



LA PÁGINA MARMOLADA DE *TRISTRAM SHANDY* COMO METONIMIA:
OSCILACIONES ENTRE FICCIONALIDAD Y FACTUALIDAD EN LA
NOVELA INGLESA DEL SIGLO XVIII

A PÁGINA DE MÁRMORE DE *TRISTRAM SHANDY* COMO METONÍMIA:
OSCILAÇÕES ENTRE FICCIONALIDADE E FACTUALIDADE NO
ROMANCE INGLÊS DO SÉCULO XVIII

TRISTRAM SHANDY'S MARBLED PAGE AS METONYMY: OSCILLATIONS
BETWEEN FICTIONALITY AND FACTUALITY IN THE 18TH CENTURY
ENGLISH NOVEL

Jesica Lenga¹

ARK CAICYT: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27187519/7rlca9kad>

Resumen

Al publicar su disruptiva y excéntrica novela, *Tristram Shandy* (1759-1767), Laurence Sterne incluye uno de los dispositivos narrativos más comentados y analizados por los estudios especializados en la literatura del siglo XVIII: la página marmolada, que ha sido interpretada como un señalamiento de la apertura de la obra literaria, de la inasibilidad del lenguaje o de la arbitrariedad autoral. En nuestro trabajo propondremos que el patrón del mármol adquiere en el texto de Sterne una función metonímica para anticipar y condensar simbólicamente la estructura de gran parte de las novelas inglesas del siglo XVIII, textos oscilantes, en los que se produce una particular mezcla entre el discurso ficcional y el discurso factual. A partir de este rasgo, Lennard Davis propone en *Factual Fictions: The origins of English Novel* (1997) que el origen de la novela inglesa no se encuentra en épica o el romance- formas en las que solía ingresar lo maravilloso y que podían incluir lo inverosímil- tal como sugieren las teorías literarias tradicionales (Reeves, Hegel, Lukács), sino en la mezcla de varios géneros que podrían catalogarse como factuales.

El objetivo de este trabajo será indagar en los procedimientos narratológicos mediante los cuales en novelas como *Oroonoko or the Royal Slave* (Aphra Behn, 1688), *Tom Jones* (Henry Fielding, 1741) o *Tristram Shandy* (Laurence Sterne, 1759-1767), la narración se interrumpe y el pacto ficcional se suspende para permitir el ingreso de discursos del ámbito de la factualidad como el periodismo, el testimonio documental o la teoría literaria.

Palabras clave: novela del siglo XVIII; discurso ficcional; discurso factual; hibridación genérica

Resumo

Ao publicar seu romance perturbador e excêntrico, *Tristram Shandy* (1759-1767), Laurence Sterne inclui um dos dispositivos narrativos mais comentados e analisados pelos estudos especializados em literatura do século XVIII: a página marmorizada, que tem sido interpretada como um sinal da abertura da obra literária, da indefinição da linguagem ou da arbitrariedade autoral. Em nosso artigo, proporemos que o padrão de



mármore adquire no texto de Sterne uma função metonímica para antecipar e condensar simbolicamente a estrutura de grande parte dos romances ingleses do século XVIII, textos oscilantes, nos quais há uma mistura particular entre o discurso ficcional e o factual. A partir dessa característica, Lennard Davis propõe em *Factual Fictions: The origins of English Novel* (1997) que a origem do romance inglês não se encontra no épico ou no romance - formas nas quais o maravilhoso costumava entrar e que poderiam incluir o implausível - como sugerem as teorias literárias tradicionais (Reeves, Hegel, Lukács), mas na mistura de vários gêneros que poderiam ser categorizados como factuais.

O objetivo deste artigo é investigar os procedimentos narratológicos por meio dos quais, em romances como *Oroonoko or the Royal Slave* (Aphra Behn, 1688), *Tom Jones* (Henry Fielding, 1741) ou *Tristram Shandy* (Laurence Sterne, 1759-1767), a narrativa é interrompida e o pacto ficcional é suspenso para permitir a entrada de discursos do reino da factualidade, como o jornalismo, o testemunho documental ou a teoria literária.

Palavras-chave: romance do século XVIII; discurso ficcional; discurso factual; hibridização genérica

Abstract

On publishing his disruptive and eccentric novel, *Tristram Shandy*, Laurence Sterne includes one of the narrative devices most commented and analyzed by specialized studies of eighteenth-century literature: the marbled page, which has been interpreted as a sign of the openness of the literary work, of the ungraspability of language or of authorial arbitrariness. In our paper we will propose that the marble pattern acquires in Sterne's text a metonymic function to anticipate and symbolically condense the structure of most of the English novels of the eighteenth century, oscillating texts, in which there is a particular mixture between fictional and factual discourse. On the basis of this feature, Lennard Davis proposes in *Factual Fictions: The origins of English Novel* (1997) that the origin of the English novel is not to be found in epic or romance-forms in which the marvelous used to enter and which could include the implausible-as suggested by traditional literary theories (Reeves, Hegel, Lukács), but in the mixture of several genres that could be classified as factual. The aim of this paper will be to investigate the narratological procedures through which in novels such as *Oroonoko or the Royal Slave* (Aphra Behn, 1688), *Tom Jones* (Henry Fielding, 1741) or *Tristram Shandy* (Laurence Sterne, 1759-1767), the narrative is interrupted and the fictional pact is suspended to allow the entry of discourses from the realm of factuality such as journalism, documentary testimony or literary theory.

Keywords: Eighteenth-century novel; fictional discourse; factual discourse; generic hybridization

Recepción: 20/09/2023

Evaluación: 16/10/2023

Aceptación: 30/10/2023

1. Introducción

Durante las últimas décadas, la intervención de la narración factual en el proceso de surgimiento y consolidación de la novela como género literario es un asunto que ha

cochado relevancia en la crítica literaria anglosajona y, especialmente, en los estudios especializados en el siglo XVIII.

En *Factual Fictions: The Origins of the English Novel* (1983), Lennard Davis plantea una hipótesis entonces tan novedosa como polémica: es gracias a la oscilación, el intercambio dialéctico entre factualidad y ficcionalidad, aparentemente contrarios, que se sustenta el poder de la novela en la sociedad y la imaginación burguesa. Para Davis, la novela surge y logra consolidarse como forma representativa de la cultura burguesa gracias a la hibridación genérica. Tomando distancia de la interpretación establecida por las teorías literarias canónicas (Hegel, Lukács, Leavis) Davis no coloca las raíces genéticas de la novela en otras formas literarias como la épica o el romance, sino en discursos del ámbito de lo factual como el periodismo o la historia.

Esta hibridación genérica se hace evidente al aproximarse a novelas del período que se extiende desde finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, cuando la oposición entre lo factual y lo ficcional no se encontraba delimitada y el *pastiche*, la mezcla de textualidades diversas, las rupturas del pacto ficcional- todos recursos asociados con la literatura posmoderna-, eran frecuentes.

El objetivo de este trabajo será mostrar de qué modo y con qué objeto se produce esta particular fluctuación entre el discurso factual y el discurso ficcional que otorga a las novelas dieciochescas una textura veteada, en la que los límites genéricos se difuminan, similar al mármol. En ese sentido, la misteriosa página marmolada que Laurence Sterne incluye en *Tristram Shandy*, usualmente leída como una adición inmotivada, funciona como una metonimia que anticipa y encarna el tipo de discursividad que su novela, y en cierta medida, la novela dieciocheca en general, promovía a nivel estético. Para realizar este análisis nos sustentaremos en la perspectiva teórica de la narratología posclásica y, principalmente, en la propuesta de Mónica Fludernik. Fludernik es parte de una nueva tendencia dentro de la narratología que, ya desde la década de los 90, busca reformular los conceptos ahistóricos, abstractos e universalmente válidos que proponían estructuralistas como Genette o Barthes, con una narratología situada históricamente, en un contexto determinado (2006). En *Einführung in die Erzähltheorie* se opone al “profundo rechazo de las cuestiones diacrónicas que prevalece en los estudios narratológicos” (2006: 123) y expresa su convicción de que es inminente la aparición de una narratología histórica. Este giro en pos de una “narratología natural” consistiría en reformular las nociones de la perspectiva estructural mediante un estudio pragmático de los textos. La narratología posclásica aspira analizar qué elementos narrativos están presentes o ausentes en cada momento histórico para luego explicar por qué cada época elige narrarse de determinada manera (cf. Alber; Fludernik, 2010). En esta misma sintonía Ansgar Nünning (2010) destaca que un análisis narratológico contextualizado en la historia, que interprete además de describir, nos puede proveer información adicional sobre el origen de determinadas técnicas narrativas o sobre su proceso de canonización. Así, según la perspectiva de la narratología cultural, sería posible indagar en el proceso de desarrollo y paulatina canonización del género novela a partir de un análisis narratológico de sus procedimientos. Las constantes oscilaciones entre géneros y los vaivenes, aparentemente irreflexivos, entre lo ficcional y lo factual, lejos de ser indiferentes o anecdóticos son centrales para identificar el grado de avance de la forma novela.

En ese sentido, no es casual que Michael McKeon (1988) sugiera que el siglo XVIII, por su riqueza en experimentación e innovación narrativa, es un período proclive a este

tipo de análisis que haga coexistir el estudio de lo formal con lo sociológico. El siglo XVIII representa, para McKeon, un desafío a la narratología tradicional porque deja en evidencia la historicidad de las formas literarias. También Fludernik (2006) considera que dado que es entonces cuando se constituyen los géneros que forman parte de la literatura moderna y, asimismo, surgen muchas de las técnicas y recursos que luego describiría la narratología estructuralista, visitar la literatura de los dieciochescos desde esta nueva perspectiva de análisis resulta fundamental.

2. La oscilación novela/ discurso periodístico

Al aproximarnos a la literatura y en particular a la novela del siglo XVIII es menester considerar que los criterios de “verdad” y “ficción” de ese entonces no eran idénticos a los actuales. De hecho, es justamente en dicho período, y a partir del pensamiento de figuras como Locke o Hume, que comienza a forjarse el criterio de verdad moderna. Existen numerosos trabajos que analizan las repercusiones del giro epistemológico que se produce con la consolidación del empirismo en el ámbito de la literatura (Tierney-Hynes 2012; Maioli, 2016). Las preguntas acerca de qué es la ficción, en qué se diferencia de la historia o cómo decidir si aquello que se lee es “verdad” comienzan entonces a aparecer asiduamente en los textos literarios, especialmente a partir de mediados del siglo XVIII. No obstante, es necesario aclarar que para el lector dieciochesco las categorías de verdad y ficción no constituían una oposición binaria (Davis, 1983).

Enfrentado con la eclosión de los medios masivos, el público dieciochesco debió atravesar el desafío de orientarse en medio de un repentino aluvión de textos impresos. Según Zunshine (2001) la introducción revolucionaria y generalizada de los nuevos medios de comunicación en la cultura crea un espacio en el que los autores pueden experimentar con las expectativas de los lectores respecto al “valor de verdad” de sus historias. Así, estas narraciones experimentales renegocian los límites entre géneros y van ampliando el concepto de ficción.

Sin dudas, la hibridación e influencia mutua con el discurso periodístico es un fenómeno insoslayable para comprender la génesis de la novela. Davis sostiene que la relación entre la noticia y la novela era tan estrecha que, hacia fines del siglo XVII, las palabras *novel* y *news* aún se empleaban como sinónimos (1983: 206). También Hunter (1990) afirma que la novela descende de la narrativa periodística y advierte que muchas técnicas estilísticas de la novela del siglo XVIII, como el uso del discurso indirecto, el estudio analítico de un caso, e incluso el tipo de selección lingüística remedan la textualidad periodística.

Tal como las noticias, las novelas de este período insistían acerca de su carácter novedoso y factual (incluso cuando las historias narradas no fueran ni recientes ni “verdaderas”). Por esa razón, Davis ata el desarrollo de la novela con el de otros géneros como el panfleto, las biografías de criminales y especialmente con la balada. Esta forma, para Davies transicional entre la novela y el periodismo, comentaba generalmente un caso policial escandaloso y sensacionalista, mezclando recursos del periodismo amarillo con procedimientos de la ficción melodramática. Los lectores de estos textos híbridos solían desconocer si las historias que consumían narraban hechos reales o ficcionales. Novelas, panfletos y baladas compartían una matriz indiferenciada de oscilación entre factualidad y ficción que solo después se separa en las categorías diferenciadas de literatura y periodismo (Davis, 1983: 42).

Janet Todd señala al voyeurismo como uno de los rasgos en común entre la prensa sensacionalista y las primeras expresiones novelísticas de la Inglaterra Pos-Restauración. Esto se percibe claramente en gran parte de las exitosas ficciones amorias escritas por las autoras del período. Autoras como Aphra Behn o Eliza Haywood solían mezclar en sus relatos historias de aventuras eróticas con alusiones en clave a los escándalos políticos y sexuales de la corte. Así, construyen un tipo de literatura que apela al chimento y al rumor para suscitar la atención de un público sediento de novedades escabrosas. Es menester aclarar que estas ficciones amorias no perseguían exclusivamente la finalidad de entretener al público, sino que aspiraban a intervenir en la escena política, como discurso propagandístico del partido *Torie*, en el caso de las integrantes del grupo conocido como “The Fair Triumvirate of Wit”²; todas ellas empleaban también elementos de los textos panfletarios en sus novelas. En ese sentido, es célebre el caso de *The New Atlantis* [La nueva Atlántida, Delarivier Manley, 1702] novela que subvierte los códigos de la literatura utópica a través del uso de la calumnia. Manley convierte a la Atlántida de Bacon en un espacio distópico para denunciar las intrigas de la corte británica y, en especial, para exponer los vicios de funcionarios reconocibles del partido Whig, como John Churchill, el duque Marlborough y su esposa Sarah, asistente de la reina Ana. La corte es ambientada en la novela con una atmósfera de sensualidad y es escenario de conspiraciones y orgías³. Así, al apelar al relato de asuntos y situaciones del terreno extraliterario con los que los lectores ya estaban familiarizados a través de habladoría y al insistir en el carácter reciente y factual de los relatos, estas autoras acortaron la distancia entre lectores y textos y crearon el terreno propicio para la aparición de la novela burguesa (Davies, 1983).

La interpretación de Davis nos permite entender por incluso en obras posteriores, como las de Defoe o Richardson, todavía se percibe una ambivalencia inherente en relación a su estatus referencial; que novelas tan importantes dentro del canon literario de las primeras décadas del siglo XVIII como *Robinson Crusoe* (Defoe, 1719) o *Pamela* (Richardson, 1740) se presenten como relatos pseudofactuales es testimonio de que tanto autores como lectores precisaban aún pretender que la historia era “real” para disfrutarla (Hunter, 1990).

Según Maioli una de las primeras influencias del pensamiento empirista en el ámbito de la literatura fue el descrédito de géneros antes muy populares como el romance, una forma narrativa que se caracterizaba por la concatenación de sucesos fantásticos y circunstancias poco verosímiles. El influjo del pensamiento de Bacon o Locke en la literatura implica que la construcción de un verosímil realista y la justificación de los hechos narrados se volviesen condición obligatoria también en el discurso literario (Maioli, 2016:74).

La apelación al discurso periodístico y la aseveración de estar reproduciendo hechos factuales son algunas de las estrategias predilectas de los novelistas dieciochescos para tomar distancia de los autores de romances. Tal como mencionamos anteriormente, este es el recurso que se emplea en la construcción de verosimilitud en *Robinson Crusoe*. Defoe garantiza a sus lectores que su relato no inventa hechos ficcionales, sino que se basa en un caso real (supuestamente el del marinero escocés Alexander Selkirk que entre 1704 y 1709 sobrevivió a un naufragio en una isla desierta al oeste de Chile), aunque el autor de *Robinson* se toma muchas licencias literarias en su narración.

Sin embargo, Defoe no fue el primer novelista en impostar la supuesta veracidad de la historia narrada para obtener la credibilidad de los lectores y garantizarse el éxito de

ventas. Cuarenta años antes de la aparición de “Robinson” la anteriormente mencionada, Aphra Behn, se vale de este recurso en *Oroonoko o el esclavo real* (1688). Esta novela corta narra la historia de un príncipe de Surinam secuestrado y llevado a las Antillas para trabajar como esclavo. Behn se presenta como la testigo presencial de los sufrimientos de Oroonoko: “yo misma fui testigo de una gran parte de lo que encontraréis aquí expuesto; y aquello de lo que no pude ser testigo lo escuché de boca del protagonista de la historia” (2008, p. 117) — asevera la autora en el prólogo, aunque no existen evidencias materiales de la existencia de un príncipe esclavo ni del nombre Oroonoko (sí hay registros de una visita de la autora a la Guayana neerlandesa durante su infancia, donde presencié varias rebeliones esclavas)⁴.

La oscilación entre el reporte periodístico y la literatura, entre la necesidad de testimoniar y la voluntad de entretener, se percibe ya desde el prólogo de *Oroonoko*. Allí, la autora declara:

No pretendo, al contaros esta historia del príncipe esclavo, entretener al lector con las aventuras de un héroe inventado, cuya vida y fantásticas andanzas se pueden manejar según el capricho del poeta ni, al contaros la verdad, planear adornarla con ningún episodio añadido, sino tan sólo con aquellos que verdaderamente le ocurrieron. Y así viene al mundo, sencillamente, apoyada en sus méritos propios y en sus intrigas reales, pues hay bastante realidad para sustentarla y hacerla entretenida sin añadir invenciones. (Behn, 2008, p. 117)⁵

La actitud que prevalece en este pasaje es la de un desprecio generalizado por la invención, el entretenimiento y los personajes ficcionales. Las creaciones de la imaginación, factibles de ser manipuladas a discreción del autor, no merecen la atención del lector, parece sugerir Behn. Lo paradójico es, según McKeon, que esta supuesta garantía de factualidad del relato funcionaba, en la literatura de autoras como Behn o su contemporánea Eliza Haywood, como un pretexto para seguir introduciendo el mismo tipo de aventuras inverosímiles que anteriormente formaban parte de los romances.

El estatus de la escritura ficcional entre los discursos que circulaban socialmente recién comienza a transformarse a mediados del siglo XVIII, y, especialmente, con la aparición de la figura de Fielding. Fielding se ocupa a lo largo de su obra de dotar a la ficción de un prestigio del que carecía e incluso, en el célebre capítulo introductorio a *Joseph Andrews* (1742), que ha sido leído como una defensa o manifiesto del género novela, la eleva por sobre otros discursos socialmente consagrados como el histórico.

Sin embargo, la mayor defensa de la ficción por sobre el discurso histórico aparece en el prefacio al tercer volumen de la novela. Allí Fielding sostiene que:

A pesar de que vulgarmente se da más crédito a los autores que titulan sus libros *Historia de Inglaterra, Historia de Francia, Historia de España, etc.*, lo cierto es que la verdad se halla sólo en las obras de quienes celebran las vidas de los grandes hombres, y que habitualmente reciben el nombre de biógrafos [...] Los historiadores se consagran sobre todo a describir países y ciudades, tarea que, con la ayuda de mapas, llevan a cabo con bastante exactitud, consiguiendo resultados aceptables; pero en cuanto a las acciones y a los caracteres de los hombres, sus escritos no tienen la misma validez. Para probarlo no se necesita mejor testimonio que las eternas contradicciones en que incurren dos [historiadores] que deciden narrar la historia del mismo país: al presentar los hechos desde diferentes puntos de vista, cada lector cree lo que le parece oportuno y los más juiciosos y desconfiados aciertan al pensar que todo ello no es más que una novela, en la que el escritor ha dado rienda suelta a su fértil imaginación. [...] En cambio, con nosotros, los biógrafos, la situación es diferente; los hechos que contamos son auténticos, aunque a veces confundamos la época y el país en que sucedieron. [...] [Me refiero aquí] a esas personas de sorprendente genio,

autores de inmensas narraciones o de novelas modernas, que sin ayuda de la naturaleza o de la historia dan testimonio de personas que nunca existieron ni existirán y de hechos que nunca sucedieron ni llegarán a suceder; cuyos héroes son de su propia creación y sus cerebros el caos donde reúnen tales materiales. Y no es que estos escritores no tengan mérito; quizá tengan más mérito que nadie: porque ¿qué puede ser más noble que dar ejemplo de la maravillosa amplitud del ingenio humano? Habría que aplicarles lo que Balzac dice de Aristóteles⁶, y considerarlos «una segunda naturaleza» por carecer de comunicación con la primera, en la que los autores de una clase inferior, que no pueden sostenerse solos, se ven obligados a apoyarse como en unas muletas; [...]Mientras éste [el discurso histórico] queda limitado a un particular período de tiempo y a una sola nación, aquél [el discurso ficcional] narra la historia del mundo en general, al menos de esa parte refinada por las leyes, las artes y las ciencias; extendiéndose desde que esto sucedió por vez primera hasta hoy, y aún más allá, porque también tendrá aplicación en el futuro mientras persistan las mismas circunstancias. (Fielding, 2022, p. 302)⁷

Apelando a la autoridad de Aristóteles, Fielding argumenta que ya de sus ideas se desprende que la ficción, la fábula, es superior a la historia porque mientras que esta última se refiere al caso particular, a lo individual, la ficción elabora tipos que apelan a lo universal. A diferencia de la historia, para Fielding, la ficción no muestra el mundo tal como es coyunturalmente, sino como debería ser: construye un ideal moral. En ese sentido, la novela termina resultando en su defensa más real que la historia: si en el relato de los sucesos históricos puede intervenir el azar e incluye generalmente eventos poco probables, hasta inverosímiles, la literatura debe mantenerse siempre dentro de los límites de lo probable y lo verosímil para conquistar la confianza del lector.

De esta forma, Fielding, más que Defoe, sienta las bases de lo que sería la tradición de la novela realista en Inglaterra (McKeon, 1988). El autor de *Tom Jones* jamás apela al recurso de verosimilizar sus relatos apelando a la factualidad sino que, por el contrario, declara abiertamente la naturaleza ficcional de sus “historias”. Pero, paradójicamente, la decisión de escribir pura ficción exige, desde la perspectiva de Fielding, un grado de veracidad mucho mayor.

Tal como muchos otros autores del siglo XVIII, Fielding no vivió exclusivamente de la literatura sino que fue funcionario, periodista y fundó numerosos periódicos y revistas, entre ellas *The Champion*(1739-1740). En relación con esto, Robert Alter (1968) sugiere que Fielding concibió sus labores política, periodística y literaria como un continuo, más que como disciplinas de trabajo separadas. No era extraño que empleara sus obras dramáticas (además de sus columnas periodísticas) para atacar a sus adversarios políticos, o para denunciar la corrupción del gobierno británico.

Sin embargo, es en *Tom Jones*, la novela con la que afirma estar fundando “una nueva provincia de la escritura” donde Fielding explora nuevos métodos para introducir la factualidad en la ficción. Ya en algunos artículos de sus revistas Fielding se defiende las versiones de algunos críticos que lo acusaban de valerse de sus dotes como dramaturgo como una herramienta política y señalaban que había vuelto periodístico al hecho teatral. A pesar de sus declaraciones, la decisión de abocarse a la escritura de novelas tras verse obligado, por la censura del primer ministro Robert Walpole a abandonar el teatro, suele interpretarse como prueba del afán de Fielding por intervenir en la realidad política a través de la escritura (Clery, 1984)

Esta voluntad se percibe claramente en *Tom Jones*. Es más, según propone Kermode (2000), Fielding crea en las más célebre de sus novelas un método absolutamente original en la historia de la literatura inglesa que se trata de convertir al comentario político en una parte estructural de su propia novela.

Fielding ubica su relato, publicado en 1749, en un escenario inmediatamente contemporáneo, la rebelión jacobita de 1745, y procura hacer lo que ningún novelista había intentado antes: él teje su novela entremezclando la ficción con un hecho político e histórico verídico (cf. Kermode, 2000:174). Si bien es cierto que ya antes los romances franceses empleaban batallas históricas y enfrentamientos políticos como trasfondo, en *Tom Jones* los eventos de la guerra contra los escoceses dan forma a la obra, además de haber sido incluidos con un propósito ideológico deliberado. Más aún, Fielding no romantiza ni ornamenta los eventos de la guerra, sino que coordina los sucesos de su novela con los eventos de la realidad con un grado de precisión inaudita. El autor de *Joseph Andrews* había escrito ya sobre la rebelión jacobita e incluso había creado dos periódicos: *The True Patriot* y *The Jacobite's Journal* para combatir la causa de los Estuardo. Numerosos pasajes de estos textos aparecen, aunque ligeramente reformulados, en los capítulos de *Tom Jones* abocados a la guerra. Tanto es así que para autores como Rader (1999) es posible que Fielding escribiera las noticias de la guerra para su diario y novelara la experiencia de su héroe en el ejército simultáneamente. Rader sostiene, además, que para completar los capítulos de su novela, Fielding recurre al “autoplagio” y copia sin realizar demasiadas modificaciones fragmentos y pasajes de textos como “A Serious Address to the People of Great Britain”, “A Calm Address to All Parties” y “A History of the Late Rebellion”, todos publicados en la revista *True Patriot*. Asimismo, Rader detecta que los títulos de los capítulos de *Tom Jones* muchas veces son una réplica o dialogan con los títulos de artículos periodísticos o baladas de la época.

Por otra parte, la idea de construir un narrador que actúe como comentarista de cada uno de los libros, una de las mayores innovaciones de Fielding, también deriva de sus prácticas como editor de diarios y revistas, cuya función era comentar las noticias semanales y transformarse en una voz confiable y familiar para los lectores. Si bien el narrador de *Tom Jones* es una voz absolutamente original en el contexto de la producción novelística de la época, este “personaje virtual” se entromete en el contenido de la obra de la misma manera en la que antes lo había hecho Isaac, Bickerstaff, el editor ficcional creado por Swift para publicar su “Predictions for the Year 1708” y que luego reaparece mencionado por Richard Steele como supuesto editor de la revista *The Tatler*.

Así, vemos que aun siendo un texto puramente ficcional, en *Tom Jones* la oscilación entre novela y discurso periodístico permanece vigente.

3. La fluctuación novela/ teoría literaria

El periodístico no es el único de los discursos del ámbito de lo factual que ingresa en las novelas dieciochescas. En *The Origins of the English Novel* (1988), Michael McKeon cuestiona las famosas tesis de Watt en *The Rise of the Novel* (1957). Watt define la novela como un género burgués y realista. Tomando la distinción genettiana entre *mimesis* y *diegesis* o entre mostrar y contar, para Watt la novela es un género que muestra. Desde este punto de vista, la utilización de narradores intrusivos, intervenciones autorales o las apelaciones directas hacia el lector son consideradas por el crítico marxista como resabios del género dramático, que, al insertarse en el discurso novelístico, constituyen una falencia. McKeon, en cambio, advierte que la definición de Watt es, cuanto menos, limitada porque contempla solo una de las tradiciones novelísticas que se inauguran en el siglo XVIII a la que podríamos catalogar como “el paradigma de Defoe” o tal como lo denomina McKeon el “realismo formal”. De

este modo, Watt ignora (o descalifica) otra tradición novelística que se desarrolla paralelamente: el “paradigma de Fielding” que incluye además a autores como Sterne, Diderot en Francia o Jean Paul en Alemania. Lo que caracterizaría a este segundo grupo de novelas es su naturaleza reflexiva: Davis sostiene que en este tipo de obras se superponen dos discursos: en primer lugar se encuentra la narración ficcional a la que se añade un discurso del orden factual, que reflexiona sobre el texto que se está construyendo. El problema de Watt, para McKeon, es que equipara al realismo con la imitación ingenua de la realidad externa, olvidando que la autoconciencia diegética es parte de la novela realista desde sus inicios.

La inclusión de instancias metarreflexivas es un recurso muy frecuente en la novela del siglo XVIII. Para el momento en que Fielding o Sterne desarrollan su obra, la novela era aún una forma en ciernes y no existía una teoría sistematizada del género. Mientras que la tragedia o la comedia se hallaban sumamente reglados, los novelistas no contaban siquiera con una definición precisa de aquello que estaban escribiendo. Esto generó un fenómeno que al lector actual puede resultarle curioso: asiduamente las novelas dieciochescas presentan autores ficcionales que interrumpen el curso del relato para subsanar esta carencia, explicando sus ideas acerca de la escritura novelística. Así, es posible reconstruir una precaria teoría de la novela incluida en los textos literarios escritos por autores de la época.

En la obra de Fielding, el intento por definir y codificar el género novela es manifiesto. Mencionamos ya anteriormente el prefacio a *Joseph Andrews*, uno de los primeros tratados teóricos sobre la novela escritos en Inglaterra, incluido en una ficción. Sin usar todavía la palabra “novela”, el autor declara allí que, dado que el lector y él pueden diferir en su idea de lo que es un romance, considera adecuado dedicar unas páginas a reflexionar sobre este tipo de escritura, un gesto “que no recuerda haber visto que se haya intentado antes en [su] idioma”:

Como es posible que el simple lector inglés tenga una idea de la novela distinta de la del autor de esta obra y espere encontrar aquí un tipo de entretenimiento que no ha de hallar en ella ni se intentó nunca en las páginas que siguen, no será ocioso comenzar con unas palabras sobre este género literario que, según mis noticias, no ha sido explorado en nuestro idioma. Después de separar a *Joseph Andrews* de los romances y de la literatura satírica y haber dado unas someras indicaciones (porque no era mi intención ir más allá) sobre este género literario todavía inédito en nuestra lengua, dejaré al lector de buena voluntad que compare la obra con mis observaciones y sólo le detendré lo necesario para decir unas palabras sobre los personajes. Afirmo solemnemente que [...]todo está copiado del libro de la naturaleza y apenas hay un personaje o acción ajenos a mis propias observaciones y experiencias. (Fielding, 2022, p.84)⁸

Ya aquí Fielding distingue su novela de todos los romances escritos anteriormente y manifiesta estar inventando una nueva especie de escritura. Este carácter oscilante entre lo ficcional y lo factual se acentúa aún más en *Tom Jones*, se había mencionado anteriormente en este trabajo la intervención del discurso periodístico en la más célebre novela de Fielding, pero, aún más relevante es la injerencia del discurso metapoético. Si en *Joseph Andrews* los pasajes reflexivos surgían esporádicamente a lo largo de la obra, en *Tom Jones* su inclusión es sistemática y funciona como principio constructivo del texto. La novela está dividida en dieciocho libros, cada uno de ellos precedido por un ensayo teórico abocado al estudio de una “nueva provincia de la escritura”. El autor se posiciona como autoridad en la materia novelística y declara abiertamente su voluntad de sancionar un código que determine las pautas de escritura de este nuevo género en el que estaba incursionando:



Pero no por ello me consideraré responsable ante ningún tribunal de críticos, puesto que como en realidad soy creador de una nueva provincia de la escritura, gozo de plena libertad para dictar las leyes por las cuales debo regirme. Y estas leyes, mis lectores, a quienes considero algo así como mis súbditos, están obligados a aceptarlas y a obedecerlas de buen grado, puesto que como no busco más que su provecho, no imagino, cual otro tirano por derecho divino, que sean mis esclavos. Estoy situado sobre ellos sólo por su bien, y fui creado para servirles yo a ellos, no ellos a mí. Ni dudo, mientras establezco como norma única de mis escritos servir a su interés, que acudirán unánimemente a apoyar y sostener mi dignidad y a hacerme todos los honores que pueda merecer o desear. (Fielding, 1989, p. 81)⁹

Fielding explicita en el pasaje citado algo que ya estaba presente en la novela de Cervantes: la naturaleza dual de la escritura novelística, que combina la representación de lo real con una reflexión sobre su estatus como representación. Tal como postula Lukács (2011), la novela realista es doblemente reflexiva porque implica una reflexión sobre el mundo y otra sobre el proceso por el cual se logra esa primera representación. Es decir que, aunque a veces de manera manifiesta y a veces en forma implícita, la novela siempre tematiza sus procedimientos formales en el nivel de los contenidos y en ese sentido, es también un relato factual. Por ello es que, en las novelas de Fielding, el pacto ficcional se interrumpe constantemente para dar lugar al discurso factual sobre las condiciones de lectura y escritura

Leer una novela es por eso, para McKeon (1988), entre otras cosas, encontrarse con la tematización diegética de un experimento con la forma narrativa. Tierney Hynes (2012) atribuye este deseo de los autores por explicitar su método a la revolución científica y empirista en la Inglaterra del siglo XVIII; la epistemología novelística está en deuda con el método científico.

En pocos casos esto es tan evidente como en *Tristram Shandy* (Sterne, 1759-1767), una obra que ha sido leída, entre otras cosas, como una parodia del pensamiento de Locke. *Tristram Shandy* es una novela que ficcionaliza su propia escritura y esto provoca una compleja mezcla de niveles narrativos. En la obra de Sterne nos encontramos con las vicisitudes de un narrador homodiegético para reconstruir su historia. Como autor de su obra, Tristram dialoga con sus lectores sobre sus problemas para escribir, les explica su proceder, justifica sus decisiones, se disculpa por sus fallas. En el capítulo XIV del libro primero, por ejemplo, Tristram reflexiona sobre sus constantes dificultades para avanzar en línea recta hacia su meta, completar su biografía:

Si un historiógrafo pudiera conducir su historia como un mulero conduce a su mula,—en línea recta y siempre hacia adelante:—por ejemplo, desde Roma hasta Loreto sin volver la cabeza ni una sola vez en todo el trayecto, ni a derecha ni a izquierda,—podría aventurarse a predecirles a ustedes, con un margen de error de una hora, cuándo iba a llegar al término de su viaje;—pero eso, moralmente hablando, es imposible. Porque si es un hombre con un mínimo de espíritu, se encontrará en la obligación, durante su marcha, de desviarse cincuenta veces de la línea recta para unirse a este o a aquel grupo, y de ninguna manera lo podrá evitar. Se le ofrecerán vistas y perspectivas que perpetuamente reclamarán su atención; y le será tan imposible no detenerse a mirarlas como volar; tendrá, además, diversos:

Relatos que compaginar:

Anécdotas que recopilar:

Inscripciones que descifrar:

Historias que trenzar:

Tradiciones que investigar:

Personajes que visitar:



Panegíricos que pegar en esta puerta; —de todo lo cual tanto el hombre como su mula están completamente libres. Resumiendo: en cada etapa del camino hay archivos que consultar, y registros, fastos, documentos e interminables genealogías que, forzado por la justicia (que una y otra vez le hace volver o detenerse), ha de leer.—En suma, es el cuento de nunca acabar;—por mi parte, les aseguro que estoy en ello desde hace seis semanas, yendo a la mayor velocidad posible,—y no he nacido aún.—He podido decirles, y eso es todo, cuándo sucedió tal cosa, pero no cómo;—de modo que, ya lo ven ustedes, la obra está aún muy lejos de su conclusión. (Sterne, 2017, p.61) ¹⁰

Aquí Sterne hace manifiesta su intención de transformar su obra en un laboratorio de experimentación narratológica. No solamente los lectores son testigos del enrevesado proceso de escritura de la novela que están leyendo, sino que luego, el autor se vale de dispositivos materiales para reflexionar sobre la escritura de la novela: entre las páginas de la novela se incluyen, por ejemplo, un gráfico que muestra una serie de líneas curvas, en zigzag, o con formas enrevesadas que representarían el progreso de la historia de Tristram. Hay también una página absolutamente negra, que se añade ante la imposibilidad de narrar la muerte del párroco Yorick, alter ego de Sterne en la obra. Por supuesto, uno de los más destacados dispositivos materiales del texto es la página marmolada, que alude a la indefinición genérica de una obra cubierta de “vetas” de géneros y discursos absolutamente diversos.

Diana Patterson (1991) reconstruye el esmerado proceso de producción material de la página marmolada de *Tristram Shandy* y sostiene que Sterne, que se involucró activamente en los pormenores de la impresión de su libro, dejó indicado expresamente que, en lugar de emplearse las técnicas de marmolado más populares, como la holandesa, en la que los colores se barrían sobre la hoja, dibujando el contorno de una pluma, o la francesa, que se lograba arremolinando la pintura, se optara por la técnica turca, en la que la página se cubría de salpicaduras de color. Esta profusión de salpicaduras y manchas irregulares alude a la contaminación genérica y la “impureza” de un texto en el que lo literario y lo poético son carcomidos por intromisiones de lo factual y lo sublime es corrompido por lo grotesco (cf. De Voogd, 2012).

La técnica de marmolado se aplicaba artesanalmente en cada una de las páginas a realizar y, por ende, ningún ejemplar resultaba igual al otro, sumándose así un ingrediente más a la indeterminación del libro; la página marmolada es una teoría literaria en sí que postula la inasibilidad del lenguaje y la obra literaria (Zimmerman, 1987). Para Patterson, además, la inclusión de la página marmolada fue también un modo no representacional de hacer del propio proceso de producción de los libros una parte del libro. Precisamente en el período en el que la edición se industrializa, Sterne deliberadamente demanda que su libro implique un trabajo artesanal, en un intento de resistir al sistema de producción en masa que comenzaba a gestarse¹¹. Entretanto, Helen Williams (2021) señala que durante el siglo XVIII el papel marmolado era reconocido como la envoltura característica de los medicamentos y que sus contemporáneos habrían comprendido inmediatamente el guiño del autor al discurso médico, omnipresente en una novela que se refiere constantemente al mal funcionamiento de los cuerpos.¹²

El discurso factual también ingresa a *Tristram Shandy* a través del uso de recursos que pertenecen mayormente al terreno de géneros no ficcionales propios de la academia. La narración es constantemente interrumpida por notas al pie, comentarios editoriales e incluso íconos con forma de manos para reenviar al lector hacia otros sectores del texto o señalar información destacada. Entre este tipo de procedimientos, sin dudas el

más comentado por la bibliografía especializada es el uso de los asteriscos, que adquieren múltiples funciones en la novela.

En primer lugar, Tristram emplea asteriscos en su narración para indicar la presencia de alguna información elidida, que prefiere no contar. De este modo se logra hacer ingresar lo extradiegético al texto, mezclando y superponiendo niveles narrativos. Al colocar los asteriscos Tristram señala que algún evento ha acontecido o alguna conversación ha ocurrido en la realidad extraliteraria, aun cuando no tenga lugar en el relato. Esto sucede a menudo cuando quiere omitir algunas de las largas disquisiciones especulativas de su padre, Walter Shandy, filósofo frustrado que parodia el discurso del erudito ilustrado:

O si es que ***** O si es que *****- pues la verdad es que en ocasiones como ésta un hombre con talento e inventiva puede llenar de buen grado un par de páginas con suposiciones- cuál de todas éstas fue la causa, dejemos que sea el curioso fisiólogo, o cualquier otro curioso, quien lo determine. (Sterne, 2017, p. 225)¹³

Sin embargo, la mayoría de las veces, los asteriscos se emplean para aludir a cuestiones de índole sexual, bromas de doble sentido o para reemplazar el uso de palabras obscenas. Así, Sterne hace ingresar a sus textos elementos del orden de lo vulgar o grotesco, que no tendrían lugar en la alta literatura:

__ Y por último, continuó mi padre, __ de entre todas las exquisitas anécdotas que acerca del tema nos ofrece la historia, hay una que, como la dorada cúpula que corona el edificio se eleva por encima de las demás.__

__ Es del pretor Cornelio Galo, y me atrevería a decir, hermano Toby, que ya la has leído.__ Yo me atrevería a decir que no, replicó mi tía. __ Murió, dijo mi padre, cuando estaba*****. __ Si era con su mujer, dijo mi tío Toby__ no hay nada de malo en ello.__ Hasta ahí ya no alcanzan mis conocimientos,__ respondió mi padre. (Sterne, 2017, p. 322)¹⁴

Dejo este espacio en blanco para que el lector pueda poner en él el juramento al que esté más acostumbrado.—En lo que a mí respecta, si alguna vez, a lo largo de toda mi vida, he soltado un juramento entero en un hueco en blanco, me parece que fue aquí.—**** ***** ** dije. (Sterne, 2017, p. 500)¹⁵

Según Fanning (2002) este uso obsceno del asterisco cumple la función de poner en discusión las jerarquías entre géneros literarios. A través de lo lúdico y el humorismo, Sterne socava las diferencias entre la literatura de elite, en la que supuestamente se inscribía su novela, y la ficción popular, propensa a la inclusión de la comicidad grotesca. De modo tal que estos signos gráficos también son herramientas para la reflexión metaliteraria.

Esta fluctuación entre la ficcionalización del proceso factual de escritura y la intromisión de elementos del discurso factual para narrar eventos ficcionales, distorsiona las expectativas de los lectores sobre el valor de la verdad de la narrativa. En numerosos pasajes de *Tristram Shandy*, el lector experimenta la incertidumbre de desconocer si los documentos legales, fuentes académicas, panegíricos y sermones a los que se lo enfrenta son invenciones ficcionales del autor o provienen de alguna fuente “real” extratextual. La novela de Sterne se compone a la manera de un pastiche: el relato de Tristram se interrumpe para incluir discursos en latín, maldiciones medievales o sermones leídos por el padre de Tristram. El caso de estos sermones, escritos en la novela por el pastor Yorick es especialmente ilustrativo en relación a la

imbricación del discurso factual y ficcional en la obra de Sterne porque, en primer lugar, estas predicaciones incluidas en la novela, cuya autoría se adjudica a Yorick, habían sido antes discursos pronunciados por el párroco Sterne frente a su propio público, y, además, frente al éxito de *Tristram Shandy*, el autor edita sus sermones con el título de *The Sermons of Mr. Yorick* (1760) en homenaje a uno de los personajes más queridos por su público lector.

Así, el resultado al que arriban autores como Fielding o Sterne a partir de esta elaboración de textos oscilantes es la superación de los límites genéricos establecidos y la creación de nuevas formas híbridas en las que la distinción entre lo factual y lo ficcional resulta confusa y, en ocasiones, imposible de determinar.

4. Conclusiones

Los aportes de la narratología denominada posclásica, “natural” o cultural son fundamentales a la hora de aproximarse a la literatura del siglo XVIII. Al orientarse por principios universales que supuestamente regirían la narrativa en su totalidad, la narratología estructural no logra explicar las particularidades de la escritura novelística en su etapa temprana.

Entretanto, el análisis narratológico puede contribuir a la reevaluación de las historias de la novela como género literario. Si generalmente los estudios literarios descartan todos los elementos novelísticos que no sean narrativos como detalles superfluos, meramente ornamentales, o, más aún, los señalan como fallas estructurales, en nuestro trabajo pudimos demostrar que la novela es desde su surgimiento un género oscilante en el que la narración ficcional representa solo una parte.

Sin embargo, este vínculo interdisciplinario no debe comprenderse de manera unidireccional: desde el campo de los estudios literarios del siglo XVIII también pueden realizarse aportes relevantes para el ámbito de la narratología. En las páginas anteriores corroboramos que la concepción de vigente de “ficción narrativa” como universo cerrado en sí mismo, cuya experiencia estética satisfactoria depende de la plena inmersión del lector, no es aplicable a la novela dieciochesca. Las obras literarias de este período, en el que la teoría de la ficción se encontraba aún en desarrollo, son por ello mucho más porosas. De allí que nuestras categorías de relato factual y relato ficcional como discursividades absolutamente opuestas se revele como histórica y relativa.

Referencias bibliográficas

Fuentes literarias

Behn, A. (2003). *Oroonoko*. Ed. J. Todd. Londres: Penguin Classics.

Behn, A. (2008). *El príncipe Oroonoko y otros relatos*. Trad. de J. Serrano Reyes. Madrid: Siruela.

Fielding, H. (1969). *The History of Tom Jones*. Londres: Penguin Books.

Fielding, H. (1977). *Joseph Andrews*. Londres: The Penguin English Library.

Fielding, H. (1989). *Tom Jones*. Trad. de C. Pujol. Madrid: Planeta.

Fielding, H. (2022). *La historia de las aventuras de Joseph Andrews*. Trad. de J. L. López Muñoz. Madrid: Alfaguara.

Sterne, L. (1997). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Classics.

Sterne, L. (2017). *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Trad. de J. Marías. Madrid: Alfaguara.



Bibliografía secundaria

- Alber, J y Fludernik, M. (2010). *Postclassical Narratology Approaches and Analyses*. Ohio: The Ohio State University Press.
- Alter, R. (1968). *Fielding and the Nature of the Novel*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Davis, L. (1983). *Factual Fictions: The Origins of English Novel*. Nueva York: Columbia University Press.
- De Voogd, P. (1985) Laurence Sterne, the Marbled Page, and ‘The Use of Accidents’. *Word & Image*, 1(3), 279-287
- Fanning, C. (2002). On Sterne’s Page: Spatial Layout, Spatial Form, and Social Spaces in *Tristram Shandy*’ (pp.429-450). En M. Walsh, M. (Ed.), *Laurence Sterne*. Longman Critical Reader. Londres: Longman.
- Fludernik, M. (2006). *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gallagher, C. (1994). *Nobody’s Story. The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace.1670-1820*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hunter, J. P. (1990). *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. Nueva York: Norton.
- Kermode, F. (2000). *The Sense of an Ending Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lukács, G. (2011). La novela. En *Escritos de Moscú* (pp.29-75). Buenos Aires: Gorla.
- Maioli, R. (2016). *Empiricism and the Early Theory of the Novel*. Florida: Pallgrave Macmillan
- McKeon, M. (1988). *The Origins of the English Novel: 1600-1740*. The John Hopkins University Press.
- Nünning, A. y Nünning, V. (2010). *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Patterson, D. (1991). 'Tristram's Marblings and Marblers.' *The Shandean*, 3, 70-97.
- Rader, R. (1999). Tom Jones: The Forms in History. En: Richter, D. (Ed). *Ideology and Form in Eighteenth Century Literature* (pp. 47-74). Texas: Texas Tech University Press.
- Schaeffer, J.-M. (2009). Fictional vs. Factual Narration. En P. Hühn y otros (Eds.), *The Living Handbook of Narratology* (pp. 98-114). Hamburgo: Universidad de Hamburgo.
- Tierney Hynes, R. (2012). *Novel Minds Philosophers and Romance Readers, 1680–1740*. Hampshire: Pallgrave MacMillan.
- Todd, J. (1989). *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660-1800*. Nueva York: Columbia University Press.
- Williams, H. (2021). The Marbled Page. En *Laurence Sterne and the Eighteenth-Century Book* (pp.99-137). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zimmerman, E. (1987), ‘Tristram Shandy and Narrative Representation’, *The Eighteenth Century*, 28(2), 127-147.
- Zunshine, L. (2001). Eighteenth-Century Print Culture and the "Truth" of Fictional Narrative. *Philosophy and Literature*, 25(2), 215-232.



Notas

¹ Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y maestranda de la misma institución. Se desempeñó como investigadora adscripta de las cátedras de Literatura inglesa y Literatura alemana, estudiando temas vinculados a las novelas de formación y la novela gótica femenina durante el siglo XVIII. Dictó seminarios y cursos de extensión sobre la novela de la época de la Ilustración. Forma parte de proyectos de investigación Filocyt, Ubacyt y UNAJ investiga. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. [jesicalengua@gmail.com](mailto:jesimalengua@gmail.com)

² Se conoce como “el bello triunvirato del ingenio” [The Fair Triumvirate of Wit] al trío de escritoras pioneras en un nuevo tipo de ficción en Inglaterra conformado por Delarivier Manley, Aphra Behn y Eliza Haywood. Se las reconoce como las primeras mujeres en dedicarse a la escritura de manera profesional en su país. Sin embargo, las también conocidas como “El grupo de Grub Street” por la calle en la que vivían, zona de escritores de baja estofa y artistas bohemios, gozaron de una reputación dudosa. La crítica y la prensa de la época solía calificar a estas tres mujeres como “escritorzuelas”, sus obras eran subestimadas por adscribir a géneros entonces menores, como la ficción amatoria, el drama erótico o el panfleto político.

³ Catherine Gallagher (1994) sostiene que Manley y otras autoras explotaron el poder del cotilleo para influir en esferas del poder de las que, como mujeres, se encontraban marginadas.

⁴ El empleo de este tipo de fraudes literarios fue una estrategia recurrente en las ficciones escritas en Inglaterra durante el siglo XVII que se extiende incluso durante la primera parte del siglo XVIII. Uno de los casos más salientes fue el de *La isla de los Pines* (Henry Neville, 1688), una protorobinsonada que narra la historia de una comunidad de descendientes de ingleses que vivían “completamente desnudos” y en estado arcádico en una isla del Pacífico, pero, que se presentó a los lectores como un panfleto informativo sobre la historia verídica de un marino de la era isabelina que naufraga en la isla con cuatro mujeres. La popularidad de este texto se sustentó en la credibilidad de un público, en épocas de apogeo del imperialismo, ansioso de oír historias de “descubrimientos” de nuevos mundos.

⁵ I do not pretend, in giving you the history of this royal slave, to entertain my reader with adventures of a feigned hero, whose life and fortunes Fancy may manage at the poet’s pleasure; but in relating the truth, design to adorn it with any accidents, but such as arrived in earnest to him. And it shall come simply into the world, recommended by its own proper merits, and natural intrigues; there being enough of reality to support it, and to render it diverting, without the addition of invention (Behn, 2003, p.9).

⁶ Aquí Fielding se refiere a Jean-Louis Guez de Balzac (1594-1654), teólogo y autor satírico-libertino francés, que, en el segundo de los *Deux discours envoyez à Rome, à Monseigneur le Cardinal Bentivoglio*, menciona a un filósofo anónimo según el cual la filosofía de Aristóteles era una segunda naturaleza.

⁷ Notwithstanding the reference which may be vulgarly given to the authority of those romance writers who entitle their books “the History of England, the History of France, of Spain, &c.,” it is most certain that truth is to be found only in the works of those who celebrate the lives of great men, and are commonly called biographers [...] it being the business of the latter chiefly to describe countries and cities, which, with the assistance of maps, they do pretty justly, and may be depended upon; but as to the actions and characters of men, their writings are not quite so authentic, of which there needs no other proof than those eternal contradictions occurring between two topographers who undertake the history of the same country. Now with us biographers the case is different; the facts we deliver may be relied on, though we often mistake the age and country wherein they happened: for I would by no means be thought to comprehend those persons of surprising genius, the authors of immense romances, or the modern novel and Atalantis writers; who, without any assistance from nature or history, record persons who never ere, or will be, and facts which never did, nor possibly can, happen; whose heroes are of their own creation, and their brains the chaos whence all their materials are selected. Not that such writers deserve no honor; so far otherwise, that perhaps they merit the highest; for what can be nobler than to be an example of the wonderful extent of human genius? One may apply to them what Balzac says of Aristotle, that they are a second nature (for they have no communication with the first; by which, authors of an inferior class, who cannot stand alone, are obliged to support themselves as with crutches) [...] But to return to the former class, who are contented to copy nature, instead of forming originals from the confused heap of matter in their own brains, at least that part which is polished by laws, arts, and sciences; and of that from the time it was first polished to this day; nay, and forwards as long as it shall so remain? (Fielding, 1977, p.183).

⁸ As it is possible the mere English Reader may have a different Idea of Romance with the Author of these little Volumes; and may consequently expect a kind of Entertainment, not to be found, nor which was even intended, in the following Pages; it may not be improper to premise a few Words concerning this kind of Writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our Language. Having thus distinguished Joseph Andrews from the Productions of Romance Writers on the one hand, and Burlesque Writers on the other, and given some few very short Hints (for I intended no more) of this Species of



writing, which I have affirmed to be hitherto unattempted in our Language; I shall leave to my good-natur'd Reader to apply my Piece to my Observations, and will detain him. no longer than with a Word concerning the Characters in this Work. And here I solemnly protest, that [...]everything is copied from the Book of Nature, and scarce a Character or Action produced which I have not taken from my own Observations and Experience (Fielding, 1977, p.25).

⁹ 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; with which that they may readily and cheerfully comply, I do hereby assure them that I shall principally regard their ease and advantage in all such institutions: for I do not, like a jure divino tyrant, imagine that they are my slaves, or my commodity. I am, indeed, set over them for their own good only, and was created for their use, and not they for mine. Nor do I doubt, while I make their interest the great rule of my writings, they will unanimously concur in supporting my dignity, and in rendering me all the honor I shall deserve or desire. (Fielding, 1969, p.88)

¹⁰ 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 soliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly; he will moreover 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 (Sterne, 1997, p. 32).

¹¹ Otra de las indicaciones de Sterne fue que la página marmolada no estuviese teñida por completo, sino que contase con los mismos márgenes blancos que el resto de las páginas y continuase la numeración regular. Esto implicó un esfuerzo extra para los artesanos, que debieron cuidar no manchar los bordes del papel. Aquí se percibe, según considera Williams (2021) el afán del autor por manifestar que los diferentes dispositivos materiales incluidos eran parte de la narrativa del texto y no entidades separadas.

¹² Desde mediados del siglo XVIII, los boticarios ingleses comenzaron a usar paquetes de papel marmolado como modo de garantizar la autenticidad de los medicamentos, dado que sus patrones y estampados eran irrepetibles e imposibles de imitar. Williams encuentra incluso publicidades promocionando productos medicinales que advertían a los lectores corroborar la presencia del papel marmolado, como la siguiente que acompañaba a un producto para aliviar los dolores de parto: “And before See that your Necklace which you Buy, is Sealed up in Marble Paper, with a Bottle of the foregoing Pain-Easing Cordial Tincture for the Gums along with it: And that it has the Print of this Anodyne Necklace pasted on it, & is sealed with the Seal of this Anodyne Necklace” (cit. en Williams, 2021, p. 126).

¹³ Or whether *****— Or whether *****for in all such cases a man of invention and parts may with pleasure fill a couple of pages with suppositions—which of all these was the cause, let the curious physiologist, or the curious any body determine—'tis certain, at least, the corporal went on thus with his harangue (Sterne, 1997, p. 301).

¹⁴ —And lastly—for of all the choice anecdotes which history can produce of this matter, continued my father,—this, like the gilded dome which covers in the fabric—crowns all.— 'Tis of Cornelius Gallus, the prætor—which I dare say, brother Toby, you have read.—I dare say I have not, replied my uncle.—He died, said my father, as *****—And if it was with his wife, said my uncle Toby —there could be no hurt in it.—That's more than I know—replied my father (Sterne, 1997, p. 294).

¹⁵ I leave this void space that the reader may swear into it, any oath that he is most accustomed to—For my own part, if ever I swore a whole oath into a vacancy in my life, I think it was into that— *** **** **said I (Sterne, 1997, p. 438).