

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ-DUEÑAS

## EL GÉNERO EPISTOLAR Y EL DISCURSO NARRATIVO EN «TRISTRAM SHANDY» Y EN «HUMPHRY CLINKER»

### *Introducción*

La tendencia a establecer modelos de comparación parece ser un proceso consustancial a cualquier actitud de reflexión en torno a diversos fenómenos observables por la humanidad. El sentido relacional y la determinación de referencias así parecen delimitarlo. En el campo preciso de los estudios de literatura, y más aún en su consideración como *discurso social*<sup>1</sup>, resulta conveniente detenerse en las diversas manifestaciones que constituyen ese discurso literario y lo que incorpora del discurso social real frente al particular de la ficción.

Si se entiende, en líneas generales, que todo acto de recepción de forma artística significativa es comparado, se comprende que el estudio de diversos fenómenos propios del discurso social se reflejen en el discurso literario y, también, que su estudio constituya un acto de literatura comparada<sup>2</sup>. En el caso concreto de la ficción inglesa del siglo XVIII se observan dos rasgos de carácter general que sirven de marco al estudio comparado que propongo: el uso de la primera persona y la utilización del género epistolar<sup>3</sup>. Estos dos rasgos condicionan sobremanera cualquier estudio que se pretenda llevar a cabo al respecto, y conforman el acto de la lectura de las obras.

Hechas estas aclaraciones preliminares, y para entrar ya en materia, hay que especificar el objeto de la comparación en algunos aspectos de las obras respectivas

---

<sup>1</sup> Sobre este concepto me baso en las ideas de Roger Fowler, *Literature as social discourse*, Londres, Batsford, 1981 y en su ampliación más metódica en *Linguistic criticism*, Oxford, Oxford University Press 1986.

<sup>2</sup> *Every act of the reception of the significant form, in language, in art, in music, is comparative. Cognition is recognition, either in the high Platonic sense of a remembrance of prior truths, or in that of psychology.* (George Steiner, *What is comparative literature? An inaugural lecture delivered at the University of Oxford on 11 October 1994*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 1).

<sup>3</sup> «Novels of the eighteenth century tend to be written in the first person or in letter form», L. J. Davies, *Factual fictions. The origin of the English novel*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1983, p. 4.

de Laurence Sterne *The life and opinions of Tristram Shandy* (1759-1767), y de Tobias Smollett *The expedition of Humphry Clinker* (1771)<sup>4</sup>. El objeto en cuestión se centra en la representación textual de la relación discursiva existente entre lo epistolar y la conversación. A simple vista puede parecer innecesario el tratar de dilucidar entre lo textual y lo discursivo, pero resulta ser fundamental a la hora de establecer los criterios de representación. Por textual se entiende el conjunto de elementos de nivel gramatical cuya relación no se estableció en sartas de oraciones sino que esto se hace a partir de lo que surge como resultado de una organización determinada que constituye una unidad semántica, más que una unidad propiamente gramatical<sup>5</sup>. Por discursivo se entiende el conjunto de elementos comunicativos en los que lo lingüístico es solamente parcial, pues lo que discurre es complejo en su composición.

La relación existente entre lo epistolar y la conversación aparece representada en la textualidad como reflejo de esa interacción de difícil separación de lo oral y lo escrito<sup>6</sup>. *Tristram Shandy* constituye un magnífico ejemplo de prosa narrativa de ficción en primera persona, con su correspondiente complejidad discursiva. La aparición del «yo» narrativo marca el comienzo de un sucesiva hilazón de oraciones en las que la narración se entremezcla con la exposición de ideas, la argumentación de juicios, o la descripción general. La expresión del desarrollo temporal y la verbalización de diversas categorías nocionales alcanzan en esta obra un desarrollo superlativo. La escritura, además, consigue un nivel de conversación al emplear una sintaxis de peculiares efectos<sup>7</sup>.

*Humphry Clinker* es una obra representativa del género epistolar como claro

---

<sup>4</sup> Para la referencia a estas obras sigo las siguientes ediciones: T. Smollett, *The expedition of Humphry Clinker*, Harmondsworth, Penguin, 1967. L. Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy*, Harmondsworth, Penguin, 1967. Sobre las ediciones de Sterne puede verse la monografía de J. C. T. Oates, *Shandyism and sentiment 1760-1800*, Cambridge, Cambridge Bibliographical Society, 1968, y para lo específico a las obras de Sterne en España hay un trabajo monográfico por Luis Pegenante «The unfortunate journey of Laurence Sterne through Spain: the translation of his works into Spanish», *The Shandean*, 6, 1994, pp. 25-53.

<sup>5</sup> *A text is a semantic unit, not a grammatical one. But meanings are realized through wordings; and without a theory of wordings —that is, a grammar— there is no way of making explicit one's interpretation of the meaning of a text* (M. A. K. Halliday, *Introduction to functional grammar*, Londres, Arnold, 1985., p. XVII). Aunque esta definición ha recibido críticas, lo cierto es que el estudio del texto se encuadra en lo léxico-gramatical.

<sup>6</sup> Sobre la interacción de lo oral y lo escrito véase W. Ong, *Orality and literacy. The technologizing of the word*, Londres, Methuen, 1982. Ong se ocupa de establecer las pautas de estudio desde lo oral a lo escrito en sus diversas representaciones. Como resumen de sus ideas lo que sigue resulta significativo: *Orality is not an idea, and never was. To approach it positively is not to advocate it as a permanent state for any culture. Literacy opens possibilities to the word and to human existence unimaginable without writing* (p. 175).

<sup>7</sup> «To that extent his syntactical antics seem daringly close to real speech», Max Byrd, *Tristram Shandy*, Londres, Unwin Hyman, 1985, p. 72. Este mismo autor juzga el estilo que aparece en *Tristram Shandy* como el resultado de un dinamismo de tono conversacional:

«His own style, with its mysterious dashes, its forays into formlessness, its self-conscious and gymnastic rhetoric, stands entirely opposed to Locke's notion [...] In Sterne's sense of writing as motion — as two-way conversation, as the witty discovery of metaphor —we feel a creative act going forward, however obscurely, an emotional process of self-explanation and clarification that no one word or idea could accomplish.» (p. 84).

exponente de la narrativa del siglo XVIII. Se trata de una sucesión de cartas que conforman un texto narrativo y producen un discurso total entre el conjunto de correspondencia y el lector, a través de sucesivos discursos individuales y los establecidos entre los remitentes y los destinatarios. Esto provoca una polivalencia en cuanto a la modalidad y a la deixis, lo que hace de *Humphry Clinker* una obra maestra de la prosa narrativa de ficción al utilizar el género epistolar como verdadero (pre)texto.

Además, ambas obras constituyen un claro ejemplo de la heteroglosia existente en el siglo XVIII, escrita con gran viveza y profundidad a la vez, tal como en su día lo enunciara Bajtín al tratar la estilización paródica y la utilización híbrida de varios usos lingüísticos por parte de Smollett y de Sterne<sup>8</sup>.

### *Modos narrativos en Tristram Shandy*

Lo que distingue a la prosa narrativa de la que aparece en otros tipos de géneros es que se basa en la estructuración secuencial de oraciones que se refieren al desarrollo de un hecho a través del tiempo. Si, además, la prosa narrativa es de ficción se incluye una concepción adicional de la ficción como teoría de la realidad que se construye a través de un uso particular del lenguaje<sup>9</sup>.

*Tristram Shandy* comienza con un largo párrafo expositivo en primera persona que se vertebra en torno a un enunciado desiderativo y continúa con un largo período condicional de inversión enfática, lo que concluye con una oración completiva que revela lo irrealizable de la hipótesis de cumplimiento<sup>10</sup>. Los destinatarios explícitos de la narración quedan claramente expresados en el vocativo de segunda persona y en la tercera persona *the reader*, lo que crea cierto sentido de distanciamiento. Hay diferentes modos de dirigirse al hipotético lector en la obra, y así en el capítulo sexto aparece el vocativo *sir*<sup>11</sup>. Aparentemente esto se corrobora con la inserción de una carta en la que el destinatario aparece explícito como *my lord*, y que va firmada por el narrador, Shandy, quien a continuación revela que su dedicatoria es virgen. Esto amplía el plano de la ficción al contener un vocativo que no se refiere a nadie en concreto dentro del esquema narrativo, sino que es a su vez un uso imaginario, pues se trata de la ficción dentro de la ficción.

---

<sup>8</sup> Véase al respecto la edición de Michael Holquist, *M. M. Bakhtin, The dialogic imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 301 y ss.

<sup>9</sup> Esta definición se encuentra en R. Fowler *Literature as social discourse. The Practice of linguistic criticism*, Londres, Batsford, 1981, p. 34.

<sup>10</sup> «I wish either my father or my mother, or indeed both of them [...] Had they duly considered [...] Had they duly weighed and considered [...] I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world, from that in which the reader is likely to see me. Believe me, good folks, not inconsiderable a thing as many of you may think.» (p. 35)

<sup>11</sup> «In the beginning of the last chapter, I informed you exactly... when I was born.» (p. 41). Hay que añadir que la utilización del vocativo «Sir» alterna con el vocativo «Madam» y se llega a establecer una diferencia de género en la que se puede percibir que el tratamiento masculino evoca un lector comprensivo, mientras que el tratamiento femenino evoca un mal lector, o una mala lectora, como señala Barbara M. Benedict «“Dear Madam”: Rhetoric, cultural practice and the female reader», *Studies in Philology*, LXXXIX, 1992, pp. 485-498.

La referencia al lector se repite continuamente e incluso hay un comentario sobre la clase de lectores en el que se identifica el uso retórico del genérico *reader* con la segunda persona<sup>12</sup>. La repetición de vocativos como *you/sir* establece un tipo de tratamiento que implica cercanía. En tal sentido, el estilo narrativo con reiterado uso del vocativo en segunda persona dentro del esquema narrador/lector (o destinatario de la narración) recuerda gráficamente al esquema no menos repetitivo del género epistolar.

El discurso narrativo de *Tristram Shandy* se mantiene en clave de primera persona (narrador) que se dirige a una segunda persona (destinatario de la narración) con continuas referencias a la existencia del lector. En tal esquema se incluyen la narración y la exposición que constituyen el núcleo de la obra, anunciadas en el sintagma que da título a la misma, y que une los extremos de la autobiografía y el conjunto de noticias sobre los antecedentes de la causa de la acción. La importancia del pensamiento del narrador supone, también, un rasgo excepcional en la narrativa de la época<sup>13</sup>. Hay momentos en los que incluso lo narrativo se relega a un segundo plano y la digresión expositiva lo supera<sup>14</sup>.

### *Conciencia lingüística*

La reflexión sobre la lengua en *Tristram Shandy* es constante y muestra el uso lingüístico como método, como medio de expresión, y como objeto, como finalidad en sí misma. En el capítulo 19 del volumen I hay una parte que sirve de ilustración a este aspecto, al analizar con detalle la retórica utilizada por su padre cuando expresa éste sus fobias onomásticas y se mantiene un tono narrativo de pasado en estilo indirecto con indicación de repetición. Se menciona el empleo de una erotesis, serie de preguntas con respuesta definida. Además, el uso del pretérito resulta doblemente narrativo al referirse a una acción del pasado desde el propio pasado narrativo, del eje temporal de la acción<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> «I know there are readers in the world, as well as many other good people in it, who are no readers at all —who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of everything which concerns you.» (pp. 37-38). Hay una continúa referencia al lector o a la lectora en la que incluso se llega a regañar por no leer bien y entender adecuadamente, a juicio del narrador, lo que aumenta el grado de interacción de evaluación de la comprensión y el progreso en la lectura, como señala Bertrand Gervais («Reading tensions: of Sterne, Klee and the secret police», *New Literary History*, 26, 1995, pp. 855-884). Este mismo autor enfatiza la oposición existente en *Tristram Shandy* entre el lector y la lectora, y la forma en que la mujer al leer comete errores que no hace el hombre (860).

<sup>13</sup> Sobre esto véase R. Chapman, *The language of English literature*, Londres, Arnold, 1982 p. 57, quien señala la originalidad de este modo narrativo.

<sup>14</sup> Véase la obra de G. N. Leech y M. H. Short, *Style in fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*, Londres, Longman, 1981, pp. 242-243, donde se comenta la realización representativa de la sintaxis (*iconicity*) en un capítulo de *Tristram Shandy*.

<sup>15</sup> «So that in the middle of a dispute on the subject, in which, by the bye, he was frequently involved —he would sometimes break off in a sudden and spirited EPIPHONEMA or rather EROTESIS, raised a third, a full fifth above the key of the discourse—, and demand it categorically of his antagonist, whether he would take upon him to say, he had ever remembered, —whether he had ever read—, or even whether he had even heard tell of a man called Tristram, performing anything great or worth recording? —No he would say— TRISTRAM! The thing is impossible» (p. 81).

La referencia al esquema retórico utilizado por su padre no constituye un comentario aislado sino que obedece al conocimiento del arte de expresarse con efectividad. El narrador domina los recursos retóricos y hace referencia a ellos continuamente, al indicar la finalidad del argumento: convencer o silenciar<sup>16</sup>. Toda la relación de elementos retóricos aparece como algo fugaz y brillante y se debe a un planteamiento riguroso y profundo; la mención de la lógica y la retórica en una obra del siglo XVIII no resulta casual<sup>17</sup>. Hoy día, puede que se haya perdido la perspectiva de los estudios de lógica y retórica en su relación complementaria y más aún en su relación con la gramática; sin embargo, la aplicación de los principios de Grice, Austin, y Searle parece que hace renacer ciertas esperanzas.

En el siglo XVIII se mantenía la distinción entre la retórica como arte de disponer la persuasión y la convicción, y la lógica como teoría de la comunicación; no obstante ya entonces se comenzaba a producir la separación de la lógica para llegar a convertirse en un objeto más de la teoría de la comunicación científica<sup>18</sup>. Al tratar de explicar estos enrevesados asuntos, Tristram parece anclado en sólidos principios tradicionales que, paradójicamente, tienen visos de actualidad y de vigencia dentro de los estudios dominantes de pragmática del lenguaje hoy día. Hay una profunda reflexión sobre la efectividad del texto y su interacción como discurso, y la trascendencia de lo lingüístico, de lo meramente verbal en su plano pragmático y un intento de mezclar niveles<sup>19</sup>. Se tiene en cuenta la idea de discurso al mencionar explícitamente el papel de la actividad compartida entre el narrador y el lector, que es quien descifra la narración en último lugar, lo que se relaciona con parte de las ideas actuales sobre la conversación<sup>20</sup>. Esta relación entre lo oral y lo escrito en la narración

---

<sup>16</sup> Sobre el argumento y su finalidad véase Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1976 (edición española *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 139 y ss.).

<sup>17</sup> La retórica en *Tristram Shandy* la estudia con detalle Agnes Zwaneveld («The rhetoric of *Tristram Shandy's* first chapter», *The Shandean*, vol. 4, 1992, pp. 66-84). Como rasgo especial se señala la tendencia a la antítesis (p. 77). Esto se manifiesta especialmente en el empleo de la oposición, como ya se ha mencionado (Gervais, ob. cit.).

<sup>18</sup> W. S. Howell, *Poetics, rhetoric and logic. Studies in the basic disciplines of criticism*, Londres & Ithaca, Cornell University Press, 1975; trata detenidamente el paso de los estudios de lengua a los de filosofía (pp. 44 y ss.).

<sup>19</sup> Esta idea se manifiesta al tratar del arte de escribir: «WRITING, when properly managed (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation [...] The truest respect that you can pay to the reader's understanding is to halve his matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.» (p. 127). Hay una referencia explícita al nivel pragmático de la lengua escrita al mencionar lo que se deja de escribir; el narrador actúa como conversador y permite que el signo actúe en ausencia y en presencia. Esto hace resaltar la relación entre la carta, la conversación y la lectura, que aparecen parcialmente inextricables en *Tristram Shandy*. Igualmente, como indica Roland Posner, existe un deliberado propósito de mezclar lo oral y lo escrito, lo verbal y lo que no lo es: «Sterne is not interested in clearly separating the various semiotic levels of his novel; on the contrary, his aim is to mix, conjoin, and intertwine the most disparate things» (p. 195). Roland Posner «Semiotic paradoxes in language use, with particular reference to Laurence Sterne's *Tristram Shandy*», en *Rational discourse and poetic communication. Methods of linguistic, literary, and philosophical analysis*, Berlín, Mouton, 1982.

<sup>20</sup> Esto puede verse en la concepción de la pragmática: «Conversation is not a structural product in the same way that a sentence is- it is rather the outcome of the interaction of two or more independent, goal-directed individuals, with other divergent interests» (S. C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 294).

como objeto de discusión, es lo que pone de manifiesto la representación de ese discurso de interacción, lo que aparece de forma más lineal en *Humphry Clinker*.

### *El esquema epistolar*

*Tristram Shandy* marca una pauta discursiva de narración que incluye la exposición, el argumento, y la descripción; todo ello en un plano que admite tanto lo verbal como lo no verbal en su función de fuerzas elocutivas. En *Humphry Clinker* se da también cierta complejidad discursiva, aunque por diferentes cauces. Esta obra se vertebra en torno a unas cartas de diversos remitentes a diversos destinatarios. Este esquema conforma una prosa narrativa de ficción en la que también se incluyen lo expositivo y lo descriptivo como elementos secundarios.

La narración arranca de dos cartas, una del reverendo Jonathan Dustwich, del 4 de agosto en Abergavenny, al librero de Londres Henry Davis, y su respuesta sobre la publicación de unas cartas. La referencia de fechas concretas establece una deixis cronológica que se adentra en lo narrativo al tratar de sucesos enmarcados en el tiempo. La obra se compone de dos cartas iniciales más las 82 de los distintos personajes: Matthew Bramble al doctor Lewis, Jeremy Melford a sir Watkin Phillips, Lydia Melford a Letty Willis, el criado Jenkins a la doncella Mary Jones, y otros<sup>21</sup>. Este plan epistolar se lleva a cabo a través de una cosmovisión múltiple en el esquema de la correspondencia que repite el uso de la primera persona, el remitente, con un destinatario en segunda persona. Hay una ausencia de narrador aunque el papel de éste se reparte entre los diversos remitentes; hay un tiempo epistolar en cada una de las cartas, y hay un tiempo narrado que resulta de todas ellas. La correspondencia produce un efecto de inmediatez derivado de la interacción de las estrategias textuales; el acto comunicativo derivado de la escritura posee un nivel de interacción que resulta similar al de la conversación, pues se verbalizan acciones que ocurren en las conversaciones como parte del comportamiento comunicativo<sup>22</sup>.

La retórica en *Humphry Clinker* se basa en la repetición de una catáfora, pues el lector no suele saber hasta llegar a la despedida quién escribe la carta, aunque a veces esto se anuncia. La deixis se manifiesta en un desarrollo de la información desde lo personal, el autor de la carta y el destinatario, a lo espaciotemporal, el lugar y la fecha. La repetición de este esquema supone dotar a todo el discurso de un prin-

---

<sup>21</sup> El planteamiento de la obra puede verse resumido en las siguientes palabras: «In this more balanced novel in which Smollett has planned to present the variety of different angles from which life is viewed by men of different temperaments, though he contrives to make the young girl's appreciation sound rather naive, he allows the world to seem a very pleasant place in the letter she writes to her friends. But by the end of the novel he makes even Liddy perceive the incorrigibly foolish and wicked nature of man.» (H. J. Shroff, *The eighteenth century novel. The idea of the gentleman*, Londres, Arnold, 1978, p. 166). Como dato de interés cabe señalar el antecedente del género epistolar de ficción en la novela *The image of idleness* (Michael Flachmann «The first English epistolary novel *The image of idleness* (1555). Text, introduction and notes», *Studies in Philology*, LXXXVII, 1990, pp. 1-74).

<sup>22</sup> La carta verbaliza acciones que ocurren en la conversación como saludarse o abrazarse (Patrizia Violi, «Letters as a genre», en T. A. van Dijk (ed.) *Discourse and literature*, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 156).

cipio de cohesión<sup>23</sup>. El título de la obra se refiere al conjunto de las 84 cartas, y el tiempo de la narración aparece de forma inversa al tiempo real, pues en primer lugar aparecen las dos cartas que tratan de la posible edición del epistolario. A partir de ahí la narración sigue un orden cronológico que cuenta el desarrollo de acontecimientos aunque el avance no es uniformemente lineal; no existe un plano horizontal continuo sino que la narración se amplía lateralmente, pues dos cartas distintas pueden llevar la misma fecha y se escriben en el mismo lugar, con lo que no varía el tiempo real y crece el tiempo narrado.

### *El uso de la lengua en Humphry Clinker*

Smollett utiliza el género epistolar con un planteamiento lingüístico diferente al de otro tipo de prosa narrativa. No obstante, mantiene la convención de un destinatario en segunda persona, lo que más tarde se entenderá como una desviación al no ser norma común en la narrativa<sup>24</sup>. Las cartas incluyen diversos hablantes y por tanto diversos niveles de habla<sup>25</sup>. El celo lingüístico de Smollett se manifiesta de dos formas: en primer lugar se utiliza el género epistolar como convención en un relato de ficción y se incluyen diversos niveles de habla, varios registros, y diferentes idiolectos y sociolectos. Las cartas del señor de la casa, Matthew Bramble, a su amigo el doctor Lewis son diferentes a las del criado Jenkins dirigidas a la doncella Mary Jones.

Un rasgo característico de la obra es la utilización de la incorrección ortográfica como fuente de humor. A veces el sentido cómico subyace en la torpeza del estilo o en la ignorancia manifiesta<sup>26</sup>. Junto a estas situaciones de tipo jocoso hay también una reflexión sobre la lengua, aunque en términos menos complejos que en *Tristram Shandy*. El propio Jenkins escribe a Mary Jones sobre su estancia en Escocia: «And now, dear Mary, we have to go to Hadingborough, among the Scots, who are civil enuff for our money, thof I don't speak their lingo...» (pp. 256-257).

Sobre esta diferencia lingüística advierte Jeremy Melford a su amigo el aristócrata Watkin Phillips en una larga carta, y cuenta la conversación entre el teniente Lismahago y Matthew Bramble acerca del habla escocesa; transcribe Melford la

---

<sup>23</sup> Sobre la idea de repetición y su uso en el discurso, véase B. Johnstone, «Introduction», *Text*, 7, 1987, pp. 205-214. También hay una sólida explicación en Laury Magnus, «Lexico-syntactic repetition: a reassessment of its function in poetry», *Language and Style*, 24, 1991, pp. 21-48.

<sup>24</sup> «Continuous second-person address would be considered deviant though its occasional appearance with direct address to the reader was readily accepted in the fiction of the eighteenth and the nineteenth centuries, and regular in the epistolary type like *Humphry Clinker*.» (R. Chapman *Linguistics and literature. An introduction to literary stylistics*, Londres, Arnold, 1973, p. 110).

<sup>25</sup> Según Chapman, ob. cit., 1982 p. 119; en esto Smollett hace igual que Henry Fielding y sus sucesores al poner en sus personajes el habla viva de la calle, del campo, y demás lugares donde la actividad social se manifiesta verbalmente.

<sup>26</sup> Los siguientes ejemplos ilustran la situación: «[...] trials and tremblings» (por «tribulations»); «[...] by God's grease» (por «grace»); «[...] the maids call gardy loo to the passengers, which signifies Lord have mercy upon you!» (pp. 256-257). Esta última referencia aparece también en la obra de Sterne *A sentimental journey* (1768), donde se menciona el grito en París de *garde d'eau* (Harmondsworth: Penguin 1967, p. 127). En *Humphry Clinker*, Matthew Bramble hace un comentario parecido, p. 254.

pronunciación *vara* por *very* (p. 233). A partir de aquí la lengua no es sólo el medio del discurso sino que es también el objeto del mismo. Se habla de la diferencia existente entre el inglés hablado en Londres, y la particularidad del inglés como variedad dialectal escocesa (*Scots*). Lismahago argumenta que el inglés hablado en Edimburgo desciende directamente de dialectos septentrionales del inglés antiguo con algunos términos tomados del francés (p. 235), mientras que el inglés hablado en el sur, en Inglaterra, ha sufrido innovaciones que lo hacen incomprensible para los escoceses. Para apoyar su tesis toma como ejemplo el adjetivo *gentile*, que tanto en *The Tempest* como en *The Fairy Queen* aparece con el sentido de noble, valeroso, lo que se ha perdido. Lismahago se ocupa también del cambio fonológico del sistema vocálico (la gran mutación vocálica, *Great Vowel Shift*) al citar algunos ejemplos de nivelación en diptongo /ai/: *write, right, rite*, mientras que en Escocia se mantiene el contraste entre el monoptongo y el diptongo. Estas observaciones sobre la lengua y sus variedades regionales implican la defensa de ciertos atisbos de nacionalismo en el que la lengua juega un papel preponderante; esto se relaciona directamente con las ideas que en esos años se desarrollan en el continente europeo sobre el origen de la lengua y su importancia como definición de la nación<sup>27</sup>.

Melford critica el uso reiterado de palabras como *reason, philosophy, o contradiction in terms* (p. 232); estos usos lingüísticos del oficial escocés Lismahago evidencian un planteamiento intelectual claramente ilustrado. El uso de tales términos se puede relacionar con la influencia que ejerció el empirismo de John Locke en las ideas de Samuel Johnson a la hora de componer su diccionario y llevar a cabo una reflexión sobre las palabras<sup>28</sup>.

## Conclusión

El estudio de los elementos epistolares y de conversación, o de pretendida relación con el lector según el caso, muestran que ambas obras participan de similares pautas discursivas que representan un estilo perteneciente a una época concreta. En *Tristram Shandy* hay una alusión explícita a la interacción de la conversación y a la presencia de algunas cartas, y en *Humphry Clinker* existe una estructura epistolar rotunda. El planteamiento lingüístico en *Tristram Shandy* parte de una conciencia retórica y lógica relacionada con sus correspondientes esquemas gramaticales, lo que convierte a esta obra en una reflexión sobre la reflexión y una ficción sobre la ficción. Por el contrario, en *Humphry Clinker* no existe un planteamiento así aunque se genera un complejo esquema de relación deíctica derivado de la multiplicidad referencial en el punto de vista, un rico manejo del idioma, y una reflexión de cierto interés sobre la lengua.

En *Tristram Shandy* el tiempo narrado es mayor que el tiempo real, pues la duración de la narración, o de la exposición o el argumento, sobrepasa el objeto de la

---

<sup>27</sup> Es la época en que J. G. Herder publica su ensayo sobre el origen del lenguaje y las ideas del espíritu nacional: *Über der Ursprung der Sprache* (1772).

<sup>28</sup> Sobre este aspecto puede verse Robert De Maria, *Johnson's dictionary and the language of learning*, Oxford, Clarendon Press, 1986, especialmente el capítulo «I. Knowledge», pp. 38-60.



misma y lleva más tiempo contar los sucesos que vivirlos<sup>29</sup>. Algo similar ocurre en *Humphry Clinker* al haber varias cartas que repiten el mismo hecho, con lo que la aparición de una doble modalidad y una doble deixis alargan el tiempo narrado, y se extiende la complejidad del punto de vista.

El discurso narrativo, pues, se establece a través de la ficción en ambas obras, y las voces narrativas de Shandy y de los autores de las diferentes cartas determinan la perspectiva que se completa con la lectura de las obras, con lo que los textos respectivos cobran una total dimensión de discursos. Como observación final, cabe señalar que esta complejidad la explica Wolfgang Iser cuando comenta precisamente en estas dos obras cómo se sugieren al lector las posibilidades de la experiencia humana<sup>30</sup>.

Al fin y al cabo, cada una de estas obras por separado y las dos en conjunto, representan a través del discurso narrativo de ficción la transmisión de una experiencia en la lectura; lo que constituye a su vez la puesta en práctica de la realidad de la lectura, la escritura y la conversación, actividades éstas de raigambre en la sociedad de la época. Al comprobar la complejidad de mezcla semiótica de Sterne y la meramente literaria de Clinker no conviene olvidar que esas actividades representadas en sus respectivas obras poseen un nivel de entendimiento y avance bien distinto en una época como la actual, en la que se navega por las pantallas de redes informáticas, pero en la que la escritura y la lectura de cartas y el hábito de la conversación poseen una dimensión distinta, al haber trascendido lo oral y lo escrito a unas nuevas técnicas de la palabra, lo que ha producido como resultado un lector bien distinto.

La conclusión final, aunque provisional, puede ser la siguiente: el discurso social de las obras queda transferido a su literariedad textual, mientras que el discurso social de nuestra lectura actual se halla inmerso en nuestro discurso social de hipertexto y de «hiperliterariedad»<sup>31</sup>. Quizá en esto nos parezcamos bastante a Shandy, aunque no controlemos tan bien la mezcla de niveles semióticos.

---

<sup>29</sup> Esto lo señala G. Prince, *Narratology*, The Hague, Mouton, 1981, p. 31.

<sup>30</sup> «The complex technique of the novel serves this purpose, and it is certainly no coincidence that *Humphry Clinker* and *Tristram Shandy*, which mark the end of the traditional eighteenth century novel, should both include the reader, through the form of composition, to take a fuller part in the combination of events» (Wolfgang Iser, *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Md., The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 38.).

<sup>31</sup> En esta consideración me guío por las ideas de William Frawley respecto a la mente humana: «I propose that mind is a sociolinguistic process, and given hyperliteracy and hypertextuality, a sociotextual process. It is not a communicative process, in the standard sense of "communication", but a sociotextual process of the regulation of individuals» (*Text and epistemology*, Norwood, N. J., Ablex, 1987, p. 141).

Sobre la cuestión particular del «hipertexto» y la intertextualidad véase M. Riffaterre, «Intertextuality vs. hypertextuality», *New Literary History*, 25, 1994, pp. 779-788. Riffaterre establece una comparación de los niveles de texto, hipertexto, e intertextualidad entre los sistemas informáticos y las personas. Destaca que los sistemas informáticos hacen todo tipo de conexiones, se centran en el cotexto, y quedan abiertos a interpretación, mientras que las personas manejan los datos pertinentes, pueden descontextualizar, y forman un circuito cerrado de comunicación «literaria» (la respuesta del lector).