

Pilar Hidalgo Andreu
Universidad de Córdoba

En *Kangaroo* (1923), Lawrence afirmaba: «It was in 1915 that the old world ended»; y en «Mr. Bennett and Mrs. Brown» (1924), Virginia Woolf situaba el cambio unos años antes («On or about December 1910 human nature changed.»). El movimiento modernista fue el reflejo literario de una serie de hechos históricos: la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la nueva tecnología, las grandes concentraciones urbanas del siglo XX, la psicología de Freud... La búsqueda de nuevas formas artísticas capaces de expresar una realidad nueva es el rasgo común a las últimas novelas de James y Conrad, los primeros poemas de Eliot y Pound, toda la obra de Joyce, y los diferentes ismos: dadaísmo, surrealismo, vorticismo, etc. El período de mayor efervescencia modernista se extiende aproximadamente de 1907 a 1925, pero, por lo que a la literatura en lengua inglesa se refiere, los años vitales del modernismo van de 1921 a 1925. Son los años de *Women in Love* (1921), *Ulysses*, *The Waste Land*, *Later Poems* de Yeats (1922), *A Passage to India*, *In Our Time* (1924), y *Mrs. Dalloway* (1925). Si bien hay importantes obras modernistas en los años anteriores a la Gran Guerra, la década de los veinte es el período modernista por excelencia, y su peculiaridad es más fácil de apreciar por el contraste con la literatura de la década siguiente. Si en los treinta hallamos *The Road to Wigan Pier*, *It's a Battlefield*, *Mr. Norris Changes Trains*, *The Ascent of F6*, *Autumn Journal*, es decir, un arte inmerso en la realidad de su tiempo, lo que caracteriza a la literatura modernista de los años veinte es la experimentación técnica y la explotación de la conciencia individual. En palabras de George Orwell:

«Our eyes are directed to Rome, to Byzantium, to Montparnasse, to Mexico, to the Etruscans, to the Subconscious, to the solar plexus-to everywhere except the places where things are actually happening. When one looks back at the twenties, nothing is queerer than the way in which every important event in Europe escaped the notice of the English intelligentsia.» (1).

La posición dentro del Modernismo de Eliot, Joyce, Pound, e incluso el último Yeats (el Yeats de *Michael Robartes and the Dancer*, 1921, y *The Tower*, 1928) está perfectamente clara. Sin embargo, la obra de D. H. Lawrence tiene ciertas características que han hecho que algunos críticos la excluyan del canon modernista. Por citar dos ejemplos significativos, Hugh Kenner, en *The Pound Era* (1971), pasa por alto a Lawrence en su presentación de la literatura del Modernismo, y en el estudio panorámico de Bradbury y McFarlane (eds.) (2) la novela modernista en lengua inglesa está representada por Conrad y Joyce. Con todo, si seguimos a David Lodge en su intento de definir las características formales de la novela modernista (3), vemos que una obra como *Women in Love* encaja perfectamente dentro de estas coordenadas. Para Lodge, la novela modernista es, ante todo, «experimental o innovadora en cuanto a la forma». La narración de acontecimientos objetivos pierde importancia, y en su lugar adquieren mayor relieve «la introspección, el análisis, la reflexión y el ensueño». Con frecuencia, la novela modernista carece de auténtico comienzo y el final es ambiguo y queda abierto a múltiples posibilidades. Como compensación por este debilitamiento de la estructura narrativa tradicional, el autor recurre a símbolos e imágenes. Finalmente, la novela modernista evita el ordenamiento cronológico de sus materiales y la presencia de un autor omnisciente que intervenga directamente en la obra.

La supuesta desaparición del autor omnisciente es uno de los fenómenos más espectaculares

de la novela modernista, y el ejemplo de Joyce ha sido citado *ad nauseam* como modelo de impersonalidad. En un gesto característico, el mismo Joyce incluye en la obra la justificación de su método:

«The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea... The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.» (4).

Es evidente que la práctica de Lawrence no se ajusta al ideal modernista del «autor invisible». D. H. Lawrence interviene de manera directa en sus obras, y esta intervención no es exclusiva de las novelas más tradicionales (*The White Peacock*, la primera parte de *Sons and Lovers*, sino que se acentúa en obras posteriores. Dejando a un lado el tema de la función del narrador, es fácil apreciar cómo todas las características que David Lodge señala en la novela modernista aparecen en *Women in Love*. El comienzo de la novela es típico del Modernismo. Tras una brevísima presentación de Ursula y Gudrun en la casa familiar de Beldover, el diálogo no sumerge inmediatamente en uno de los temas de la novela:

«'Ursula', said Gudrun, 'don't you *really* want to get married?' Ursula laid her embroidery in her lap and looked up. Her face was calm and considerate. 'I don't know', she replied. 'It depends how you mean'.» (5).

El final de *Women in Love* es eminentemente ambiguo y «open-ended», y supone una novedad respecto a los finales de las novelas anteriores de Lawrence. En *Sons and Lovers* y *The Rainbow*, Lawrence había intentado poner fin a las historias de Paul Morel y Ursula Brangwen en la línea del *Bildungsroman* tradicional. Después de haber mostrado que Paul Morel era incapaz de organizar su vida independientemente de su madre, Lawrence añadía cinco líneas al final de la novela que trataban de sugerir todo lo contrario. La discordancia entre el final de la novela y la novela misma era aún más evidente en *The Rainbow*. El fracaso de la relación con Skrebensky no justificaba la visión regeneradora de Ursula Brangwen en las últimas líneas de la novela:

«She knew that the sordid people who crept hard-scaled and separate on the face of the world's corruption were living still, that the rainbow was arched in their blood and would quiver to life in their spirit, that they would cast off their horny covering of disintegration, that new, clean, naked bodies would issue to a new germination, to a new growth, rising to the light and the wind and the clean rain of heaven. She saw in the rainbow the earth's new architecture, the old, brittle corruption of houses and factories swept away, the world built up in a living fabric of Truth, fitting to the over-arching heaven» (6).

En *Women in Love* Lawrence abandona todo intento de dar una conclusión lógica o temporal a la narración. La muerte de Gerald Crich es el único dato objetivo; el resto (la carrera de Gudrun en Alemania, la relación entre Birkin y Ursula) queda en el aire. La *circularidad* de la novela se hace patente en la última aparición de Birkin y Ursula. *Women in Love* se abre con una conversación en torno al matrimonio y se cierra con una discusión sobre la relación entre hombres que ha sido uno de los puntos doctrinales de la novela:

«'Having you, I can live all my life without anybody else, any other sheer intimacy. But to make it complete, really happy, I wanted eternal union with a man too: another kind of love', he said.
'I don't believe it', she said. 'It's an obstinacy, a theory, a perversity.'
'Well—' he said.
'You can't have two kinds of love. Why should you?'
'It seems as if I can't', he said. 'Yet I wanted it.'
'You can't have it because it's false, impossible', she said.
'I don't believe that', he answered» (7).

Ya hemos visto cómo Lodge señalaba entre las características de la novela modernista el debilitamiento de la estructura narrativa y la falta de progresión cronológica. *Women in Love* está construida sobre la base de una serie de encuentros: Ursula-Gudrun, Ursula-Hermione, Gudrun-Gerald, Gerald-Birkin, Birkin-Ursula. En una novela que tiene más de quinientas páginas, los acontecimientos objetivos son escasos: la boda de Laura Crich, el viaje a Londres de Birkin y Gerald el fin de semana en la mansión de Hermione, y, significativamente, tres muertes en la familia Crich: Diana, Mr. Crich, y Gerald. Como era de esperar, este debilitamiento estructural se ve compensado por el empleo de símbolos, imágenes, y escenas emblemáticas. No es nada nuevo el señalar el carácter fundamentalmente simbolista del Modernismo. David Lodge (8) llama la atención sobre un dato revelador. Mientras que las novelas realistas suelen tener como títulos nombres de personas y lugares concretos *David Copperfield*, *Adam Bede*, *Middlemarch*, *Barchester Towers*, *Mary Barton*, los títulos modernistas tienden a la metáfora: *Heart of Darkness*, *The Golden Bowl*, *A Passage to India*, *The Rainbow*, *To the Lighthouse*, *Ulysses*... Ya Ortega señalaba como una de las notas del arte moderno el gusto por la metáfora (9). Dado que un tema fundamental de la literatura modernista es la expresión de la vida subconsciente, no es extraño que los novelistas hayan escapado de los límites de la tradición realista, una tradición que alcanzó sus mejores logros en la presentación del hombre como ente social. Precisamente una de las innovaciones más espectaculares de la novela modernista ha sido el tratamiento que reciben los personajes. Conocemos a Stephen Daedalus, Leopold Bloom, Mrs. Dalloway, y Rupert Birkin de una manera muy distinta a como conocíamos a Becky Sharp, Lydgate, o Archdeacon Grantly. La carta de Lawrence a Edward Garnett (escrita desde Italia el 5 de junio de 1914) podría servir de manifiesto modernista sobre la presentación de personajes:

«I don't so much care what the woman *feels*—in the ordinary sense of the word. That presumes an *ego* to feel with. I only care for what the woman *is*— what she is—inhumanly, physiologically, materially—according to the use of the word... You mustn't look in my novel for the old stable *ego* of the character. There is another *ego*, according to whose action the individual is unrecognizable, and passes through, as it were, allotropic states which it needs a deeper sense than any we've been used to exercise, to discover are states of the same single radically unchanged element» (10).

Este interés por la raíz profunda del ser humano, más allá del análisis racional de la personalidad, aparece de continuo en las páginas de *Women in Love*, una obra en la que las palabras *consciousness*, *unconscious* y *conscious* se repiten obsesivamente. Y para llegar a ese conocimiento no basta el tipo de análisis psicológico que George Eliot había empleado con extraordinarios resultados. D. H. Lawrence recurre al símbolo y a la escena emblemática, y de manera característica, asocia los momentos cruciales de la existencia de sus personajes con animales.

El uso simbólico de animales no es exclusivo de *Women in Love*, si bien en esta novela está más desarrollado que en obras anteriores. *The White Peacock* aludía en el mismo título a un episodio, insignificante desde el punto de vista narrativo, que adquiría categoría simbólica. En *Sons and Lovers* un semental intervenía en el capítulo «Defeat of Miriam», aunque Lawrence no aprovecharía las obvias connotaciones de este animal hasta *St. Mawr*. Sin olvidar otro dato de *Sons and Lovers*: Paul Morel emplea siempre el inglés standard al hablar con su madre y Miriam, y dialecto al dirigirse a los caballos (11). Los caballos desempeñan un curioso papel al final de *The Rainbow*, una vez que Ursula ha roto con Skrebensky tras el fracaso de sus relaciones sexuales. Los caballos que Ursula encuentra en el campo están vistos como seres amenazantes, encarnación del principio viril que Ursula ha humillado en Skrebensky. El empleo del caballo como símbolo masculino en *Sons and Lovers* y *The Rainbow* está dentro del simbolismo tradicional de los animales. En *Women in Love*, los animales están vistos desde una perspectiva doctrinal, y refuerzan el tono ideológico de la novela.

El primer episodio en que los animales desempeñan un papel está en el capítulo 9, «Coal-Dust». Gudrun y Ursula regresan del trabajo y se detienen ante un cruce ferroviario. El pequeño tren de la mina se aproxima. Gerald Crich se acerca montado en una hermosa yegua árabe. El ruido de la

locomotora llena de espanto al animal, que trata de retroceder. En una escena de extraordinaria violencia, Gerald obliga a la yegua a mantenerse junto al cruce mientras pasa el tren, clavando las espuelas hasta hacerla sangrar. El pasaje es típico del método de caracterización de Lawrence. En lugar de un incidente de la vida ordinaria capaz de revelar el estado de ánimo del personaje (a través del diálogo o de los comentarios del autor), D. H. Lawrence presenta una situación de alcance cósmico y hace que sus criaturas se identifiquen con fuerzas opuestas. Gerald Crich, el industrial eficiente, el hombre que domina la máquina, hace prevalecer su voluntad sobre el instinto de la yegua. Ursula se enfrenta con Gerald («She alone understood him perfectly, in pure opposition»). La reacción de Gudrun es más compleja. Uno de los temas de la novela es el contraste entre las dos parejas formadas por Ursula y Birkin, y su hermana Gudrun y Gerald. Sería simplificar el contenido de la obra el ver en la relación Ursula/Birkin el polo positivo, y en Gudrun/Gerald, el negativo. Con todo, es innegable que la relación entre Gudrun y Gerald es destructiva, y desembocará en el suicidio del hombre. El incidente con la yegua, situado como está cuando Gudrun y Gerald apenas se conocen, es un presagio de la violencia y el afán de dominio que caracterizarán a la vida en común de la pareja.

En el capítulo «Mino», la presencia de un gato y una gata sirve de contrapunto a uno de los pasajes con mayor contenido doctrinal de la novela. A pesar de la advertencia que hace el propio Lawrence en el prólogo a *Fantasia of the Unconscious* («This pseudophilosophy of mine... is deduced from the novels and poems, not the reverse... The novels and poems are pure passionate experience. These 'pollyanalytics' are inferences made afterwards, from the experience»), la crítica se ha esforzado por hallar la conexión entre las obras doctrinales y las obras de creación. Los capítulos doctrinales de *Women in Love* («Mino», «Moony», «Gladiatorial», «Excuse») giran en torno a ideas que obsesionaban al autor, y en *The Crown, The Reality of Peace, Psychoanalysis and the Unconscious*, etc., está expresada de forma explícita la doctrina que adivinamos oscuramente en las novelas. En «Mino», el leve incidente entre los dos gatos ejemplifica un punto doctrinal concreto (el sometimiento de la hembra al varón) que Lawrence expone en *Fantasia of the Unconscious*:

«But fight for your life, men. Fight your wife out of her own self-conscious preoccupation with herself. Batter her out of it till she's stunned. Drive her back into her own true mode. Rip all her nice superimposed modern-woman and wonderful-creature garb off her. Reduce her once more to a naked Eve, and send the apple flying» (12).

Sería demasiado largo analizar la función simbólica de los animales en *Women in Love*; me limitaré a mencionar otros dos episodios: todo el capítulo «Rabbit» y la extraordinaria escena en «Water-Party» en la que Gudrun danza ante el ganado. La importancia de los animales en esta novela no es un hecho aislado dentro de la obra de Lawrence. En la colección de poemas *Birds, Beasts and Flowers* abundan las descripciones de animales, entre ellas la inquietante «Snake». En *Pansies*, los animales están vistos de una forma menos naturalista y más ideológica; se trata por lo general de una comparación entre la vida instintiva y la corrupción del hombre. «The elephant is slow to mate» contrasta implícitamente la sexualidad del animal con la agresividad humana. En «The mosquito knows», la crítica es abierta:

«The mosquito knows full well, small as he is
he's a beast of prey.
But after all
he only takes his bellyful,
he doesn't put my blood in the bank» (13).

La exaltación de la vida animal, unida a la desconfianza hacia el puro intelecto que caracteriza a Lawrence, ha provocado acusaciones de primitivismo y antirracionalismo. Bertrand Russell (el cual mantuvo una breve amistad con Lawrence en 1915, hasta que ambos descubrieron su absoluta incompatibilidad) es quien ha llevado más lejos esta línea de ataque:

«He (D.H.L.) had a mystical philosophy of 'blood' which I disliked. 'There is', he said, 'another seat of consciousness than the brains and nerves. There

is a blood-consciousness which exists in us independently of the ordinary mental consciousness. One lives, knows, and has one's being in the blood, without any reference to nerves and brain...' This seemed to me frankly rubbish, and I rejected it vehemently, though I did not then know that it led straight to Auschwitz» (14).

Conviene insistir en el peligro de una lectura literal de Lawrence. En *The Rainbow* y *Women in Love*, el autor recurre a un vocabulario extraordinariamente violento al describir la vida de las parejas (en especial en el caso de Will y Anna en *The Rainbow* y Gudrun y Gerald en *Women in Love*): «He stood as if he had been beaten... She was being killed... He was one blind, incontinent desire to kill her... And she beat him off, she beat him off... He felt he would kill her... He felt he was being burned alive», etc. En las obras de Lawrence, la relación entre los sexos es básicamente hostil; una lucha continua en la que el héroe laurentiano intenta someter la voluntad de la mujer a un visión «correcta» de lo que debe ser la unión amorosa. De ahí el recelo ante el principio femenino encarnado en la luna (llamada por Lawrence «el planeta de las mujeres» en *Fantasia of the Unconscious*), recelo que en la magnífica escena emblemática de «Moony» lleva a Birkin a arrojar piedras al estanque en un intento vano de destruir la imagen reflejada de la luna. La luna figura también en la derrota de Skrebensky al final de *The Rainbow*, la cual viene dada en términos específicamente sexuales.

La desaparición del autor omnisciente, los finales abiertos y la contextura simbólica han dado origen a interpretaciones contradictorias de obras modernistas. En *Women in Love* la escena más provocativa desde el punto de vista interpretativo es, sin duda, el combate entre Birkin y Gerald en «Gladiatorial». Sería fácil, demasiado fácil, relacionar el desasosiego que se adivina en las relaciones heterosexuales de las obras de Lawrence con una definición sexual ambigua por parte del autor. Es cierto que Lawrence asume un gran riesgo en «Gladiatorial». La lucha cuerpo a cuerpo de los dos hombres desnudos tiene connotaciones eróticas innegables, y el autor emplea un vocabulario equívocamente sexual: *penetrate, interfuse, potency, gasp, sigh, thudding, panting*. El final de la lucha está descrito en términos de orgasmo:

«He caught little, short breaths, he could scarcely breathe any more. The earth seemed to tilt and sway, and a complete darkness was coming over his mind. He did not know what happened. He slid forward quite unconscious over Gerald, and Gerald did not notice. Then he was half conscious again, aware only of the strange tilting and sliding of the world. The world was sliding, everything was sliding off into the darkness. And he was sliding, endlessly, endlessly away» (15).

Sin embargo, la actitud de Lawrence hacia la homosexualidad es contradictoria. Las relaciones entre hombres y mujeres que aparecen en sus obras son, en última instancia, insatisfactorias, y la búsqueda de la unión ideal entre dos hombres es un tema constante. Este tipo de relaciones se presta a una interpretación homosexual (16), sobre todo por la insistencia con que Lawrence introduce algún episodio de contacto físico. Además de la lucha en *Women in Love* están el baño de Cyril y George en *The White Peacock*, los cuidados que Rawdon Lilly presta al convaleciente Aaron en *Aaron's Rod*, la ceremonia de iniciación en *The Plumed Serpent*... En contrapartida, Lawrence se muestra abiertamente hostil hacia determinados personajes homosexuales (Loerke en *Women in Love*, Winifred Inger en *The Rainbow*), y los presenta como síntomas de corrupción o, por emplear una de sus palabras favoritas, desintegración.

Espero haber mostrado cómo las características formales de *Women in Love* sitúan esta novela dentro del canon modernista. Sin embargo, la relación con el Modernismo no se limita a los datos que ya ha señalado: carácter experimental, debilitamiento de la estructura narrativa, final ambiguo, tendencia hacia la metáfora y la escena emblemática, interés por el subconsciente, etc. *Women in Love* da expresión a algunos de los grandes temas del Modernismo en los años veinte, y en ocasiones se anticipa a ellos. Lawrence terminó la novela en noviembre de 1916, pero no se publicó hasta 1921, poco antes del *annus mirabilis* del Modernismo en lengua inglesa, 1922, fecha de publicación



de *The Waste Land* y *Ulysses*. La composición de *Women in Love* coincidió con una etapa difícil de la vida del autor. Además de la recogida de *The Rainbow* por la censura, Lawrence tuvo que soportar el fracaso de su amistad con Middleton Murry y las sospechas de la policía inglesa en los primeros años de la guerra, a causa de su matrimonio con una alemana. Estas sospechas traerían como consecuencia el humillante examen médico tan amargamente recordado en el capítulo «The Nightmare», de *Kangaroo*. No es extraño, pues, el tono apocalíptico de una novela a la que Lawrence puso, en principio, los títulos de *Dies Irae* y *The Latter Days*.

La idea de que la civilización occidental se acercaba a su fin estaba muy extendida en la literatura inglesa de los años veinte. La premonición del caos está en *The Waste Land*, *Hugh Selwyn Mauberley*, y en «The Second Coming» de Yeats:

«Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity» (17).

Si en su crítica de *Ulysses* para *The Dial* (en 1923) T. S. Eliot hablaba de «the immense panorama of futility and anarchy that is contemporary history», toda la obra de D. H. Lawrence insiste en el hecho de que la civilización mecanizada está abocada a la destrucción, de que las viejas ideas están muertas, no sirven. Es éste un tema repetido por la generación que experimentó la Gran Guerra, y a veces encuentra expresión en términos muy parecidos. La meditación de Connie Chatterley en *Lady Chatterley's Lover* (1928):

«All the great words, it seemed to Connie, were cancelled for her generation: love, joy, happiness, home, mother, father, husband, all these great dynamic words were half dead now, and dying from day to day» (18).

tiene un eco en el *locus classicus* de *A Farewell to Arms* (1929):

«There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of the places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honour, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates» (19).

Aceptando el concepto laurentiano de *blood knowledge*, podríamos decir que la generación literaria de entreguerras llevaba en la sangre el presentimiento de una nueva catástrofe. En 1929, Eliot expresaba a Stephen Spender su convencimiento de que la civilización occidental iba a ser destruida por las luchas intestinas. El año anterior se habían publicado tres novelas claramente apocalípticas: *Lady Chatterley's Lover*, *Point Counter Point* y *Vile Bodies*. La estúpida polémica en torno a la presentación de la sexualidad en la novela de Lawrence ha oscurecido el hecho de que el tema central es el fracaso de la civilización industrial; el fracaso sexual es sólo un síntoma. Eliot aludía al final de *The Waste Land* a las ruinas contra las que había apoyado los fragmentos de la tradición literaria occidental. *Lady Chatterley's Lover* se abre con otra referencia a ruinas: «Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes.»

Otro interesante punto de contacto con Eliot, Yeats y Pound es el recelo hacia el progreso industrial, aunque en el caso de Lawrence sería más exacto hablar de odio. No hay que olvidar que era el único que tenía experiencia directa de la vida en los centros industriales. El capítulo «Chair» de *Women in Love* presenta un recurso típico de cierta poesía modernista. Una creación del pasado pone de manifiesto la fealdad de la civilización mecanizada, si bien Lawrence acude a un objeto y

a una situación prosaica: la silla del XVIII que Ursula y Birkin compran para su nueva casa. Hay un tema típicamente modernista que Lawrence trata de pasada: la metrópolis como la ciudad de los condenados, «the Unreal City» de *The Waste Land*, el Londres de *The Secret Agent* («...but all round him, on and on, even to the limits of the horizon hidden by the enormous piles of bricks, he felt the mass of mankind mighty in its numbers. They swarmed numerous like locusts, industrious like ants, thoughtless like a natural force, pushing on blind and orderly and absorbed, impervious to sentiment, to logic, to terror, too, perhaps.») El Londres al que Birkin y Gerald llegan al final del capítulo «In the Train» está visto en términos de *The Waste Land*, pero la presentación de la gran ciudad no deja de ser indirecta y superficial. Las páginas más vívidas de Lawrence hay que buscarlas en las descripciones de paisajes naturales y de pequeñas comunidades industriales.

Las grandes figuras del Modernismo inglés adoptaron una actitud antidemocrática como reacción frente a la cultura de masas. Las obras doctrinales de Lawrence tienen un carácter marcadamente autoritario, y en las novelas hay también repetidos pronunciamientos contra los ideales igualitarios.

«'What do you mean?', he asked her, hostile. 'Why do you hate democracy?'. 'Only the greedy and ugly people come to the top in a democracy', she said, 'because they are the only people who will push themselves there. Only degenerate races are democratic'» (20).

La búsqueda de un líder a quien la superioridad natural le otorgaría el derecho a exigir obediencia es uno de los grandes temas de los escritos doctrinales de Lawrence, y en *Kangaroo* trató, con escaso éxito, de dar realización novelística a sus ideas. Aunque el Modernismo literario en lengua inglesa se acercó en ocasiones al filofascismo, esta creencia en la selección de los más aptos fue también compartida por algunos escritores de la izquierda. En *On the Rocks* (1933), Bernard Shaw justificaba la dictadura del hombre fuerte como remedio frente al desorden. El Auden de *The Orators* (1932) estaba fuertemente influenciado por las doctrinas autoritarias de Lawrence, como él mismo reconocería años más tarde: «Over the whole work looms the shadow of that dangerous figure, D. H. Lawrence the Ideologue, author of *Fantasia of the Unconscious* and those sinister novels *Kangaroo* and *The Plumed Serpent*» (21).

Es significativo el que, al igual que Eliot y Pound, Lawrence atribuyera a los judíos un papel importante en la degeneración de la cultura europea. Los comentarios antisemíticos abundan en las obras de Lawrence (el cual solía llamar a su editor Heinemann «his Jewship») y Loerke en *Women in Love*, el artista que ha puesto su talento al servicio de la industria, ejemplifica la corrupción moderna:

«...He lives like a rat in the river of corruption, just where it falls over into the bottomless pit. He's farther on than we are. He hates the ideal more acutely. He *hates* the ideal utterly, yet it still dominates him. I expect he is a Jew —or part Jewish'. 'Probably, said Gerald» (22).

Women in Love es una de las grandes creaciones del Modernismo inglés, indiscutiblemente la novela de D. H. Lawrence que refleja con mayor fidelidad las innovaciones estilísticas y temáticas del movimiento. Además de las notas modernistas ya citadas, quiero llamar la atención sobre un rasgo definitorio aplicable por igual a Eliot, Pound, Joyce, Virginia Woolf y Lawrence: «...Modernism is less a style than a search for a style in a highly individualistic sense; and indeed the style of one work is no guarantee for the next» (23). Una lectura atenta de *Sons and Lovers* nos revela el cambio que se produce en la estructura narrativa de la novelas a partir del capítulo «Lad-and Girl Love». Lo que había empezado como una gran novela realista en la tradición de George Eliot se va convirtiendo en la segunda parte en algo nuevo, aunque todavía sin definir. Ya en el primer capítulo, cuando Morel arroja de la casa a su mujer y ésta vaga por el jardín, Lawrence utiliza símbolos que repetirá en obras posteriores (la luna, las flores), en un intento de expresar estados de ánimo que escapan al análisis psicológico tradicional (24). En la presentación del conflicto entre Paul Morel y Miriam, Lawrence experimenta con nuevos recursos expresivos: símbolos (el semental que Miriam, Clara y Paul encuentran mientras pasean), agrupamientos de pa-

labras relacionadas semánticamente (*dark and warm, scarlet, crimson, blood, red, vermilion, gold, glowing yellow, gold glow, gold glimmer*, todas ellas en la misma página) y la escena emblemática de Paul Morel en el jardín que precede a su decisión de romper con Miriam.

El comienzo de *The Rainbow* está en la gran tradición de la novela del XIX, si bien la prosa tiene un ritmo encantatorio que la acerca a los poemas largos de Lawrence. *The Rainbow* es una obra de transición; Lawrence combina la descripción naturalista, de la que es maestro, con un intento de explorar en profundidad las relaciones humanas. Lawrence tiene ya un objetivo bien definido, pero aún no ha encontrado su método. De ahí la oscuridad e imprecisión de los capítulos dedicados a los primeros años de matrimonio de Anna y Will. Los largos pasajes descriptivos de *The Rainbow* dan a la novela una gran riqueza estilística; en *Women in Love*, Lawrence vuelve a cambiar su técnica narrativa y construye una novela a base de diálogos y cambios rápidos de escenas. Estamos ante el estilo fragmentario que caracteriza a tantas obras del Modernismo, desde *Hugh Selwyn Mauberley* hasta *The Waste Land*, desde *Ulysses* hasta *Mrs. Dalloway*.

NOTAS

- (1) George Orwell, «Inside the Whale», en *Inside the Whale and other essays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962 (1940), pág. 27.
- (2) Malcolm Bradbury y James McFarlane (eds.), *Modernism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976. 684 págs.
- (3) Vid. David Lodge, «The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy», en *Modernism*, págs. 481-496.
- (4) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Heinemann, 1964 (1916), pág. 119.
- (5) D. H. Lawrence, *Women in Love*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967 (1921), pág. 7. Todas las notas hacen referencia a esta edición.
- (6) D. H. Lawrence, *The Rainbow*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966 (1915), págs. 495-6.
- (7) *Women in Love*, pág. 541.
- (8) David Lodge, *The Modes of Modern Writing* (Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature), London, Edward Arnold, 1977, pág. 125.
- (9) José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Madrid, Revista de Occidente, 1956 (1925), pág. 32.
- (10) *The Collected Letters of D. H. Lawrence*, vol. I (edited with an Introduction by Harry T. Moore), London, Heinemann, 1962, pág. 282.
- (11) Para un enfoque sociolingüístico de este aspecto de *Sons and Lovers*, vid. Roger Fowler, «Social structure in fictional discourse: elaborated and restricted codes», en *Linguistics and the Novel*, London, Methuen, 1977, págs. 115-122.
- (12) D. H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977 (1922), pág. 191.
- (13) D. H. Lawrence, *The Complete Poems*, vol. II, London, Heinemann, 1957, págs. 197-8.
- (14) *The Autobiography of Bertrand Russell* (1914-1944), Boston, Little, Brown and Company, 1968, págs. 13-4.
- (15) *Women in Love*, pág. 305.
- (16) Cf. Jeffrey Meyers, «D. H. Lawrence and Homosexuality», en *D. H. Lawrence: Novelist, Poet, Prophet* (edited by Stephen Spender), London, Weidenfeld and Nicolson, 1973, págs. 135-146.
- (17) «The Second Coming», en *W. B. Yeats: Selected Poetry*, London, Macmillan, 1969 (1921), págs. 99-100.
- (18) D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, Harmondsworth, Penguin Books, 1960 (1928), pág. 64.
- (19) Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966 (1929), pág. 144.
- (20) *The Rainbow*, pág. 461.
- (21) W. H. Auden, prólogo a la tercera edición de *The Orators*, London, Faber, 1966, pág. 7.
- (22) *Women in Love*, pág. 481.
- (23) Malcolm Bradbury y James McFarlane, op. cit., pág. 29.
- (24) *Sons and Lovers* (originalmente *Paul Morel*) experimentó un largo proceso de revisión. Disponemos ahora de una edición del manuscrito con los diversos cambios y cortes introducidos por el autor y Edward Garnett. Vid. Mark Schorer (ed.), *'Sons and Lovers' by D. H. Lawrence: A Facsimile of a Manuscript*, Berkeley, University of California Press, 1978, 632 págs.

RESUMEN

This paper is an attempt to place D. H. Lawrence in the context of English Modernism, focusing on *Women in Love* as a typically Modernist novel. We take as a starting point the technical features of Modernist fiction as defined by David Lodge: experimental form, interest in the subconscious, use of introspection and analysis, repetition of motifs, images and symbols, avoidance of straight chronological narrative, and ambiguous ending. An analysis of the structure of *Women in Love* shows that it shares all these characteristics. We pay special attention to the use of animal imagery and proceed to show the relationship between *Women in Love* and some central of Modernist writing, emphasizing the apocalyptic tone in Lawrence, Yeats, and Eliot. Finally, we trace back the beginnings of Lawrence's new narrative method to the second part of *Sons and Lovers*.