

Nietzsche, entre el shandysmo y la seriedad

Mónica B. Cragnolini

Universidad de Buenos Aires-CONICET

Claro que sí. La vida es *shandy*
Enrique Vila-Matas (2004)

Nietzsche amaba el *Tristram Shandy*, y lo calificaba como obra en la que la forma está continuamente rota, abierta a la multiplicidad de significaciones, desplazada, retraducida. El “buen lector” no soporta demasiado una obra en la que no tiene seguridades, por eso Sterne es el “antimodelo” de escritor.

En este artículo, analizaré el *Tristram Shandy* en relación a diversas consideraciones nietzscheanas en torno a la escritura de Sterne, y al lugar de la risa en el cruce entre filosofía y literatura.

Nietzsche, lector de Laurence Sterne

Tristram Shandy es un relato que deconstruye la idea misma de relato: Tristram no “nace” en el escrito hasta bien avanzada la historia, tal vez porque sabe que nacer en la literatura ya es estar muerto.¹ Iser (*Laurence Sterne* 1-2) se pregunta si la obra tiene un comienzo, y señala que aquello que debería ser el comienzo (el nacimiento de Tristram) ya es un resultado de un proceso, la concepción, que el texto describe en los avatares de la escena del reloj (Sterne *Vida y opiniones* 65-66). La narración se encuentra continuamente interrumpida, atravesada por digresiones de digresiones, y asombra por muchas particularidades gráficas: páginas en blanco, en negro, marmoladas, capítulos desequilibrados entre sí, dibujos de la pluma de Sterne para graficar la arquitectura de los volúmenes.

Nietzsche menciona con amplitud su lectura del *Tristram Shandy* —en su obra publicada— en *Humano, demasiado humano*. Pero ya en cartas de 1859 se encuentran referencias al *Shandy*: en setiembre de ese año, un Nietzsche de quince años anuncia a su madre que le envía “un par de calcetines, una camisa, sábanas, tres pecheras y un pañuelo”, y también *Tristram Shandy*, y le solicita el tomo tercero de la obra (*KSB* 1, 1859: 97; 79, Nietzsche *Correspondencia* 110). En escritos de la época se refiere varias veces a Sterne: en agosto de 1859 indica que no sabe qué desea para su cumpleaños, y allí menciona la obra de Kleist o el *Tristram Shandy* (*BWA* 1 117). Más adelante señala

¹ Se podría objetar que lo mismo acontece en la vida: nacer ya es estar muriendo. Sin embargo, como mostraré más adelante, lo que me interesa destacar es el modo en que esta obra deconstruye, entre otras ideas, la de autor. Desde este punto de vista, no hacer nacer al autor que nos está narrando la obra hasta el volumen III es, según mi parecer, una de las características que hace patente que el autor no quiere “nacer” en la obra, porque “siente, presente, sabe” que eso implica su muerte adelantada.

que ha decidido comprar la obra (*BWA* 1 119), que la recibirá en las próximas semanas (*BWA* 1: 129), y ya en octubre comenta que está leyendo el primer tomo: toma nota de lo que le parece interesante y afirma que hasta el momento no había hallado una cultura científica tan amplia y una disección (*Zergliederung*) tan detallada del corazón humano (*BWA* 1 151). Más adelante, realiza una lista de “ideas”, cuya fuente es el *Tristram Shandy* (*BWA* 1 454-455) y que ha de corresponder a esas anotaciones antes anunciadas.

Cuando diez años después Nietzsche se reúne con los Wagner en las “veladas de Tribschen”, parece haberles sugerido la lectura del *Shandy*: Cosima apunta en su *Diario* el 20 de diciembre de 1869 que se ha hecho una lectura agradable del libro, pero ya el 7 de enero de 1870 señala, sobre el mismo texto, “Talento, pero no genio” (Large “Sterne-Bilder” 81ss.). Y un par de días después se deja constancia de que se abandona la lectura de la obra.

La forma de la obra

Las próximas alusiones de Nietzsche a Sterne y su obra serán recién de la década del 70,² con su larga referencia de *Humano, demasiado humano II. El caminante y su sombra*. Es allí que Nietzsche indica, en un párrafo titulado “El escritor más libre”, una serie de características del tipo de escritura de Sterne que evidencian de qué modo este texto resulta disruptivo en su época. En primer lugar, Nietzsche destaca cómo la obra elude la forma totalizante y definitiva:

¡Cómo podría, en un libro para espíritus libres, no mencionarse a Laurence Sterne, que Goethe honraba como el espíritu más libre de su siglo! (...) En él se podría alabar, no la cerrada y clara melodía, sino la “melodía infinita”, si con esta palabra se define un estilo artístico en el cual la forma definitiva resulta rota de continuo, desplazada, retraducida a lo indefinido, hasta significar una cosa y otra al mismo tiempo (*MA II, KSA 2, §113. 424, Nietzsche Obras completas III 305-306*).

Este fragmento del largo párrafo remite a la admiración que Goethe tenía por este espíritu libre que es Sterne. Al leer estas expresiones de Nietzsche, se tiene la sensación de estar asistiendo al bello diálogo “Riqueza, caos, forma” que Lukács escribiría noventa años después, y en el que se pregunta, por boca de dos estudiantes de filología, qué opinaría Goethe de la obra de Sterne (Lukács *El alma y las formas* 204). El diálogo entre Joaquim y Vinzenz contrapone a ambos autores como dos figuras antagónicas: la forma y el orden frente a lo caótico y heterogéneo. Vinzenz asume la defensa de lo caótico, por lo tanto, de la escritura de Sterne, frente a Joaquim, abogado de la forma.

² Véase por ejemplo el *NF 1876*, 21[42], *KSA 8, 373*, donde se refiere a una cita de Sterne sobre lo bárbaro, y el *NF 1876-1877*, 23 [42], *KSA 8, 419*, en el que remite al *Tristram Shandy*, indicando que su atractivo se encuentra en que plantea una picaresca contra esa llamada “castidad del alma” que se niega a ver ciertas cosas.

Y la cuestión artística forma-fondo patentiza el tema vital: la vida es riqueza exuberante, que resulta limitada por la forma, sin embargo, opina Joachim, permitir el desborde de lo heterogéneo sin limitarlo en las formas, conduce a la anarquía de la muerte. Es cierto que aquí se patentiza también la problemática de la “fuerza” de la creación artística, anudada al tema de la fuerza de lo vital: ¿qué es más fuerte, la vida caótica, o la vida expresada en sus bellas y armoniosas formas? Si el caos siempre implica ir más allá de la forma, ha de ser expresión de la fuerza, sin embargo, como señala Joachim, el que “da todo” (en la aparente inmediatez) resulta ser impotente, porque no establece diferencias entre lo valioso y lo desechable (Lukács *El alma* 206). El diálogo de los jóvenes filólogos permite comprender el pasaje de la posición nietzscheana con respecto al arte, posición que se transforma después de *El nacimiento de la tragedia* (Cragolini “Nietzsche y la biopolítica”) y, en lo que nos interesa en este punto, hace patente, a partir de la tensión que se produce entre las posiciones extremas que resultan insostenibles y estériles que, así como la vida se da sus formas, en el arte ocurre algo similar: no es que la forma encierra los contenidos, sino que los contenidos “crean” su propia forma. Esta idea es la que se puede plantear desde el concepto que expone Vinzenz de la forma como “condensación” o ritmización: podríamos pensar que la forma “da ritmo”, o surge como ritmo, de los contenidos. En este sentido, en un diálogo en el que Joachim plantea la tesis sobre la dificultad de Sterne para “dar forma” a su obra, la idea de ritmización podría indicar que esa apariencia “caótica” de la obra no implica falta de forma, sino otro modo de entender a ésta: la forma no es “previa” a los contenidos, sino que surge a partir de ellos.

De alguna manera, el mismo Sterne parece afirmar esta posición, mostrando de qué modo las “fuerzas” de su narrativa han producido sus propias formas: al final del volumen VI, en el capítulo 40, presenta cuatro esquemas de líneas “tolerablemente rectas” que grafican cada uno de los cuatro primeros volúmenes, luego una línea con mayores curvas y diversificaciones, que remite al quinto, y finalmente indica irónicamente que en el volumen seis apenas se ha desviado, y que espera, en el futuro, alcanzar una forma perfectamente recta (Sterne *Vida y opiniones* 481-482). Dibuja esta línea recta, y señala que, según los teólogos, ese es el camino que deben seguir los cristianos y es la línea que admiran los plantadores de coles. El volumen VII se inicia con un epígrafe que remite a la “Epístola sexta” del libro quinto de las *Epístolas* de Plinio el joven y que señala: “*Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est*” (Pues esto no es una digresión de la obra, sino la obra misma). Toda la descripción de la forma de los capítulos a partir de estas líneas rectas que apenas están desviadas por algunas curvas y arabescos resulta una gran ironía para el lector que se ha visto obligado a sucesivas interrupciones, y a perder el hilo de la narración constantemente. Como es también provocativa la alusión del epígrafe que indica que el capítulo que es una gran digresión no lo es,

sino que es la obra misma. Con lo cual, la obra sería ese movimiento continuamente desplazado de digresión en digresión que, si algo no sigue es, precisamente, la línea recta que aman los teólogos y sembradores de coles, sino esa forma continuamente rota y que significa, como señala Nietzsche, tanto una cosa como otra. Que la obra sea la digresión, como señala el epígrafe del volumen VII, está indicando, también, que el supuesto “contenido” por detrás de la forma no es tal, y que tal vez la forma sea el contenido (lo que está, en definitiva, en discusión en el diálogo de Lukács).³

El otro tema que aparece en esta parte del párrafo nietzscheano es el que alude a la “melodía infinita”, opuesta a la melodía cerrada. En este punto hay que tener en cuenta varias cuestiones, que atañen a la vinculación de Nietzsche con el inicial proyecto artístico de Wagner, y su posterior desencantamiento, desencantamiento que provocará que aun aquello que considera afirmativo y transformador de posturas que parecen místicas en Wagner sea pensando, luego, en un sentido negativo. Esto es lo que ocurre, según mi parecer, con la idea de “melodía infinita” (*Unendliche Melodie*): en esta referencia a Sterne, Nietzsche claramente está indicando el concepto en una valorización afirmativa, como lo que rompe con las estructuras cerradas. No me voy a referir a la polémica con la música wagneriana, tema que he tratado con amplitud en otros textos (*v. gr.* Cagnolini “Nietzsche y el problema del lenguaje”), pero sí es necesario recordar que la noción de “melodía infinita” había sido desarrollada por Wagner, y criticada por Hanslick, que la caracterizó como la elevación a principio de la falta de forma. Wagner, que encontraba elementos de la melodía infinita en Bach y en Beethoven, consideraba que ésta es la melodía sin fórmulas preformadas, y continuamente expresiva. Pareciera que es en el primer sentido, de la ausencia de “preformas”, que Nietzsche adjudica el concepto a la obra de Sterne, y, de alguna manera, con la referencia que he hecho al modo en que Sterne se refiere a la “forma” de sus volúmenes, esto podría sostenerse: la burlona referencia a la forma de línea recta podría ser pensada como crítica a la fórmula previa en la construcción artística.

Cuando Hanslick repudia el romanticismo en la música, critica la idea de “melodía infinita” en virtud de su expresividad incesante. El Nietzsche crítico de Wagner también va a dirigir sus diatribas contra su antiguo maestro en esa dirección, la de la expresividad y la efectividad buscadas a partir de la falta de formas. Un fragmento póstumo de 1885-1886 señala:

Nuestros hombres quieren ser duros, fatalistas, destructores de ilusiones —apetitos de hombre débiles y delicados, a los que les gusta lo informe, lo bárbaro, lo que destruye la forma (p. ej. la melodía “infinita”— refinamiento de los músicos alemanes) (*NF* 1 [220], *KS* 12, 59, Nietzsche *Fragmentos Póstumos* 75).

³ Todo esto que estoy indicando sobre las relaciones forma-fondo o forma-contenido se vincula también con la cuestión de la materialidad de la escritura, que abordaré más adelante.

Y en otro *Póstumo* de 1887 Nietzsche advierte:

Obsérvense los medios de que se sirve Wagner con predilección para obtener sus efectos (y que en una buena parte ha tenido previamente que inventar): —la elección de los movimientos, de los timbres de su orquesta, la detestable manera de eludir la lógica y la cuadratura del ritmo, el paso furtivo, acariciante, misterioso, el histerismo de su “melodía infinita”: —se asemejan de una manera sorprendente a los medios con los que logra su efecto el hipnotizador (*NF* 10 [155], *KSA* 12, 543, Nietzsche *Fragmentos Póstumos* 347).

Es decir, la melodía infinita como ausencia de forma que Nietzsche admira en Sterne, ahora está vinculada, en la crítica a Wagner, a la expresividad y su producción de efectos, ese “histerismo” que produce esa enfermedad del wagnerismo tan aludida en *El caso Wagner* (*WA*, *KSA* 6, 10-53). En un fragmento de 1881 se critica la idea de gran forma en el arte, pero también el extremo opuesto, de la ausencia de forma, y allí se califica a la melodía sin fin como “hierro de madera”, ya que es la “forma acabada sin forma”. Para Nietzsche, en este momento, esto es expresión de incapacidad para la forma, lo que vincula con la “música fluyente” (*NF* 11 [198], *KSA* 9, 521), pero lo que hay que tener en cuenta es que esta argumentación se desarrolla en el contexto de su repudio del estilo wagneriano.⁴

La ambigüedad y la máscara

Otro aspecto del *Tristram Shandy* que a Nietzsche le parece relevante es el modo en que se “mezclan” en la obra cuestiones, sentimientos, y tonalidades diversas, lo que hace a su peculiar ambigüedad:

Sterne es el gran maestro de la *ambigüedad* —tomando este término, desde luego, en sentido mucho más amplio de lo que se hace normalmente cuando nos referimos a relaciones sexuales. Hay que dar por perdido al lector que quiera saber siempre exactamente qué pensaba Sterne en realidad sobre algo y si, al hablar de ello ponía una cara seria o risueña: pues sabe hacer lo uno y lo otro con un solo movimiento del rostro, y sabe también, más aun quiere, a la vez tener razón y no tenerla, trenzar melancolía y farsa (*MA II*, *KSA* 2, §113. 424-425, Nietzsche *Obras completas III* 306).

⁴ Por eso señalé que el diálogo de Lukács es un espacio magnífico para comprender las ideas nietzscheanas en torno a las cuestiones de forma y fondo. Lukács ha evidenciado en este diálogo muchos de los temas de discusión con su amigo Leo Popper: leído con “ojos nietzscheanos” no se puede menos que admirar la capacidad de Lukács para advertir los matices de la problemática en Nietzsche, sus *nuances* (¡el mismo Lukács que consideró la obra nietzscheana casi como el huevo de la serpiente del totalitarismo nazi en *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler!*).

Algunos comentaristas de la obra de Sterne suelen vincular la ambigüedad con el tema sexual, por ejemplo, en la referencia a las narices y la cuestión de sus tamaños, referencia sobre la que Tristram apunta:

Pues con la palabra *Nariz* tanto en este largo capítulo de narices como en cualquier otra parte de mi obra en la que aparezca la palabra *Nariz* declaro solemnemente que con esta palabra no quiero decir ni más ni menos que Nariz. (Sterne *Tristram Shandy* 229)

Nietzsche da otro sentido a la ambigüedad, entendida como tensión que no se resuelve en un sentido que se presenta como oculto, velado o censurado. La mezcla de melancolía y farsa a la que Nietzsche remite es afirmada por Tristram en el capítulo 19 del volumen VII, justamente cuando se encuentra hablando de la jovialidad y el desenfado:

La mención de la palabra *jovial* (como al final del último capítulo) le trae a uno (*i.e.* a un autor) a la memoria la palabra *melancolía* [*spleen*],—sobre todo si tiene algo que decir sobre ella: no es que a través de algún análisis,—o de alguna clasificación de interés genealógico se nos aparezcan más motivos justificados para relacionar estas dos palabras de los que hay para hacer lo propio con la luz y la oscuridad o con cualquiera de las más enemistadas parejas antagónicas de la naturaleza;—se trata, simplemente, de una artimaña que emplean los autores para mantener en buena armonía a las palabras (como hacen los políticos con los hombres)—por si acaso, en un breve plazo de tiempo, se ven en la necesidad de poner las unas junto a las otras;—una vez ganada esta batalla, ya puedo colocar mi palabra exactamente donde quiera, así que la escribo aquí debajo:—MELANCOLÍA (Sterne *Tristram Shandy* 506).

Señalemos, por una parte, que varias citas de autores clásicos del *Shandy* están tomadas de *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, y que en el capítulo 1 del volumen V Sterne plagia a Burton, justamente en un pasaje que critica a los imitadores y plagiarios, al que luego me referiré con más detalle al abordar este tema. Pero me interesa indicar en este punto de qué manera para Sterne, admirador y gran lector de esta obra de Burton, la jovialidad no puede ser separada de la melancolía, haciendo patente lo que expresa Nietzsche. Lo interesante de esa “ambigüedad” en la escritura es que no es ni traducible ni reductible a un sentido único: de alguna manera, esta idea expresa el carácter “tensionante” (Cragolini *Moradas Nietzscheanas* 23-49) de todo lo vital, y de la escritura como modo de vida (Cragolini 83-96). La escritura de Sterne estaría exponiendo ese modo tensionante al reunir en el mismo rostro, como señala Nietzsche, aspectos que se consideran incompatibles. Mientras que el decadente es quien necesita elegir posiciones extremas porque ama la seguridad de la conservación (Cragolini *Nietzsche, camino y demora* 81-83), el artista del futuro es aquel que puede experimentar lo heterogéneo, en esa noción de *nuances* (matices) que tanto agradaba

a Nietzsche. Comentando la importancia de la regla de unidad en la composición, Nietzsche señala que dicha unidad impide al poeta tener en cuenta el acontecimiento, la delicadeza y gradación de las *nuances* (NF 11 [306], KSA 13, 130). Por ello en un fragmento preparatorio al *Ecce Homo* reivindica que aún en la peor época de su vida, durante su enfermedad, él pudo desarrollar “el arte de las *nuances*” (NF 24 [1], §3, KSA 13, 619) y vincula este arte con el tacto (arte que supone, entonces, un ejercicio de distancias).⁵ El enfermo es quien puede comprender el arte de las perspectivas y, por tanto, de los matices.

Nietzsche comienza a utilizar el término “*nuance*” de manera profusa a partir de 1886: en la medida en que esa época se delinea la ciencia jovial frente a la ciencia gris de los doctos, podríamos indicar que la jovialidad no puede ser pensada sin la capacidad de diferenciar *nuances*, sin el refinamiento en este arte. El filósofo reconoce ese arte en Overbeck, (BKSA 7, 1886, 678, 161), en una carta en la que le escribe desde Niza, desde donde añora estar junto a él para poder reír juntos, y en la que señala en el estilo literario de su amigo esa capacidad de entrelazar pensamientos propia de la “persona de *nuances*”. También en carta a Peter Gast indica, cuando éste le envía el “Himno a la vida”: “¡Qué arte más bella, en la que pueden hacerse notar tantas *nuances* en un mínimo de tiempo!” (BKSA 8, 1887, 868,100, Nietzsche *Correspondencia* 324) y en el *Ecce Homo* señala: “¡Yo soy una *nuance*!” (EH, KSA 6, 363).

La ciencia jovial nietzscheana, como arte del perspectivismo, es la posibilidad de *nuances*, frente a la ciencia gris de los doctos, que privilegia la conservación y necesita la detención en los extremos (la posición del decadente es la búsqueda de los “rincones seguros”, lo que impide asumir las máscaras). Por ello la ciencia jovial puede reír: frente a la seriedad del docto que ama la seguridad, el tránsito por los matices de las perspectivas no es posible sin la risa.

Lectura insegura y representación de representación

Es por esta ambigüedad que debe ser asumida como tal, y no como secreto a ser desentrañado, que la lectura de Sterne siempre nos deja en zonas de incertidumbre:

Sus digresiones son al mismo tiempo continuaciones de la narración y desarrollo ulterior de la historia; sus sentencias incluyen a la vez ironía hacia todo lo sentencioso, su aversión por lo serio va unida a la tendencia a no tomarse nada con superficialidad y exteriormente. Así suscita en el buen lector una sensación de inseguridad sobre si

⁵ Es interesante notar que frente a una tradición representativa que valoriza la visión y sus metáforas heliotrópicas, Nietzsche pone el acento en el olfato y, en este caso, en el tacto. Y el tocar implica tanto cercanía como arte de las distancias. En la época actual, Jean-Luc Nancy (*i.a.*, *Noli me tangere*) ha pensado la problemática del “tocar” y Derrida (*Le toucher*) ha indicado la relevancia de la vertiente háptica en la filosofía occidental, y ha rastreado, sobre todo, esa presencia del tacto en toda la filosofía de Nancy.

uno anda, está de pie o está tendido: una sensación muy parecida a la de flotar (*MA II*, *KSÄ 2*, §113, 425, Nietzsche *Obras completas III* 306).

Nietzsche señala en esta parte del párrafo de *Humano, demasiado humano II* ese otro aspecto de la ambigüedad que hace de una obra jocosa —que rechaza la moral sentenciosa y dogmática—, al mismo tiempo una “obra seria”. El rechazo que continuamente expresa Tristram hacia los eruditos se asemeja al desprecio de Nietzsche por los doctos. En el capítulo 1 del volumen V del *Shandy* Sterne indica:

Díganme los eruditos. ¿Es que nos vamos a pasar la vida como bestias de tiro, contribuyendo sólo a la *cantidad* y tan poco a la *calidad*?
¿Nos vamos a pasar la vida fabricando libros como los boticarios fabrican recetas, limitándonos a echar cosas de una vasija en otra?
¿Es que nos vamos a pasar la vida trenzando y destrenzando la misma maroma, siempre por el mismo camino, siempre por la misma andadura?
¿Estaremos destinados hasta la eternidad en días festivos, en días laborables, a seguir admirando las *reliquias del saber* como los monjes las reliquias de sus santos, sin que seamos capaces de hacer con ellas un solo milagro? (Sterne *Vida y opiniones* 365-366)

Nietzsche sentía similar desprecio por los doctos o los “obreros” de la filosofía, a los que caracteriza en un fragmento póstumo de verano de 1883: “Doctos: así se llama hoy a los soldados del espíritu así como —desafortunadamente— a los calceteros del espíritu” (*NF 1* [22] § 86, *KSÄ 10*, 390). Zarathustra es quien se ha ido de la casa de los doctos, y al hacerlo ha dado un portazo. Los doctos, indica Zarathustra, están sentados en la sombra, en cuartos llenos de polvo, y:

Sus dedos conocen toda forma de hilar, anudar y tejer: ¡así hacen los calcetines del espíritu!
Son buenos relojes: ¡sólo hay que preocuparse de darles cuerda a tiempo! Entonces muestran la hora sin equivocación y, al hacerlo, producen un discreto ruido.
Trabajan igual que molinos y morteros: ¡sólo hay que echarles sus cereales! – ellos saben cómo moler fino el grano y cómo sacar polvo blanco de él (*Za II*, *KSÄ 4*, 161. Nietzsche *Obras completas IV* 147).

El operar de los doctos, que es el que habitualmente se considera “serio”, es un trabajo que se presenta como complicado, pero que obedece a la regularidad. En el párrafo 349 de *La ciencia jovial* (*FW*, *KSÄ 3*, 585) Nietzsche señala de qué manera prima entre los sabios el instinto de autoconservación, y le resulta asombroso que esto acontezca incluso entre hombres dedicados a la naturaleza, ya que ésta es abundancia y derroche hasta el absurdo. Los eruditos y doctos aman los rincones y la estrechez, por eso Nietzsche indica que ante un libro de un erudito (*FW* 366, *KSÄ 3*, 614-615) se adivinan los intestinos comprimidos y la habitación estrecha en que se ha producido el

texto. Frente a la seguridad conservadora de la seriedad académica, el *Tristram* genera una sensación de inseguridad, una falta de locación, podríamos decir, y es cierto que, en la obra, nunca sabemos en qué nivel nos encontramos: ¿en la escena de la narración, en la narración misma, o en la escena de la escena de la narración? Las continuas referencias a la materialidad de la escritura, las constantes alusiones y vocativos al lector, nos descolocan y deslocalizan; una *myse en abîme* nos lleva a ese vértigo de no saber en qué lugar estamos. La lectura se torna insegura, entonces, no sólo por las constantes digresiones que desvían de un supuesto “hilo” del relato, sino también por estos aspectos deslocalizadores, que se vinculan con la idea de representación de representación:

Al ser el autor más dúctil, comunica al lector también parte de esta ductilidad. Más aún, Sterne intercambia de repente las partes y se convierte tanto en lector como en autor, su libro se asemeja a un espectáculo en el espectáculo, a un público de teatro ante un público de teatro (*MA II, KSA 2, §113, 425, Nietzsche Obras completas III 306*).

Tal vez sea este aspecto que Nietzsche reconoce en Sterne el que permite comprender su obra (¿del siglo XVIII!) como una deconstrucción tanto de la idea de “obra de ficción narrativa”, como de las nociones de autor y lector. Esta deconstrucción se patentiza en la expresión “espectáculo en el espectáculo”, que podemos vincular con la noción más contemporánea de “representación de la representación”. En el *Tristram* asistimos a una continua remisión al carácter de “constructo” de lo que estamos leyendo: el narrador nos informa el modo en que se constituyen, desde la escritura, los “hechos” que nos narra. Toda la “magia” de la obra de ficción que nos transporta a otro mundo aquí desaparece: Sterne nos muestra el tapiz, y también, como diría Borges, “el otro lado del tapiz” (1974, 1186) donde vemos cómo se entretajan los hilos que arman esta historia. Como Sterne, Nietzsche se dirige a los lectores varias veces en sus obras: en un fragmento póstumo titulado “Prólogos y epílogos”, en el que afirma que todos sus escritos están “antedatados”, señala que considera necesario advertir al lector sobre la génesis de *Más allá del bien y del mal*, y sobre la época a que pertenecen sus pensamientos (*NF 1885-1887, 6 [4] KSA 12, 232*). Exige incluso, como autor, respeto para su “hijo” Zarathustra, y señala que para él, como su padre, es lícita la risa, y que el hecho de que los lectores puedan reírse de él como autor es parte de su felicidad. Suele quejarse también de los lectores alemanes, que no quieren “libros para pensar” y por ello aman el sistema, es decir, lo tiránico (la ausencia de *nuances*, podríamos decir) (*NF 1885-1887, 9 [188], KSA 12, 450*), y continuamente recuerda sus ideas a sus lectores (*v. gr., NF 1887-1888, 24 [1] § 10, KSA 13, 629-631*) o la necesidad de la lectura “lenta” de sus obras (*FW § 383, KSA 3, 637-638*).

Este continuo pasaje y desplazamiento entre autor y lector contribuye a generar ese aludido “espectáculo de espectáculo”, en la medida en que la invocación al lector recuerda que estamos

ante una “construcción”, que se transforma en virtud de la “presencia” del otro: Tristram varias veces señala cómo cambiará su relato a partir de las críticas y opiniones, y Nietzsche también tiene en cuenta al lector en este sentido, incluso afirma haber cambiado el título de un libro —el que luego será *La ciencia jovial* (había pensado en *500.000 opiniones*)— “en atención” al lector (*NF 1884-1885*, 34 [1], *KS A 11*, 423). Cuando el autor nos patentiza los procesos de creación, desacraliza la noción de obra como idealidad, y como mundo de significación trascendente: al hacer esto, reduplica el efecto de la representación. Sabemos que estamos ante un espectáculo, que no existe un significado último de ese espectáculo, que el autor lo está creando con el lector, y que, entonces, no hay metalenguaje posible de la obra, sino continua representación de representación. Esta es, justamente, una de las formas de entender la muerte de Dios en el ámbito de la creación literaria: en la idea de representación de representación se asume el carácter ficcional de todo texto (en el sentido de la ficción en Nietzsche) (Cragolini *Moradas nietzscheanas* 57 ss.): no existe el mundo ideal al que la obra alude, no existe tampoco el “hecho real”, como “origen” de la ficción. Hay interpretaciones: si no hay “origen”, todo es interpretación de interpretación.

Las imitaciones y plagios

Si la obra no alcanza el lugar de Dios, que está muerto, entonces no hay posibilidad de sentidos originales y originarios:

Al humor de Sterne hay que abandonarse sin condiciones —y por lo demás esperar que sea benévolo y siempre benévolo. Extraña e instructiva es la actitud de un gran escritor como Diderot frente a esta ambigüedad general de Sterne: es decir, una actitud también muy ambigua —y esto es precisamente puro hiperhumor al estilo Sterne. En *Jacques le fataliste*, ¿lo ha imitado, admirado, ridiculizado o parodiado? —no puede saberse—y quizás fuese esto lo que quería el autor. Esta duda es la que hace que los franceses *no rindan justicia* a la obra de uno de sus principales maestros, (que no debe avergonzarse frente a ningún autor antiguo o moderno). Los franceses son demasiado serios para el humor — y sobre todo para tomarse con humor el humor mismo (*MA II*, *KS A 2*, §113, 425, Nietzsche *Obras completas III* 306).

Al hacer referencia a la obra de Diderot, Nietzsche se pregunta si ha imitado, ridiculizado o parodiado a Sterne con su texto *Jacques le fataliste*. Y aquí toca un aspecto muy interesante que ha producido, como efecto, el humor de Sterne: la imitación. Ya en el siglo XVIII surgieron montones de imitadores (Large “Sterne-Bilder” 72) que confundieron a muchos traductores de la obra a otros idiomas, y a lectores como Goethe, Jean Paul y el mismo Nietzsche. Como sostiene Bosch

(*Labyrinth of Digressions* 12), Sterne escribe en una época de imitadores y continuaciones espurias.⁶ Pero en el mismo *Tristram Shandy* existe un “ejercicio” del plagio y de la parodia, lo cual contribuye a la desacralización del sentido original de la noción de “obra”. En el inicio del quinto volumen, mientras plagia la *Anatomía de la melancolía* de Burton, Sterne arremete contra los plagiadores, en tanto en el capítulo 29 de ese mismo volumen está transcrito un pasaje del *Gargantúa* de Rabelais sin citarlo. Ya en el volumen tres (Sterne *Tristram Shandy* 244) aparecía la referencia de Rabelais, sin citar la fuente, a la influencia del tamaño de los pechos de las nodrizas en la conformación de las narices de los bebés.

Con respecto a *Jacques el fatalista*, ya en su primera página cita una frase del *Tristram* (del volumen IV, capítulo 48), que señala que el rey William arengaba a sus tropas diciéndoles “que cada bala lleva su etiqueta”, y desarrolla una historia similar a la que Sterne cuenta de la herida recibida en Landen y los sucesos que se encadenan con ella. La historia de Jacques es la de un joven que se alista, molesto con su padre, en el ejército, y recibe en Fontenoy una bala en la rodilla que lo deja cojo. A lo largo de la novela cuenta los avatares de esta historia a su amo, historia que, como en el caso de la de Sterne, se vincula con el amor. Del mismo modo que en el *Tristram*, el relato es interrumpido por continuas digresiones o por acontecimientos que llevan la narración por otros caminos, y a lo largo del viaje de Jacques y su amo se cuentan muchas otras historias. Continuamente el narrador se pregunta por “los amores de Jacques”, que era el tema convocante de la historia, pero todo se demora, como en Sterne: llegan tres cirujanos para atender a Jacques, pero se sientan a la mesa a tomar vino y a hablar de enfermedades y curas (Diderot *Jacques le fataliste* 23 ss.), y la escena recuerda la de la larga charla del tío Toby, el padre de Tristram y el doctor Slop, mientras la madre de Tristram intenta darlo a luz. También se alude a la teoría de las sensaciones de Locke y a la asociación (temas constantes del *Shandy*) cuando Jacques indica que no tenemos idea del dolor, y que sólo significa algo cuando nos trae a la memoria una sensación experimentada (Diderot 25).

Diderot se encarga de advertir que “Es evidente que no estoy escribiendo una novela” (26), se dirige continuamente al lector, como lo hace Sterne, diciéndole, por ejemplo, que posiblemente piense que está escribiendo alegorías porque no sabe cómo seguir la historia de los viajeros (30) y se pregunta, en medio de las digresiones de historias de historias, que pasó con Jacques y sus amores. El tema convocante de la novela se ve, entonces, constantemente desplazado y, como en el *Tristram*, hay una profusa alusión al oficio del narrador y al trabajo del lector (45, 71, 124, 181,

⁶ Bosch (*Labyrinth of Digressions* 15) ofrece una lista de veintiocho de las más conocidas imitaciones y continuaciones del *Tristram Shandy* aparecidas en su época, entre 1760 y 1788.

221, 346). A cada instante las historias se abren a otras historias, pero se sigue un hilo narrativo, que se ve fragmentado, diversificado, pero que en algún momento se continúa. La historia de la señora de La Pommeraye que cuenta la mesonera se interrumpe varias veces, pero alcanza su cierre. Lo mismo acontece, al final, con “los amores de Jacques”, que se narran en la historia con Denise. Diderot decía que Sterne era el “Rabelais inglés”, y de alguna manera su imitación del *Tristram* responde a esa idea: si bien su obra es una novela que se burla de la idea de escribir una novela, y se ríe además de la posibilidad de explicar y de dar sentido a todo (con un personaje, Jacques, que remite siempre al determinismo), sin embargo, narra historias interrumpidas, demoradas, pero que alcanzan su cierre. Incluso llega a intentar entrecruzar historias diferentes, como por ejemplo cuando desafía al lector de este modo:

Lector, mientras esas buenas gentes duermen, os propongo ahora una pequeña cuestión para discutir sobre vuestra almohada: ¿cómo hubiera sido un niño nacido del padre Hudson y de la marquesa de La Pommeraye? “Quizás un honesto caballero. Tal vez un sublime bribón.” Ya me lo explicaréis mañana por la mañana (Diderot 194).

Por otro lado, Diderot hace evidente el plagio en la misma novela (que no se asume como novela) indicando hacia al final, cuando ya se hace referencia a la relación entre Jacques y Denise:

He aquí el segundo párrafo, copiado de la vida de *Tristram Shandy*, a menos que el coloquio de Jacques el fatalista y su amo sea anterior a dicho libro, en cuyo caso el plagiario sería el pastor Sterne, lo cual se me hace difícil de creer, y esto porque profeso particular estima al señor Sterne, a quien distingo de la mayor parte de los literatos de su país, que tienen la costumbre frecuente de robarnos e insultarnos (Diderot 284).

Y a esto añade una escena de esta pareja que, indica, “no deja ningún lugar a duda sobre el plagio” (285). Es decir, pareciera que Diderot quiere remitir la idea del plagio básicamente al “robo” de escenas de otra obra, sin embargo, como he indicado, está presente también en este texto la imitación del estilo de demora y desplazamiento constante de la historia, aun cuando ésta llegue a ser contada. Por ello señalé que el *Jacques* es más parecido, tal vez, a Rabelais por el estilo de escritura.⁷ Diderot hace una novela (que no quiere ser llamada de ese modo) desde esbozos de una historia, y acumula historias diversas en su relato, como Rabelais.

En cambio, otro francés que se asume también como “plagiario” de Sterne hará “nada” de una historia de veintidós palabras: me refiero a Charles Nodier, quien retoma del *Tristram* la historia

⁷ Me refiero a la idea según la cual la escritura de Rabelais puede ser pensada como una “acumulación” de historias. Un informe de Loty (1988) sobre el modo en que interpretan el texto diez grupos de estudiantes de la Universidad de París III que habían seguido cursos sobre *Jacques le fataliste*, muestra que un gran número de lectores considera que la obra está plena de diversos sentidos, más que carente de ellos (carencia de sentidos que se hará evidente, como veremos, en la escritura de Nodier, al plagiar a Sterne).

que nunca se cuenta. En el capítulo 19 del volumen VIII Trim comienza a contar la “Historia del rey de Bohemia y sus siete castillos” (Sterne *Vida y opiniones* 562), historia que se ve interrumpida varias veces, y por ello aparece en ese mismo volumen nuevamente el título de la historia y su “Continuación” (563-67) pero en definitiva lo que se narra es la historia de cómo Trim se enamoró de una monja, y, posteriormente, la historia de la relación entre el tío Toby y la viuda. Trim señala que todas las historias que ha contado a su señor, el tío Toby, son verdaderas, con excepción de una, la del rey de Bohemia y sus siete castillos, y por eso intenta reiniciarla varias veces. Ésta es, entonces, una historia continuamente anunciada, pero a la que sólo se hace referencia por su título, además del intento de algunas precisiones sobre el año (1712), la referencia al carácter de desdichado de un rey amante de la navegación, y la razón de la desdicha (la no existencia de un puerto en toda Bohemia): lo único que se llega a “narrar” es que una noche salió a pasear con la reina y sus cortesanos. Pero en el capítulo 28 de este volumen ya se admite que esa historia que se estaba contando se perdió entre otras historias (Sterne 581). Es esta, entonces, una historia que nunca se cuenta, y que ha sido retomada (también para ser desplazada) en la literatura posterior. Charles Nodier escribió la *Historia del rey de Bohemia y sus siete castillos* advirtiendo que es una imitación del relato de Sterne. Al inicio de la obra, luego de varias digresiones en torno al título, aparece el título definitivo, con la aclaración “pastiche” lo que, para el vocabulario de la época, implica una obra que imita, generalmente de modo paródico o como ejercicio, la obra de un gran maestro. Es decir, el texto de Nodier está asumido como una “imitación” del relato de Sterne, pero, ¿de qué relato hablamos, si la historia del rey de Bohemia y sus siete castillos nunca se ha contado en el *Tristram Shandy*? Por otro lado, el artista gráfico Tony Johannot colabora con Nodier, y el libro presenta cincuenta viñetas pequeñas, en una historia sin comienzo ni fin, en la que el aspecto gráfico de la escritura unido a la imagen juega un papel relevante, como ya lo jugaba en el texto de Sterne. Nodier indica que su obra es “un mal pastiche de innumerables pastiches de Sterne y Rabelais” (Nodier *Histoire du roi de Bohême* 23). Y si bien agrega que un hombre razonable debe conocer el final de la historia del rey de Bohemia y sus siete castillos (Nodier 4), este final nunca se alcanza, porque la obra, de la misma manera que la de su inspirador, Sterne, es una constante digresión de digresión. Nodier lo indica (y “gráfica”) cuando señala:

y vosotros queréis que yo, plagiario de los plagiarios de Sterne,-
que fue plagiario de Swift-
que fue plagiario de Wilkins-
que fue plagiario de Cyrano-
que fue plagiario de Reboul-
que fue plagiario de Guillaume de Autels-
que fue plagiario de Rabelais-

que fue plagiario de Morus-
que fue plagiario de Erasmo-
que fue plagiario de Luciano- o de Lucio de Patras- o de Apuleyo-
porque no se sabe cuál de los tres ha sido robado por los otros dos, y
yo no me he preocupado nunca de saberlo...” (Nodier 26).

Como señala Barton (“Laurence Sterne and Charles Nodier” 25) en *Moi-même* Nodier indica como “necesaria” la lectura de Montaigne, Charron, Rabelais, Sterne, que son, agrega, autores que deben ser releídos. El texto de Nodier, como el de Sterne, también se demora en las palabras: indica cómo entrará en Bohemia, se retrasa en Venecia, como posible vía de entrada, haciendo patente que, de alguna manera, ni siquiera se puede “entrar en materia” en esta narración. Los personajes que narran son “*hommes-bulles*” (hombres-burbuja) con nombres propios como Théodore, la imaginación, Don Pic de Fanferluchio, la memoria, Breloque, el juicio. Estas tres figuras de “facultades” podrían contar de manera adecuada la historia: Théodore, subido al caballo de la fantasía, Don Pic de Fanferluchio, con sus largas enumeraciones, y Breloque, el juicio que no se hace visible nunca. Los tres son casi “figuras de nada” (Cabanès),⁸ que hacen que el texto se aparte continuamente de su “tema”, por ejemplo, dando largas listas de pájaros y de insectos (Nodier, *Histoire du roi*: 248-255), de tipos de cartas (290), de animales extraños (272), de signos parasitarios (291). Lo risible en Nodier se vincula con este discurso sobre nada, o “casi nada”, y Cabanès (50) se pregunta si el no sentido remite a lo risible de la historia que se cuenta o a lo absurdo de la vida. Nuevamente, como en el diálogo de Lukács, se patentiza que lo que está en discusión en este tipo de obras (que se asumen como plagio de plagio) es la problemática de la forma y del fondo (o contenido). Cuando Nodier se anuncia como plagiario del “pastiche” de Sterne y de otros, señala: “¡¡¡Ud pretende que yo inventase la forma y el fondo de un libro!!!” (27). Más allá de la referencia a un posible “contenido” de la historia, en la obra se evidencia aquello que señalé antes en Sterne, la cuestión de la materialidad de la escritura que se hace gráfica visible, no sólo por las imágenes del ilustrador, sino también por el modo en que se articula el texto. El capítulo “Distraction” presenta una página escrita con las letras al revés: para que se entienda, “de cabeza” y “patas para arriba”, al dar vuelta la página leemos: “Mi media de seda estaba al revés y yo había puesto mi pie izquierdo en mi pantufla derecha” (497). Cuando se habla de descender los siete escalones de una escalera (101) la grafía de la escritura muestra esa escalera con sus siete escalones: no es que se ofrezca allí un “dibujo” de una escalera, sino que ésta está realizada con las mismas palabras que hacen

⁸ “Fanfreluche” remite a “bagatela”, a un objeto ligero sin consistencia (como las burbujas). Nodier señala que Théodore es su imaginación, El cap. 2 de *Gargantúa* de Rabelais se titula “Les Fanfreluches antidotées trouvées en un monument historique” (1534, NP).

referencia a ese descenso: descendemos con los términos mismos. De algún modo, la escritura “performativiza” de manera gráfica aquello a que remite, pero no por una imagen traslativa, sino a partir de su propia materialidad. Las largas disquisiciones, por ejemplo en torno al término “pantufla”, evidencian la separación de los términos de su significado: preguntándose por la etimología de la palabra, y desarrollando un extendido comentario en torno a ésta, el texto termina por exponer una suerte de “teología negativa” de la pantufla, ya que indica de manera detallada todo aquello que ésta no es: ni liberal, ni industrial, ni mística (97 ss.).

Anne-Marie Roux (“Nodier et l'effet de folie” 41) ha señalado de qué manera Nodier deconstruye el orden del discurso racional, desde un texto fragmentado en un ejercicio de palabra “loca”: en vinculación con lo que vengo indicando, podríamos decir que el texto performativiza la locura de la palabra aislada de su significado, por ello Breloque (el juicio) de alguna manera siempre está en ausencia.

Por otro lado, retomando la idea de plagio de plagio que el mismo Nodier indica, este texto es parodiado, a su vez, por Gerard de Nerval en *Faux-saulniers* (*Œuvres complètes* T 4). La idea de plagio de plagio deconstruye toda noción de “obra original”: cuando Nodier señala cuál es el título definitivo de la obra, si se puede agregar ese adjetivo a algo (“Definitivo, si Dios y mi aneurisma me lo permiten”) (Nodier *Histoire du roi* 35), la obra lleva debajo del título un epígrafe de Horacio: “*Imitatores, servum pecus!*” (¡Imitadores, muchedumbre esclavizada!). Epígrafe autoimplicante: en la medida en que la obra se asume como imitación, se ríe de sí misma desde el inicio.

Antimodelo de escritor

Todas estas características de la escritura de Sterne lo configuran, según Nietzsche, como el autor antiejemplar:

¿Acaso hace falta añadir que entre todos los grandes escritores Sterne es el peor modelo y el tipo de autor propiamente antiejemplar, y que incluso Diderot tuvo que pagar su atrevimiento? Aquello de lo que los buenos franceses, y antes que ellos, algunos griegos y romanos quisieron y fueron capaces como prosistas es justo lo contrario de lo que Sterne quiere y es capaz: se alza así como magistral excepción por encima de lo que todos los grandes artistas de la escritura se exigen a sí mismos: disciplina, completud, carácter, constancia en los propósitos, capacidad de una visión global, simplicidad, contención en el desarrollo y en la expresión (*MA II, KSA 2*, §113, 425-426, Nietzsche *Obras completas III* 306).

El orden, aun el novelístico, puede ser un fundamento, una posible sombra de Dios si no se asume como ficción, y una de las formas de deconstruirlo es, según mi parecer, la de impedir el traslado a otro mundo desde la referencia a la materialidad de la escritura y del acto de escribir. Sterne es

antiejemplo de escritor no sólo porque no logra coherencia y completitud (es decir, no logra generar una totalidad con su escritura) sino también porque constantemente, al invocarnos como lectores, desmitifica la idea de “otro mundo” creado por la literatura. Es decir, la literatura puede crear sentidos, múltiples y diversos, pero lo que la obra de Sterne desmitifica es que algunos de esos sentidos generen “un mundo ideal” con un orden, una verdad, una ley última. Es decir, el *Tristram* no logra “totalizar”, no genera una obra completa y con un sentido, y tampoco da lugar a mundo ideal como significado de los significantes de su narración.

La materialidad de la escritura: economía de la obra

Esta no totalización de la obra debe ser pensada desde el aspecto de la materialidad de la escritura. Como señalé más de una vez, uno de los matices más interesantes del *Tristram Shandy* es la constante referencia a dicho aspecto: mientras que buena parte del efecto de las narraciones radica en la formación de un “otro mundo” diferente al mundo habitual, sin referencia al acto de escribir ni a la materialidad de lo escrito, lo impactante en esta obra del siglo XVIII es que se narra desde esa referencia continua. Todo el tiempo Sterne-Tristram nos hace saber cómo ha construido el capítulo, por qué remite a ciertos temas y no a otros, y así con muchos otros aspectos de las cuestiones más materiales de la escritura, del acto de escribir, y también del acto de leer. Es decir, la obra nos interpela continuamente como lectores, y nos hace visible ese otro lado del tapiz.

En este sentido, existe una economía de la obra, un *nómos* (ley) que rige este *oikos* que es la obra misma entendida como construcción, y esa economía es la que le permite a Nietzsche caracterizar a Sterne como una excepción con respecto a lo que todo escritor busca: “disciplina, completud, carácter, constancia en los propósitos, capacidad de una visión global, simplicidad, contención en el desarrollo y en la expresión” (*MA II, KSA 2*, §113, 426, Nietzsche, *Obras completas III* 306). Lo interesante es que de alguna manera Sterne-Shandy se refiere a la propia economía de la obra, y lo hace de manera muy gráfica cuando muestra en diversos dibujos de líneas cuál ha sido la arquitectura de los capítulos precedentes y del que seguirá (Sterne *Vida y opiniones* 481).

Las obras de los plagiadores asumidos como tales, Diderot y Nodier, también patentizan el carácter material de la escritura. El texto de Nodier “materializa” lo que evoca: siete escalones remiten a siete palabras en escalera, el momento de descanso del profesor estará representado por líneas con comillas. Es decir, la escritura “hace” lo que refiere, por ello Bruno Blasselle y Cécile Cayol (2017) señalan la importancia de las onomatopeyas en la obra, como modo de dar cuenta de la sonoridad

de las palabras, y de alguna manera las largas enumeraciones también dirigen la atención al sonido repetido, más que al significado.

Como indica Roux refiriéndose al texto de Nodier:

el efecto de locura está inextricablemente ligado, parece, a una interrogación sobre el lenguaje original, sobre el origen del sujeto y de la reescritura. Se manifiesta esencialmente en varios niveles del texto: estallido de las instancias de narración, aspecto lagunar, disperso, fragmentado del texto, juegos autónomos de significantes, juegos sobre las palabras, importancia de las cifras, de los nombres propios, de la etimología (“Nodier et l'effet de folie” 44).

Una obra literaria que hace patente todo el tiempo el proceso por el que es escrita, el acto de escribir y el *subjectil*⁹ de la escritura, una obra que evidencia la materialidad del papel y que dirige la atención al aspecto gráfico y sonoro (y no a la idealidad) de las palabras, es una obra desacralizadora del valor último adjudicado al sentido.

Por otro lado, existe ese juego con el lector, al que se está invocando e interpelando todo el tiempo, al que se le pide que complete un capítulo que se entrega en blanco. Es decir, el texto patentiza que no está concluido, que el lector lo construye junto con el escritor, y que, por lo tanto, se abre en múltiples figuras y construcciones posibles. Esto genera una economía diversificada de la obra, al *ars lógica* habitual se le proponen el *Argumentum Fistulatorium* (del que toca la flauta) o el *Argumentum Baculinum* (del palo, del más fuerte) (Pereira dos Santos “Uma breve leitura do Tristram Shandy” 179). Es decir, las arquitecturas tradicionales se ven desviadas por otras instancias “anómalas” con respecto al discurso. Además, cuando se leen los capítulos de los distintos volúmenes del *Shandy*, se aprecia un desbalance entre capítulos de cinco líneas y otros muy largos, capítulos en blanco, capítulos que entregan una página marmolada: ¿adónde fueron a parar la simetría y la ley de la compensación? ¿Qué es esta economía desquiciada que rige la escritura de los capítulos? En la referencia a las gráficas que dan cuenta de la forma de cada volumen a partir de una línea (a las que aludí anteriormente) se hace evidente la economía del texto. En el capítulo 40 del volumen VI, (Sterne, *Vida y opiniones*: 481-482), cuando Tristram indica que en el futuro puede llegar a una perfección, dibuja una línea recta, y señala: “¡Esta *línea recta* es el camino que deben seguir los cristianos!, dicen los teólogos. —¡Es el emblema de la rectitud!, dice Cicerón. — ¡Es la *mejor línea*!, dicen los plantadores de coles” (482).

En el capítulo 1 del siguiente volumen recuerda que había dicho que escribiría dos volúmenes al año, si la tos se lo permitía, y que había comparado su libro a una “máquina” (Sterne *Vida* 487),

⁹ “Subjectil” es un término de mediados del siglo XX que remite a aquello que subyace (*subjectum*) por debajo. Derrida ha trabajado la cuestión de lo material en Artaud en términos del *subjectil* (Derrida *Artaud, Forcenar*).

que mantendría funcionando a ese ritmo durante cuarenta años. Esta referencia a una supuesta “economía lineal” de su obra y la caracterización de ésta como “máquina” visibilizan la burla del propio gesto del escritor, que se ríe de sí mismo. Porque ese escritor afirma, al mismo tiempo, cómo escribe desde economías plurales:

Bien: me encuentro ahora en medio de la madeja más enredada de todas: —pues en este último capítulo (en la medida, al menos, en que me ha valido para dejar Auxerre atrás) he estado avanzando en dos viajes distintos a la vez, —y con el mismo trazo de la pluma: —pues en el viaje que estoy escribiendo ahora, he salido ya totalmente de Auxerre (Sterne *The Life and Opinions* 521).

Del carácter de la escritura como viaje en distintos planos también da cuenta su plagiador Diderot, cuando plantea la narrativa en términos de un viaje que nunca logra entrar en materia. La escritura como viaje supone un carácter “acontecimental” del escribir, al que Sterne alude cuando señala:

Que de entre todas las diversas formas que de empezar un libro se practican hoy en día a lo largo y ancho del mundo conocido, estoy convencido de que mi propia manera de hacerlo es la mejor; —y estoy seguro de que es la más religiosa: —pues empiezo por escribir la primera frase—y acto seguido me encomiendo a Dios Todopoderoso para que me ayude con la segunda. Cualquiera autor se vería para siempre curado de la tontería, alboroto y manía de abrir la puerta de su casa e invitar a pasar a sus vecinos, amigos y parientes, junto con el diablo y todos sus diablillos llevando sus máquinas y martillos, etc., con que simplemente observara de qué modo a una frase mía le sigue otra y cómo el plan sigue al conjunto (Sterne *The life* 550).

Con esta idea de “plan” que sigue al conjunto de las frases, que no han sido previamente programadas (este encomendarse a Dios, que es como esperar que surja el azar), retornamos a la problemática de la forma-fondo del diálogo de Lukács. Sterne está indicando que la forma (el plan) “sigue” al conjunto de las frases (y no las precede). Desde este punto de vista, la economía plural de la obra es que la surge desde sus “contenidos”, por ello es que Tristram puede decir “me merece gran respeto un Capítulo que *lo único que dice es nada*” (Sterne 646).

La risa que desacraliza, la risa que crea

Todas estas características del *Shandy* que Nietzsche admira son posibles por el humor de la obra: en otro lugar me he referido a los dos aspectos de la risa en la filosofía de Nietzsche (Cragolini “De la risa disolvente”), indicando que podríamos hablar de una risa disolvente, la que rompe con los grandes sentidos y las totalidades, y una risa constructiva, aquella que puede asumir la ausencia de fundamento y, por tanto, la ligereza de la superficie, y crear “jugando”, con la seriedad del niño

al jugar. Sterne, como hemos indicado, desacraliza la idea de obra como totalidad e idealidad previamente proyectada por el autor, y ríe continuamente desde la ligereza. Con esto no estoy indicando que el texto produce “como efecto” la risa, sino que está creado desde la risa, y sobre todo, la risa con respecto a la propia creación.

El “hobby-horse” del tío Toby, la construcción de fortificaciones militares, le permite realizar a Sterne una crítica desacralizadora de la guerra: el tío Toby y su ayudante reproducen en sus representaciones en miniatura las guerras, transformándolas en juegos sometidos a avatares ridículos. Por otro lado, la figura del predicador Yorick ridiculiza a la religión, en la medida que Sterne lo considera un descendiente del bufón Yorick del *Hamlet* de Shakespeare (y el mismo Sterne es un clérigo). La religión y la política de guerra, los grandes bastiones de la Inglaterra de la época, son puestas en entredicho. Además, del mismo modo en que lo hace Nietzsche en su obra, Sterne conoce los movimientos de pensamiento de la época, y los presenta de forma burlesca y satírica.

En una época de novelas lineales, que intentaban relatar hechos que se continuaban, como *Robinson Crusoe* de Defoe y *Los viajes de Gulliver* de Swift, Sterne es un intempestivo que desconcierta a sus contemporáneos. En una época, también, en que se buscaba un lenguaje perfecto, y esta perfección se vinculaba, a su vez, con la moral, Sterne desafía las prescripciones y preceptivas, y utiliza alusiones que implican no sólo un lenguaje interrumpido, sino también “inmoral”. Por otro lado, dado que se habla de todo sin demasiadas diferencias de nivel (el padre de Tristram es el gran ejemplo de esto), esos discursos diversos desjerarquizan la idea de un posible saber verdadero acerca de algo, o de un orden del decir más valioso que otro.

Esa desacralización se logra, en parte, obligando al lector a interesarse por las interrupciones, más que por la totalidad del sentido, por el fragmento desviado, más que por la globalidad organizada. Esta falta de jerarquización de niveles es lo que permite también que el autor se ría de sí mismo.

Nietzsche afirma en el epígrafe a la segunda edición de *La ciencia jovial*: “Yo habito mi propia casa, jamás he imitado a nadie y me río de todo maestro que no se ría de sí mismo” (*FW*, *KSA* 3, 343)¹⁰ y precisamente la risa con respecto a sí mismo consiste en reírse de la primera parte de la afirmación, que pareciera defender una cierta idea de “originalidad”. Pensemos que la obra que Nietzsche considera más afirmativa en su producción, *Así habló Zaratustra*, es, en gran parte, una paráfrasis y parodia de textos bíblicos. Sterne asume la parodia y el plagio en su obra, dando lugar a una cadena de plagiadores de plagiadores, cadena que deconstruye la pretensión de originalidad, y se burla de

¹⁰ Goetschel (“Nietzsche inimitable”: 78) remite a esta expresión de Nietzsche para sostener que no existe plagio en el sentido de “imitación servil”, y que es necesario admitir una creación como imitación (*Nachahmung*) de origen controlada.

la búsqueda de “origen”. Y ésta es la seriedad de la risa que crea como el niño al jugar, que puede asumir lo “serio” de plantear que la existencia es un juego de dados (acontecimiento) en la superficie (que ya no es superficie de una profundidad, de un fundamento): la vida es entonces, como señala Vila Matas, *shandy*.

Bibliografía

N.B: Las obras de Nietzsche en alemán se citan con las siglas correspondientes, según las normas aceptadas en la edición crítica (las indico, de todos modos, en esta lista).

Barton, F. B. “Laurence Sterne and Charles Nodier”, *Modern Philology*, Vol. 14, No. 4 (Aug., 1916), Chicago: The University of Chicago Press, 1916, pp. 217-228.

Blasselle B.- Cayol, C. “L’image en liberté, une expérience originale: *L’Histoire du roi de Bohême*”, en *L’aventure des écritures*, 2017. Disponible en : http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/textes_images/03.htm, acceso 01/01/2017.

Borges, J. L. *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974.

Bosch, R. *Labyrinth of Digressions. Tristram Shandy as Perceived and Influenced by Sterne’s Early Imitators*, trad. Piet Verhoeff, Amsterdam-New York: Rodopi, 2007.

Cabanès, J.-L. “La phantaisie et le grotesque: éléments d’un double jeu”, en Vaillant, A. *Esthétique du rire*, Paris: Presses universitaires de Paris Ouest 2012, pp. 207-258. Disponible en <http://books.openedition.org/pupo/2325#bodyftn73>, acceso 23/12/2016

Cagnolini, M. B. “Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música. Variaciones en torno a *Doktor Faustus*”, en *Cuadernos de Filosofía*, Buenos Aires, N° 41, marzo de 1995, pp. 91-118.

---. “De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana”, en Cagnolini, M.B.-Kaminsky, G., *Nietzsche actual e inactual*, Vol II, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1996, pp. 99-122.

---. *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires: EUDEBA, 1998.

---. “Nietzsche y la biopolítica: el concepto de vida en la interpretación de Esposito”, en Mendiola, G. (comp.) *Rastros y rostros de la biopolítica*, Barcelona: Anthropos, 2009, pp. 127-140.

---. *Moradas Nietzscheanas*, México D.F: Universidad Autónoma Ciudad de México, 2009.

De Nerval, G. *Œuvres complètes*, Paris: Michel Lévy frères, 1868.

Derrida, J. *Artaud le Moma. Interjections d’appel*, Paris: Galilée, 2002.

---. *Forcenar el subjectil*, edición bilingüe, trad. R. A. Castellanos y B. Mazzoldi, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana- Pensar, 2010.

---. *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris: Galilée, 2010.

De Voogd, P, Neubauer, J. (eds). *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, London-New York: Continuum, 2004.

Diderot, D. *Jacques le fataliste et son maître*, en (1875) *Ouvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales*, Paris: Garnier Frères, 1796.

Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/essentiels/diderot/jacques-fataliste>, acceso 10/01/2017.

Goetschel, J. “Nietzsche inimitable. Création et imitation d’origine contrôlée”, *Nietzsche Studien* 34, 2005, pp. 75-99.

Howes, A. B. (ed.). *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, London and New York: Routledge, 1971.

Iser, W. *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, trad. al inglés de D. H. Wilson. USA: Cambridge University Press, 1988.

Large, D. “Sterne-Bilder: Sterne in the German-Speaking World”, en De Voogd, P.- Neubauer, J. (eds) 2004, pp. 68-84.

Loty, L. “Enquête sur la réception et l’impact de *Jacques le fataliste et son maître* en 1988: un éclairage statistique sur l’effet des lumières paradoxales”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, Volume 5, Numéro 1, 1988, pp. 126-151.

Lukács, G. *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. M. Sacristán, México: Grijalbo, 1985.

Nancy, J.L. *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris: Bayard, 2003.

Nietzsche, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin: Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag (se cita como *KSÄ*, seguido del volumen y página, y antecedido por la sigla de la obra), 1980.

---. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden* Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin: Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag (se cita como *KSB*, número de volumen, seguido del año de la carta, el número asignado en la edición, y el número de página), 1986.

---. *Jugenschriften, Band 1*, hrsg. H.J. Mette, München: DTV (corresponde a *BAW* 1), 1994.

---. *Correspondencia, Vol I (junio 1850- abril 1869)*, trad. Luis de Santiago Guervós, Madrid: Trotta-Instituto Goethe, 2005.

---. *Fragmentos Póstumos 1885-1889, Volumen IV*, ed. española dirigida por D. Sánchez Meca, introducción, trad. y notas de J. Ll. Vermal y J. Linares, Madrid: Tecnos (2da edición), 2008.

---. *Correspondencia, Vol V (enero 1885- octubre 1887)*, ed. dirigida por Luis de Santiago Guervós, trad., introd. y notas de J. L. Vermal, Madrid: Trotta- Instituto Goethe, 2012.

---. *Obras completas. Volumen III. Obras de madurez I*, ed. dirigida por D. Sánchez Meca, trad., introducciones y notas de J. Aspiunza, M. Parmeggiani, D. Sánchez Meca, y J. L. Vermal, Madrid: Tecnos, 2014.

---. *Obras completas. Volumen IV. Obras de madurez II y Complementos a la edición*, ed. dirigida por D. Sánchez Meca, trad., introducciones y notas de J. Aspiunza, M. Barrios Casares, K. Lavernia, J. B. Llinares, A. M. Navarro y D. Sánchez Meca, Madrid: Tecnos, 2016.

Nodier, Ch. *Histoire du roi de Bobême et de ses sept châteaux*, Paris: Delagle Frères, 1830. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k852727w?rk=21459;2>; acceso 07/09/2016.

Nodier, Ch. *Miscellanées, variétés de philosophie, d'histoire et de littérature*, (1830), *Oeuvres complètes, V, Réveries*, Paris: Libraire D'Eugene renduel, 1832. Disponible en Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113250k/f3.item.r=Charles%20Nodier%20Oeuvres%20cempl%C3%A8tes>, acceso 16/12/2016.

Pereira Dos Santos, N. “Uma breve leitura do Tristram Shandy a partir de Nietzsche”, en *e-escrita*, V. 6, 2015, pp. 177-187.

Rabelais, F. *Gargantua, 1534*. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609586k>, acceso 2/1/2017.

Roux, A.M. “Nodier et l'effet de folie”, *Romantisme*, Volume 10, Numéro 27, 1980, pp. 31-45. Disponible en: http://www.persee.fr/issue/roman_0048-8593_1980_num_10_27?sectionId=roman_0048-8593_1980_num_10_27_5319, acceso 02/01/2017

Sterne, L. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, edición de Fernando Toda, trad. de J. A. López de Letona, Madrid: Cátedra, 1993.

---. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. A Sentimental Journey Through France and Italy*, Munich: G. Jürgensmeier, 2005.

---. *Tristram Shandy. La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, traducción de Javier Marías, Madrid: Alfaguara, 2006.

Vila-Matas, E. “En el país de Tristram”, *Letras libres*, 31 de marzo de 2004. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/en-el-pais-tristram>, acceso 20/06/2016

Wagner, C. *Cartas a Friedrich Nietzsche. Diarios y otros testimonios*, introd. trad. y notas de Luis de Santiago Guervós, Madrid: Trotta, 2013.