

EL DIALECTO EN LA LITERATURA INGLESA: NOTAS DIACRÓNICAS DE SUS USOS Y ESTUDIO SINCRÓNICO DE LA APORTACIÓN DE D.H. LAWRENCE

Consuelo Montes Granado
Universidad de Salamanca

Abstract

One of the most required landmarks in literary criticism is the recognition, study and investigation on the intertextual resonance of literary texts. They conform a tradition in which every text has historical relationships with others that came before it and after it ¹. In the following essay, I will attempt first to present a diachronic synthesis of dialectal usages in English literature: the function of non-standard varieties and their representation in the works of particular authors. This historical background will provide the necessary context to proceed to offer and contrast the contributions made through the novelistic production of D.H. Lawrence.

La literatura, a diferencia de otras formas de discurso, no está inmersa en un contexto de la situación, es autosuficiente en este sentido, provee o crea su propia contextualidad. Sí está impregnada, en cambio, de la existencia de textos anteriores, de sus pautas, convenciones y un etcétera más o menos largo según la experiencia intertextual que cada autor haga confluír en sus creaciones y que cada lector percibe como parte de un bagaje cultural que le permite captar el mensaje literario, contribuir, con su intervención como receptor, al proceso de construcción del texto. Esta interconexión adquiere especial sentido en el análisis del uso del dialecto en el medio de ficción por la convencionalidad que su representación asume, por sus restricciones funcionales, por el desprestigio social y literario de tal variedad.

El prescriptivismo dictaminador de un 'estilo elevado' como propio de un lenguaje literario no ha sido particularmente dichoso en la literatura inglesa ². La diversidad de usos lingüísticos, entre ellos los coloquiales, se cimenta en el vigor y la continuidad de una tradición que ha dado expresión a multiplicidad de personajes,

sentimientos, acciones. No obstante, la inclusión de la divergencia no estándar no ocupa un lugar preponderante. A veces, incluso, ha sido considerada como una manera bastante inferior de dar color local, demasiado técnica para suscitar la atención de alguien excepto del lingüista. Tampoco existe, como en otros países europeos, una tradición rica de escritura dialectal desde el establecimiento del estándar como lengua literaria en el siglo XVI. Y hasta esta fecha, la interpolación de un pasaje en una variedad en el contexto de otra distinta es infrecuente. La introducción en “The Reeve’s Tale” de Chaucer de un diálogo en inglés del Norte en boca de dos estudiantes de Cambridge es una de las escasas muestras que se pueden citar.

Su utilización en las estructuras dialogísticas de la literatura inglesa comienza en el siglo XVI de manera tímida e incipiente en el teatro y en historias “picarescas”. Es un mero rasgo estilístico, una disrupción de la norma que ayudaba a la identificación del bufón o del personaje vulgar, bajo. Se instrumentaliza el dialecto en su función social de indicador de status inferior. Es así como surge una tendencia que ha configurado poderosamente esta tradición y que incluso ha perdurado hasta nuestros días, como Leith indica:

In the sixteenth century non-standard speech is equated with simplicity or roughness and in order to depict those qualities in literature some form of marking for non-standard features is adopted. A tradition is established which has lasted until the present day and which has been translated into cinema and television soap-opera ³.

En el género novelístico, sus antecedentes son las representaciones del habla vulgar en las novelas del siglo XVIII. Comienza distintivamente con Walter Scott y deja de ser importante un siglo después. El surgimiento del movimiento romántico a finales del XVIII, caracterizado por la búsqueda de la espontaneidad y la autenticidad del sentimiento, el ideal del hombre natural, primitivo o rural en armonía con la naturaleza en oposición a la urbe industrializada, propicia un mayor interés en variedades sociales o regionales, un cambio en la actitud hacia el no estándar. En el siglo XIX, comienza el deseo de reflejar la forma de habla distintiva de diferentes regiones de Inglaterra, de pincelar de color local o incluso ofrecer una muestra más cercana a la realidad lingüística. Asimismo, al margen de las connotaciones de comicidad e ignorancia asignadas al dialecto, éste se revela como la voz de los campesinos, de los mineros, de una comunidad regional y social. Con la expresión de sus ritmos peculiares, su fraseología, sus refranes, transmiten el sentir, el estilo de vivir de gentes sencillas, su arraigo a lo cotidiano, la relación viva del dialecto con la historia y la tradición.

Al cabo de esta sinopsis inicial, retomemos el hilo de una forma más detenida y detallada. Recordemos la variedad no estándar literaria desarrollada por el teatro isabelino y jacobino llamada “stage southern” ⁴ o “southern rural” ⁵, basada en los dialectos de los condados del Sur, especialmente del Suroeste. Es esta habla la que Henry Fielding, quizá por su experiencia como dramaturgo, pone en boca del Squire

Western en *Tom Jones*. Su registro es inconsistente, no pretende reflejar un habla real o coherente; sólo estima las exigencias del contexto de ficción. Tobias Smollett ofrece una mayor elaboración aunque su versión del dialecto provinciano tampoco guarde relación con la realidad. Se sirvió de una nueva modalidad dialectal que comenzó en el teatro, el cockney, que en seguida se convirtió en la lengua vulgar más utilizada en la novela, sobre todo en la época victoriana.

El uso del cockney no es indicador de región, sino de clase social baja. Surgió en el medio literario por la mayor familiaridad de lectores y autores hacia esta variedad londinense, siendo Londres el centro de la creación artística. Cabe recalcar además los ataques de que fueron objeto por parte de los gramáticos las variedades regionales, despectivamente tildadas de “provincianas”. Especialmente las descripciones del dialecto cockney que se incluían en las gramáticas de la segunda mitad del XVIII como modelo indigno de imitación, símbolo del habla vulgar, tuvieron el efecto de hacerlo mucho más conocido que el de cualquier otra zona, por lo que pasó a sustituir el anterior “stage southern” y a convertirse en el nuevo dialecto de clase social inferior.

En este siglo en el que tanto se enarboló el ideal de la corrección y la propiedad, de la ortografía normalizada, y en el que “the tradition of an elevated poetic diction became established ⁶”, lógicamente los atisbos del no estándar en la prosa de ficción encontraron oposición en la crítica. Esta actitud, más rígida y exacerbada hacia el final del XVIII, favoreció una mayor sutileza en la distinción entre estándar y no estándar, de modo que la técnica de los malapropismos y el dialecto provinciano para caracterizar o criticar a los personajes pudo ser sustituida por solecismos gramaticales o expresiones de argot.

El periodo romántico se inaugura con los dictámenes innovadores de Wordsworth que en sus *Lyrical Ballads* en 1798 ataca la dicción poética de los Augustanos, su artificialidad y proclama la vuelta a un lenguaje más natural, menos sofisticado, que, en último término, cambiaría la actitud reinante en torno a las variedades dialectales. Asimismo favoreció la existencia de una postura más crítica de los valores codificados en la civilización, la religión, la urbe y una tendencia a valorar virtudes rústicas. Surgen las novelas regionales, en esta primera época localizadas en Irlanda y Escocia, cuyos autores más representativos, Maria Edgeworth y Walter Scott, introdujeron una nueva concepción del dialecto literario que supera la mera connotación de comicidad o simpleza y lo convierte en una parte integrante de la historia. Dotan este código de la seriedad y dignidad que conviene al estilo de personajes dialectales que ya no son simples caricaturas, sino héroes o heroínas, de extracción humilde, capaces de pensar y de sentir.

Esta nueva dirección es posible gracias a las técnicas de representación dialectal ideadas por la irlandesa Miss Edgeworth en la primera novela regional *Castle Rackrent*, que marcarían un nuevo modelo a las posteriores novelas regionales e históricas. Establece la cualidad no estándar a través de divergencias sintácticas e idiomáticas más que mediante desviaciones léxicas o de pronunciación. La claridad en la

comprensión reduce el riesgo de malinterpretación del personaje y con ello las asociaciones humorísticas casi automáticas que el hablante irlandés provocaba. Tampoco Walter Scott muestra una reproducción exacta del dialecto escocés. Se conforma con recordárselo al lector de vez en cuando, sugiriendo una impresión dialectal que en bastantes ocasiones parece obedecer más a la situación y la temática que a la clase del hablante, y que queda reflejada en la sintaxis, el ritmo y las resonancias bíblicas e idiomáticas de la lengua de una comunidad orgullosa de su pasado, e impregnada de influencias de la Biblia y de las baladas tradicionales.

En el periodo victoriano ⁷, la actitud hacia la lengua no estándar de las variedades locales de Inglaterra comienza una nueva fase de mayor aceptación que contrasta con el afianzamiento de la concienciación de la propiedad gramatical. La novela es el campo más fértil. No en vano la edad de oro de la novela regional, según la establece Phyllis Bentley ⁸, comienza en 1840 (y finaliza en 1940 debido a los sentimientos de unidad nacional despertados por la guerra). Emily Brontë crea en *Wuthering Heights* un personaje dialectal sorprendente por dos motivos: en primer lugar, la fidelidad dialectal de su habla regional que, como ha demostrado exhaustivamente K. M. Petyt ⁹, tanto en los sonidos como en su representación ortográfica, es concienzuda, meditada, sistemática y consistente (representación que su hermana Charlotte alteraría en la segunda edición de la novela en un intento de hacerla más legible). Refleja un dialecto de Yorkshire con algún rasgo norteño. Su fino oído tuvo como modelo una persona de carne y hueso, una mujer local empleada de su casa, motivo por el que, posiblemente, este personaje resulta tan convincente. En segundo lugar, crea en Joseph, el viejo criado de los Heights, una figura de gran poder dramático y humor saturnino, que, aunque secundaria, aparece en momentos estructuralmente cruciales, colaborando a transmitir, con su ruda y densa expresión dialectal, un ambiente hostil presagioso de violencia, o a aumentar la situación trágica de Isabella ¹⁰. El uso del dialecto no provoca una risa fácil, sino que sugiere maldad latente. Conforman la caracterización. No obstante, sólo es concebible aún en personajes secundarios, de las clases bajas.

Otras dos novelistas, Mrs Gaskell y George Eliot, retomaron en sus obras la tarea de dignificación de los dialectos ingleses, siguiendo el ejemplo establecido por Walter Scott. Mrs Gaskell en *North and South* y en *Mary Barton* utiliza el dialecto como marcador regional y de clase social, al igual que E. Brontë. Se vale de este código sociolingüístico de forma extensiva ¹¹, y aunque el retrato que ofrece no sobresale por su realismo, sí supone un paso adelante en la novela regional pues se utiliza para personajes no secundarios y en un tono serio, no jocoso o excéntrico. Comienzan a vislumbrarse las posibilidades de explotación dramática del contraste del no estándar con el estándar.

El registro dialectal en las diestras manos de la escritora George Eliot resalta por su efectividad y economía. Consigue reflejar el espíritu del habla provinciana con menos apóstrofes y escrituras fonéticas que los novelistas anteriores así como con un reducido número de palabras dialectales. Confía en la distorsión sintáctica y

en una ocasional alteración gráfica. En *Adam Bede* el dialecto aparece no de forma esporádica como en *Wuthering Heights*, sino a lo largo de toda la novela en boca del mismo Adam Bede y de todos sus parientes y compañeros, de forma que se produce un efecto realista por la pluralidad de personajes dialectales, reforzada por la gradación que establece entre sus distintas voces, como si quisiera crear diferentes idiolectos con variados grados de intensidad dialectal y con una cierta individualidad en sus hablas respectivas. En ciertas ocasiones, usa la idea del provincialismo en la lengua como indicador social, como cabe esperar en un periodo en el que abundan las consideraciones sobre la clase social. Otras veces, identifica el valor estético del dialecto con la valía moral ¹².

No es de extrañar que los primeros dialectos ingleses tratados con seriedad correspondan al Norte de Inglaterra. Incidentalmente, se constata que la concienciación de la variedad local en uso es más intensa aquí, consecuencia de una industria que estaba haciendo surgir comunidades que poco a poco iban siendo más conscientes de su identidad. Aprovechando el nuevo auge del periodismo local, comienza una literatura dialectal en Yorkshire y Lancashire, de escasa repercusión en medios literarios tradicionales con la excepción de los poemas dialectales de Tennyson, de temática rural, escritos quizá por nostalgia cuando ya no residía en su Lincolnshire natal.

El cockney a partir de este periodo victoriano se convierte en la variedad no estándar más utilizada en la literatura. A pesar de su procedencia local, urbana para ser más exactos, se ha convertido en la lengua de una clase social, independientemente de su origen. Fue Charles Dickens el que, con su genio, más contribuyó a crear y establecer una forma convencional escrita de esta modalidad dialectal. En la creación del habla de los Wellers en *Pickwick Papers* hereda una tradición del cockney literario en el teatro y en la prosa de ficción, cuyos rasgos eran sobre todo transmisores de humor. Cuenta además con su familiaridad con este lenguaje bajo de Londres, con sus ritmos y expresiones idiomáticas idiosincráticas, que instintivamente trataría de reflejar en los parlamentos dialectales. No obstante, no es el realismo lingüístico la nota más destacada, aunque en su época fuera aclamado por ello, ni es tampoco la intención del autor. El cockney que retrata no es una reproducción completa o consistente, sino selectiva, en la que las desviaciones sintácticas o léxicas no oscurecen la comunicación. La incorporación de coloquialismos, usos idiomáticos, peculiaridades retóricas y expresiones de argot le confieren una vitalidad desconocida en anteriores representaciones de esta variedad. Escoge algunos rasgos de la pronunciación, que salpican las intervenciones dialectales sin obstruir la lectura, y han pasado a formar parte de una convención del cockney literario cada vez más distante de la realidad oral. En ocasiones solamente muestra un dialecto visual, pues la influencia de la educación es ya tanta en el siglo XIX que cualquier forma gráfica que no fuera la correcta se considera no estándar.

Es especialmente destacable la individualización que consigue en los idiolectos de distintos personajes así como la amplia gama de tipificación regional, social, ocupacional y filosófica que logra transmitir a través del lenguaje en su extensa obra ¹³.

Es convencional en el sentido de que sus personajes románticos o virtuosos, a pesar de su procedencia humilde, generalmente hablan un inglés estándar. Reserva una versión más fuerte del dialecto para aquellos personajes cómicos o excéntricos que no intervengan de forma directa en la trama y adjudica una variedad modificada a los que tengan un papel heroico. Generalmente, suelen ser las clases inferiores las que hacen uso de esta variedad.

Así como con Walter Scott el diálogo comenzó a tener importancia, con Dickens se inicia una apreciación más plena de su función. Para algunos escritores se convierte en un refugio de las restricciones de la exacerbada pureza y corrección del estándar, que poco a poco parece reservarse para el ámbito de la narración. Por otra parte, los novelistas victorianos, en su creciente interés por las clases menos privilegiadas y por la vida rural, inspirados en parte por el realismo francés, establecieron el uso del no estándar como un potente recurso en las estructuras dialogísticas del género que practicaban, a pesar de la oposición de la crítica. En el siglo XX, quizá por la influencia de los autores americanos y de su actitud más abierta a las regiones y sus formas de habla, que la revolución del romanticismo europeo había despertado en ellos en el siglo pasado, la prosa parece evolucionar hacia estilos menos abstractos, más realistas, más simples e incluso coloquiales. Esta creciente ruptura con cánones de corrección, que ya ha dejado de ser opción privativa del diálogo, hace que la separación entre el estándar y el no estándar no sea tan clara. Esta característica, no obstante, no es excesivamente evidente en Europa en un primer periodo de este siglo ¹⁴.

En el género teatral destaca la figura de Bernard Shaw. Su interés por la lengua le animó a transmitir en algunas de sus obras como *Pygmalion* o *Major Barbara* un registro fonético del cockney más exacto y consistente de lo que otros autores se habían atrevido a presentar. El resultado es un texto difícil de interpretar, especialmente en aquellas ocasiones en que la intensidad de los signos es mayor por algún propósito literario. El hablante de esta variedad aún sigue perteneciendo a la clase baja, si bien ya ha perdido esas connotaciones automáticas de comicidad.

En la novela, Thomas Hardy extendió los usos de la lengua no estándar. Al igual que Walter Scott, Hardy presenta el dialecto en una forma fácil, sin pretensión de ofrecer más que una impresión de las peculiaridades lingüísticas locales ¹⁵. Su falta de consistencia y exactitud es deliberada. A pesar de su erudición en el dialecto del Suroeste, prefiere hacer uso de la ocasional palabra de sabor local combinada con coloquialismos, una sintaxis y unas estructuras rítmicas propias de una expresión espontánea y poco educada, que en gran medida difiere del estilo rígido y formal de la narrativa, donde opta por la palabra menos usual y por una notable elaboración sintáctica. Apenas apunta variaciones de pronunciación. Era demasiado consciente de las tradicionales asociaciones literarias de comicidad del habla del Suroeste que datan del *stage- southern* isabelino. Esta comedida selección, observable en las sucesivas revisiones de sus novelas, está motivada pues no por un deseo de inteligibilidad, sino por la filosofía de su creación literaria: es la problemática del per-

sonaje en el cosmos el tema que le interesa reflejar; esos campesinos de Wessex sólo ilustran, a través de su concreción de realidad regional y social, la común situación humana.

Para Hardy, el dialecto es indicador de clase social, como es el caso de los personajes menores. Los que tienen un mayor papel varían el grado de su expresión no estándar según el efecto que busque conseguir en el lector. Naturalmente, señala Blake, “this is not an exercise in realism, but a use of dialect for literary ends”¹⁶. A veces, sus figuras admiradas de las clases bajas no contienen en su habla elementos dialectales o son bilingües como sucede con Tess, que hablaba dialecto en su casa e inglés estándar fuera de ella. Según constataciones de Patricia Ingham¹⁷, confluye en Hardy una tendencia conflictiva de considerar el dialecto de una manera más idealizada, como un lenguaje alternativo mejor dotado para expresar los sentimientos más profundos y no una simple desviación de la norma. Así sucede, según indica la autora citada, en *The Woodlanders*, *Far from the Madding Crowd* y en *Under the Greenwood Tree* y se sugiere en *Jude the Obscure* y en las primeras versiones de *Tess of the D'Urbervilles*.

Esta concepción de la expresión dialectal en la literatura no como vehículo discriminatorio sino como código alternativo al estándar se encuentra también en D.H. Lawrence, aunque existen diferencias entre sus usos y los de Hardy. Ciertamente, la variedad no estándar deja de ser la marca del ignorante, del bufón, de la clase baja que era en los comienzos de esta tradición con Fielding, Smollett y el joven Dickens. En la obra de Lawrence puede considerarse como “otro idioma”, que adquiere una complejidad de funciones, originada por su significación sociolingüística genuina¹⁸, como veremos. En *Sons and Lovers* se revela principalmente como la modalidad de habla de los mineros y las cualidades asociables a ese estilo de vida y de trabajo. En esta obra, Lawrence introduce una innovación temática en la novelística inglesa al presentar a personajes pertenecientes a la comunidad minera en la que él mismo había nacido y crecido. Este conocimiento directo que plasma en una novela autobiográfica revierte en el realismo tanto de escenas e incidentes como de los retratos sociológicos y sociolingüísticos de sus entes de ficción. Especialmente la primera parte ha sido la más elogiada. En ella, el autor transmite los modos de vivir, las costumbres y conflictos típicos de una clase obrera de mineros, con un grado inusual de concreción e inmediatez. El crítico Hough la consideraba “the best picture of industrial working-class life in English”¹⁹. En suma, en *Sons and Lovers* se puede observar la compleja estructura de una comunidad humana, una comunidad minera de principios de siglo, situada entre los condados de Derbyshire y Nottinghamshire en la región inglesa denominada las Midlands del Norte. Del mismo modo que este “triunfo del realismo histórico”, en términos de Lukàcs, ha sido tan celebrado en esta novela, asimismo debe reseñarse, en nuestra opinión, la autenticidad de la caracterización sociolingüística de los personajes²⁰. Claramente constatamos cómo éstos se hallan inmersos en una comunidad lingüística que se peculiariza por su bajo status social y su forma de vida comunal. Este tipo de organización social, que el sociólogo

Toennies categoriza con el término de *Gemeinschaft*²¹, favorece las formas vernáculas de hablar, que a su vez simbolizan el orgullo de su identidad local y el rechazo de los valores de poder y prestigio social que son concomitantes con el uso del inglés estándar. Por otra parte, el subgrupo masculino de los mineros se integra además en unas redes múltiples y complejas, que se originan por la multiplicidad y densidad de lazos que les unen: de parentesco, de vecindad, de trabajo en la mina, de amistad, de apoyo mutuo. Los sociólogos definen esta estructura social con el término de “red social cerrada”. Este concepto ha sido especialmente útil en la sociolingüística post-Laboviana, ya que se ha podido correlacionar con la imposición, en los hablantes inmersos en dichas redes, de una variedad vernácula de habla bajo una ética de solidaridad. Estas modalidades no estándar poseen asimismo un prestigio encubierto, que en Inglaterra lleva asociadas connotaciones de masculinidad.

Todo ello se concretiza en la figura del personaje dialectal, Walter Morel, el minero padre del protagonista. Su expresión dialectal es un fidedigno correlato sociolingüístico de las implicaciones reales mencionadas a grandes rasgos anteriormente, que esclarecen su apego acrítico a modos de conducta aceptados en su círculo de mineros y en la agrupación comunal de la que se siente miembro, así como su mentalidad de integración y solidaridad con sus iguales, frente a los deseos de ascenso social de su mujer y sus hijos, que optan por automarginarse de la comunidad dialectal, convirtiéndose en hablantes “lame”²².

Lawrence expresa en su tercera novela dicha autenticidad de significados ayudado por una presentación del dialecto más cuidada y estudiada que en su primera obra en este género, *The White Peacock*, en la que también incluía personajes dialectales. Introduce aquí, aparte del guardabosques bilingüe Annable, una serie de lugareños que se expresan en un dialecto oscuro, difícil de leer por la profusión exagerada de apóstrofes así como por la inclusión de peculiaridades lingüísticas exclusivamente locales con los que no pretende un efecto literario especial, sino una exactitud en el registro escrito de divergencias fónicas, morfológicas, sintácticas o léxicas que en nada favorecen la comprensión al lector desconocedor de esa forma de habla. La variedad no estándar posee, sin embargo, un papel secundario y marginal. En *Sons and Lovers*, por el contrario, asume una diversidad de funciones, relevantes en la estructura de la novela en cuanto que delimita la categorización sociológica de los personajes²³. Debemos enfatizar además la trascendencia de una transmisión del código dialectal que no distancie al lector, sino que lo acerque a la narración, para facilitarle de este modo captar la dimensión real de sus asociaciones sociolingüísticas, así como las matizaciones y connotaciones que están presentes en las interacciones entre los personajes. Con estos fines, observamos que el autor ha reducido la utilización del dialecto principalmente al minero Walter Morel. Las intervenciones de otros menores que también pertenecen a la comunidad minera se limitan a unas líneas. Asimismo, ha escogido con cautela el número de diálogos con parlamentos dialectales, que corresponden a escenas muy significativas. Dichos diálogos tienden, a su vez, a ser cortos y, dato aún más relevante, la representación



de la variedad vernácula refleja un mayor control y selección artística, es más comediada, aunque no pierde por ello su original color local ²⁴. Por otra parte, explota distintas gradaciones en la intensidad dialectal según los distintos factores que se combinen en cada contexto de la situación, si bien esta técnica es aún más acusada en *Lady Chatterley's Lover*.

Después de terminar la última versión de *Sons and Lovers*, entra Lawrence en un nuevo estadio de su vida y de su arte. Ha roto su dependencia exclusiva a su región natal. Intentó volver al naturalismo de la primera parte de esta novela, pero este estilo ya no le atraía ²⁵. En *The Rainbow* deja de sentir la necesidad de mostrar esa fidelidad costumbrista y de modos de habla tan patente en *Sons and Lovers* ²⁶. En la primera generación de los Brangwens, no sobresalen individualidades muy perfiladas ²⁷. Existe una llamativa desproporción entre la parte narrativa y el diálogo, que se reduce a alguna intervención o intercambio esporádico. La variedad dialectal propia de la comunidad agraria en la que encuadra esta primera generación aparece como una voz de fondo, que a veces se escucha a través de Tom o de algún personaje menor como Tilly o los hombres de Cossethay. No es una expresión personalizada ni localizada en una zona concreta a través de algún rasgo peculiar de ese distrito geolectal. El autor recurre ahora a un registro simbólico de los modos de hablar regionales. La reproducción gráfica es más representativa que específica. La restricción artística de divergencias lingüísticas es aún más evidente que en *Sons and Lovers*, respecto al índice de frecuencia y al localismo de las mismas (Véase nota 24). Se limita a introducir algunas pinceladas impresionistas de rasgos no estándar que, en su mayor parte, no son sólo dialectales, sino también característicos de una modalidad subestándar del inglés, familiar al lector. Su intención, en el contexto de esta obra, no consiste en transmitir idiolectos que, por su verismo, admitan una clasificación pomenorizada de su entidad sociolingüística, como sucedía en *Sons and Lovers*. Su misión literaria es únicamente reflejar un estilo tradicional de vida, unas pautas de comportamiento asentadas, recibidas de generaciones anteriores y que serán transmitidas con una fraseología también heredada. A pesar de una presentación escrita más convencional, estos modos de habla poseen, no obstante, una autenticidad verificable respecto a su significación. Representan todas las implicaciones sociales del dialecto de una comunidad lingüística de organización cerrada y vecinal, que se podría clasificar dentro del tipo *Gemeinschaft*, visto anteriormente, que también definía la comunidad minera de *Sons and Lovers*.

En *Women in Love* domina una abstracción mayor. Los personajes dialectales no están encuadrados en una sociedad explícitamente descrita. El autor, que ha perdido la fe en la comunidad, no retrata a los mineros como entes reales de carne y hueso al estilo de *Sons and Lovers*, sino que reduce su identidad al sonido de sus tonos dialectales: "Their voices sounded out with strong intonation and the broad dialect was curiously caressing to the blood ²⁸".

En el último periodo creativo de su vida, cuando Lawrence retorna a las Midlands como base geográfica de su ficción, parece querer recobrar su esperanza en

una comunidad humana igualitaria a través de la relación amorosa entre Lady Chatterley y el guardabosques que presenta en *The First Lady Chatterley*, aunque tantos años de exilio y su progresiva desilusión personal en su credo para la salvación de los hombres le compelen a la resignación ante una sociedad inglesa cada vez más dominada por un sentimiento de individualismo, de modo que en la tercera versión, la más conocida *Lady Chatterley's Lover*, ya no se plantea una solución erótica a la separación clasista que observó en su última visita a su tierra natal en 1929. La realización personal en esta novela sólo es viable en una élite de personas privilegiadas, que se apartan de la estructuración social jerárquica. En oposición a la imagen proletaria que caracterizaba a los guardabosques de la primera versión, ya mencionada, y de la segunda, *John Thomas and Lady Jane*, este personaje destaca, en la tercera, por su porte distinguido y su educación, cuando así desea mostrarse, así como por el uso de un inglés estándar muy articulado que alterna, en un perfecto dominio de la situación, con la modalidad vernácula.

Ya en la segunda versión, comenzó Lawrence la huida de la historia hacia el terreno del mito, la fábula, el romance pastoral. Seivers, el guardabosques de *John Thomas and Lady Jane*, no se halla en absoluto integrado en las redes cerradas de mineros de la región, ni tampoco en la comunidad del pueblo de Tevershall, donde había nacido, al igual que su antecesor, Parkin, el guardabosques de *The First Lady Chatterley*; pero, a diferencia de éste, ni siquiera experimenta ningún lazo de identificación con la clase obrera de Sheffield cuando, al final de la novela, tiene que trabajar entre ellos. En la versión final, Mellors se peculiariza por su automarginación de la estructura de clases, por “his profound lack of connection to his society and to anything greater than himself”²⁹.

En estas tres elaboraciones de su última novela, Lawrence instrumentaliza el dialecto casi únicamente en boca de un personaje, el guardabosques. En *The First Lady Chatterley*, éste es hablante monolingüe de la variedad local, si bien se adivina, en la evolución que experimenta su retrato dialectal hacia la articulación verbal, el deseo del autor de dotarle de una capacidad discursiva más rica. Este idiolecto denota su procedencia regional y social. Conforman la caracterización obrera del personaje como contraste efectivo con el mundo aristocrático de los Chatterleys, su inglés estándar con acento de Cambridge y su intelectualidad vacía de sentimientos y afectos genuinos. El código no estándar, sin embargo, no sólo asume esta atribución tradicional de desviación de la normalidad educada o culta por parte del hablante socialmente inferior, sino que adquiere varios significados, que enriquece y perfecciona en las versiones siguientes. Entre ellos, cabría aludir aquí al más conocido, la identificación del dialecto como el lenguaje del amor pasional, de los instintos profundos del ser humano, del calor de la emoción sincera, que el estándar no es capaz de expresar con tanto vigor e intimidad a la vez. Aún, no obstante, las funciones sociolingüísticas de su forma de habla no ofrecen la complejidad que encontramos posteriormente. Creemos que la figura de este guardabosques, desde un punto de vista lingüístico, constituye un primer boceto del personaje³⁰, el germen creativo que generará, des-

pués de una segunda reelaboración del material, un ente de ficción singular en la literatura inglesa, el bilingüe Mellors.

El guardabosques de *John Thomas and Lady Jane* podría considerarse como una creación de transición entre Parkin y Mellors. Aún no ha perdido la imagen y la conciencia de su procedencia social inferior, si bien su personalidad es más compleja y la expresión de sus ideas se articula progresivamente, sobre todo a partir de la segunda mitad de la novela. Esta intención del autor se refleja en el idiolecto del personaje, un inglés estándar modificado por el acento regional y algunos rasgos dialectales y subestándar, así como de otros conversacionales propios de un registro coloquial. En esta versión, inicia Lawrence la estrategia sociolingüística de los cambios de código. El guardabosques Seivers supera a su predecesor en la utilización consciente y premeditada de diversos niveles lingüísticos y en una representación gráfica más cuidada y coherente de los mismos. A lo largo de la obra y por motivaciones cambiantes, pero todas ellas analizables, alterna entre una variedad más cercana al estándar que la del primer guardabosques y una modalidad cerrada del habla vernácula de la región.

En la última reescritura del material, Lawrence perfecciona esta técnica innovadora en el medio literario, por la que explota en un ente de ficción las ventajas expresivas que le brinda un idiolecto bidialectal. El guardabosques Mellors en *Lady Chatterley's Lover* marca el cambio de código con una fuerza más punzante y mayor claridad que Parkin Seivers, por tratarse de una alternancia entre un estándar correcto y culto y diferentes grados de la forma de hablar regional. De modales correctos, cuando ésa es su intención, posee una amplia competencia comunicativa que algunos críticos literarios no han interpretado correctamente al acusarle de “esquizofrenia lingüística”³¹. Su bilingüismo según el tono del diálogo y el tipo de relación implicada, responde a una variación sociolingüística real, cuya diversidad y sutileza de matices y mensajes extraléxicos no podemos elaborar en el corto espacio que nos resta³². La explotación de estas estrategias de cambio de código en la interacción verbal se conjuga a su vez con una representación gráfica del dialecto más expresiva que en las versiones anteriores, más adecuada al papel cambiante que asume el habla vernácula en cada escena, variante incluso dentro del mismo intercambio conversacional.

En síntesis y a modo de recapitulación final, podemos afirmar que Lawrence, a lo largo de su obra, ha introducido, ampliado y refinado funciones sociolingüísticas genuinas en el dialecto literario y, en consecuencia, ha enriquecido la variedad de contrastes expresivos y extraléxicos que se pueden establecer, en el medio literario, entre la lengua inglesa estándar y la no estándar.

Notas

- ¹ Vid M. Cummings, & R. Simmons, *The Language of Literature*. A Stylistic Introduction to the Study of Literature (Oxford: Pergamon Press, 1983), p.1-ss.
- ² En este sentido, Chapman afirma que "in England there has seldom been the notion of a language particularly fitted for literature and other language which is unsuitable." En R. Chapman, *The Language of English Literature* (London: Edward Arnold, 1982), p. 30.
- ³ D. Leith, *A Social History of English* (London: Routledge & Kegan Paul, 1983), p. 41.
- ⁴ Vid R. Chapman, *The Treatment of Sounds in Language and Literature* (London: Basil Blackwell and André Deutsch, 1984), p. 184.
- ⁵ Vid N. Page, *Speech in the English Novel* (London: Longman, 1973), p. 54.
- ⁶ E. C. Traugott, & M. L. Pratt, *Linguistics for Students of Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 336.
- ⁷ Vid N. F. Blake, *Non-Standard Language in English Literature* (London: André Deutsch, 1981), p. 146.
- ⁸ En P. Bentley, *The English Regional Novel* (London: George Allen & Unwin Ltd., 1941).
- ⁹ Vid K. M. Petyt, *Emily Brontë and the Haworth Dialect*. A Study of the Dialect in "Wuthering Heights" (Yorkshire: Yorkshire Dialect Society, 1970); y C. Dean, "Joseph's Speech in *Wuthering Heights*", *Notes and Queries*, 7 (1960), pp. 73-6.
- ¹⁰ Vid J. Waddington-Feather, "Regional Speech and the Yorkshire Novelist", *Transactions of the Yorkshire Dialect Society*, 14 (1978), pp. 16-29.
- ¹¹ Véase R. Fowler, *Literature as Social Discourse*. The Practice of Linguistic Criticism (London: Batsford, 1981), pp. 35-7, sobre las implicaciones ideológicas que este académico atribuye a los distintos estilos sociolingüísticos y al tratamiento de los mismos en esta autora, Mrs Gaskell, en sus novelas *Mary Barton* y *North and South*, y en Dickens en *Hard Times*.
- ¹² Vid P. Ingham, "Dialect in the Novels of Hardy and George Eliot" en G. Watson (ed), *Literary English since Shakespeare* (Oxford: Oxford University Press, 1970), pp. 347-63.
- ¹³ Vid R. Quirk, "Some Observations on the Language of Dickens", *Review of English Literature*, 2 (1961), pp. 19-28; G. L. Brook, *The Language of Dickens* (London: André Deutsch, 1970); y R. Golding, *Idiolects in Dickens*. The Major Techniques and Chronological Development (London: Macmillan, 1985).
- ¹⁴ Vid Blake, op. cit., cap. 9 y 10.
- ¹⁵ Vid S. Wade, "Dialect Literature: True and False", *Transactions of the Yorkshire Dialect Society*, 14 (1976), pp. 30-5.
- ¹⁶ Blake, op. cit., p.167.
- ¹⁷ Cf. Ingham, op. cit. y de la misma autora: "Thomas Hardy and the Dorset Dialect", en E. G. Stanley & D. Gray, *Five Hundred Years of Words and Sounds* (Cambridge: D.S. Brewer, 1983).
- ¹⁸ Véase C. Montes Granado, *Estudio dialectal y sociolingüístico en la novelística de D.H. Lawrence*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 1989.
- ¹⁹ G. Hough, *The Dark Sun. A Study of D.H. Lawrence* (Ohio: Ohio University Press, 1956), p.13.
- ²⁰ Vid C. Montes Granado, "Autobiografía y realismo en *Sons and Lovers*. Relevancia de una metodología sociolingüística", *Studia Zamorensia*, XI (1990).
- ²¹ Cf. W. Downes, *Language and Society* (London: Fontana, 1984).
- ²² Cf. C. Montes Granado, "Un fenómeno sociolingüístico y su ilustración en el devenir lingüístico de D.H. Lawrence", *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 3 (1990). Aquí desarrollo el concepto de hablante "lame" y demuestro esta evolución lingüística en el mismo autor.
- ²³ La relevancia de la expresión dialectal en la categorización sociológica de los personajes es evidente cuando se efectúa una evaluación crítica de las pérdidas sociolingüísticas constatables en la traducción al castellano. Véase C. Montes Granado, "La traducción al castellano de los diálogos dialectales de *Sons and Lovers*: Interpretación sociolingüística", *Actas IV Simposio Nacional sobre traducción literaria y científico-técnica* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1990) (en prensa).

- ²⁴ Respecto a los distintos índices de frecuencia y variaciones en la intensidad de la presentación del dialecto en las novelas de este autor, véase C. Montes Granado, *D.H. Lawrence: el dialecto en sus novelas* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990).
- ²⁵ Cf. R. Sale, "D.H. Lawrence, 1912-1916", *The Massachusetts Review*, 6 (1965), pp. 467-80.
- ²⁶ Como afirma Kermode: "what he no longer cared about was the mechanical registration, for the sake of authenticating an obsolete reality, of manners and speech." F. Kermode, "The Novels of D.H. Lawrence", en S. Spender (ed), *D.H. Lawrence. Novelist, Poet, Prophet* (London: George Weidenfeld & Nicolson, 1973), pp. 77-89, p. 84.
- ²⁷ Vid R. SWIGG, *Lawrence, Hardy and American Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1972), p. 84.
- ²⁸ D.H. Lawrence, *Women in Love* (Harmondsworth: Penguin, 1960), p.128.
- ²⁹ M. Beede Howe, *The Art of the Self in D.H. Lawrence* (Ohio: Ohio University Press, 1977), p. 133.
- ³⁰ Elaboro esta conclusión en mi artículo, aún inédito, "Apreciación de la caracterización dialectal de Parkin en *The First Lady Chatterley*".
- ³¹ Críticos como M. Squires, "New Light on the Gamekeeper in *Lady Chatterley's Lover*", *D.H. Lawrence Review*, 11 (1978), pp. 234-45. Refuto la opinión de éste y otros críticos e ilustro, en una escena muy significativa, la estrategia utilizada de los cambios de código, recurriendo a distintos modelos sociolingüísticos que analizan este fenómeno, en "Interpretación sociolingüística del idiolecto del guardabosques en *Lady Chatterley's Lover*", XIV Congreso Nacional de la A.E.D.E.A.N., 1990.
- ³² Hemos estudiado estas complejas variaciones en nuestra tesis doctoral, ya citada.