Estudios Irlandeses, Issue 19, 2024, 113-126.
https://doi.org/10.24162/EI2024-12486
AEDEI

De narices extravagantes y otras bromas de la naturaleza: la estructura del *strange loop* y la defensa de las líneas curvas en el "episodio de las narices" de *Tristram Shandy*

Jésica Daniela Lenga
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Copyright (c) 2024 by Jésica Daniela Lenga. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged for access.

Abstract. "The Tale of Slawkenbergius", also known as the "Episode of the Nose", is one of the most recognised and quoted passages from *Tristram Shandy* (Sterne 1759-1767). This short story from the fourth volume of Sterne's novel has received a great deal of attention in the specialised bibliography. However, the studies so far published analyse the story as an isolated episode and concentrate mainly on the use of irony, double entendre and puns as a means of alluding to sexual issues (Gallagher 2018; Walsh 2009). The aim of this paper is to study "The Tale of Slawkenbergius" no longer as a humorous representation of the grotesque, but as a metaliterary manifestation of Sterne's poetics, thus relating the tale to the structure of the novel. The way in which Sterne uses the device of the "strange loop" in this passage to express his subscription to Hogarth's aesthetics and to Hogarth's ideas about the "lines of beauty and grace" will be determined. It will also relate the apology for the beauty of a colossal-nosed, disproportionate hero that is established in this episode to the defence of "deformed" art forms, removed from neoclassical aesthetics, that Tristram establishes throughout his narrative.

Key Words. Laurence Sterne, Augustan Literature, metalepsis, strange loop, Hogarthian Aesthetics.

Resumen. "El cuento de Slawkenbergius", también conocido como "Episodio de las narices" es uno de los pasajes más reconocidos y citados de *Tristram Shandy* (Sterne 1759-1767). La bibliografía especializada ha dedicado una gran atención a este pequeño relato inserto en el cuarto volumen de la novela de Sterne. Sin embargo, los estudios hasta ahora publicados analizan el cuento en tanto episodio aislado y se concentran principalmente en el uso de la ironía, el doble sentido y los juegos de palabras como medios para aludir a lo sexual (Gallagher 2018; Walsh 2009). El objetivo de este trabajo es estudiar "El cuento de Slawkenbergius" ya no como representación humorística de lo grotesco, sino en tanto manifestación metaliteraria de la poética sterneana, relacionando así el cuento con la estructura de la novela. Se determinará el modo en que Sterne se vale en este pasaje del recurso del bucle extraño para expresar su

ISSN 1699-311X

suscripción a la Estética de Hogarth y a las ideas de este artista sobre las "líneas de la belleza y la gracia". Asimismo, se relacionará la apología de la belleza de un héroe desproporcionado de nariz colosal, que se establece en este episodio con la defensa de las formas artísticas "deformes", apartadas de la estética neoclásica, que Tristram establece a lo largo de su narración.

Palabras clave. Laurence Sterne, literatura augusta, metalepsis, bucle extraño, estética hogarthiana.

Introducción

"A middling connoisseur thinks no profile has beauty without a very straight nose, and if the forehead be continued straight with it, he thinks it is still more sublime" (Hogarth 1909: viii). La cita pertenece a *The Analysis of Beauty* (1753) de William Hogarth; no obstante, bien podría haber sido aseverada por Laurence Sterne, quien en su célebre novela *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), tal como lo había hecho Hogarth, se enfrenta con la estética neoclásica aún vigente en el momento en que su novela sale a la luz. Sterne se vale de estrategias que trastornan la armonía de la obra y alteran el orden racional propio de la literatura ilustrada con la intención de perturbar al lector.

Este trabajo se propone como objeto de estudio el uso en la novela de Sterne de recursos narratológicos como la puesta en abismo, el bucle extraño o la metalepsis, catalogados por Sabine Schlickers y Vera Toro (2017) como algunas de las múltiples "estrategias paradójicas" del discurso, es decir, "como una puesta en entredicho poetológico, por el cual las normas y las reglas que constituyen la obra literaria sincrónica y diacrónicamente entran en contradicción consigo mismas" (Grabe, Lang y Meyer-Minnermann 2006: 9). Se tomará como caso de estudio el episodio que el propio autor de *A Sentimental Journey* bautiza como "el capítulo de las narices", que se extiende desde el capítulo XXVII del tercer volumen hasta el capítulo X del cuarto volumen de *Tristram Shandy*. La hipótesis fundamental de esta investigación es que la estructura de *Tristram Shandy* tiene la forma de un bucle extraño y que el "episodio de las narices" funciona como una puesta en abismo que reproduce en pequeño esta estructura. Consideramos que, por medio de este procedimiento, Sterne parodia dos de los géneros más canónicos de la literatura dieciochesca: la tradicional novela picaresca y la novela de aprendizaje, que comenzaba a gestarse. Ambos son géneros que se estructuran de un modo lineal y progresivo. El autor de *Tristram Shandy* juega con las expectativas de los lectores y los prepara para encontrarse con uno de los acostumbrados relatos acerca del progreso del héroe, pero luego distorsiona la estructura lineal de este tipo de narrativa, recurriendo a la estética de lo grotesco. Asimismo, la elección de una estructura serpenteante, retorcida, constituye una adscripción tácita a la estética de Hogarth, artista frecuentemente relacionado con Sterne (Holtz 1966; MacKenzie 2019).

El desarrollo de los argumentos se sustentará fundamentalmente en el concepto de "narración perturbadora", propuesto por Schlickers y Toro, tipología literaria caracterizada por la transgresión del sistema narrativo vigente en un período determinado. La narración perturbadora poseería efectos desconcertantes que desorientarían al lector (2017:11). La esclarecedora lectura de Wayne Booth (1975), que cataloga a Tristram como el ejemplo perfecto de narrador no fiable, nos demuestra que la novela de Sterne podría ser considerada, en términos de Schlickers y Toro, como una "narración enigmatizante", que "se vale de los mecanismos de la ironía" (2017: 38) y en la cual "se inhibe la reconstrucción inequívoca de uno o varios constituyentes de la *doxa* narrativa" (2017: 19). Sin embargo, no existe bibliografía que se concentre en estudiar específicamente a *Tristram Shandy* como una forma paradójica, a

pesar de que la novela parece cumplir con todas las características que Schlickers y Toro adjudican a este modelo.

A continuación, analizaremos en primer lugar la configuración de *Tristram Shandy* como un texto que reproduce la forma del bucle extraño; luego se indagará en el trabajo que la novela realiza en relación con la temporalidad, a través del uso de la pausa narrativa y la silepsis. Finalmente, estudiaremos el particular trabajo que Sterne realiza con la metalepsis, esto es, la confusión de niveles narrativos y cómo este recurso se transforma en un medio para insertar en la novela reflexiones metaliterarias y elaborar una poética propia que socava las bases de la literatura ilustrada.

Líneas rectas y líneas curvas: la estructura de *Tristram Shandy* como bucle extraño

En el jamás concluido relato de su nacimiento, Tristram Shandy atraviesa una larga serie de fatalidades que van desde un bautismo equívoco y un nombre mal asignado hasta una suerte de castración. Sin embargo, ninguna de ellas es vivida por el padre de Tristram, Walter Shandy, con más dramatismo que la catástrofe de la nariz: a causa de un fórceps mal utilizado, el recién nacido queda convertido para siempre en un "no nose man" (Sterne 1983:311). Tristram no es una excepción en la familia que, según nos contará luego, ya posee una larga tradición de hombres con "narices pequeñas". Esta situación angustia profundamente al Sr. Shandy padre, quien considera que los grandes hombres poseen "narices grandes" y que una protuberancia insignificante es un mal presagio. En sus lamentaciones, Walter Shandy incluso trae a colación la teoría científica de Lavater, según la cual la nariz chata era síntoma de inferioridad racial e intelectual (Gallagher 2018: 161). Estas circunstancias dan lugar a una serie de capítulos en los cuales el propio Tristram reflexiona acerca de la temática nasal e interrumpe su propia historia para desarrollar una genealogía familiar de las napias, las teorías científicas de su padre sobre el tema y hasta para insertar un pequeño cuento, que tiene a una nariz como protagonista.

Por supuesto, Sterne no es el primero en concentrarse en la representación artística de la nariz, pues esta aparece como tema ya en imágenes del Medioevo y de los primeros años de la Modernidad. Una de las más reconocidas figuraciones de la nariz es la pintura de Sebald Beham *Der Nasentantz zu Hümpelsbrunn*, que representa a un grupo de locos de largas narices en una celebración carnavalesca. Sus narices son anchas, curvas, deformes, retorcidas, brillantes y rojas; uno de los hombres lleva una espada desenfundada entre sus piernas, otro deja su pene a la vista. De esta forma, Beham se nutre del humor folclórico para otorgar una connotación sexual a la nariz, asociándola con lo fálico (Stewart 1995). El autor de *Tristram Shandy* arriba a esta tradición a través de Rabelais, quien también se mofa en *Gargantua* (1534) de la naturaleza sensual de las narices (Walsh 2015).[1]

Al escribir su propio episodio de las narices, Sterne dialoga con este folclore, harto conocido para los lectores dieciochescos; irónicamente Tristram sostiene querer "evitar la mala interpretación de la palabra nariz" y por eso declara:

> If there is truth in man, by my great-grandfather's nose, I mean the external organ of smelling, or that part of man which stands prominent in his face——and which painters say, in good jolly noses and well-proportioned faces, should comprehend a full

[1] Podría añadirse a esta tradición de literatura satírica centrada en la figura de la nariz el célebre soneto de Quevedo "A una nariz" (1647). Si bien es conocida la filiación de Sterne con la obra cervantina y las intertextualidades entre *El Quijote* y *Tristram Shandy* han sido ampliamente estudiadas, no hay evidencias de que Sterne haya leído el poema de Quevedo, aunque es posible que conociera al poeta español, especialmente a través de sus escritos políticos, muy difundidos en la Inglaterra del siglo XVIII. En 1715, se publica una versión inglesa de su "Política de Dios" (1626) con el título "Divine maxims of Government without Whig or Tory" que resultó muy influyente entre los autores angloirlandeses de panfletos políticos y Sterne, como autor de *A Political Romance* (1759), pudo haber tomado contacto con ese material (cf. Alonso Veloso 2016).

> third——that is, measured downwards from the setting on of the hair—. (Sterne 1983: 176)

Sin embargo, al restringir y delimitar explícitamente la significación de la palabra nariz, Sterne no hace más que despertar en la mente del lector todos los sentidos no aludidos que el término conlleva (Iser 2008).[2] Tal vez por esa razón, la mayor parte de la bibliografía consagrada al episodio que nos ocupa se concentra en estas connotaciones sexuales que la nariz implica (Gallagher 2018; Walsh 2015), dejando de lado la función que estos capítulos tienen en el resto del texto y cancelando las otras significaciones que la nariz adquiere.

En ese sentido, es importante destacar que la predilección de Walter Shandy por las protuberancias enormes y las curvas marcadas que distorsionan la línea apolínea del rostro funciona metonímicamente como un espejo de la estructura de una novela en la cual las desproporciones son una constante. La exagerada importancia que el padre del héroe le otorga a un evento que podría parecernos insignificante no es un hecho aislado. En *Tristram Shandy* las dimensiones se tornan confusas: los sucesos que deberían ser centrales en un relato que juega con las convenciones de la incipiente novela de aprendizaje, tales como el crecimiento del protagonista o la paulatina conversión en el "caballero" que escribe su propia novela, se postergan hacia un futuro que nunca termina de llegar. En cambio, eventos aparentemente intrascendentes, como la historia del caballo del párroco del pueblo o las incontables elucubraciones científicas del propio Walter, se dilatan y magnifican en la superficie del texto. De esta forma, se produce una desjerarquización que coloca en el centro lo secundario y vuelve subsidiarios los eventos centrales en la construcción de una biografía.

En *Tristram Shandy* no existe, tal como había sucedido antes en *Tom Jones* (Fielding 1749) y como sucedería luego en las novelas realistas decimonónicas, una voz narrativa racional que ordene y evalúe los hechos, y, por lo tanto, no hay un criterio fijo en la historia para decidir qué contar (Fanning 2003). El texto se torna entonces errático, caprichoso; Tristram declara en numerosas ocasiones no saber hacia dónde se dirige y admite ignorar cómo acabará su historia (Harries 1982). La más sólida conclusión a la que nuestro héroe arriba a lo largo de las páginas es que "not one single thing […] has gone right" (Sterne 1983: 164).

Es posible afirmar, por eso, que *Tristram Shandy* adquiere la forma de un bucle extraño, considerado como uno de los recursos más sofisticados y complejos de la narración perturbadora y que consiste en una paradoja geométrica. El bucle extraño ocurre "cuando moviéndose hacia arriba o hacia abajo a través de niveles de un sistema jerárquico, nos encontramos sorpresivamente de nuevo donde habíamos comenzado" (Schlickers y Toro 2017:164). Esto es claramente lo que sucede con Tristram quien, tras ocupar nueve volúmenes con su relato, hacia el final de la obra aún no acaba de nacer; durante el transcurso de ocho años de escritura, Sterne se dedica a representar un solo día en la vida de su personaje.

Uno de los recursos más eficaces para lograr el efecto de hinchazón y abarrotar al texto de sinuosidades es el uso de digresiones; nuestro "episodio de las narices" no es más que una acumulación de digresiones de formas y géneros diversos. Sterne parece haber desarrollado una fórmula para unir materiales disímiles que, no obstante, nunca terminan de conformar una unidad armónica. Un suceso biográfico X en la vida de Tristram suscita las discusiones teóricas del padre con su leal receptor, el Tío Toby, lo cual a la vez remite a los lectores a episodios del pasado común de los antepasados de Tristram, usualmente de corte satírico y, dentro de este pasado, se inserta alguna narración o cuento con componentes cómicos, que por lo general proviene de las lecturas del ilustradísimo Walter Shandy. Esto mismo sucede en el "capítulo de las narices": la desgracia de Tristram le recuerda a su padre el infortunado pasado del bisabuelo,

[2] Esto se debe haber visto acentuado entre el público dieciochesco para el que la carencia de nariz no constituía una excentricidad sino un claro síntoma de las enfermedades venéreas y en particular de la sífilis, que destruye el puente nasal. No era extraño ver hombres y mujeres sin nariz en la Londres del siglo XVIII (Gallagher 2018).

acusado por su esposa de tener una "nariz pequeña" y, además, lo hace volver hacia la infinidad de lecturas doctas que ha realizado en relación con esta temática.

Entre estas lecturas se encuentra la obra de Slawkenbergius, un intelectual apócrifo que, como el propio Walter, sufre una perturbadora obsesión por las narices. La culminación de la vastísima obra de este autor – tan larga que en lugar de dividirse en capítulos se organiza en décadas – es el motivo central del pasaje que nos atañe, titulado "El cuento de Slawkenbergius".[3] También sobre este pequeño *Märchen* se opera una hiperbolización cómica; Shandy padre esgrime que "if all the art and sciences in the world, with the books which treated of them, were lost – should the wisdom and polices of governments […] ever happen to be forgot […] and Slawkenbergius only left – there would be enough in him in all conscience […] to set the world a-going again" (Sterne 1983: 104). Pero, al leer el contenido del cuento, se advierte que no se refiere en él ningún hecho que resulte revelador o que pueda ilustrar al lector de alguna manera.

La situación se torna confusa para el lector, porque el cuento de Slawkenbergius es sumamente shandyano y los elementos que surgen en él reiteran componentes de la historia de la nariz de Tristram. Los niveles narrativos comienzan a enmarañarse: en una noche de agosto un extraño con una nariz superlativa llega a Estrasburgo y causa un gran revuelo. Ante la curiosidad de los lugareños, el extranjero explica que obtuvo su enorme aparato nasal en el "promontorio de las narices", lo cual genera suspicacias entre los hombres, que se preguntan si la nariz es real o impostada y desean tocarla para disipar sus dudas. Pero, si entre los hombres la nariz había generado una gran intriga, la curiosidad se magnifica entre las mujeres, que no logran conciliar el sueño pensando en la nariz del forastero. Así, las connotaciones sexuales y la tonalidad picaresca que encontrábamos sugeridas en la narración de Tristram reaparecen en el cuento de Slawkenbergius. Ahuyentado por la curiosidad insana de los estrasburgueses, el misterioso narigón escapa, no sin antes anunciar que regresaría un mes más tarde.

Entretanto, en Estrasburgo las discusiones continúan, los habitantes de la ciudad olvidan sus ocupaciones y se dedican exclusivamente a discutir sobre una nariz. La vida cotidiana, las obligaciones, tal como los hechos fundamentales en la novela de Sterne, se postergan en pos de algo aparentemente intrascendente, y hasta absurdo. Finalmente, la insistencia en el detalle de su nariz supone que nunca accedamos al desenlace de la historia del héroe de Slawkenbergius: desconocemos si el caballero finalmente logra recuperar a la amada que estaba buscando, tal como no sabemos el destino de Tristram, cuya novela también está inconclusa. La inconclusividad es otro de los fundamentos con los que contamos para aseverar que ambos "El cuento de Slawkenbergius" y *Tristram Shandy* son narraciones paradójicas, puesto que juegan con la *doxa* y transgreden normas poetológicas que el lector considera sobreentendidas (Schlickers y Toro 2017: 90): en este caso que, novela de aprendizaje, biografía y *Märchen* son todos géneros de una estructura teleológica, cuyo final ya está planificado desde un principio.

Por otra parte, cabe preguntarse la razón por la cual, tanto Shandy padre como hijo, le otorgan tanta relevancia a una obra que ni siquiera está terminada, por qué le atribuyen la perfección, a pesar de sus aparentes defectos e imperfecciones. Una posible respuesta se encuentra en el contenido mismo de "El cuento de Slawkenbergius": pese a que sepamos que su nariz es tan grande que nadie sabe cómo logra sostener el equilibrio, aun cuando el sentido común indicaría que su aspecto es sumamente ridículo, el forastero es catalogado como: "one of the most perfect paragons of beauty—the finest-made man—[…] that had ever entered the gates of Strasburg" (Sterne 1983: 205). De este modo, el cuento de Slawkenbergius se revela

[3] Debe aclararse que la narración incrustada no es una reproducción del original del autor. Tristram incluye en su texto tanto el escrito de Slawkenbergius en latín como su propia traducción. Sin embargo, mientras que la versión latina del texto solo ocupa tres páginas, la de Tristram se extiende por más de treinta. Por ende, podríamos sospechar que Tristram aplica a la obra de su antecesor las mismas técnicas digresivas que emplea en su propia novela.

como una alegoría en torno a la estética sterneana que, tal como se ha afirmado anteriormente, esgrime la belleza de lo deforme y lo grotesco, y subraya el valor de trazos tan quebrados como el puente de la nariz de Tristram.

Esto se vuelve explícito en dos pasajes que tematizan gráficamente la cuestión de las líneas. El primero de ellos se encuentra en el capítulo XL del sexto volumen: burlándose de su propia tendencia digresiva, Tristram dibuja una serie de diagramas que ilustrarían el progreso de su narración en cada uno de los cinco volúmenes anteriores. Así, el lector se encuentra con cinco líneas serpenteantes, onduladas, o bucles extraños que esbozan formas manifiestamente estrafalarias; empero, Tristram solo reconoce que las curvas son pequeñas deformaciones e incidentales interrupciones sin importancia (Sterne 1983: 378). A pesar de haber demostrado sobradamente que es incapaz de avanzar de manera continua en su narración, afirma estar preparado para otorgarle a su sexto volumen la forma precisa de una línea recta, tal como si estuviera hecha con ayuda de una regla (Sterne 1983: 378).

Sin embargo, Tristram se contradice en cuestión de un instante; inmediatamente después de haber catalogado a la recta como la figura perfecta, ironiza con la exigencia ilustrada de adaptarse a estructuras ordenadas, racionales, "derechas":

> This right line,—the pathway for Christians to walk in! say divines——
> ——The emblem of moral rectitude! says Cicero——
> ——The best line! say cabbage planters——is the shortest line, says Archimedes, which can be drawn from one given point to another.——
> I wish your ladyships would lay this matter to heart, in your next birthday suits!
> ——What a journey!
> Pray can you tell me,—that is, without anger, before I write my chapter upon straight lines——by what mistake——who told them so——or how it has come to pass, that your men of wit and genius have all along confounded this line, with the line of gravitation? (Sterne 1983: 380)

Aquí, el autor implícito se dirige abiertamente a sus colegas para reflexionar acerca de su labor y postula que no deben confundirse *razón* y *solemnidad.* A través de un juego de palabras entre *gravitation/ gravity*, destaca el valor de la curva como método para desestabilizar y distender la severidad que la literatura ilustrada había adquirido.

Al referirse a la línea recta con la actitud que se ha dado en llamar *mock solemnity*, Sterne resquebraja la autoridad incuestionable de las formas consagradas por la Ilustración, nos recuerda que el relato de la experiencia nunca puede asemejarse a una línea recta, que es una representación no humana. La vida, según se postula en *Tristram Shandy*, se parece más a madeja enredada y enmarañada (Miller 2002: 169). La dificultad radical que presenta la novela de Sterne es que, si el significado en la narrativa se sustenta en la causalidad lógica y por eso los lectores buscan principios ordenadores que proporcionen un sentido a cada uno de los hechos relatados, en *Tristram Shandy* encontrar parámetros que organicen el azar resulta imposible (Miller 2002: 171).

El segundo artificio pictográfico que Sterne emplea para ilustrar la configuración de su obra se encuentra en el último volumen de la misma. Interpelado a explicar en qué consiste la libertad, el cabo Trim, fiel asistente del Tío Toby, traza con su bastón un garabato que pasa a la historia literaria como *The Flourish of Freedom*. La eficacia del garabato es absoluta, Tristram sostiene: "a thousand of my father's most subtle syllogisms could not have said more" (Sterne 1983: 491). Para Sterne, la línea curva es la imagen de la libertad.

El bucle extraño como reformulación narrativa de la estética de Hogarth

No es arriesgado aseverar que, tanto detrás de estos extraños gráficos de Sterne como de la compleja estructura narrativa a la que aluden, se encuentran las líneas hogarthianas de la belleza y la gracia (Miller 2002: 167). En 1745, Hogarth se representa en su autorretrato *The Painter and his Pug* portando una paleta sobre la que se dibujan una línea curva y la inscripción "The line of beauty and grace" y anticipa así las ideas que luego desarrollaría en *The Analysis of Beauty* (1753). En su tratado de estética, Hogarth contradice el ideal clásico vigente en el siglo XVIII y pone en entredicho la belleza de las líneas rectas y las formas simples (Holtz 1966). Luego, explica en qué consisten esas líneas de la gracia y la belleza que había deslizado en su autorretrato y las define como figuras serpentinas y ondulantes que arrastran al ojo a una especie de excitante cacería o persecución para producir en nuestra mente un efecto placentero (cfr. Hogarth 1909: 50).

La gramática de la belleza que Hogarth elabora en su tratado es por momentos aplicada a rajatabla – y por momentos parodiada – en *Tristram Shandy*; Sterne dialoga con cada uno de los principios del artista que luego ilustraría su novela. El primero de estos principios es la variedad: Hogarth sostiene que, dado que la naturaleza es variada, y no uniforme, el artista no tiene por qué someterse a la demanda de unidad de las preceptivas neoclásicas (1909: 31). La variedad es también uno de los principios fundamentales del "capítulo de las narices" en el que, como se ha afirmado anteriormente, se emplean las técnicas del *pastiche* y el montaje para yuxtaponer materiales diversos: teorías científicas, disquisiciones teológicas, especulaciones filosóficas y cuentos satíricos.

Otra de las reglas de composición hogarthiana es la ruptura de la armonía griega y el rechazo a la regularidad; en lo que resultaría un escándalo para el arte clásico, Hogarth desplaza al círculo como la forma perfecta y declara preferir las formas ovales y la figura del huevo (1909: 54). También el héroe del cuento de Slawkenbergius parece compartir estos parámetros de belleza: en su visita al promontorio de las narices escoge una nariz desproporcionada con respecto al tamaño de su rostro como "la mejor de las narices posibles" (Sterne 1983: 163).

El creador de *Marriage A-la-Mode* argumenta que el placer estético surge en la obra de arte cada vez que aparece una dificultad que interrumpe la búsqueda, que dificulta la comprensión, y produce especie de sorpresa que intensifica al placer. Son los reveses los que vuelven a una actividad divertida. Hogarth incluso sostiene que, al leer una novela, el placer aumenta conforme la acción se complica y se torna sinuosa (1909: 49). No extraña, entonces, que el artista haya sido lector devoto e incluso haya aceptado ilustrar *Tristram Shandy* (Holtz 1966), reconocida como una de las obras más complejas de la literatura moderna.

Por último, Hogarth destaca la belleza de las siluetas de gran magnitud ya que "although ill-shaped, will however, on account of their vastness, draw our attention and raise our admiration" (1909: 57). Lo colosal, según este artista inglés, genera un horror placentero,[4] eso explica, según Hogarth, que nos deslumbren especialmente criaturas como elefantes y ballenas (1909:57). No obstante, Hogarth advierte que el exceso de magnitud implica siempre un peligro: hay un margen muy estrecho entre la magnificencia y el ridículo. Justamente, este margen será aprovechado por Sterne quien, parodiando al caricaturista, juega probando las consecuencias de llevar sus postulados al extremo (Loss 1972). Esto es lo que sucede con el retrato del personaje del cuento de Slawkenbergius, cuya nariz no es meramente más notoria que la del resto de los hombres ni duplica el tamaño promedio, sino que es tan grande "como el

[4] Esta defensa temprana de las grandes magnitudes y la enormidad es una de las principales razones por las cuales Hogarth es considerado como uno de los fundadores del arte nacional inglés. Hogarth anticipa e inspira las ideas acerca de lo sublime que continuaría Burke. La desmesura de lo sublime, lo grotesco y el gótico funcionaría más tarde como una de las principales distinciones que identificaría al arte anglosajón y lo distanciaría del clasicismo francés.

tamaño de un hombre";[5] tanto es así que los estrasburgueses se cuestionan cómo es posible que los órganos de un solo cuerpo basten para alimentarla e irrigarle sangre y dudan acerca de la plausibilidad de que tamaña protuberancia pudiera crecer *in utero* sin destruirlo (Sterne 1983: 206).

La nariz pertenece entonces al orden de lo monstruoso y termina aproximando este relato, que parecía una vulgar anécdota cómica, a la estética de lo sublime. Esta hibridación genérica, que anula los límites entre las formas y confunde al público, incapaz de decidir ya si lo narrado pertenece al ámbito de lo cómico o lo sentimental, es otra de las cualidades perturbadoras de la literatura de Sterne.

Una nariz perturbadora: la hiperbolización absurda como recurso de la sátira menipea

Si Don Diego – tal es el nombre del misterioso narigón, según nos enteramos hacia el final de sus aventuras – hubiera regresado en la fecha señalada a Estrasburgo se habría encontrado una escena insólita: más de setecientos coches, quince mil sillas de caballos y veinte mil carromatos aguardaban en las puertas de la ciudad, ansiosos por reencontrase con la nariz de sus desvelos. La escena se vuelve hiperbólica, especialmente teniendo en cuenta que, para la época en la que transcurre el cuento que lo tiene por protagonista, Estrasburgo apenas superaba los veinte mil habitantes.[6] Tristram Shandy tiene acostumbrados a sus lectores a este tipo de acontecimientos desmesurados, que suspenden la verosimilitud e implican la aceptación del absurdo.

Cuando su hijo Tristram se vuelve la víctima del terrible infortunio de nacer sin nariz, Walter Shandy busca consuelo no en uno, sino en todos los libros que existen en el mundo acerca de cuestiones nasales. Como modelo eximio de burgués ilustrado, el Sr. Shandy nunca expresa una opinión caprichosa, sino que siempre sustenta sus conjeturas con fuentes eruditas. Así, Tristram satura exageradamente su texto con una lista de supuestos autores que habrían inspirado a su padre en relación a las narices, algunos de ellos ficticios como Prignitz o Scroderus, otros reales, como Andres Paraeus, precursor de la cirugía moderna o hasta el propio Erasmo de Rotterdam.[7] Sin embargo, la erudición de Walter Shandy no puede ser tomada en serio; podría afirmarse que el padre de Tristram dista de ser un intelectual riguroso: intenta citar fuentes pero se salta algunas partes, hace alarde de sus lecturas en latín pero luego Tristram admite que sus traducciones no eran demasiado "exactas", procura armar hipótesis científicas pero sus métodos son incorrectos. De este modo, comprobamos que la intencionalidad de "el capítulo de las narices" no es meramente picaresca; nuestro episodio constituye una verdadera sátira a los falsos eruditos, al esnobismo, a la pedantería ridícula de los intelectuales ilustrados.

En ese sentido, una de las principales fuentes de Sterne es *The Battle of Books* (1704) del también irlandés, Jonathan Swift. El autor de *Tristram Shandy* se inserta así en la tradición de la sátira irlandesa y, como Swift, acude a la sátira menipea para caricaturizar la grandilocuencia y las excentricidades de sabihondos contemporáneos, que acumulaban saberes absurdos, pero carecían de sentido común (Haslett 2003; Dickie 2011).[8] Asimismo, es menester señalar aquí la tardía adhesión de Sterne a la estética del grupo de los autores identificados

[5] Sterne realiza una personificación de la nariz. Este motivo sería recuperado luego por N. V. Gogol en su cuento "Nos" ([La nariz] 1836).

[6] "El cuento de Slawkenbergius" tiene como desenlace la ocupación definitiva de Estrasburgo por parte de Francia en 1681. Para esa fecha se estima que la población de la ciudad era de 22.000 habitantes (según se refiere en Gallagher 2018: 203).

[7] Erasmo también escribe un texto satírico sobre narices, el coloquio "De captandis sacerdotis" (1522).

[8] El uso de la sátira menipea en *Tristram Shandy* no es, sin duda, el único de los elementos que ligan la novela de Sterne con Swift: es posible trazar intertextualidades a partir del uso del humor grotesco y escatológico en las obras de ambos. Asimismo, el trabajo con la hiperbolización y las desproporciones que caracterizan a la estética sterneana, según hemos desarrollado en este trabajo, está también presente en *Gulliver's Travels* (Swift 1726) a partir del encuentro de Gulliver con los liliputienses y con los habitantes de Brobdingnag, por ejemplo.

como "scriblerianos" que ha sido ampliamente abordada en la bibliografía especializada (Lamb 1981; Fanning 2003; Walsh 2009).

Es posible afirmar, en primer lugar, que el propio Walter constituye una sátira de la erudición, pero, además, dentro de su cuento predilecto, la parodia al discurso ilustrado se torna el motivo central.[9] De forma que, para estar a la altura de las circunstancias, los debates acerca de la protuberancia nasal del forastero también se agigantan. La cuestión de la nariz se infla tanto que termina suscitando debates entre teólogos acerca de atributos y poderes divinos, motiva especulaciones ontológicas, profundiza diferencias entre papistas y luteranos; incluso podemos analizar las guerras religiosas del siglo XVII a través de la óptica deformada de la nariz:

> Now the steeple of Strasburg being the biggest and the tallest church-steeple to be seen in the whole world, the Antinosarians denied that a nose of 575 geometrical feet in length could be worn, at least by a middle-siz'd man——The Popish doctors swore it could—The Lutheran doctors said No;—it could not.
>
> This at once started a new dispute, which they pursued a great way, upon the extent and limitation of the moral and natural attributes of God—That controversy led them naturally into Thomas Aquinas, and Thomas Aquinas to the devil. (Sterne 1983: 211)

Ni ciencia, ni filosofía, ni teología bastan para llegar a la verdad. De esta manera se rebaja y degrada el valor de los distintos discursos y saberes que circulaban en la época. Ninguno de ellos resulta útil para dar una respuesta, ni siquiera a una cuestión tan nimia como el tamaño y origen de una nariz. Pero la cita anterior tiene aún otras implicancias, en definitiva, Walter Shandy no es el único privado de la razón, incapaz de jerarquizar y distinguir lo importante de lo insignificante. Este párrafo nos revela que todos los intelectuales, no importa de qué sector provengan, son "locos" y pueden debatir a un mismo nivel acerca de narices o sobre Dios, como si ambas cuestiones tuvieran la misma relevancia.

Finalmente, Estrasburgo termina invadida a causa de la estupidez de sus intelectuales: preocupados por la llegada del extranjero, los hombres del pueblo se dirigen a esperarlo, abren las puertas y descuidan las fronteras. La ocupación francesa, según se asevera en el relato, triunfa no por complejas causas políticas o por una superioridad militar sino por la sinrazón de los pensadores ilustrados que, privados de sentido común, se ocupan de lo inútil descuidando lo importante.

Según Douglas Hofstadter, el rasgo central del bucle extraño consiste en:

> There is a shift from one level of abstraction (or structure) to another, which feels like an upwards movement in a hierarchy, and yet somehow the successive "upward" shifts turn out to give rise to a closed cycle. That is, despite one's sense of departing ever further from one's origin, one winds up, to one's shock, exactly where one had started out. (2007: 102)

Esto es precisamente lo que sucede en *Tristram Shandy*, también en relación con la crítica a la ciencia ilustrada que la novela incluye. A medida que el episodio de las narices avanza, el lector podría tener la impresión de que una escena típica de la sátira menipea – Walter Shandy como

[9] En una carta fechada el 25 de diciembre de 1760, refiriéndose al cuento de Slawkenbergius, Sterne garantiza que las connotaciones sexuales y el uso del humor libertino no fueron las principales motivaciones de este fragmento cuyo objeto es parodiar a los falsos eruditos : "I am not much in pain upon what gives my kind friend at Stillington so much on the chapter of Noses; because, as the principal satire throughout that part is levelled at those learned blockheads who, in all ages, have wasted their time and much learning upon points as foolish – it shifts off the idea of what you fear, to another point" (1815: 148).

falso erudito, exhibiendo sus libros y ostentando saberes dudosos – se disipa para dar lugar a un cuento absurdo. No obstante, finalmente se encuentra con que ese cuento está poblado de intelectuales similares a Shandy y que un mismo cuestionamiento al conocimiento reaparece. Así, los movimientos en los niveles de abstracción conducen al lector una y otra vez al mismo lugar, lo desorientan. Sterne procura provocar que su público pierda toda certeza, que ya no pueda distinguir entre los hechos "empíricos" pertenecientes a la vida de los Shandy de los relatos y especulaciones que pueblan la narración de Tristram. Este gesto, que supone un desafío al pensamiento empirista del siglo XVIII, es también efecto del uso del bucle extraño, un recurso que, tal como sostienen Schlickers y Toro, pone en tela de juicio la relación entre ficción y realidad, cuestionando el estatus epistemológico de esta última (2017: 207).

El bucle como crítica al progreso: la cuestión del tiempo

Además de subvertir las convenciones narrativas y cuestionar la lógica causal, el uso del bucle extraño y el distanciamiento de la estructura lineal suponen un extrañamiento en el uso de los tiempos. Reconstruir una cronología en *Tristram Shandy* se torna una tarea compleja: ya antes se ha mencionado que hacia el desenlace de la novela Tristram no ha relatado más que sus primeras veinticuatro horas de existencia. Sin embargo, la lógica asociativa que Tristram usa para reconstruir su historia promueve que los eventos que suceden en ese breve plazo lo retrotraigan a eventos del pasado familiar o a hechos históricos, previos a su nacimiento, pero que repercutieron de alguna forma en su vida; de forma que el presente en la mente de los Shandy está siempre signado por el pasado. En otras ocasiones, nuestro narrador, que se presenta como un hombre maduro y ya promediando sus días al momento de escribir, anticipa sucesos de su vida adulta o incluso intercala comentarios sobre su estado de salud durante el presente narrativo. Sterne se vale de la analepsis y la silepsis para jugar con los tiempos y superponer planos temporales: en la novela se vuelven simultáneos hechos que se ubican en décadas o hasta siglos diferentes. Esta disposición de los hechos desorienta al lector, que por momentos se pierde en medio de la maraña de siglos y fechas que Tristram entrelaza. Las fronteras temporales se vuelven porosas.

Sterne parodia y transgrede las convenciones tanto de la novela picaresca, que materializaba su lógica lineal y concatenatoria a través de la metáfora del camino, como de la novela de educación, que se concentraba en el progreso del héroe a través de un período de tiempo, a lo largo de una serie de "años de aprendizaje".[10] Este uso del tiempo es ideológico, Sterne estaría cuestionando con su personaje, que ni crece ni aprende, la idea misma de progreso: en *Tristram Shandy* el futuro no implica una superación (MacKenzie 2019). Más aun, la simultaneización de épocas diversas nos permite observar que a lo largo de las generaciones los Shandy son siempre idénticos: todos son gobernados por sus *hobby horses*, todos tienen vidas accidentadas, todos portan narices pequeñas.

La temporalidad en *Tristram Shandy* se teje mediante el método de la "digresión progresiva", en palabras del propio Tristram la acción avanza lentamente en forma circular y no obedece ya al tiempo que marca el reloj sino a uno subjetivo, que se concentra en cómo los personajes experimentaron el paso de las horas.

El capítulo de las narices resulta una pieza clave para la comprensión del proceder de la novela; si acaso en algún momento los lectores habían pensado que esta se regía exclusivamente por el azar, Tristram nos aclara en esta instancia que existe un plan detrás del aparente caos:

[10] La temporalidad histórica y la cronología son elementos centrales en la composición de la novela de aprendizaje. Esto se percibe ya en el título de la que sería el modelo canónico de la novela de formación, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Goethe 1795) que toma la dimensión temporal como categoría fundante.

> –[B]ut there is no time to be lost in exclamations———I have left my father lying across his bed, and my uncle Toby in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour; and five and-thirty minutes are laps'd already.———Of all the perplexities a mortal author was ever seen in——this certainly is the greatest, for I have Hafen Slawkenbergius's folio, Sir, to finish——a dialogue between my father and my uncle Toby, upon the solution of Prignitz, Scroderus, Ambrose Paræus, Ponocrates, and Grangousier to relate—a tale out of Slawkenbergius to translate, and all this in five minutes less than no time at all. (Sterne 1983: 187)

Aquí, lo que se pone en manifiesto es que por más anudados que parezcan estar los hilos narrativos, o lo desordenadas que parezcan las secuencias temporales, la novela cuenta con un autor que no solo tiene el control de aquello que escribe, sino que, además, es tan riguroso que calcula y mide lo que se relata en términos de horas y minutos de lectura.

Mediante estos dos recursos – la simultaneización y la "digresión progresiva" – la novela de Sterne adquiere una forma espiralada, el texto vuelve sobre sí mismo mientras avanza. Tanto la reiteración de rasgos y homogeneidad entre los personajes de diversas generaciones, como la adición constante de digresiones, convierten al texto en aquello que Schlickers y Toro denominan bucle infinito en el que se originan estructuras infinitamente repetibles sin principio ni fin (2017: 166).

La dimensión metaléptica del uso del bucle: el "capítulo de las narices" como poética de la novela

En el pasaje recientemente citado, Sterne recurre a una metalepsis que, según Schlickers y Toro, consiste en: "[una] intrusión del narrador extradiegético en el universo diegético, o de los personajes diegéticos en el universo metadiegético" (2017: 94). En este caso, Tristram interrumpe abruptamente la narración y, por medio de una metalepsis ascendente, se involucra en el mundo extradiegético para considerar el acto de lectura material de su libro, el tiempo real que necesitaría un lector de carne y hueso para apropiarse del capítulo. Si habitualmente la metalepsis rompe la frontera entre los niveles narrativos de un texto, en el caso de *Tristram Shandy* es posible afirmar que estos límites no existen y el discurso se vuelve zigzagueante, oscila entre la ficción y la realidad. A diferencia de lo que podría suceder en los relatos biográficos con los que Tristram pretende emparentarse, en su novela la ilusión mimética y realista se quiebra ya desde las primeras páginas porque Tristram conversa insistentemente con su público: les explica sus decisiones como autor, pide disculpas por sus constantes olvidos u omisiones, reflexiona acerca del trabajo del autor, de la función de la crítica e incluso interpela a los lectores cuando considera que son ellos los que no han cumplido con sus tareas.[11] En una época en la cual la novela aún no era un género consagrado y sus convenciones todavía no estaban del todo establecidas, Sterne establece contratos de lectura con su público por medio de estas metalepsis en las que el texto se pliega sobre sí mismo.

Por esa razón, podemos afirmar que en *Tristram Shandy* la metalepsis tiene siempre una función autorreflexiva y metaliteraria y, a lo largo del "episodio de las narices", se incluyen muchas de estas intromisiones metalépticas. Las encontramos no solamente cuando Tristram recurre a la complicidad con sus lectores para pensar junto con ellos cómo continuar el relato o, anteriormente, cuando explica cómo deberían interpretar el término nariz; además el propio

[11] En el capítulo XX del volumen I, por ejemplo, Tristram reprocha a una de sus lectoras no haber advertido, a partir de algunos indicios que "su madre era papista": este descuido le sirve a nuestro autor como pretexto para quejarse de los lectores que tienen el mal hábito "of reading straight forwards" (Sterne 1983: 48).

Slawkenbergius – que como ya habíamos afirmado, es un autor shandyano –[12] detiene las peripecias de su personaje para justificar su propia labor como escritor y excusarse ante la supuesta vulgaridad, la falta de unidad de su narración; en definitiva, por las numerosas licencias que en ella se toma.

Slawkenbergius alega haber seguido todas las reglas de la poética aristotélica y lo corrobora volviéndose sobre su relato para analizarlo y dividirlo en partes. Se produce entonces una fuerte ironía; efectivamente, el favorito de Walter Shandy demuestra haber construido una historia que formalmente se ciñe a los modelos clásicos y puede segmentarse en *Prótasis*, *Epitasis*, *Catastasis* y su *Catastrophe* o *Peripetia* (Sterne 1983: 213) pero, aun así, el resultado es irregular y extravagante. Así, Slawkenbergius defiende también a nivel teórico el arte grotesco, que se escapa de las figuras armónicas, tal como lo hacían los Shandy al proclamar su predilección por las narices grandes y al igual que lo hace también Sterne, cuando celebra las líneas hogarthianas de la gracia y la belleza incluyéndolas en su novela. De esta forma, en la novela todo se multiplica en espejos cóncavos que reflejan una misma imagen, pero en tamaños diferentes y con proporciones distintas.

Conclusión

Nuestra investigación nos conduce a concluir que los veinticinco capítulos que componen el "episodio de las narices" conforman una puesta en abismo que, inserta en una forma primaria, replica en menores dimensiones el funcionamiento de la totalidad de la novela (Schlickers y Toro 2017). A lo largo de estas páginas hemos demostrado que "el capítulo de las narices" no es solo una narración picaresca y con doble sentido, introducida para hacer reír a los lectores. Tampoco creemos que, tal como argumenta Gallagher (2018), este pasaje se refiera alegóricamente a supuestas patologías venéreas que los Shandy padecerían. El episodio de las narices funciona como una más de las reflexiones metalépticas, tal vez la más importante, en las que Sterne elabora una poética acerca de la novela. Todos los principios de escritura sterneanos se condensan en unas pocas páginas: la huida de la linealidad, la preferencia de lo grotesco y lo irregular sobre lo armónico, la defensa de lo hiperbólico que oscila entre lo cómico y lo sublime. Demostramos, además, que, en este episodio, el bucle extraño no funciona solo como principio estructurante, pues Sterne se vale de él también para explicitar una estética, para esbozar una crítica al conocimiento ilustrado o para elucidar una poética.

Finalmente, Walter Shandy no estaba tan equivocado: una nariz es mucho más que un pequeño detalle.

Obras citadas

Alonso Veloso, María José (2016). "Quevedo, antídoto contra los Whigs y los Tories en la Inglaterra del siglo XVIII." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25: 339-72.

Booth, Wayne (1975). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: Chicago University Press.

Dickie, Simon (2011). *Cruelty and Laughter: Forgotten Comic Literature and the Unsentimental Eighteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

[12] También por medio de una metalepsis Tristram elogiará el método de Slawkenbergius, que por cierto no es muy diferente al suyo. Lo que a nuestro protagonista le gusta de Slawkenbergius es que elabora sus obras "collating, collecting, and compiling———begging, borrowing, and stealing" (Sterne 1983: 185).

Fanning, Christopher (2003). "Small Particles of Eloquence: Sterne and the Scriblerian Text." *Modern Philology* 100 (3): 360-92. https://doi.org/10.1086/376656.

Gallagher, Noelle (2018). "A Chapter of Noses." *Itch, Clap, Pox: Venereal Disease in the Eighteenth-Century Imagination*. Londres: Yale University Press: 159-213.

Grabe, Nina, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, eds. (2006). *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión."* Madrid: Editorial Iberoamericana.

Harries, Elizabeth (1982). "Sterne's Novels: Gathering Up the Fragments." *ELH* 49 (1): 35-49. https://doi.org/10.2307/2872880.

Haslett, Moira (2003). *Pope to Burney, 1714-1779: Scriblerians to Bluestockings*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Hofstadter Douglas (2007). *I am a Strange Loop.* Nueva York: Basic Books.

Hogarth, William (1909 [1753]). *The Analysis of Beauty*. Massachusetts: Harvard University Press.

Holtz, William (1966). "Sterne, Reynolds, and Hogarth: Biographical Inferences from a Borrowing." *The Art Bulletin* 48 (1): 82-84. https://doi.org/10.1080/00043079.1966.10790213.

Iser, Wolfgang (2008). *Landmarks of World Literature: Laurence Sterne, Tristram Shandy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Loss, Archie (1972). "Review: *Tristram Shandy* a la Mode." *The Journal of General Education* 23 (4): 315-21.

Lamb, Jonathan (1981). "The Comic Sublime and Sterne's Fiction." *ELH* 48 (1): 110-43. https://doi.org/10.2307/2873014

MacKenzie, Scott (2019). "My Chapter upon Lines: Motion, Deviation, and Lineation in Eighteenth-Century British Aesthetics." *Criticism* 61 (1): 1-26. https://doi.org/10.13110/criticism.61.1.0001.

Martinez, Matías y Michael Scheffel (2011). *Introducción a la narratología: Hacia un modelo analítico descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Miller, J. Hillis (2002). "Narrative Middles: a preliminary Outline." *Laurence Sterne*, editado por M. Walsh. Londres: Longsman. 165-77.

Patterson, Diana (1991). "Tristram's Marblings and Marblers." *The Shandean* 3: 70- 97.

Schlickers, Sabine y Vera Toro (2017). *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*. Madrid: Iberoamericana.

Sterne, Laurence (1983 [1759-1767]). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent. Edited with and Introduction and Notes by Ian Cambell Ross.* Oxford: Oxford World Classics.

_____ (1815). "Letter of Christmas Day, 1760." *Works of Laurence Sterne. Vol IV*. Londres: Strahan. XX-XXV

Stewart, Allison (1995). "Large Noses and Changing Meanings in Sixteenth-century German Prints." *Print Quarterly* 12 (4): 343-60. https://digitalcommons.unl.edu/artfacpub/7/.

Walsh, Marcus (2009). "Scriblerian satire, A Political Romance, the 'Rabelaisian Fragment', and the origins of Tristram Shandy." *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, editado por Thomas Keymer. Cambridge: Cambridge University Press. 21-33.

_____ (2015). "Goodness Nose: Sterne's Slawkenbergius, the Real Presence, and the Shapeable Text." *Journal of Eighteenth Century Studies* 17 (1): 55-66. https://doi.org/10.1111/j.1754-0208.1994.tb00168.x

Watt, Ian (1967). "The Comic Syntax of Tristram Shandy". *Studies in Criticism & Aesthetics 1660- 1800*, editado por Howard Anderson y John Shea Minneapolis: University of Minnesota Press. 315-31.

Recibido: 27 de abril de 2023 Versión final aceptada: 7 de noviembre de 2023

Jésica Lenga es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y maestranda de la misma institución. Se desempeñó como investigadora adscripta de las Cátedras de Literatura Inglesa y Literatura Alemana, estudiando temas vinculados a las novelas de formación y la novela gótica femenina durante el siglo XVIII. Dictó seminarios y cursos de extensión sobre la novela de la época de la Ilustración. Forma parte de proyectos de investigación tales como *Filocyt*, *Ubacyt* y *Unaj investiga*. Integra el comité editorial de la *Revista Inter Litteras*, de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se desempeña como docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

jesicalenga@uba.ar

https://orcid.org/0000-0002-5263-5396