

**WOMEN IN LOVE:
NOTAS SOBRE EL LENGUAJE POETICO
Y EL PUNTO DE VISTA**

Francisco COLLADO RODRÍGUEZ

En el comentario que sigue, sobre algunos de los aspectos de esta conocida obra de Lawrence, quisiera partir de una tesis que, no por parecer evidente, es menos importante: *Women in Love* es una novela escrita en el siglo XX, con todo lo que ello representa; ahora la obra literaria se satura de personajes sin Dios, se han perdido las convicciones religiosas y el resultado para el ser humano es desastroso.

No es de extrañar que siempre que se habla de las novelas de Lawrence se concluya prácticamente en analizar las ideas que el autor trata de expresar en su producción: la metafísica, la *doctrina* de Lawrence se erige, una y otra vez, en el objetivo del crítico. La razón de ser que el mismo escritor daba a la literatura, su interés constante por los problemas del ser humano, esa situación del *hombre sin Dios*, hacen que efectivamente sea necesario analizar las ideas, la temática que Lawrence expresa o trata de expresar en *Women in Love*. Pero no voy a ahondar demasiado en ello, ni en el carácter de los personajes, aunque sí quisiera referirme a algunos aspectos íntimamente ligados a la temática de la novela antes de pasar a otro elemento que incide más en el *cómo* está escrito *Women in Love*.

Esta obra es un poema y esto, he de confesar sinceramente, no es un planteamiento original sino que he tomado de la crítica que sobre el libro hace Fr. Leavis (1964: Capítulo 4). *Women in Love* es un poema, y lo es en gran parte porque su autor logra expresar a los lectores gran cantidad de contenidos teóricos por medio de sutiles relaciones simbólicas que operan, poco a poco y de diversa manera, a lo largo de toda la novela.

Pero consideremos someramente en qué consiste esa *carga teórica*: Nos encontramos con cuatro personajes principales que forman dos parejas en torno a cuyas relaciones gira la trama; a un lado aparecen Birkin y Ursula, al otro Gudrun (hermana de la anterior) y Gerald.

Birkin figura como portador (casi como expresión autobiográfica) de las ideas de Lawrence. Es el hombre *con* Dios o que, por lo menos, cree teóricamente en la existencia de un más allá; su lucha es la del no-cristiano que se empeña en buscar una salida a su inquietud religiosa; tiene fe en la existencia de un Universo con 'U' mayúscula. A lo largo de la novela llega a establecer una teoría mesiánica, *the way of freedom*, la realización del ser puro, individual, "a lovely state of free proud singleness, which accepted the obligation of the permanent connection with others, and with the other submits to the yoke and leash of love, but never forfeits its own proud individual singleness, even while it loves and yields". (Lawrence 1974: 287). Además del amor por Ursula, Birkin sentirá la necesidad de establecer una hermandad, una *Blutbrüderschaft*, con su amigo Gerald, relación que posibilite su estancia en ese estado de conciencia individual que va más allá del amor (pp. 231-232).

En choque con él aparece el personaje de Ursula, que desearía de Birkin, en principio, que se sintiese satisfecho con un tipo de amor más humano y sexual, y menos transcendente. Pero las asperezas se van limando y ambos deciden embarcarse en la aventura de la búsqueda de la relación perfecta (o, al menos, satisfactoria); Ursula no es como la Miriam de *Sons and Lovers*, no insiste en *poseer* al hombre, como sí hubiese querido Hermione, la anterior amante de Birkin. Por el contrario, Ursula vuelve la espalda a lo primitivo, al pasado, y rechaza con Birkin la posesión representada en tener una simple silla (Capítulo 26), erigiéndose así en el pilar más firme con que cuenta Birkin para llevar a cabo la consecución de su objetivo espiritual.

En Gerald se agrupan un conjunto de rasgos que el mismo Lawrence entendía como negativos y desastrosos para la supervivencia del individuo: Gerald es el poder de la voluntad, ese personaje reiterado en las novelas de Lawrence que representa la nueva Inglaterra industrial que llegó a horrorizar al novelista. Para este personaje, el ser humano queda degradado a la categoría de instrumento. Su dios es la máquina, y la inconsistencia de esta pseudoreligión hace que la voluntad de Gerald se hunda por su propio peso: sólo le queda el vacío, el *void* del que, como último recurso, quiere salir por medio de su unión con Gudrun. Como ella, y a diferencia de Ursula, se siente atraído por lo primitivo, por el pasado.

Su compañera, Gudrun, también carece del soporte espiritual que sostendrá a su hermana y a su cuñado Birkin. Para Gudrun lo más parecido a una religión es el arte; pero el suyo —y el de Loerke— es un arte vacío, muerto, cuyo fin está en sí mismo pero que se adapta o, acaso, rinde pleitesía al mundo moderno e industrial que está mecanizando al individuo.

Las relaciones entre éstos y los otros, menos importantes, personajes de la novela se entrelazan página a página merced a la importante ayuda de símbolos y relaciones simbólicas (comárese Leavis 1964: 203 y 205). A la mencionada silla hay que unir otros muchos elementos en este apartado. Por citar algunos, han de mencionarse entre los más importantes unas *estatuillas africanas* (p. 285) que ayudan a que Birkin establezca su tesis sobre los procesos de disolución representados por la sensualidad africana, a un lado, y el frío conocimiento de los europeos del norte, a otro.

El capítulo 19, "Moony", es especialmente importante no sólo porque arroja la luz sobre la teoría de Birkin, sino por el simbólico acto de éste, que se empeña en destruir el reflejo de la Luna en el agua, y en que Luna, mujer, y el afán posesivo de ésta permanecen equiparados hasta la intervención de Ursula, que evitará que Birkin siga arrojando piedras al agua. Los caracteres de Hermione y Gerald son también definidos por sus actuaciones con, respectivamente, un gato y una yegua. Y el agua, ese poderoso símbolo innato al hombre y uno de los elementos primordiales, vuelve a funcionar con tremenda fuerza en la obra de Lawrence: Gerald domina la natación, su poderío físico y su voluntad se hacen evidentes sobre la superficie del agua en el capítulo 4, "Diver"; pero en el 14, "Water Party", su

incapacidad se pone de manifiesto cuando ha de bucear en busca de su hermana; la inmersión en las profundidades, en el inconsciente, lejos del dominio de la voluntad, no es tarea para la que Gerald tenga altura suficiente y su misión no puede verse coronada por el éxito, el episodio nos anuncia ya que este personaje fracasará en su búsqueda interior. Por si fuera poco, su hermana se ahoga y arrastra a la muerte a un muchacho, que intentaba salvarla, al aferrarse a su cuello hasta asfixiarlo, provocando de esta forma la muerte de ambos. La anticipación y la sugerencia de estas escenas no pueden ser más claras.

Y es la nieve, el frío, la luz de la conciencia, esos elementos que teóricamente Birkin asignaba a la frialdad de raciocinio (*knowledge*) de las razas nórdicas, lo que mata a Gerald; su gusto y el gusto de Gudrun por el paisaje de invierno en el que se refugian en su viaje por Europa nos habían sugerido ya que no cabe oportunidad para esta pareja que no es capaz de sumergirse en las aguas. Birkin, todavía en las primeras páginas de la novela, viene a *encender la luz* a la clase de Ursula (p. 39) y, realmente, operará como tal, como el ser que trae la luz a la vida de la protagonista. Pero ya cerca del final del libro Gerald es incapaz de encender la luz de la habitación de Gudrun (p. 496). Y, como éstos, más símbolos y relaciones simbólicas se reparten por toda la novela forjando la rica estructura de relaciones que forma *Women in Love*.

A todo ello quisiera unir dos elementos más que me llaman especialmente la atención: A partir del capítulo 29, "Continental", se produce un intenso desarrollo mítico; nos encontramos con la figura de un gnomo, de un *troll*: Loerke, encarnación de Loki, el nórdico Dios del mal, que ha venido otra vez a traer la desgracia, por medio de Gudrun, y a provocar a los dioses a la última batalla, tras la que hará su aparición el invierno final. Loerke, tan interesado como Gudrun por lo primitivo, acelera la desgracia de Gerald pero, en clara oposición, Ursula rechaza el mundo frío, de nieve, al que los demás (excepto Birkin) se ven impelidos. También en "Continental", Ursula cree escuchar "the celestial, musical motion of the stars" (p. 458); su espíritu se ha elevado, está más allá de la fría nieve. Gerald, sin embargo, muere y con ello hace imposible que Birkin pueda llevar a cabo su deseo de *Blutbrüderschaft*. La música celeste que su mujer escucha es prueba de que esta pareja ha llegado más lejos que los demás pero ¿se han despegado suficientemente?

Y todo esto y mucho más ¿cómo nos lo presente Lawrence? El novelista no fue exactamente un innovador técnico del tipo de sus coetáneos Virginia Woolf y James Joyce pero los efectos que sus recursos produjeron no fueron, por ello, menos acertados.

Junto al narrador omnisciente en tercera persona y a los diálogos de los personajes en estilo directo, Lawrence supo utilizar otra técnica con la que podía acercarse más a los lectores: el estilo indirecto libre, esto es, una especie de híbrido de los estilos directo e indirecto en el que no aparece ningún sintagma del tipo de "he thought", "he said", etc., pero en el que se han mantenido algunos elementos del estilo directo, tales como los signos interrogativos y exclamativos, los vocativos, las "tag questions", etc. Todo escritor que emplea esta técnica puede con ella poner a su disposición tres efectos primordiales en la novela moderna: la ambigüedad, el acercamiento lector-personaje, y la ironía. Y en este triple plano funciona dicha técnica en *Women in Love*, pero especialmente en referencia a los dos primeros miembros de la tríada: por medio del estilo indirecto libre asistimos en ocasiones al desarrollo de párrafos enteros que no sabemos de quién son expresión, si del narrador o de alguno de los personajes centrales; como efecto subsiguiente, Lawrence consigue que nos acerquemos más a sus personajes, a sus dudas e ideas.

Considérese, a modo de ejemplo, el siguiente texto, extraído del capítulo "Moony", y que constituye parte de la expresión principal de las ideas de Birkin sobre el ser humano:

"Was this then all that remained? Was there left now nothing but to break off from the happy creative being, was the time up? Is our day of creative life finished? Does there remain to us only the strange, awful afterwards of the knowledge in dissolution, the African knowledge, but different in us, who are blond and blue-eyed from the north?

Birkin thought of Gerald. He was one of these strange white wonderful demons from the north, fulfilled in the destructive frost mystery. And was he fated to pass away in this knowledge, this one process of frost-knowledge, death by perfect cold? Was he a messenger, an omen of the universal dissolution into whiteness and snow?" (pp. 286-87).

En medio de un contexto en el que predominaba el estilo indirecto, el narrador nos presenta de repente una duda de su personaje, nos lo acerca con un *this* en lugar de un *that*, añade

un signo de interrogación, nos sumerge en el problema con *our day, to us*, etc. De repente, nos encontramos nuevamente con el estilo aséptico e indirecto de *Birkin thought of Gerald*, para pasar una vez más al indirecto libre, a la expresión de la conciencia del personaje a través de la figura del narrador: *this knowledge, this one*, más signos de interrogación... Las dudas se han acercado a nosotros, los lectores, pero ¿estamos seguros, además, de que era la conciencia de Birkin la que se trataba de expresar? ¿no sería la del mismo Lawrence? En esta ocasión la similitud Birkin-Lawrence nos posibilita el afirmar, de acuerdo con el contexto en que aparece el fragmento, que es el personaje quien se está expresando en la novela de la que forma parte. Otras veces, sin embargo, la técnica se escapa de las manos al escritor y nos encontramos, como en el texto siguiente, con su misma persona, con su *yo* inserto en las páginas del libro:

"In the new, superfine bliss, a peace superseding knowledge, there was no I and you, there was only the third, unrealized wonder, the wonder of existing not as oneself, but in a consummation of my being and of her being in a new one, a new, paradisal unit regained from the duality. How can I say 'I love you' when I have ceased to be, and you have ceased to be: we are both caught up and transcended into a new oneness where everything is silent, because there is nothing to answer, all is perfect and at one" (p. 417).

¿Quiénes son ese *I* y ese *you*, Birkin y Ursula, o más bien Lawrence y Frieda? Parece más bien que son estos últimos.

Pero cuando Lawrence no se deja llevar en exceso por su afán teorizante, el estilo indirecto libre funciona cumpliendo sus propósitos, y lo hace siempre en las situaciones más importantes de la novela: en la expresión de las ideas de Birkin sobre su *way of freedom* (pp. 285-87), en la sensación de Ursula de que ha renacido en la relación con su esposo (p. 460), en la angustia ante el Tiempo vivida por Gudrun (pp. 523-25), o en el asesinato que Gerald está a punto de consumar en la persona de su amante (p. 531).

Aunque la aparición de este recurso técnico se registra en toda la novela, hacia el final su presencia parece intensificarse: el lector debe acercarse aún más, si cabe, a los trágicos acontecimientos que se avecinan. Y ya en las últimas páginas, en estilo indirecto libre asistimos a la derrota de Birkin, una derrota parcial pero dolorosa: un Birkin-narrador-Lawrence se lamenta

ante el cuerpo muerto de su amigo; la *Blutbrüderschaft* ya no es posible, Birkin-Lawrence está condenado a seguir siendo el hombre religioso a la búsqueda de un Dios perdido.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

D.H. LAWRENCE. 1974 (1921). *Women in Love*, Harmondsworth: Penguin.

F.R. LEAVIS. 1964 (1955). *D.H. Lawrence/Novelist*, Harmondsworth: Penguin.