

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES EN *WOMEN IN LOVE*

Manuel GORRIZ VILLARROYA

Women in Love se abre con una conversación entre dos hermanas. Ursula y Gudrun Brangwen departen sobre el matrimonio. A continuación se describe una boda a la que asisten ambas y en la que aparecen la mayor parte de los personajes de la obra. Así, de este modo tan sencillo comienza esta novela. De una manera nada complicada, en efecto, pero pronto se deja ver la gran habilidad narrativa de Lawrence. El lector asume fácilmente que se va a tratar aquí del matrimonio y de las actitudes —encontradas ya desde el mismo principio— de estas dos mujeres con respecto a los hombres en el matrimonio, y va a considerar, de momento, a Ursula y a Gudrun como personajes centrales. No obstante, pronto intuimos que la narración no va a girar sobre el eje de las diferencias entre las dos hermanas, ni sobre el tema del matrimonio. Al menos no sólo sobre ello, ni siquiera fundamentalmente sobre ello.

El significado total de libro no se extrae de este primer capítulo, tampoco del título, sino que, como ha señalado Robson (1983: 367), el punto de arranque lógico está en Birkin. Conviene observar a este respecto que, en uno de los primeros borradores, la novela se iniciaba con un encuentro entre Birkin y Gerald. Y el hecho de que Birkin sea el principal centro de interés se fundamenta en que este personaje constituye un autorretrato de Law-

rence y, por consiguiente, va a ser él quien nos presente la doctrina del autor en lo que respecta a las relaciones entre hombres y mujeres. Este es el meollo temático. Todo lo demás —temas y personajes—, de alguna manera, va a depender de la concepción de Birkin, quien, volvemos a decirlo, encarna el punto de vista y los presupuestos del autor. En todo caso, aunque se base esencialmente en Lawrence, Birkin es un personaje más que, en ningún momento, eclipsa al resto. A veces resulta irritante, otras veces patético; en ocasiones, proteico. Agradable o desagradable, siempre es creíble. Lawrence nos presenta sus propias peculiaridades de un modo absolutamente objetivo. En numerosas ocasiones, en las que asistimos a una discusión entre Birkin y Ursula, las simpatías del lector no se alinean al lado de aquél. Este efecto de objetividad se detecta claramente en el capítulo XIX ('Moony'), en que las dos hermanas hablan sobre el carácter y la personalidad de Birkin. Gudrun afirma que él no es lo bastante inteligente, por ser demasiado intenso en ciertas cosas, que no sabe escuchar lo que los demás tienen que decir, que trata de convencer a fuerza de violencia, que es incapaz de admitir una mente que no sea la suya y que carece de autocritica. Ursula asiente vagamente a todo ello, pero sólo a medias comparte la opinión de su hermana. Tampoco el lector la comparte totalmente, más bien percibe a Birkin como lo hace Ursula en el capítulo XI ('An Island'), caracterizado por esa dualidad de sentimientos que él produce en ella:

"There was his wonderful, desirable life-rapidity, the rare quality of an utterly desirable man; and there was at the same time this ridiculous, mean effacement into a Salvator Mundi and a Sunday-school teacher, a prig of the stiffest type". (Lawrence 1980: 144).

Esa naturaleza dual y fluctuante de Birkin hace compatibles los conceptos básicos de Lawrence con el "distanciamiento" que requiere la obra de arte.

Birkin es, en muchas ocasiones, lo que muchos de nosotros podríamos llegar a ser bajo la presión fuerte de una enfermedad, de una frustración o una depresión profundas. Es decir, no es un hombre íntegro. Importa recordar aquí que la obra fue escrita en una época en la que el estado espiritual de Lawrence se correspondía con el de su desesperado héroe ficcional. Inteligente y solitario por naturaleza, Birkin no encaja en situaciones convencio-

nales; sin embargo, se subordina a la pauta común, travestido. Es un hombre de temperamento religioso que no puede creer en el Dios del Cristianismo ni en ninguna otra religión formal. Le repugna el desierto mecanizado del mundo moderno (una repulsa típica de Lawrence desde *The White Peacock*, la renuncia de ese ambiente mecanizado e industrial tan bien reproducido por Skrebensky en *The Rainbow*). Birkin experimenta la desaparición de significado y propósito en la vida humana. A ello se une el rechazo de la estructura social inglesa. Y, aunque no puede descubrir un remedio práctico para esa dolencia social que le oprime, tratará de hallar un medio de salvación para sí mismo, de ahí su lucha por encontrar una síntesis entre el sexo y la naturaleza en su amor por Ursula, síntesis a la que, por otra parte, trata de exhortar a su amigo Gerald. Desea vivir según la religión del amor, interpretando el amor no según el sentido romántico o cristiano, sino como una relación de individuos realizados que sigan siendo individuos. Se horroriza, por eso mismo, ante la idea de la fusión, de la pérdida de la individualidad en la unión amorosa. Entiende el amor como una correspondencia entre dos personas, en la cual una logra, a través de la otra, establecer contacto con un poder y con una fuerza desconocidos hasta ese momento; una especie, pues, de fuente de vida a la que no han tenido acceso todavía ni el Cristianismo ni los sistemas humanitarios más modernos. Su fracaso amoroso con Hermione representa para él lo que no debe ser una relación entre un hombre y una mujer. Un tipo de relación que tratará de evitar con Ursula, de ahí que intente "educar" a ésta al margen del ideal del amor romántico o sentimental que ella desea imponer en sus relaciones.

Birkin cree en el matrimonio sexual, pero desea algo más, una última conjunción, en la que el hombre tenga su ser y la mujer tenga su ser:

"... two pure beings, each constituting the freedom of the other, balancing each other like two poles of one force, like two angels, or two demons". (p. 224).

Quiere estar con Ursula tan libre como consigo mismo. El fundirse, el aferrarse, el mezclarse del amor se ha convertido en algo tremendamente aborrecible para él. Piensa, además, que el hacer de la relación hombre-mujer la relación suprema y exclusiva trae consigo la estrechez de miras, la mediocridad y la insuficien-

cia. Estima que hay que desmitificar el ideal amor-y-matrimonio. Necesita algo más amplio. Cree en la perfecta relación adicional entre hombre y hombre, adicional al matrimonio. Pronto asume que su punto de referencia es Ursula y sabe que su vida depende de ella, pero la vieja forma de amar se le presenta como una esclavitud espantosa, como una especie de "alistamiento". La idea del amor, del matrimonio y los hijos; de una vida compartida en la intimidad de la satisfacción doméstica y conyugal le repele. Desea algo más nítido, más abierto, más fresco. En conjunto, odia el sexo por su limitación. Es el sexo, a su modo de ver, lo que convierte al hombre en la mitad de una pareja rota y a la mujer, en la otra mitad segregada. Pretende, por ello, ser célibe en su ser y desea a la mujer célibe en su ser. Desea, asimismo, que el sexo retorne al nivel de los demás apetitos y que, en fin, sea considerado como un proceso funcional, no como una realización. La mujer siempre le había resultado demasiado absorbente:

"...she had such a lust for possession, a greed of self importance in love. She wanted to have, to own, to control, to be dominant. Everything must be referred back to her, to Woman, to Great Mother of everything, out of whom proceeded everything and to whom everything must finally be rendered up" (p. 224).

Como ha observado Hobsbaum (1981: 64), en la novela se hace mucho hincapié en la inconsistencia de su físico. En varias ocasiones se describe como delgado, pálido, de apariencia enfermiza, desvaído, frágil, insustancial. Sin embargo, posee un tipo de fortaleza especial. Y esta es la paradoja de Birkin. Hermione conoce sólo su fragilidad física y su constitución enfermiza. Ella quiere dominarlo y es, precisamente, esa dominación femenina lo que él rechaza, como hemos dicho antes. Pero Ursula ve más allá, ve que Birkin posee un gran atractivo físico: una singular riqueza oculta que emana de su figura escuálida, como una voz ajena que da de él una noción distinta. Birkin posee el ímpetu de su ira, el poder de su sexualidad. En este sentido es más "fuerte" que Gerald. En el capítulo XX ('Gladiatorial'), en ese combate de lucha japonesa que libran los dos hombres, Gerald aparece como el más fuerte físicamente, pero su fuerza es simple sustancia, algo concreto y perceptible, sin realidad interior. Birkin, por el contrario, posee inteligencia física, energía sublimada. A Gerald le sorprende enormemente la potencia extraordinaria, casi

sobrenatural, de Birkin. Su energía física viene de dentro, es una especie de fuerza psíquica, que contrasta con la vacuidad esencial de Gerald. Efectivamente, hay mayores dosis de conflicto que de afecto en esta escena, pues, a pesar de toda la superficie de amistad, los dos hombres se nos muestran profundamente opuestos. Hay una contrapartida de este antagonismo en el capítulo XXII ('Woman to Woman'). Allí presenciaremos otra batalla, esta vez netamente psíquica, entre otros dos espíritus incompatibles: Ursula y Hermione.

Es aquella profundidad interior de Birkin la que le permite su desarrollo emotivo, algo que Gerald y Hermione no lograrán jamás, y la que le permite, asimismo, sintonizar con Ursula. En la primera parte de la obra, Birkin encarna la simple denuncia y considera a Ursula como un puro animal. En realidad, personifica la representación simbólica del miedo al principio femenino. Sin embargo, en el capítulo XXIII ('Excuse'), ambos logran un medio de entendimiento mutuo a través de la violencia psíquica. En un principio, a Birkin le parece su vida tan restringida que ya ni se preocupa:

"At moments it seemed to him he did not care a straw whether Ursula or Hermione or anybody else existed or did not exist. Why bother! Why strive for a coherent, satisfied life? Why not drift on in a series of accidents -like a picaresque novel? Why not? Why bother about human relationships? Why take them seriously -male or female? Why form any serious connexions at all? Why not be casual, drifting along, taking all for what it was worth?" (p. 340).

Así y todo, ofrece a Ursula varias sortijas: un zafiro, símbolo de la castidad; un topacio, símbolo del sol y del amor apasionado, y un ópalo, símbolo de la fidelidad. Sólo el ópalo se adapta al dedo anular de Ursula. Pero Birkin todavía se halla enredado en el pasado, en su pasado con Hermione. Ursula y Birkin discuten acaloradamente sobre ese particular y, al final, ella arroja las joyas al barro. Después él tiene que reconocer a Ursula como persona y no como un ser subordinado. El viejo denunciador se disuelve en gran manera a partir de este momento. Su entendimiento, su sintonía con Ursula crecen a medida que avanza la narrativa. Hacia el final del libro, ambos forman una auténtica asociación, tal vez una auténtica asociación conyugal. El necesita de ella para enfrentarse al mundo aniquilador simbolizado por las nieves alpinas. Los dos constituyen una magnífica expresión

de una forma particular de matrimonio. Birkin, que comenzó condenando el mundo en su globalidad, termina estableciendo su propia identidad al justipreciar su vida.

La figura de Gerald se describe externamente desde el inicio como de un aspecto tan nuevo, inédito y puro como un objeto polar, como un nibelundo, con un cuerpo pleno de energía del Norte. Representará el triunfo de lo mecánico y la reducción implícita de la vida humana a lo meramente instrumental. En algunos momentos podría hablarse de una cierta identificación con Birkin, coincidencia que se refleja en la intensa relación que existe entre los dos personajes, los cuales son amigos íntimos, ambivalentes, intermitentes. Pero la fortaleza de Gerald es una fortaleza mecánica. Es la fuerza del "poder de la voluntad" y "los ideales". El es un magnate industrial que hace de la máquina un dios, un dios que fracasa, no obstante. En todo caso, él no es una máquina, sino un ser humano que, a veces, se gana las simpatías del lector. Aparece como un hombre de negocios práctico, eficaz, implacable, pero su firmeza no es real. Se trata de una solidez exterior. Gerald exhibe una gran debilidad interior producida por su incapacidad de amar realmente.

Como ha advertido Niven (1978: 102), Gerald, casi veinte años después de la muerte de la reina Victoria, reproduce la cuspide de la ética victoriana:

"The great social idea, said Sir Joshua, was the *social* equality of man. No, said Gerald, the idea was, that every man was fit for his own little bit of a task -let him do that, and then please himself. The unifying principle was the work in hand. Only work, the business of production, held men together. It was mechanical, but then society *was* a mechanism. Apart from work they were isolated, free to do as they liked". (p. 114).

Gerald concibió repentinamente la pura instrumentalidad de la humanidad: Ya había habido bastante humanitarismo, ya bastaba de hablar de sufrimientos y sentimientos. Era absurdo. No tenían la menor importancia. Lo que tenía importancia era la pura instrumentalidad del individuo. El hombre era el dios supremo de la tierra. La mente obedecía a los dictados de la voluntad. La voluntad del hombre era lo absoluto, lo único absoluto. Así que no fue el amor al dinero, ni el deseo de lujo, ni el ansia de posición social lo que empujó a Gerald a hacerse cargo de las minas. Lo que buscaba era la mera satisfacción de su propia vo-

luntad en la lucha con las condiciones que presentaba la naturaleza.

Simbolizará así, tal como sugiere Leavis (1974: 253), la voluntad dominadora del director de empresa, del mismo modo que Hermione representa la voluntad dominadora del intelectual. Efectivamente, esa hija de un baronet, esa "mujer de la nueva escuela", llena de intelectualidad y repleta de conciencia hasta el punto de sentirse agotada de los nervios, siente también, a pesar de su dominante seguridad externa, un gran vacío en el alma que, según dice, sólo puede ser llenado por Birkin. En cualquier caso, la energía de la voluntad de Gerald es algo más cruel y más peligrosamente despiadado de lo que parece. Así se observa en el capítulo IX ("Coal-Dust"), cuando obliga a su aterrorizada yegua, clavándole las espuelas una y otra vez en los costados ensangrentados, a permanecer quieta ante el tren de carbón que cruza el paso a nivel y que hace un terrible estruendo con sus frenos, ruedas, amortiguadores y pitos.

Es la energía de Gerald la que le conduce a su autodestrucción. Tras la violenta escena con Gudrun y Loerke, en la que se comporta como un autómatas enfurecido, sale con sus esquís, convertido ya en simple energía ciega y muere helado en la nieve.

Gerald es incapaz de percibir una vida más allá del mecanismo social, de ese modo se llena de un gran vacío interior. Cuando no está presidiendo su imperio industrial, antes de que Gudrun y Birkin entren en su vida, encuentra su hábitat natural en la bohemia vulgar del café Pompadour. Sin embargo, él desea una experiencia más auténtica que la que puede ofrecerle el café Pompadour.

Cuando el hijo se encarga de las minas, vemos que el idealismo de Thomas Crich desemboca en el triunfo de lo mecánico. Pero cuando muere el padre, vemos a Gerald volverse más y más hacia Gudrun para salvarse del vacío, pues, su vida dependía del padre que reemplazó. Su "amor" es una necesidad desesperada y una dependencia total, y esos rasgos hacen que Gerald se convierta en una opresión mortal para Gudrun.

Ese super-ego de la civilización, ese director de empresa eficiente, de voluntad férrea, que en el capítulo XXIX ("Continental") se siente fuerte esquiando, con el cuerpo privado de mente y alma, siguiendo como un torbellino una sola línea de fuerza, cuando le preguntan por sus pensamientos, replica como un hombre que acaba de despertarse, "I think I had none". Ese príncipe

del hielo polar, ese magnate industrial no tiene vida interior en absoluto o, dicho de otro modo, tiene una enorme ausencia interior:

"He was suspended on the edge of a void, writhing. Whatever he thought of, was the abyss -whether it were friends or strangers, or work or play, it all showed him only the same bottomless void, in which his heart swung perishing. There was no escape, there was nothing to grasp hold of. He must writhe on the edge of the chasm, suspended in chains of invisible physical life". (p. 380).

Y este vacío esencial, insoportable tras la muerte de su padre, le lleva a echar mano de Gudrun. Sin embargo, su relación con ella se ve substancialmente como una condenación a las minas del mundo subterráneo, una condena a vivir sin sol, sometido a una temible actividad cavernaria. Esto es lo que significa el matrimonio para Gerald, una sentencia que estaba dispuesto a aceptar. Se podría contrastar esta concepción con la de Birkin, para quien su matrimonio con Ursula es "su resurrección y su vida".

Gudrun ve a Gerald como un instrumento sobrehumano con un millón de ruedas, cojinetes y ejes. Su vida con él, si la hubiera tenido, hubiese sido la vida de la mujer que iría siempre detrás del futuro miembro del Parlamento, del geómetra de la industria, de un Napoleón de la paz, de un nuevo Bismark. En esta figura patética de Gerald, Lawrence ha expresado su horror ante la civilización industrial y sus corolarios: el dinero, la política, la voluntad cerebral y el poder. Y, asociado con todo ello, la degradada estética artística de Gudrun. Ambos personajes, Gerald y Gudrun, vienen a ser dos puntales gemelos de una falsa civilización.

Al igual que Ursula es malinterpretada por Birkin, Gudrun es mucho más peligrosamente malinterpretada por Gerald como una figura materna, otra especie de *Magna Mater*. En el capítulo XXIV ('Deat and Love'), Gerald, tras la muerte de su padre, como se ha dicho, recurre a Gudrun. En ese momento Gudrun se convierte para él en un "prodigioso baño de vida", en "madre y sustancia de toda la vida". Pero Gudrun es un artista que talla estatuillas, siempre figuras pequeñas, figuras que pueden cogerse entre las manos: pájaros y animales diminutos. Como advierte su hermana, a Gudrun le gusta ver las cosas como por el otro lado de los binoculares y mirar al mundo de esa forma. El capítulo XVIII ('Rabbit') refleja bien su personalidad. Es su insacia-

ble curiosidad de ver y conocer todo la que le lleva a Shortlands. Desea ser categórica y en esa afirmación yacen sus fuerzas, también sus limitaciones. Como le dice Winifred en su carta, ella también tiene verdaderos deseos de ser libre, de vivir la vida en la libertad de un artista, y piensa también, como Gerald, que sólo el artista es libre, ya que vive en su mundo creativo propio. Es, por otro lado, una mujer que se siente constantemente excluida. Siempre se halla perseguida por ese sentimiento de agonía y desolación de encontrarse separada de la vida, de ser mera espectadora, en tanto que Ursula es partícipe, lo cual hace que Gudrun sufra la sensación de su propia negación. Mientras que Ursula procura captar la vida y tiene la extraña premonición de que algo va a ocurrir, Gudrun asume que las cosas empiezan a fallar, que nada llega a realizarse, que todo se marchita antes de florecer. Por ello, Gudrun envidia la espontaneidad que hay en la otra pareja, esa infantil suficiencia a la que ella nunca podrá aspirar.

Como afirma Birkin, Gudrun es una amante innata, exactamente igual que Gerald. Si las mujeres son esposas o son amantes, Gudrun es una amante. Necesita un nuevo espacio donde estar. Pero piensa que un mundo nuevo es una evolución del actual y que aislarse con otra persona no equivale, ni mucho menos, a encontrarse en un mundo nuevo, sino simplemente a ponerse a salvo con las ilusiones que se tengan. La tensión sexual que hay entre Gudrun y Gerald domina todo. Aquella fuerza sus actitudes para atormentar a éste. Lawrence enfatiza constantemente la ausencia de compasión que esta mujer manifiesta ante otras personas. Poco a poco se va configurando en ella la profunda resolución de enfrentarse a Gerald. Uno de los dos tenía que vencer al otro, y pronto se establece un extraño combate entre la conciencia normal de ella y la pavorosa conciencia de nigromancia que él poseía.

Gudrun sabe que Gerald la quiere. Está segura de él. Y, sin embargo, no puede desasirse de un cierto dominio de sí misma. No aguanta que él le haga preguntas. Se abandona con deleite a ser amada por él, pero no puede ser espontánea, no se atreve a acercarse totalmente desnuda a su desnudez, abandonando todo reajuste, cediendo en perfecta fe con él. Y, aunque disfruta de él plenamente, nunca están del todo juntos en el mismo momento, uno de los dos siempre se queda un poco fuera.

En el capítulo XXX ('Snowed Up'), el capítulo climático de la obra, tras la partida de Ursula y Birkin, Gudrun se siente con las manos libres para enfrentarse a Gerald:

"As they grew more used to each other, he seemed to press upon her more and more. At first she could manage him, so that her own will was always left free. But very soon, he began to ignore her female tactics, he dropped his respect for her whims and her privacies, he began to exert his own will blindly, without submitting to hers". (p. 496).

En seguida, le confiesa a Gerald que la primera vez que él acudió a ella no tuvo más remedio que apiadarse, pero que nunca hubo amor, y le reprocha su rudeza y su falta de delicadeza. Gerald se sume en el espanto y la desesperación, y llega a la conclusión de que únicamente podrá recuperar su libertad si la mata. Pero quien muere es él. Y es que, como ha reparado Philippa Tristram (1980: 146), en *Women in Love*, la batalla entre *Eros* y *Thanatos* se polariza en el macho y en la hembra respectivamente. Los hombres poseen el instinto para la vida; las mujeres, el instinto para la destrucción. De ahí que se insista continuamente, desde diferentes ángulos críticos, en que Lawrence tuvo que haberse percatado del papel destructivo representado por Gudrun en la saga de los Nibelungos. Niven (1978: 110) es uno de los muchos que piensan que los nombres de los personajes parecen haber sido cuidadosamente elegidos por el autor. Efectivamente, Gudrun y Ursula representan los dos motivos de la cultura occidental: el mítico pagano y el espiritual cristiano. El hombre de Gudrun procede del folklóre del Norte de Europa; aparece siempre en un contexto pagano e, invariablemente, es causa de infortunio, de destrucción. Ursula, por otra parte, es el nombre de una santa inglesa, hija de un rey cristiano. También podría conectarse con Horsel, la diosa de la Luna, y con Isis, la diosa egipcia de la Naturaleza. Las imágenes de la luna y de la naturaleza que Lawrence asocia con Ursula sugieren estas conexiones. Existe también la Orden de las Ursulinas, una orden de religiosas que se fundó para enseñar y santificar a las mujeres. De este modo, el nombre de Ursula parece doblemente apropiado. El de Gerald deriva de una raíz germánica que significa "guerrero" y, como Sigurd, el amante de Gudrun en la *Volsunga Saga*, muere joven. En cuanto al nombre de Birkin, la palabra existe en inglés sólo como forma dialectal nortea del término "birch" (vara), asociación apropiada al carácter del personaje. Además, el adjetivo "bir-

kie" indica agresividad y presunción, una asociación secundaria que pudo haber contrariado la mente de Lawrence. Por último, el nombre de Loerke procede de Loki, el dios nórdico-maligno que planea la destrucción de Balder. Loerke se recrea contemplando el desgajamiento de Gudrun y Gerald.

Frente al carácter afirmativo y categórico de Gudrun, Ursula aparece más tímida, respondiendo "I don't know", "It depends", "I'm not sure" a las preguntas de su hermana. Desea el conocimiento que puede proporcionar la vida tanto como ella, pero no lo limita al mundo social. Está convencida de que existe otro tipo de mundo comprensible, sobre el que se superpone el mundo social como un velo que eclipsa a aquél otro. En realidad, Ursula no se ve a sí misma como un ser social. De hecho, durante el curso de la novela, tanto ella como Birkin abandonan sus profesiones. A Ursula únicamente le preocupa su propia alma privada o cualquier relación íntima que pueda fraguar con alguien. El mérito social significa poco para ella. En actitud, si no de hecho, se ha dado de baja de la sociedad. La búsqueda se dirige exclusivamente a su propio ser. En el capítulo XXVI ('A Chair'), exclama libremente: "No deseo heredar la tierra. No quiero heredar nada". Eso sí, quiere aceptar un mundo distinto en el que las cosas y las posesiones carecen de significado.

Birkin aparece ante ella en el capítulo III ('Class-room') como una visión: "Está muy oscuro. ¿Encendemos la luz?". Y, en realidad, va a alumbrar material y metafísicamente a Ursula. El ritmo irregular de sus dos vidas nunca desaparece completamente; incluso en medio de sus peleas febriles, están unidos por una disposición tranquila, muy distinta de esa lucha destructiva en la que Gudrun y Gerald permanecen atrapados. Las peleas de Ursula y Birkin son productivas. Todas terminan en reconciliación. La armonía siempre queda restaurada. Ursula ha vivido ensimismada, para sí misma, trabajando y avanzando día a día, pensando siempre, procurando captar la vida, asirla en su propio entendimiento. En los primeros momentos de la relación con Birkin, ella esconde sus sentimientos, los esconde incluso a sí misma. En el capítulo XI ('An Island'), Ursula es separada simbólicamente por Birkin de la sociedad que ella conoce y, consiguientemente, de todas las convenciones de esa sociedad.

Ursula rechaza instintivamente la soberanía masculina tipificada en el capítulo XIII ('Mino'), a través de la parábola del gato y su comportamiento con la gata extraviada. Sin embargo,

reconoce que está enamorada de Birkin y que no puede soportar su ausencia. Percibe con sutileza que Birkin nunca se entregará a ella de manera definitiva, ya que él no cree en el abandono definitivo y así lo afirma abiertamente. Este es su desafío. Pero ella está dispuesta a pelear con él por ello, porque cree en la rendición sin condiciones al amor. Cree que el amor supera con mucho al individuo; en cambio, él dice que el individuo es más que el amor o cualquier relación. Ella cree que el amor lo es todo y que el hombre tiene que rendírsele. Si él se convierte en su hombre de modo absoluto, ella, a cambio, será su humilde esclava, le guste o no le guste serlo.

He aquí, pues toda una serie de puntos de vista encarnados en los distintos personajes. *Women in Love* presenta así una serie de contrastes: el contraste entre la vida interior y la vida exterior de los personajes; el contraste entre la reacción interna de un personaje y la de otro en circunstancias similares; el contraste entre los dos hombres; el contraste entre las dos mujeres; el contraste entre dos parejas de amantes, por separado y juntos.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

HOBSBAUM, Philip. 1981. *A Reader's Guide to D.H. Lawrence*. London: Thames and Hudson.

LAWRENCE, D.H. 1980. *Women in Love*. Harmondsworth: Penguin Books.

LEAVIS, F.R. 1974. *D.H. Lawrence, novelista*. Barcelona: Barral Editores, S.A.

NIVEN, Alastair. 1978. *D.H. Lawrence: The Novels*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROBSON, W.W. 1983. "D.H. Lawrence and *Women in Love*". In: B. Ford, ed., *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 7. Harmondsworth: Penguin Books.

TRISTRAM, Philippa. 1980. "Eros and Death (Lawrence, Freud and Women)". In: Anne Smith, ed., *Lawrence and Women*. London: Vision and Barnes & Noble.

ELEMENTOS RECURRENTES EN *ENGLAND, MY ENGLAND*

María B. NADAL BLASCO

Posiblemente, la gran influencia de la producción novelística de D.H. Lawrence ha hecho que el resto de su obra literaria permanezca en un segundo plano, como es el caso de las "short stories". Sin embargo, como señala F.R. Leavis, la importancia de éstas es tal, que sólo con ellas, Lawrence habría conseguido un puesto de primer orden entre los grandes escritores, "not merely among the memorable, but among the great". (1968: 257).

La colección de relatos que nos ocupa, aunque publicada en 1922 bajo el título general de *England, My England*, fue escrita entre 1913 y 1919, años de conflagración mundial en los que Lawrence creó sus mejores novelas, *The Rainbow* y *Women in Love*, con las que *England, My England* guarda cierta relación. Lawrence había publicado en 1914 su primer volumen de narraciones, y después de *England, My England* seguirían varios más, pues las "short stories" son una constante en su obra literaria.

England, My England se compone de diez narraciones, cada una con personalidad propia y una línea argumental independiente, lo que hace algo arriesgado extraer características comunes a todas ellas. Sin embargo, existe una temática de fondo que está presente en todos los relatos, y por encima de ésta, una serie de elementos diversos más concretos que a veces atraen en torno suyo a ciertas narraciones, formándose así varios grupos de relatos en base a dichos elementos.