

UNA MIRADA A LA PARODIA DESDE EL FORMALISMO RUSO: *TRISTRAM SHANDY* DE LAURENCE STERNE

Maria Djurdjevic
Universitat Pompeu Fabra

Laurence Sterne, escritor y humorista anglo-irlandés (1713-1768), publicó por entregas entre 1760 y 1767 unos libros calificados de humorísticos que se reúnen bajo el título *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*). Un nada convencional libro de memorias escrito por Tristram Shandy, hijo de un acomodado propietario rural, en el que, tras varios centenares de páginas, el protagonista y narrador ni siquiera ha venido al mundo. La obra consta de nueve volúmenes, se encuentra incompleta y, al contrario de lo que sugiere su título, se detiene en la infancia del Tristram. En lugar de conocer la vida del protagonista, el lector se encuentra envuelto en un sinnúmero de digresiones, descripciones y anécdotas vinculadas a toda una galería de personajes (el padre de Tristram, obsesionado con el tamaño de las narices y con la importancia que el nombre de las personas tiene en su destino; Yorick, el cura bocazas que recuerda a don Quijote; el tío Toby, heroicamente herido en el sitio de Namur, entre otros).

La obra carece de trama en el sentido estricto: L. Sterne hace simplemente el retrato humorístico de una familia y de las personas que entran en contacto con ella. La historia se teje sin seguir el orden temporal de los acontecimientos narrados, procediendo principalmente por libre asociación de ideas, por lo que los comentaristas contemporáneos incluyen a *Tristram Shandy* entre las llamadas *novelas de corrientes de consciencia*, y consideran a Sterne precursor de Joyce y de las vanguardias europeas, dado que anticipa muchos de los recursos narrativos de las vanguardias literarias de los finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

En la época en que apareció la novela, era obvio que se trataba de una literatura no-convencional, humorística y satírica, escrita en espíritu de la tradición literaria que comienza con Erasmo y Rabelais y continúa con Burton y Swift, impregnada de la filosofía de Locke, crítica por su naturaleza. Sterne mismo se declaraba deudor y discípulo de François Rabelais (1490-1533), Miguel de Cervantes (1547-1616), John Locke (1632-1704) y Jonathan Swift

UNA MIRADA A LA PARODIA DESDE EL FORMALISMO RUSO

(1667-1745). No obstante, poca cosa se había dicho sobre la particular naturaleza de esa obra hasta los formalistas rusos, que descubrieron que se trataba de una brillante crítica cómica del desarrollo de la novela inglesa.

La escuela teórica formada alrededor de 1914 en Rusia denominada *formalismo ruso* actuó en el siglo XX y sus ideas fueron acogidas y desarrolladas por los estructuralistas franceses, distintas corrientes de semiólogos, marxistas y, también, teóricos de la postmodernidad. Esos teóricos (M. Bajtín, V. Shklovski) lograron incidir en la problemática esencial de *Tristram Shandy*, esclareciendo la estrecha vinculación entre el aspecto formal y el contenido de esa obra literaria, reconociendo a Laurence Sterne un mérito y un lugar muy especiales en la literatura universal. Interpretaron esa obra en una clave nueva, centrándose en sus fundamentos paródicos, además de su ya mencionada focalización en lo literario y lo formal.

Conscientes de la sutileza que encierra la labor hermenéutica, los formalistas rusos subrayaron la importancia de los cambios que ocurren en la interpretación de una obra literaria en función de la época y la tradición cultural desde la cual se estudia. En uno de sus trabajos teóricos, V. Shklovski dice:

El entendimiento de las obras literarias sufre periódicos virajes: aquello que fue cómico, se convierte en trágico: aquello que fue exquisito, se percibe como una banalidad. La obra literaria parece como si volviera a escribirse.

De esta manera, los simbolistas dieron vuelta a la percepción de Gogol: en lugar del célebre realismo, encontraron en él un mundo fantástico. Y de la misma manera renacía Shakespeare: del olvido a la gloria, gracias al Dr. Johnson; de la gloria a su revocación por Voltaire, quien habló de un "salvaje" ebrio y otra vez a la celebridad en el romanticismo. Por supuesto, cada vez se percibía un Shakespeare nuevo.

[...] Este cambio de la percepción de un autor es una ley histórico-literaria que se explica por el hecho de que cada escritor es percibido no aisladamente sino sobre el trasfondo de nuestra tradición. Lo comparamos con nuestras normas estéticas.¹

La interpretación de la novela *Tristram Shandy* ha ido cambiando. En la época contemporánea, definida por el *boom* de las TIC y del hipertexto (la fragmentación, la descentración, el pastiche), se le suele considerar como la primera novela postmoderna. Esa calificación, emitida por algunos teóricos de la literatura contemporáneos, suscita dudas. ¿Se puede calificar de *postmodernas* las obras sólo porque conllevan algunos elementos que se usan hoy para definir la poética de la postmodernidad, inscribiéndose, quizás, en otras épocas y tradiciones culturales? ¿Acaso es sencillo delimitar la modernidad y la postmodernidad? Los formalistas rusos subrayaron precisamente la atemporalidad o dimensión diacrónica de esa obra artística, reivindicado el significado griego de los géneros literarios:

El escritor vuelve a revivir cuando empieza a ser percibido de una manera nueva. Las revoluciones literarias *no sólo crean nuevos valores artísticos, sino que reestablecen los viejos*². Tiene lugar no tanto una reevaluación como, más bien, un viraje.³

Tristram Shandy es una novela *del siglo XVIII*. Y es *novela*⁴, una novela paródica dieciochesca. La *parodia* como técnica o género literario no aparece en el siglo XX, por lo que no es característica

1.- Víctor Shklovski, "Eugenio Oniegin: Puskin y Sterne", en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1992, p. 187.

2.- El subrayado es nuestro.

3.- V. Shklovski, "Eugenio Oniegin: Puskin y Sterne", *op. cit.*, p. 188.

4.- A esta obra se le discutió incluso su naturaleza novelesca, ya que no respetaba los cánones establecidos para escribir novelas de su época. Los formalistas rusos salieron en su defensa, subrayando que la forma de esta novela (no convencional) depende de la temática que trata (asimismo no convencional). Es una novela sobre el desarrollo de la novela inglesa, o metanovela (V. Shklovski, "The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*", en *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Elmwood Park (IL), 1990, p. 170.

exclusiva de la literatura postmoderna. En este sentido, sería lícito definir esa obra como una novela paródica, pero no como postmoderna.

Novela como parodia

Shklovski explica la cuestión principal que encierra esa obra, incidiendo en el fenómeno de “novela como parodia”. Los formalistas rusos reivindicaron el sentido griego de la noción *parodia* (*par*, contra; *oda*, *odos*, canto, alabanza)⁵ como inmanente crítica de los procedimientos literarios, próximo al significado contemporáneo de la palabra “metaficción”. En *Eugenio Oniegin* de Pushkin o *Tristram Shandy* de Sterne, la reflexión sobre la literatura, y no sobre la sociedad, forma el primer plano de la obra:

Eugenio Oniegin, tal como *Tristram Shandy*, es una novela paródica. En ambas, no se parodian las costumbres y los tipos sociales de la época, sino la propia técnica de la novela, su mecanismo. (...)

El verdadero *siuzhet* de *Eugenio Oniegin* no es la historia de Oniegin y Tatiana, sino el juego con esa fábula. El contenido principal de la novela son sus propias formas constructivas, mientras que el *siuzhet* queda aprovechado tal como se utilizan los objetos reales en los cuadros de Picasso.⁶

Nothing has as yet been written about Sterne, or if so, then only a few trivial comments. (...) The difference between the conventional novel and that of Sterne is analogous to the difference between a conventional poem with sonorous instrumentation and a futurist poem composed in transrational language (*zauumnyi jazyk*).⁷

Lo parodiado

L. Sterne parodia diversos fenómenos vinculados al tema principal —la escritura de la novela—. Parodia la manera de escribir las *novelas de aventuras*: 1) es una parodia de la estructura narrativa (forma novelesca); 2) es una parodia de la manera tradicional de concebir el papel del protagonista / héroe; 3) es una parodia del propio acto de escribir dificultado por las limitaciones del lenguaje; 4) es una parodia de la relación entre escritor y lector; y, finalmente, 5) es una parodia de los acontecimientos de su época.

Los formalistas rusos analizaron los primeros cuatro procedimientos paródicos, arrojando nueva luz sobre la dependencia de la forma novelesca del contenido de la novela.

1) Parodia de la estructura narrativa (forma novelesca)

V. Shklovsky explica que, nada más comenzar la lectura de *Tristram Shandy*, nos invade la sensación de caos.

The action constantly breaks off, the author constantly returns to the beginning or leaps forward. The main plot, not immediately accessible, is constantly interrupted by dozens of pages filled with whimsical

5.- L. Hutcheon explica en “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, 36 (1978), pp. 467-477 que la parodia desempeña la función de contrastar (el texto parodiado con el texto nuevo) donde el texto parodizante implica un juicio de valor, una crítica de las convenciones literarias y formales, proporcionando una desviación de lo que se considera como norma literaria. No obstante, esa crítica no es negativa, no es ridiculizante, devalorizante, ni tiene intención de destruir el texto parodiado, sino representa una mera superposición de dos planos diferentes, guardando respetuosamente la llamada “distancia irónica”. En este componente positivo, respetuoso hacia la tradición literaria que al mismo tiempo se parodiza, reside, según Hutcheon, la diferencia entre la parodia y la sátira.

6.- V. Shklovski, “Eugenio Oniegin: Puskin y Sterne”, *op. cit.*, p. 189.

7.- V. Shklovski, “The Novel as Parody: Sterne’s *Tristram Shandy*”, en *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Elmwood Park (IL), 1990, p. 147.

UNA MIRADA A LA PARODIA DESDE EL FORMALISMO RUSO

deliberations on the influence of a person's nose or name on his character or else with discussions of fortifications.⁸

El libro comienza como autobiografía, pero, en lugar de seguir el curso anunciado, se propone describir el nacimiento del protagonista. No obstante, éste tampoco logra tener lugar, porque la historia principal queda marginalizada mediante la constante interrupción de otro material narrativo. Ese desorden es intencionado y su objetivo no sólo es producir un efecto cómico, sino representa una *parodia*. Shklovsky señala que todo en la novela está desplazado de su sitio natural y reorganizado de una manera inesperada. La dedicatoria aparece en la página 25, sin hacer referencia a ninguno de los tres elementos básicos: contenido, forma o tiempo. El Prólogo no es menos extraño: se encuentra en el tercer de los nueve volúmenes, en el párrafo 20, páginas 182-203. Los párrafos 18 y 19 del volumen 9 vienen después del 25. La creación del desorden encuentra motivo en la liberación de las normas literarias: «All I wish is that it may be a lesson to the World, "to let people tell their stories their own way"».

La violación de las reglas de la escritura convencional constituye el contenido de esta novela, advierten los formalistas rusos. L. Sterne usa y abusa del arte de la digresión, intercalando largos episodios de la vida de personajes secundarios y hasta verdaderos cuentos dentro de la novela (un buen ejemplo es el del narigudo de Estrasburgo), así como inacabables reflexiones del autor sobre cualquier fenómeno del mundo que le rodea. Se trata, nuevamente, de una parodia: se parodia la estrategia narrativa de intercalar historias, usada habitualmente en la creación literaria de las épocas anteriores (como, por ejemplo, en el *Quijote*). Relatando algún evento, el autor pasa a contar los rumores relacionados con éste, después introduce las digresiones y, más tarde, las discusiones sobre estas digresiones. Historias inoportunas y motivos intrusos, párrafos enteros sobre los abrigos verdes y descripciones incansables de las posturas físicas de los personajes (L. Sterne es pionero en este tipo de descripciones) tienen una función muy clara –impedir el desarrollo de la trama principal–. V. Shklovsky sentencia al respecto:

Sterne's inset material does not play a merely peripheral role in the novel. On the contrary, every passage belongs to one of the novel's compositional lines.⁹; [...] the device turns upon itself, so to speak, that is, where the realization of the form constitutes the content of the work.¹⁰

L. Sterne, al igual que antes M. de Cervantes, se dedica a la desmitificación de géneros literarios en boga en su tiempo, haciendo experimentos con la estructura narrativa dieciochesca. El final brusco e inesperado es también una parodia: la parodia de las *novelas de aventuras* de su época que terminaban convencionalmente con la boda o casamiento.

El orden no-lineal o la falta de consistencia no son fruto de torpeza o ignorancia del autor. Los formalistas rusos fueron primeros en advertir su intencionalidad: «It is precisely the unusual order of even common, traditional elements that is characteristic of Sterne»¹¹.

2) Parodia del papel del protagonista (héroe) en la novela

La atención está desviada de las fortunas del héroe a las de su entorno: su familia está representada en repetidas imágenes que visualizan la dificultad de la comunicación entre los humanos, dadas las diferencias que encierran sus estructuras mentales. El protagonista no sólo no toma partido en la acción, sino que es pasivo hasta tal extremo que se encuentra marginado. Tristram, el narrador de la historia, está aislado; en la profundidad de su vida privada él duda si

8.- *Ídem*, p. 147.

9.- *Ídem*, p. 165.

10.- *Ídem*, p. 153.

11.- *Ídem*, p. 169.

aún es posible saber algo sobre sí mismo. Sterne se reconocía deudor de la psicología de Locke: fascinado por la energía de la imaginación, llenó el libro de personajes ficticios que reinventan y mitologizan la condición humana.

De esta forma, la primacía del protagonista ha perdido importancia en la obra. Tristram aparece sólo en el capítulo IV y desaparece en el capítulo VI. Está claro que se trata de una parodia del héroe clásico, el gran protagonista de la historia, trátase del héroe antiguo que participa activamente en la acción, como del moderno, que sufre pasivamente los efectos de alguna acción plasmando su protagonismo en la reflexión sobre su destino.

3) Parodia del acto creativo

Otro de los recursos típicos de Sterne es la metanarración –los comentarios que el propio autor hace de su escritura y de la literatura en general–. Los formalistas rusos advierten a cada paso que, en esta novela, el contenido tiene considerablemente menos importancia que la forma en que la historia se narra. Acentúan que *Tristram Shandy* tiene un carácter altamente performativo (*performance*): es una reflexión sobre la escritura y un experimento vivo del evento de narrar historias.

«Laurence Sterne's comic meta-novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* remains one of the most engaging reflections on the nature of The Book»¹², se expone en un comentario contemporáneo. Se ha mostrado, después de lo revelado por los teóricos rusos, que *Tristram Shandy* lleva implícita una postura crítica frente al libro como objeto material. Hoy en día, en la era del texto electrónico, ese tema es un tópico, pero plantearlo en el siglo XVIII era señal de una gran inteligencia.

L. Sterne usa diversas técnicas para llamar la atención sobre la materialidad del texto y plantear dudas sobre su supuesta naturalidad. Un gráfico en forma de cruz aparece cuando Dr. Slop se santigua, la página negra para anunciar la muerte de Yorick, unos gráficos especiales para designar el desarrollo de una línea narrativa, las páginas en blanco para sugerir el arranque de una nueva historia, una particular página negra se ofrece al lector para añadir su propia descripción de la belleza de la Viuda Wadman, etc. Así mismo, algunos párrafos aparecen súbitamente fuera del orden secuencial. Otras veces, los capítulos constan de una sola frase. Esa obra es todo un anticipo –con más de cien años– de *Ulises* de Joyce.

El narrador incluye, como parte de desarrollo narrativo de su novela, reflexiones respecto al aspecto gráfico del texto, el proceso creativo y otras de naturaleza teórica. Hay un párrafo entero dedicado al debate sobre los párrafos:

It is not a shame to make two chapters of what passed in going down one pair of stairs? For we are got no farther yet than to the first landing, and there are fifteen more steps down to the bottom; and for aught I know, as my father and my uncle Toby are in a talking humour, there may be as many chapters as steps (281).¹³

Esas técnicas no sirven para divertir al lector, como durante siglos fue interpretada su utilización, sino, como sugiere L. Hutcheon, tienen un valor estratégico: encarnan la crítica de la ilusión de transparencia lingüística que ofrece el texto en formato tradicional (papel).

4) Parodia de la relación entre autor y lector

En lugar de escribir para un lector pasivo que sólo busca diversión en las *novelas de aventuras*, Sterne se plantea una tarea mucho más ambiciosa: instruir al lector, hacerle pensar y hacer de él partícipe en el proceso creativo.

12.- *An Experimental Novel: Sterne's Tristram Shandy*, (<http://mural.uv.es/franrey/>), Universidad de Valencia, © Copyright 1999-2000 Dr. Vicente Forés López / Francisco Daniel Rey Rus

13.- La cita es de V. Shklovsky, *ídem*, p. 153.

UNA MIRADA A LA PARODIA DESDE EL FORMALISMO RUSO

Para ello, Sterne usa la estrategia de confundir y desconcertar al lector. En varias ocasiones jugará con su curiosidad. Shklovsky ofrece un ejemplo, el pasaje donde Sterne juega con el deseo del lector de saber qué papel desempeña Jenny en su vida (en la página 48):

- Not that I can be so vain or unreasonable, Madam, as to desire you should therefore think, that my dear, dear Jenny is my kept mistress; -no,- that would be flattering my character in the other extreme, and giving it an air of freedom, which, perhaps, it has no kind of right to. All I contend for, is the utter impossibility for some volumes, that you, or the most penetrating spirit upon earth, should know how this matter really stands. - It is not impossible, but that my dear, dear Jenny! Tender as the appellation is, may be my child. - Consider,- I was born in the year eighteen. - Nor is there any thing unnatural or extravagant in the supposition, that my dear Jenny may be my friend. - Friend! - My friend. Surely, Madam, a friendship between the two sexes may subsist, and be supported without - Fy! Mr. Shandy: - Without ant thing, Madam, but that tender and delicious sentiment, which ever mixes in friendship, where there is a difference of sex.¹⁴

El escritor se propone interactuar con el lector: le apostrofa, apela a sus facultades, le implica en el desarrollo de la trama y se burla de él. En realidad, Sterne se burla de sí mismo y de su manera de escribir la novela y, consecuentemente, del lector y los acontecimientos de su tiempo.

Como subraya L. Hutcheon, la parodia necesita de un lector sofisticado y culto, capaz de construir una segunda significación a partir de lo que se ofrece en la superficie del texto. El lector está constantemente invocado por el autor, porque sólo él puede, con la ayuda del escritor, conocer y reconocer el texto aludido, condición indispensable para componer el deseado conjunto, la síntesis dialéctica del primer y segundo plano en la parodia. El lector y su capacidad interpretativa tienen un valor primordial tanto para Sterne como para el género paródico en general.

Conclusión

Mediante diferentes procedimientos y estrategias (la inclusión del material heterogéneo en el cuerpo de la novela, la narración no-lineal, las constantes alusiones al lector y las reflexiones sobre la naturaleza del libro), *Tristram Shandy* anticipa muchas de las técnicas que hoy en día usa la ficción hipertextual¹⁵. Además de su valor innovador y la enorme influencia que ha ejercido en la literatura universal como fuente de ideas y técnicas para los escritores y teóricos literarios, esa novela se caracteriza por un alto valor artístico. Sería lícito decir que encarna una lograda combinación de la innovación formal y el genio del género cómico y paródico.

No hay que olvidar, sin embargo, que para descifrar su significado y su valor era crucial la interpretación realizada por los teóricos rusos. Pioneros en el redescubrimiento y la reconstrucción del género *paródico* (*par-odia*, 'contra-alabanza', 'contra-apología'), cuya comprensión se encontraba alterada después de la Antigüedad, supieron incidir en un rasgo suyo importante –su naturaleza ambigua–. La parodia es a la vez un respetuoso homenaje al patrimonio artístico y una irónica mirada hacia la tradición literaria (burla). Los formalistas rusos señalaron también que tanto su uso como su reconocimiento en el proceso hermenéutico requieren la sofisticación cultural, el conocimiento de las estrategias comunicativas, la capacidad de dilucidar los significados referidos a los aspectos formales de la obra (y no sólo los aspectos sociales de su contenido) y el talento para efectuar la superposición de textos, por parte del autor, el lector y el comentarista.

14.- *Ídem*, p. 158.

15.- La obra *Tristram Shandy* influyó enormemente sobre ciertas corrientes de literatura posterior. Además del citado Joyce, son evidentes los ecos en autores como Virginia Woolf e Italo Calvino, textos del argentino Julio Cortázar y del serbio Milorad Pavić. Algunos aspectos de la poética sterniana fascinaron a autores a lo largo del mundo creando el denominado "efecto Sterne".

Los rusos eran prolíficos en la creación de postulados teórico-literarios (M. Bajtín, R. Jakobson), de la teoría del arte (E. Panofsky), la teoría del signo (I. Lotman) y del mito (A. Losev, E. Meletinski) a lo largo del siglo XX y cimentaron las bases de la semiótica, la teoría cultural y la filosofía del lenguaje. Como herederos inmediatos de la tradición filosófica griega a través de la cultura bizantino-eslava, fieles al *logos helénico*, su pensamiento encuentra en el siglo XX soluciones novedosas para viejas cuestiones. Después de décadas y siglos de incompreensión de la función del género paródico, lograron arrojar nueva luz sobre una de sus obras maestras, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. La pregunta que queda por responder es si las técnicas de ese escritor son postmodernas o premodernas, o ambas a la vez.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M.: “De la prehistoria de la palabra novelesca”, en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 411-448.
- Forés López, V. / Rey Rus, F.: “An Experimental Novel: Sterne’s *Tristram Shandy*”, Universidad de Valencia (<http://mural.uv.es/franrey/>), © Copyright 1999-2000.
- Genette, G.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 9-44.
- Hutcheon, L.: “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, 36 (1978), pp. 467-477.
- Keep, Ch. / McLaughlin, T / Parmar, R.: “The Electronic Labyrinth”, University of Virginia (<http://elab.eserver.org/elab.html>), © 1993-2000.
- Shklovski, V.: “*Tristram Shandy* de Sterne y la teoría de la novela” (“*Тристрам Шенди* Стерна и теория романа”) en *Novela como parodia (Пародийный роман)*, San Petersburgo, 1921.
- : “The Novel as Parody: Sterne’s *Tristram Shandy*”, en *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Elmwood Park (IL), 1990, pp. 147-170. Original: *O теории прозы*, 1982.
- : “Eugenio Oniegin: Puskin y Sterne” en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1992, pp. 187-189.
- Sterne, L.: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- Volek, E. (ed.): *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1992.