

Lawrence y la naturaleza: una empatía sinestésica

José Mateo Martínez
Universidad de Alicante

ABSTRACT

The synesthesia is perhaps one of the most significant stylistic recourses used by D. H. Lawrence when he undertakes the task of resolving in a literary fashion one of his favourite topics: the physical and spiritual communion between his characters and Nature. With its use, Lawrence manages, by mixing and confusing the different sensorial perceptions, to enhance the discursive level and the dramatic tension, adding new deep and symbolic tonalities to the narrative momentum.

In this paper, we study through selected passages from **Sons and Lovers** the nature of Lawrence's synesthesias, seen from a linguistic and literary perspective. We also observe up to what point he remains faithful to a "normative" tradition or lets his creativity manifest freely when building them.

1. INTRODUCCION

El adjetivo sinestésico constituye, en nuestra opinión, uno de los recursos estilísticos favoritos y más interesantes de esa calidad impresionista, casi física y palpable, que posee el estilo de D. H. Lawrence en sus descripciones de la naturaleza. Lawrence materializa o resuelve mediante el empleo de la sinestesia los momentos culminantes de la comunión físico-espiritual de sus héroes con dicho medio. En ellos, como destacamos en los textos que hemos seleccionado, los sentidos, que perciben de una forma individual y especializada, van perdiendo, poco a poco, su función primaria, produciéndose cruces e interferencias sensoriales que elevan el tono discursivo y la tensión narrativa al penetrar en ámbitos connotativos y simbólicos nuevos.

En el estudio que presentamos, hemos seleccionado dos pasajes de **Sons and Lovers** en los que el contacto de un personaje y su identificación con la naturaleza se realiza sinestésicamente. Ambos textos presentan, empero, diferencias notables a la hora de elegir y seleccionar aquellas sensaciones sensoriales que han de sufrir transformaciones sinestésicas tal y como veremos.

2. D. H. LAWRENCE Y LA SINESTESIA: **SONS AND LOVERS**

La sinestesia, del griego **sin** + **aisthesis** (combinación de sensaciones) es un fenómeno semántico-estilístico consistente en la transferencia de un lexema, perteneciente a un área sensorial concreta, a otra distinta. Es, por otro lado, un recurso lingüístico profundamente arraigado en el habla coloquial donde es frecuente oír expresiones del tipo: "olor fuerte," "música suave," etc. En grados extremos lleva a constituir un fenómeno psicopatológico. Literariamente, la sinestesia se comporta como cualquier metáfora ya que posee una estructura binaria: un origen y un destino (Ullmann, 1952: 292), aunque O'Malley (1959: 392) observa algunas diferencias cuando escribe:

La distinción entre esta metáfora y las demás descansa en que la metáfora tradicional fusiona o interrelaciona totalidades complejas de la experiencia, mientras que la comparación de datos sensitivos (brillo con tono agudo, por ejemplo) da lugar a una pérdida tanto de concreción como de complejidad.

En la Historia de la Literatura, la sinestesia se viene dando desde sus mismos orígenes (China, Persia, Grecia, Roma, etc.) y ha tenido momentos de especial esplendor en su uso, como en el Renacimiento o en los siglos XVIII y XIX a partir del Romanticismo[1].

D. H. Lawrence, como escritor comúnmente incluido en la tradición romántica (G. Salgado, 1982; C. Clark, 1969; Ebbatson, 1980; etc.) hace buen uso y acopio de la sinestesia en sus novelas. Así, una de las características más celebradas del estilo lawrenciano radica en su capacidad de traspasar la barrera entre lo animado y lo inanimado, lo vivo con lo inerte, elevando la categoría de objetos vulgares y familiares a únicos y dotados de vida propia e independiente. La naturaleza es el marco en donde se desarrolla con mayor plenitud la identificación del hombre con su entorno, fundiéndose con ella en un abrazo universal. Técnicamente alcanza Lawrence sus objetivos estilísticos mediante un amplio empleo de la sinestesia, amén de otros recursos literarios, como veremos en los ejemplos seleccionados.

El simbolismo más característico de **Sons and Lovers** se concreta en la sucesión de imágenes naturalistas y en la representación de flores y plantas. Lawrence es maestro en la descripción de sensaciones, en saber transmitir al lector el olor, la forma, el sabor o textura de los elementos de la naturaleza. "Nunca describe de manera sencilla o simple, constantemente nos ofrece una óptica múltiple de percepciones" (K. Alldritt, 1971: 37), de ahí la importancia de la utilización de recursos sensoriales literarios como la sinestesia.

Lawrence es el gran escritor del paisaje, recogiendo una tradición de origen romántico que se materializó en todo un movimiento de escritores naturalistas con Thomas Hardy como su representante más señero.

En las descripciones del paisaje alcanza la prosa de Lawrence unos niveles de gran perfección técnica y estética, dotando a la naturaleza de una vida y movimientos propios. No son parte de un decorado en el que los humanos desarrollan sus vidas y pasiones, antes al contrario, son seres individuales, independientes y capaces de influir por sí mismos en los propios personajes

humanos. Poseen un movimiento y una cierta característica humana que les otorga sentido y razón de ser.

El profundo efecto que la descripción de flores, plantas y animales produce en el lector no radica en la transcripción fría o biológica de rasgos y características físicas, sino, y es nuestra opinión, en la capacidad de Lawrence para individualizar y dar vida a dichos seres y plantas, produciendo en nuestra conciencia lo que los formalistas denominaron "extrañamiento" o contemplación del objeto familiar desde la perspectiva de lo insólito, de lo único.

El tema floral quizá sea el más representativo para ilustrar lo que decimos. Las flores aparecen por doquier en la novela, su efecto es acumulativo y dispuesto de manera tan hábil que sólo con posterioridad es posible reconocer su simbolismo (K. Sagar, 1970: 47). Las flores poseen tanto un valor simbólico que enfatiza las características virginales y puras de las mujeres de **Sons and Lovers**: Gertrude o Miriam, como sexual. D. van Ghent (1975: 125) escribe al respecto:

Las flores son representadas con un sentido de lo otro (**otherness**), como seres con su propia existencia, distinta e independiente con una vocación erótica a través de su aroma.

Pero esta relación entre las flores y el sexo dista de ser un hallazgo de Lawrence, ya que es un tema clásico y reiterado en la literatura y cultura universal. Por ejemplo, Freud, tan relacionado por los críticos con Lawrence, al estudiar los paralelismos psicológicos existentes entre las flores y el comportamiento sexual humano[2], halló relaciones de sinonimia entre las flores y los órganos sexuales femeninos y los jardines con la genitalidad femenina. El mismo Lawrence, según F. Kermodé (1981: 17):

Admired the lily for its sexual blossoms and mired roots.

Los personajes de **Sons and Lovers**, en particular Paul y Gertrude Morel, como veremos más adelante, alcanzan en su relación y contacto físico con las plantas satisfacciones de características pseudosexuales. Se excitan ante su forma y olor, sumergiéndose en unos procesos de confusión sensorial sinestésicos, que se manifiestan en una momentánea evasión del mundo real, seguida de una unión físico-espiritual con el objeto natural que produce un efecto final reconfortador y relajante.

Parte de las decisiones fundamentales de los personajes de **Sons and Lovers** se toman "floralmente," así la consecuencia del texto I es la decisión de Gertrude Morel de romper con todos sus vínculos afectivos con su esposo tras la célebre escena del jardín y Paul decide dejar a Miriam por Clara en otra escena en la que las flores juegan un papel erótico fundamental, como vemos en el texto II. Flores y plantas constituyen para M. Spilka (1975: 192):

El elemento o fuerza vital más importante de **Sons and Lovers**. La novela está saturada de ellas y los personajes están en constante relación con las mismas.

Concluamos diciendo que pese a la enorme carga simbólica de las novelas de Lawrence y en concreto **Sons and Lovers**, esta novela no es demasiado oscura o

inescrutable en sus significados textuales, antes bien, los símbolos suelen ser bastantes literales e integrados, según el mismo Spilka (1975: 189),

en una red de tensiones emocionales que intentan mostrar la estrecha relación existente entre el hombre y la naturaleza, relación ésta vital y directa.

y como dice F. Kermode (1981: 18):

los episodios cotidianos suelen contarse mejor si el contexto narrativo es capaz de asumir significados simbólicos. *Sons and Lovers* posee la virtud de transmitir significados distintos de los que aparecen superficialmente.

3. TEXTO I: "THE EARLY MARRIED LIFE OF THE MORELS"

The moon was high and magnificent in the August night. Mrs. Morel, seared with passion, shivered to find herself out there in **a great white light, that fell cold on her**, and gave a shock to her inflamed soul. She stood for a few moments helplessly staring at the glistening great rhubarb leaves near the door. Then she got the air into her breast. She walked down the garden path, trembling in every limb, while the child boiled within her. For a while she could not control her consciousness; mechanically she went over the last scene, then over it again, certain phrases, certain moments coming each time like a brand red-hot down on her soul; and each time she enacted again the last hour, each time the brand came at the same points, till the mark was burnt in, and the pain burnt out, and at last she came to herself. She must have been half an hour in this delirious condition. Then the presence of the night came again to her. She glanced round in fear. She had wandered to the side garden, where she was walking up and down the path beside the currant bushes under the long wall. The Garden was a narrow strip, bounded from the road, that cut transversely between the blocks, by a thick thorn hedge.

She hurried out of the side garden to the front, where she could stand as if in an immense gulf of white light, the moon streaming high in face of her, the moonlight standing up from the hills on front, and filling the valley where the Bottoms crouched almost blindingly. There panting and half weeping in reaction from the stress, she murmured to herself over and over again: "The nuisance!, the nuisance!" She became aware of something about her. With an effort she roused herself to see what it was that penetrated her consciousness. The tall white lilies were reeling in the moonlight, and the air was charged with their perfume, as with a presence. Mrs. Morel gasped slightly in fear. She touched the big, pallid flowers on their petals, then shivered. They seemed to be stretching in the moonlight. She put her hand into one white bin: the gold scarcely showed on her finger by moonlight. She bent down to look at the binful of yellow pollen; but it only appeared dusky. **Then she drank a deep draught of the scent. It almost made her dizzy.**

Mrs. Morel leaned on the garden gate, looking out, and she lost herself awhile. She did not know what he thought. Except for a slight feeling of sickness, and her consciousness in the child, **herself melted out like scent into the shiny pale air.** After a time, the child too, melted with her in the mixing-pot of moonlight, and she rested with the hills and lilies and houses, all swum together in a kind of swoon.

When she came to herself she was tired for sleep. Languidly she looked about her; the clumps of white phlox seemed like bushes spread with linen; a moth ricocheted over them, and right across

the garden. Following it with her eye roused her. **A few whiffs of the raw, strong scent of phlox invigorated her.** She passed along the path, hesitating at the white rosebush. **It smelled sweet and simple.** She touched the white ruffles of the roses. **Their fresh scent** and cool, soft leaves reminded her of the morning-time and sunshine. She was very fond of them, but she was tired, and wanted to sleep. In the mysterious out-of-doors she felt forlorn.

4. TEXTO II: "THE TEST ON MIRIAM"

At last he spoke. He had been sitting working at home one evening. There was between him and his mother a peculiar condition of people frankly finding fault with each other. Mrs. Morel was strong on her feet again. He was not going to sick to Miriam. Very well; then she would stand aloof till he said something. It had been coming a long time, this bursting of the storm in him, when he would come back to her. This evening there was between them a peculiar condition of suspense. He worked feverishly and mechanically, so that he could escape from himself. It grew late. Through the open door, stealthily came the scent of madonna lilies, almost as if it were prowling abroad. Suddenly he got up and went out of doors. The beauty of the night made him want to shout. A half-moon, dusky gold, was sinking behind the black sycamore at the end of the garden, making the sky dull purple with its glow. Nearer a dim white fence of lilies went across the garden, and the air all round seemed to stir with scent, as if it were alive. He went across **the bed of pinks, whose keen perfume came sharply across the rocking, heavy scent of the lilies,** and stood alongside the white barrier of flowers. They flagged all loose, as if they were panting. **The scent made him drunk.** He went down to the field to watch the moon sink under. A cornrake in the hay-close called insistently. The moon slid quite quickly downwards, growing more flushed. Behind him the great flowers leaned as if they were calling. And then, like a shock, **he caught another perfume, something raw and coarse.** Hunting round, he found the purple iris, touched their fleshy throats and their dark gasping hands. At any rate he had found something. They stood stiff in the darkness. **Their scent was brutal.** The moon was melting down upon the crest of the hill. It was gone; all was dark. The cornrake called still.

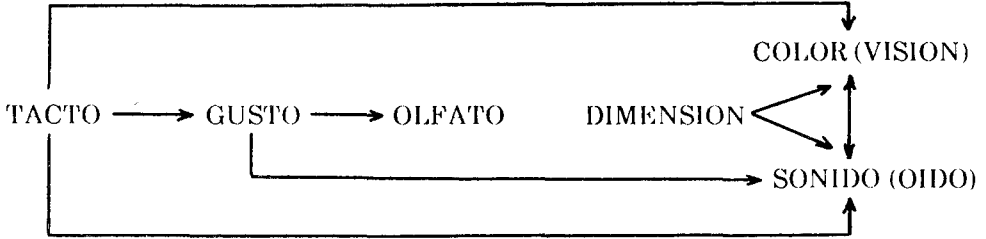
Breaking off a pink, he suddenly went indoors.

5. ESTUDIO DE LAS SINESTESIAS EN LOS PASAJES SELECCIONADOS

El adjetivo sinestésico es, por todo lo dicho, un artificio literario excelente para hacer confluír hasta hacer indistinguible lo animado de lo inanimado, para dotar de características humanizadas y antropomórficas a plantas y objetos inertes. Lawrence, sabedor del enorme poder sugestivo que posee para borrar las barreras de los sentidos y así anular momentáneamente la razón de sus protagonistas, lo emplea con generosidad.

Pero nos preguntamos, ¿cómo construye nuestro autor la sinestesia?, ¿sigue o se aparta de una norma general aceptada?. En opinión de los diversos semanticistas que han estudiado la sinestesia[3], el ser humano sigue una pauta de maduración progresiva de los diversos sentidos. Se nace con el sentido del **tacto** más desarrollado, a continuación entra en funcionamiento el **gusto** al que sigue el **olfato**, quedando para estadios evolutivos posteriores el **oído** y finalmente la **vista**[4]:

En la transferencia sinestésica, parece ser que se sigue el mismo proceso, es decir, el cambio sensorial se realiza siempre desde un sentido inferior hacia otro superior. J. Williams (1976:463) establece el siguiente esquema en el que queda reflejado el sistema de transferencias sensoriales básico[5]:



De este esquema, Williams establece las siguientes conclusiones (*ibidem*, 464):

1. Si una palabra es **táctil** y se transfiere, lo hará al **gustativo** ("sharp taste"), al **visual** ("dull colours") o al **auditivo** ("soft sound").
2. Las palabras **gustativas** no se vuelven a transferir a la experiencia **táctil** o **visual**, solamente a las **olfativas** y **auditivas** ("sour smell," "sweet music").
3. No hay en inglés palabras **olfativas** que hayan cambiado a otros sentidos.
4. Los lexemas de **dimensión** se transfieren a sensaciones **visuales** ("flat colour") o **auditiva** ("deep sound"), con las excepciones de "thin/flat taste."
5. Las palabras **auditivas** sólo cambian a **visuales** ("quiet colours").
6. Las palabras **visuales** sólo cambian a **auditivas** ("bright sounds").

De todo lo dicho, colegimos que suele haber una fuente dominante, el **tacto**, y un destinatario predominante que, según Ullmann (1957: 282), es el **auditivo** y no el **visual**, debido a que éste posee una terminología mucho más rica y matizada que aquél, por lo que el sonido precisa de los apoyos externos que le ofrece la sinestesia.

Una consecuencia que extraemos inmediatamente de la observación del esquema de Williams es la de que no se producen transferencias sensoriales en sentido inverso, es decir, de un sentido más perfeccionado a otro más sencillo, o en caso de producirse, son como resultado de forzar el sistema con fines estéticos.

Los cambios apuntados anteriormente son transferencias de primer grado y puede ocurrir, y de hecho así es, que un adjetivo sinestésico avance hacia otro sentido superior, aunque no necesariamente el inmediato superior, tomando una

significación sinestésica nueva. Por ejemplo, "un sabor fuerte" posee un adjetivo que pertenece al ámbito sensorial del **tacto**. Una vez aceptado como adjetivo **gustativo**, puede derivar hacia el siguiente sentido superior, el **olfativo**, "un olor fuerte," "una imagen fuerte," etc.

A la luz de todo lo dicho hasta ahora, tratemos de hallar respuesta a las preguntas planteadas, haciendo en primer lugar una relación de las diferentes sinestesias existentes en ambos textos:

TEXTO I

"a great white **light**, that fell **cold** on her"
 "she drank a **deep draught of the scent**. It almost made her dizzy"
 "**shiny, pale air**"
 "A few whiffs of the **raw, strong scent** of phlox invigorated her"
 "It [a white rosebush] **smelled sweet and simple**"
 "Their **fresh scent**"

TEXTO II

"**keen perfume**"
 "**heavy scent** of the lilies"
 "The **scent** made him **drunk**"
 "he caught another **perfume**, something **raw and coarse**"
 "Their **scent** was **brutal**"

Utilizando el esquema de J. Williams observamos que las transferencias sensoriales observadas en ambos textos se han realizado de una manera que nos permitirá comprobar si Lawrence se atiene a la norma semántica o por el contrario opta por soluciones sinestésicas menos generalizables y más literarias por ser únicas:

TEXTO I

- | | |
|--|-------------------|
| 1. a great white light , that fell cold on her. | TACTO A VISTA |
| 2. she drank a deep draught of the scent | GUSTO A OLOR |
| 3. she drank a deep draught | DIMENSION A GUSTO |
| 4. shiny air [6]. | VISTA A TACTO |
| 5. pale air | VISTA A TACTO |
| 6. a few whiffs of the raw scent | GUSTO A OLOR |
| 7. a few whiffs of the strong scent | TACTO A OLOR |
| 8. It smelled sweet | GUSTO A OLOR |
| 9. It smelled simple | DIMENSION A OLOR |
| 10. Their fresh scent | TACTO A OLOR |

TEXTO II

11. keen perfume.	TACTO A OLOR
12. heavy scent of the lilies.	TACTO A OLOR
13. The scent made him drunk.	GUSTO A OLOR
14. he caught another perfume, something raw [7]. ...	GUSTO A OLOR
15. he caught another perfume, something coarse. ...	TACTO A OLOR
16. Their scent was brutal.	TACTO A OLOR

Podemos establecer una serie de consecuencias inmediatas a la relación de transferencias sinestésicas expuestas arriba:

a) Lawrence parece preferir una mecánica de transferencias acordes con las leyes semánticas de la sinestesia y que hemos explicitado brevemente en páginas anteriores. De los dieciséis casos observados, doce cumplen dicha regla.

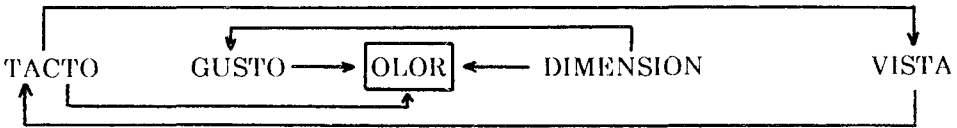
b) El sentido del **olfato** es el destinatario predominante, en doce ocasiones, seguido del **tacto**, en dos, y **gusto** y **vista** en una sola ocasión. La fuente dominante es el **tacto** con siete; a continuación el **gusto** con cinco y la **vista** y la **dimensión** con dos cada una.

c) Los sentidos básicos aparecen, ya como fuente, ya como destinatarios, en veintisiete ocasiones, mientras que, entre los más desarrollados, la **dimensión** lo hace en dos y la vista en tres. El sonido no aparece como fuente ni como destinatario en ninguna circunstancia. Lawrence nos presenta, sobre todo en el texto II, un mundo de sensaciones básicas y primarias, táctil, gustativo y olfativo ante todo. Son los sentidos más próximos a la naturaleza instintiva del hombre y que Lawrence destaca sobre los otros más perfeccionados y sofisticados, pero a la vez más pasivos como la vista y el oído. Además nos introduce en un mundo sin ruidos, en el que el único productor tangible de sonido, como el aire, es presentado, sinestésicamente, como visual: "shiny pale air."

d) La mayoría de las transferencias se producen del sentido inmediato inferior al superior: **gusto** a **olor** en seis casos. En cinco se produce un salto de sentido: **tacto** (gusto) a **olor**, y en una ocasión el salto es de tres sentidos: **tacto** (gusto) (olor) (dimensión) a **vista**.

e) En cuatro ocasiones del texto I Lawrence se inclina por una solución sinestésica basada más en consideraciones estéticas que en la observancia de la regla general, con transferencias hacia atrás en las que un sentido desarrollado se transfiere hacia otro más simple como veremos con más detalle a continuación.

En resumen, aplicando el esquema de Williams a las metáforas sinestésicas utilizadas por Lawrence en los dos textos seleccionados de **Sons and Lovers**, éste quedaría de la siguiente manera:



Como observamos, el **olor** es el sentido destinatario de las transferencias sensoriales restantes a excepción de la **vista**. También vemos que las transferencias (sentido de las flechas) se realizan hacia adelante (cumplen la norma semántica) y hacia atrás (cumplen una finalidad estética).

Si analizamos las sinestesias separadas por textos, podríamos llegar a la conclusión de que el texto I posee una mayor carga simbólica y estilística, ya que las cuatro transferencias inversas están, precisamente, en dicho texto. El texto II, al contrario, utiliza unas sinestesias, llamémoslas, más normales o típicas.

Mención especial merecen los cuatro casos de sinestesias estilísticas, creadas en la imaginación del autor al forzar la ley semántica y que merecen un comentario aparte.

La primera de ellas: "A great white light, that fell cold on her" produce una transferencia inversa completa, es decir, del sentido más desarrollado, la **vista**, al más básico, el **tacto**. El efecto estético que produce el adjetivo "cold" se configura en el eje semántico de la frase por su colocación central en la oración.

Es una sinestesia que nos llama de inmediato la atención ya que rompe con los moldes de la sinestesia normal al saltar un nombre del área sensorial de la **vista** y, por tanto, del más desarrollado de los sentidos, al más básico, el **tacto**.

La transposición sinestésica "luz fría" no es inusual; de hecho, se utiliza en el habla coloquial al referirse a cierto tipo de iluminación como la luz de neón. Lo que sí consideramos estilísticamente original es la plasmación literaria de la sinestesia en la oración que Lawrence presenta al separar el adjetivo del sustantivo y convertirlo en objeto del verbo, en una posición típica de adverbio:

A great white light, that fell cold on her
 S V OBJ OBJ

La siguiente trasposición sinestésica que atrae nuestra atención es: "She drank a deep draught of the scent. It almost made her dizzy." En este ejemplo, el adjetivo no cumple la ley de transferencia hacia adelante, "deep," siendo un adjetivo perteneciente al área sensorial que denominamos **dimensión**, la cual suele participar en su configuración de otros dos sentidos como la **vista** y el **tacto** (así un objeto "grande" es identificable gracias a ambos sentidos). Los adjetivos pertenecientes a dicho ámbito normalmente se transfieren a los dos superiores, **vista** y **oído**.

En el caso que nos ocupa, se produce una transferencia inversa, desde la **dimensión** al sentido del **gusto**: "draught," en el que "deep" se convierte en sinónimo de "big" al que se añade el matiz simbólico de penetración del aroma hasta las profundidades del ser, impregnando cada órgano y cada célula.

El tercer caso de sinestesia estilística es todavía más atípico y ha exigido un esfuerzo de abstracción mayor para ver la relación existente entre sus elementos.

Nos referimos al ejemplo, "shiny pale air." La sinestesia no está clara, los elementos que la conforman, adjetivos y sustantivo, tienen una entidad independiente, la analogía entre sus partes no es nítida y nos parece una creación arbitraria por parte del autor, aproximándose a una identificación con una metáfora plena.

¿Qué quiere decir "aire brillante y tenue" (dos adjetivos casi antónimos)? Los dos adjetivos aluden a la luz, son, por lo tanto, perceptibles por el sentido de la **vista**, mientras que el aire se percibe, como dijimos anteriormente, fundamentalmente por el **tacto**. Así pues, hay que tomar el texto y el contexto para explicar la función de dicha sinestesia que sólo en él tiene razón de ser. Es por tanto un claro ejemplo de sinestesia literaria creada **ad hoc** por el autor y que no forma parte del acervo de sinestesias del habla coloquial. Expliquémosla.

Dicho ejemplo corresponde al texto I que incluye, así mismo, las otras tres sinestesias que hemos considerado estilísticas o literarias. Hay una razón para que sea así. En dicho texto, el elemento dominante y sobre el que gira todo el simbolismo del pasaje es la **luz** y su subsidiario, el **color**. La naturaleza se manifiesta en forma de luz ante el personaje. La luz y el color precisan para su perfección del sentido más desarrollado, la **vista**, que como órgano más complejo permite matices y perspectivas de sensación que están vedadas a los demás, más simples y rudimentarios.

Literariamente, se establece un contraste entre el simbolismo o carga metafórica que Lawrence añade a sus sinestesias visuales o, simplemente, las sinestesias incluidas en este ámbito de luz y las que ofrece el texto II.

En dicho texto, el sentido dominante es el **olfativo** que representa una posición anterior en la escala evolutiva sensorial. Es un sentido más rudimentario y las sinestesias que lo acompañan giran en torno a esa mayor sencillez. Lawrence utiliza sinestesias más fosilizadas, más "conocidas" en el discurso cotidiano. Se establece así una relación de calidad entre el sentido utilizado, la **vista** o el **olfato**, y la sinestesia creada, estilística o coloquial.

Volviendo a la sinestesia de nuestro ejemplo: "shiny, pale air," vemos que se enmarca admirablemente en el contexto de luminosidad del pasaje. Todo se agita alrededor de la luz y aquellos elementos desprovistos de ella, como el aire, son forzados sinestésicamente a tenerla, creándose bellas metáforas que coadyuvan a la cohesión textual y coherencia argumental del pasaje.

El último ejemplo de sinestesia estilística quizá sea el más original y el que más ha llamado nuestra atención. Se trata de la transferencia sensorial contenida en el ejemplo: "It [a white rosebush] smelled sweet and simple."

En realidad en este caso existe una doble sinestesia, por un lado, "smelled sweet" con una transferencia primaria de **gusto** a **olor** y, por otro, la que nos ocupa: "smelled simple." Hemos situado dicho adjetivo "simple" por el contexto y por la definición de algunos de sus semas dentro del ámbito sensorial de la **dimensión**.

Una vez ahí, vemos que la sinestesia creada por Lawrence no está contemplada en el esquema general de transferencias sinestésicas de Williams. No sólo no se dan ejemplos de transferencias de los tres sentidos básicos hacia el de **dimensión**, sino que el caso planteado obedece a un ejemplo inverso, es decir, la transposición se ha realizado desde la **dimensión** hacia el **olor**. De ahí que esta

sinestesia resulte al lector bastante extraña: "olor simple o sencillo," ya que dicha transposición sensorial no está incluida dentro del catálogo de sinestias más o menos comunes y conocidas.

De nuevo es precisa una referencia contextual para tratar de enmarcar dicha analogía atípica. Hemos dicho que el sentido dominante del texto I es la luz y el color, pero dentro de la gama de colores domina el blanco y su gama, mientras que la luz suele ser intensa y brillante. También hemos dicho que los demás sentidos quedan subordinados sinestésicamente al de la **vista** y en esta circunstancia hay que buscar una explicación al caso que nos ocupa.

El color blanco y la luz intensa son un símbolo de raíces religiosas: la Virgen siempre se aparece de blanco y entre un halo de radiante luminosidad. Lawrence parece querer tomar esta simbología y rodear a su personaje, una mujer, de un ambiente de blancura y pureza casi mística. Sinestias del tipo que comentamos, "smelled sweet and simple" ayudan, qué duda cabe, a crearlo. "Simple" se convierte así, a nuestro juicio, en símbolo de la sencillez, de lo transparente y lo puro, enlazando con el color y la luz del texto.

NOTAS

1. El uso y el abuso de la sinestesia a lo largo de las diversas épocas llegó a extremos como el de establecer paralelismos entre las vocales y los colores (Rimbaud) o construir un clavecín ocular en el siglo XVIII. Estas extravagancias originaron críticas más o menos satíricas y mordaces como la que cita S. Ullmann (1957: 269) del isabelino Marston quien escribió: "Did you ever smell a more sweete sound."

2. Citado por Judith Farr (1970: 20).

3. J. Williams, S. Ullmann. O'Malley y Shroeder, entre otros.

4. S. Ullmann (1952: 297 y 1956: 277) establece una sexta categoría, el **calor** o temperatura, separada del **tacto**. Nosotros, sin embargo, preferimos mantenernos en el ámbito de los cinco sentidos tradicionales.

5. Como veremos en el análisis de las sinestias estudiadas en **Sons and Lovers**, hemos modificado dicho esquema en razón de los casos hallados que divergen en ocasiones de lo apuntado por Williams por razones que consideramos de tipo estilístico y literario.

6. **Air**: el aire, pensamos, produce una sensación táctil, lo sentimos en nuestro cuerpo, y secundariamente auditiva y visual por rozamiento con los objetos sólidos.

7. **Raw:** hemos considerado dicho adjetivo como perteneciente al ámbito sensorial del gusto, aunque haya desarrollado con posterioridad una potencia visual. Así, podemos decir "esta carne está cruda" sólo con verla, pese a que nuestra experiencia proceda, fundamentalmente, del sentido gustativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcorn, J. **The Nature Novel from Hardy to Lawrence.** London: Macmillan, 1977.
- Alldritt, K. **The Visual Imagination of D. H. Lawrence.** London: Arnold, 1971.
- Burns, A. **Nature and Culture in D. H. Lawrence.** London: Macmillan, 1980.
- Carter, R. y W. Nash, "Language and Literariness." **Prose Studies**, 6 (1983), 132-142.
- Ching, K. L., et al., eds. **Linguistic Perspectives on Literature.** London: Routledge and Kegan Paul, 1980.
- Clarke, C. **River of Dissolution: D. H. Lawrence and English Romanticism.** London: Routledge and Kegan Paul, 1969.
- Deleski, H. M. **The Forked Flame: A Study of D. H. Lawrence.** Evanston: Northwestern University, 1965.
- Ebbatson, R. **Lawrence and the Nature Tradition.** Brighton: Harvester Press, 1980.
- Earr, J., ed. **20th Century Interpretations of Sons and Lovers.** Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1970.
- Fowler, R. "How to See through Language: Perspective in Fiction." **Poetics**, 11, 3 (1982), 213-237.
- Grant, D. "Microlawrence and Macrolawrence." **Critical Quarterly**, 29, 1 (1986), 99-106.
- Kermode, F. **Lawrence.** London: Fontana, 1981.
- Lawrence, D. H. **Sons and Lovers.** London: Heinemann, 1976.
- Mooij, J. J. A. **A Study of Metaphor.** North-Holland, 1976.
- O'Malley, G. "Literary Synesthesia." **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, XV (1957), 391-399.
- Pittlock, M. "Sons and Lovers: The Price of Betrayal." **Essays in Criticism**, XXXVI (1986), 235-255.

Sagar, K. "Sons and Lovers," en J. Farr, ed. **20th Century Interpretations of Sons and Lovers.**

Salgado, G. **A Preface to Lawrence.** London: Longman, 1982.

Spilka, M. "How to Pick Flowers," en G. Salgado, ed. **Sons and Lovers: A Selection of Literary Criticism.** London: Macmillan, 1975.

Ullmann, S. **Précis de sémantique française.** Berna: Francke, 1952.

-----, **The Principles of Semantics.** London: Blackwell, 1957.

van Ghent, D. "On Sons and Lovers," en G. Salgado, ed. **Sons and Lovers: A Selection of Literary Criticism.**

Wright, T. "Rhythm in the Novel." **Modern Language Review**, 80 (1985), 1-15.

Williams, J. M. "A Possible Law of Semantic Change." **Language**, 52, 2 (1976), 461-478.

Worthen, J. D. **H. Lawrence and the Idea of the Novel.** London: Macmillan, 1979.