

«SELF» Y SOCIEDAD EN LA SECUENCIA POÉTICA «TRANSFORMATIONS» DE D.H. LAWRENCE

JOSÉ MARÍA MORENO CARRASCAL
jmmcar@gmail.com

RESUMEN

El proceso de constante reelaboración y reagrupación en secuencias que D.H. Lawrence (1885-1930) lleva a cabo en su obra en verso viene motivado no sólo por un afán formalista sino, muy especialmente, por una preocupación autobiográfica y un deseo de plasmar orgánicamente la conciencia individual o *self* del autor y su particular cosmovisión de la realidad. Este hecho, patente en todos los poemarios del poeta inglés, propició –por parte de un sector mayoritario de la crítica formalista a lo largo del pasado siglo– la aparición de ciertas ideas reduccionistas que llegaron a considerar la obra en prosa en general y la poesía en particular de este controvertido autor del High Modernism en lengua inglesa como una construcción ajena a las realidades y tensiones sociales de la Inglaterra de comienzos del siglo XX. El autor recrea la mutante realidad externa en su poesía mediante un lenguaje simbólico y mito-poético, basándose en el concepto de la polaridad antagónica y desde unos presupuestos y una mentalidad a-racional y anti-industrial (es decir, aparentemente pre-moderna) que entronca por un lado con la subjetividad del yo romántico y por otro con ciertas corrientes de pensamiento de la modernidad.

Mediante el análisis de la forma, el contenido y las posibles influencias de la secuencia poética titulada «Transformations», perteneciente al poemario *New Poems* (1918), se pretende desmontar en este artículo algunas de las construcciones reduccionistas anteriormente citadas. El proceso de secuenciación arriba aludido así como la mo-

tivaciones externas más allá de las preocupaciones del yo consciente o *self* parecen quedar patentes en dicho análisis, con el que se intenta contribuir a la reivindicación de la poética y la poesía de un autor cuya obra en verso ha sido, durante un largo periodo de tiempo, insuficientemente valorada en el canon en lengua inglesa.

PALABRAS CLAVE:Secuencias poéticas, poesía y autobiografía, poesía y pensamiento, *self* y sociedad, poesía modernista inglesa, simbolismo poético, polaridad / dualismo, simbolismo mítico-estacional, tropos, influencias poéticas, poesía confesional, formalismo, análisis estilístico, forma orgánica, mentalidad anti-industrial, valoración crítica,

ABSTRACT

The use of the poetic sequence and the constant process of elaboration and rearrangement of poems in clusters undertaken by D. H. Lawrence (1885-1930) in his books of poetry is the result not only of a formal concern on the part of the author but, more precisely, of the evidence of an autobiographical preoccupation that stems from the need of the poet to express his individual conscience or *self* as well as from his particular vision of external reality. This fact, evident in all the books of poems published by the English poet, was somehow responsible for the existence (mostly among a vast section of the formalist criticism dominant throughout the twentieth century) of certain reductionist ideas and opinions which erroneously considered the works in prose in general and the poetry in particular of this controverted author of the English High Modernism as a literary construct alien to the realities and social tensions of early 1900's England. In his poetry, D. H. Lawrence recreates the ever-changing outward reality by means of a symbolic and poetic language that generates his own myths. In order to achieve this objective, the author uses key ideas such as the relevant concept of antagonistic polarity and certain (apparently anti-modern) pre-rational and anti-industrial beliefs, which can be traced to the subjectivity of romanticism but that were also part of some modern currents of thought dominant in that time period.

The present article intends to deconstruct some of the above mentioned reductionist ideas about the poetry of D. H. Lawrence through an analysis of both form and content and of the possible influences present in the poetic sequence entitled «Transformations» which the poet included in his book of poetry *New Poems* (1918). Such analysis also purports to evidence the above mentioned process of elaboration and rearrangement as well as the autobiographical intentionality and the motivations beyond the preoccupations of the *self* in an author whose poetical works were for a long period of time insufficiently valued within the English language canon.

KEY WORDS:Poetic sequence, poetry and autobiography, poetry and thought, self and society, english modernist poetry, poetic symbolism, polarity/ dualism, seasonal and mythical symbolism, tropes, influences, confessional poetry, formalism, stylistic analysis, organic form, anti-industrial mentality, critical evaluation.

No es raro que la preocupación autobiográfica –el deseo de construir una narración poética de la evolución del *self* o conciencia individual– lleve a un poeta a producir y ordenar sus poemas en series o secuencias distintas que, más o menos transformadas, acaben generando posteriores composiciones individuales, e incluso distintos poemarios que, con una unidad argumental y estilística determinada, constituyen un material susceptible de ser publicado en forma de libro. En el caso de D. H. Lawrence (1885-1930), tal proceso de agrupación y reorganización es una constante de toda su obra poética. Un ejemplo de ello es la selección que el autor lleva a cabo con los poemas publicados en el poemario *New Poems* de 1918, el cuarto de los nueve libros de poesía publicados en vida por el poeta y novelista inglés, en el que aparece como prefacio el seminal ensayo «Poetry of the Present», donde el poeta realiza una apasionada defensa de su ideario poético en general y del uso del verso libre de corte whitmaniano, en particular. Dichos poemas constituyen la respuesta sensible e imaginativa –y en ocasiones pre-imaginista– de su autor a la realidad social, urbanística y cultural del Londres prebélico.

A esa primera hornada de poemas Lawrence añade (Ferrier 1973: 333-359; Roberts y Poplalski 2001: 46-48) los que escribe o reelabora tanto en los años inmediatamente anteriores a la Gran Guerra, como durante ésta, cuando, junto con su compañera Frieda von Richthofen, convertida ya en su esposa, se ve obligado a soportar un forzado y largo exilio interior y alguna que otra humillación por parte de las autoridades civiles y militares inglesas, quienes se niegan a concederle el pasaporte por considerarle, de forma injusta, potencial colaborador de los alemanes (Moore 1974: 322-389; Maddox 1994: 220-257; Kinkead-Weekes 1997: 340-492).

La fragmentación que estas series sufren a lo largo de las distintas reelaboraciones y reagrupamientos resultan, por lo tanto, en un número considerable de poemas distintos que aparecerán posteriormente en el primer volumen de sus *Collected Poems* (1928) que el autor denominó, un tanto ambiguamente, *Rhyming Poems*.

Con el objeto de lograr una mejor comprensión de la mentalidad poética desde la que el autor crea estas obras, conviene resaltar el hecho de que la mayoría de los poemas que componen *New Poems* están escritos bastante antes de la fecha de publicación de este poemario, en los años de estancia del entonces joven maestro de escuela en Croydon, es decir, entre 1908 y 1910 (Worthen 1991: 201-262), y que algunos de ellos fueron compuestos en la época en que Lawrence se halla escribiendo su inquietante y original epitalamio *Look We Have Come Through* (1917), texto construido a partir de un claro soporte formal de tipo estacional en el que se lleva a cabo una defensa de la polaridad como eje central en las relaciones entre los seres humanos (particularmente entre el hombre y la mujer), y entre estos y el cosmos, elemento temático que sería decisivo en toda su obra posterior (Ferrier 1973: 333-342; Lockwood 1987: 39-40; Sagar 1979: 10-13). Todos estos poemas –tanto las versiones originales como las revisiones– se encuentran en los manuscritos MS 1, MS 5, MS 14 y MS 27 (Mandell 1984: 155).

Si tuviéramos que utilizar un calendario simbólico cósmico-estacional, estas composiciones aparecerían como exponentes de la noche, fase cósmica que, para Lawrence, correspondería a la era industrial (Delaney 1990: 77-89). La imagen más recurrente en ellas es, por lo tanto, la de la oscuridad, tropo que, como el de «the dark sun», aparecerá en posteriores poemarios de la década de los años veinte, como en el bestiario *Birds Beasts and Flowers* y, sobre todo, en las composiciones elegíacas y visionarias de *Last Po-*

ems and More Pansies que sus amigos el poeta norteamericano Richard Aldington y el editor italiano Pino Orioli publicarían póstumamente en Florencia. En todos ellos aparece la ciudad al anochecer a modo de entorno o paisaje que sirve de *background* a la citada imagen. Estas series aparecieron originalmente en los citados manuscritos (Ferrier, *ibid.*) con los significativos títulos de «The Songless», «Night Songs» o «London at Night Poems», e incluyen poemas como «Picadilly Circus at Night», «Hyde Park at Night Before the War» y «Clerks». Se completan estas secuencias con la titulada «Transformations», en la que se integran composiciones como «Parliament Hill in the Evening», «Flat Suburbs» y «SW in the Morning», y a la que sigue la trilogía «Town», «The Earth» y «Men» (Ferrier, *ibid.*), la cual acabaría conformando el poema «Transformations» propiamente dicho, que sería el que Pinto y Roberts utilizarían en la edición de *The Complete Poems* de 1964 (Pinto y Roberts, 1964: 72).

Dentro de la clásica demonología inherente al viejo mito rural de carácter preindustrial que tiene al dualismo ciudad *vs.* campo como eje fundamental, Lawrence, según Delaney (*ibid.*, 79), se situaría en la tradición analítico-crítica representada por Ruskin y sus discípulos Toynbee y Trevelyan (Sahuquillo 2003: 204-259). En ese sentido, afirma Delaney que para estos dos autores británicos «London is a tumor, an elephantiasis sucking into its gorged system half the life and blood and bone of the rural districts» (*ibid.*). Londres aparece con la mencionada función simbólica en los poemas de estas series, escritas en su mayoría antes de 1910, cuando el impacto de la urbe es mayor en Lawrence. Se trata, por tanto, de un Londres similar al que Blake, un siglo antes, había reflejado como epítome del mal cuando se refería a los «satanic mills» de la primera etapa de la era industrial (Colmer 1987: 9-21). Es decir, el poeta de Eastwood elabora ese sentimiento que los románticos habían manifestado, contribuyendo así al rechazo hacia la forma de vida impuesta a unas masas forzadas a habitar entre «the red rust of the semidetached housing» (Delaney, *ibid.*). Dicho sentimiento es el mismo que subyace, igualmente, en la obra de ciertos contemporáneos de Lawrence, desde el *Howard's End* de E. M. Foster y *The Waste Land* de T. S. Eliot hasta, posteriormente, *Coming Up* de George Orwell (Hockman 1970).

Además de este elemento anti-industrial y urbano, se puede observar, en los poemas de los que vengo hablando, otra conceptualización, de igual modo perteneciente a la visión romántica: se trata de la polaridad Norte-Sur, manifiesta ya en una de estas primeras composiciones, las cuales –aunque escritas, como dijimos, en 1908 (Ferrier 1973: 342), cuando, recién llegado de su Eastwood natal, el joven Lawrence acaba de instalarse en Londres (Worthen 1991: 201-204)– serían incluidas en *New Poems* en 1918 (Roberts y Poplaski 2001: 46). Me estoy refiriendo al poema titulado «The North Country» (Pinto y Roberts 1964: 148-149). En este caso es la deprimida cuenca minera e industrial de las Midlands, su «country of my heart» (Watson 1988: 20-34), donde se origina la marea negra que, en su camino hacia el sur, aniquila, según Lawrence, al hombre moderno: »In another country black poplars shake themselves over a pond,/ And rooks and the rising smoke-waves scatter and wheel from the works beyond / The air is dark with north and with sulphur, the grass is a darker green./ And people darkly invested with purple move palpable through the scene./ Soundlessly down across the counties, out of the resonant gloom / That wraps the north in stupor and purple travels the deep, slow boom / Of the man-life north imprisoned, shut in the hum of the purpled steel / As it spins to sleep on its

motion, drugged dense in the sleep of the wheel (de «The North Country»; Pinto y Roberts 1964:148-149).

Sin embargo, y a pesar del hecho de que en este poema, cuyas primeras líneas reproduzco, se explicitan algunos conceptos ya mencionados como el anti-industrialismo, o las imágenes que patentizan la oscuridad que amenaza la vida del hombre en la era de la máquina, pienso que es en otra composición, la también citada «Transformations» (Pinto y Roberts 1964: 72-73), donde de forma especialmente significativa se pueden analizar estos elementos temáticos junto a otros de carácter lingüístico. Utilizo a tal fin la versión definitiva que Lawrence incluye en *Collected Poems* de 1928, ya que no he tenido acceso a la versión original, la del manuscrito MS 14, según Ferrier (1973: 340), que el poeta utilizó en su primer libro de poemas, *Love Poems and Others*, publicado en 1913 por el editor Duckworth de Londres (Roberts y Poplaski 2001:14

«TRANSFORMATIONS»

I TOWN

Oh you stiff shapes, swift transformation seethes
 About you; only last night you were
 A Sodom smouldering in the dense, soiled air:
 To-day a thicket of sunshine with blue smoke-wreaths.
 To-morrow swimming in evening's vague, dim vapour
 Like a weeded city in shadow under the sea.
 Below the ocean of shimmering light you will be:
 Then a group of toadstools wailing the moon's white taper.
 And when I awake in the morning, after rain.
 To find the new houses a cluster of lilies glittering
 In scarlet, alive with the birds' bright twittering,
 I'll say your bond of ugliness is vain.

II THE EARTH

Oh Earth, you spinning clod of earth.
 And then you lamp, you lemon-coloured beauty!
 Oh Earth, you rotten apple rolling downward;
 Then brilliant Earth, from the burr of night in beauty
 As a jewel-brown horse-chestnut newly issued!
 You are all these, and on me lies the duty
 To see you all, sordid or radiant-tissued.

III MEN

Oh labourers, oh shuttles across the blue frame of morning!
 You feet of the rainbow balancing the sky!
 Oh you who flash your arms like rockets to heaven.
 Who in lassitude lean as yachts on the sea-wind lie!

Who crowd in crowds like rhododendrons in blossom,
 Who stand alone in despair like a guttering light;

Who grappling down with work or hate or passion
 Take writhing forms of all beasts that sweat and that fight;
 You who are twisted in grief like crumpling beech-leaves.
 Who curl in sleep like kittens, who mass as a swarm
 Of bees that vibrate with revolt; who fall to earth
 And rot like a bean-pod; what are you, oh multiform?

La estructura tríptica del texto procede del hecho de que la secuencia original constaba de tres composiciones independientes. La dialéctica hombre-naturaleza se halla presente a lo largo de todo el poema. La ciudad, creación humana, de noche, aunque descrita desde la mañana, representa la insustancialidad del mundo fenoménico del hombre, al que la luz, realidad física perceptible («a thicket of sunshine»), tampoco aporta entidad real, ya que el día aparece velado por los «blue-smoke-wreaths». En el segundo cuarteto de esta primera hoja del tríptico, esa imagen real de la luz se transforma en imagen mental y onírica, sobre todo en el segundo y tercer verso, los cuales, por su factura rítmica y musicalidad, recuerdan a «Ulalume», el poema de Edgar Allan Poe: «like a weeded city in shadows under the sea / below the ocean of shimmering light you will be» (1960: 247-248). Las imágenes usadas en las descripciones e invocaciones que componen las dos siguientes tablas del tríptico, «The Earth» y «Men», constituyen el vehículo retórico mediante el cual el poeta narrador transportará al lector imaginado a un nivel que supera lo fenomenológico en el que el contexto original de marginalidad y miseria del Embakment londinense de principios del siglo XX es transcendido a un plano más allá de la mera empatía individual que el autor puede sentir por los seres concretos que la anécdota puntual narra, convirtiendo así, según Lockwood (1987: 40), cualquier concepción estática del mundo en vana, pues todo (animales, plantas, casas, hombres) aparece como producto de la mutabilidad y lo multiforme.

Mediante un proceso selectivo, el poeta elige los elementos del cosmos que mejor expresan su visión antagonística de éste. Esta selección es presentada, una vez más, a través de haces de elementos opuestos («rain / «sunshine»; «evening» / «morning»). Se produce así, de manera orgánica, una realidad estética y metafísica que exige la creación de un lenguaje acorde con tal visión. De esta forma, a versos con estructuras paralelísticas e invocaciones negativas («Oh Earth, you spinning clod of earth; Oh Earth, you rotten apple...») repetidas a lo largo de las estrofas y frases adjetivas de relativo, como las que forman los primeros versos de la última estrofa de «Men», se suma toda una serie de sintágramas nominales y frases adjetivales de un claro contenido semántico antagonístico («soiled air / thicket of sunshine», en «The Town»; «lemon coloured beauty / rotten apple rolling downward» en «The Earth»; o «your feet of the rainbow balancing in the sky / you who are twisted in grief» de nuevo en «Men»). Todo ello conduce a la visión de una realidad heterogénea que no se entiende del todo («what are you, oh multiform?»), pero que se intuye en perpetuo cambio y pugna constante. Lockwood (*ibid.*, 41) interpreta esta perplejidad como un mero asombro del poeta ante los extremos que la ciudad ofrece al joven. No considero que tal comentario se acerque a la realidad, ya que Lawrence crece en un entorno físico y social lo suficientemente duro (Worthen 1991: 5, 6, 29-41) como para, de algún modo, poder asimilar los fuertes contrastes sociológicos y paisajísticos de la ciudad.

Por otro lado, el autor no escribe ningún poema, narración u obra de teatro en donde, haciendo uso del viejo tópico literario de la alabanza de lo rural vs. el menosprecio de la

urbe, se exprese la admiración del recién llegado de provincias. Formalmente, la utilización, por un lado, del tradicional *quatrain*, con no pocas asonancias y rimas incompletas y, por otro, el uso de formatos tipográficos distintos que dividen la estrofa en «The Earth» y la unión, en «Men», de los cuartetos en octavas pueden producir la sensación al lector crítico de tener ante sí una obra no compacta e incluso falta de forma, como llega a denunciar Blackmur (1952: 290), representante de la crítica formalista del *New Criticism* imperante a mediados del pasado siglo. No obstante, tales usos también pueden ser interpretados como exponentes de la aludida concepción orgánica del poema, la cual es consecuencia de la intención deliberada por parte del poeta de responder a los *moods* internos de la propia composición, tal como en carta a su editor, Edward Marsh, Lawrence había puesto de manifiesto en 1913: «it is the hidden emotional pattern that makes poetry not the obvious form» (en Beal, 1966: 76). Situada más allá del abrazo whitmaniano al ser multiforme que representa la multitud de hombres y mujeres que forman la humanidad («who mass as a swarm / Of bees that vibrate with revolt»), la visión central del poema (el flujo metamórfico que para Lawrence es lo real) se halla muy alejada de la visión de una matriz estática generadora de ideas, ese «radiant node... from wich... ideas are rushing», tal como Pound polemizaba en las páginas de *Vortex* (Sullivan 1970: 57), controversia en la que Lawrence jamás llegó a entrar ni mencionó nunca en sus escritos o cartas (Ingram 1982: 121-126).

Por otro lado, desde un punto de vista estilístico, la utilización, quizás excesiva, de recursos tradicionales –tales como aliteraciones (cual es el caso, en «The Town», de la descripción de la noche urbana en términos moralizantes: «A Sodom smouldering in the dense, soiled air» o «evening's vague, din vapour») y anáforas («who crowd in crowds ... / who stand alone ... / Who grappling down ...» en «Men»), así como el abundante uso de adjetivos descriptivos –bien morfológicamente simples («radiant», «glittering», «twittering», «guttering»), bien compuestos («lemon-coloured», «jewel-brown»)– pueden ser indicativos de una fase de desarrollo del lenguaje poético de Lawrence en la que, como apunta Mason (1982: 25), la estética utilizada, consciente o inconscientemente, es aún la evocativa y vagamente impresionista del epigonismo georgiano en boga en aquellos momentos de la primera década del siglo XX. No obstante, considero que el joven poeta va más allá de ese «evocative ... shimmering impressionistic word» a la que el citado autor se refiere (*ibid.*).

El concepto visionario al que vengo haciendo mención salva a la composición, en éste y en otros muchos poemas de los que componen la sección *Rhyming Poems* de sus *Collected Poems*, de ser una más al uso de las escritas por poetas como Abercrombie, Fletcher o Brookes, ya que la visión específica aquí es el resultado de una naciente conciencia individual antagónica por parte del autor, que acaba deparando al lector crítico un estilo y un *ethos* genuinamente propios que responden a la idea básica de la polaridad, elemento primordial de una cosmogonía que, aunque heredera de la tradición romántica (Linderberger 1959: 326-359; French 1984: 91-114; Montgomery 1994: 13-43), supone una importante diferencia cuando se compara con la concepción general de la poesía que los poetas georgianos poseían (Herzinger, *ibid.*, 100-119). Podemos clarificar algo este matiz diferenciador si, como hace este autor, comparamos el pesimismo aparente de la última pregunta retórica con la que concluye el poema de Lawrence con el también desconcertante y relativamente bucólico tono, o «modern pastoral», de un poema como «Town and Country» de Rupert Brooke (Herzinger, *ibid.*, 55-56). Para Lawrence, ese hombre indus-

trial que indolente vegeta como oveja, puede llegar a transformarse en amenazantes «bees that vibrate with revolt»; y serán ellos, no los intelectuales y sus prejuicios, los que constituyan la fuerza real incontrolada que acabará propiciando los cambios violentos en la sociedad civil.

Si bien es cierto que en el último lustro de la segunda década del siglo XX se puede apreciar cómo el joven Lawrence parece mostrar una cierta actitud que, a riesgo de caer en generalizaciones reduccionistas, podríamos llamar prefascista o antidemocrática (Graham Martin 1990: 9-19; George Watson 1990: 20-35; Kinkead Weekes 1996: 12, 76-77, 151, 151-152, 158, 187) con respecto al papel de las masas urbanas e industriales tal como aparecen en éste y en otros poemas que tienen por escenario el Londres nocturno y periférico, dicha actitud pronto irá dando paso, de forma paulatina, a una visión más profunda desde un punto de vista ético y filosófico (aunque, en ocasiones, también más radical y agria, tal como quedará patente en los poemas que conformarían *Bay*, el siguiente libro que el editor Beaumont de Londres publicó en 1919, y que supone la respuesta poética del autor a la barbarie y el sin sentido de la Gran Guerra en particular, y ante cualquier conflicto sangriento en general. Dicha visión – parte importante de lo que el autor denomina su particular «philosophy» (Sagar 1979: 60)– se hace patente en ensayos relevantes compuestos en esa segunda década del siglo XX, como «Study of Thomas Hardy» y «The Crown» (Sagar, *ibid.*), y posteriormente, ya en los años veinte, en *Fantasia of the Unconscious* (1922), *Psychoanalysis of the Unconscious* (1921), o el póstumo *Apocalypse* (1931). En ellos, además de en su obra epistolar, va a ir apareciendo todo un corpus de ideas que formarán buena parte del substrato ideológico y mitopoético sobre el que se sustenta tanto la producción en verso como en prosa de un poeta mal entendido y poco leído, cuya poesía fue considerada por la mayoría de los críticos formalistas del siglo XX como una especie de anomalía dentro del canon del *High Modernism* inglés, unas veces por atribuírsele un exceso de confesionalismo subjetivista y otras por una supuesta falta de perfección formal. Creo que es tarea fundamental del crítico obrar desde la independencia, refutando apreciaciones y calificaciones reduccionistas o unilaterales como las citadas –resultado, en gran medida, de modas o escuelas académicas en boga –, para lo cual se ha de realizar una lectura detenida del texto literario que se base en presupuestos metodológicos de amplia procedencia.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- BLACKMUR, Richard. *Language as Gesture*, Harcourt Brace, Nueva York, 1952.
- BEAL, Anthony (ed.). *D. H. Lawrence, Selected Literary Criticism*, The Viking Press, Nueva York, 1966.
- COLMER, John. «Lawrence and Blake», en *D. H. Lawrence and Tradition*, Jeffrey Meyers (ed.), The Athlone Press, Londres, 1987.
- DELANEY, Paul. «Lawrence and the Decline of the Industrial Spirit», en *The Challenge of D. H. Lawrence*, Michael Squires y Keith Cushman (eds.), The University of Wisconsin Press, Madison, 1990.
- FERRIER, Carole y EGON Tiedje. «D. H. Lawrence's Pre-1920 Poetry: A Descriptive Bibliography of Manuscripts, Typescripts and Proofs». *DHLR* 6, No. 3, 1973.
- FRENCH, Robert, W. «Whitman and the Poetics of Lawrence», en *D. H. Lawrence and Tradition*, Jeffrey Meyers (ed.), The Athlone Press, Londres, 1985.

- HERZINGER, Kim, A. *D. H. Lawrence in His Time: 1908-1915*, Bucknell University, Associated University Presses, East Brunswick, 1982.
- HOCKMAN, Baruch. *Another Ego: The Changing View of Self and Society in the Works of D. H. Lawrence*, University of South Carolina Press, Columbia, 1970.
- INGRAM, Allan. *The Language of D. H. Lawrence*, St. Martin's Press, Nueva York, 1990.
- KINKEAD-WEEKS, Michael. *D. H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- LINDERBERGER, Herbert. «Lawrence and the Romantic Tradition», en *A D. H. Lawrence Miscellany*, H. T. Moore (ed.), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1959.
- LOCKWOOD, M. J. *A Study of the Poems of D. H. Lawrence (Thinking in Poetry)*, Macmillan Press, Nueva York, 1987.
- MARTIN, Graham. «Lawrence and Class», en *D. H. Lawrence: An Anthology of Recent Criticism*, Ace Publications, Nueva Delhi, 1990.
- MADDOX, Brenda. *D. H. Lawrence: The Story of a Marriage*, Simon and Schuster, Nueva York, 1994.
- MANDELL, Gail Porter. *The Phoenix Paradox: A Study of Renewal Through Change in the Collected Poems and Last Poems of D. H. Lawrence*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1984.
- MARTÍNEZ SAHUQUILLO, Irene. *La revuelta contra la civilización: D. H. Lawrence y el Romanticismo Antimoderno*, Siglo Veintiuno de España, Editores, Madrid, 2001.
- MASON DE VRAIS, Jillian. *Perception in the Poetry of D. H. Lawrence*, Peter Lang, Berna, 1982.
- MOORE, Harry T. *The Priest of Love. A Life of D. H. Lawrence*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974.
- MONTGOMERY, Robert. E. *The Visionary D. H. Lawrence. Beyond Philosophy and Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- POE, Edgar Allan. «Ulalume», en *American Poetry and Prose*, Norman Forester y Robert Falk (eds.), Houghton Miffling Co., Boston, 1960, 247-248.
- ROBERTS, WARREN y PAUL Poplaski. *A Bibliography of D. H. Lawrence*, Cambridge, University Press, Cambridge, 2001.
- SAGAR, Keith y LINDETH Vasey. *D. H. Lawrence: A Calendar of His Works, with a Checklist of the Manuscripts of D. H. Lawrence*, University of Texas Press, Austin, 1979.
- SULLIVAN, J. P. (ed.). *Ezra Pound: A Critical Anthology*, Penguin Books, Harmondsworth, 1970.
- DE SOLA PINTO Vivian y WARREN Roberts (eds.). *D. H. Lawrence. The Complete Poems*, Penguin Books, Nueva York, 1977.
- WATSON, J. R. «The Country of my Heart: D. H. Lawrence and the East Midlands Landscape», en *The Spirit of D. H. Lawrence, Centenary Essays*, Gamini Salgado y J. K. Das (eds.), Barnes and Noble, Totowa, 1988.
- WORTHEN, John. *D. H. Lawrence: The Early Years, 1885-1912*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

