

unos y fundamentalmente temáticas en el otro constituyen las características esenciales de la literatura que se produce hoy. No parece, pues, excesivamente descabellada la posibilidad de relacionar más estrechamente a D.H. Lawrence con sus coetáneos modernistas que es lo que este estudio ha pretendido.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- BEAL, Anthony (1964). *D.H. Lawrence, Writers & Critics*. Edinburgh and London. Oliver and Boyd.
- DIETZ, Bernd. (1983). "La irrupción de T.S. Eliot: Viejo y Nuevo (A propósito de *The Waste Land*, otra vez). *Cuadernos de Investigación Filológica*. Tomo IX, fascículos 1 y 2. Logroño.
- HYDE, G.M. (1981). *D.H. Lawrence and the Art of Translation*. London & Basingstoke. The Macmillan Press Ltd.
- LEAVIS, F.R. (1978). *D.H. Lawrence: Novelist*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- POWER, Kevin. (1983). "Ezra Pound y su proyección literaria". Conferencia pronunciada en el Colegio Universitario de La Rioja, dentro del *II Seminario de Crítica Literaria de La Rioja*, el 2 de diciembre de 1983.

SONS AND LOVERS: LA AVENTURA DEL HEROE

Ramón PLO ALASTRUE

Introducción

Una característica fundamental a la hora de definir tanto la misma obra *Sons and Lovers* como el entorno en que fue creada sería sin duda su carácter de novela de cambio: el libro, reflejo y producto del mundo que le rodea, vendrá marcado por un proceso de evolución que se convierte en la misma esencia de la novela.

Este proceso y los cambios de actitud que inevitablemente conlleva, engloban varios niveles que vamos a tratar de especificar:

En primer lugar, y dentro del campo general de la Literatura Inglesa, la crítica ha coincidido en situar a la obra en ese punto crucial en el que nuevas tendencias hacen su aparición. Son mayoría los críticos que, como Gamini Salgado (1980: 58), opinan que *Sons and Lovers* comienza como una novela típica del siglo XIX para introducirnos inmediatamente en las nuevas perspectivas del XX.

Frente a aquellas fuerzas impersonales que parecían dominar la naturaleza humana, surge ahora el nuevo héroe, lleno de miedos y dificultades, pero con la suficiente habilidad para organizar su mundo y adaptarse a las circunstancias. Este creciente in-

terés de la Literatura por la conducta del hombre vendrá directamente relacionado con la generalización de las teorías de Darwin y el auge de ciencias como la Psicología y la Sociología. En consecuencia, la absoluta importancia del argumento y la narrativa en la época anterior deja paso ahora al personaje y su desarrollo como motivos fundamentales en torno a los cuales se crea la obra.

Paul Morel no sólo será un producto de esta nueva mentalidad, sino también la encarnación de estos mismos procesos.

En un segundo nivel más particular, se ha venido clasificando a la novela como el gran libro que cierra la primera etapa de Lawrence y posibilita el desarrollo hacia obras de mayor perfección como *The Rainbow* y *Women in Love*. La naturaleza de este cambio dentro de la obra del autor no se limita a un progresivo aprendizaje técnico y la búsqueda de una forma propia y original, sino que incluiría el paso desde lo que el mismo Lawrence denominó la "vieja novela de personaje y esquema moral" a la nueva novela que describía al ser humano mediante aquellos matices cambiantes que lo configuran. Para expresar esos matices, Lawrence utilizará un género en el que la misma estructura se convierte en un fiel reflejo de estos procesos de evolución: la novela de desarrollo o "Bildungsroman".

En un tercer nivel puramente humano, el mismo hecho de escribir esta novela significaría también una actitud de evolución: Así, Alfred Kazin (1970: 81) señala que *Sons and Lovers* supuso el intento de Lawrence de cerrar definitivamente su pasado. La naturaleza de este cambio es descrita por el propio autor como una catársis, un revivir objetivo de antiguas experiencias que le permitiera asumirlas conscientemente. Para ello, Lawrence nos presenta una descripción más o menos autobiográfica de su vida desde la etapa inmediatamente anterior a su nacimiento hasta aquellas circunstancias que envolvieron el proceso de composición de la novela.

En este sentido, cabe señalar que Lawrence escribió tres versiones, ligeramente distintas, de *Sons and Lovers*. Las dos primeras, con el título de *Paul Morel*, fueron creadas bajo la influencia e incluso la participación directa de Jessie Chambers (Miriam en la novela) poco antes de que su madre, Lydia Lawrence, muriera de cáncer. La enorme dependencia materna del autor queda reflejada en la idealización del personaje de Gertrude y en la actitud de odio hacia el padre (Walter Morel) quien en estas prime-

ras versiones se convierte en el asesino del hermano de Paul y muere, significativamente, en la cárcel.

La tercera versión de la novela, la que nosotros conocemos, refleja su nueva relación con Frieda Weekley, representada de alguna forma en el personaje de Clara. En compañía de esta mujer, Lawrence abandonó a la vez Inglaterra y un pasado insatisfactorio. Por primera vez durante mucho tiempo, el autor se enfrenta con ilusión al futuro y es capaz de revivir los acontecimientos con mayor distancia y objetividad. La muerte de su madre favorece un progresivo acercamiento al padre y una nueva actitud ante la vida. Con esta nueva perspectiva, Lawrence dió forma definitiva a los antiguos borradores bajo el nuevo título de *Sons and Lovers*.

Sin embargo, este proceso de evolución que caracteriza su composición se convierte, a su vez, en la idea central, el esquema en torno al cual gira la obra. Los distintos niveles a que antes aludíamos se agrupan ahora en los mundos reflejados en el título plural de la novela: *Sons and Lovers*.

Por un lado aparece un nivel realista de la obra, de carácter objetivo y de acuerdo con las tendencias del siglo XIX. Este nivel refleja un contexto socio-económico y local en el que los personajes se hallan profundamente arraigados. La figura central de este mundo es William, el primer hijo-amante y el representante, en cierto modo, de las ideas de Darwin: William es el triunfador nato en todas sus actividades. Es el hijo predilecto de Gertrude y el más adecuado para el ascenso a una clase media en pleno auge.

Paradójicamente, el ser más apto para la supervivencia deberá morir y dejar paso, junto con el mundo que representa, a un nuevo sistema de valores en torno a Paul Morel, el segundo hijo-amante. Su figura se asocia al nivel autobiográfico de la obra, de carácter subjetivo y más cercano a las nuevas tendencias del siglo XX. Con él, la novela alcanza un tono intimista y personal. Paul es un ser débil y enfermizo, no demasiado brillante y con un terrible miedo a la independencia. Su supervivencia e integración social serán consecuencia de una lenta evolución en el único proceso en el que William ha fracasado: el desarrollo psicológico.

Uno de los aspectos más interesantes de este desarrollo de Paul Morel será el exceder sus límites personales para convertirse en el símbolo de toda una generación post-Victoriana. Como

señala el propio Lawrence (1970: 87): "It is a great tragedy; the tragedy of thousands of young men in England".

Las claves de este proceso psicológico que convierte a Paul Morel en modelo social constituirán el tercer nivel de la novela.

Su representación literaria viene dada por una serie de escenas, cuyo carácter ambiguo y difícil definición las han hecho objeto de continuas polémicas. Son muchos, sin embargo, los críticos que distinguen el carácter especial de este tercer nivel. Judith Farr (1970: 18), por ejemplo, señala que algunas estructuras episódicas en *Sons and Lovers*, al igual que en otras novelas desde Fielding hasta Joyce y Hemingway, parecen inspirarse en la leyenda y el mito para conferir a la historia de Paul una mayor trascendencia.

La existencia de una lectura mítica en una novela realista y, en cierto modo, autobiográfica no resulta extraña si recordamos que tanto Lawrence como otros escritores de su tiempo, entre ellos Joyce y T.S. Eliot, reconocieron su deuda con el estudio del mito en sociedades primitivas llevado a cabo por James George Frazer (1890). Su función consistiría en establecer el carácter heróico de Paul Morel y dotar a la novela de universalidad temática.

Por otra parte, la recurrencia de episodios míticos adquiere unidad formal como reflejo de una de las características fundamentales y previas a toda vida heróica: el sufrimiento obligatorio de un proceso de iniciación. Como señalan, entre otros, Joseph Campbell (1973: 10) su representación literaria no vendrá dada en imágenes aisladas sino que sigue una tendencia a estructurar la novela a partir de este proceso. Así, sus tres etapas fundamentales serán:

1. Separación o Partida.
2. Pruebas de Iniciación.
3. Regreso e Integración en la sociedad.

Este esquema, originariamente religioso, continúa funcionando regularmente en los planos vital y psicológico. De ahí que la expresión literaria de estos planos asuma una estructura idéntica. El proceso básico es siempre el mismo, a pesar de que bajo cada título general existen una serie de etapas que varían ligeramente de un autor a otro. Así pues, nos limitaremos a estas tres grandes fases, tratando de reflejar su desarrollo en la novela y añadiendo algunas consideraciones sobre el origen del héroe.

Origen del héroe

Como hemos dicho, una de las posibles lecturas del libro es la de reflejar un proceso de realización personal y la lucha por la supervivencia y adaptación al medio. Conviene, pues, señalar cuál es ese entorno que rodea a Paul Morel desde su mismo nacimiento y configura su desarrollo posterior.

Así, el principio de la novela, supone una pequeña vuelta al pasado. Se nos describen dos mundos, aparentemente opuestos pero que han logrado relacionarse armónicamente. Por un lado aparece un paraíso vegetal formado por prados, campos, bosques y un pequeño arroyo que los cruza. Los mismos nombres descritos (Greenhill, Sherwood, Spinney) asumirán este simbolismo en una imagen cercana al "locus amoenus" de los mitos clásicos. Por otra parte, aparecen las primeras minas rudimentarias, relacionadas significativamente con animales, como fuerza de trabajo o en imágenes que describen a los mineros como pequeñas hormigas. La armonía entre ambos elementos viene dada en la imagen del arroyo que es apenas ensuciado por las minas. Surge, pues, como resultado de esa unión un pueblo que Lawrence bautiza simbólicamente como Bestwood, el reflejo literario de su Eastwood natal.

Sin embargo, este equilibrio desaparece tras un violento proceso de industrialización. El paisaje se llena de minas y el ferrocarril, sustituto artificial del arroyo, cruza ahora los campos. El antiguo paraíso se ve arrastrado a un proceso de degradación. Las antiguas casas de Hell Row (Hilera del Infierno) se convierten en un lugar maldito y son devoradas por el fuego. En este mismo lugar, al pie de una ladera escarpada, se construyen The Bottoms, en un emplazamiento de descenso a la vez simbólico y real. Estas pequeñas casas constituirán el lugar de nacimiento de Paul Morel. Ellas mismas asumen la falta de armonía del entorno convirtiéndose en un engaño: exteriormente son casas sólidas, rodeadas de luz y de jardines. Sin embargo, el interior conduce a un patio trasero lleno de maleza y a las mismas minas. Como señala J. Campbell (1973: 37), el mundo que rodea al héroe se caracteriza por sufrir una anomalía simbólica, representada en este caso por la pérdida progresiva de la armonía original. Sin embargo, esta situación será solo el reflejo externo de la lucha entre opuestos que va a rodear constantemente al héroe. Así, al igual que el

paraíso vegetal exterior se veía amenazado por el desarrollo de un mundo animal relacionado con las minas, la misma situación se establecerá entre el matrimonio Morel, reflejando cada uno de ellos las principales características de ambos mundos. Gertrude Morel representa con su jardín el último reducto del antiguo mundo vegetal. Su presencia aparece continuamente relacionada con el mundo de las plantas y de las flores: entre todas sus vecinas ella tiene un trozo más de jardín, un jardín que florece o se marchita adecuándose a los distintos momentos de su vida y que le recuerda a la vez su pasada libertad y su encarcelamiento actual en el matrimonio. Su personaje representa la dualidad del mundo de luz o jardín exterior que encierra la oscuridad dentro de sí en el jardín trasero.

Por otra parte aparece Walter Morel, quien se asocia constantemente a la oscuridad de la mina, aunque él mismo encierre la "llama" de la vida en su interior.

En oposición al paraíso de Gertrude, él representa la agresión de las minas y, por tanto, se le relaciona simbólicamente con un mundo oscuro y animal.

"I'm like a pig's tail (...) You live like th'mice an' you pop out at night to see what's going on: like a moudiwarf (...) He thrust his face forward in the blind, snout-like way of a mole". (p. 19).

Según dice Cirlot (1982: 258) en su *Diccionario de Símbolos*, el jardín representa el mundo femenino (*hortus conclusus*) que refleja la iluminación de la conciencia, frente al salvaje inconsciente, el mundo de los instintos representado por los animales.

Veremos ahora como esta oposición simbólica, una de las múltiples que aparecen en la obra, se aplica sistemáticamente para expresar no sólo las diversas actitudes de Paul hacia sus padres, sino también sus reacciones al enfrentarse con los mundos que estos símbolos conllevan.

Nacimiento milagroso

Según D. Adams (1981: 47), donde hay héroes existen historias de nacimiento milagroso. Como ya hemos visto, el mundo

que rodea a Paul sufre una anomalía simbólica. Esto supone un entorno adecuado a la aparición del héroe. Sin embargo, debe haber algo que designe su carácter especial y lo haga apto para emprender el viaje arquetípico: la descripción de estas primeras señales será lo que denominamos nacimiento milagroso.

El entorno dismónico que rodea a Gertrude se ha ido agravando desde su matrimonio hasta convertirse en algo opresivo. La consecuencia directa de esta situación será el no aceptar el hijo que va a tener. Este hijo supone para Gertrude un nuevo lazo de unión con ese mundo inferior del que desearía ser rescatada. Por otra parte, supone la última burla de un destino que la convierte en instrumento para la llegada de un hijo que no desea. Ambas características configuran el reflejo opuesto y básicamente negativo de numerosos mitos religiosos donde una figura virginal acepta voluntariamente su papel de instrumento para la llegada al mundo del héroe-salvador.

El carácter negativo de esta atmósfera religiosa proviene directamente de la influencia paterna. Mientras Gertrude espera en su jardín, los hombres vuelven de la taberna amenazando la armonía de su paraíso. Uno de ellos canta "Lead kindly light" reflejando esa degradación del entorno que convierte un himno religioso en un canto de bebedores. Esta canción, que Lawrence curiosamente despreciaba, preludia la aparición del padre, la figura agresora de ese mundo armónico. Así, mientras Gertrude prepara la cerveza, Walter viola simbólicamente la paz de su jardín:

"When the garden-gate resisted his attempts to open it, he kicked it and broke the latch (...) The boiling liquor pitched" (p. 32).

Tras una terrible discusión, Gertrude es arrojada fuera de la casa y deberá pasar la noche en su jardín. Esta expulsión supondrá la liberación que Gertrude esperaba, el abandono del mundo dismónico para adentrarse en el paraíso natural del principio.

Fuera de la influencia del padre, la atmósfera religiosa anterior adquiere ahora un carácter positivo. Bajo la luna llena, el hijo se ve envuelto en la armonía del paraíso de la madre. Las referencias religiosas alcanzan ahora su cima en una escena paralela a la Anunciación. Las azucenas blancas, símbolo religioso de la Virgen y del mundo vegetal de Gertrude, parecen cobrar vida:

"The tall white lilies were reeling in the moonlight, and the air was charged with their perfume, as with a presence". (p. 35).

En oposición a la violación anterior, Gertrude aspira ahora su perfume voluntariamente en una comunión simbólica con esta "presencia". Se produce así el estado de ensoñación que Alastair Niven (1973: 39) define como la consumación sexual de Gertrude. Su actitud refleja una asimilación con las fuerzas de la naturaleza. Gertrude se introduce en un mundo superior, donde junto a la noche, la luna y las flores, ella misma asume los atributos de la madre universal. Sólo a partir de este momento se produce la aceptación del hijo.

Según D. Adams (1981: 47), una de las etapas fundamentales del nacimiento milagroso sería la concepción sobrenatural, de carácter marcadamente espiritual. Este tipo de concepción mágica mediante la intervención de flores o frutos es un tema frecuente en numerosos mitos, donde según Frazer (1969: 152), se relaciona la fertilidad de la madre con la de la tierra.

A través de esta escena, Lawrence nos proporciona un origen sagrado del héroe, cuya singularidad radica en el carácter virginal de la concepción. Este hecho, fundamental en mitos como los de Jesús y Buda, adquiere ahora una nueva significación: el ciclo heróico comienza con la integración del héroe en un paraíso materno que marcará su desarrollo posterior. Los bosques y los verdes campos del antiguo Bestwood se personalizan ahora en la figura de la madre y la perfección de un paraíso ante el que cualquier elemento extraño se convierte en una posible amenaza. Walter, la personificación del mundo de las minas, será la primera muestra de esta agresión.

Sin embargo, la identificación con el mundo natural hace que Gertrude asuma su terrible poder. Ella misma es descrita ahora como la noche, un mundo oscuro que aterroriza a Walter. Su cara aparece cubierta de polen, el reflejo de esa energía espiritual que produce la aceptación del hijo y revela su origen heróico.

Así, a través de esta nueva concepción de Paul como héroe, Gertrude es simbólicamente infiel a Walter y a su modo disímil.

Su muerte como figura paterna positiva aparece simbolizada en la imagen recurrente del cuello.

"He had ripped his collar off his neck in his haste to be gone ere she came in, and there it lay with bursten button-holes" (p. 37).

Una imagen que Lawrence asocia continuamente a situacio-

nes de fracaso y de muerte, hasta alcanzar su sentido último en la muerte de William por erisipela, una enfermedad cuyos primeros síntomas aparecen significativamente en su cuello.

Proceso de iniciación

Se suceden ahora dos grandes etapas de la aventura heróica: el cruce del umbral y la iniciación propiamente dicha, la muerte al mundo anterior y el renacimiento como un nuevo ser. Esta fase aparece ya representada en los mitos clásicos mediante la imagen del "Descenso a los Infiernos".

Cirlot en su Diccionario de Símbolos (1982: 460) señala:

"El viaje a los infiernos simboliza el descenso al inconsciente; la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser".

El cruce del umbral supone para Paul el abandono del paraíso natural de la infancia y su paso al mundo del trabajo. No es, pues, de extrañar que sus primeras impresiones sobre la fábrica Jordan la asocien al mundo paterno. Jordan's está situada en la calle Spaniel Row, un mundo animal relacionado de alguna forma con Hell Row, el lugar infernal donde Paul nació a su vida física. El trabajo de su padre también aparece reflejado:

"The place was like a pit (...) like a well" (p. 118).

Ambos elementos, el simbolismo animal y la caída en un extraño mundo de oscuridad se reúnen para describir la entrada en la fábrica, el peligroso umbral del proceso:

"Another old shop whose small window looked like a cunning, half-shut eye (...) It was like hunting in some wild place (...) And they ventured under the archway, as into the jaws of the dragon". (p. 118).

J. Campbell (1973: 90) denomina esta etapa el "vientre de la ballena" y señala que se trata de un entorno en el que el héroe parece ser devorado y morir para renacer simbólicamente tras la iniciación. El mismo nombre de la fábrica, Jordan, asume el simbolismo bíblico del bautizo como muerte al mundo anterior e ini-

ciación a una nueva vida. Campbell describe este nuevo mundo como un espacio intemporal, oscuro y de formas ambiguas. En cierto modo, una vuelta al claustro materno anterior al nacimiento:

"The room was second storey. It had a great hole in the middle of the floor (...) and down this wide shaft the lifts went, and the light for the bottom storey. Also there was a corresponding big, oblong hole in the ceiling (...) and right away overhead was the glass roof, and all the light for the three storeys came downwards, getting dimmer, so that it was always night on the ground floor and rather gloomy on the second floor" (p. 128).

Sin embargo, la fábrica se opone al mundo y a la vida exterior. En Jordan todo ser viviente muere y se convierte en algo artificial. Ni siquiera el mundo animal escapa a este terrible proceso: Mr Jordan lleva una chaqueta de alpaca, trabaja en un despacho tapizado de cuero y en una silla hecha de pelo de caballo. Frente a estos seres muertos, se describen los artículos ortopédicos, recientemente producidos y que parecen tener vida todavía. Esta peligrosa transformación relacionada con la fábrica, así como la producción de miembros ortopédicos parecen aludir a la dismembración del héroe, una imagen frecuente en los mitos de iniciación para representar la metamorfosis que esta etapa conlleva.

En este mismo contexto podríamos estudiar la oposición entre algunos elementos vivos en la infancia de Paul y sus reflejos muertos o artificiales en este mundo. Así, los sobres con flores y pájaros dibujados que William cede a Paul antes de marchar a Londres se convierten ahora en las tallas y tipos de piernas ortopédicas de los miembros de la fábrica.

Su iniciador en este nuevo mundo, Mr Pappleworth, adopta también este tono artificial:

"Chewing a chlorodyne gum (...) chewing, and smelling of chlorodyne". (p. 130-131).

En una simbólica oposición al anterior mundo natural del padre:

"He appeared at the pit-top, often with a stalk from the hedge between his teeth, which he chewed all day to keep his mouth moist". (p. 40).

La clave de estas oposiciones será aquello que el joven Paul deberá descubrir antes de comenzar su vida heróica: según D. Adams (1981: 276), el hecho de reconocer y aceptar estos opuestos, el bien y el mal, la luz y la oscuridad como partes integrantes del ser constituye la esencia del descenso a los infiernos.

La misma fábrica asume esta diferenciación entre dos mundos: el superior donde los hombres trabajan a la luz, representando el mundo consciente, y el inferior, el mundo oscuro e inconsciente donde se encuentran las obreras. Pero quizás el personaje más significativo de este mundo inferior sea Fanny, la pequeña jorobada. C. Jung (1966: 289) nos explica su presencia en la iniciación:

"La figura de una muchachita deformada aparece en numerosos cuentos de hadas. En esos cuentos, la fealdad de la joroba suele esconder una gran belleza que se descubre cuando el hombre adecuado viene a liberar a la muchacha de su mágico encantamiento".

Paul se convertirá en ese hombre adecuado reforzando así su carácter de elegido:

"He carefully took the pins out of the knot, and the rush of hair, of uniform dark brown, slid over the humped back (...).

You look just like anybody else sitting drying their hair said one of the girls to the long-legged hunchback". (p. 140).

Mediante este incidente se nos muestra como Paul es capaz de superar la engañosa apariencia exterior aprendiendo a valorar la esencia de las cosas, algo que Gertrude y William no han sabido hacer y que supone la clave de sus respectivos fracasos. El mismo Paul asume ahora, como la fábrica, la virtud mágica de transformar: el objetivo de esta fase se ve así cumplido. Y sin embargo, todas estas pruebas constituyen sólo pasos hacia esa muerte simbólica que es el centro de todo proceso de iniciación. Así, Paul deberá llevar primero un corrector de espalda, uno de los aparatos ortopédicos que simbolizan, tras su relación con Fanny, la primera etapa de su metamorfosis. Por último, la oscuridad y falta de aire en la fábrica afectan gravemente su salud. Este hecho supone una vuelta al hogar y a la madre, su única esperanza de renacimiento.

Es interesante señalar, en este sentido, la importancia concedida por el autor a la atención física de la madre. Gertrude es, de

alguna forma, la fuente de vida y su ausencia conlleva la enfermedad e incluso la muerte. Así, cuando deja de lado a Walter para prestar su atención a los hijos, éste comienza un declinar físico y una serie de continuos accidentes. Cuando William deja el hogar definitivamente cae enfermo y muere al no poder reconocer la presencia de su madre en la habitación.

Esta será la diferencia que salve a Paul, el reconocimiento de la presencia de Gertrude y su influencia positiva y casi mágica:

"I s'll die, mother!" (...) She lifted him up crying in a small voice: "Oh, my son, my son!" That brought him to. He realized her" (p. 175).

Gertrude asume mediante estas escenas el papel que D. Adams (1981: 231) describe como la diosa madre, representante de la fertilidad. Ella misma representa los ciclos de la naturaleza y así, tras ese invierno en el que Paul enferma, su contacto será el único medio para la resurrección del héroe y el paso a la primavera.

La madre ausente, cuya influencia es maléfica recupera así los atributos de la madre benéfica que protege y alimenta. Sin embargo, su protección no será desinteresada. El odio a Walter y la muerte de William hacen que Gertrude se aferre a su hijo como su única esperanza de vida:

"For some things, said his aunt, it was a good thing Paul was ill that Christmas. I believe it saved his mother" (p. 175).

"Mrs Morel's life now rooted itself in Paul" (p. 176).

Esta salvación común supondrá el terrible paso de una relación desinteresada a una relación recíproca y negativa. En otras palabras, el hijo se convertirá en amante.

A partir de este momento Paul irá ocupando el puesto de Walter. Surgirá entre ellos una creciente rivalidad que desemboca en un enfrentamiento directo y en la peligrosa derrota del padre:

"The elderly man began to unlace his boots (...) His last fight was fought in that home" (p. 263).

Una derrota cuyo sentido último viene dado por la imagen de las botas, relacionadas a lo largo de la novela con el poder sexual.

Esta escena supone, significativamente, el fin de la iniciación. Comienza ahora una etapa compleja cuya característica principal es el continuo retorno a este punto. Esta nueva fase gira en torno a tres personajes diferenciados: Miriam, Clara y Baxter Dawes.

Ambas características, la inmovilidad a que ha llegado el proceso y la aparición de nuevos personajes viene explicada por Judith Farr (1970: 22) cuando señala que el triángulo primario descrito en la novela no sería el de madre-hijo y novia sino el triángulo de los antiguos mitos: padre-madre e hijo. La misma opinión sostiene D. Cavitch (1971: 25-27) al decir que Miriam y Clara representan el reflejo de Gertrude en sus facetas virginal y sexual respectivamente. Otro tanto ocurrirá con Baxter, el marido de Clara, quien asume el papel de Walter, el padre amenazador que trata de vengar la pérdida de su esposa.

Mediante la aparición de estos personajes, Lawrence es capaz de exteriorizar su conflicto interno y adecuar el mito edípico al carácter realista de la novela.

Así pues, el proceso sólo continuará tras producirse la venganza del combate y la usurpación anterior: Baxter, relacionado al igual que Walter con imágenes de animales y oscuridad, será el encargado de vengar al padre en una nueva y terrible pelea.

La simbólica infidelidad de Gertrude, introduciendo a Paul en su mundo vegetal.

"She smiled to see her face all smeared with the yellow dust of lies" (p. 37).

Se ve contrarrestada ahora cuando Paul sufre el castigo a su transgresión y se enfrenta directamente con el peligroso mundo animal:

"His face was discoloured and smeared with blood, almost like a dead man's face", (p. 447).

Esta traumática integración en el mundo paterno supone la recuperación del proceso heróico: el contacto mágico del padre sucede al de la madre y produce un nuevo renacimiento del héroe como un ser independiente. Comienza por un lado una creciente relación con Baxter y con el mundo exterior y, por otro, un progresivo abandono de la madre y su mundo, representado por Miriam y Clara.

Este abandono tras su salvación común supone la enfermedad y muerte de Gertrude. Al igual que Arabella, la muñeca que Paul rompe y sacrifica con su hermana durante su infancia, Paul ha tenido que romper a su madre en un proceso de evolución y ahora, en una mezcla de piedad y de odio por aquello que le recuerda su acción, deberá ser sacrificada.

Alastair Niven (1973: 45) señala las concomitancias de esta escena con los mitos de Orestes y Electra. Así, este cambio de madre benéfica a madre perversa hace que Gertrude sea envenenada por el hijo a quien alimentó.

Carl Jung (1966: 125) piensa que estas escenas simbolizan:

"La liberación de la figura del ánima del aspecto devorador de la imagen de la madre".

Sólo tras esta liberación la aventura heróica recuperará su sentido. Como señala F. Savater (1983: 116):

"Heroísmo supone independizarnos de lo que nos ayudaba a vivir y, por tanto, vivía en cierto modo por nosotros".

La recuperación del proceso heróico supone ahora el enfrentamiento con la última fase o regreso a la sociedad tras la iniciación. Paul es ahora libre y, sin embargo, la amargura de esa libertad viene reflejada en el mismo título del último capítulo: "Derelict" (abandonado).

El antiguo paraíso natural se ha perdido para siempre con la muerte de Gertrude. Ahora sólo queda el vacío y la oscuridad.

Paul se enfrenta por última vez ante esa elección: por un lado la muerte, la vuelta última a un claustro materno identificado ahora con las minas y por otro la vida, el peligroso mundo de la independencia y de la ciudad.

La última decisión de Paul Morel, vivir, y la de D.H. Lawrence, escribir esta novela, cerrarán el proceso de iniciación y establecerán definitivamente su carácter heróico.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- ADAMS LEEMING, D., 1981. *Mythology: The voyage of the hero*. New York: Harper & Row.
- CAMPBELL, J., 1973 (1949). *The Hero with a thousand faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- CAVITCH, D., 1971. *D.H. Lawrence and the new world*. London: Oxford University Press.
- CIRLOT, J.E., 1982. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- FARR, J. et AL., 1970. *20th Century interpretations of Sons and Lovers*. New Jersey: Prentice Hall.
- FRAZER, J.G., 1969 (1890). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JUNG, C. et AL., 1966. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- KAZIN, A., 1979. *Sons, Lovers, and Mothers*. In: FARR, J. (ed.) *20th Century interpretations of Sons and Lovers*, 74-84. New Jersey: Prentice Hall. 1982
- (1913). LAWRENCE, D.H., 1970 (1912). *Letter to Edward Garnett*, Nov. 14. In: FARR, J. (ed.) *20th Century interpretations of Sons and Lovers*. New Jersey: Prentice Hall. 1982 (1913). *Sons and Lovers*. Harmondsworth: Penguin.
- NIVEN, A., 1979. *D.H. Lawrence: The novels*. London: Cambridge University Press.
- SALGADO, G., 1980. *D.H. Lawrence: Sons and Lovers*. London: Edward Arnold.
- SAVATER, F., 1983. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.