

X Simposio de la Sociedad Española de
Literatura General y Comparada
(Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)

**PAISAJE, JUEGO
Y MULTILINGÜISMO**

SEPARATA

1996

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
CONSORCIO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA NOVELA COMO JUEGO
La paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne

Pedro Javier Pardo García
Universidad de Salamanca

Toda novela es un juego. Como apunta Patricia Waugh, «fiction is primarily an elaborate way of pretending, and pretending is a fundamental element of play and games» (1988: 34). La novela, como el juego, crea una realidad o un mundo alternativo a través de una serie de signos, códigos, reglas, en el que el lector se sumerge momentáneamente como si del mundo real se tratara. En la novela de la tradición realista esta dimensión de juego es ocultada por mor de la ilusión mimética y de la concepción del género como representación del mundo, como espejo de la realidad. Pero en tiempos recientes esta concepción ha empezado a cuestionarse para dar paso a una tradición en la que la novela se convierte en espejo de sí misma, de los procesos de escritura y lectura por los que se crea esa realidad, más que de esa realidad como producto acabado, es decir, en espejo del juego a través del cual se construye la realidad literaria más que de la realidad misma. A este tipo de ficción moderna se la ha denominado *metaficción*, en cuanto que es ficción sobre la ficción, en la que se produce una reflexión de la novela sobre sí misma y sus relaciones con la realidad. La metaficción pone el juego al descubierto, hace explícito lo que siempre estuvo implícito, y es por ello una ficción auto-consciente, es decir, consciente de su naturaleza de artificio o de juego y que busca hacer consciente de ello al lector. Para ello le recuerda que todo es representación, fingimiento¹, y no la realidad, le recuerda la naturaleza literaria o ficticia de lo que lee y le obliga así a distanciarse, a salirse de ese

¹ «The metacommentary provided by self-conscious fiction», como afirma Patricia Waugh (1988: 35), «carries the more or less explicit message: "this is make-believe" or "this is play"».

te la escena del combate en que se interrumpía el relato. Las implicaciones auto-conscientes de esta interrupción son muchas³.

En primer lugar, se crean dentro de la novela dos niveles, el de la historia, al que pertenecen los personajes don Quijote, Sancho Panza y demás, y el de su narración, al que pertenecen los personajes del autor Cide Hamete, el morisco que traduce su manuscrito del árabe, y el segundo autor que lo hace traducir y nos da la versión final, o sea que es de hecho su editor y narrador. La presencia de este plano de la narración junto a la historia tiene naturalmente la virtud de recordarnos la naturaleza libresca de lo que leemos, su carácter de representación, que es subrayado por la descripción de ese dibujo en que están representados don Quijote, el vizcaíno y Sancho Panza. La perspectiva de pronto cambia y somos empujados fuera de la historia para que la veamos como lo que es, un manuscrito, escritura, un dibujo, para que comprendamos que sus protagonistas son figuras de tinta y papel, personajes literarios. Además los tres agentes de la narración (autor, traductor y editor) dejan su huella en la historia a través de los comentarios que sobre la misma realizan desde ese plano de la narración al que pertenecen, y estos comentarios, especialmente los del traductor y el editor, que versan sobre la obra misma y la labor de Cide Hamete, son un recordatorio continuo del carácter literario de lo que leemos y las limitaciones que de ello se derivan. Estas limitaciones son básicamente dos, y aparecen ya en esta interrupción de los capítulos 8 y 9. La primera se refiere al carácter o la personalidad de su autor, a la influencia que su idiosincrasia o su perspectiva ha de tener necesariamente en la obra, a las distorsiones que esta intervención subjetiva puede generar, tal y como apunta el editor:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabe, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia... En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (I.9, 143-44)

³ Del complejo entramado narrativo en el que aparece envuelto el *Quijote*, así como de algunas de sus implicaciones auto-conscientes, se han ocupado con especial acierto Riley (1962), Allen (1969) y El Saffar (1974), algunas de cuyas ideas, especialmente las de los dos primeros, han sido muy influyentes para comprender la forma peculiar cervantina que adopta la paradoja metaficcional tal como se expone en este trabajo.

mundo fingido, pero sin permitirle por ello quedarse fuera, obligándole simultáneamente a que acepte el juego, es decir, a que responda y actúe como si fuera realidad. Se produce así lo que Linda Hutcheon ha denominado paradoja metaficcional, en la que el lector «is caught in the paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real...» (1991: 30)². La metaficción por tanto se caracteriza por la paradoja de pretender que sigamos jugando al tiempo que nos dice que todo es un juego, nos sumerge en el juego de la representación de la realidad utilizando las convenciones del realismo para luego distanciarnos recordándonos que todo es representación y no realidad. En palabras de Hutcheon, «It attempts representation while discarding the myth of representation. It tries to transcend its own textual limitations while never forgetting that this is impossible» (141); o en las de Waugh, «Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion» (6). Esta paradoja, sin embargo, como reconocen ambas autoras, no es algo nuevo y exclusivo de la metaficción moderna, de hecho está en la novela desde sus orígenes. En la tradición narrativa que parte de Cervantes y continúa en el siglo XVIII inglés con Fielding y Sterne se observa ya este paradójico esfuerzo por crear la ilusión de realidad para luego destruirla, de hacernos identificar la ficción que leemos con la realidad para luego marcar las diferencias. Vamos a examinar las tres grandes novelas de estos autores –*Don Quijote* (1605, 1615), *Tom Jones* (1749) y *Tristram Shandy* (1759-67)– para mostrar cómo en las tres se produce esta paradoja metaficcional así como las diferentes e ingeniosas formas que adopta en cada una de ellas.

1. No hay que esperar mucho para ver cómo la paradoja metaficcional aparece en el *Quijote*. Apenas hemos leído ocho capítulos escritos por un cronista que utiliza diferentes fuentes de información (otros autores, archivos) como si de una historia verdadera se tratara, cuando el relato se interrumpe abruptamente en mitad del combate entre el escudero vizcaíno y don Quijote porque su autor no ha encontrado nada más escrito sobre la vida del hidalgo. Las riendas de la narración pasan entonces a un segundo autor que gracias a una serie de casualidades encuentra un manuscrito escrito por el historiador Cide Hamete Benengeli, en una de cuyas primeras páginas aparece representada precisamen-

² Patricia Waugh (1988: 40-41) se refiere sin duda a la misma paradoja cuando afirma que «Such novels usually set up an internally consistent "play" world that ensures the reader's absorption and then lays bare its rules in order to investigate the relation of "fiction" to "reality," the concept of pretence».

dice ser, sino que su omnisciencia, su capacidad para revelarnos pensamientos o acciones de los personajes cuando se encuentran solos, delata que es además sabio o mago, tal y como piensa don Quijote. Se produce así la paradoja de que la narración de la historia que leemos confirma la creencia de don Quijote en los sabios encantadores, lo que es una imposibilidad de acuerdo con los términos realistas de dicha historia. Esta paradoja es una tácita formulación de la paradoja metaficcional: una historia realista, que niega la posibilidad de los encantadores y del mundo irreal de los libros de caballerías, es presentada en un envoltorio irreal, el de una narración de tipo caballeresco, realizada por un sabio encantador en un manuscrito hallado por casualidad, lo que la equipara con estos libros y revela su carácter igualmente ficticio.

Esta paradoja metaficcional latente será explicitada por el propio editor cuando, al final de la primera parte, pida para su obra el mismo crédito que se da a los libros de caballerías, pero se hará evidente al principio de la segunda parte, cuando don Quijote y Sancho se enteran de la publicación de la primera parte a través de Sansón Carrasco:

—Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escrita, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano...

—Desta manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?

—Es tan verdad, señor —dijo Sansón—, que tengo para mí que al día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia... (II. 3, 38)

En el momento en que el bachiller Carrasco (y después los demás personajes de la segunda parte que han leído la primera) admite la existencia de Cide Hamete, éste cobra realidad ya no sólo en el nivel de la narración, sólo accesible al lector, sino en el de la historia, se hace real también en el mundo de los personajes que, con la excepción de don Quijote, no creen en encantadores, pero que sin embargo lo aceptan como parte del mismo. Incorporar a los encantadores como parte integrante de una realidad en la que éstos son pura ficción es declarar el carácter ficticio de esa realidad; situar a Cide Hamete en el mundo de los personajes de la historia, en su mismo nivel, es decir que estos personajes son tan ficticios como aquél. A partir de este momento, desde la propia historia se acepta como realidad algo que de acuerdo con las normas empíricas de esa realidad es una ficción, y ello da lugar a una contradicción irresoluble que deconstruye el pretendido carácter histórico del texto y muestra que todo es mentira, juego.

De esta manera la revelación del carácter ficticio de lo que leemos no se queda en el envoltorio, en la narración, sino que se hace desde la historia misma.

Aunque las críticas puedan no estar justificadas, el recelo del editor nos hace muy conscientes de la representación y sus limitaciones. La segunda de estas limitaciones es sugerida por el hecho de que, al encontrar el manuscrito, el morisco traduce al editor en voz alta un comentario escrito en los márgenes del mismo: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en la Mancha» (142). La escritura en los márgenes, de la que aparecerán otros ejemplos más adelante, es decir, la presencia de cierta información sobre los personajes que no se incluye en el cuerpo principal del texto, apunta a una realidad que no cabe en la linealidad de la representación literaria, que la sobrepasa y desborda por los márgenes, y a un proceso de selección que relega ciertos aspectos de esa realidad a los márgenes y que posiblemente relega otros aspectos incluso fuera de ellos, es decir, fuera de la obra; revela una realidad mucho más amplia que la literatura es incapaz de aprehender en su totalidad. Además, cuando, más adelante, notemos que el comentario marginal que lee el traductor en voz alta no aparece por ninguna parte en el libro que leemos, es decir, que ha sido eliminado del mismo, seremos conscientes de que este proceso de selección es doble, o tal vez triple, pues además de la información excluida por Cide Hamete hay también información que ha sido excluida por el traductor o tal vez el editor, tal y como ocurre con ese comentario sobre Dulcinea. De esta manera la interrupción de la historia por la narración nos recuerda las limitaciones impuestas a la misma tanto por los diferentes agentes narrativos como por el carácter literario de tal historia —o, lo que es lo mismo, por el carácter inabarcable de la realidad—, es decir, las diferencias entre la realidad y la representación que de la misma leemos.

Esta interrupción del capítulo 8, en segundo lugar, tiene la virtud de equiparar el texto que estamos leyendo con los libros de caballerías cuya falsedad y carácter mentiroso dicho texto denuncia, lo que equivale a reconocer que no es historia, como pretenden los agentes narrativos y como parece confirmar el mundo realista que se nos presenta, sino, como esos libros mentirosos, ficción. Dicha equiparación aparece ya en la serie de casualidades que permiten el hallazgo del manuscrito, un subterfugio narrativo tomado de los libros de caballerías. Pero es sobre todo la autoría de Cide Hamete la que equipara al libro con los de caballerías. Don Quijote hace alusión nada más abandonar la aldea en su primera salida (y posteriormente en otras ocasiones) al sabio que escribirá su historia. Naturalmente el lector no cree en la existencia de ese sabio, al que considera una más de las quimeras caballerescas del hidalgo. Sin embargo, en el capítulo 9 el lector se da de bruces con la existencia de Cide Hamete, con el hecho de que realmente había un sabio escribiendo su historia en ese momento en que el personaje pensaba en él. Es más, Cide Hamete no será solo el historiador que

2. En *Tom Jones* Fielding explora las posibilidades metaficcionales que descubre Cervantes al separar dentro de la ficción el plano de la narración del de la historia, utilizando el primer capítulo de cada uno de los diferentes libros en que está dividida su novela para realizar comentarios sobre la misma. En ellos, el autor, por una parte, insistirá repetidamente en el carácter histórico de su obra y en su papel de mero cronista de la realidad o la naturaleza humana; pero, por otra, subrayará su intervención de modo que nos hará conscientes de la manipulación y selección de la realidad que ésta entraña así como del control que ejerce sobre su obra. Así ocurre cuando en el primer capítulo del libro II el autor nos explica cómo en su obra años enteros podrán ser contados en unas pocas páginas, y una escena que se considere importante podrá extenderse a lo largo de muchas páginas en las que se nos pintará con todo detalle (II.1, 88). Fielding separa así el tiempo de la historia del de la lectura o la narración, el de los personajes del del lector, lo que nos recuerda que la obra es en última instancia una representación, regida por un tiempo diferente del de la realidad, y que esa realidad es mucho más amplia y extensa y ha sido elaborada, trabajada, manipulada—lo mismo que hacía Cervantes a través de procedimientos diferentes (los comentarios al margen del autor y los de los personajes sobre la primera parte). A ello apunta también cuando afirma que,

My reader then is not to be surprised, if, in the course of this work, he shall find some chapters very short, and others altogether as long; some that contain only the time of a single day, and others that comprise years; in a word, if my history sometimes seems to stand still, and sometimes to fly. For all which I shall not look on myself as accountable to any court of critical jurisdiction whatever: for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey... (II. 1, 88)

Si bien el narrador se refiere repetidamente a su obra como *history*, nos avisa aquí sin embargo de que es un tipo de historia diferente, una *new province of writing*, y cifra esa diferencia en su tratamiento y control de la realidad de acuerdo con unas leyes fijadas por él que gobiernan la representación literaria de la misma. Fielding nos obliga así a distanciarnos recordándonos su control absoluto sobre la representación y las diferencias entre la misma y una realidad que renuncia a aprehender en su totalidad.

El narrador exhibe este control e insiste en estas diferencias cuando en ocasiones nos hace conscientes de su intervención organizando su material en capítulos y libros, lo que nos recuerda la naturaleza libresca de lo que leemos. Así ocurre por ejemplo cuando, al final del libro III, se niega a presentar a la heroína

Y lo mismo ocurre con esa revelación de su carácter de representación y las limitaciones que se derivan del mismo, de las diferencias entre la realidad y la literatura que sobre ella hemos leído, que ya citamos. Don Quijote apunta a esas limitaciones resultantes de la perspectiva o idiosincrasia del autor al mostrar sus celos, exactamente igual que hacía el editor, ante su carácter de moro:

Con esto se consoló algún tanto; pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas. Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia, que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso... (II. 3, 37)

Don Quijote pondrá otros reparos a la intervención de ese autor tal y como es descrita por Sansón Carrasco, y lo mismo hará Sancho Panza, aunque los comentarios de éste ponen de relieve especialmente la otra limitación importante de toda representación literaria. Sancho, a petición del bachiller Carrasco, subsana algunos olvidos de Cide Hamete: el del robo de su asno en la Sierra Morena (del que no se nos informa, sólo se infiere por referencias posteriores), el de la aparición de Sancho a lomos de ese mismo asno antes de que se nos informe de que ha sido recuperado, y el del destino de los cien escudos que encuentra Sancho en la misma sierra. Sancho contará que el asno fue robado por Ginés de Pasamonte y cómo lo hizo, que los escudos los dio a su mujer, y de la inexplicada aparición del asno sólo puede decir que debió de ser un descuido del impresor o que el historiador se engañó (II. 4, 46). Esta incorporación de información adicional que no aparecía en el libro que hemos leído, que ha sido dejada fuera, nos recuerda el proceso de selección y manipulación de la realidad que media el trasvase de la misma a la literatura y al que obliga la amplitud y múltiples ramificaciones de esa realidad. La diferencia de medio y la mediación de un autor hace imposible la correspondencia total entre literatura y vida; ésta nunca puede ser atrapada del todo, siempre se escapará bien por omisión voluntaria, porque no cabe todo y hay que seleccionar, bien involuntaria, como las omisiones que subsana Sancho ponen de manifiesto.

En resumidas cuentas, la aparición de Cide Hamete como autor en la historia (como antes en la narración) y los comentarios de los personajes sobre la misma (como antes los de editor y traductor), muestran cómo la literatura que se nos presenta es un artefacto construido por un autor, y no la realidad, cómo es representación y, aún más, ficción. Todo es un juego que no hay que confundir con la realidad, como hace don Quijote. Cervantes no quiere que seamos Quijotes, no quiere crear la misma confusión que los libros de caballerías, y por eso nos hace conscientes del carácter literario y ficticio de lo que leemos.

we do not undertake to execute it. In regard to Sophia, it is more than probable, that we shall somewhere or other provide a good husband for her in the end, either Blifil, or my lord, or somebody else; but as for poor Jones, such are the calamities in which he is at present involved, owing to his imprudence...; so destitute is he now of friends, and so persecuted by enemies, that we almost despair of bringing him to any good; and if our reader delights in seeing executions, I think he ought not to lose any time in taking a first row at Tyburn. (777)

Como se puede apreciar, los finales posibles son muchos, pues dentro del final trágico se habla de una o dos muertes, que pueden ser las de Jones, Sophia, tal vez las dos...; en el cómico el autor contempla diferentes candidatos a la mano de Sophia, y admite que este final nunca puede ser completamente cómico, ya que un final feliz para Jones parece imposible de llevarse a término. Al discutir todas estas posibilidades que el autor tiene ante sí éste está evidentemente arrojando su máscara de historiador. El juguete se pone boca arriba y su mecanismo, del que ya se nos han ofrecido vislumbres en comentarios anteriores, queda al descubierto, lo mismo que había hecho Cervantes al ofrecernos primero vislumbres del carácter ficticio de su obra con la aparición de Cide Hamete Benengeli en el plano de la narración para descubrir después inequívocamente el engaño con su aparición en el nivel de la historia.

Fielding muestra claramente que es el autor el que crea a sus personajes y decide su destino, el que controla la obra que leemos, y no al revés, como subrayan las expresiones que aparecen subrayadas en el texto citado. Fielding sigue insistiendo en esta idea cuando declara que no utilizará medios sobrenaturales para ayudar al héroe, ya que prefiere que éste sea ahorcado antes que dañar la integridad de la obra o forzar la credulidad del lector. En este punto el autor afirma la ventaja de los narradores antiguos sobre los modernos, pues las creencias en dioses paganos de los lectores permitía a aquéllos utilizar a estos dioses para sus fines:

Their deities were always ready at the writer's elbow, to execute any of his purposes; and the more extraordinary the intervention was, the greater was the surprise and delight of the credulous reader. Those writers could with greater ease have conveyed a hero from one country to another, nay from one world to another, and have brought him back again, than a poor circumscribed modern can deliver him from a goal ... But we have none of these helps. To natural means alone are we confined; let us try therefore what be these means may be done for poor Jones... (778)

El autor añora las prerrogativas de los antiguos, es decir, el control absoluto sobre la obra, ni siquiera limitado por las leyes de la naturaleza y la concepción moderna de lo verosímil. A través de ésta y las demás afirmaciones de este

de la historia porque no es propio que una dama de sus cualidades aparezca al final de un libro (149), o cuando declara que va iniciar un nuevo capítulo porque la escena que va a describir es de una naturaleza diferente a las anteriores (V.6, 224). El mismo efecto tienen los títulos mismos de los capítulos. Así, el libro IV es encabezado por la frase «Containing the Time of a Year», una declaración tras la que late la ilusión mimética de que la novela contiene y refleja la realidad; pero justo debajo el primer capítulo de dicho libro, en un paralelismo que persigue un contraste deliberado, es titulado «Containing five Pages of Paper» (151), una clara refutación de esa ilusión mimética y un recordatorio de que la obra lo único que contiene son páginas de papel llenas de palabras, de manchas de tinta. El efecto es el mismo que conseguía Cervantes mediante el hallazgo del manuscrito de la obra con el dibujo de una escena de la misma en él.

De esta manera, los comentarios del autor sobre su obra nos recuerdan que estamos ante un libro escrito y controlado por un autor que manipula, ordena y selecciona una realidad regida por un tiempo diferente, y más extensa y amplia de lo que aparece en ese libro. Esta intervención y control del autor en la historia conducirá a la paradoja metaficcional cuando en un cierto momento el autor nos revele el carácter absoluto de ese control y cómo los personajes son marionetas en sus manos, lo que supone reconocer que el libro es pura ficción y no historia como se pretendía. Esta revelación tiene lugar en el famoso primer capítulo del penúltimo libro, el XVII, es decir, casi al final de la obra. En él el autor reflexiona sobre el final que *dará* a su obra, que no sobre el final que ésta *tendrá*. Ello implica una clara admisión de que no es un historiador registrando algo que ha sucedido en la realidad y a lo que debe atenerse, sino un creador que inventa una historia, un director de escena del que depende esa realidad, y por tanto una admisión del carácter ilusorio y ficticio de la misma. Este autor contempla en principio dos posibilidades generales para terminar su historia, un final trágico y uno cómico, pero dentro de estos finales todavía baraja diferentes posibilidades:

When a comic writer hath made his principal characters as happy as he can; or when a tragic writer hath brought them to the highest pitch of human misery, they both conclude their business to be done, and their work is come to a period.

Had we been of the tragic complexion, the reader must allow we were now very nearly arrived at this period, since it would be difficult for the devil, or any of his representatives on earth, to have contrived much greater torments for poor Jones, than those in which we left him in the last chapter; and as for Sophia, a good-natured woman would hardly wish more uneasiness to a rival, than what she must at present be supposed to feel. What then remains to complete the tragedy but a murder or two, and a few moral sentences.

But to bring our favourites out of their present anguish and distress, and to land them at last on their shore of happiness, seems a much harder task; a task indeed so hard that

speed I possibly could,—and am not yet born:—I have just been able, and that's all, to tell you when it happened, but not how;—so that you see the thing is yet far from being accomplished. (I. 14, 64-65)

Sterne, como antes Cervantes y Fielding, plantea su obra como una historia verdadera, una autobiografía cuyo autor, Tristram Shandy, se muestra como un cronista muy preocupado por el rigor y exhaustividad en la reconstrucción de una realidad pasada. A diferencia del autor de *Tom Jones*, que declara que ha omitido aquello que le parece menos importante, que camina en línea recta sabiendo siempre a dónde va y cuánto le falta por llegar (control absoluto), para Tristram todo es relevante, *historia* equivale a decirlo todo, a ofrecer todas las circunstancias, antecedentes y derivaciones que rodean a los hechos, lo que determina sus continuas paradas, rodeos, desviaciones, que hacen imprevisible su trayectoria y determinan su falta de control sobre el libro. Estamos ante la solución opuesta a la de Fielding a los problemas que plantea la representación de la complejidad y amplitud de la realidad, una representación exhaustiva frente a una selectiva; pero que exhibe y hace ostentación igualmente de estos problemas, que llama igualmente la atención sobre el proceso de representación, sobre las diferencias entre la realidad y su reconstrucción literaria, al mostrar las dificultades que esta solución plantea.

Una de las dificultades principales de esta solución es el problema del tiempo, que ya se apunta cuando el narrador nos dice que lleva escribiendo seis semanas y sin embargo aún no ha nacido como personaje, es decir, apenas ha avanzado en su historia. El problema se va acentuando según avanza la novela y la historia sigue sin avanzar apenas, hasta que, tras algunos comentarios que nos recuerdan la existencia de este problema latente, éste se hace evidente y conduce a la particular formulación de Sterne de la paradoja metaficcional en el volumen IV, concretamente en los capítulos que van del 9 al 13. En el capítulo 9 Walter y Toby, padre y tío de Tristram respectivamente, están bajando las escaleras, pero apenas han bajado un par de escalones Walter se para en el descansillo y se vuelve para dirigirse a Toby e iniciar un diálogo. El diálogo, sin embargo, es interrumpido apenas iniciado por una de las frecuentes intrusiones digresivas de Tristram que lo deja inacabado, por lo que Tristram comenzará el siguiente capítulo quejándose de que deba emplear dos capítulos para contar lo que pasa en un par de escalones:

Is it not a shame to make two chapters of what passes 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

capítulo, Fielding, como Cervantes antes, nos está diciendo claramente que todo es mentira, ficción, puro juego. Lo paradójico, sin embargo, es que al mismo tiempo que lo hace crea suspense, inquietud y curiosidad en el lector por el destino de los personajes, por el desenlace de la acción, es decir, arrastra al lector al juego. Y de hecho, tanto en Cervantes como en Fielding, no importa lo claro que se nos diga que todo es un juego, seguimos jugando con la misma absorción e intensidad, seguimos reaccionando ante los personajes y el mundo que se nos presenta como si fueran reales.

3. En Sterne y su *Tristram Shandy* volvemos a encontrar la misma oscilación o alternancia entre narración e historia como fuente de auto-consciencia. Tristram, el supuesto héroe o protagonista de la obra, es también su narrador, un narrador que interrumpe muy a menudo su relato para comentar aspectos del mismo desde ese plano de la narración. La presencia continua, ya no restringida a unos pocos comentarios de autor, traductor y editor, como era el caso de Cervantes, o a una serie de capítulos introductorios, como en Fielding, de este nivel de la narración, nos hace igualmente conscientes de que lo que tenemos en las manos es un libro, literatura, de la intervención decisiva de un autor en la misma y de las limitaciones que de todo ello se derivan. Entre muchos aspectos de esa intervención literaria sobre los que Tristram llama la atención y en los que podríamos detenernos, tal vez el más peculiar y característico, y el que contribuye más a la auto-consciencia literaria del texto, es la falta de control de este autor sobre su material, su incapacidad de organizarlo en una historia sometándolo a determinadas leyes, sus continuas interrupciones y digresiones que impiden el desarrollo lineal de la historia. Al contrario de lo que ocurría en Fielding, no es el orden y control de la historia lo que nos recuerda la mediación del autor y el carácter de representación del texto que leemos, sino todo lo contrario, el caos y desorden que esta mediación crea. Esta falta de control proviene en gran medida, como comenta Tristram en el capítulo 14, de su particular y exigente concepción de su labor como *historiador*:

Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule,—straight forward...—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 shall have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can in no ways avoid. He will have views and prospects to himself perpetually soliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly ... All which both the man and his mule are quite exempt from. To sum up; there are archives at every stage to be looked into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of:—In short, there is no end of it;—for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the

crown to help me with his tackling, to get my father and my uncle Toby off the stairs, and to put them to bed.—» (IV. 13, 285). La petición de ayuda a un crítico para conseguir que los dos personajes bajen las escaleras y se metan en la cama implica un tácito reconocimiento de que todo es ficción, de que estamos leyendo una novela. La novela es un arte que, al menos teóricamente, los críticos conocen, o creen conocer, mejor que nadie; por eso a ellos pide ayuda Tristram para ejercer ese control sobre su universo ficticio que tan difícil le resulta. Al admitir la dificultad que encuentra en dirigir y mover a sus personajes está reconociendo que es él quien los mueve, que son sus criaturas, es decir, está haciendo lo mismo que Fielding aunque mediante un procedimiento opuesto; nos está revelando, como antes éste y Cervantes, el carácter ficticio de su mundo.

Pero el meollo de la paradoja metaficcional en Sterne radica en el problema del tiempo y la representación literaria de la realidad, y su formulación definitiva aparece a renglón seguido en la siguiente paradoja:

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—*was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for what reason should they be cut short?* as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read. (IV. 13, 286).

Es evidente que Tristram nunca nos contará su vida porque no tiene tiempo material para hacerlo, lo que revela la incapacidad de la literatura para atrapar la realidad en toda su complejidad o en su totalidad, incapacidad que viene dada, como nos recuerdan de nuevo las afirmaciones que hemos subrayado en el pasaje, tanto por el carácter inabarcable de la realidad (tantas cosas pasan en un día), como por el carácter charlatán e inmoderado de su autor (tanto espacio ocupa la narración de las mismas así como las opiniones a que dan lugar). Así llegamos al núcleo de la paradoja metaficcional planteada por Sterne: el intento de ser absolutamente mimético, de ofrecer una transcripción exacta y exhaustiva de la realidad, hace imposible la mimesis. Esta es una quimera tan fantástica como la existencia del sabio encantador que supuestamente escribe el *Quijote*. La novela nunca nos da la realidad, sino una reducción o simplificación de la misma, una representación artificiosa regida, como el juego, por una serie de

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!

The deuce of any other rule have I to govern myself by in this affair—and if I had one—as I do all things out of all rule—I would twist it and tear it to pieces, and throw it into the fire when I had done—Am I warm? I am, and the cause demands it—a pretty story! is a man to follow rules—or rules to follow him? (IV. 10, 282)

Tristram, tal y como hacía Fielding, nos recuerda la naturaleza literaria de lo que leemos y las diferencias entre este libro y la realidad que intenta representar llamando la atención del lector sobre los diferentes tiempos que rigen uno y otra, sobre el tiempo de la narración o la lectura frente al tiempo de la historia. El tiempo de la historia no pasa, apenas avanza, los personajes siguen en el descansillo; el de la lectura, en cambio, sí, y los capítulos se suceden. La causa de esta divergencia radical es el afán de Tristram de contar todo, la infinidad de detalles e ideas que acuden a su mente y que considera necesarios e importantes para la historia. Tenemos así una clara imagen de cómo la realidad, con sus múltiples ramificaciones y derivaciones, desborda a la literatura, de la incapacidad de ésta para aprehenderla, así como de la incapacidad del narrador para someterla a un orden, para controlarla, incapacidad que Tristram declara abiertamente y justifica por su propio temperamento o idiosincrasia. El contraste con Fielding no puede ser mayor: uno afirma que someterá su relato a una serie de normas, otro proclama la imposibilidad de hacerlo por la naturaleza de la realidad y por su propia naturaleza. En el fondo es la misma doble limitación de la representación literaria que veíamos en Cervantes y que revela el carácter artificioso de la misma: la limitación que resulta tanto de una realidad demasiado amplia y heterogénea, que no cabe en la literatura a causa de la linealidad a que obliga el soporte físico y el vehículo lingüístico de ésta; como de la propia idiosincrasia del narrador, en este caso su incapacidad de someterse a cualquier orden o regla y de someter la realidad a esa linealidad, su temperamento digresivo y charlatán.

Es por eso por lo que sospechamos que el *talking humour* que atribuye Tristram a los personajes para justificar su dilación es en realidad suyo, o al menos es tan suyo como de ellos, y que éstos no son tanto —o no sólo— reflejos de una realidad que le sirve como modelo y que pretende reflejar, como —o como también— sus criaturas; es decir, que en lo que nos cuenta hay mucho de sí mismo, de creación propia, y por tanto de invención o ficción. Así parece confirmarlo el propio Tristram cuando, tras escribir un capítulo sobre los capítulos y con los dos personajes todavía hablando en el descansillo, no puede evitar exclamar: «Holla! —you chairman!— here's sixpence —do step into that bookseller's shop, and call me a day-tall critic. I am very willing to give any one of'em a

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, J. J. (1969). *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*. Gainesville: University of Florida Press.
- ALTER, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- CERVANTES, M. (1979). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Alhambra.
- EL SAFFAR, R. S. (1974). *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- FIELDING, H. (1966). *The History of Tom Jones*. Harmondsworth: Penguin.
- HUTCHEON, L. (1991). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge.
- RILEY, E. C. (1962). *Cervantes's Theory of the Novel*. Madrid: Taurus.
- ROSE, M. (1979). *Parody/Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.
- STERNE, L. (1967). *The Life & Opinions of Tristram Shandy*. Harmondsworth: Penguin.
- WAUGH, P. (1988). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.

reglas o convenciones. Tristram nos hace conscientes de ello precisamente al intentar prescindir de estas reglas para conseguir la correspondencia total entre literatura y realidad. Su fracaso, pues nunca llega a contarnos su vida, pone al descubierto el juego de la novela.

Las tres novelas que hemos analizado, tras afirmar continuamente su carácter histórico, tras fomentar su identificación con la realidad, descubren su carácter de representación y las limitaciones que resultan de la misma, tanto de su carácter literario como ficticio. El lector es inducido a creer en la realidad de lo que lee a través de una serie de procedimientos narrativos y declaraciones explícitas que presentan la novela como espejo del mundo, pero luego en ciertos momentos el espejo gira y se vuelve sobre la obra misma para hacerle ver que todo es literatura, ficción, un juego. Para conseguir este efecto las tres se sirven de procedimientos o mecanismos diferentes, muestran la variedad de formas en que puede formularse la paradoja metaficcional, pero las tres tienen esta paradoja en común. Por ello Cervantes, Fielding y Sterne, como han constatado Alter (1975) o Rose (1979), inician y configuran una tradición de realismo o novela auto-consciente, una tradición que intenta representar la realidad al tiempo que exhibe su carácter de representación y que es la fuente original de la metafiction moderna.