

**D.H. LAWRENCE  
Y LA RENOVACION LITERARIA  
DE PRINCIPIOS DE SIGLO**

**Carmelo CUNCHILLOS JAIME**

Al enjuiciar hoy la obra de D.H. Lawrence, la impresión predominante que nos queda es la de encontrarnos ante un autor moderno. Moderno no tanto desde el punto de vista formal como del temático. Si bien el aspecto del significante ha acusado, en cierto modo, el paso del tiempo, sus temas y la manera de tratarlos, todavía, hoy, a cien años de su nacimiento, se revelan como totalmente actuales.

Sin embargo, frente a esa innegable modernidad, no debemos olvidar que en el año de su nacimiento todavía podían verse cabras por las calles de Londres y que algo aparentemente tan distante de nuestro autor como la ética victoriana lo dominaba todo. En la Inglaterra de principios de siglo se daba una mezcla de corrientes literarias en la que en poesía imperaba la tranquila placidez de la lírica georgiana y la mayoría de los poetas ingleses seguían, en gran medida, prisioneros de los presupuestos estéticos de Keats y Wordsworth. Dickens era el maestro indiscutido de los narradores del momento y, en pintura, los prerafaelistas eran quienes marcaban la pauta.

Las influencias recibidas por Lawrence también nos parecen ciertamente distantes: Nietzsche, Carlyle, Ruskin y Herbert Spencer fueron los ideólogos más influyentes en sus años de estudian-

te, sus poetas Verlaine y Whitman, Wagner el músico. Durante el período de su formación intelectual el impacto de Marx o el de Freud todavía no se había dejado notar en la vida cultural inglesa.

No obstante, entre 1880 y 1890 nacieron personajes tan renovadores como Stravinsky, Picasso, Joyce, William Carlos Williams, T.S. Eliot, Wyndham Lewis y el propio Lawrence. Entre estos años puede situarse pues el nacimiento biológico del modernismo anglosajón. Pero, como es lógico, todavía habrá que esperar varios lustros para que la obra de estos autores salga a la luz y florezca. Habrá que esperar también a que ciertos personajes atraviesen el Atlántico procedentes de la joven Norteamérica e inyecten a la caduca Inglaterra su vigorosa y nueva savia iniciando lo que ha dado en llamarse la renovación literaria de principios de siglo.

La figura central de ese grupo de jóvenes artistas que como peregrinos llegan al viejo mundo para revitalizar la cultura inglesa es, como ya es de todos conocido, Ezra Pound. Este americano errante, desde su puesto privilegiado de secretario de Yeats, sería el impulsor, mecenas y padre espiritual del principal movimiento de renovación de las letras inglesas. El será quien consiga publicar *Ulysses* y *The Portrait of the Artist as a Young Man*, quien ayude a encontrar subvenciones económicas para que T.S. Eliot pudiera seguir trabajando, y quien cree la primera antología de poetas imaginistas en la que se darán a conocer James Joyce, H.D. Hilda Doolittle, el propio Pound, Richard Aldington, William Carlos Williams, Ford Madox Ford y D.H. Lawrence, entre otros.

Pero, podemos preguntarnos, ¿Qué es lo que impulsaba al poeta americano? ¿Qué finalidad perseguía en su intento de propiciar y dar a conocer las primeras obras de los jóvenes poetas y artistas ingleses? Parece ser que Pound, según Kevin Power (1984), estuvo principalmente guiado por un deseo de emulación de lo que estaba ocurriendo en el resto de los países europeos y que todavía no había tenido lugar de manera organizada en Inglaterra.

En el continente se apreciaba un movimiento de síntesis entre las distintas artes. Se estaban haciendo esfuerzos para crear una estética de conjunto entre la pintura, la escultura, la literatura y las ciencias. Estos esfuerzos cristalizarían en el expresionismo alemán, el futurismo italiano y el cubismo francés. Pound in-

tentaba conseguir en Inglaterra lo que Apollinaire y el círculo de los Stein en París habían hecho en Francia. Lo que Pound deseaba, en conclusión, es que los ingleses tuvieran su propio *esprit nouveau*.

Para esta empresa arriesgada que suponía hacer cambiar la mentalidad artística de una época, Pound contó con la inestimable ayuda de un filósofo y poeta, T.E. Hulme, que definiría los principios renovadores y estéticos del modernismo, con Percy Wyndham Lewis que además de escritor era pintor, con T.S. Eliot como poeta, dramaturgo y crítico, con James Joyce como narrador y, sobre todo, con la gran ayuda económica de Amy Lowell que era millonaria y excéntrica. Si tenemos en cuenta que Pound era también autor de una ópera y que actuaba como protector del escultor Gaudier Brzeska veremos claramente el mencionado deseo de síntesis que animaba al autor de los *Cantos*.

El profesor Bernd Dietz (1983: 3) a propósito de la función que autores modernistas tales como Ezra Pound, James Joyce y T.S. Eliot ejercieron en la literatura inglesa, manifiesta que el modernismo.

"... representa un movimiento perfectamente definido en apariencia, dotado de una función dialéctica consistente en realizar una ruptura lingüística e ideológica respecto a la literatura anterior y caracterizado por una serie de innovaciones rotundas aptas para expresar una nueva realidad y una nueva sensibilidad. Así, elementos como la subversión del discurso y de la sintaxis, la introducción de formas abiertas en lugar de las convencionalmente cerradas, la dislocación del Yo como instrumento unitario de percepción y expresión, y, en general, la implantación del fragmento como nueva manera de reflejar fielmente la modernidad entendida como disgregación y desarticulación, se constituirán en indicadores de que estaba teniendo lugar una profunda revolución tanto en la teoría como en la praxis artística".

Todas estas innovaciones son consecuencia de la percepción y deseo de superación del agotamiento de la cultura occidental. Por eso los esfuerzos se dirigirán a la búsqueda de nuevos derroteros externos e internos. Por una parte se recabaron las energías necesarias de otras culturas: Pound de la japonesa y de la china, Eliot y Joyce de la griega. Esto tiene un reflejo en la biografía de los propios autores que tienden a abandonar las sociedades mercantiles e industrializadas: Joyce viaja a París, Pound a Italia, Eliot abandona los Estados Unidos, y también Lawrence, huyen-

do de los efectos de la guerra, recorre el mundo de Italia a Australia y de ahí a México.

Aunque quizá no tan profundamente como Pound, Eliot y Joyce, Lawrence también quiso bucear en otras culturas menos racionalistas y sofisticadas que la de los países más avanzados de Europa, como Inglaterra, Francia o Alemania. Esta inmersión en otras literaturas fue realizada mediante su poco conocida faceta de traductor. G.M. Hyde (1981) pone de manifiesto que Lawrence no solamente realizó traducciones del italiano, del español y del ruso, sino que algunos de sus poemas tempranos son traducciones de un texto alemán que no ha podido rastrear y que era una versión de poemas amorosos árabes.

Esto pone de manifiesto, por una parte, el europeísmo de Lawrence frente a la cacareada insularidad que tradicionalmente se le ha atribuido y, por otra, demuestra su falta de fe en el mundo más industrializado frente a su confianza en culturas renovadas, como la que estaban consiguiendo los rusos tras su revolución o en la americana y su gusto por las tradiciones antiguas como las italianas, las españolas o las árabes.

Pero hay también una búsqueda interior, una mirada hacia el subconsciente que hace indispensable el estudio de las teorías de Freud y el retorno a los mitos populares y folklóricos como expresión de lo más profundo del ser de una civilización. Estamos en una época en la que existe un preeminente interés por el espiritismo, el ocultismo y la experimentación mental. Al artista (y también al lector) se le exige una gran sofisticación psicológica que le capacite para desvelar misterios ocultos o para esconder realidades diáfanas.

El modernismo supone un desplazamiento de la atención del significado al significante. Asistimos a la aparición de formas poéticas y narrativas revolucionarias, sobre todo, en las producciones de Pound, Eliot y Joyce quienes mientras ponen de manifiesto una tremenda voluntad de renovación evidencian al mismo tiempo un fracaso de vida creadora, si bien, según las palabras del propio Eliot, él está más interesado en el modo de decir las cosas que en lo que realmente se dice:

El vehículo o soporte lingüístico es de suma importancia. El lenguaje tiene un valor moral que entronca con la tradición bíblica del respeto sagrado por la palabra y, sobre todo, por la palabra escrita. Cuando se pierda la confianza en el lenguaje se producirá el "collage" de varios tipos de lenguaje, el juego entre diferentes

códigos, y asistiremos a la mezcla o yuxtaposición de lenguajes tan diferenciados como el filosófico, el cotidiano, el descriptivo, el freudiano, el propagandístico, el del comic, etc.

He mencionado otra característica que es la dislocación del Yo como instrumento unitario de percepción y expresión. La idea del hombre como medida de todas las cosas proviene del humanismo renacentista y alcanza las mayores cotas de aplicación en el periodo romántico. La decadencia de la civilización que mantenía estos presupuestos y que finalizó definitivamente tras el holocausto de la primera guerra mundial y las nuevas teorías epistemológicas y sobre la percepción, ponen de manifiesto que es preciso superar la idea del egocentrismo. El intento de superar el Yo omnipresente supone más un deseo de ruptura con la época romántica anterior que un verdadero logro de los modernistas.

Ya Robert Duncan, al analizar con gran acierto la unidad existente en los *Cantos* de Pound, no podía por menos que admitir que el elemento unificador en la estructura fragmentaria de la obra era el Yo del propio poeta, y el poema más comentado de la modernidad, *The Waste Land*, que ha sido considerado como la guía espiritual y estética de cuantos propugnaban la deshumanización del arte como única vía hacia adelante, ha sido definido recientemente por el mencionado profesor Bernd Dietz como un poema críptico, más privado que público, lleno de datos autobiográficos velados y de un carácter confesional y terapéutico. Todavía más, Ernst Robert Curtius, primer traductor del poema al alemán, dice que esta obra eliotiana era un sustituto de intento de suicidio.

Existe quizás una gran contradicción entre el deseo de ruptura, por un lado, que lleva a los modernistas a querer innovar, y, por otro, un apego a la tradición, pero lo cierto es que se pone gran énfasis por parte de todos ellos en la noción de tradición, civilización y cultura.

Me ha interesado hacer toda esta especie de preámbulo antes de abordar la disociación que existe entre el grupo de los llamados escritores modernistas y la notoria individualidad representada por D.H. Lawrence. Sin embargo, tanto los unos como el otro escriben en el mismo periodo, tienen sus comienzos en la misma antología y se les atribuye la función de renovadores. Nadie, no obstante, osaría decir que hay nada en común entre Eliot y Lawrence, por ejemplo. Es cierto que las diferencias son grandes y las afinidades entre la obra de ambos autores son, a simple

vista, ínfimas. Pero se podría proponer una revisión de la cuestión, basada en los aspectos que mencionaré a continuación, y que quizás pueda animar a alguien a realizarla de manera más sistemática que lo que esta comunicación, por su propia naturaleza, logrará sin duda, ya que todo este montaje teórico no es más que la exposición de un atisbo personal, una especie de reflexión en voz alta.

En primer lugar no puede dudarse de que D.H. Lawrence es junto con Conrad, Joyce, Eliot y Virginia Woolf un destacado innovador en la literatura inglesa contemporánea. Por otra parte tenemos la evidencia de que Lawrence participó junto con la flor y nata de la modernidad en la primera antología imaginista recopilada y editada por Pound. Entonces, ¿Qué es lo que hace que tengamos la sensación de que aun siendo todos ellos coetáneos y habiendo vivido muy próximos en el espacio geográfico pertenezcan a mundos opuestos?

En el distanciamiento existente entre Lawrence y el resto de los escritores mencionados juega un papel transcendental las críticas adversas que Eliot vertió sobre D.H. Lawrence. Siendo T.S. Eliot una especie de oráculo para la inteligente y elegante sociedad inglesa y europea del momento, no es de extrañar que Lawrence fuese inmediatamente rechazado y segregado del grupo, sino que incluso fuese menospreciado por la crítica de principios de siglo. No hay que olvidar que entre los escritores de renombre sólo Forster le dedicó unas palabras de reconocimiento en una esquela funeraria, con motivo de su muerte, y que fue Aldous Huxley quien en la introducción a la edición de sus *Cartas* puso de manifiesto su gran genio creador antes de que el profesor Leavis (1978) reivindicase la inteligencia que Eliot había negado a Lawrence. Anteriormente, Henry James lo había situado en el último lugar de una selección de jóvenes promesas. Virginia Wolf, aunque concedió a las novelas de Lawrence momentos de grandeza, le adjudicó por el contrario horas de tedio.

Y es que Lawrence fue el escritor provinciano, de extracción humilde y, por lo tanto, sin posibilidad de acceso a las instituciones de enseñanza y cultura de élite, que quedó al margen de los círculos literarios de moda que ejercían la influencia en aquellos tiempos. Quizás debido a su natural timidez no supo o no quiso granjearse la amistad de quienes eran poderosos e influyentes. Como resultado de todo ello no sólo no fue muy bien aceptado por los llamados modernistas, sino que de todos es sabido

la falta de interés que ciertos miembros del grupo de Bloomsbury mostraron por él.

La cuestión trascendental, y lo que más le distanciaba del resto de los escritores de su época, fue la actitud que Lawrence mantenía respecto a la vida como fuente de inspiración literaria en un momento en que se da un rechazo por todo lo que provenga de la vida y en el que el culto por el arte se convierte en religión. Lawrence producía narraciones fuertemente autobiográficas cuando la tendencia era hacia la deshumanización y al rechazo de todo dato biográfico.

Aun más, cuando los modernistas deciden romper con el inmediato pasado introduciendo audaces innovaciones técnicas en la narración, Lawrence, lejos de participar de los experimentos de Proust o Joyce, parecía perfectamente feliz con la forma de novela heredada de Dickens, según comenta Anthony Beal (1964: 14). Es por lo tanto en la temática donde veremos la renovación literaria de Lawrence. El será quien intente y consiga, por primera vez, tratar temas que hasta entonces habían sido tratados tan solo superficialmente o considerados tabú en la historia de la literatura inglesa, como por ejemplo, el tratamiento sin sentimentalismo ni condescendencia de la familia en la clase trabajadora o narrarnos la vida en todas sus facetas -mental, espiritual, sexual- de un matrimonio o de las relaciones de una pareja de adolescentes. De esta manera Lawrence deja de incurrir en las tan conocidas distorsiones de la realidad presentada en ciertas novelas donde los personajes nunca comen o no se levantan de la mesa, nunca van a la cama o no salen de ella, no piensan o la acción es totalmente sustituida por la meditación o la reflexión.

Pero no debe extrañarnos que Lawrence tenga en común una serie de cosas con los escritores modernistas ya que, como ha quedado dicho, pertenecen a una misma generación, aunque sean precisamente estas afinidades las que casi nunca suelen ponerse de manifiesto.

En primer lugar, tanto Lawrence como el resto de sus coetáneos modernistas participan de un respeto bien conocido por la tradición. Para Lawrence este respeto se traduce en una continuidad de las formas narrativas tradicionales y en la aceptación de los logros de los maestros del realismo, mientras que rechazaba los experimentos de Joyce, por ejemplo, porque precipitaban la agonía de la novela. Para los modernistas la tradición no sólo es respetada, sino que le conceden valor de actualidad. Toda nove-

dad se imbrica en el pasado, que es lo mismo que decir que el pasado y el presente son la misma cosa y que los *new critics* entendieron como la atemporalidad de la obra de arte.

El sentimiento de agotamiento de la civilización occidental que culminó con la gran catástrofe de la primera guerra mundial, también es algo común. Pound, Joyce, Eliot buscan nuevas culturas en las que encontrar elementos con los que construir una nueva civilización más culta, más civilizada, más cosmopolita, menos mercantilizada. Lawrence al ver los desastres de la guerra perdió la fe en la civilización humana y huye tanto físicamente —Italia, Australia, México— como espiritualmente, refugiándose en los oscuros dioses de su profundo y misterioso subconsciente o en las culturas tradicionales o renovadoras a través de las traducciones a las que ya me he referido.

El autobiografismo de Lawrence tiene en ocasiones motivos terapéuticos. Al retratarse a sí mismo repetidas veces, en algunas ocasiones junto a conocidos suyos, la mayoría de las veces con Frieda, su esposa, busca no sólo la confesión de todos los aspectos de su personalidad sino que, quizás para vengarse de su mujer que no le creía capaz más que de escribir, se propone como líder de hombres (*Kangaroo*), o como creador de religiones (*The Plumed Serpent*). Se concede a sí mismo, de esta manera, aunque sólo sea mediante el procedimiento vicario de la creación de ficción, aspectos de su personalidad que nunca lograría desarrollar en la realidad. Podría muy bien entenderse como una especie de cura de las añoranzas personales. Ya he mencionado el valor terapéutico de *The Waste Land* y también es sabido cómo las obras de Joyce son producto de la añoranza del exilio y las de Wyndham Lewis del corrosivo resentimiento.

Lawrence manifiesta un gusto exquisito por la intimidad. Lo que él más anhelaba era "to be left alone" y de ahí su enorme disgusto por el hecho de que le desnudasen en público con motivo del examen médico que todo joven debía pasar en período de reclutamiento. Este ataque a su intimidad personal, seguido de la uniformización militar de la sociedad y de la catástrofe de la guerra fue precisamente lo que provocó su marcha de Inglaterra. Este modo de sentir tiene mucho en común con la oposición de Eliot a que se publicasen los datos biográficos de los autores y la prohibición explícita de que se escribiese biografía oficial alguna durante su vida o tras su muerte. Precisamente este aspecto fue tomando como dogma de fe por el *New Criticism* que hace abs-

tracción de todo dato biográfico a la hora de abordar una obra literaria.

También es del dominio público la acusación de fascismo que pesó sobre Lawrence y sobre la mayoría de los modernistas. Aunque por razones bien distintas, a todos ellos se les asoció con el nuevo orden político, social y estético que propugnaban los diferentes totalitarismos que se adueñaron de Europa tras el abatimiento vital producido por la primera guerra mundial. Aunque esto no represente una prueba definitiva de afinidad literaria, sí que pone de manifiesto que todos estos autores son producto de un mismo momento histórico, social y cultural.

Por diferentes motivos, en fin, tanto Lawrence como los modernistas llegan a la utilización de la imagen y del correlato objetivo. Quizás esto tenga que ver con la influencia común recibida de los simbolistas franceses y de Jules Laforgue en particular.

Pero lo que más llama la atención de todo lo que poseen en común es la ausencia de continuidad de sus estilos y planteamientos literarios. Ninguno de ellos vería su labor continuada y, menos aun, superada por escritores posteriores. Bien es verdad que de la conjunción de ambas actitudes frente a la creación literaria y frente a la vida aparecerá con el tiempo un tipo de artista "confesional", pero, al mismo tiempo, despegado del concepto de arte tradicional, cuyo prototipo podría ser Henry Miller, que utiliza el arte como amuleto para salvarse de fantasmas y demonios sociales y personales.

También aparecerá otro tipo de artista que se niega a sí mismo este apelativo y que niega toda posibilidad de comunicación no mediatizada o manipulada, que busca refugio en otra lengua que no sea la materna para no tener ningún condicionamiento afectivo. Este tipo extremo de artista, producto lo quiera o no de su civilización y de su cultura, aunque solo sea por rechazo, está magistralmente representado por Beckett.

Espero que esta breve exposición, esta declaración de posibilidades de estudio de la obra de Lawrence, haya puesto de manifiesto que ni los modernistas fueron tan innovadores como para sacudirse el yugo del Yo romántico, ni Lawrence fue tan tradicional como para no aportar nada a la renovación literaria de principios de siglo. Ninguno de ellos, no obstante, fue capaz de crear un código que no estuviese firmemente anclado en la tradición. Ni los modernistas ni Lawrence lograron desvincular su obra de la vida. Pero las innovaciones en el nivel formal de los

unos y fundamentalmente temáticas en el otro constituyen las características esenciales de la literatura que se produce hoy. No parece, pues, excesivamente descabellada la posibilidad de relacionar más estrechamente a D.H. Lawrence con sus coetáneos modernistas que es lo que este estudio ha pretendido.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

BEAL, Anthony (1964). *D.H. Lawrence, Writers & Critics*. Edinburgh and London. Oliver and Boyd.

DIETZ, Bernd. (1983). "La irrupción de T.S. Eliot: Viejo y Nuevo (A propósito de *The Waste Land*, otra vez). *Cuadernos de Investigación Filológica*. Tomo IX, fascículos 1 y 2. Logroño.

HYDE, G.M. (1981). *D.H. Lawrence and the Art of Translation*. London & Basingstoke. The Macmillan Press Ltd.

LEAVIS, F.R. (1978). *D.H. Lawrence: Novelist*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.

POWER, Kevin. (1983). "Ezra Pound y su proyección literaria". Conferencia pronunciada en el Colegio Universitario de La Rioja, dentro del *II Seminario de Crítica Literaria de La Rioja*, el 2 de diciembre de 1983.

## SONS AND LOVERS: LA AVENTURA DEL HEROE

Ramón PLO ALASTRUE

### Introducción

Una característica fundamental a la hora de definir tanto la misma obra *Sons and Lovers* como el entorno en que fue creada sería sin duda su carácter de novela de cambio: el libro, reflejo y producto del mundo que le rodea, vendrá marcado por un proceso de evolución que se convierte en la misma esencia de la novela.

Este proceso y los cambios de actitud que inevitablemente conlleva, engloban varios niveles que vamos a tratar de especificar:

En primer lugar, y dentro del campo general de la Literatura Inglesa, la crítica ha coincidido en situar a la obra en ese punto crucial en el que nuevas tendencias hacen su aparición. Son mayoría los críticos que, como Gamini Salgado (1980: 58), opinan que *Sons and Lovers* comienza como una novela típica del siglo XIX para introducirnos inmediatamente en las nuevas perspectivas del XX.

Frente a aquellas fuerzas impersonales que parecían dominar la naturaleza humana, surge ahora el nuevo héroe, lleno de miedos y dificultades, pero con la suficiente habilidad para organizar su mundo y adaptarse a las circunstancias. Este creciente in-