
D. H. Lawrence: La pasión amorosa como redención moral

D. H. Lawrence nació en Eastwood, Nottinghamshire el 11 de septiembre de 1885, hijo de una familia de mineros. Asistió a la «Nottingham High School» y fue a la Universidad de esa ciudad. La muerte de su madre, en diciembre de 1910, le causó un enorme trauma. Dejó la relación con Jessie Chambers y pasó a Louise Burrows, pero el verdadero amor estaba por llegar y surgiría cuando en 1912 se escapara a Alemania con Frieda Weekley, la esposa alemana de su antiguo tutor. Después de la guerra, y de la publicación de de varias obras, inició una peregrinación por Sicilia, Ceilán, Australia, para terminar en Nueva México. Murió en Vence, al sur de Francia el 4 de marzo de 1930 a los cuarenta y cuatro años. Añadamos, cómo en 1917 rompe y riñe con el famoso crítico John Middleton Murry y con su esposa, Katherine Mansfield, o cómo en 1924 fallece su padre. En 1926 lo vemos pintando en los bosques cercanos a Florencia. La tuberculosis le acechaba y le llevaría tempranamente a la muerte. Tal vez sea difícil definir su obra, pero quizá diciendo que era el «artista creador» estemos ante una posible definición válida. Todo en él es arte, y para ello hay un ansia de plenitud y libertad que sólo la relación íntima entre hombre y mujer puede entregar. La sexualidad se convierte en *ascesis*. La intimidad pasional será el instante redentor por excelencia.

Cuando describe *Studies in Classical American Literature* (1923), advertíamos cómo la admiración por Walt Whitman es reveladora. «Quédese en el pecho y en la matriz. Quédese ahí, oh Alma, donde le corresponde», afirmación que pretende colocar el alma y el cuerpo íntimamente unidos. Junto a ello una extraña ceremonia que recuerda el Blake de las *Bodas del cielo y del infierno*: «El Camino Abierto. La Gran Morada del alma es el camino abierto. No es el cielo, ni tampoco el paraíso. No está “arriba”. Ni siquiera “adentro”. Es un transeúnte que pasa por el camino abierto.» Esta sinceridad hace que lo veamos como un hombre que busca compañía, para él su arte es una forma íntima de comunicación y una «moralidad de la vida real». «El alma no irá a llorar ante un Dios.» «La verdadera democracia está donde el alma encuentra al alma en el camino abierto.» «El amor del hombre y de la mujer: un reconocimiento de almas, y una comunión en el culto.» «Democracia: un reconocimiento de almas...», estas frases y tantas otras de ese delicioso libro ofrecen muchas luces de la intimidad de D. H. Lawrence y es una de las mejores claves para comprenderlo. Sus novelas, sin embargo, son el complemento necesario y la explicación moral de estos principios ideológicos.

The White Peacock (1911) es su primera novela, y fue escrita desde 1906 hasta 1910, centrándose en la familia de los Beardsalls y es una recriminación encubierta que D. H. Lawrence hace a su madre por no haber sido de una clase alta y adinerada. Lettie, hermana del narrador, mantiene relaciones con George Saxtos, joven agricultor

y con Leslie Tempest, de una familia de clase media con quien al final casará. *The Trespasser* (1912) se escribió entre 1910 y 1912 y narra las aventuras de un hombre casado, profesor de música, Siegmund y su amor Helena y los días que pasan juntos en la isla de Wight. Cuando vuelvan a la realidad una tragedia sobreviene, y Siegmund volverá a su casa del sur de Londres y se suicidará. Beatrice, la esposa, será el símbolo del absurdo. La soledad más absoluta acompañará a este viaje sin destino. *Sons and Lovers* (1913) es una obra más ambiciosa y con mayor intención social, y Paul Morel será un auténtico expositor de la ideología moral del autor, siendo un pintor representa la pureza del arte, y vamos viendo su despertar amoroso, su pasión por la madre, su primer amor Miriam Leivers y su última pasión Clara Dawes. Incluso, como si se tratara de un *Bildungsroman* de la actitud de Paul hacia lo femenino, y de su relación con la madre y con Miriam hemos de ver datos biográficos de nuestro autor. La posesión y la codicia de los sentimientos son el centro de esta novela que se va tejiendo como una dulce sinfonía de afectos.

El camino hacia *The Rainbow* (1915) se está marcando. Ursula simboliza la nueva actitud moral que ya se presagiaba en obras anteriores y comparte con su padre su adoración por la religión. Al enamorarse de Anton Skrebensky entra en un mundo de tinieblas, en esa separación y vuelta final que le va a conducir al dolor y la resignación con un símbolo como el del arco iris que corone un esfuerzo estéril por alcanzar la plenitud. Ursula ante esa aparición representa una advertencia de que se ha alcanzado una bella *mimesis* con la sociedad y sus valores convencionales. *Women in Love* será, en cierto sentido, una continuación de la novela anterior y sorprenderá ver a una Ursula que al final conquista la felicidad que se le ha negado en *The Rainbow*. La atracción física que Adam siente por esta muchacha es una prueba del signo irracional que acompaña a tantos héroes de nuestro autor, ya que el sexo lleva a Ursula a la desilusión. Henry James en muchas obras, pensamos en *The Portrait of a Lady*, propondrá el mismo esquema de la humillación como *ascesis*.

Women in Love (1920) aparece dos años antes que el *Ulysses*, de Joyce, y muestra cómo es posible mantener un camino de estricta lógica narrativa, sin caer en el experimento. Es una novela que ostenta la deuda con Stendhal y Thomas Hardy, una obra sencilla y solemne a la vez donde hay una apología implícita a la lucha de clases. Ursula y su hermana Gudrun viven en un mundo cerrado de las minas de Beldover, y las dos son maestras en la escuela. El paisaje industrial aparece con recelo y en las imágenes de Gerald Crich y Rupert Birkin debe verse dos concepciones de la actitud ante el trabajo. Entre ambos amigos hay una relación que incluye amor y odio y Hermione, la aristócrata intelectual, amante de Birkin, quedará relegada por las hermanas Brangwen. Este esquema inicial se va orientando a una oposición de dos parejas: la feliz, Birkin y Ursula, y la desgraciada, Gerald y Gudrun. En una patética escena en los Alpes, Gerald se suicidará al ver, una vez más, la infidelidad de su amada. La obra incluye una advertencia moral. En la escena última, Birkin y Ursula opinan sobre la amistad masculina. Para ella, él le es bastante. Para él, en cambio, «deseaba también unión eterna con un hombre, otra clase de amor», a lo que ella responderá tajante, «no puede tenerse dos clases de amor». *Women in Love* es una obra que recoge de modo admirable la situación social en las minas, con un patetismo y

vehemencia espléndidos para enfrentarse con ese idilio de felicidad que han descubierta Ursula y Birkin, en una ceremonia casi religiosa. Ursula, procede de *The Rainbow* y ostenta un romanticismo que pronto borrará a Hermione, tiene «el perfecto candor de la Creación» y así su alma nueva y resplandeciente va a iluminar la vida de Birkin, del propio D. H. Lawrence que se configura como un creador del arte puro, de la sublime estética de la belleza. La fertilidad de la vida está presente en *Women in Love* e incluso el plano social debe doblegarse al emblema pasional que las hermanas Brangwen están forjando. Gerald Crich es un tipo salvaje, y será arrastrado al suicidio en las montañas, llegará a su total autodestrucción, cierto que ayudado por Gudrun. El sexo ha dominado la industria de las minas, parece que el autor tenga más interés en la pasión que en el sufrimiento humano. Las hermanas han conseguido crear una perfecta simbología del bien y del mal integrados en la vida cotidiana, una *Modality* demasiado obvia, excesivamente radical. Un emblema que interfiere el de amor y muerte. Esta es la esencia real de la obra.

Una novela que desde la vida vuelve a la estética. *The Lost Girl* (1926), *Aaron's Rod* (1922), *The Plumed Serpent* (1926) preparan el camino hacia *Lady Chatterley's Lover* (1928). *Kangaroo* (1923) quedaría como un intento aislado que no condiciona la meta marcada. *The Lost Girl* lleva hacia ese amor de Alvina y Cicio y el viaje a su casa en los Abruzzi. Ella se quedará sola para después volver a encontrarse, tal y como Ursula y Birkin harían. El compromiso moral inunda el texto, como en *Kangaroo* el mundo de dificultades del autor y Frieda se repite en sus héroes. El camino a la historia de Mellors y su tiranía sexual está marcado y simboliza cómo Lawrence va a dejarlo de testimonio final. Connie buscará la libertad y eternidad en Mellors, y esa ascesis se considerará «pornografía» y desencadenará prohibiciones y juicios. Clifford y Connie viven en un mundo de alta sociedad que para D. H. Lawrence simboliza el vacío absoluto y la decadencia. El humilde pueblo de Tevershall representa una oposición simbólica, pero podrá entregar «tenderness» a Connie. Han pasado ocho años desde *Women in Love* y nuestro autor se ha hecho más radical y crítico, y aquel esquema de «muerte en vida» que arrastraba Gerald se va desdibujando.

La moral de D. H. Lawrence se va afirmando en sus héroes. E. M. Forster le calificó una vez como «the greatest imaginative novelist of our time», opinión quizá excesiva y que nos remite a ese clima de radicalismo crítico que el mismo D. H. Lawrence protagonizó en su entorno, las luchas *The Criterion* y *Scrutiny* por concederle méritos, sus problemas legales y hasta sus luchas con la censura. Incluso el desdén de T. S. Eliot hacia su obra sería una prueba de que nuestro autor era un precedente de los modernos grupos de rebeldía, hasta un lejano *Angry Young Man* que pretendía implantar su doctrina en una sociedad adormecida por convenciones e hipocresías. Su desprecio a las altas clases intelectuales tal vez fuera un reflejo de su misma ambición por verse valorado en el aspecto ideológico. Su idealismo de signo romántico haría pensar que obras como *Sons and Lovers* dejarían más al descubierto una sociedad que su última y discutida novela. Cuando habla de la conciencia mental no está, en absoluto, prefigurando ningún tipo de «behaviourismo» del tipo de Skinner, sino un término salvador. Toda su visión psicológica es una búsqueda de apoyos personales para justificar su visión idílica de la realidad.

El fondo narrativo de D. H. Lawrence es poético, aunque con una dimensión más controlada que el que sostenía a Virginia Woolf. La sexualidad le mantiene en un equilibrio absoluto y esa traducción de las emociones que busca la consigue de modo inmediato. No hay mecanismos estilísticos atrevidos, no hay la menor deuda con Ezra Pound ni T. S. Eliot, sino una firme situación subjetiva que está más cerca de escenas de Thomas Hardy, y que incluso tramitan un romanticismo lejano, con ecos de Wordsworth. Este fondo lírico es el que hace de *Women in Love* una obra tan completa y coherente. Gerald Crich es el símbolo de la fatalidad, encubre un *fatum* satánico que le atormenta desde la infancia, en su carácter se enlazan el poder y la maldad. Tal vez la relación de J. Middleton Murry y Katherine Mansfield esté escondida en algún lugar de esta novela, e incluso debamos ver la presencia de Aaron Sisson de *Aaron's Rod*. Gerald vive para la industria y dedicará sus energías a un cambio social, pero fracasará en su empeño y hasta su carácter ambicioso romperá el esquema romántico de la obra.

La obra es una dialéctica del trabajo, y hasta de la lucha de clases, una advertencia de que el modo de luchar de Gerald es estéril y que a los ojos de Birkin no ha conseguido nada, pues éste, como los héroes Richard y Harriet Somers de *Kangaroo*, se moverá en un inquietante mundo de adoración. Cuando T. S. Eliot ataca a D. H. Lawrence es como una ceremonia estéril de puritanismo arremetiendo contra la vitalidad de un autor que quiere dar vigor a las letras británicas. *Women in Love* es la clave. Gerald ve en su padre que toda la vida era muerte y cómo él mismo estaba siendo destruido. Busca «cerrar el hueco de su alma». No está seguro de ese lema de nuestro autor de que la fuente de todo conocimiento es el hombre y la mujer. Le persigue el trauma de haber matado de niño accidentalmente a su hermano. No tiene el «genio creador» de Birkin (D. H. Lawrence), no es un gran artista, sino un hombre que cree en el trabajo y piensa que sólo la producción resolverá las diferencias sociales. Pero este hombre es incapaz de salvarse a sí mismo. Ursula para Birkin, en cambio, será la belleza absoluta, la «inmanencia» de la vida. ¿Cómo puede ver T. S. Eliot en esta actitud romántica una «morbosidad sexual»? El trabajo como unificador es el lema de Gerald, pero Birkin, en cambio, seguirá el rumbo del arte. Existir como consumación del amor. Gudrun es una mujer que se siente fuera de la vida, como Gerald lo está fuera de la sociedad. Es así como se compone ese festival de simetrías morales que es *Women in Love*, y que desde unos datos cotidianos avanza hacia las más puras esencias del amor como causa de eternidad.

D. H. Lawrence habla de «la conciencia mental que no es una meta sino un callejón sin salida». Repite la necesidad de un «inconsciente creador». Insinúa que Dios es la fuente de todas las pasiones. Describe a una muchacha como la «inmanencia de la belleza». Medita sobre el acto sexual como un tránsito hacia la Eternidad. Cuando se identifica con Richard Somers ve en Australia un mundo fascinante, un paraíso que los «Diggers» poco a poco van destruyendo. Escribe sobre el amor como derrota de la parálisis interior, y desde 1925 hasta 1928 le vemos preparando las tres versiones de *Lady Chatterley's Lover*, como dándonos una advertencia de que Mellors es una solución, y desde su rudeza simboliza la plenitud sexual, la necesidad de obedecer al instinto. Los ojos azules de Constance se alteran por ese descubrimiento moral y hasta

lo multiplica hacia una visión del mundo como algo sublime y maravilloso. Clifford sería la aristocracia que debe quedar inerte, y su abandono es un acto de sublimación de lo infinito, no tiene ese sentido obscuro que empaña la relación entre Loerke y Gudrun. Obedecer a la pasión sexual, a las palabras heroicas, puede ser la enseñanza de este descubrimiento de Lady Chatterley:

«Y en aquel momento, por primera vez en su vida, la pasión se despertó en su ser. De pronto, en las profundidades de su cuerpo, donde antes no había nada, se agitaron dulcísimos estremecimientos. Extraños y crecientes sonidos como de campanillas que tocasen dentro de su cuerpo le fueron llenando de un éxtasis cada vez más sublime y oyó y no oyó sus propios y delirantes gemidos mientras las sucesivas olas de aquellas sacudidas crecían y crecían hasta volverse inmensas y, de pronto, empezaron a desvanecerse con una dulzura parecida al eco que dejan las grandes campanas al cesar de tocar.»

Ella se siente, nos lo confiesa, envuelta en una «nueva vida». Este término procede de Dante, pero podría ser de cualquier poeta romántico. D. H. Lawrence habla de la «semiinconsciencia» o «superconsciencia de la pasión» como si nos abriera un mundo ancestral y secreto de modo absoluto. Ella reconoce cómo su «ser se sentía animado de nueva vida y en movimiento, como el bosque en primavera». Estamos llegando a una relación entre conducta y eternidad. Una defensa de la libertad, mucho más coherente que la que hace George Orwell. Una ruptura con los convencionalismos sociales de *The Cocktail Party*, de T. S. Eliot. En definitiva, esa «vida nueva» es una nueva forma de moral que hace de la «pintura de las emociones», una ceremonia de redención cotidiana. Incluso Gerald y Birkin en su búsqueda de una relación afectiva están rompiendo con un código puritano.

Una ruptura con la moral oficial. Hemos advertido antes la importancia decisiva que el año 1910 tiene en su vida. No sólo supone la pérdida de su madre, sino también la ruptura de su primer amor —Jessie Chambers—, que había conocido nueve años antes, para pasar a Louie Burrows, mujer muy distinta a la anterior. La aparición de Frieda, en 1912, supondrá una vuelta a la madre perdida. *Sons and Lovers* nos recuerda el conflicto entre madre y padre, y tal vez pueda señalar la atmósfera familiar del propio autor, con una madre que no aceptaba la triste condición de pobreza en la que vivía, como se adivina en esa gran novela autobiográfica que es *The White Peacock*. Gerald Crich —el amigo rico— deberemos entenderlo como un ideal fallido de conducta, motivo que George Eliot en alguna página de *Middlemarch* suscitara. Cyril es una personificación del autor y abre el camino de Paul Morel. Todos los héroes de D. H. Lawrence guardan, al menos en su vertiente final, una relación con la propia biografía de su autor, y un orden estético los coloca en el sentido positivo enfrentados con los seres impuros que no merecen conquistar el amor.

La destrucción de Gerald debe colocarse en este esquema de conversión y la nostalgia por una gloria perdida, por parte de la madre del escritor, debe integrarse en la formación de un modelo psicoanalítico donde la «regresión» sea elemento definidor. El suicidio de Siegmund significa no poder seguir las «dreaming women» y cuando Helena le rechaza nada tiene significado en su vida, situación que Thomas Hardy, sin duda, encontraría significativa. Este complejo de Edipo que el autor arrastra le lleva a que la realización ideológica le sea difícil, que libros como

Psychoanalysis and the Unconscious (1921) o *Pornography and Obscenity* (1929) no hagan sino expresar de modo intuitivo las propias concepciones vitales del autor. Hombre y mujer se funden en su obra para desvelar su intimidad y dar caminos para el análisis que se les hace, desde la obra del autor, sin olvidar cómo no se sabrá desligar de su biografía secreta. La pasión se convierte en misericordia y ayuda. La imaginación creadora se va cerrando en una serie de paradigmas tan personales que no tenemos la libertad que alcanzamos, por ejemplo, en Joseph Conrad o en William Faulkner, y nos vuelve la idea de que todo es una nueva versión del *Trespasser* que ese artista adolescente lleva dentro, pero que no alcanzará los planteamientos ontológicos que, por ejemplo, Joyce impuso a Stephen Dedalus. La sombra de Hamlet eternamente celoso de su madre, la reina Gertrude, nos ayudaría a ver este festival de vuelta a lo materno que es todo *Women in Love*.

La sensualidad del texto deja paso a la biografía, las palabras han declinado su vigor para hacerse más y más íntimas. *Lady Chatterley's Lover* abre el camino hacia una «justificación» de Connie, y su modo de actuar es de quien abandona a Clifford para romper con una visión vacía del anterior mundo espectral sin pasión. La imagen del pueblo obrero, Tevershall, se contrasta con la del paraíso privado de Wragby donde viven los Chatterley. Esta forma de poner conduce a que Connie quiera romper con esa «negation of natural beauty» que tiene ante sus ojos. Los ritmos repetitivos en los que se expresa indican ese método whitmaniano que hace de sus dibujos de la realidad una metáfora de impulsos íntimos. Mellors es una «solución» al dilema, ya que no es totalmente perteneciente a la clase trabajadora. Paul Morel, en *Sons and Lovers*, será otro ejemplo del personalismo con el que el autor se enfrenta a la vida, y como esa solución visionaria que tantas veces se ofrece tenga sus propios límites. Con esa intención se va conquistando una visión donde el fin del hombre sea la pasión sexual. La plenitud pasional se convierte en génesis de cualquier actuación amorosa. Cuerpo y alma en su obra se funden para ofrecer la solución moral de su época. El amor como supremo argumento.

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO
Comandante Zorita, 4, 3.º, 8.º
28028 MADRID