

## CONSTANTES TEMATICAS EN *THE RAINBOW*

Susana ONEGA

*The Rainbow* ocupa una posición muy especial entre las novelas de D.H. Lawrence: situada entre *Sons and Lovers* y *Women in Love*, Lawrence la escribió durante el período de mayor confianza en sí mismo y en sus fuerzas como creador, que se inicia con el éxito de *Sons and Lovers* y la huida a Alemania con Frieda, en 1912 y va hasta 1915, cuando la retirada de *The Rainbow* por la censura, apenas cinco semanas después de su publicación, y el desarrollo de la guerra, van sumiendo a D.H. Lawrence en una depresión progresiva.

Lawrence escribió gran parte de *The Rainbow* en Italia durante los diez y ocho meses anteriores a agosto de 1914, en compañía de Frieda. Con ella, Lawrence se sentía un hombre nuevo, comprendido por el público y realizado en su matrimonio. Es entonces cuando se decide por completo a abandonar el proyecto de encontrar un puesto de profesor en Alemania y dedicarse por entero a la literatura. Como Mark Kinkead-Weekes apunta en su Introducción a *Twentieth Century Interpretations of The Rainbow* (1971: 1).

It was the first work of the new man free of his past; and the new kind of art he developed was directly connected in his mind with the change in himself that had come from being married. *The Rainbow* is a study of marriage before it is anything else.

Y añade:

Though it ends in near disaster, it was originally intended as the first part of a saga of coming through...

Si en *Sons and Lovers* Lawrence trató de reflejar el proceso de maduración de Paul Morel a través de su toma de conciencia del entorno y de la propia individualidad, en *The Rainbow* va a sintetizar la evolución de los miembros de una familia, los Brangwen, a lo largo de tres generaciones consecutivas. Cronológicamente, la novela está situada entre 1840 y los primeros años del siglo XX, es decir, a partir del momento en que comienzan a sentirse en Inglaterra los efectos sociales y económicos de la Revolución Industrial.

Kinkead-Weekes (p. 4) ha resumido en tres las áreas de transformación de la sociedad inglesa durante este período que se reflejan en la novela: en primer lugar, la propia Revolución Industrial, con su expansión demográfica incontrolada, la apertura de minas y fábricas y la transformación de pueblos en ciudades. En segundo, el enorme aumento de la prosperidad material que conlleva un incremento en la complejidad de la estructura social, pero también en la libertad del individuo. Y en tercero, la preocupación generalizada por la educación que, asimismo, ayuda a una mejor comprensión de la propia personalidad.

De sobras es conocida la influencia directa de la obra de Thomas Hardy sobre la de D.H. Lawrence. Se ha dicho que *The Rainbow* parte del punto en que termina *Jude The Obscure*, y no hay duda de que ambas novelas, tanto temática como ambientalmente, tienen muchos rasgos en común. Pero la influencia de Hardy no se agota con *Jude The Obscure*, sino que va mucho más lejos. Ambos autores se sentían motivados por aspectos similares de la realidad inglesa del siglo XIX: lo que Dorset significa para Hardy, lo significa Nottingham para Lawrence; ambos ven con recelo la llegada de los ferrocarriles a la Inglaterra rural y temen la desaparición de formas de vida tradicionales en aras de un progreso que demasiado a menudo comporta la mecanización y la masificación; ambos, en fin, niegan la existencia de una Providencia divina encargada de premiar a los justos y castigar a los culpables. Pero si el vacío que deja esta Providencia conduce a Hardy a la afirmación de un fatalismo nihilista, Lawrence intentará superarlo, tratando de encontrar formas alternativas a su fe cristiana perdida:

I know the greatness of Christianity: it is a past greatness. I know that, but for those early Christians, we should never have emerged from the chaos and the hopeless disaster of the Dark Ages. If I had lived in the year 400, pray God, I should have been a true and passionate Christian. The adventurer.

But now I live in 1924, and the Christian adventure is done. The adventure is gone out of Christianity. We must start on a new venture towards God. (*Phoenix* 1924: 4).

En "On *Tess of the D'Urbervilles* (1963: 77-90), Dorothy Van Ghent analiza dos tipos básicos de personajes que aparecen en las novelas de Wessex de Thomas Hardy, "the folk" y "the individuals". Por "the folk" Van Ghent entiende aquellos campesinos de Wessex que han vivido inmutables en sus costumbres y tradiciones a lo largo de los siglos y no pueden ser "individually isolated, alienated or lost for they are amoral" (p. 86). Frente a ellos se decantan los hombres y mujeres de las ciudades del sudeste industrializado que viven de acuerdo con un estricto código de moralidad y pueden ser identificados como individuos. En las novelas y los cuentos de Wessex, "the folk" viven su vida en estrecha unión con la Naturaleza. Su medio más propicio es las praderas y los brezales; el suyo es un mundo regido por la magia y las costumbres ancestrales en el que los individuos, que comienzan a llegar con los primeros trenes a mediados del siglo, no tienen ninguna probabilidad de sobrevivir.

El comienzo de *The Rainbow* nos sitúa en un entorno muy similar al Wessex de Hardy: Tom, el héroe de la primera generación, aparece enmarcado en un mundo mítico, atemporal y aparentemente inmutable, que se proyecta en el pasado hasta los confines del tiempo:

The Brangwens had lived for generations on the Marsh Farm, in the meadows where the Erewash twisted sluggishly through alder trees, separating Derbyshire from Nottinghamshire. Two miles away, a church-tower stood on a hill, the houses of the little country town climbing assiduously up to it. Whenever one of the Brangwens in the fields lifted his head from his work, he saw the church-tower at Ilkeston in the empty sky. So that as he turned to the horizontal land, he was aware of something standing above him and beyond him in the distance. (p. 7).

En The Marsh Farm los Brangwen se han perpetuado durante generaciones: sin pasar hambre, nunca han llegado a ser ricos, porque el patrimonio se ha ido subdividiendo progresivamente

entre los numerosos hijos de la familia, "but always, at the Marsh, there was ample". (p. 7). En este mundo de estabilidad perpetua, semejante al Paraíso, en el que los Brangwen se reproducen sin llegar jamás a individualizarse o a estorbarse, la silueta de la torre de la iglesia de Ilkeston, que los hombres ven al levantar los ojos del surco, simboliza la posibilidad de remontarse a una forma de vida superior. A menudo, tanto en *The Rainbow*, como en las demás novelas de Lawrence, las mujeres sienten la llamada de la torre hacia lo alto, mientras que los hombres se apegan a la horizontalidad de la tierra, negándose a levantar los ojos del surco.

Hacia 1840 esta paz idílica de The Marsh Farm se ve amenazada por primera vez: se comienza a construir un canal que, atravesando las praderas de The Marsh Farm, separa física y simbólicamente a los Brangwen de la vieja torre de la iglesia.

Si los Brangwen hubieran sido idénticos a los campesinos de Hardy, no habrían sentido en absoluto esta separación del mundo civilizado: los miembros del "folk" se bastan a sí mismos; la presencia de individuos en su territorio generalmente supone una agresión. Pero los hombres y mujeres de D.H. Lawrence contienen en sí ambas tendencias: la tendencia "horizontal", el apego instintivo a la tierra, que D.H. Lawrence considera un impulso esencialmente masculino; y la tendencia "vertical", que es un impulso hacia la diferenciación, hacia la individualización y, por tanto, hacia la aceptación del cambio. Basándose en el *Study of Thomas Hardy*, de Lawrence, nos dice Kinkead-Weeke al respecto (p. 4):

We are prepared to grasp the dialectic opposition of the forces that the *Study* calls the Law of God the Father, and the Love of God the Son, through their embodiment in the Brangwen Men and Women in the opening pages of the novel. But we shall rapidly discover that we are not meant to think of them as male and female in any simple way, for we shall find both forces operating within individuals of either sex. Nor ought there to be any temptation to choose between them: it seems self-evident from the start that life at either extreme would be life impoverished.

A diferencia de Hardy, por tanto, D.H. Lawrence cree que el verdadero campo de batalla está en el interior de cada individuo; que todos poseemos la tendencia "masculina" a la pasividad y al anonimato y la tendencia "femenina" a la individualización y a la superación personal: la madurez, que los Brangwen lograrán

penosamente a base de los esfuerzos combinados de tres generaciones en la persona de Ursula, consistiría así en el logro de un equilibrio entre ambas tendencias.

Hasta 1840 los Brangwen han vivido pegados a la tierra: la construcción del canal y la llegada al pueblo del ferrocarril son el detonante simbólico que hace sentir por primera vez a un Brangwen la necesidad de afirmarse como individuo: inmerso en este mundo de cambio, Tom, aunque sigue siendo el mismo tipo de campesino amante de su tierra que han sido sus mayores, siente por primera vez la necesidad de trascender su situación, de elevar la vista hacia lo alto.

Si en *Jude the Obscure* la realización personal que busca Jude se simboliza en su deseo de adquirir una formación universitaria, los héroes de Lawrence van a tratar de identificar su búsqueda de transcendencia con una realización plena de la relación amorosa entre hombre y mujer; en aquellas casos en que el héroe tenga además una cierta capacidad artística, como ocurre, por ejemplo con Paul Morel y con Will Brangwen, ésta será capaz de florecer únicamente en la medida en que prospere la relación con la mujer. A un nivel superficial, la consideración de una plenitud sexual de la pareja como medio de afirmación del individuo supone en Lawrence un impulso romántico e iconoclasta; a un nivel más profundo, funciona como símbolo de unión perfecta entre las dos tendencias del hombre: la "masculina" y la "femenina", de cuya armonía surge el verdadero individuo creador.

Tom experimenta su primer impulso amoroso en la escuela; se trata de un amor platónico e inocente hacia un muchacho más débil e inteligente que él:

The two had had an almost classic friendship, David and Jonathan, wherein Brangwen was the Jonathan, the server. (p. 18).

Tras éste, Tom tiene su primer contacto carnal con una prostituta a los diez y nueve años. Si en su relación con el compañero de escuela Tom se sentía a disgusto porque se sabía inferior intelectualmente, la breve y desagradable experiencia con la prostituta le revelará de súbito un aspecto del amor hasta entonces totalmente desconocido para él:

The thing was something of a shock to him (...) The woman was the symbol for that further life which comprised religion and love and morality (...) For him there was until that time only one kind of woman - his mother and sister. (p. 19).

Las palabras de Tom evocan la concepción puritana de la mujer como custodia de la religión y depositaria del amor y de la moralidad que la clase media ha elevado a categoría de dogma a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo de toda la era Victoriana. En *The Rise of the Novel* (1957) Ian Watt describe esta actitud hacia la mujer por extenso. En común con otros escritores del XVIII, tanto Swift como el propio Richardson excluyen la pasión sexual del matrimonio, considerando mucho más importante para que el matrimonio sea feliz y prospere, el grado de *amistad* entre los cónyuges. Así, Richardson define el matrimonio (en *Autobiography and Correspondence* III, p. 188) como "the highest state of friendship that mortals can know".

Esta concepción puritana del amor en el matrimonio está basada en un doble estándar de moralidad que concibe al hombre como sujeto a todo tipo de pasiones y a la mujer como inmune a ellas. El descubrimiento, por tanto, que hace Tom el día que es seducido por la prostituta es realmente importante: de súbito comprende que la mujer no es sólo el símbolo de la moralidad y el orden familiar, sino también un profundo pozo de placeres inconfesables. Sin duda este es el primer paso de Tom hacia la modernidad y por ello le resulta tan traumático: lo mismo que la sombra de Mrs Morel empaña las relaciones sexuales y amorosas de Paul hasta hacerlas imposibles, las sombras de Mrs Brangwen y de la hermana de Tom condicionan su relación con las demás mujeres:

He had one or two sweethearts, starting with them in the hope of speedy development. But when he had a nice girl, he found that he was incapable of pushing the desired development. (p. 20).

Y los mismo que Jude, Tom Brangwen ahogará su angustia y su insatisfacción en el alcohol.

En cierta ocasión, a los veinticuatro años, Tom conoce a una joven en el hotel de Matlock que le resulta muy atractiva. A la hora de cenar tiene ocasión de hablar con su acompañante, un extranjero de porte distinguido. La joven de Matlock y, sobre todo, el extranjero, fascinan a Tom por lo que tienen de diferente, extraño y superior. Ellos desencadenan en Tom una oscura atracción hacia su mundo, hacia la "vertical", "the unknown". Por ello, cuando a los veintiocho años se tropieza un día con Lydia Lensky en el camino del pueblo, comprenderá que ella encarna

ese mundo desconocido por el que lleva suspirando tanto tiempo: su forma de alcanzarlo será casándose con ella y tratando de establecer una relación sexual y amorosa perfecta con su mujer.

Tom elige a Lydia Lensky porque es literalmente una "desconocida": la viuda polaca que ha vivido intensamente en el otro extremo de Europa una revolución, que ha conocido el dinero y la fama y después el exilio y la pobreza, se convierte para Tom en el prototipo literal de ese "unknown" hacia el que su alma tiende. Como subraya H.M. Daleski (1971: 36), el largo abrazo de Tom y Lydia Lensky el día que se prometen está descrito en términos de muerte y resurrección a otra vida mucho más completa:

He turned and looked for a chair, and keeping her still in his arms, sat down with her close to him, to his breast. Then, for a few seconds, he went utterly to sleep, asleep and sealed in the darkest sleep, utter extreme oblivion.

From which he came gradually, always holding her warm and close upon him, and she as utterly silent as he, involved in the same oblivion, the fecund darkness. (p. 46).

En Lydia Tom encuentra la personificación de su trascendencia: ella es lo desconocido en el sentido literal de que es extranjera, de que no sabe casi nada de su vida anterior ni de sus antepasados, pero también y sobre todo en el sentido de que ella representa la posibilidad de llegar a una perfecta comunión sexual a través de la cual Tom cree que podrá alcanzar su plenitud. Pero ya conocemos las dificultades que Tom ha tenido siempre en su relación con las mujeres. Lydia le atrae infinitamente, pero también infinitamente le repele. Lo que Lydia tiene de extraordinario y, por tanto, de deseable, su condición de extranjera, de desconocida, es al mismo tiempo la fuente de aprensión y de recelo:

When Tom went into bed, he knew that he had nothing to do with her. She was back in her childhood, he was a peasant, a serf, a servant, a lover, a paramour, a shadow, a nothing (...) And gradually he grew into a raging fury against her. (p. 62).

En común con otros héroes de Lawrence, y notablemente con Will en su relación con Anna en la segunda generación de Brangwens, Tom entiende su relación con Lydia en términos de pose-

sión. Para lograr su identidad como individuo Tom se cree obligado a anular la de su mujer. Su más ferviente deseo es ser "the master of the house":

He did not feel like a master, husband, father of her children. (p. 60).

Al mismo tiempo Tom siente terror ante la idea de entregarse a Lydia, de perder su egocentrismo:

There was that in him which shrank from yielding to her, resisted the relaxing towards her, opposed the mingling with her, even whilst he most desired it. He was afraid, he wanted to save himself. (p. 95).

Tom ha superado ya la idea Victoriana de que la mujer no está sujeta a la pasión, pero aún no está dispuesto a renunciar al papel de protagonista. Durante dos años la relación entre Tom y Lydia se desarrolla con fuertes altibajos. Lydia lucha por afirmar cada vez más su individualidad, su derecho a tener una vida mental propia: ella tiene sus propios recuerdos que no quiere o no puede compartir con Tom; éste se siente cada vez más dependiente de su mujer -y de Anna cuando Lydia se aparte de él durante su embarazo- pero al mismo tiempo se niega a entregarse totalmente a ella, hasta que un día:

There were a few moments of stillness. Then gradually, the tension, the withholding, relaxed in him, and he began to flow towards her. She was beyond him, the unattainable. But he let go his hold on himself, he relinquished, and he knew the subterranean force of his desire to come to her, to be with her, to mingle with her, losing himself to find her, to find himself in her. (p. 95).

Como subraya H.M. Daleski (p. 41) "the moment he 'loses' himself, the moment he overcomes his fear and willingly allows the intact self to be 'destroyed' he 'finds' himself in her". Lo mismo que el abrazo de Tom y Lydia el día que se prometieron simboliza el punto de partida del héroe hacia su madurez, la perfecta comunión sexual alcanzada por fin con Lydia constituye el punto de llegada. Aquí termina la evolución del representante de la primera generación de Brangwen: a Tom no le es permitido ir más lejos.

La segunda generación, integrada por Will y Anna (otro Brangwen y otra Lensky) partirá hacia su búsqueda de transcen-

dencia precisamente del punto en que quedaron Lydia y Tom: A diferencia de Tom, que sólo es un campesino con cierta sensibilidad inarticulada, Will Brangwen tiene ya aptitudes artísticas definidas: talla madera con gran habilidad y terminará siendo profesor de artes manuales.

Al casarse, la revelación del sexo produce en Will un efecto muy similar al que sufrió Tom. Lo mismo que él, Will se aísla cada vez más del mundo y trata de afirmar su masculinidad sobre su mujer. Cuanto más dependiente se siente de Anna va teniendo menos capacidad creativa. La respuesta de Anna, lo mismo que la de Lydia, es el alejamiento, la pérdida del respeto por su marido y la necesidad de afirmar su individualidad. Así hay que interpretar, en opinión de H.M. Daleski (p. 50), el exultante baile de Anna "Victrix" frente al espejo, desnuda y embarazada. Cuando, tras continuas tensiones y luchas, Will comprenda por fin que es capaz de estar solo, sin depender de su esposa, ni de Ursula, ni de ninguna otra mujer, habrá llegado a la culminación de su madurez como individuo; de nuevo D.H. Lawrence emplea una imaginaria de resurrección para expresar este momento:

He had just learned what it was to be able to be alone. It was right and peaceful. She had given him a new, deeper freedom. The world might be a welter of uncertainty, but he was himself now. He had come into his own existence. He was born a second time...

Si Tom llega a una plena relación con Lydia cuando se decide a abandonarse a ella, olvidando su temor a perder la propia identidad, Will y Anna culminarán su relación cuando, al contrario que Tom, Will sea capaz de afirmarse como individuo, pero ambos, Tom y Will, habrán debido además permitir la afirmación de identidad de sus respectivas esposas.

Tanto Tom como Will identifican su plenitud como una perfecta relación sexual, pero sólo los miembros de la segunda generación, Will y Anna llegarán a un tipo de relación que no tiene nada que ver con la ternura, ni con el amor, ni con la religión, ni con la moral:

There was no tenderness, no love between them any more, only the maddening, sensuous lust for discovery and the insatiable, exorbitant gratification in the sensual beauties of her body (...) sometimes he felt he was going mad with a sense of Absolute Beauty, perceived by him in her through his senses (...) He had always, all his life, had a secret dread

of Absolute Beauty (...) For it was immoral and against manking (...) But now he had given way, and with infinite sensual violence gave himself to the realization of this supreme, immoral, Absolute Beauty, in the body of woman. (pp. 236-7).

Empleando una expresión de moda, podríamos decir que Will y Anna -lo mismo que Lady Chatterley y Mellors- han descubierto el sexo "duro", sin paliativos. Para llegar a él, Will ha debido perder la fe en cualquier otra ilusión alternativa. De su fe extinguida es símbolo Lincoln Cathedral:

She had got free from the cathedral, she had even destroyed the passion he had. She was glad. He was bitterly angry (...) He hated her for having destroyed another of his vital illusions. (p. 205).

Cuando Will haya perdido su fe en la catedral, cuando comprenda que ni la religión, ni la mujer deben constituirse en apoyos de su vida, Will se sentirá por fin poderoso y libre y entonces alcanzará su meta. Con la armonía sexual vuelve de nuevo el gusto por el arte: Will comienza a tallar madera e incluso encuentra un empleo como profesor de Manualidades. Sin embargo, ha perdido ya la inspiración de sus años de soltero. A los treinta años, con cinco hijos de los nueve que le dará Anna, Will pasa la antorcha de la evolución a su hija Ursula. Ella partirá del punto de llegada de sus padres.

Entre la historia de la segunda generación de los Brangwen y la historia de Ursula ocurre un hecho significativo. The Marsh Farm es arrasada por el desbordamiento del Erewash y Tom, ya abuelo, muere arrastrado por la corriente. Para entonces Will y Anna ya se han ido a vivir a Cossethay, al lado de la iglesia y de la escuela. Cuando Will consiga su empleo como profesor de Manualidades, la segunda generación de Brangwen tendrá que alejarse aún más de la granja para ir a vivir a Beldover. La nueva casa de Beldover es de ladrillo rojo y está situada en un suburbio de los que han ido creciendo alrededor del núcleo originario de la ciudad a causa de la industrialización. Como subraya Keith Sagar (1971: 59) mientras que la primera generación de Brangwens ha vivido según el ciclo de las estaciones y el ritmo natural de la vida, la segunda generación ha tenido que adaptarse al ritmo del Año Litúrgico: la niñez de Ursula gira en torno a la llegada del domingo, de la Navidad y de la Pascua, como la de sus abuelos giraba alrededor del tiempo de siembra, cosecha o labranza. D.H.

Lawrence ha querido subrayar este cambio con una simbología bíblica muy clara: la muerte del abuelo y el desbordamiento de las aguas es el símbolo que separa el mundo viejo del nuevo. A partir de ahora nos moveremos en un medio ciudadano y la lucha de Ursula tomará la forma de su adaptación a la ciudad. Ursula es diferente de los demás Brangwen en que ella nace y se desarrolla en un mundo ya industrializado: la mecanización y la deshumanización, que son los peligros de la civilización industrial, ya no son una amenaza en potencia, sino una realidad cotidiana con la que Ursula debe aprender a convivir. Las páginas que describen los esfuerzos de ésta para adaptarse al sistema Utilitarista de educación como maestra de quinto grado en la tenebrosa escuela de la calle Brinsley, constituyen quizá la crítica más acerba de D.H. Lawrence al mundo nuevo en toda la novela. Pero, significativamente, pese a todo, Ursula conseguirá superar la prueba y adaptar su enseñanza al sistema.

Lo mismo que Will parte en el aspecto sexual del punto a que había llegado Tom, Ursula partirá a su vez del punto alcanzado por sus padres: en aras de la simetría, D.H. Lawrence hace que el amante de Ursula, Anton Skrebensky, también sea polaco. Ursula no llega a casarse con él ni cree que el matrimonio sea una condición previa a las relaciones sexuales. Ella ya no siente en absoluto los temores y el remordimiento que sentían sus antepasados con el sexo. Tom, y sobre todo Will, actuaban sabiendo que sus actos eran inmorales. Ursula lo enfocará desde un punto de vista amoroso. Por ello, en su búsqueda de conocimiento y de placer tiene cabida incluso una relación sexual con otra mujer, Winifred Ingrid, que actúa en la novela como el prototipo de la 'New Woman': la mujer emancipada, liberada de tabúes morales y adoradora de la razón y de la ciencia como única fuente de verdad y de bondad. En este sentido resulta muy apropiado que Winifred Ingrid se convierta en la amante y posterior esposa de Tom, el tío de Ursula que encarna al prototipo del empresario liberal: un hombre que ha basado su prosperidad en la explotación inhumana de sus mineros, de acuerdo con los principios del libre intercambio y de la ley de la oferta y la demanda. Con Winifred, Ursula aún adolescente, aprenderá la belleza de los actos prohibidos que Will y Anna tardaron toda una vida en aprender a apreciar, pero también aprenderá, cuando Winifred se convierta en la amante de su tío Tom, lo que hay de perverso, inhumano y cruel en el Racionalismo:

In hardness and bitterness of soul, Ursula knew that Winifred had become her uncle's lover. She was glad. She had loved them both. Now she wanted to be rid of them both. Their marshy, bitter-sweet corruption came sick and unwholesome in her nostrils. (p. 351).

Tras esta experiencia Ursula conoce al hermano de Maggie Schofield, su compañera de la escuela de la calle Brinsley: Anthony ofrece a Ursula la posibilidad de volver a sus raíces, de casarse y vivir en el campo una vida de granjeros similar a la de sus antepasados. Tras sus dificultades de adaptación al mundo nuevo, la oferta de Anthony Schofield tiene el atractivo de una vuelta al Paraíso:

'I think it's *so lovely* here', she cried (...)

What more does one want than to live in this beautiful place, and make things grow in your garden? It is like the Garden of Eden (...) She realized with something like terror that she was going to accept this. She was going inevitably to accept him (...) 'I couldn't, she answered, involuntarily. (pp. 415-6).

La negativa se le escapa a Ursula involuntariamente de los labios, y en seguida siente una gran soledad: la soledad de quien "ve" y comprende:

All this so beautiful, all this so lovely! He did not see it. He was one with it. But she saw it, and was one with it. Her seeing separated them infinitely. (p. 417).

En este momento Ursula decide ir a la Universidad a estudiar Arte. Allí se pregunta por primera vez seriamente cuál es la razón de su existencia, cuál el rumbo que debe dar a su vida; repasando su corta historia Ursula se da cuenta de que ha ido pasando, como la luna, (ese símbolo recurrente de la mujer en *The Rainbow*), por diversas fases diferentes que han ido conformando su carácter. De todas ellas, una sola le parece vital, su relación con Skrebensky:

She was free as a leopard (...) she had her mate, her complement, her sharer of fruition. So, she had all, everything. (449).

Ursula se encuentra en un punto de perfecta relación sexual con Skrebensky. Se siente libre y complementada, ha alcanzado un grado de armonía perfecto y, sin embargo, un día, en Rouen,

Ursula se dará cuenta de repente de que "her soul began to run by itself" (p. 456). En común con los varones de la familia Brangwen, Anton Skrebensky parece necesitar cada vez más el apoyo en Ursula, aferrarse con más desesperación a ella y esto provoca en Ursula, lo mismo que en Lydia y en Anna, la necesidad de alejarse de él:

She found herself very rich in being alone, and enjoying to the full her solitary room. She drew up her blind and saw the plumtrees in the garden below all glittering and snowy and delighted with the sunshine, in full bloom under the blue sky... (p. 459).

Lo mismo que Anna, Ursula exige cada vez una entrega mayor de Anton y cada vez Skrebensky se siente más anulado por ella, aniquilado en su masculinidad. En la saga de los Brangwen, la situación se repite por tercera vez, aunque ahora desde la perspectiva de la mujer.

Podría decirse que las tres parejas caen en un mismo error: intentar convertir la relación sexual en algo transcendente, capaz de dar un sentido a sus vidas, que se debaten en la nada tras el rechazo de la tradición, la moralidad, la religión y cualquier otro sistema. Ursula trata de convertir su relación con Skrebensky en una experiencia mística, que les eleve a los dos por encima de la cotidianidad, a un mundo de transcendencias. Por ello arrastra a Skrebensky hasta el viejo monumento megalítico en medio de la noche y le obliga a hacer el amor en pleno campo, a la pálida luz de la luna. En *Tess of the D'Urbervilles*, Tess y Angel Clare consiguen alcanzar un fugaz climax de comprensión y de amor en el círculo misterioso de Stonehenge, pero esto sucede poco antes de que Tess sea aprehendida y condenada a morir en el patíbulo. Ursula y Skrebensky fracasarán porque Ursula debe comprender que el amor es un fin en sí mismo, que se agota en el propio placer y que tan solo conduce a él:

We have had the flower of each other. But I don't *care* about love. I don't value it. I don't care whether I love or whether I don't, whether I have love or whether I haven't. What is it to me? (...) It does not lead anywhere (p. 475).

Ursula es la primera Brangwen que llega a comprender esto: el amor y el sexo se agotan en sí mismos, no conducen a la transcendencia, a "the unknown". A partir de este momento Ursula es-

tará definitivamente sola, como lo está el hombre moderno: rechazará el matrimonio con Skrebensky y se aprestará a vivir valientemente su vida. La novela podría muy bien haber terminado aquí, con la toma de conciencia de la soledad radical del hombre; de la futilidad de buscar apoyos o alternativas que den sentido a la vida. Si Lawrence hubiera puesto aquí el punto final nos hallaríamos quizá delante de la primera novela existencialista. Pero D.H. Lawrence no podía renunciar a ofrecernos su propia versión de aquello que, o lo que parece, daba sentido a su propia existencia: Ursula descubre de pronto que está embarazada, y la preciosa conquista de su libertad se tambalea como un castillo de naipes: comienza entonces su verdadera lucha agónica. Acosada por las dudas, escribe una carta a Skrebensky, que ha vuelto a la India, pidiéndole que le perdone y rogándole que la acepte como esposa. Cuando la carta llega a manos de Skrebensky éste ya se ha casado con otra.

En lo más profundo de su desolación Ursula sale bajo un fuerte aguacero al campo en medio de la noche. Los elementos desatados remendan como un eco la batalla espiritual de la heroína, quien, en un momento dado, está a punto de ser aplastada por una manada de caballos enloquecidos por la tormenta.

Según Keith Sagar (p. 68), los caballos simbolizan la fuerza y la potencia de la vida:

The potency of that life which is no part of her life, to which she must submit if she ever is to come into being

Al final de *Jude The Obscure*, el protagonista, lo mismo que Ursula, camina bajo la lluvia, acosado por sus pensamientos y por la fiebre. Ursula, como Jude, caerá gravemente enferma, perderá incluso a su hijo, pero saldrá de la enfermedad para renacer a una nueva vida, mientras que Jude se dejará morir, consciente de la futilidad del esfuerzo humano, del absurdo y sinsentido de la vida. La lección que Ursula aprende, y que le permitirá vivir de forma plena, ya nos lo ha dicho Keith Sager, es la necesidad de someterse a la vida, de aceptar su papel en el orden de la creación:

Who was she to have a man according to her own desire? It was not for her to create, but to recognize a man created by God. The man should come from the Infinite and she should hail him (...) The man would come out of Eternity to which she herself belonged. (p. 494).

Al comprender la posición del ser humano en el plan de la Creación y aceptar sus limitaciones Ursula es capaz de trascender el nihilismo que llevó a Jude a dejarse morir. Mirando por la ventana Ursula ve el amanecer de cada día y a los hombres y mujeres afanándose en sus tareas y, aunque le horroriza la injusticia de las minas, la explotación del hombre por el hombre, siente una alegría nueva al ver el conjunto de la Creación y saberse parte integrante de ella. Pese a las dudas de Keith Sagar (p. 69), parece claro que la alternativa de D.H. Lawrence al Cristianismo, al nihilismo y al Positivismo racionalista del siglo XIX es una fe romántica y wordsworthiana, que ve a Dios en el despliegue de la Naturaleza:

And then, in the blowing clouds, she saw a band of faint iridescent colouring in faint colours a portion of the hill. And, forgetting, startled, she looked for the hovering colour and saw a rainbow forming itself. (p. 495).

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

DALESKI, H.M., 1971. "The First Generation", en *Twentieth Century Interpretations of The Rainbow*. Mark Kinkead-Weekes, (ed.) New Jersey: Prentice Hall, Inc. pp. 33-57.

KINKEAD-WEEKES, Mark, 1971. "Introduction" to *Twentieth Century Interpretations of...* Op. cit. pp. 1-10.

LAWRENCE, D.H., 1915. *The Rainbow*. London: Methuen. Reprinted 1924 (1980, 1983) Harmondsworth: Penguin Books Ltd. 1924. *Phoenix*. New York: The Viking Press Inc.

SAGAR, Keith, 1971. "The Third Generation" en *Twentieth Century Interpretations of...* Op. cit. pp. 58-72.

VAN GHENT, Dorothy, 1963. "On Tess of *The D'Urbevilles*" en *Hardy: A Collection of Critical Essays*. Albert J. Guerard (ed.) New Jersey: Prentice Hall. pp. 77-90.

WATT, Ian, 1957. *The Rise of the Novel*. London: Chatto and Windus.