

#19

TRISTRAM
SHANDYY LA
BIBLIOTECA DE
MICHAEL
WINTERBOTTOM

Víctor Escudero
Universitat de Barcelona



Resumen || Este artículo se pregunta desde qué tradición crítica lee Michael Winterbottom el *Tristram Shandy* de Sterne en su reescritura cinematográfica de la novela (2005). El director inglés retoma una larga genealogía de lecturas que se han centrado en los mecanismos formales y los dispositivos paródicos de la novela, que se remontan a los formalistas rusos. Dicha genealogía sobreescribe los anclajes contextuales de la novela y arrastra, generalmente, una *deshistorización* de la misma. Esa *deshistorización* sirve como base para la apropiación estética que se lleva a cabo en la película y la refuncionalización de buena parte de esos mecanismos formales.

Palabras clave || *Tristram Shandy* | Laurence Sterne | Literatura y cine | Michael Winterbottom | Apropiación | Posmodernismo

Abstract || This article enquires the critical tradition behind Michael Winterbottom's reading of Sterne's *Tristram Shandy* for his film adaptation of the novel (2005). The English filmmaker takes up a long genealogy of readings that have focused on the formal mechanisms and parody devices of the novel, which goes back to the Russian formalists. This genealogy overrides the contextual anchors of the novel and generally leads to its *dehistoricization*. This *dehistoricization* serves as a basis for the aesthetic appropriation that takes place in the film and the re-functionalization of a large part of these formal mechanisms.

Keywords || *Tristram Shandy* | Laurence Sterne | Cinema and literature | Michael Winterbottom | Adaptation | Postmodernism

Resum || Aquest article es pregunta des de quina tradició crítica llegeix Michael Winterbottom el *Tristram Shandy* de Sterne en la seva reescritura cinematogràfica de la novel·la (2005). El director anglès reprèn una llarga genealogia de lectures que s'han centrat en els mecanismes formals i els dispositius paròdics de la novel·la, que es remunten als formalistes russos. Aquesta genealogia sobreseu els ancoratges contextuais de la novel·la i arrossega, generalment, una deshistorització de la mateixa. Aquesta deshistorització serveix com a base per a l'apropiació estètica que es porta a terme a la pel·lícula i la refuncionalització de bona part d'aquests mecanismes formals.

Paraules clau || *Tristram Shandy* | Laurence Sterne | Literatura i cine | Michael Winterbottom | Apropiació | Postmodernisme

Tras interrumpir el rodaje de la escena del nacimiento de Tristram, el actor que encarna a ese personaje en *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (Michael Winterbottom, 2005), Steve Coogan, aparece hablando despreocupado con el equipo de la película, moviéndose entre cables y decorados, representándose a sí mismo, aunque todavía ataviado con la indumentaria de época del personaje. Es en ese espacio intersticial, entre la representación de la película y la representación del rodaje, donde reclaman a Steve Coogan para que atienda a una entrevista promocional sobre la película. El entrevistador pregunta a «Coogan» por qué se ha planteado participar en una adaptación cinematográfica de una novela que todo el mundo coincide en considerar como imposible de adaptar. «I think that's the attraction», replica «Coogan», «*Tristram Shandy* was a postmodern classic written before there was any modernism to be post about» (min. 38:14). Tal sentencia parece instalar una posmodernidad ucrónica desde la que homologar la contemporaneidad de la novela de Sterne por encima de su anclaje cronológico y su distancia histórica. La *boutade*, que parece una ocurrencia del actor, apunta, sin embargo, a una tradición de lectura de la novela de Sterne que suministra a la reescritura de Winterbottom una genealogía y un anclaje.

Para rebajar la paradoja que acaba de lanzar el actor, «Coogan» parece necesitar volver a restablecer la conexión con un potencial espectador desmemoriado, y legitimar la condición de clásico del *Tristram* de Sterne: «it was actually listed as number eight in the *Observer's* Top 100 Books of All Time». «That was a chronological list» (min. 38:29), aclara el entrevistador, recuperando una noción temporal para la tradición literaria que «Coogan» parecía haber querido sobreseer justo antes, y eliminando, a su vez, la legitimación que el actor había querido buscar en la supuesta *auctoritas* de la lista. La entrevista termina así, pero un cambio a plano general y una voz en *over* nos avisan que esa entrevista formará parte de los extras del DVD de la película cuando esta se comercialice¹.

Todo esto, dentro de la película: la entrevista promocional, la afirmación de la imposibilidad de la adaptación que están intentando rodar, la aparente improvisación del actor, el juicio anacrónico sobre la novela y la impericia para confirmar su condición de clásico. Todo esto, en una secuencia que afirma su irrelevancia y su condición de añadido extra, pero que moviliza el núcleo de toda una poética fílmica.

1. *Tristram Shandy* como artefacto

En una primera tentativa, Winterbottom se enfrenta a la resistencia de la novela a ser adaptada intentando transponer al cine los

NOTAS

1 | En el DVD comercializado de la película, este episodio se titula «Life and Opinions», que remite al original de la novela Sterne (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*) pero, en este caso, aludiendo al desdoblamiento y paralelismos entre el personaje de Walter/Tristram Shandy y el personaje de «Steve Coogan», cuya vida y opiniones refleja este episodio. Los materiales añadidos al DVD, de hecho, incluyen una versión muy expandida de la entrevista, así como otra a «Rob Brydon» con el mismo tono y formato, de la que apenas aparece una muestra muy breve en el metraje final del film.

mecanismos y dispositivos narrativos y autorreflexivos del texto de Sterne. Desde esa perspectiva, podríamos observar cómo la página en negro de la novela se convierte en un fundido a negro en la película; que el diálogo interminable entre Walter y Toby se convierte en la conversación incansable entre «Steve» y «Rob»; que la misteriosa Jenny, que nunca llega a presentarnos Tristram, se desdobra en la película en Jenny —novia de «Coogan»— y Jennie —asistente de producción y amante de «Steve»—; que el carácter digresivo de la novela se traduce en la película en el ritmo frenético del montaje y en las numerosas secuencias en que la cámara sigue a los personajes a través de pasillos, moviéndose constantemente y conectando espacios disímiles: escenarios reales e inventados, exteriores e interiores, solitarios y bulliciosos; que la reflexión sobre la narración que incorpora la novela deviene una estructuración abismática en tres niveles del film (el actor Steve Coogan, por ejemplo, representa los papeles de Tristram y Walter Shandy, pero también se representa a sí mismo en dos niveles distintos, como actor dentro del rodaje y como espectador de la película).

Todos estos ejemplos apuntan a la caracterización de la adaptación cinematográfica como una «intersection de modes différents de sémiotisation» que propone Michel Serceau (1999: 10). Aunque más adelante habrá que desbordar dicha caracterización, atendiendo a esta primera estrategia de reescritura² de la novela de Sterne, la película se situaría en el ámbito de lo que José Luis Sánchez Noriega, en su tipología de las adaptaciones cinematográficas, ha llamado la *adaptación como transposición*, que «implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria» (2000: 64).

Con dicha transposición de mecanismos y dispositivos formales, Winterbottom aborda la novela de Sterne como artefacto narrativo, recuperando la lectura que planteara el formalismo ruso de principios de siglo XX y, especialmente, Viktor Shklovski en dos artículos: «La novela como parodia: *Tristram Shandy* de Sterne» (1921) y «*Eugenio Onegin*: Pushkin y Sterne» (1923). En el primero, Shklovski ya apunta hacia ese uso de la novela cuando afirma explícitamente que utiliza el análisis formal que aplica al *Tristram Shandy* como ejemplo ilustrativo de su teorización sobre la diferencia entre argumento y *syuzhet*: «I do not intend in this chapter to analyze Laurence Sterne's novel. Rather, I shall use it to illustrate the general laws governing plot structure» (Shklovski, 1991: 147). Son los años de configuración del «método formal» de análisis literario y la novela de Sterne suscita un interés significativo a cambio de convertirse en objeto de ilustración teórica.

NOTAS

2 | En adelante, utilizaremos preferentemente el término *reescritura*, que se ha mostrado más ajustado y menos restrictivo que el de *adaptación* en los estudios sobre este asunto de las dos últimas décadas (cf. Gaudreault y Groensteen, 1998; Pardo García, 2011; Pérez Bowie, 2011; Vanoye, 1996). Dichos estudios han reservado el término *adaptación* para referirse a ejemplos de ilustración de una obra literaria por parte de otra obra cinematográfica. En el resto de casos —la inmensa mayoría— se prefiere hablar de *reescritura* en mayor o menor grado, como un proceso de reformulación, reelaboración o uso de la obra literaria en el que intervienen posibles estrategias intertextuales, estéticas y culturales que no se limitan a tener la obra literaria en cuestión como única referencia. De ahí que, en el caso de la película de Winterbottom, optemos por hablar de reescritura y nos ayudemos, en algunos casos, de la tipología que propone Sánchez Noriega (2000) para especificar cómo se articulan los distintos grados de reescritura respecto a la novela de Sterne.

Shklovski ve en la novela de Sterne un texto que se sostiene y pivota sobre su autoconciencia formal: «it is the consciousness of form through its violation that constitutes the content of the novel» (1991: 149). La forma misma parece desvincularse de una motivación ajena a sí misma: «the aesthetic form is presented without any motivation whatsoever, simply as it is» (1991: 147). El ensimismamiento formal, por lo tanto, sustrae a la novela del habitual vínculo con el referente: «The forms of art are explained by the artistic laws that govern them and not by comparison with actual life» (1991: 170). Shklovski ve en el carácter paródico del libro una forma de distanciamiento o desautomatización de las formas naturalizadas de la novela como estructura y como género, como también ocurría en otros textos que los formalistas rusos privilegiaron para constituir su método teórico (*Don Quijote*, *Eugenio Oneguin*, etc.).

De ahí que la disección de la novela como artefacto formal que propone Shklovski implique una cierta *deshistorización* de la novela como texto integrado en un sistema literario (Shklovski llega a comparar la osadía de la novela con el Futurismo o los cuadros de Picasso [1991: 147s]). Dicha *deshistorización* se certifica en el artículo de 1923 que Shklovski dedica a la obra de Pushkin y donde el *Tristram Shandy* aparece al final como instancia de referencia y convalidación del dispositivo paródico: «en ambas novelas no se parodian las costumbres y los tipos sociales de la época, sino la propia técnica de la novela, su mecanismo» (1992: 188). Subrayo las fechas de escritura de esos artículos porque remiten al período de estructuración de la teoría y el método de los formalistas. A finales de esa misma década, en otros textos como los de Eichenbaum o Tjnianov, los mismos formalistas advirtieron la necesidad de incorporar la dimensión histórica a su método de análisis a través de la noción de *serie*, por ejemplo.

Según Victor Erlich (1974), esta última fase crítica empieza en 1926. Sin embargo, justo un año antes, Eichenbaum, en un artículo de repliegue sobre la trayectoria de la escuela formalista titulado «La teoría del método formal», todavía describe la lectura deshistorizadora aplicada al *Tristram Shandy*:

Se puede decir que estas obras [*Don Quijote* y *Tristram Shandy*] solo fueron comprendidas a la luz de estos problemas y principios teóricos; fue el caso del *Tristram Shandy* de Sterne. Gracias al estudio de Shklovski, esta novela no solo ilustró los principios teóricos, sino que adquirió nuevo sentido y despertó la atención sobre ella. La novela de Sterne pudo ser percibida como una obra contemporánea gracias al interés general por la construcción: hasta interesó a quienes veían en ella solo una charla aburrida y anecdótica (Todorov, 1991: 38).

De esta manera, se establece una lectura del libro de Sterne como repertorio de dispositivos formales y como exponente principal de

la autoconciencia narrativa de la novela como género, que llevará a Shklovski a encumbrarla como «the most typical novel in world literature» (1991: 170).

2. La lectura silenciada

Sería lícito preguntarse si Winterbottom se acerca al *Tristram Shandy* de Sterne integrando la lectura de los textos de Shklovski. Probablemente, la respuesta sea que no lo hace directamente. Tal vez la declaración del personaje «Steve Coogan» que mencionábamos al comienzo —«Tristram Shandy was a postmodern classic written before there was any modernism to be post about»— nos puede dar una clave para completar desde dónde lee el director inglés a Sterne, pues la condición, naturaleza y límites de la postmodernidad aparecen como tema y como problema en los films que Winterbottom rueda en la primera década del siglo, especialmente en *24 Hour Party People* (2002) o *The Trip* (2010)³. Y fueron los primeros teorizadores de la posmodernidad, en los años 80, los que buscaron reconocerse como poética a través de genealogías que se remontaron hasta el *Tristram Shandy*.

John Barth, en «The Literature of Replenishment», publicado en 1979, uno de los primeros intentos de moldear la posmodernidad en boga, propone a *Tristram Shandy* y *Don Quijote* como los primeros modelos de la «postmodernist literary aesthetic» (1984: 195). A la altura de 1986, L. McCaffery, un bibliógrafo de la posmodernidad, caracteriza al *Tristram* como «a thoroughly postmodern work in every respect but in the period in which it was written» (McCaffery, 1986: XV), una síntesis paradójica que parece resonar en la formulación de «Steve Coogan». En una línea de reivindicación de la capacidad afirmativa de la posmodernidad, Linda Hutcheon sitúa la novela de Sterne como uno de los primeros exponentes de la autorreflexividad crítica y la parodia como estrategias características del nuevo paradigma cultural (Hutcheon, 1988: 41). Como vemos, la emergencia de la teorización sobre la posmodernidad coincide con la reivindicación del legado formal de Sterne: «its use of parody and pastiche, its problematization of representation, its absurdist exposure of the limits of referential theories of language, its complex treatment of identity in time and history, its stress on the local rather than the universal, and the cosequent provisionality of the “I” subject» (Watts, 1996: 26). Si a ello le añadimos la relación irónica y paródica que ciertos textos posmodernos mantienen con el discurso histórico y el canon (Hutcheon, 1988: 130ss), podemos concluir que Winterbottom retoma la doble apropiación del *Tristram Shandy* que se lleva a cabo en el contexto del formalismo ruso y de la posmodernidad.

NOTAS

3 | Si volvemos sobre la entrevista comentada al principio, advertiremos que la adaptación del *Tristram* crea una constelación fílmica con estas dos películas. El entrevistador es Toni Wilson, agitador musical del Manchester de los 70 y 80, cuya figura y proyecto quiméricos son reconstruidos por *24 Hour Party People*, con Steve Coogan en el papel de Wilson. Por su parte, el *Observer*, aludido por «Coogan» en la escena, es la publicación que encarga a Coogan y Brydon el reportaje culinario que se relata en la serie y las secuelas fílmicas vinculadas a *The Trip*, en las que Coogan y Brydon vuelven a figurarse a sí mismos y reactivan la conversación interminable y la relación, a la vez infantil y refinada, que aparece por vez primera en el *Tristram Shandy*.

No obstante, esa revisión del texto de Sterne deja a un lado una tradición alternativa de recepción de la novela. Thomas Keymer (2002: 4), por ejemplo, sostiene que la tradición crítica alrededor del *Tristram Shandy* se ha dividido, fundamentalmente, en dos actitudes: la primera es la de aquellos que, partiendo del mismo Shklovski y siguiendo por Virginia Woolf, Wolfgang Iser, Ian Watt o Thomas Pavel, la han situado como ejemplo de experimentación con la incipiente forma novelística y la han estudiado como un artefacto avanzado a su época que preludiva algunas de las principales preocupaciones narrativas de la novela del siglo XX e, incluso, de la posmodernidad; la segunda actitud ha ido apareciendo a lo largo del siglo XX como reacción a la primera, es decir, tratando de leer la novela de Sterne a partir de su incrustación en los problemas literarios e intelectuales de su momento —la novela vio la luz en 4 entregas entre 1759 y 1767—, e incluso como producto de una serie de residuos estéticos ajenos a la idea de novela. El hito fundacional de esta segunda genealogía crítica es el artículo de D.W. Jefferson «*Tristram Shandy and the Tradition of Learned Wit*», publicado en el primer número de la revista *Essays in Criticism* (1951).

Según Jefferson, lejos de situarse como un experimento novelístico avanzado a su tiempo, el *Tristram Shandy* debe ser leído en la tradición del *learned wit* que se remonta al humanismo renacentista de figuras como Erasmo de Rotterdam, y que se desarrolla a partir del siglo XVI hasta alcanzar a autores de la tradición inglesa como Swift y Pope. Sterne no sería responsable tanto de una suerte de parodia espontánea como de un trabajo minucioso con los discursos intelectuales que habían recorrido los últimos siglos, y solo nuestro desconocimiento como lectores de esa tradición nos habría llevado a atribuirle un cómodo anacronismo (Jefferson, 1951: 226).

En su disección de distintos fragmentos de la novela, demuestra cómo Sterne dialoga con las formas corrientes de fraccionar y entender la realidad del momento, principalmente en el tránsito constante entre el caso particular y un patrón general cósmico (1951: 228): desde el estudio fisiológico de herencia galénica que todavía vinculaba el cuerpo humano con los movimientos astrales —Jefferson lo llama el *physiological wit* (1951: 230)—, hasta los modelos legales que primaban la especulación pedantesca y se mantenían alejados de los casos concretos juzgados (*legal wit*), pasando también por las *disputations* lógicas que todavía se promocionaban desde el academicismo intelectual, fundamentadas en la memorización escolar e irreflexiva de máximas de autoridad, vidas y datos de la tradición clásica y estructuras silogísticas extremadamente encorsetadas que respondían a un orden sistemáticamente detallado (*rhetorical wit*). Según esta lectura, el *Tristram Shandy* estaría repleto de estas referencias a la boga intelectual del momento en que aparece. Ciertamente, esta es la línea que sigue la edición anotada

de referencia a cargo de Melvin New y John New, que rescata las innumerables fuentes y alusiones heredadas que acumula la novela (1978-1984).

Jefferson alude al componente satírico del *Tristram* como vehículo, no solo de una afirmación de disciplina intelectual —demostrando que conoce los recovecos intelectuales del momento—, sino también de una revisión de esos modelos, cuya insuficiencia y caducidad es objeto de mofa y sátira a través de la parodia. Con ella, Sterne hace uso constante de aquello que motiva su burla: «Sterne never stops mocking the rhetoric, but he never stops making use of it. His style is an uninterrupted rhetoric which has the advantage of appearing a parody of itself, thus immunising itself against its own shortcomings» (Fluchère, 1965: 428). La novela, entonces, aparece en un espacio intersticial, distante pero no ajena, integrada en su tiempo, aunque señalando una cierta insuficiencia. El carácter elusivo y distorsionado de la novela encajaría en el cambio de paradigma del pensar que acomete la Ilustración. Sterne denotaría esa transición a la vez que la impulsa: «the novel is based on the ironic imitation of a formalism which the new philosophy has made obsolete» (Fluchère 1965: 428).

Desde esta tradición crítica, el *Tristram Shandy* buscaría revelar al lector la caducidad de ciertas convenciones ilusorias que lo alejan de una lectura adecuada de la realidad. Pero esa lectura *adecuada* nunca desaparece de la novela como posibilidad latente. Las cartas del autor y su dilatada trayectoria como pastor anglicano y escritor de sermones con mucho menos éxito que el *Tristram*, contribuyen a atribuir a la obra una dimensión moral (Beck, 1987: 46ss; entre otros), que los formalistas rusos sobreseen y que Winterbottom solo reconstruye si observamos su reescritura de la novela como oportunidad para la reflexión sobre la tecnología y los modos cinematográficos que afecta a toda su filmografía.

3. La reescritura como refuncionamiento

Asumiendo que la reescritura de Winterbottom parte de una suerte de *usable past*, conviene preguntarse ahora cómo el uso que la película hace de la novela despliega estrategias de apropiación. De entrada, conviene enumerar los dispositivos formales y los niveles narrativos que despliega en el film: alusiones a sucesos, personajes y parodias que propone Sterne; autfiguración de los actores —algunos de los cuales se desdoblán en dos *sí mismos*, jugando con la confusión semiótica entre significado y referente—; comentario metatextual de la novela y sus resistencias a ser adaptada; múltiples usos paródicos de géneros discursivos asociados a lo que Cohén-Seat y, más tarde Metz, llamaron el *hecho cinematográfico* —las películas de época,

el *making off*, el *behind the scenes*, la retórica del documental, la mistificación de las *celebrities*, etc.—; y finalmente, un ensayo de metaficción fílmica de tres grados —lo filmado, la filmación de la película y el visionado final de la película.

¿Para qué usa Winterbottom la frondosidad y abundancia de dispositivos formales que quiebran la naturalidad narrativa y la diégesis, y que interpelan directamente al espectador para cuestionar la fiabilidad del relato representado? ¿Se trata de un mero juego de espejos posmoderno, un divertimento lúdico y desideologizado en la línea del *pastiche* postulado, entre otros, por Fredric Jameson en su temprano ataque a la posmodernidad (Jameson, 1991)⁴, o es más bien un intento de cuestionar discursos institucionalizados aprovechando la corrosión de las estrategias autoconscientes e irónicas, como defendería Linda Hutcheon (1988)?

Por un lado, resulta notorio que la película asume como núcleo de su reescritura de la novela la dificultad para situar las condiciones y la posición desde la que narrar una historia. De ahí que transponga a los mecanismos narrativos cinematográficos la hipertrofia de efectos de distanciamiento que aparecen ya en la novela. Es más, podríamos decir que Winterbottom trata de situar la continuidad narrativa sobre los constantes gestos de interrupción del relato, difiriendo constantemente el grado cero de la representación. Y hablo de *gestos* porque en la película no aparece con exactitud el narrador en primera persona de la novela, sino solamente su figuración a través del personaje de «Steve Coogan», cuyas explicaciones acompañan al espectador a lo largo de algunas escenas pero que, en ningún caso, puede ser identificado con el narrador de la película. En realidad, «Steve Coogan» no es el narrador de la película como lo es Tristram Shandy de la novela, sino más bien un narrador insertado por la instancia narrativa responsable de la enunciación fílmica⁵. Dicha diferencia en el narrador hace que en la novela, como sugiere Thomas Pavel, «la voz del narrador deviene el verdadero lugar de la contingencia narrativa» (Pavel, 2005: 153), mientras que la instancia narrativa de la película muestra un relato articulado sobre la tensión entre la clausura del mismo y la pugna agónica de los personajes para explicar una historia que les desborda (a «Steve», al director de la película, al asesor histórico del film, etc.).

Los personajes del film —en sus múltiples desdoblamientos y facetas— son, entonces, herramientas que el narrador usa para construir una narración basada en una reflexión metanarrativa y estética. Fijémonos, por ejemplo, en dos momentos de la película en los que se aborda explícita y burlescamente el discurso estético del realismo. El primero es el ensayo de la secuencia del útero en el que se encuentra alojado Tristram. Tras introducir a Steve Coogan boca abajo en un útero gigante, y ante la incomodidad física que

NOTAS

4 | La alusión de Jameson al *pastiche* como forma de canibalización de los estilos del pasado es retomada por Robert Stam para caracterizar las prácticas intertextuales del cine posmoderno, por las que el *pastiche* sería «un ejercicio de mimetismo inofensivo y ritual, sin pretensiones satíricas ni propuestas alternativas» (Stam, 2001: 346)

5 | A esta instancia enunciativa se la ha llamado de muchas maneras (enunciador, meganarrador, gran imaginador, narrador extradiagético, enunciador, etc.) y se define por ser «una fuente de misión del relato, una instancia abstracta que selecciona las imágenes, les otorga un punto de vista, las ordena, las combina con los elementos sonoros y, en suma, organiza toda la narración de una forma precisa y bajo una óptica determinada» (Neira Piñeiro, 2003: 58). En el caso de la nuestra película, dicha instancia enunciativa es la responsable, por ejemplo, de que su relato tenga una estructura más bien cerrada, con un prólogo y epílogo —protagonizado por sendos diálogos banales entre «Steve» y «Rob»—, que se reflejan y forman el marco de la película.

el actor manifiesta, le aseguran que en la grabación ese problema quedará resuelto porque estará desnudo. Ante la perplejidad y los escrúpulos del actor, le justifican la necesidad de aparecer desnudo para ganar realismo: «He wants realism? I'm a grown man talking to the camera in a fucking womb» (min. 32:36), replica un incrédulo «Steve», señalando la inverosimilitud manifiesta del episodio. El segundo momento es algo más sutil: el responsable de la escena de batalla, ensobrecido por su propio afán de exactitud histórica asigna nombre y apellidos de personas que vivieron en el siglo XVIII a todos los extras que participan en la secuencia. El primer caso parece atacar la capacidad del lenguaje cinematográfico de crear la ilusión de realidad, mientras que el segundo subraya la imposible recreación de la realidad a partir de la reconstrucción minuciosa de sus infinitos detalles, algo que ya aparecía en la novela de Sterne, por otro lado.

El tono satírico de las alusiones al realismo no debe esconder la reflexión estética de fondo. Winterbottom no solo construye una película que subraya constantemente el artificio de la articulación narrativa, sino que indaga en el sostén teórico de dicha apuesta estética. En cierto sentido, traslada a su propio contexto y dispositivo de representación, la autoconciencia lúdica del narrador Sterneano, con lo que su reescritura del *Tristram Shandy*, ajena al paradigma de la fidelidad entre las obras y desbordando la mera transposición semiótica entre los textos, se presenta sin disfraz como una apropiación, en el sentido que le da François Vanoye, es decir, «el proceso de integración, de asimilación de la obra —o de ciertos aspectos de la obra— adaptando al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores» (1996: 146)⁶.

En este horizonte pragmático, Winterbottom deshistoriza al *Tristram Sandy* de Sterne y saquea algunos de sus mecanismos formales identificativos para historizarlos de nuevo en el presente discursivo de la película. Por ejemplo, retoma al narrador lúdico de la novela y al personaje pusilánime de Walter, y los confunde en un mismo actor, que interpreta a ambos y a sí mismo como padre pusilánime y desbordado por las circunstancias; o asume la estrategia paródica de Sterne, pero no la aplica para dislocar el *learned wit* sino que la dirige a cuestionar los discursos de la representación cinematográfica y de acceso a lo real.

Con ello, la apropiación que lleva a cabo la película opera *refuncionando* determinados recursos centrales de la novela, sin dejar de atender al espíritu de la misma, es decir, atendiendo al sentido que le dio Bertold Brecht al utilizar dicha noción (*umfunktionierung*) para comentar la versión cinematográfica de su *Ópera de tres cuartos*: «una transformación de la forma y el contenido de un modelo textual

NOTAS

6 | Dicha apropiación sitúa a la película en lo que Sánchez Noriega caracteriza como *adaptación interpretativa*, es decir, las que, sin dejar de ser deudoras de los textos literarios de los que parten, crean «un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta» (2000: 65).

como respuesta a —al tiempo que para dar cuenta de— nuevas circunstancias culturales» (Pardo García, 2011: 96). Mediante esta estrategia de apropiación, la película de Winterbottom parece responder al diagnóstico de Peter Brooker sobre determinadas adaptaciones posmodernas:

they may also become increasingly distanced from their *original* while entering different transtextual worlds with other synchronically related texts. The moment of reading or viewing, moreover, can and frequently will reverse the chronology of source text and its adaptation, putting the second before the first (2007: 114).

4. La precariedad de toda historia

De la alusión burlesca al realismo que he mencionado antes se deriva, en primer lugar, una cierta opacidad atribuida a la representación. La representación no facilita el acceso a la realidad. La novela y la película subrayan el carácter opaco de los signos mediante dos aspectos fundamentales: el juego lingüístico y la estructura elusiva de la narración. En cuanto al primero, la contaminación constante entre los niveles de representación conduce a una incomprensión que, por encima de una mera comicidad convencional, remite a la incomunicación (Iser, 1988: 42ss). Incomunicación que, paradójicamente, queda subrayada por el exceso de palabras y de diálogo: la conversación infinita entre Walter y Toby en la novela, o entre «Steve» y «Rob» en la película no hacen sino resaltar el fracaso de su comunicación.

«Steve» parece siempre interpretarse así mismo, independientemente del papel que interpreta, mientras que «Rob», en cambio, nunca deja de imitar, como si se tratara de un pastiche de personajes⁷. El primero siempre se vuelve hacia sí mismo; el segundo está demasiado abierto a los demás. Por eso sus palabras son ruido de fondo y dan lugar a un intercambio infinito e infructuoso. Para Henri Fluchère, ambos personajes «never succeed in avoiding misunderstanding. Any word unleashes a different series of association of ideas and images in each of them» (1965: 58). Ese juego lingüístico se plantea en la película y en la novela como una muralla infranqueable que aísla a los personajes y les impide alcanzar una intimidad con lo real⁸. La diseminación de palabras parece servir para poner a distancia o no enfrentar la realidad.

Esa misma condición opaca del signo se aloja en buena parte de los films de Winterbottom. La acumulación de efectos de distanciamiento que hemos señalado en su *Tristram Shandy* también aparece en otros films de esa misma década, como ya he mencionado antes. Pero, dado que dichos efectos de distanciamiento pueden encontrarse en el cine moderno desde su misma emergencia como parte de su

NOTAS

7 | En la entrevista mencionada, le recuerdan constantemente a «Steve Coogan» cómo, desde que interpretara al exitoso Alan Partridge en la serie de la BBC, su primer y más celebrado papel, no ha dejado de hacer variaciones de ese mismo personaje.

8 | Wolfgang Iser estudia como el aislamiento espacial de los personajes de Sterne implica también un aislamiento mental que les impide contactar a través del lenguaje: «in taking association of ideas at face value—in accordance to Locke's conviction that there was no way to reach behind it— Sterne conceived it as an individual signature of the subject's self-referentiality» (1988: 20).

conciencia lingüística (Herederó, 2002: 150ss), me interesa indagar, de nuevo, en su uso, en su función en este film en concreto. Y, para ello, es necesario analizar esos efectos a la luz de los géneros cinematográficos que Winterbottom sitúa en la base de la mayoría de sus films⁹.

Winterbottom plantea una revisión crítica de los géneros, un gesto que ya no es novedoso¹⁰. Dicha estrategia narrativa ha convertido en rutinaria la atribución al director inglés de una supuesta exploración de los límites —entre géneros, pero también entre realidad y ficción, o entre fronteras geográficas (Bennett, 2007). Asumiendo, sin embargo, que los géneros cinematográficos no son solo códigos, repertorios o modos de narración, sino que también producen efectos de verosimilitud específicos (Aumont et al., 1985: 147s), Winterbottom no apela a los géneros desde la simple confirmación de las convenciones, pero tampoco desde el mero retorno manierista y epigonal que se ha dado en cierta posmodernidad, y que ha usado los géneros como rutinario ejercicio metalingüístico. Winterbottom parece moverse en un territorio poco asentado entre la familiaridad y la distancia, entre la asunción explícita de la caducidad del género y la necesidad de reutilizarlo desde la conciencia moral de su uso como único acceso a la realidad, como conciencia de la condición convencional de toda estrategia de construcción de significado (Hutcheon, 1988: 183). El género aparece como conciencia de la hipercodificación que, en la actualidad, afecta a cualquier relato, es decir, como forma de señalar su falta de neutralidad y transparencia, así como su condición hipertextual.

A todo esto, Winterbottom añade una dialéctica entre la generalización arquetípica que los géneros suministran al relato y un compromiso con la especificidad de sus condiciones de enunciación como tal relato. Así, el uso de localizaciones reales, equipos de rodaje ligeros, improvisaciones de los actores, o actores no profesionales en algunos casos, inyectan en el molde genérico una búsqueda de la contingencia que escapa a la planificación y a la convención narrativa. La poética de Winterbottom se aloja en el solapamiento entre la hipercodificación del relato y una idea de autenticidad a contracorriente (Gross, 2009). Mientras que el primer elemento tiende a clausurar el relato sobre sí mismo, el segundo lo expande y lo conduce a un terreno en el que su proceso de significación ya no puede alojarse en una supuesta flexibilidad del género. Ese solapamiento explica que los relatos de Winterbottom contengan una resistencia a ser controlados o completados.

Como ocurre con los *closed-worlds* (Fluchère, 1965: 368) del Shandy Hall en la novela de Sterne o del hotel-castillo en la película, los espacios cerrados y laberínticos de muchos films de Winterbottom son un trasunto físico de las obsesiones que impiden a los personajes

NOTAS

9 | Prácticamente, todos los films de Winterbottom de la primera década del siglo parten del repertorio, modo de enunciación y expectativas de los géneros cinematográficos, ya sea el cine bélico (*Welcome to Sarajevo*, 1997) western (*The claim*, 2000), el documental dramatizado (*Road to Guantanamo*, 2006), la *road-movie* (*Butterfly kiss*, 1995; *In this world*, 2002; *The trip*, 2010), el falso documental (*24 Hour Party People*, 2002), el *pornomusical* (*9 songs*, 2004), la ciencia-ficción (*Code 46*, 2003), o el *film noir* (*The killer inside me*, 2010), entre otros.

10 | Se podría decir que, en el contexto actual, ya no es posible acercarse a los géneros de otra manera. Domènec Font, por ejemplo, señalaba cómo el cine moderno que aparece alrededor de 1960 mantiene ya una relación irónica y paródica con los géneros cinematográficos, con «un programa que autoriza todo tipo de interferencias, exhumaciones, encuentros y resonancias» (Font, 2002: 62).

construir su propio relato de sentido sobre la realidad. En cierto modo, los films muestran la lucha agónica de esos personajes para construir un relato cuya clave siempre está ausente, ya sea por ceguera narcisista —*24 Hour Party People*—, por un duelo traumático —*Genova*— o por la ausencia de una subjetividad unificadora —*Tristram Shandy*. Del mismo modo, la poética de Winterbottom se cimienta en una lucha agónica por estructurar una realidad desmesurada a través de un relato que no puede afirmar su autosuficiencia y, por lo tanto, su capacidad para representar una realidad singular. Ese factor unifica buena parte de sus películas y series: la posibilidad, siempre precaria e insuficiente, de encontrar una posición desde la que construir un relato, es decir, la posibilidad de representar realidades compartidas.

El uso de los géneros parte de esa misma lucha, pues su afirmación confirma la conciencia hipercodificada de todo relato, pero su desestructuración señala su insuficiencia. La misma insuficiencia que la película adjudica a la afirmación anacrónica sobre el *Tristram Shandy* en la entrevista a «Steve Coogan», a través del tratamiento irónico que se hace de la escena, así como de la desautorización inmediata que sufre el personaje. Winterbottom parte de una lectura deshistorizadora de la novela de Sterne que ya atesora una larga genealogía, pero su reescritura recupera el potencial disruptivo del libro a través de un refuncionamiento de los mecanismos formales y una historización de sus funciones. Y eso nos devuelve a la afirmación moral que también encontrábamos en la novela de Sterne. Renovar la mirada moral a las imágenes ante la histeria de materiales vacuos: ese parece ser su proyecto. La reescritura de un clásico de la literatura europea, lejos de la visita arqueológica o de la mirada turística, plantea un compromiso con el propio medio —el cine digital, la televisión— y con la tradición textual —los géneros. La experimentación, aparentemente irreverente, de la película, su tensión y aceptación de las convenciones cinematográficas, marcan la ambición y el límite de ese proyecto.

Bibliografía citada

- AUMONT, J., BERGALA, A., VERNET, M., y MARIE, M. (1985): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- BARTH, J. (1984): «The Literature of Replenishment» en Barth, J., *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Londres: The John Hopkins University Press, 193–206.
- BECK, H. (1987): *The elusive «I» in the novel: Hippel, Sterne, Diderot, Kant*, vol. 46, New York: P. Lang.
- BENNETT, B. (2007): «Very Un-British Films: Michael Winterbottom and the Cinema of Incompatibility» en Lin, Y. (ed.), *Rereading Britain Today. Essays in British literary and cultural studies*, Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 285–299, <http://eprints.lancs.ac.uk/53408/1/Winterbottom_incompatibility_chapter.pdf>.
- BROOKER, P. (2007): «Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning» en Cartmell, D. y Whelehan, I. (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press, 107–120.
- ERLICH, V. (1974): *El formalismo ruso: historia y doctrina*. Barcelona: Seix Barral.
- FLUCHÈRE, H. (1965): *Laurence Sterne : from Tristram to Yorick: An interpretation of Tristram Shandy*, London, New York: Oxford University Press.
- FONT, D. (2002): *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*, Barcelona: Paidós.
- GAUDREAU, A., y GROENSTEEN, T. (eds.) (1998): *La transécriture. Colloque de Cerisy*, Québec y Angoulême: Éditions Nota Bene.
- Gross, B. (2009): *Global Auteurs: Politics in the Films of Almodóvar, Von Trier, and Winterbottom*, Nueva York: Peter Lang.
- HEREDERO, C. F. (2002): «De la imagen y del lenguaje. El crisol de la modernidad» en Heredero, C. F. y Monterde, J. E. (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 147-176.
- HUTCHEON, L. (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres: Routledge.
- ISER, W. (1988): *Laurence Sterne : Tristram Shandy. Landmarks of world literature*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- JAMESON, F. (1991): *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- JEFFERSON, D. W. (1951): «Tristram Shandy and the Tradition of Learned Wit», *Essays in Criticism*, vol. 1, 3, 225–248.
- KEYMER, T. (2002): *Sterne, the moderns, and the novel*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- MCCAFFERY, L. (1986): *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*, Nueva York: Greenwood Press.
- NEIRA PIÑEIRO, M. del R. (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid: Arco Libros.
- PARDO GARCÍA, P. J. (2011): «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)» en Pérez Bowie, J. A. (ed.), *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios sobre la adaptación*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 45-102.
- PAVEL, T. G. (2005): *Representar la existencia : el pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2011): «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión» en Pérez Bowie, J. A. (ed.), *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios sobre la adaptación*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 21-44.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- SERCEAU, M. (1999): *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*, París: Éditions du CEFAL.

- SHKLOVSKY, V. (1991): «The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*» en Shklovsky, V., *Theory of Prose*, Normal, IL, Dalkey Archive Press, 147-170.
- STAM, R. (2001): *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona: Paidós.
- VANOYE, F. (1996): «La adaptación» en Vanoye, F., *Guiones modelo y modelos de guion*, Barcelona: Paidós, 125-156.
- Volek, E. (ed.) (1992): *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid: Fundamentos.
- WATTS, C. (1996): «The modernity of Sterne» en Pierce, D. y Voogd, Pj. J. de (eds.), *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, Amsterdam: Rodopi, 19-38. Barcelona: Paidós, 125-156.
- Volek, E. (ed.) (1992): *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid: Fundamentos.
- WATTS, C. (1996): «The modernity of Sterne» en Pierce, D. y Voogd, Pj. J. de (eds.), *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, Amsterdam: Rodopi, 19-38.

Filmografía citada

- Winterbottom, M. (dir.) (2005): *A cock and bull story* [grabación de vídeo], Londres: Scion Films, 1 DVD, 91 min. Barcelona: Paidós, 125-156.