

María Angélica Hechim

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

El cuerpo en Tristram Shandy

El arte de la modernidad se vuelve “raro”, dijo Danto. Y la novela moderna por excelencia quizá sea la que motiva este trabajo. A partir de una mirada sobre el tratamiento del cuerpo en esta obra, nos preguntamos acerca de la vinculación con su época. Encontramos esta consonancia, pero también encontramos que se adelanta en el tiempo, en una extraña paradoja que nos habla del genio de su autor.

95 { texturas 5-5

The art of the modernity becomes “strange”, Danto said. And the modern novel is par excellence perhaps the one that motivates this essay. Starting from a look on the treatment of the body in this oeuvre, we wonder about their linking with their time. We find this consonance, but we also find that it is anticipate in the time, in a strange paradox that talks us about their author’s genius.

La reflexión que aspira a ponderar de manera equilibrada y ecuánime los mil pequeños acontecimientos del día, las fatigas, las infamias, las estupideces, no alcanza para encontrar alivio en el reposo de la noche. Por mi parte, sólo tengo una manera de poner en perspectiva los avatares del día: el Tristram Shandy. Un ejemplar del 84, de Planeta, cuya tapa está ilustrada por un grabado de la época, donde se ve a personas que se detienen asombradas a mirar a un hombre que monta una mula, luciendo una nariz ejemplarmente larga, y que es, quizá, aquél que en capítulos avanzados de la novela, entra a Estrasburgo de camino a Francfort, desde el Promontorio de las Narices. Libro tan trabajado por el placer y la curiosidad, que apenas puede sostenerse sin que salte una página o una tapa en el trayecto de la lectura.

Tener a T. S. como libro de cabecera no resulta solamente una experiencia saludable como la mencionada, sino que es como si cada noche, cada lectura renovara una fiesta, de este modo, interminable.

Admirador del Quijote, sus aventuras, sus idas y venidas buscando, sin admitir la decepción, la antigua correspondencia entre las palabras y las cosas admiran a este clérigo inglés, que decide emprender una obra en donde sus protagonistas, ya avisados de la disolución de aquel vínculo, están fijados a un territorio mínimo, no los horizontes ilimitados que necesita el héroe de la justicia, sino el ámbito cerrado de la sala de la casa, que favorece la reflexión, otra clase de aventura, de inusitado corte, o la argumentación y, también, por qué no, eventualmente, el desvarío.

Antes de entrar en este tema, debo decir que está lejos de mi intención dar cuenta de la enorme complejidad de esta obra, de asombrosa modernidad, muchas veces subestimada por los críticos literarios y que desde hace relativamente poco tiempo ocupa a los estudiosos de todo el mundo.

Se podrá pensar rápidamente, que el volumen, la densidad, en general, la “riqueza” del lenguaje de Sterne, es, quizá, la riqueza de la imaginación del siglo XVIII, es la riqueza del capitalismo naciente. Pero no bajo el orden del consentimiento y la aserción, sino bajo el carácter de la rebeldía y del cuestionamiento, cuya radicalidad no opera desde el enunciado, sino desde la enunciación, y cuya forma es la digresión, el humor y la ironía. Nada excepcional si pensamos que la novela abre su historia como género literario con estas características.

El protagonista no nacerá hasta muy avanzado el relato. Pues Tristram Shandy es el hijo de un caballero rural, un hombre erudito fascinado por los saberes de todas las épocas, hermano de un ex militar herido en combate. Ellos dos, junto a otros personajes, debaten cuestiones de todo tipo: la ropa y la filosofía, el saber médico y la religión, los nombres y la importancia de las narices.

En este frágil mundo de la disquisición y el intelecto, la verdad del nacimiento se dilata, entonces, más nombre fallido que carnalidad, más porvenir que presente pleno. Porque T. S. también pone en escena que el ser humano es devenir

aún antes de haber nacido, que, tal como lo piensa su padre, los avatares de la concepción y las expectativas son los que fundan al que está por llegar.

Ha pasado mucho tiempo desde el cuerpo pletórico del Renacimiento. También ha pasado tiempo desde que Quevedo se refiriera al cuerpo como “todo un dios”. Asimismo, pasará mucho hasta el cuerpo atormentado de Kafka, o el mutilado de Becket. Sin embargo, en esta obra, el cuerpo sufre extrañas peripecias. Es un cuerpo lastimado, golpeado, frágil. Pero también tiene una presencia perentoria, se ofrece al conocimiento y a la curiosidad, a la burla y al escarnio; a la admiración, en suma. Se pliega y se desdobra. Es cuerpo expuesto, es cuerpo narrado. Es cuerpo de los personajes y cuerpo de las cosas. Y todo esto hace uno con el cuerpo del libro y/o el cuerpo del lenguaje. Observamos cómo Sterne trata el cuerpo, teniendo en cuenta una aserción clave:

*“El cuerpo y la mente de un hombre, dicho sea con todos los respetos para ambos, son exactamente iguales a un chaleco y su forro; si uno se arruga, el otro, también”*¹.

El cuerpo narrado

Hay una curiosidad científica acerca del cuerpo. Esto se corresponde con la voluntad de conocimiento que es propia de la época y que Sterne desarrolla mientras despotrica, por ejemplo, contra los médicos, ignorantes y charlatanes, que siempre engañan con ungüentos, purgas, cataplasmas y lavativas. Porque la longevidad podría conseguirse si se controla el *espíritu interno*, que consume el cuerpo hasta destruirlo, y el *espíritu externo*, que reduce el cuerpo a cenizas. Con el uso de opios y salitre, se podrían equilibrar ambos. Habría que aplicar luego unos ungüentos grasos, que saturan los poros y encierran los males, y seguir con lavativas, que eliminarían los humores sobrantes. De manera que la salud es el equilibrio entre el calor radical y la humedad radical. Esta última es una sustancia oleosa y balsámica. Pero como el calor radical reside en la humedad radical, siendo no cierta la inversa, el asunto es que los dos sufren y se debilitan al mismo tiempo. Por lo que habría que enseñarles a los niños a no meter la cabeza ni en el agua ni en el fuego. Es frecuente la exposición de doctrinas, teorías y conceptos que Sterne realiza con detenimiento, para que después sobrevengan conclusiones que generalmente dejan entrever su mirada irónica.

97 { hechim

El cuerpo expuesto

El arte de la modernidad se vuelve “raro”, dice Danto². En esta obra, el tiempo es tratado con desenfado y manifiesta esta extrañeza. En consonancia, los cuerpos se demoran y tardan muchísimo en bajar un escalón. O son sometidos a

movimientos bruscos, golpes accidentales y descalabros varios: La enfermera se corta el brazo por una botella de remedio rota; la ventana cae y corta el pene de Tristram; apenas una gotita de sangre, pero, en fin, un asesinato, dice la criada; el tío Toby yerra un golpe a la baranda y golpea con su muleta a su propio hermano. El traqueteo de los coches de la época someten a los cuerpos a sacudimientos violentos; escribir un libro es una empresa riesgosa, como seguir un trayecto a caballo: saltando, brincando y volando, quemando de dos en dos las etapas, sin volver la vista atrás ni una sola vez, ni siquiera desviarla a un lado o a otro para ver a quién pisa, a galope tendido, subiendo y bajando senderos, y en el volar, y en el correr, pierde el sombrero, se cae, se está por romper la crisma, cae entre críticos literarios, se va a partir la cabeza en cualquier momento.

La vulnerabilidad del cuerpo sacudido o aquietado, parece lejos de aquél “todo un dios” que refiriera Quevedo, como queda dicho. El cuerpo, dice Sterne, es un vehículo curioso, porque su estructura es ligera y está muy inestablemente montada. Se revela empobrecido, precario, liviano, pero con una presencia fulgurante, insiste el cuerpo en aparecer, aunque sea lastimado, inusitadamente inmóvil, o fragmentado. La lente se acerca a las partes del cuerpo y amplifica la visión, como si se tratara de un microscopio: a la señora Wadman le entra una basurilla en el ojo y le pide al tío Toby que se la saque. El tío mira largamente el ojo y no consigue encontrar más que “una llama de delicioso fuego”; es un ojo de “dulce cortesía”, que habla con suaves respuestas, “no como un clarín o el tubo de un órgano desafinado como es la conversación de más de un ojo con el que hablo, sino que susurraba como el postrer aliento de un santo”. La nariz es objeto de una de las más largas digresiones y configura el relato de un supuesto erudito alemán. Es una nariz tan inusitadamente larga –de nada vale alertar sobre la fácil analogía– que vive y hace vivir a su dueño, múltiples y graciosas vicisitudes, pues todos quieren conocerla y tocarla. El dueño de la nariz se siente afortunado con ella. Y ella tiene tantas cualidades que se convierte en el comentario de la gente del pueblo. Todos corren de aquí para allá para verla, para comprobar si los otros la vieron. Las monjas pierden el sueño y hasta se enferman por el trabajo que la nariz realiza en su fantasía y su imaginación. Y los laicos, también. Todos arden de deseos de tocarla, lo cual provoca desórdenes de todo tipo. Hasta que los filósofos y los científicos se ponen a discutir y especular acerca de ella creando tan gran cantidad de teorías disparatadas, que Sterne se solaza ridiculizándolos a todos: cristianos y laicos, ignorantes y sabios.

El cuerpo de las cosas

De una cesta de castañas calientes, una de ellas, “la más rotunda de todas”, se pone en movimiento, cae rodando por la mesa y cae perpendicularmente en la abertura de los calzones de Putatorio para la que, para vergüenza y oprobio de la lengua inglesa, no existe ninguna palabra casta que la designe. El desdichado

no percibe el calor en los primeros segundos, pero ve atraída su atención hacia esa parte de su cuerpo. El calor va aumentando gradualmente y enseguida se vuelve insoportable.

En otro momento, el que se cae es el sombrero de Trim, se deja caer pesadamente en el suelo, es mirado fijamente como si se tratara de un cadáver, es presentado como objeto de meditación. Y, durante estos movimientos, produce efectos de emoción sobre los personajes presentes, porque esas vicisitudes acaecen en el momento en que los personajes lloran la muerte del hermano de Tristram. Porque “nada podía haber expresado el sentimiento de mortalidad mejor que aquel sombrero que lo configuraba y lo anunciaba...”. Luego Trim lo recoge del suelo, se lo pone, y prosigue su discurso sobre la muerte.

Tristram Shandy se ríe. Se ríe todo el tiempo. Es una risa corporal, no metafísica, apenas irónica. Leía yo este texto: Kierkegaard³ cita el comentario de Hegel sobre la ironía: “Es negativa porque sólo niega; es infinita porque no niega éste o aquél fenómeno; y es absoluta porque niega en virtud de algo superior que no existe. La ironía no establece nada... Es una locura divina que expresa su furia como un Tamerlán y no deja tras de sí piedra sobre piedra”. En este texto no hay nada de esto. No es el humor que resulta de ver a un loco confundirse con los signos del mundo. Ni es el humor estentóreo y carnavalesco de Rabelais. Es un humor, que salta como chispa de la relación que tienen dos hermanos que se respetan profundamente. Es un humor inmenso, que abarca todos los quehaceres y todos los saberes, todas las creencias y todas las instituciones. Con algo que socava, perturba, distorsiona. Tampoco es un humor que se organiza con lisura: ondula, se despliega, se yuxtapone a sí mismo, se expande al infinito. La digresión es su juego.

En nuestra vida cotidiana, pedimos permiso para hacer una digresión. Quien acomete esta tarea, entiende que el interlocutor o la audiencia quieren oír el relato en su ilación, no en un devenir que pueda parecer caprichoso y arbitrario. Pero, para Sterne, la línea recta del relato “es el camino por el que han de avanzar los cristianos, dicen los teólogos”.

“—Es el emblema de la actitud moral, dice Cicerón.

”—Es la mejor línea, dicen los que plantan coles” (p. 333). Sterne se rehúsa a plantar coles. No se disculpa, sino que se solaza con la digresión. Y la digresión muchas veces se sostiene en una suave subversión, se fragmenta en notas mínimas, en el detalle. Por ejemplo, las manos: “Al decir esto, mi padre cerró el libro, pero no como si hubiera resuelto no seguir leyendo, porque mantuvo el dedo índice en el capítulo; no como si estuviera airado, porque lo cerró despacio, y cuando lo hubo hecho, su pulgar en la parte de arriba de la cubierta y los otros tres dedos en la parte inferior, pero sin la menor violencia en la comprensión” (p. 278). En otro momento, el padre adopta la actitud de Sócrates en un cuadro de Rafael donde se nota que está razonando: “pues se le ve sujetándose el dedo índice de la mano izquierda con el índice y el pulgar de la derecha, como

si estuviera diciéndoles a los libertinos a quienes se dirige: ‘Me concedéis esto, y esto; y eso y esto otro, no os lo pregunto, porque resultan de lo otro inevitablemente’” (p. 192). Luego: “asiendo la bolsa y los instrumentos y sujetándolos fuertemente con una mano, y colocando con el índice y el pulgar de la otra un extremo de la cinta del sombrero entre sus dientes, y luego, bajando por la cinta los dedos hasta la mitad, la cruzó y entrecruzó desde el principio al final...”, etc. Sabiduría del gesto, el detalle en su actividad insignificante y poderosa. Profundidad de la superficie, como en la cita de Deleuze: lo más profundo es la piel⁴.

Pero todos estos cuerpos que enumero al azar, se precipitan, y hacen sentido gracias al rasgo más atrevido, por decirlo así, de esta obra: *el cuerpo del libro*.

El cuerpo del libro

Las constantes interpelaciones a un lector a veces distraído, a veces caprichoso, configuran un rasgo dialógico esencial que Sterne practica con fruición. Le ofrece toda clase de provocaciones y seducciones: he aquí una página negra que expone el luto por la muerte de un personaje, otra página, con aspecto marmolado, cuya moral es ser emblema de la obra del autor, otra página, esta vez en blanco, para que el lector dibuje el rostro de la viuda Wadman “tan parecida como os sea posible a vuestra amante, tan distinta de vuestra esposa como os lo permita vuestra conciencia”. El humor se transforma en un contrato entre el escritor y el lector. No es la carnavalización que Bajtín analiza en su famoso libro sobre Rabelais⁵. Aquí se destaca la ambivalencia como rasgo característico del texto carnavalesco. Tenemos más bien la conciencia de la materialidad del libro y la escritura, de allí que la noción de “juego” me resulte más adecuada.

Hay capítulos y páginas ausentes. Por ejemplo, falta el capítulo veinticuatro, que narra, según se cuenta, un viaje; por lo tanto, se pasa de la página 208 a la página 219, lo que hace que “el libro resulte con ello más completo y más perfecto”, porque, según el narrador, el capítulo ausente quedaba muy por encima del estilo y de la forma del resto del libro.

Frasas con recuadros, constelaciones y ramilletes de guiones, de asteriscos, dibujos de formas caprichosas, cambios de tipografía, la escritura se mira a sí misma, se celebra en cada trazo de la pluma de Sterne, se ofrece en su opacidad, anticipando a Mallarmé, a la poesía concreta y hasta a Juan L. Ortiz. Se trata de un cuerpo de la escritura que es también cuerpo del lenguaje, objetos de invenciones renovadas constantemente, risas de Sterne, que de nuevo se vuelve al detalle, exaltando lo mínimo: los “verbos auxiliares” sirven para poner en marcha el alma y actuar sobre los materiales que se presentan, de modo que su enseñanza servirá para que los jóvenes puedan discurrir sobre cualquier tema, sin tropezar ni en una palabra. De modo que su uso permitirá, posiblemente, que ninguna idea interesante pueda penetrar en sus mentes, pero sí gran cantidad de conceptos y de conclusiones. Sterne distingue el conocimiento de la sabiduría.

Por eso tiende a ser más sabio el tío Toby, con su mente sencilla y a veces obtusa, que el propio Walter, su hermano, un intelectual muy entusiasta y erudito, pero más bien inclinado a la divagación y a la pedantería.

En este siglo XVIII se está gestando lo que Hobsbawm⁶ llama “probablemente el acontecimiento más importante de la historia del mundo”, desde la invención de la agricultura y las ciudades, nada más ni nada menos que la Revolución industrial, a partir de una industria y una coyuntura económica que permitirá el liderazgo revolucionario inglés basado en la industria algodonera y la expansión colonial. Es también el siglo de la Ilustración y la Revolución Francesa que aparecen con un despliegue formidable de posibilidades materiales, políticas y científicas que abre la aceleración de la producción y promete bienestar y felicidad hasta el infinito.

Foucault diría, en *Las palabras y las cosas*, que éste es el siglo de la *representación*, cuya apertura traza “Las meninas” de Velásquez. Rinesi⁷ lo presenta de la siguiente manera: “...en el mismo movimiento por el cual Dios desaparece del centro de las representaciones simbólicas de los hombres europeos del Renacimiento como garantía última de su destino y como referencia última de su moral, lo que debemos observar ahora es que *desaparece también como garantía última del significado de las palabras*”. O, mejor: “...de la ‘natural’ relación entre las palabras y las cosas que ellas designan. Antes del final del Renacimiento, esa relación, ese lazo, estaba garantizado por lo que Foucault designó, ...como ‘la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo’. Pero... esa inmanencia de las palabras y de las cosas, de las palabras en las cosas ¿...desaparecerá con la ‘inmensa reorganización de la cultura’? (del S. XVIII) que introducirá, en el hiato abierto de ese modo entre las palabras y las cosas, entre los signos y el mundo, el aparato de la representación⁸, y con ella, el engaño, la mentira, y la posibilidad de la manipulación política del otro. En efecto, disuelto el lazo ‘natural’ (o divino) que las ligaba a sus referentes, las palabras comienzan a vagar libres por el mundo, con la posibilidad de convertirse, ellas mismas, en el objeto o incluso en el campo de una batalla por el sentido.

Más adelante, cierra el razonamiento diciendo que estamos ante “el agotamiento de una cosmovisión que ligaba firmemente las palabras y las cosas a través de la Palabra, y se cierra con el surgimiento del gran proyecto racionalista de reinstaurar esa ligazón a través de ese otro tipo de “Palabra”, que es la palabra racional y laica de la ciencia.

Pero este encuadre no alcanza para pensar a Tristram Shandy. En primer lugar, porque se ríe de esas dos palabras con mayúsculas, juega con ellas, se divierte mostrando su revés, convirtiendo a la palabra en algo inmanente, superficial, material, diseminada. Diría que inclusive la religión y la ciencia son dos de sus entretenimientos preferidos. Por otro lado, si uno quiere encontrar al siglo XVIII en el texto de Sterne, no resulta difícil hacerlo. Está la riqueza, está la libertad. Antes mencionaba que las palabras comienzan a vagar libres por el mundo. He

aquí la libertad de Sterne, que al muy poco complaciente Nietzsche le hizo decir que se trata del “escritor más libre de todos los tiempos”. Libertad puesta en cuestión por Marx, que agregaría: libertad, sí, para vender la fuerza de trabajo en el mercado. Libertad para que este naciente capitalismo se procure el esclavismo y el sometimiento de los cuerpos en las horribles condiciones de trabajo que El Capital refiere en el capítulo sobre la “acumulación originaria” y cuya dirección será la docilización de los cuerpos, su devenir en fuerza de trabajo. Pero esta libertad de Sterne es anterior, tiene la voluntad del sueño de lo porvenir pero que ya está siendo puesta bajo la vigilancia de las Academias de letras que comienzan a funcionar en toda Europa. Pero si convenimos en que la libertad sufrirá, en el futuro de Sterne, las restricciones que le impondrá la tríada Marx-Freud-Saussure, también es cierto que tiende líneas hacia lo que vendrá y que hoy conocemos por teoría del caos⁹, concepto de rizoma¹⁰ y concepto de hipertexto¹¹. Más Pierre Menard que Cervantes, la obra de Sterne, como toda gran obra de arte, se adelanta a su tiempo y quiebra la voluntad de volver fácil su comprensión en el contexto de su tiempo.

Bibliografía

102 { texturas 5-5

- Bajtín, M.** (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Buenos Aires.
- Danto, A.** (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires.
- Deleuze, G.** (1989). *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.
- Hobsbawm, E.** (2003). *La era de la revolución. 1789.1848*, Planeta, Buenos Aires.
- Kierkegaard, S.** (2000). *Sobre el concepto de ironía*, Trotta, Madrid.
- Nietzsche, F.** (1995). *La genealogía de la moral*, Alianza, Buenos Aires.
- Rinesi, E.** (2003). *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Colihue, Buenos Aires.
- Sterne, L.** (1984). *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*, Planeta, Barcelona.
Sobre la teoría del caos: <http://usuarios.lycos.es/lateoriadelcaos/>

Notas

- ¹ **Sterne, L.** (1984). *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*, Planeta, Barcelona, p. 111.
- ² **Danto, A.** (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires, p. 30.
- ³ **Kierkegaard, S.** (2000). *Sobre el concepto de ironía*, Trotta, Madrid.
- ⁴ **Deleuze, G.** (1989). *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, p. 33.

⁵ **Bajtín, M.** (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Buenos Aires.

⁶ **Hobsbawm, E.** (2003). *La era de la revolución. 1789.1848*, Planeta, Buenos Aires, p. 36.

⁷ **Rinesi, E.** (2003). *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Colihue, Buenos Aires, pp. 96 y 97.

⁸ Idea de "representación" que todavía se percibe en algunos paradigmas sociológicos y psicológicos, como todo el mundo sabe.

⁹ El término *caos* se refiere a una interconexión subyacente que se manifiesta en acontecimientos aparentemente aleatorios. Esto es una definición del caos aplicada a nuestras vidas. En la turbulencia de un arroyo es imposible predecir la trayectoria de una partícula de agua. Sin embargo, ese sistema es, a la vez, *continuamente cambiante y siempre estable*. Si tiramos una piedra al agua el sistema no se desestabilizará, cosa que sí ocurriría en un sistema no caótico. Esto es una metáfora de *nosotros mismos*: somos la misma persona que hace diez años, sin embargo hace diez años estábamos formados por unos átomos diferentes y, psicológicamente, también somos diferentes. ¿Por qué un sistema caótico es tan cambiante? Porque todo está influido por todo. Todo está interconectado con todo. ¿Por qué un sistema caótico es, a la vez, tan estable? Por las interconexiones sutiles que se forman al estar todo influido por todo. En la teoría del caos hay tres temas subyacentes: *El control*: La teoría del caos demuestra que el sueño de poder dominar toda la naturaleza es una ilusión. Hemos de aceptar la impredecibilidad del caos en vez de resistirnos inútilmente a las incertidumbres de la vida. De ahí sale el siguiente tema: *La creatividad*: es algo inherente al caos. Pactar con el caos significaría no dominarlo sino ser participantes creativos. *La sutileza*: más allá de nuestros intentos por controlar y definir la realidad, se extiende el infinito reino de la sutileza y la ambigüedad... (extractado de: <http://usuarios.lycos.es/lateoriadelcaos/>)

¹⁰ En el *rizoma* "no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz en los que sólo hay líneas". Al rizoma lo definen, por contraste con lo arbóreo, su forma de resistencia a la dominación del espacio cerrado, compartimentado, del pensamiento oficial. Lejos de separarse en categorías, calificaciones, tipología en géneros, el pensamiento rizomático se extiende a zonas abiertas, "temporalmente autónomas".

¹¹ El *hipertexto* es una forma de lectura no secuencial, que permite innumerables lecturas o recorridos de acuerdo con la voluntad de lector.