



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 25 (2019)

### LA CONSCIENCIA DEL SUJETO QUE ESCRIBE. REFLEXIÓN ESCRITURAL EN *TRISTRAM SHANDY* DE LAURENCE STERNE Y EN *SOKRATISCHE* *DENKWÜRDIGKEITEN* DE JOHANN GEORG HAMANN

Francisco SALARIS BANEGAS  
(Universidad Nacional de Córdoba)

*Recibido: 25-11-2018 / Revisado: 13-07-2019*

*Aceptado: 13-07-2019 / Publicado: 20-12-2020*

RESUMEN: *Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman* y *Sokratische Denkwürdigkeiten* se publicaron en 1759 y pueden ser leídos como diferentes respuestas al pensamiento ilustrado que estaba dominando las discusiones intelectuales en Europa. Este trabajo se propone estudiar comparativamente ambos textos, en donde la reflexión sobre la escritura se hace materia literaria. De esta manera, contenido y forma se entremezclan para lograr productos enormemente disruptivos en su época, que ponen en jaque los elementos narrativos y filosóficos tradicionales. Ambas obras revisan los postulados de la Ilustración y proponen nuevas formas de representar la realidad.

PALABRAS CLAVE: escritura, narrador, Ilustración, melancolía.

### THE CONSCIOUSNESS OF HE WHO WRITES. REFLECTION ABOUT WRITING IN *TRISTRAM SHANDY*, BY LAURENCE STERNE, AND IN *SOKRATISCHE* *DENKWÜRDIGKEITEN*, BY JOHANN GEORG HAMANN

ABSTRACT: *Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman* and *Sokratische Denkwürdigkeiten* were both published in 1759 and can be read as different responses to the enlightened thinking that dominated the intellectual discussions in Europe. This paper will study comparatively both texts, in which the reflection about writing becomes literary stuff. In this way, contents and form mix together to create disruptive products, which put in check the traditional narrative and philosophical elements. Both works review the postulates of the Enlightenment and propose new ways of representing reality.

KEYWORDS: writing, narrator, Enlightenment, melancholy.

## INTRODUCCIÓN

Tanto las *Sokratische Denkwürdigkeiten* de Johann Georg Hamann como los dos primeros volúmenes del *Tristram Shandy* de Laurence Sterne<sup>1</sup> se publicaron en el año 1759, probablemente con pocos días de diferencia: el texto de Hamann habría aparecido en la noche de Navidad y el de Sterne, según recientes descubrimientos, el 18 de diciembre.<sup>2</sup>

Aunque la popularidad que alcanzó *Tristram Shandy* fue casi inmediata, esta escasa distancia temporal entre las dos obras refuta cualquier tipo de hipótesis de recepción, sumado al hecho de que los críticos no pudieron ponerse de acuerdo sobre la reacción —si es que la hubo— de Hamann ante la obra de Sterne (Large, 2004: 75n).<sup>3</sup> Es por esto que las enormes similitudes entre los textos resultan muy llamativas, y su publicación casi paralela parece una casualidad alentada por el clima de la época. En ambos casos se trata de una reacción frente a la rigidez de los respectivos ambientes culturales. Hamann adopta la figura de Sócrates, muy querida para los ilustrados,<sup>4</sup> y concibe su texto como una reacción a la predominancia de la razón secular, representada en su círculo íntimo por sus amigos Kant y Berens; y Sterne parodia los esquemas realistas de escritores como Fielding y Richardson. El fondo común es la crítica al pensamiento lineal y racionalista, que se expresaba tanto en los intentos por eliminar lo trascendental de la filosofía como en los esquemas de mimesis literaria y de rastreo de los procesos formativos de los personajes (como ocurría, por ejemplo, en *Pamela* y *Tom Jones*). El resultado es una nueva forma de escribir, plagada de hermetismo y de asociaciones de ideas, que deja en evidencia la dificultad del artefacto narrativo en relación con la realidad. Tanto el narrador de Sterne —Tristram— como el de Hamann se ven en dificultades a la hora de encorsetar lo que quieren contar en los moldes ya prefigurados del lenguaje, por lo que su actividad resulta también una reflexión sobre el proceso escritural. En sus obras se está gestando con anticipación lo que décadas después iba a estallar con el advenimiento de nuevas concepciones de sensibilidad individual y experimentación literaria: el Sturm und Drang, cuyos representantes (Goethe, Herder) habían leído y admirado a Hamann; el primer romanticismo, con su intento de evocar lo Absoluto mediante la escritura fragmentaria; y la literatura de comienzos de siglo xx, que reacciona al paradigma realista dejando en evidencia los abismos de los que es difícil ocuparse (en este sentido, los contactos entre Sterne y Kafka pueden ser muy fecundos, como ya se propondrá más adelante).

---

<sup>1</sup> La edición de la obra de Hamann con la que se trabajará lleva por título *Memorabilia Socratica* y fue traducida por Miguel Alberti y Florencia Sanders. Por su parte, la traductora de *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*, es Ana María Aznar. Cuando cito estas obras he decidido incluir, en notas al pie, los mismos fragmentos pero en sus lenguas originales, con el objetivo de que los matices y particularidades idiomáticas no se pierdan. Para ello utilicé la misma edición de *Memorabilia Socratica*, que es bilingüe, y una versión de *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, publicada en 1962 por la New American Library.

<sup>2</sup> En 2013, Elinor Camille-Wood y Patrick Wildgust dejaron claro que los dos primeros volúmenes de *Tristram Shandy* aparecieron por primera vez el 18 de diciembre de 1759, en *The York Courant*. Como respaldo existen dos avisos: el primero, del día 11 de diciembre, anuncia que la obra se publicará la semana siguiente; y el segundo, del 18 de diciembre, la presenta para ese mismo día. El descubrimiento se produjo en el marco de la exhibición del Good Humour Club en la casa-museo Shandy Hall.

<sup>3</sup> En noviembre de 1768 Herder le envía una carta a Hamann comentándole que se dispone a leer una copia de *A sentimental journey through France and Italy*, recientemente publicado. Aunque no poseemos la respuesta de Hamann, sí puede intuirse, por el tono con el que Herder habla de Sterne, que Hamann conocía *Tristram Shandy*. Esta es la carta: «I cannot devour enough of Sterne's mood. Just at the moment that I am thinking of him, I receive his *Sentimental Journey* to read through, and if my knowledge of English will not prove inadequate, how gladly I will travel with him. I am already partly so accustomed to following his sentiments through their delicate threads all the way into the soft inner marrow of his humanity, that I think I understand his Tristram somewhat better than the common people. Therefore his cursed acid remarks and ambiguities which make the work less recommendable than it really deserves to be, irk me all the more.» (Herder en Howes, 2002: 426).

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, *Socrates from Antiquity to the Enlightenment* (2007), de Michael Trapp.

La aparición simultánea de dos textos tan originales e influyentes es una muestra de la complejidad del espectro literario del siglo XVIII, en donde las posiciones sobre la razón y el conocimiento eran multidireccionales y de ninguna manera pueden circunscribirse únicamente a las ideas de los ilustrados.

El único texto encontrado que se ocupa conjuntamente de Hamann y de Sterne es el segundo capítulo del libro *The unfinished manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century* (1994), de Elizabeth Wanning Harries. El análisis, sin embargo, no contrasta semejanzas y diferencias de los dos autores, sino que se limita a estudiar brevemente el carácter fragmentario de sus obras para postular que en el siglo XVIII tardó la fragmentariedad no estaba vinculada con la percepción de un mundo caótico sino con una incapacidad del individuo para hacerse cargo íntegramente de la unidad. Los postulados de Wanning Harries se retomarán en el último apartado de este texto, pero convendría aclarar una vez más que el carácter fragmentario no solo es forma sino también objeto de la narración, ya que los narradores son permanentemente conscientes de las dificultades de la representación de la realidad.

El presente trabajo se propone, por lo tanto, comparar *Sokratische Denkwürdigkeiten* y *Tristram Shandy* teniendo en cuenta que ambas obras generan grandes innovaciones en su tiempo por su revisión del pensamiento ilustrado y de las convenciones narrativas vigentes. Además, se busca analizar de qué manera la reflexión sobre el proceso de escritura se convierte en materia literaria. En el primer apartado se efectúa una revisión general de los principales aportes críticos sobre la relación de Hamann y Sterne con la Ilustración, para mostrar el gran espectro de lecturas sobre el tema. El segundo apartado se detiene fundamentalmente en el carácter satírico de ambos textos y en el uso que hacen de la digresión como una herramienta central de ruptura con la tradición. Por último, el apartado conclusivo estudia cómo el carácter fragmentario de los textos se proyecta hacia el infinito.

## I. HAMANN, STERNE Y LA ILUSTRACIÓN

La relación de Hamann y de Sterne con la Ilustración ha suscitado multitud de reflexiones críticas de diversa índole, desde aquellas que los vinculan radicalmente con las ideas de su época hasta aquellas que los perciben como adelantados, como precursores de estéticas literarias que se consolidarán tiempo después. En cualquier caso, sí puede afirmarse que la revisión de los principios ilustrados se encuentra en el seno de sus obras y que determina su práctica literaria.

El gran exponente crítico de la antiilustración de Hamann ha sido sin duda Isaiah Berlin, quien le ha dedicado cientos de páginas.<sup>5</sup> *The Magus of the North* (1993), uno de los libros de Berlin que ayudó a conocer a Hamann en todo el mundo, comienza con esta tajante afirmación: «The most passionate, consistent, extreme and implacable enemy of the Enlightenment and, in particular, of all forms of rationalism of his time (he lived and died in the eighteenth century) was Johann Georg Hamann.» (1). Según Berlin, la acción clasificadora y cosificadora de la razón extirpaba para Hamann lo viviente del ser humano, reduciéndolo a un esquema universalista que suprimía las particularidades y la variedad. El impulso ilustrado se oponía así a la concreción de un individuo complejo y contradictorio, que además era capaz de hacer arte mediante la pasión y que encontraba en la creencia la base de su comprensión del mundo. De esta forma, Hamann invierte el

<sup>5</sup> Véase, además de *The Magus of the North. J. G. Hamann and the origins of modern irrationalism*, los ensayos de *The Roots of Romanticism* y de *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*.

esquema cartesiano, porque para él «Existence logically precedes reason» (Berlin, 1993: 35).

Esta posición tan firme de Berlin contrasta con la expuesta unos años antes por el teólogo Oswald Bayer, autor del libro *A contemporary in dissent: Johann Georg Hamann as a radical Enlightenment*, publicado originalmente en alemán en 1988. Lo que explica quizás la gran oposición entre ambos estudios es el diferente enfoque desde el que están pensados. Si Berlin se detiene en los métodos de análisis comunes en la Ilustración, Bayer hace hincapié más bien en el objetivo que persiguen los pensadores del siglo XVIII.<sup>6</sup> De hecho, para Bayer Hamann es un ilustrado radical porque no opone lo racional a lo irracional —oposición que se encuentra en el centro de la reflexión de Berlin—, sino que en realidad trata de abarcar «understanding and sensuousness, time and eternity, contingent truths of history and necessary truths of reason» (Bayer, 2012: XII). Se trata, en definitiva, de reemplazar el arte de la separación (*Scheidekunst*) por el arte del matrimonio (*Ehekunst*), todo con el fin de contribuir a una comprensión integral de los fenómenos (XIII-XIV). Aunque afirmar que Hamann es un ilustrado radical tal vez sea excesivo, sí parece cierto que Berlin utiliza un tanto banalmente el concepto de razón, y de ahí que postular a Hamann como uno de los primeros irracionales también suena muy extremo. Bayer particulariza este concepto cuando apunta que en realidad Hamann se opone a la *razón monárquica* (43), basada en el deseo imperial de unidad, gesto que podría enmarcarse en la consabida tolerancia ilustrada. En la misma línea está la propuesta de Betz (2012), según la cual Hamann lucha no contra la razón en sí, sino contra la absolutización de la razón (6). Desde esta perspectiva, la filosofía de Hamann tampoco puede leerse como un intento de destrucción de la Ilustración, sino como una alternativa —e incluso un complemento— a la razón secular.<sup>7</sup> La clave para Betz podría estar en la interpretación que el concepto de Ilustración genera tanto en los filósofos racionalistas como en Hamann. Si Kant buscaba la autoiluminación mediante el atrevimiento a pensar por uno mismo, Hamann cree que el conocimiento no es algo construido sino un don que se revela mediante la fe, algo que va a ser central en determinados pasajes de *Sokratische Denkwürdigkeiten*.<sup>8</sup>

La disputa crítica acerca de la adhesión o el rechazo a la Ilustración no es tan fuerte en el caso de Sterne, presumiblemente porque en sus textos no aparece un programa filosófico tan claro como en Hamann. Sin embargo, sí parece evidente que en *Tristram Shandy* hay un impulso hacia lo que Rudy (2014) llama *completeness*, algo rastreable en muchas novelas británicas del siglo XVIII. La inclusión de numerosas ramas del conocimiento —filosofía, anatomía, militarismo, etc.— convierte a *Tristram Shandy* en una suerte de enciclopedia, aunque por supuesto cada elemento pasa por el filtro distorsionador de la narración de Tristram.

Hawley (2009) hace particular hincapié en el impacto de la visión newtoniana del orden universal y afirma que hay una fuerte tendencia a describir mecánicamente ciertas acciones, comportamientos e incluso personajes —la conocida escena inicial donde Tristram describe la costumbre de su padre de dar cuerda al reloj y cumplir con sus

6 Dickson (1995) lo plantea de esta forma: «The discussion of knowing here then is less a matter of a philosophical examination of the limits and possibilities of knowledge, like Locke's, or Kant's later critique; and more of the human implications of knowing and not-knowing. It is not so much the epistemological mechanics of knowing as the resulting effect knowledge has on us that is of interest to Hamann» (69).

7 Otra variante de esta cuestión crítica es la del profesor Graeme Garrard, seguidor de Isaiah Berlin, quien sí particulariza el concepto de razón —habla de una perversión de la razón durante la Ilustración (2006: 11)— pero, al extender esta particularización representativamente a todo el siglo XVIII, acaba considerando a Hamann como un contra-ilustrado.

8 Milbank destaca la matriz luterana del pensamiento de Hamann, porque a la «justification by faith alone» se le suma el «knowledge by faith alone» (1999: 23)

obligaciones maritales el primer domingo de cada vez es un ejemplo de esto; las acciones humanas están reguladas mediante la técnica. A pesar de esto, Hawley observa que Tristram a veces es hostil a este mecanicismo (36), por lo que en realidad algunas ideas de la Ilustración aparecen parodiadas e incluso criticadas. La incorporación de estos elementos, entonces, se da de múltiples formas y con diferentes fines, difícilmente reductibles a una posición concreta de Sterne con respecto al pensamiento ilustrado. A esto se le suma un aparato retórico también complejo, que combina, como se verá más adelante, modernas técnicas narrativas<sup>9</sup> con una gran influencia de la tradición renacentista de *learned wit* (Jefferson, 1951).

La diversidad de lecturas esbozadas en este apartado —y que solo constituyen una pequeña selección de la bibliografía disponible— conduce a concluir que no hay una única manera de pensar la obra de Hamann y de Sterne en relación con la Ilustración. La riqueza de las obras radica justamente en su carácter complejo, heteróclito, que esquivo los extremos ya conocidos e inaugura nuevos espacios para interpretar los fenómenos. El lugar desde el que puede leerse tanto *Tristram Shandy* como *Sokratische Denkwürdigkeiten* en relación a la época —y, también, en su interrelación— es el de la reflexión sobre la praxis escritural dominante, algo que se intentará desarrollar en los próximos apartados.

## 2. SÁTIRA Y DIGRESIÓN

Quizás lo que más diferencia *Tristram Shandy* de *Sokratische Denkwürdigkeiten* es su marcado tono paródico, que al menos no está tan explicitado en el libro de Hamann. Esto lleva por supuesto a matizar la idea de que Sterne postula —como una propuesta a seguir— su método de escritura, porque la burla se mantiene en un nivel de indefinición que no implica necesariamente un rechazo contundente a la linealidad y a la mímesis. De hecho, la mayoría de los críticos descartan una interpretación unívoca de sus ideas y prefieren leer *Tristram Shandy* como un texto complejo y múltiple.

Northrop Frye cree que muchas sátiras modernas se insertan en la tradición de la sátira menipea, que «deals less with people as such than with mental attitudes» (1973: 309). En este contexto, los personajes de *Tristram Shandy* no serían individualidades con una psicología propia sino más bien caracteres-tipo, utilizados únicamente para encarnar algo que quiere criticarse. Sin embargo, esta falta de profundidad psicológica no debe ser analizada desde una comparación a idéntico nivel entre los personajes de Sterne y los de los escritores sentimentales de la época, sino, como entiende Uscinki (2016), desde un choque entre las convenciones de la sentimentalidad y la tradición satírica carnavalesca. La sátira antiépica de Sterne, sostiene Uscinki, tiende a mostrar que las características del realismo no son más que convenciones impuestas sobre la narración, que en su estado natural es digresiva, y por esto mismo supone un ataque más profundo que el de la tradición del *learned wit* de Rabelais o Cervantes, con la que obviamente está emparentada (Jefferson, 1951).

Melvyn New, en su clásico *Laurence Sterne as satirist* (1969), concibe también a los personajes de *Tristram Shandy* —particularmente a Tristram— como artefactos retóricos, pero sostiene que el origen de la sátira de Sterne es una ortodoxia muy cercana a la de los poetas augustos. La propuesta de New no parece muy sostenible, primero porque la sátira se ramifica hasta alcanzar muchísimos discursos diferentes (Uscinki, 2016), y segundo

<sup>9</sup> J. M. Gurr (2006) intenta mostrar, un tanto endeblemente a mi juicio, que en realidad muchas de las características «posmodernas» que se le atribuyen a *Tristram Shandy* en realidad tienen su explicación en una correcta lectura de la época ilustrada.

porque en realidad el foco está puesto en un lenguaje desquiciado que se interroga a sí mismo para representar lo mejor posible la realidad. Sterne percibe mejor que nadie esta indomabilidad del lenguaje, y parece regodearse de ello cuando el narrador afirma «Este dispositivo [la digresión] le da a la maquinaria de mi obra un valor especial; dos movimientos contrarios se hallan en ella conciliados, aunque se piense que son incompatibles» (50-51).<sup>10</sup> La tangente desvirtúa los principios mismos de la representación realista, y esto produce una subversión en multitud de géneros distintos, entre ellos la autobiografía —donde el personaje tarda en nacer y la vida no avanza—, los sermones —que se interrumpen incansablemente—, los tratados militares —que dominan la vida del tío Toby de una forma ya ridícula—, etc. Estas novedades de la narración —que constituyen, en la voz satírica de Tristram, tanto técnicas literarias como obstáculos desesperantes que se cruzan en su camino— van a encontrar un desarrollo definitivo recién en los escritores de la vanguardia europea (Joyce sobre todo), grandes deudores de Sterne.

En el caso de Hamann esta disposición satírica no está tan a la vista, fundamentalmente por el tono hermético de su prosa. La infinita cantidad de intertextualidades (bíblicas sobre todo) no indicadas, la alusión permanente a su pequeño contexto personal y el gusto por las ideas encriptadas hacen de las *Sokratische Denkwürdigkeiten* un texto que en todas sus ediciones fue acompañado de un aparato de notas que acaba siendo más extenso que la obra misma. El hermetismo encubre la ironía, y además la obra de Hamann no funciona como parodia de ningún referente literario concreto, como sí ocurre con *Tristram Shandy*; se trata en realidad de una respuesta a las ideas de Kant, a quien Hamann auguraba un gran futuro como filósofo (*Weltweise*) (2018: 42). Las partes más satíricas de la obra son, sin duda, su título (*Memorabilia Socratica para pasatiempo del público reunidos por un amante de pasar el tiempo*),<sup>11</sup> su dedicatoria (a «Nadie», que en realidad es el público, y a «Dos», que son seguramente Kant y Berens) y sus epígrafes, pero en general el texto tiene un carácter programático, algo que en Sterne parece estar ausente.

Para lograr construir un programa filosófico —Dickson (1995: 60) sugiere que *Sokratische Denkwürdigkeiten* puede ser leído como un manifiesto metodológico—,<sup>12</sup> Hamann establece un sutil sistema de paralelismos entre la Atenas del siglo V y su propia época: los sofistas son una representación de los filósofos ilustrados, preocupados por hacer alarde de sus conocimientos, y Sócrates simboliza una sabiduría que no se limita a la razón secular sino que hunde sus bases en la fe cristiana, bastante marginada hacia mediados del siglo XVIII. A partir de este último punto es que empiezan a tejerse las relaciones que vinculan a Sócrates con Jesús, en algunos casos con ejemplos bien claros,<sup>13</sup> lo que constituye toda una afrenta al pensamiento racionalista.

O'Flaherty (1979) destaca tres niveles de significado en esta apropiación de la figura de Sócrates: la representación del filósofo histórico —a pesar de que, según O'Flaherty, Hamann todavía no había leído ni a Platón ni a Jenofonte—, la interpretación de Sócrates como precursor de Cristo y, por último, la utilización de su figura para referirse veladamente al enfrentamiento con los ilustrados (46). A estos niveles podría sumarse el del estilo retórico, comentado por el mismo Hamann cuando afirma que se propone escribir

---

<sup>10</sup> «By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other» (Sterne, 1962: 63).

<sup>11</sup> *Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publicums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile.*

<sup>12</sup> Blanke (1959: 20) indica también que todos los elementos del pensamiento posterior de Hamann se encuentran ya allí.

<sup>13</sup> Hacia el final de *Sokratische Denkwürdigkeiten* se comenta que, luego de muerto, Sócrates se le habría aparecido a un quionio llamado Quirsias, con quien entabla una conversación. Por supuesto, la anécdota alude a la resurrección de Cristo (Hamann, 2018: 95).

«sobre Sócrates de modo socrático» (2018: 45),<sup>14</sup> utilizando tanto la analogía como la ironía e iluminando su figura de manera titilante, mediante chispazos que mezclan reflexiones, interpretaciones y hechos históricos. Con esta estructura Hamann pretende devolver a la historia su carácter mitológico, restaurar el misterio como método de (des)conocimiento: «Pero tal vez la historia entera sea más mitología que lo que cree este filósofo [Bolingbroke], y sea, al igual que la naturaleza, un libro sellado, un testimonio escondido, un acertijo que no se puede resolver sin arar con una novilla distinta de la de nuestra razón» (55).<sup>15</sup> Una idea similar se encuentra en el texto «El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán» («Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus»), pensado presumiblemente por Hegel, Hölderlin y Schelling, en el que se expresa la intención de «tener una nueva mitología. Esta mitología debe estar, sin embargo, al servicio de las ideas, debe convertirse en una mitología de la razón» (2012: 76). El programa se propone crear una simbiosis entre mitología y razón, entre ilustrados y no ilustrados: «la mitología tiene que volverse filosófica para hacer racional al pueblo y la filosofía tiene que volverse mitológica para hacerse sensible a los filósofos» (76). Esto o bien podría romper el paralelismo con Hamann —si se atiende a la tradición crítica que pretende verlo como un antiilustrado— o bien podría constituir un punto de acercamiento —según críticos como Bayer o Betz, especializados en teología. La idea de pueblo parece no importarle demasiado a Hamann, quien se burla despiadadamente del público —al menos del público que configura el mercado— en la dedicatoria que se analizará más adelante, pero en su concepción de la historia y de la naturaleza como «libro sellado», «testimonio escondido» y «acertijo» se cifra con anticipación la sensibilidad del Sturm und Drang y del primer Romanticismo.

La sátira que sí es común en Sterne y Hamann consiste en una visión mordaz sobre el lector de la época, a quien ambos autores se empeñan en sustraer una estructura literaria estable y tranquilizadora. Los narradores parecen disfrutar de la confusión que generan y el lector se ve además interpelado con una familiaridad que le es del todo extraña. Durante la primera mitad del siglo XVIII el lector de novelas ocupaba más bien el papel de espectador, de testigo en la sombra; era el lector que espiaba con devoción las cartas de Richardson y que acompañaba las aventuras de Tom Jones o Joseph Andrews, invitado por la cortés y distanciada interpelación del narrador de Fielding. Su participación se expresaba a un nivel metaliterario, relacionado con el consumo y la difusión de los textos: *Pamela* es uno de los primeros libros que despierta una ola de correspondencias de admiradores, prefigurando lo que ocurriría luego con *La nouvelle Héloïse* en Francia y con *Werther* en Alemania. Por supuesto, algo mucho más extremo ocurría —y ocurre— con los textos no ficcionales (históricos, biográficos), que por definición genérica han dejado de lado al lector y también al narrador. *Sokratische Denkwürdigkeiten* mantiene también este esquema, aunque la dedicatoria se dirige al lector de manera insolente, como a una divinidad sobrevalorada y carente de entendimiento:

Tú no careces de ojos ni de oídos, pero ellos, sin embargo, no ven, no oyen; el ojo artificial que Tú creas y el oído artificial que Tú plantas son, al igual que los Tuyos, ciego aquel y sordo este. Tú debes saber todo y no aprendes nada; Tú debes

<sup>14</sup> «...über den Sokrates auf eine sokratische Art» (Hamann, 2018: 44).

<sup>15</sup> «Doch vielleicht ist die ganze Historie mehr Mythologie, als es dieser Philosoph meynt, und gleich der Natur ein versiegelt Buch, ein verdecktes Zeugnis, ein Räthsel, das sich nicht auflösen läßt, ohne mit einem andern Kalbe, als unserer Vernunft zu pflügen.» (Hamann, 2018: 54, 56).

juzgar todo y no entiendes nada; aprendes constantemente y nunca logras llegar al conocimiento de la verdad (41).<sup>16</sup>

La dedicatoria es una crítica al concepto masivo y hueco de público, pero también anticipa la dificultad de sus reflexiones socráticas, a las que presenta como «pastelitos» (*Küchlein*) cuya verdad profunda nunca podrá alcanzarse con los rudimentos tradicionales del pensamiento. En su ensayo sobre Karl Kraus, Benjamin observa que «el satírico es sin duda la figura bajo la cual el antropófago es acogido por la civilización» (2007: 363), una consideración que es aplicable a Hamann por el carácter programático de su sátira: *Sokratische Denkwürdigkeiten* es un intento por devorar el pensamiento de la Ilustración, y las distinciones entre el carácter burlesco de la obra y la propuesta efectiva de algo nuevo son difusas y ambiguas.

La oscuridad del texto de Hamann permite también establecer consideraciones sobre el papel del intérprete del texto. Si el significado de las palabras y de las ideas radica en su interrelación, entonces la obra resulta del trabajo conjunto entre el autor y el intérprete. Los «pastelitos» comenzarán a comprenderse con la ayuda de un lector que construya vínculos y complete el sentido de lo propuesto, siempre traspasando los límites que los ilustrados imponían a la razón y dejándose guiar por la fe. Dickson (1995: 61) observa con acierto que esto permite trazar los contornos de la posición hermenéutica de Hamann.

La interpelación al lector es mucho más intensa en *Tristram Shandy*, y alcanza, en determinados momentos, la impertinencia. Si en obras anteriores esta relación estaba basada en una cordialidad amistosa pero distante, Tristram traspasa cualquier tipo de fronteras e incluso, al principio del libro, pretende resguardar su vida privada porque, como dice, él y su lector son por ahora perfectos desconocidos:

Al principio del capítulo anterior os informaba exactamente de cuándo nací;—pero no os explicaba cómo. No; ese particular merece capítulo aparte;—además, caballero, como vos y yo somos perfectos extraños el uno para el otro, no hubiera estado bien haceros conocer de golpe demasiadas cosas acerca de mi persona.—Debéis tener un poco de paciencia. [...] Conforme vayáis avanzando conmigo, el ligero contacto que se está tejiendo entre nosotros se convertirá en familiaridad; y ésta, a no ser que uno de los dos comenta alguna falta, desembocará en amistad (Sterne, 1989: 10).<sup>17</sup>

Esta amable propuesta de amistad se ve turbada, pocas páginas después, por un pícaro reproche al lector, quien incluso interviene con su propia voz en la obra: «—¿Cómo pudisteis, señora, estar tan poco atenta al leer el capítulo anterior? En él os dije *Que mi madre no era papista*.—Papista! No me dijisteis tal cosa, caballero. Señora, permitidme repetirlo, Os lo dije con toda claridad, al menos con toda la que las palabras, por

---

<sup>16</sup> «Es fehlt *Dir* nicht an Augen und Ohren, die aber nicht sehen, nicht hören; und das künstliche Auge, das *Du* machst, das künstliche Ohr, das *Du* pflanzest, ist, gleich den *Deinigen*, blind und taub. *Du* must alles wissen, und lernst nichts; *Du* must alles richten, und verstehst nichts, lernst immerdar, und kannst nimmer zur Erkenntnis der Wahrheit kommen.» (Hamann, 2018: 40).

<sup>17</sup> «In the beginning of the last chapter, I inform'd you exactly *when* I was born;—but I did not inform you, *how*. *No*; that particular was reserved entirely for a chapter by itself;—besides, Sir, as you and I are in a manner perfect strangers to each other, it would not have been proper to have let you into too many circumstances relating to myself all at once.—You must have a little patience. [...] As you proceed further with me, the 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.» (Sterne, 1962: 15).



inferencia directa, pueden decirlo» (41).<sup>18</sup> El lector es una parte esencial en el proceso cognoscitivo del narrador de Sterne, que se va desarrollando dialógicamente a través de hipotéticas idas y vueltas, y que es además el factor que redondea la concreción de la obra de arte (quizás el ejemplo más conocido es la invitación a que el lector dibuje el retrato de su amante, en el capítulo treinta y ocho del sexto volumen). Esta propuesta, que percibe a la escritura como una conversación (Sterne 1989: 75) está bastante cerca de la postura hermenéutica de Hamann, porque la obra es también aquí una construcción que no puede pensarse sin una mente receptora —algo que, además, anticipa el papel preponderante que tendrá el lector para varias teorías estéticas del siglo xx, como por ejemplo la estética de la recepción de Jauss. Betty Rizzo observa que Tristram «insists that readers forget their expectations of simple linear chronological narrative and follow wherever his whim or private associations lead» (1989: 67), pero también es cierto que tanto la resistencia como la complicidad del lector para involucrarse en los confusos vericuetos propuestos por Tristram tienen un lugar inevitable en la obra.

A lo largo de las páginas del *Tristram*, el narrador va desplegando su trabajo como constructor del texto, disponiendo la organización de los elementos y decidiendo sobre lo que debe o no decirse. La estrategia narrativa, de esta forma, parece consistir en mostrar las costuras de la narración y en convertirlas en el tema de la obra. Si el realismo anterior —y mucho más el posterior— propendía a una desaparición del narrador y del dispositivo narrativo, Sterne lo desenmascara, lo deja en evidencia para poder reflexionar sobre el acto escritural. De allí que la trama —es decir, las aventuras de Tristram Shandy— se postergue permanentemente, y lo que queda a la vista no es exactamente el estilo —como ocurre desde Flaubert— sino más bien la puesta en escena del estilo, los andamios sobre los que se monta el arte de narrar. Jonathan Lamb deslinda de esta manera la clásica forma de entender una novela durante el siglo xviii —y hasta entrado el siglo xix— de la propuesta de Sterne:

Instead of thinking of Sterne's novels as fables from which the moral is to be deduced —that is, stories with a meaning that eventually becomes clear by means of interpretation— it is more accurate to think of Sterne's narratives as an unstable series of seized initiatives, designed not for interpretative symmetry but for local practical advantages in the engagement with the reader (Lamb, 1996: 154).

Aunque en un tono burlesco que por supuesto tiende a la exageración, Tristram reflexiona sobre las dificultades de la escritura y, sobre todo, sobre la imposibilidad de congeniar el tiempo de la narración con el tiempo de la vida. En el volumen iv, el narrador muestra jocosamente su exasperación ante la lentitud de las escenas, que parecen haberse detenido en el segundo peldaño de una escalera, donde Walter Shandy y el tío Toby han iniciado una conversación: «¿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» (194).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> «—How could you, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? I told you in it, *That my mother was not a Papist*.—Papist! You told me no such thing, Sir. Madam, I beg leave to repeat it over again, That I told you as plain, at least, as words, by direct inference, could tell you such a thing.» (Sterne, 1960: 52).

<sup>19</sup> «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 chapters as steps» (Sterne, 1962: 227).

Como lo explica el mismo narrador, *Tristram Shandy* es una obra digresiva y progresiva (51), es decir que su desarrollo es bidireccional, se expande tanto hacia adelante como hacia los costados. Por supuesto que a medida que avanza la narración, las digresiones se acumulan y acaban devorando la progresividad, de manera que el lector parece tener ante sus manos una obra que, en su afán de abarcarlo todo, no consigue avanzar temporalmente. Esto está esquematizado en el mismo título de la obra (donde *Vida* se asocia a la formación del individuo, tradicionalmente representada por un devenir finito de acciones, y *Opiniones* se refiere a la actitud reflexiva del narrador, a su incapacidad de hacer avanzar la trama)<sup>20</sup> y aparece mucho más claro en el epígrafe de Epicteto, que centra la preocupación de los hombres en las opiniones sobre las cosas. Las digresiones, como dice la famosísima cita, «son indiscutiblemente como la luz del sol; —son la vida y la sal de la lectura; —sacádlas de este libro, por ejemplo,— y es como si quitarais el libro entero» (51).<sup>21</sup> En este corrimiento del foco de interés radica la suprema originalidad de Sterne.

Un texto fundamental para entender la novela de Sterne es *An essay concerning human understanding* (1690), de John Locke, citado muchas veces por el propio Tristram. Sin embargo, la utilización que Sterne hizo de la teoría del conocimiento de Locke ha despertado innumerables comentarios críticos, y aún hoy no hay un acuerdo general sobre la relación entre ambos autores. Las primeras aproximaciones a *Tristram Shandy* vincularon la tendencia a la digresión con las reflexiones de Locke en torno a la libre asociación de ideas, pero fue fundamentalmente a partir de un artículo ya clásico de Arthur Cash, «The Lockean psychology of *Tristram Shandy*» (1955), que esa vinculación se dejó de lado, teniendo en cuenta que la asociación para Locke es «a falsifying principle that leads to absurdities, nonsense and error» (Cash, 1955: 127). Cash plantea que en realidad el principio estructurador de la novela es la «psychology of the train of ideas» (129), una disposición que se funda sobre la base experiencial que según el empirista Locke es el principio de constitución de la mente humana.<sup>22</sup> Desde ya que la conexión de las ideas está estrechamente vinculada con la comunicación entre los hombres, aspecto que también preocupaba a Locke.<sup>23</sup> Briggs (1985) reúne ambas partes de manera muy convincente cuando desarrolla una serie de ítems sobre la presencia de Locke en Sterne, que luego resume de esta forma: «Shandean man's understanding of the world, like that of his Lockean ancestor, depends upon his interpretative and expressive powers» (499). En *Tristram Shandy*, dice Briggs, las ideas de Locke aparecen en más de una forma, pero lo fundamental radica en la subjetividad de la interpretación y en las capacidades y limitaciones

---

<sup>20</sup> Según Folkenflik (2009), ya desde el título se percibe el carácter paródico con el que *Tristram Shandy* revisa la tradición novelística, porque la palabra *opiniones* reemplaza a la palabra *aventuras*, que solía aparecer en los títulos de las novelas de la época. Esto fue tempranamente advertido, dice Folkenflik, en la primera reseña sobre *Tristram Shandy*, publicada por William Kenrick en diciembre de 1759 en el *Monthly Review* (49).

<sup>21</sup> «Digressions, incontestably, are the sunshine;—the are the life, the soul of reading;—take them out of this book, for instance,—you might as well take the book along with them». (1962: 63).

<sup>22</sup> Un interesante artículo que parece discutir con Cash es el de Davidson, «Locke, Hume and Hobby-Horses in *Tristram Shandy*» (1981). Allí se sugiere que *Tristram Shandy* en realidad está estructurado según la teoría de Hume, según la cual la asociación de ideas se producía por el hábito. Los famosos Hobby-Horses (esas ideas obsesivas que retornan permanentemente) tejen el desarrollo digresivo de la historia, que no puede sino estancarse. Quizás el ejemplo más acabado sea el del tío Toby y su pasión por las fortalezas y la historia militar, que interrumpe cualquier tipo de linealidad en la historia.

<sup>23</sup> Al respecto, es clásico el libro de John Traugott *Tristram Shandy's world: Sterne's philosophical rhetoric* (1954), donde se postula la idea general de que la obra funciona como una suerte de comentario correctivo a Locke, porque en ella existe la posibilidad de comunicarse sentimentalmente, algo que el filósofo, que concebía la transmisión de ideas claras como un acto plagado de fallas, no había considerado. Traugott cree además que *Tristram Shandy* es una obra de retórica filosófica, elaborada con el objetivo de persuadir al lector de un determinado mundo conceptual que sin embargo el crítico nunca especifica del todo.

del lenguaje para expresarla. La digresión se convierte en la columna vertebral de la obra porque esos dos aspectos conspiran contra la narración realista y artificial.

Es más complicado hablar de digresiones en el caso de Hamann; más bien su texto intenta ocuparse de un objeto (Sócrates) desde una óptica exploratoria marginal. Hay, sin embargo, un permanente corrimiento de los cauces tradicionales que el lector, imbuido en patrones ya establecidos, podría asociar con una especie de digresión. Quizá la siguiente imagen de Sócrates como escultor pueda ayudar a pensar el procedimiento del mismo Hamann:

Por este lado, entonces, imitaba Sócrates a su padre, un escultor que, *quitando y recortando lo que no debe estar en la madera, precisamente así hace surgir la forma de la imagen*. De ahí que todos los grandes hombres de su época tuvieran razones de sobra para reprocharle que les cortaba todos los robles de sus bosques, que estropeaba toda su leña y que con la madera de ellos no era capaz de hacer sino *viruta* (Hamann, 2018: 59-60).<sup>24</sup>

Sócrates no *produce* los conceptos —algo asociado a la filosofía tradicional—, sino que los conceptos aparecen poco a poco mediante el trabajo de quitar lo que sobra, como si se tallara la madera. Hamann se mueve con maestría en los dos planos de la metáfora —la creación conceptual y el oficio del maderero— y propone una nueva epistemología que parta de los restos para dar forma a los conceptos. Su trabajo es siempre tangencial, y allí radica la dificultad de comprensión, porque la superficie de la prosa está colmada por los restos y el objeto central va delineándose muy gradualmente. El proceso es inverso a la claridad de los textos ilustrados porque para Hamann los conceptos nacen en un entorno originariamente oscuro y la filosofía debe mantener esa porción de oscuridad: «Si nos está oculta nuestra osamenta, porque hemos sido hechos en lo oculto, porque fuimos creados debajo en la tierra, ¡cuánto más son creados en lo oculto nuestros conceptos y pueden ser considerados como las extremidades de nuestro entendimiento!» (59).<sup>25</sup> Hamann no solo percibe los conceptos (*Begriffe*) como el origen remoto y primigenio del entendimiento ilustrado (*Verstand*), sino que los ubica en un espacio mucho más intuitivo y emocional, en esa indefinición misteriosa de «lo oculto». De este modo, la ignorancia admitida por Sócrates es más un sentimiento que una doctrina,<sup>26</sup> y «Nuestra propia existencia y la existencia de todas las cosas fuera de nosotros deben ser creídas y no pueden ser demostradas de ningún otro modo» (77).<sup>27</sup> La predilección por una dimensión más sentimental y oscura (por la noche, como plantearía luego Novalis) es clara, y cualquier forma clarificadora del entendimiento es descartada por embustera y descarada. Además, Hamann retoma la idea del dáimon (δαίμων) de Sócrates para explicar la grandeza de su figura, algo que también atribuye a poetas modernos como Shakespeare:

<sup>24</sup> «Von dieser Seite ahmte also Sokrates seinen Vater nach, einen Bildhauer, der, *indem er wegnimmt und baut, was am Holze nicht seyn soll, eben dadurch die Form des Bildes fördert*. Daher hatten die grossen Männer seiner Zeit zureichenden Grund über ihn zu schreyen, daß er alle Eichen ihrer Wälder fälle, alle ihre Klötzer verderbe, und aus ihrem Holze nichts als *Späne* zu machen verstünde.» (Hamann, 2018: 58, 60).

<sup>25</sup> «Wenn uns unser Gebein verholen ist, weil wir im Verborgenen gemacht, weil wir gebildet werden unten in der Erde; wie viel mehr werden unsere Begriffe im Verborgenen gemacht, und können als Gliedmassen unsers Verstandes betrachtet werden.» (Hamann, 2018: 58).

<sup>26</sup> De hecho, Dickson vincula la ignorancia de Sócrates con la fe cristiana (1995: 32).

<sup>27</sup> «Unser eigen Daseyn und die Existenz aller Dinge ausser uns muß geglaubt und kann auf keine andere Art ausgemacht werden.» (Hamann, 2018: 76).

¿Qué compensa en *Homero* la ignorancia de las reglas del arte que un Aristóteles ideó a partir de él, y qué, en un *Shakespeare*, el desconocimiento o la transgresión de aquellas leyes críticas? La unánime respuesta es: el genio. Entonces bien podía Sócrates estar a gusto siendo ignorante: tenía un genio, en cuya ciencia podía confiar; al que amaba y temía como a su dios... (79).<sup>28</sup>

El genio de Sócrates es la expresión máxima de la individualidad concreta, coartada bajo los presupuestos universalistas del pensamiento ilustrado. La crítica a la razón abstracta y generalizadora —que se empeña en homogeneizar las particularidades en pos de esquemas más aprehensibles— se hace carne en el rescate de Sócrates como ser humano único e irreproducible. Esta defensa de lo individual y experiencial —que lo lleva, incluso, a percibir a los sujetos como una serie de fragmentos escindidos, que ni siquiera encuentran una trama lógica en su propia aventura vital— fue el argumento que usaron sus detractores para rechazar cualquier tipo de sistematicidad en su propuesta filosófica. La paradoja radica en no haber detectado la coherencia del pensamiento de Hamann tanto a nivel de fondo como de forma, ya que si el rescate total de la individualidad concreta es irreproducible —porque está formada de innumerables aristas que conforman una densa espesura—, quizás el método más adecuado —o menos lejano— sea el pensamiento simbólico, entrecortado y hermético, que alude al objeto imposible desde el terreno de la ambigüedad y la oscuridad. Algo parecido intentaron los primeros románticos con la noción de *Ironie*: solo puede darse cuenta de lo Absoluto cuando se niega la capacidad de su aprehensión.

Si en *Tristram Shandy* el narrador deja al descubierto su metodología de trabajo, el funcionamiento de los engranajes, en *Sokratische Denkwürdigkeiten* el lector presencia directamente el producto recién salido de una maquinaria que se ha ocupado de pulirlo. Sin embargo, la conciencia del narrador se percibe en todos lados porque es desde la libertad de una mente multiforme e inexplicable que el libro va desarrollándose.

### 3. ADMINISTRACIÓN DEL ESPACIO LITERARIO, FRAGMENTO E INFINITO

Uno de los textos que se encuentran en la base del experimento literario de Sterne es *The Anatomy of Melancholy*, publicado por Robert Burton más de un siglo antes. La estructura digresiva es similar, aunque resultaría difícil decir que se trata de una sátira: más bien en el texto de Burton opera una disposición enfermiza del narrador que tiende a percibir melancólicamente la realidad, de manera tal que todo acto de la vida real acaba convirtiéndose en su objeto de estudio. Si Burton escribe para escapar de la melancolía, las consecuencias son totalmente inversas: el ojo perturbado del melancólico convierte la realidad en un caso, y la estructura digresiva atenta contra las posibilidades tradicionales de conclusión de la obra. En su estudio sobre la influencia de Burton en la tradición literaria inglesa del siglo XVIII, Tilmouth (2017) considera con enorme acierto que una sombra de la «sorrowful consciousness» burtoniana (15) signa *Tristram Shandy*, y que Sterne «accomplished this therapeutic volte—face by making hobby—horsical behaviour (potentially the locus of melancholy consciousness) an object of delight» (16). De esta forma, el mal melancólico es conjurado cuando se lo presenta como adorables manías del comportamiento típicamente inglés.

---

<sup>28</sup> «Was ersetzt bey *Homer* die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bey einem *Shakespear* die Unwissenheit oder Uebertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmüthige Antwort. Sokrates hatte also freylich gut unwissend seyn; er hatte einen Genius, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte, den er liebte und fürchtete als seinen Gott...» (Hamann, 2018: 75).

Tristram indica, en el capítulo veintidós del volumen IV, que su libro está escrito «contra la melancolía; para así, con una más frecuente y más convulsa elevación y depresión del diafragma y las sacudidas de los músculos intercostales y abdominales producidas por la risa, arrastrar la *bilis* y demás *jugos amargos*» (207).<sup>29</sup> Escribir contra la melancolía es un motivo relativamente frecuente en la literatura, a pesar de que la actividad escritural acaba siendo en la mayoría de los casos un acto melancólico en sí mismo. La melancolía se expresa en *Tristram Shandy* como el deseo de esquivar los pormenores tradicionales en el desarrollo de una vida y de anclar la narración en detalles puntuales, algo que está aparentemente despojado de su carácter enfermizo por el continuo uso del humor. Se trata, como dice la cita, de «arrastrar la *bilis*» huyendo siempre al eje central de la disposición melancólica. En este contexto, la inmensidad de la realidad aparece más como un regocijo buscado que como un obstáculo en la huida. La escritura de Sterne se ensancha sin avanzar y la continuación *ad infinitum* de la obra desafía la preocupación por la muerte.

Una expansión similar caracteriza la escritura de Kafka, aunque el signo sea radicalmente contrario. En Kafka se percibe con desesperación porque la mortalidad amenaza la conclusión de la obra. Como dice Blanchot, «Kafka no encuentra en el tiempo de que dispone la extensión que permitiría a la historia desarrollarse como ella quiere, en todas direcciones; la historia solo es un fragmento, luego otro fragmento» (2002: 51). La disparidad excesiva entre el tiempo de la narración y el tiempo de la vida, que en Sterne se concibe con una ironía tranquilizadora, representa un tormento para Kafka, cuya preocupación por la escritura es tan grande que necesita concluir para comenzar algo nuevo. La impaciencia es, según Blanchot, el mayor pecado de Kafka: «es la impaciencia la que hace inaccesible el término sustituyéndole la proximidad de una figura intermediaria. Es la impaciencia la que destruye la cercanía del término, impidiendo reconocer en el intermediario la figura de lo inmediato» (70). En su desesperación por concluir, Kafka coloca elementos intermediarios entre su escritura y lo que Blanchot llama *término*, sin contar con que estos intermediarios se multiplican incansablemente. Lo que está detrás de esto es, sin duda, una lacerante discordancia entre la realidad y el lenguaje, entre el mundo *dado* y el mundo *por crear*. Si el pecado de Kafka es la impaciencia, el de Sterne es una infinita paciencia, la seguridad de que su obra jamás podrá concluirse y de que los volúmenes aparecerán regularmente hasta el fin de sus días. Cuando Tristram comienza a narrar su viaje a Francia y el relato adquiere visos más tradicionales, Sterne opta por abandonar rápidamente el proyecto porque percibe que, con una trama, su obra está destinada a tener un fin. El escape a eso es la iluminación de los hilos de la narración, la reflexión sobre la propia escritura y el afán por hacerse cargo de la vastedad de la realidad. Lo que se parodia es la capacidad del *espacio literario* para acumular detalles, algo que en Kafka aparece como un problema vital del escritor. En cierto modo, Sterne intuye lo que Goethe y Hazlitt iban a temer más adelante de la excesiva verosimilitud del realismo: que el arte corriera el riesgo de convertirse en periodismo (Steiner, 2002: 31). Por supuesto que este temor anticipa el surgimiento del naturalismo, pero la percepción de Sterne va más allá y lo vincula con la reacción al realismo de principios de siglo XX, aunque su gesto no nace del horror ante una realidad desconocida sino de una burla que busca disipar la melancolía.

De alguna manera el arte de Sterne y el de Hamann están arrojados al infinito, porque su nueva forma de pensar la escritura niega cualquier posibilidad de conclusión. El fin o

<sup>29</sup> «against the spleen; in order, by a more frequent and a more convulsive elevation and depression of the diaphragm, and the succussions of the intercostal and abdominal muscles in laughter, to drive the *gall* and other *bitter juices*» (Sterne, 1962: 243).

el *término* son parte de un sistema racional que ya ha caducado y es por esto que sus obras marcan un camino novedoso, que será explorado con aplicación recién muchas décadas después. El trasfondo de *Tristram Shandy* y de *Sokratische Denkwürdigkeiten* es la imposibilidad de trazar una línea recta entre un punto de partida y un punto de llegada, porque, como dice Tristram, en la vía del escritor siempre hay

archivos que consultar, y listas, registros, documentos y genealogías sin fin, que en justicia ha de detenerse a leer de vez en cuando:—En fin, que es el cuento de nunca acabar;—por mi parte os digo que llevo ya seis semanas dándome toda la prisa que puedo,—y aún no he nacido:—apenas si he podido decir *cuándo* ocurrió, pero no *cómo*;—así que, como veréis, aún queda mucho para que la cuestión quede saldada (28).<sup>30</sup>

La multiplicidad de lo real se presenta en forma de relatos, anécdotas, inscripciones, cuentos, tradiciones, personajes, panegíricos, pasquines, registros, genealogías y muchas más cosas, de manera tal que el objetivo de *contar* una historia está irremediamente destinado al fracaso. Es por esto que el trabajo de Hamann y de Sterne solo puede ser entendido como un *fragmento*, como una porción minúscula de la inabarcable realidad. Estas porciones siempre serán incompletas en tanto el instrumento de representación sea el lenguaje, y aquí radica el núcleo de la reflexión escritural que Hamann y Sterne dejan en evidencia. Elizabeth Wanning Harries habla de «planned» o «artificial fragments» (1994: 35, 43) porque no parten del mundo caótico y disgregado sino de la creación de los escritores, que establecen así un choque difícilmente conciliable entre el contexto y la experiencia: «Planned fragments could be a way to acknowledge the partial, biased nature of our experience and at the same time to suggest a wider context for that experience, a matrix that could hold it together» (35). La técnica, entonces, consistiría en una «deliberate fragmentation as a suggestive sign of a higher unity» (41). Esto se encuentra muy cerca de los postulados teóricos del romanticismo de Jena, que aspiraba a la totalidad mediante una Obra fragmentaria y progresiva. En el caso de Hamann la totalidad debe entenderse no solo como lo visible y lo reflexivo que turba a Tristram, sino también como lo místico que subyace a lo existente, y que constituye la fibra íntima de cualquier explicación. Lo que parece claro en el texto de Hamann es que cuanto más hermético es, más son sus proyecciones místicas y trascendentales. La comparación de Sócrates con el arte plástico puede echar alguna luz sobre esto: «En comparación con un Jenofonte y un Platón el estilo de Sócrates se habría parecido tal vez al cincel de un escultor y su forma de escribir habría sido más plástica que pictórica» (91).<sup>31</sup> La escultura, además, como ya se mencionó antes, de conseguirse mediante la sustracción de componentes externos —y la consecuente producción de viruta—, es un arte del volumen y no de la superficie.

En cualquiera de los casos la narración reflexiona sobre ella misma como una forma de exprimir el poder de las palabras y de mostrar las estrecheces de una representación más o menos racional. Este estudio ha intentado mostrar justamente cómo la preocupación por los límites del lenguaje se encuentra ya en dos obras de mediados del siglo XVIII, antes

---

<sup>30</sup> «archives at every stage to be looked into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of:—In short, there is no end of it;—for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could,—and am not yet born:—I have just been able, and that's all, to tell you when it happened, but not how;—so that you see the hing is yet far from being accomplished» (Sterne, 1962: 37).

<sup>31</sup> «In Vergleichung eines Xenophons und Platons würde vielleicht der Styl des Sokrates nach den Meissel eines Bildhauers ausgesehen haben und seine Schreibart mehr plastisch als malerisch gewesen seyn» (Hamann, 2018: 90).

de que la filosofía romántica pusiera en entredicho las capacidades de representación del hombre. La conciencia de que el narrador es el gestor del texto —poniendo en jaque permanentemente la organización y la extensión del espacio literario— aparece con fuerza en la prosa de Sterne. Su obra podría clasificarse como *self-conscious novel*, ya que, según la definición de Robert Alter, la condición de artificio se muestra permanentemente y por lo tanto es común la interrogación sobre la relación entre lo aparente y la realidad (1975: x).<sup>32</sup> La sátira está naturalmente vinculada con el espíritu lúdico que imprime la autoconsciencia de artificio, exacerbado intencionalmente con fines humorísticos. El caso de Hamann es ligeramente distinto porque *Sokratische Denkwürdigkeiten* no está pensado como una obra de ficción, sino que constituye más bien un conjunto de apuntes sobre diversas áreas de la filosofía; a pesar de esto, su ataque a la forma racional del pensamiento también revela su artificialidad, su forma impostada. El gesto de Hamann se dirige hacia cualquier forma de utilización del lenguaje para mostrar la riqueza que se pierde en el proceso de encorsetamiento que propone la Ilustración, lo que por otra parte obliga a repensar las condiciones de producción del conocimiento.

En ambas obras la reflexión sobre el dispositivo narrativo rompe cualquier tipo de ilusión mimética o de interpretación ordenada del universo e impone la necesidad de entender la literatura como el producto de un trabajo. Detrás del texto, parecen decir Hamann y Sterne, hay un sujeto que escribe, piensa y percibe un mundo que no se puede llevar íntegramente al papel. Los fragmentos evocan la integridad desde los márgenes, rodeándola permanentemente, y tienen, además, la ventaja de multiplicarse al infinito.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALTER, Robert (1954), *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press.
- BAYER, Oswald (2012), *A contemporary in dissent: Johann Georg Hamann as a radical Enlightener*, Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company.
- BENJAMIN, Walter (2007), *Obras completas, libro II, vol 1*, Madrid, Abada.
- BERLIN, Isaiah (1993), *The Magus of the North. J. G. Hamann and the origins of modern irrationalism*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- BETZ, John (2012), *After Enlightenment. The post-secular vision of J. G. Hamann*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- BLANCHOT, Maurice (2002), *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.
- BLANKE, Fritz (1959), *Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt*. Bd. 2., Gütersloh, Bertelsmann.
- BRIGGS, Peter (1985), «Locke's Essay and the Tentativeness of *Tristram Shandy*», *Studies in Philology*, vol. 82, n° 4, pp. 493-520.
- CASH, Arthur (1955), «The Lockean psychology of *Tristram Shandy*», *ELH*, vol. 22, n° 2, pp. 125-135.
- DAVIDSON, Arnold (1981), «Locke, Hume and Hobby-Horses in *Tristram Shandy*», *International Fiction Review*, 8, n° 1, pp. 17-21.
- DICKSON, Gwen Griffith (1995), *Johann Georg Hamann's relational metacriticism*, Berlin, Walter de Gruyter.
- FOLKENFLIK, Robert (2009), «*Tristram Shandy* and the eighteenth-century narrative», en Keymer, Tom (ed.), *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, Cambridge University Press, pp. 49-64.
- FRYE, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press.

<sup>32</sup> Otros autores, como Patricia Waugh (1984), utilizan también el término *metaficción*; sin embargo la palabra *self-conscious* parece describir con más precisión el espíritu de *Tristram Shandy*.

- GARRARD, Graeme (2006), *Counter-Enlightenments. From the eighteenth century to the present*, Londres, Routledge.
- GURR, Jens Martin (2006), «Postmodernism in the eighteenth century? Enlightenment intellectual contexts and the roots of 21<sup>st</sup> century concerns in Tristram Shandy», *Revue de la société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, n° 63, pp. 19-40.
- HAMMANN, Johann Georg (2018), *Memorabilia Socratica - Nubes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- HAWLEY, Judith (2009), «Tristram Shandy, learned wit, and Enlightenment knowledge», en Keymer, Tom (ed.), *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, Cambridge University Press, pp.34-49.
- HOWES, Alan (1971), *Laurence Sterne. The Critical Heritage*, London, New York, Routledge.
- JEFFERSON, D. W. (1951), «Tristram Shandy and the tradition of learned wit», *Essays in Criticism*, vol. I, n° 3, pp. 225-248.
- LAMB, Jonathan (1996), «Sterne and irregular oratory», en Richetti, John (ed.), *The Cambridge Companion to the eighteenth-century novel*, Cambridge University Press.
- LARGE, Duncan (2004), «'Sterne-Bilder': Sterne in the German-Speaking World», en Voogd, Peter de, Neubauer, John (ed.), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, Londres, Thoemmes, pp.68-84.
- MILBANK, John (1999), «Knowledge. The theological critique of philosophy in Hamann and Jacobi», en Milbank, J., Pickstock, C., Ward, G. (ed.), *Radical orthodoxy. A new theology*, London, Routledge, pp. 21-38.
- NEW, Melvyn (1969), *Laurence Sterne as satirist: A reading of Tristram Shandy*. Gainesville, University of Florida Press.
- O'FLAHERTY, John (1979), *Johann Georg Hamann*, Boston, Twayne Publishers.
- RIZZO, Beatriz (1989), «'How could you Madam be so inattentive?': Tristram's relationship with the reader», en New, Melvyn (ed.), *Approaches to teaching Sterne's Tristram Shandy*, New York, The Modern Language Association of America, pp. 67-71.
- RUDY, Seth (2014), *Literature and Encyclopedism in Enlightenment Britain*, New York, Palgrave Macmillan.
- STEINER, George (2002), *Tolstoi o Dostoievski*, Madrid, Editorial Siruela.
- STERNE, Laurence (1962), *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, The New American Library.
- (1989), *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*, Barcelona, Editorial Planeta.
- TILMOUTH, Christopher (2017), «Sceptical Perspectives on Melancholy: Burton, Swift, Pope, Sterne», *The Review of English Studies*, pp. 1-21.
- TRAPP, Michael (2016), *Socrates from Antiquity to the Enlightenment*, New York, Routledge.
- TRAUGOTT, John (1954), *Tristram Shandy's world: Sterne's philosophical rhetoric*, Berkeley, University of California Press.
- USCINSKI, Przemysław (2017), *Parody, Scriblerian Wit and the Rise of the Novel: Parodic Textuality from Pope to Sterne*, Berna, Peter Lang.
- WANNING HARRIES, Elizabeth (1994), «Gathering up the fragments: Hamann, Herder, Sterne», en *The unfinished manner. Essays on the fragment in the later Eighteenth Century*, University Press of Virginia, pp. 34-56.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Routledge.