



Lenguaje y conciencia en *Tristram Shandy* de
Lawrence Sterne:
Los mimbres de la novelística moderna*

Rafael Ramis Barceló

Universidad de Barcelona

Resumen: Este estudio pretende mostrar que, a través de la problemática de la conciencia y el lenguaje en *Tristram Shandy*, pueden entenderse las continuidades y discontinuidades del género novelístico que aparecen en esta obra revolucionaria cuya proyección cada vez tiene más actualidad y mayor influencia.

Palabras clave: Sterne, *Tristram Shandy*, lenguaje, conciencia, novela, sujeto.

Abstract: This study tries to show that through the problems involved in the study of conscience and language in *Tristram Shandy*, it is possible to understand the continuities and discontinuities of the genre of novel, such as they are appear in this revolutionary work, which as time goes on has more current importance and greater influence.

Key words: Sterne, *Tristram Shandy*, language, conscience, novel, subject.

Si tuviésemos que exponer las dos cuestiones que más han preocupado conjuntamente a los filósofos y a los filólogos a lo largo del siglo XX, éstas serían, sin duda, la conciencia y el lenguaje. Dos siglos antes, el clérigo Laurence Sterne [1] escribió una de las más curiosas novelas de la historia, para ejemplificar precisamente las discontinuidades y asimetrías entre la conciencia y el lenguaje, la psique y la narración.

En este estudio pretendemos tratar algunos puntos que ayuden a contextualizar la modernidad de *Tristram Shandy* [2], a partir de una reflexión que aúne algunos destellos del potencial filosófico, psicológico y hermenéutico de la obra con las principales reflexiones filosóficas y literarias del momento. Para ello, abordaremos la interesante cuestión de la asociación de las ideas en Sterne y su filiación filosófica. En un segundo apartado podremos examinar la concreción de esas ideas en la obra *Tristram Shandy*. De aquí pasaremos a una exposición concerniente a la autoconciencia del sujeto y la incapacidad de expresar un relato verosímil sin excursos. Si esta cuestión es el primer rasgo de la modernidad cartesiana aplicado a la literatura, el segundo carácter más relevante es el flujo de conciencia como rasgo de la modernidad en la novela. Un último apartado queda reservado a la proyección contemporánea de estas cuestiones.

La asociación de las ideas en Sterne y su filiación filosófica.

Sterne nació en 1713, el mismo año en que lo hizo David Hume, el más radical de los empiristas de su siglo [3]. Sterne, sin embargo, se balancea entre una crítica al racionalismo y una aceptación matizada de algunos de sus postulados fundamentales, tal y como hace John Locke. La obra de este médico y filósofo inglés es suficientemente anterior a la de Sterne para que el clérigo pudiera conocerla adecuadamente.

Locke compendia perfectamente la mentalidad de su época, a caballo entre el absolutismo y las consecuencias de la Revolución Gloriosa: su pensamiento se muestra profundamente crítico ante el racionalismo cartesiano y leibniziano, pero suficientemente apegado a la realidad de una teoría de la conciencia -deudora del racionalismo- que, como muestra Sterne en la novela, no está exenta de problemas. Digamos que Locke sienta las bases de una nueva epistemología y de una novedosa

psicología [4] que, como veremos, Sterne adaptará a su gusto, tanto para criticar a Locke, cuanto para seguir sus razonamientos [5].

Muy resumidamente, el pensamiento teórico de Locke entiende que nuestra mente al nacer es *tamquam tabula rasa*. Toma de Descartes la clasificación de las ideas, y niega las innatas, pues el conocimiento proviene -según Locke, en tanto que padre del empirismo- de la experiencia. Las ideas pueden ser, como es sabido, simples o complejas, y las ideas complejas se basan en combinaciones de ideas simples [6]. Pueden existir ideas complejas unidas a otras por un mecanismo psicológico, sin que el entendimiento aporte ningún contenido o ninguna forma innata. Éstas aparecen en la mente tan profundamente imbricadas que no puedan separarse las unas de las otras. La asociación de ideas se produce, así pues, cuando no puede deslindarse una idea de otra, es decir, no puede explicarse una idea en concreto sin que a la mente acuda una segunda que a su vez la interrumpa [7].

Si acudimos a *Tristram Shandy* podremos entrever la aplicación de esta teoría a la construcción de una novela: toda la obra se crea bajo la tensión de las ideas que el autor tiene que plasmar y las que se le están ocurriendo en aquél preciso instante. Según la tesis de A. H. Cash, Sterne no sigue la doctrina de la asociación de ideas de Locke [8], sino que la desfigura irónicamente [9]. Nosotros consideramos que, si bien es cierto que en buena medida la obra es una parodia de la asociación de ideas, no deja de regirse por ese principio con un desarrollo amplísimo: incluso puede decirse que *Tristram Shandy* es el resultado de escribir una novela a partir de la asociación de ideas, sin que el *super-yo* literario haya pulido, suprimido o retocado dichas asociaciones. Por ello, aunque se presente la asociación de ideas de forma humorística y aun irónica [10], esta novela no deja de regirse por los principios lockeanos [11].

Esta obra, como es sabido, debe mucho a *El Quijote* [12]. Igual que la obra de Cervantes, esta novela de Sterne sigue perfectamente un patrón. Si Cervantes parodia las novelas de caballería aplicando los criterios formales del género [13], pero desbordándolos en cuanto al contenido, Sterne sigue con su propósito de crear una novela en la que se produzcan libremente las asociaciones de ideas del empirismo, demostrando a su vez dos hechos: por una parte, la imposibilidad de narrar una situación siguiendo la asociación natural de ideas y, por otra, el descubrimiento de la autocensura narrativa.

De facto, aplicando libremente la asociación de ideas, cualquier novela autobiográfica [14] debería ser como la de Sterne: lo único que hace este autor es -en teoría- escribir sin pudor lo que le viene a la cabeza, demostrando que la narratividad es una actividad que ha pasado por el filtro de una conciencia que censura, ordena y atempera las ideas, para ponerlas en relación con el contexto. ¿Qué sucedería con una novela no-autobiográfica o no narrada en primera persona? La técnica del narrador omnisciente es absolutamente forzada y antinatural: se trata de un escritor que selecciona una serie de ideas, que las relaciona y las ordena, y las escribe en tercera persona, distanciándose de la narración, aun cuando la haya preparado enteramente. La narración en primera persona es la más sencilla y espontánea y, aparentemente, deja suficiente margen para que el relato resultante no sea elaborado.

Así pues, en cierta medida, Sterne siguió y acató los razonamientos del empirismo de Locke; lo que sucede es que demostró asimismo que para la narración novelística moderna estos principios eran inservibles, porque la modernidad intelectual propugna precisamente la claridad y la racionalidad como herramientas básicas [15].

El conflicto ideológico de Sterne, a nuestro entender, se encuentra precisamente entre el lenguaje y la conciencia. El clérigo inglés es un escritor que vive en el siglo de la Ilustración, pero que no participa tanto de sus ideales como de las sospechas

hacia las pretendidas luces. Montaigne puso en evidencia literariamente lo que Descartes explicó filosóficamente: la aparición de la conciencia, del yo, de la mismidad de la psique. El hombre moderno, en definitiva, tenía un reducto donde podía vivir, entender, censurar, captar, valorar... esto es, tenía su propia conciencia [16], reservada exclusivamente para él [17].

La Ilustración francesa creyó que si se educaba al hombre, siguiendo un ingenuo intelectualismo socrático, imperaría la racionalidad, el orden y la claridad más meridiana. Sterne, en cambio, presenta un caos en pretendida forma de novela, revelando lo que podría ser el lado inconsciente, irracional, de la psique humana: precisamente este inconsciente es una asociación no-racional de las ideas, que convive de forma poco armónica con las ideas racionales. De esta forma, la sucesión racional y fáctica de las ideas en la narración puede verse truncada o entorpecida por otras asociaciones que el inconsciente aporta. La narración anterior a *El Quijote*, y también la de los siglos XVIII y XIX, soslaya precisamente el inconsciente, confiando en la racionalidad narrativa, que comunica pragmáticamente -tanto en el sentido lingüístico como en el de la economía y convencionalidad del lenguaje- al autor con el lector [18].

Sterne muestra la otra cara de la psique, las tensiones entre la conciencia y el inconsciente. Curiosamente, en *Tristram Shandy* la conciencia -asociada a la voluntad- y el lenguaje parecen estar de un mismo lado: ambos parecen alinearse -o así nos lo quiere presentar el autor- para lograr una narración adecuada [19]. Sin embargo, el inconsciente más freudiano se entromete de nuevo en una asociación de ideas que el propio Locke no había contemplado [20]. Es cierto que si el narrador se esfuerza en seguir un hilo puede lograr una narración lineal y lógica: el nacimiento de Tristram [21], sus primeros días, el reconocimiento de sus padres, etc., pero es igualmente lógico e irreprochable formalmente que antes de que Tristram nazca se han producido ya algunos hechos que el propio escritor conoce y que le vienen a la cabeza cuando narra [22]. La historia -piensa el narrador- no empieza con el nacimiento, sino en la concepción, y esa concepción asimismo tiene su por qué, y así sucesivamente [23]. Las asociaciones se producen mediante el sueño, los lapsus, los juegos de palabras, los actos fallidos, los chistes... El inconsciente, tal y como lo considera Freud, tiene la particularidad de ser, por una parte, interno al sujeto -y, por ende, a su conciencia- y, por otra, inaprensible por parte del pensamiento consciente. Se trata de un resorte psíquico automático que está permanentemente activado, y que interactúa con el caudal de recuerdos, emociones y sensaciones, combinándolas a veces de forma poco verosímil.

De facto, Sterne se adelantó a Freud también en los actos fallidos [24]: proponemos dos ejemplos muy claros de ello, aunque la novela contiene muchos más. En la obra se explica reiteradamente que a Tristram se le lastimó la nariz durante el parto por culpa de la escasa pericia del Dr. Slops con el fórceps [25]. Tanta es la insistencia en este daño que al final el lector se ve abocado a pensar que el daño se produjo precisamente en otra zona protuberante del cuerpo del recién nacido. En ningún momento se dice eso al lector, sino que se insiste una y otra vez que el daño se produjo en la nariz: la colisión entre las palabras y la conciencia remitirían también aquí a una comunicación no verbal, a una lógica informal, a un uso pragmático del lenguaje que desarrollaremos en el siguiente apartado. El segundo ejemplo de acto fallido se asocia a los juegos de palabras y a los equívocos: Sterne nos induce aún más claramente a la disociación entre el texto y sus verdaderas intenciones. La viuda Wadman tiene serios intereses en conocer dónde recibió la herida el tío Toby [26], pese a que sus intenciones contrastan claramente con la mentalidad de ingeniero militar de éste. Se nos dice que en el asalto de Namur el tío Toby recibió una herida en la ingle. ¿Realmente es en la ingle, o es un eufemismo para cubrir también sus aledaños? La viuda investiga para cerciorarse de que el tío Toby pueda cumplir adecuadamente con las labores conyugales. Su conversación -y la interesantísima

mediación del cabo Trim- dan al lector abundante información acerca de la ingenuidad del herido, de la experiencia de su criado y de la astucia de la viuda. Aún más: un freudiano entendería que la reconstrucción fidedigna del asedio de Namur es la manera que tiene el tío Toby de superar -sublimar- el trauma de la herida. Este dato no haría más que confirmar las sospechas de la viuda Wadman.

No se puede evitar la cuestión de los *hobby-horses*, que reabre el tema de la sexualidad y la relación entre lo pensado y lo dicho. En castellano suele traducirse como “caballo de juguete”, aunque en el siglo XVIII *hobby-horse* significaba prostituta. De la forma en que esta palabra se incardina en el contexto, provoca obviamente otro acto fallido, aunque en este caso sea porque no puede conectarse claramente esta palabra con el contexto. Muy posiblemente, *hobby-horse* sea una de las palabras que induzcan al lector a una interpretación eminentemente sexual de la obra [27], por lo que aún se intensifica más la tensión entre lo pensado y lo dicho [28].

En definitiva, en *Tristram Shandy* la conciencia y el lenguaje intentan una narración lineal, que se ve interrumpida por otras reflexiones del inconsciente [29] - algunas de ellas muy pertinentes- aunque inaceptables en un discurso retóricamente construido según los términos de la racionalidad occidental. Esto nos lleva a un segundo gran problema, muy específico de la obra de Sterne que trataremos separada y seguidamente.

Lo pensado y lo escrito en Sterne.

Apuntadas las observaciones anteriores, cabe detenerse a comentar brevemente las cuestiones concernientes al nivel del discurso. Ya hemos dicho que la voz narrativa es homodiegética porque es el propio Tristram quien nos cuenta la historia [30]. Es un narrador omnisciente, pues conoce todo sobre los personajes -fundamentalmente, lo que piensan y lo que omiten-. Esto permite una focalización interna porque es el protagonista el que ve los hechos y además el que narra la historia en primera persona. La homodiégesis no exige de que el nivel narrativo sea extradiegético, porque comienza con la concepción de Tristram y luego se desarrolla la historia: Tristram aparece siempre en la narración, y es siempre su protagonista. Conoce perfectamente todo lo que le rodea, aunque no hubiera asistido de forma consciente a los acontecimientos. Esto determina que el tiempo narrativo sea ulterior, porque los hechos son anteriores al momento en que el narrador los cuenta. El estilo, pese a ser eminentemente indirecto, es apasionado y hasta cínico en algunos momentos. En contadas ocasiones, aunque siempre por cuestiones de énfasis, se utiliza el estilo directo [31]. En relación con el estilo directo, a veces el narrador entabla un diálogo con el lector, haciéndole partícipe de sus ideas y de su dificultad para narrar [32]. Cabe decir que uno de los logros más interesantes de *Tristram Shandy* es la demostración de las dificultades existentes entre lo pensado y lo escrito, que se dan, como mínimo, en tres frentes: en lo que el autor piensa y en lo que finalmente escribe; en la imposibilidad de escribir lo que piensa; y en lo que piensa el lector sobre lo escrito.

Sterne necesariamente escribe una parte limitada de lo que piensa: cuando redacta, pongamos por caso, los detalles del asedio de Namur que reconstruye el tío Toby, puede estar pensando asimismo varias ideas asociadas (por ejemplo, algunas que se nos puedan ocurrir a nosotros -pensando lo que Sterne podía haber pensado- al hilo de la novela, *¡vaya un fastidio tener que explicar esta historia, y vaya papelón que le ha tocado al pobre Trim! ¡Eso sí que es un soldado con mala pata! Este Trim me recuerda a un amigo que conocí cuando estudié en Cambridge, etcétera*), pero

necesariamente tiene que seleccionar algunas de ellas, asediado asimismo por los problemas cotidianos (por ejemplo, *el tintero casi está vacío, el zapato izquierdo está agujereado, ya está anocheciendo*, etc.). Es decir, no puede escribir todo lo que le pasa por la mente en ese instante, aunque dé esa impresión. El resultado de una narración así sería la destrucción misma del género de la novela, y, aventuradamente, la destrucción de los cimientos de la modernidad literaria. Si aún se quiere ser más atrevido, podría decirse que el propio Sterne rompe deliberadamente con toda la escritura occidental, desde la antigüedad grecolatina, cuando confiesa, en los inicios de la novela, su intención de no ajustarse a los parámetros clásicos [33]. Precisamente, el sujeto moderno se caracteriza por la racionalidad, el orden y la calculabilidad, llevados hasta los extremos burgueses que ridiculiza Flaubert. La ruptura de esa previsibilidad y de ese mundo apolíneo es algo que exalta al público de la Modernidad; sin embargo, *Tristram Shandy* esconde un mensaje tan sutil como el de *El Quijote*, *Jacques le fataliste* o *Bouvard y Pécuchet*. La propia burguesía amante de la literatura ríe con estas obras, ajena a los problemas de su propia condición: prefieren ver en estas novelas los problemas de una serie de chiflados, a considerarlos espejos de sus propias dolencias [34]. El ejemplo más claro nos lo proporciona Sterne en el momento del nacimiento de Tristram, en el que se suceden varias cosas para narrar: el novelista nos pregunta si los hechos deben narrarse en el momento en que suceden o en el que llegan a la conciencia [35].

Esta dificultad está estrechamente ligada a otra: la imposibilidad de poder redactar todo lo que uno piensa, porque el lenguaje es grafía, y la mente humana -conciencia e inconsciente- actúa más deprisa que la posibilidad de escribir todas las ideas que a uno le vienen a la cabeza. Mientras Sterne iba redactando -aun a ritmo febril-, no podía escribir con precisión cada una de dichas ideas sin que éstas no estuvieran a la vez asociadas con otras, y así indefinidamente. De la lectura de *Tristram Shandy* podemos concluir que la escritura moderna burguesa -¿podría haber modernidad sin burguesía?- necesita seleccionar los hechos y sobreponerse a las asociaciones de ideas demasiado libres, así como contener el inconsciente, para lograr una trama aceptable. Esta cuestión se trata irónicamente, por ejemplo, en el episodio de las escaleras, en la que existen dos tipos de tiempos: el tiempo cuya medición es exacta y objetiva, y el tiempo de la conciencia, que puede alargarse indefinidamente. Para bajar unas escaleras se necesita según el tiempo burgués un lapso determinado, mientras que si en ella se produce una conversación con excursos y asociación de ideas, mientras estas se detallan y se escriben, no dejan bajar la escalera a los protagonistas. Dicho de otro modo: si se baja la escalera y se habla a la vez, no se puede narrar simultáneamente el descenso de los peldaños y la conversación [36].

Por último, lo que piensa el lector sobre lo escrito es, a la vez, una nueva asociación de ideas que rompe constantemente con el horizonte de expectativas creado [37]. *Tristram Shandy* crea las expectativas de una novela común; el resultado, sin embargo, es una amalgama de conciencia, inconsciencia, asociaciones varias, todo ello con una capacidad de imaginación visual [38] y no visual verdaderamente formidable [39]. El lector espera que todos esos datos sean retomados y recogidos en un momento dado, y con una finalidad concreta, y aún más: intenta -inconscientemente- componer y reconstruir el puzzle de Sterne, hasta que se da cuenta que la acción que allí sucede es lo de menos, lo que importa es la imposibilidad del cómo frente al qué.

Ya hemos dicho que la solución que da Sterne es precisamente la de romper la comunicación válida en los términos epistemológicos de la racionalidad occidental, y hacer que aflore el lenguaje de la psique, descubierta y recreada poco tiempo antes de la obra de Sterne. En verdad, Sterne es bastante dieciochesco en su concepción del lenguaje: su obra está emparentada tanto en lo literario con Madame de Lafayette y Cholderlos de Laclos, cuanto en lo filosófico con el empirismo de Locke, y aún más con el de Hume. Realmente las impresiones y la reacción simpática del empirismo,

aunados con el lenguaje corporal (desde el cortés sentimentalismo de la *Princesa de Clèves* hasta las lágrimas de Lotte al pronunciar “¡Oh, Klopstock!”) son una constante en el XVIII. En vez de narrar los sentimientos y el lenguaje corporal y sentimental [40] Sterne adopta soluciones diversas: intercalar fragmentos intertextuales [41] que puedan vernirle a la mente y comentarlos [42], hacer constar que no puede escribir lo que está pensando porque está escribiendo lo que pensó hace unos instantes, o aprovechar la marcha de los personajes para un excursus [43], corregirse a sí mismo en una nota a pie de página [44], hacer frecuentes remisiones a otro lugar [45], o directamente, sustituir las letras por símbolos extraños: asteriscos [46], páginas -o capítulos enteros [47]- en blanco, páginas completamente en negro [48], líneas curvas... Y, en efecto, cuando, Sterne habla de líneas no puede dejar de representarlas [49].

El lector de *Tristram Shandy* puede entender esta novela como un verdadero asalto a la razón literaria. De hecho, el lector moderno se ve asombrado ante una construcción aparentemente anárquica de esta obra que, por lo demás, es la lógica contestación a la necesidad comunicativa del mismo sujeto moderno.

Hemos expuesto que la modernidad literaria empieza al alimón de la filosófica con figuras como Montaigne y Descartes. Lo que caracteriza, por ejemplo, a la prosa de Montaigne es el hecho de escribir sobre sí mismo, la cuestión de recalcar que él es el protagonista y el autor de sus escritos: no importa tanto lo que dice, cuanto que lo dice él. Esta línea de modernidad novelística, que pasa, sin duda, por la picaresca de Lázaro de Tormes, desemboca en *Tristram Shandy*, como límite de esta concepción.

Tristram Shandy demuestra que la autoconciencia del sujeto se reafirma cuando la literatura vierte el contenido de su mente; sin embargo, a la vez corrobora cuán difícil es que el contenido de su mente emerja de forma pura y sin correcciones.

El flujo de conciencia como rasgo de la modernidad en la novela.

Tristram Shandy es una *antinovela* que pone al descubierto los problemas ya indicados sobre la narración. Hemos intentado esbozar frente a qué obras se forja la obra de Sterne, y cuáles son las soluciones que adopta. No hemos respondido, sin embargo, a la cuestión central de qué representan estas ideas y soluciones para la evolución de la teoría literaria.

La prosa moderna está jalonada por una serie de hitos tales como *El lazarillo de Tormes*, *El Quijote*, *Robinson Crusoe*, los *Essais* de Montaigne, etc. Si tuviésemos que hacer una rápida clasificación atendiendo a la óptica del escritor, dividiríamos la prosa moderna -siguiendo, por ejemplo, las directrices de Wellek y Warren [50]- en dos grandes grupos: la que narra su propia experiencia y en la que el protagonista absoluto del escrito es el escritor y, por otra parte, su polo opuesto, la que intenta la máxima asepsia por parte del escritor, que -en teoría- se limita a escribir lo que ve sin manipular su contenido. A la primera -que podríamos denominar subjetiva-, pertenecen las obras de Montaigne y todas las novelas de prospección psicológica -empezando por *La princesa de Clèves*- que llenan el XVIII [51]. La segunda, que denominaríamos objetiva, intenta narrar exhaustivamente los hechos, tal y como sucede, por ejemplo, en el *Cándido* de Voltaire. Sólo obras tales como *El Quijote* resisten la clasificación en alguno de los dos grupos.

Sterne intenta agotar la vía de la subjetividad, a través de la interrogación de la sinceridad en la escritura del flujo de conciencia [52]. Sterne, precisamente, intenta ser lo más objetivo posible en su subjetividad: procura que su propia conciencia y su

propio inconsciente se vayan interrumpiendo mutuamente, en una difícil tensión que da lugar a *Tristram Shandy*, superando completamente las tímidas aperturas anunciadas por Fielding o Defoe [53]. Montaigne, por ejemplo, se muestra deliberadamente comedido en su subjetividad: intenta seleccionar cuáles son los hechos que le interesa contar sobre sí mismo, y los va relacionando de forma más o menos libre [54]. Sterne intenta escribir una novela en la que el proceso de creación de la misma sea más importante que el argumento. Para ello intenta recordar que si el autor tuviese que ser minucioso en su afán de transvasar las ideas en bruto que van interrelacionándose entre sí, sería prácticamente imposible trazar un argumento mínimo.

No han faltado los autores que hayan invertido el razonamiento expuesto hasta ahora [55]. Puede entenderse que, precisamente, gracias a la aniquilación de la racionalidad occidental, se abren definitivamente las puertas de la novela como género ilimitado frente a los demás géneros, que paulatinamente van languideciendo, con mayores o menores resurgimientos. El hecho de que exista una novela como *Tristram Shandy* abre definitivamente las posibilidades del lenguaje, porque el propio Sterne demuestra que el ser humano está hecho de lenguaje. La aporética entre la conciencia y el lenguaje, lo pensado y lo dicho, no tiene que ser definitivamente el yugo de la mentalidad occidental. Al contrario, el propio Sterne dinamita el hilo lineal de la narración, los tres preceptos pseudoaristotélicos, el horacianismo, y se enfrenta al preceptismo de Boileau con la revolución moderna del género más moderno.

Por ello, la relación de Sterne con el romanticismo [56] no es sencilla. Se inaugura una nueva posibilidad de novela que será difícilmente aceptable por el historicismo romántico y por el positivismo burgués. Desde Walter Scott a Flaubert, pasando por Dickens, encontramos las huellas y el rechazo a una novela excesivamente épica para unos, y radicalmente anárquica para otros. Muy posiblemente, hasta que *Bouvard y Pécuchet* demostraron su inutilidad salvo para la mecánica tarea de amanuenses, y que Proust [57] no hiciera coincidir el fin de su propia obra con el de su existencia, la obra de Sterne no pudo asentarse como clásico.

Por otra parte, fue el siglo XX el que restableció a Sterne en el Olimpo literario, y toda la literatura contemporánea -aunque, en mayor grado, la anglosajona- ha rendido tributo a la épica de Sterne, con Virginia Woolf y Joyce [58] a la cabeza.

Conclusiones en forma de epílogo.

Desde luego, las tensiones entre la conciencia y el lenguaje son un tema que recorre larvadamente la historia de la literatura, y que reciben con Sterne una fijación definitiva. El resultado del experimento de este clérigo inglés inició la vía de la novela abierta [59], la de la obra que puede explotarse hasta la saciedad.

Montaigne inaugura el psicologismo y Sterne, mezclándolo con buenas dosis de quijotismo, lo consolida. La puerta que abre Sterne es la que cierra mediante el aldabonazo a la narración horaciana. Siguiendo a Roland Barthes, podemos clasificar las obras como “de placer [60]” y “de goce [61]”: con Sterne se inaugura la época del “goce”, de la tensión y del sufrimiento en la lectura. Tal vez el *Cándido* volteriano sea la obra que trate mejor los problemas de un texto de goce a partir de un texto de placer. En el XVIII se produce inevitablemente la trasgresión entre el lenguaje y la conciencia, entre el placer y el goce: la literatura se convierte en un fin en sí mismo, como arte kantiano, que busca una belleza autónoma. Sterne, en parte Voltaire, o incluso Sade, pertenecen a una generación de autores que producen textos más propios de goce que de placer, pues se dan cuenta que la escritura es una dolorosa escisión del yo [62]. El parentesco entre el clérigo inglés y el marqués

prerrevolucionario se encuentra en la difícil tesitura de explicar en una obra lo que no puede ser explicado, de agotar la vía del sentimentalismo, por ejemplo, de la aristocracia egocéntrica y frívola, dibujado por Cholderlos de Laclos. Al fin y al cabo, entre *Les Liaisons dangereuses* y las comedias de enredo de décadas precedentes no hay grandes diferencias, e incluso podían resultar atractivas para el público lector de la época.

La solución adoptada por Sade [63] es llegar hasta el final de lo anunciado por Richardson en *Pamela* o en *Clarissa*: no sólo un conato de violación atenuado por desmayos y otros trucos sentimentales, sino el sentimentalismo que acaba en la repugnancia más absoluta, narrando con precisión científica -*avant la lettre*-, violaciones, mutilaciones y robos. En el caso de Sterne, ante el déficit de lenguaje para poder expresar todo lo que iba emanando de su imparable psique, el clérigo recurre a los asteriscos, líneas, páginas en blanco o en negro, etc. para dar a entender al lector la maraña intelectual en que consistía la escritura [64], así como para autocensurarse y dar a entender al lector que se estaba autocensurando.

En síntesis, *Tristram Shandy* se convierte en la primera obra en la que la escritura se pone al descubierto: el choque entre la conciencia y el lenguaje es el tema mismo de la novela. Con Montaigne se inicia la vía de la conciencia y con *El Quijote* se abren las puertas de la metaliteratura; con Sterne se evidencian las luchas entre lo racional y lo irracional, lo pensado y lo escrito, y todas las tensiones inherentes a la manifestación del yo. Que la literatura del XIX no aceptara esta obra fue una apuesta decidida por el costado más apolíneo del sujeto caracterizado por la Ilustración; sin embargo, las sombras ilustradas, que alargó Freud, demostraron que no fueron Balzac o Walter Scott quienes expusieron el proceso de escritura, sino las reflexiones que se suceden a partir de las obras de Flaubert y Proust.

Que el siglo XX haya sido el siglo del lenguaje y de la conciencia no hace sino aplaudir la iniciativa de Sterne, que se sobrepuso a su época -y se adelantó más de un siglo a su reconocimiento definitivo- deleitando a muchos lectores con unos chismes y locuras que -tal vez sin reconocerlos- eran un vivo retrato de sus más íntimas e inconfesables tensiones.

NOTAS

- * Quisiera manifestar mi agradecimiento al profesor Jordi Llovet, que mostró desde el primer momento un vivo interés por este estudio. Asimismo, he contraído una gran deuda con el Sr. Antonio Medrano, que ha revisado minuciosamente el texto, corrigiendo deficiencias, apuntando sugerencias, y enriqueciéndolo con muchos matices.

[1] La historiografía literaria inglesa de finales del XIX tiene dos obras de extraordinario valor: Una biografía de Sterne, Fitzgerald, P: *Life of Laurence Sterne* (London, 1864; second edition, London, 1896), y el apartado dedicado a Sterne, Vaughan, C.E. "Sterne, and the Novel of His Times" en la monumental *The Cambridge History of English and American Literature: An Encyclopedia in Eighteen Volumes*, Vol. X, 1907-21. Como introducción y revisión crítica de la obra de Sterne es ineludible Howes, A: *Sterne: The critical heritage*, London, Boston, Routledge and Kegan Paul, 1974.

[2] Citaremos por edición inglesa Sterne, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin, 2003 (ed. Melvyn New), que hemos

cotejado con la española, Sterne, L: *Tristram Shandy*, Madrid, Alfaguara, 2006 (traducción de J. Marías).

- [3] Un diálogo de la filosofía empirista y la literatura puede verse en Parker, F: *Scepticism and Literature: An Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson*. Oxford: Oxford University Press, 2003, especialmente los capítulos IV y V. No deben olvidarse algunas páginas magistrales de Prince, M: *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment: Theology, Aesthetics, and the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, fundamentalmente pp. 154-160, en que se tratan las reflexiones con los *Dialogues concerning natural religion* de Hume, y se extraen interesantísimas conclusiones del escepticismo compartido por ambos autores.
- [4] Walker, W. *Locke, Literary Criticism, and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. "That is to say that Sterne teaches that the relation between Locke's texts may be conceived non just as a cognitive relation, such as implication, inconsistency, coherence, logical independence, and contradiction, but as a literary relation, such as allegory or parody", pág. 52.
- [5] Sobre estas cuestiones, véase Cash A. H.: "The Lockean Psychology of Tristram Shandy", *English Literary History (ELH)*, Vol. 22, No. 2. (1955), pp. 125-135.
- [6] Una explicación más detallada puede verse en Chappell, V: "Locke's theory of ideas" en *The Cambridge companion to Locke*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 26-55.
- [7] Locke, J: *Essay on human understanding*, abridged and edited by Kenneth P. Winkler, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1996, Chapter XXXIII, 5: *As clear an idea of spiritual substance as of corporeal substance*. "Some of our ideas have a natural correspondence and connexion one with another: it is the office and excellency of our reason to trace these, and hold them together in that union and correspondence which is founded in their peculiar beings. Besides this, there is another connexion of ideas wholly owing to chance or custom. Ideas that in themselves are not all of kin, come to be so united in some men's minds, that it is very hard to separate them; they always keep in company, and the one no sooner at any time comes into the understanding, but its associate appears with it; and if they are more than two which are thus united, the whole gang, always inseparable, show themselves together", pág. 173.
- [8] Véase el artículo de Cash, A. H, *op. cit.* "A close look at the succession of Tristram's ideas indicates that *Tristram Shandy* is not organized upon Lockean association. A case might be made that a few transitions are associational, but they are very few. Indeed, we could hardly expect it to be otherwise. Not only must the narrator have experienced the ideas previously, but every shift of one idea to another must occur because those ideas were contiguous in the previous experience. Surely "custom" association does not whisk Tristram's mind through three hundred and twelve chapters because many times before Tristram had experienced the ideas in this identical order. Nor can he be said to have experienced this long sequence of ideas under conditions of great pleasure or pain. After all, most of the story took place before his birth. Furthermore, Tristram is the very opposite of one who has no self-control in the manner of association. His outstanding characteristic is his intricate and calculated manipulation of his story and of his reader for purposes of comedy", pp. 127-128.

- [9] *Tristram Shandy*, *op. cit.*: “Pray, Sir, in all the reading which you have ever read, did you ever read such a book as *Locke's* Essay upon the Human Understanding? ----- Don't answer me rashly, -- because many, I know, quote the book, who have not read it, -- and many have read it who understand it not: -- If either of these is your case, as I write to instruct, I will tell you in three words what the book is. -- It is a history. -- A history! of who? what? where? when? Don't hurry yourself. --- It is a history- book, Sir, (which may possibly recommend it to the world) of what passes in a man's own mind ; and if you will say so much of the book, and no more, believe me, you will cut no contemptible figure in a metaphysic circle. But this by the way”, pág. 77.
- [10] Sigue siendo fundamental el estudio de Moglen, H: *The Philosophical Irony of Laurence Sterne* Gainesville: University of Florida Press, 1975.
- [11] *Tristram Shandy*, *cit.* “It was attended but with one misfortune, which, in a great measure, fell upon myself, and the effects of which I fear I shall carry with me to my grave ; namely, that, from an unhappy association of ideas which have no connection in nature, it so fell out at length, that my poor mother could never hear the said clock wound up, -- but the thoughts of some other things unavoidably popp'd into her head, -- & vice versâ: -- which strange combination of ideas, the sagacious *Locke*, who certainly understood the nature of these things better than most men, affirms to have produced more wry actions than all other sources of prejudice whatsoever.”, pág. 9.
- [12] *Ibidem*, *cit.* “I know very well that the HERO's horse was a horse of chaste deportment, which may have given grounds for a contrary opinion: But it is as certain at the same time, that *Rosinante's* continency (as may be demonstrated from the adventure of the *Yanguesian* carriers) proceeded from no bodily defect or cause whatsoever, but from the temperance and orderly current of his blood. -- And let me tell you, Madam, there is a great deal of very good chastity in the world, in behalf of which you could not say more for your life. Let that be as it may, as my purpose is to do exact justice to every creature brought upon the stage of this dramatic work, -- I could not stifle this distinction in favour of *Don Quixote's* horse ; ---- in all other points the parson's horse, I say, was just such another, ---- for he was as lean, and as lank, and as sorry a jade, as HUMILITY herself could have bestrided”, pág. 18.
- [13] Véase Waughan, M. A. en *The Cambridge History of English and American Literature: An Encyclopedia in Eighteen Volumes*, *cit.* “Neither master nor servant, in Sterne's creation, has the universal significance which makes itself felt even to the most casual reader of *Don Quixote*. And this is true of the relation between the two men no less than of each as taken by himself. There is nothing in Sterne of the contrast between sense and spirit, between the ideal and the material, which gives a depth of unfathomable meaning to the twofold creation of Cervantes”, pág. 56.
- [14] Cf. Keymer, T. “Sterne and the Romantic autobiography” en Keymer, T. y Mee, J: *The Cambridge Companion to English Literature, 1740-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 173- 193.
- [15] Véase Cash, A: “The sermon in *Tristram Shandy*” *ELH*, Vol. 31, No. 4. (Dec., 1964), “Conscience, says Sterne, is "unavoidable "-that is, every man has one. But some are to be trusted, some not-the central problem of the sermon in *Tristram Shandy*. Conscience is made up of, first, a "knowledge" which "the mind has within herself" and, secondly, a "judgment, either of

approbation or censure" which the mind "makes upon the successive actions of our lives" (p. 126) Sterne describes the process through a brief allegory of a court. The judge is Reason. The defendant is some particular action. The motives to the action are represented collectively by the character called Passion, or individually as "bias," "self-love," "little interests," "favor," "wit," and a more general principle called "interest." Though these affections appear in the court as witness and advocates of the accused action, they are really his accomplices. It is they, represented as "Passion," who cause the failures of conscience. Sometimes Passion slips into the bench in the place of Reason in order to acquit some action which is actually guilty. However, because Passion always favors accused actions, he always pronounces them innocent. Consequently, a clear conscience is suspect, for the sentence may have been pronounced by Passion usurping the place of Reason. A guilty conscience, on the other hand, can be trusted, for only one principle of mind ever makes a condemnation-the Reason", pág. 396.

[16] No en vano, el sermón emplazado en II, 17 define así la conciencia: "Now, - as conscience is nothing else but the knowledge which the mind has within herself of this ; and the judgment, either of approbation or censure, which it unavoidably makes upon the successive actions of our lives ; 'tis plain 'you will say, from the very terms of the proposition, -- whenever this inward testimony goes against a man, and he stands self-accused, -- that he must necessarily be a guilty man. -- And, on the contrary, when the report is favourable on his side, and his heart", pág. 111.

[17] Véase Smith, R: "Self-reflection and the self" en Porter, R: *Rewriting the self. Histories from the Renaissance to the Present*, Routledge, London & New York, 1997, pp. 49-60.

[18] Harrison, B: "The defence of Wit: Sterne, Locke and the particular" en Shaffer E. S. (ed.): *Comparative Criticism. Volume 10, Comedy, Irony, Parody*, Cambridge University Press, 1989. "One line of Sterne criticism, pioneered by the Russian formalist Schlovskii, develops this way of taking Sterne's intentions towards Locke into the familiar view of Sterne as a precursor of a formalist strand in Modernism, and the man who deconstructed the conventions of the realist novel before they had properly become established", pág. 94.

[19] No en vano, Sterne ironiza: "I Have dropp'd the curtain over this scene for a minute, -- to remind you of one thing, -- and to inform you of another. What I have to inform you, comes, I own, a little out of its due course ; -- for it should have been told a hundred and fifty pages ago, but that I foresaw then 'twould come in pat hereafter, and be of more advantage here than elsewhere. -- Writers had need look before them to keep up the spirit and connection of what they have in hand", pp. 128-129.

[20] Harrison, *op. cit.*, interpreta *Tristram Shandy* como una crítica al logocentrismo de Locke, cuya base es la pretensión gramático-formal del racionalismo cartesiano. Este estudio de Sterne desde la posmodernidad tal vez sea algo exagerado, pues da por supuestas algunas ideas del siglo XIX y XX a las que Sterne no hubiera podido hacer caso alguno. Sin embargo, Harrison tiene el mérito de resaltar la figura de Sterne como un autor muy avanzado a su época, dando a entender que el XIX -literariamente- representa una pérdida y un atemperamiento de estas ideas e intuiciones del clérigo. Véanse pp. 90 y ss.

[21] *Tristram Shandy, cit.* ----- Shut the door. ----- pág. 8.

[22] *Ibidem, cit.* “Pray, my dear, quoth my mother, *have you not forgot to wind up the clock ? ---- Good G -- !* cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time” [...]

[23] *Ibidem, cit.* “Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule, -- straight forward ; ---- for instance, from *Rome* all the way to *Loretto*, without ever once turning his head aside either to the right hand or to the left, -- he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's end ; ---- but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit, he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no ways avoid. He will have views and prospects to himself perpetually solliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly ; he will more- over have various

Accounts		to		reconcile:
Anecdotes		to	pick	up:
Inscriptions		to	make	out:
Stories		to	weave	in:
Traditions			to	sift:
Personages		to	call	upon:
Panygericks to paste up at this door:				

Pasquinades at that: ---- All which both the man and his mule are quite exempt from. To sum up all; there are archives at every stage to be look'd 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 happen'd, but not *how* ; -- so that you see the thing is yet far from being accomplished. These unforeseen stoppages, which I own I had no conception of when I first set out ; -- but which, I am convinced now, will rather increase than diminish as I advance, - - have struck out a hint which I am resolved to follow ; -- and that is, -- not to be in a hurry ; -- but to go on leisurely, writing and publishing two volumes of my life every year ; ---- which, if I am suffered to go on quietly, and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live”, pp. 34-35.

[24] Un análisis de estas cuestiones puede encontrarse en Allen, D. W.: “Sexuality/Textuality in *Tristram Shandy*” en *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 25, No. 3, Restoration and Eighteenth Century (1985), pp. 651-670.

[25] *Tristram Shandy, cit.* Véase esencialmente el capítulo II.

[26] *Ibidem, cit.* Véase esencialmente el capítulo IX.

[27] A modo de ejemplo, *Tristram Shandy, cit.* “I need not tell the reader, if he keeps a HOBBY-HORSE, -- that a man's HOBBY-HORSE is as tender a part as he has about him; and that these unprovoked strokes, at my uncle *Toby's* could not be unfelt by him. -- No; -- as I said above, my uncle *Toby* did feel them, and very sensibly too”, pág. 101.

[28] Sobre la cuestión “hobby-horse” puede leerse Brady, F. “Tristram Shandy: Sexuality, Morality, and Sensibility”, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 4, No.

1. (Autumn, 1970), pp. 41-42, aunque todo el artículo es una útil perspectiva general sobre la ironía y los dobles sentidos en la obra.

[29] Sobre las interrupciones, véase Hunter, J. P.: "Response as Reformation: "Tristram Shandy" and the Art of Interruption" *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 4, No. 2. (1971), pp. 132-146.

[30] Véase Booth W. C. "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy", *PMLA*, Vol. 67, No. 2. (1952). "In considering the book as an artistic construction, it becomes evident that its most important single device is the very element which led earlier readers to overlook the artistry: the transforming presence of an intruding narrator. It is Tristram Shandy, the self-conscious narrator of his own life story, who tears the book apart or, if one prefers, holds it together. Thus the historian must look not at the artless Sterne but at the artless Tristram and his predecessors in his attempt to place the novel in its true historical position. It is probably true that a dim sense of this led earlier historians to derive *Tristram Shandy* from Montaigne and Burton and Swift, and from more obscure writers of "nonsense fiction" or "facetiae" in the sixteenth and seventeenth centuries, all of whom wrote books with obviously "Shandean" qualities. These must still be considered the most important influences on Sterne, but the nature of their influence must be reconsidered. They did not teach Sterne how to be chaotic; they taught him how to use a self-conscious narrator to salvage order out of seeming chaos. As the following brief history will show, he could have found the *disruptive* use of such a narrator more fully exemplified in much of the comic fiction read by him as he was maturing his methods", pp. 163-164.

[31] *Tristram Shandy*, *cit.* "But alas! Continued he, shaking his head a second time, and wiping away a tear which was trickling down his cheeks, My Tristram's misfortunes began nine months before ever he came into the world", pág. 7.

[32] *Ibidem*, *cit.* "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", pág. 11. También: "My uncle Toby was a man patient of injuries; -- not from want of courage, -- I have told you in the fifth chapter of this second book, That he was a man of courage", pág. 100.

[33] *Tristram Shandy*, *cit.* "*Horace*, I know, does not recommend this fashion altogether: But that gentleman is speaking only of an epic poem or a tragedy; -- (I forget which) -- besides, if it was not so, I should beg Mr. *Horace's* pardon; -- for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived", pág. 8.

[34] Véase Rude, G: *La Europa en el siglo XVIII: La aristocracia y el desafío burgués*, Madrid, Springer, 1987. Véase especialmente el apartado II, "Gobierno e Ideología".

[35] *Tristram Shandy*, *cit.* You must know, my uncle Toby mistook the bridge as widely as my father mistook the mortars ; ---- but to understand how my uncle Toby could mistake the bridge, -- I fear I must give you an exact account of the road which led to it; ---- or to drop my metaphor, (forthere is nothing more dishonest in an historian, than the use of one,) ---- in order to conceive the probability of this error in my uncle Toby aright, I must give you some account of an adventure of *Trim's*, though much against my will. I say

much against my will, only because the story, in one sense, is certainly out of its place here; for by right it should come in, either amongst the anecdotes of my uncle *Toby's* amours with widow *Wadman*, in which corporal *Trim* was no mean actor, -- or else in the middle of his and my uncle *Toby's* campaigns on the bowling green, ---- for it will do very well in either place ; ---- but then if I reserve it for either of those parts of my story, -- I ruin the story I'm upon, -- and if I tell it here -- I anticipate matters, and ruin it there”, pág. 186.

- [36] *Ibidem, cit.* “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 ; -- let that be as it will, Sir, I can no more help it than my destiny : -- A sudden impulse comes across me ---- drop the curtain, *Shandy* - - I drop it ---- Strike a line here across the paper, *Tristram* -- I strike it -- and hey for a new chapter!”, pág. 253.
- [37] No en vano W. Iser mostraba una clara predilección por esta obra, cuyo análisis fenomenológico elabora en Iser, W. *Laurence Sterne: "Tristram Shandy,"* (citamos por la traducción inglesa de Wilson, D. H., Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988). Un análisis estrictamente fenomenológico de la obra de Sterne puede verse en Swearingen, J. E. *Reflexivity in "Tristram Shandy": An Essay in Phenomenological Criticism*, New Haven: Yale Univ. Press, 1977.
- [38] Desde el punto de vista de la imaginación del lector, y de sus posibles reconstrucciones de las ambigüedades de la obra, véase Anderson, H: “*Tristram Shandy and the Reader's Imagination*”, *PMLA*, Vol. 86, No. 5. (1971), pp. 966-973.
- [39] Diversos ejemplos de ello pueden encontrarse en Gerard, W. B.: *Laurence Sterne and the visual imagination*; Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 83-91.
- [40] Véase el lenguaje del sentimentalismo del XVIII en relación con la comunicación no verbal que trata Frischhertz, E. J. "Laurence Sterne's Treatment of a New Mode of Discourse: Nonverbal Communication in *Tristram Shandy*." *The Age of Johnson* 8 (1997), pp. 255-78.
- [41] Puede leerse el artículo de Rademacher, J. W. “Totalized (Auto-)biography as Fragmented Intertextuality: Shakespeare, Sterne, Joyce”, en Pierce, D. and de Voogd P. (eds.) *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, Rodopi, 1996, que intenta trazar los paradigmas de la intertextualidad autobiográfica en los autores más celebrados de la literatura inglesa.
- [42] *Tristram Shandy, cit.* "*NIHIL me poenitet hujus nasi,*" quoth *Pamphagus*; -- that is, ---- `My nose has been the making of me.' ---- `` *Nec est cur poeniteat,*" replies *Cocles*; that is, `` How the duce should such a nose fail?" The doctrine, you see, was laid down by *Erasmus*, as my father wished it, with the utmost plainness; but my father's disappointment was, in finding nothing more from so able a pen, but the bare fact it-self; without any of that speculative subtilty or ambidexterity of argumentation upon it, which heaven had bestow'd upon man on purpose to investigate truth and fight for her on all sides. ---- My father pish'd and pugh'd at first most terribly, -- 'tis worth something to have a good name. As the dialogue was of *Erasmus*, my father soon came to himself, and read it over and over again with great application,

studying every word and every syllable of it thro' and thro' in its most strict and literal interpretation, -- he could still make nothing of it, that way. Mayhaps there is more meant, than is said in it, quoth my father. -- Learned men, brother *Toby*, don't write dialogues upon long noses for nothing. ---- I'll study the mystic and the allegoric sense, ---- here is some room to turn a man's self in, brother. My father read on. ----- Now, I find it needful to inform your reverences and worships, that besides the many nautical uses of long noses enumerated by *Erasmus*, the dialogist affirmeth that a long nose is not without its domestic conveniences also, for that in a case of distress, -- and for want of a pair of bellows, it will do excellently well, *ad excitandum focum*, (to stir up the fire.)", pág. 207.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

