mi vida fuera tan ajetreado como el de hoy -¿Y por qué no? -y los trajines y opiniones fueran tan largos de escribir -¿y por qué habría de abreviarlos? -y como a este paso vivo 364 veces más aprisa de lo que escribo, más tengo que escribir-y por tanto cuanto más lean vuestras señorías, más tendrán que leer." (p. 221, Cap. XIII, Vol. IV).

²⁷ "¿No es vergonzoso dedicarle dos capítulos a lo que ocurrió en dos escalones? Porque aún no hemos pasado del primer rellano y aún quedan otros quince escalones para llegar abajo del todo; y como parece ser que mi padre y mi tío Toby están charlatanes, puede que haya tantos capítulos como escalones; (...) Ahora bien, como éste es el capítulo sobre capítulos que prometí escribir antes de irme a acostar, pues pensé que me quedaría con la conciencia tranquila si lo hiciera antes de dormir, voy a decirle en seguida al mundo lo que opino sobre el tema: " (p. 219, Cap. X, Vol. IV).

²⁸ "Entro en esta parte de mi historia con melancolía y pesadumbre, capaces de conmover a las piedras. -Las fuerzas me abandonan al contrario. -Con cada línea que escribo siento un abatimiento y un debilitamiento del pulso, y esa despreocupada presteza que me hace hacer y decir a diario cosas que no debería, me abandona." (p. 172, Cap. XXVIII, Vol. III).

²⁹ "Para explicarlo, he de dejar a mi padre en la cama durante media hora, -y a mi tío en su vieja silla de greca sentado junto a él." (p. 174, Cap. XXX, Vol. III).

³⁰ "Pero mi padre sigue tumbado en la cama, y mi tío Toby sigue en su silla de flecos junto a él, y prometí volver a ellos al cabo de media hora y ya han pasado treinta y cinco minutos. -Así es que me encuentro en la mayor de las perplejidades con que jamás haya tropezado autor alguno, -porque tengo que terminar el folio de Hafen Slawkenbergius, -un diálogo entre mi padre y mi tío Toby sobre la solución de Prignitz, Scroderus, Ambrosio Paraeus, Ponocrates y Grangousier que referir, -un cuento de Slawkenbergius que traducir, y todo esto en cinco minutos menos que nada; -¡Ay mi cabeza! ¡Si mis enemigos pudieran verla por dentro!" (p. 187, Cap. XXXVIII, Vol. III).

³¹ "Mi padre se pasó hora y media tumbado en la cama como si la mano de la muerte le empujara contra el colchón." (p. 213, Cap. II, Vol. IV).

³² "...y aquí me tenéis hoy (10 de agosto de 1761) pagando aún las consecuencias del orgullo de la reputación de aquel hombre" (p. 289, Cap. XVII, Vol. V).

³³ "...permitid que os diga, caballero,..." (p.30); "Les advierto que está escrito para curiosos y entremetidos." (p.32); "Pues, señora, durante ese tiempo estuvo postrado con clática." (p.33); "Vos, caballeros del Monthly Review,..."(p.136); "Ahora bien, mi querido Garrick, a quien por tantos motivos estimo y honro..."(p.168); "Pero, mi querida señorita,..."(p.180); "Decidme, gentes cultas,..."(p. 265); "¡Ah, críticos!, ¿es que nada puede ablandarlos?"(p. 277); "...vosotros, hombres de ingenio(...) vosotros, hombres de buen corazón"(p.340); "Le decía al lector cristiano,..."(p.348).

³⁴ GENETTE, Gérard, Op. cit., p. 245.

³⁵ TACCA, Oscar, Op. cit., pp. 18-19. Desarrolla el análisis propuesto por Benveniste.

³⁶ Ibid., p. 67.

³⁷ BOOTH, Waine, Op. cit., pp. 227-228.

³⁸ BARTHES, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en: *Análisis estructural del relato*, pp. 35-37.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, Walter, *The English Novel*. Harmondsworth, Pelican Books, 1967.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland, et al., *L'analyse structural du récit*. Communications N° 8, Paris, Seuil, 1966.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Seuil, 1966.
- BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1968.
- BOWMAN PIPER, William, *Laurence Sterne*. Nueva York, Twayne Publishers Inc., 1965.
- CAZAMIAN, L. & LEGOUIS, E., *Histoire de la littérature anglaise*. Paris, Hachette, 1965.
- DOBRE, Bonany, *English Literature in the Early XVIII Century*. Oxford, Oxford University Press, 1980.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona, Seix Barral, 1965.
- FLUCHERE, Henry, *Laurence Sterne. de l'homme à l'oeuvre. Biographie critique et essai d'interprétation de Tristram Shandy*. Paris, N.R.F., 1961.
- FORD, Boris, (de.), *The Pelican History of English Literature*, Vol. V, Harmondsworth, Pelican Books, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Figures III. Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1972.
- HARTLEY, Lowick, *Laurence Sterne*. Durham, University of North Carolina Press, 1943.
- HOWES, Alan B., *Sterne. The Critical Heritage*. New Haven, Yale University Press, 1955.
- LANHAM, Richard, *Tristram Shandy. The Games of Pleasure*. Berkeley, University of California Press, 1973.
- LOCKE, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México, Fondo de Cultura Económica, Trad. Edmundo O'Gorman, 1956.
- SANDOVAL, Adriana, *La modernidad de Tristram Shandy*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*. Paris, Gallimard, 1948.
- STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York, Pocket Library, 1957. (Trad.: *Vida y opiniones de Tristram Shandy, Caballero*. Barcelona, Planeta, 1976, Trad.: Ana María Aznar).
- TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1978.
- _____, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*. Bs. As., Kapelusz, 1986.
- VITOUX, Pierre, "El juego de las focalizaciones", en: *Poétique*, N° 5, Paris, Septiembre, 1982.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel*. Harmondsworth, Pelican Books, 1967.