

TED HUGHES: LA FUNCIÓN ALEGÓRICA Y LA METÁFORA ANIMAL EN *THE HAWK IN THE RAIN* Y *LUPERCAL*

Ricardo J. Sola Buil
Universidad de Alcalá de Henares

ABSTRACT

The main focus of the present article, as well as many of the ideas, feelings and thoughts here expressed were written, although not published in the years 69 and 70. Checking back it is surprising to see that later bibliography has corroborated those perceptions especially the ones that refer to the animal metaphor as a projection of the dominant attitudes and behaviors in the 60s and to the thematic conflict between the world of the body and the world of the reason. Recapturing our stands at that time the aim is, however, to start a revision of Ted Hughes's poetic work and his systematic process towards an inward vision that turns chaotic and hermetic after *Lupercal* and *The Hawk in the Rain* in *Wodow* and *Crow*, with which we will deal in a coming essay, ending up and closing the circle of this passionate pilgrimage with *Birthday Letters*. In the present work, then, we consider some aspects of Hughes's difference with the generation of poets belonging to The Movement, in the bestiary tradition in English literature and in the use of allegorical function, described by Dante, as the method to interpret the historical, social and personal moment that he lived, a context that so much then as now we feel and understand as our own.

Sir John: What beast? Why, an otter.
Prince: An otter, Sir John? Why an otter?
Sir John: Why? She's neither fish nor flesh;
 a man knows not where to have her.
(*Henry IV* Part I 1. 3. 125-127)

En su carta "A Messer Can Grande della Scala di Verona"¹, Dante advierte de que el "sentido" de su obra no es simple, sino que más bien hay que entenderlo como

(1) Es una extensa carta, escrita en latín, en la que Dante explica a su mecenas, Can Grande della Scala, la complejidad de la obra que está escribiendo, haciendo referencia a *La Divina Comedia*: [7]. Ad evidentiam itaque dicendorum, sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, immo dici

“polisémico”, es decir, que no se expresa en una sola dirección y en un solo sentido, sino que tiene muchas posibilidades de lectura y, por tanto, de interpretación. Los dos niveles básicos son los que él llama el literal, o histórico -entendemos que quiere decir culturalmente contextualizado- que se deduce de la “letra”, y el segundo, el alegórico, moral o anagógico, es decir, simbólico, dado que su significado depende del sistema de significación que se le aplique y que, siguiendo la lógica de su argumento, sería ahistórico y atemporal. Siendo esta distinción extremadamente arbitraria, por cuanto lo “literal”, si se contextualiza en una época determinada, también es histórico y cultural, define, por primera vez, una de las técnicas literarias y un modo de pensamiento que son seminales para comprender el espíritu y la forma de la literatura medieval y que han persistido en su uso artístico hasta nuestros días. Shakespeare, por el contrario, en el breve diálogo que hemos reproducido entre Falstaff y el príncipe Harry, es mucho más físico y corporal a la hora de definir la ambigüedad funcional que todo término posee, ya se le denomine representativa o ilustrativa, literal o simbólica (Scholes 84).

Ted Hughes, como todo poeta y escritor, es susceptible de muy diferentes lecturas, pero podemos llamar “existencial” a la que se asocia con la que hace referencia a un sistema simbólico que el propio poeta desarrolla a partir de su biografía, su circunstancia histórica y su bagaje de conocimientos. Desde esta perspectiva, Ted Hughes se entronca, desde el punto de vista formal y temático, en dos tradiciones poéticas, claramente definidas unas veces y más confusas e indefinidas otras. En una de estas tradiciones, la que Leavis califica como “great tradition” (Leavis 1972), el poeta inglés es un analista de los principios fundamentales que gobiernan el universo y dan cauce en su expresión a una poesía metafísica o cósmica con técnicas de composición reflexivas y selectivas, como recomendaba Eliot, para potenciar al máximo las posibilidades de la forma y la elaboración iconográfica y alusiva y culminar así la intensidad del proceso artístico (*The Sacred Wood* 55). Estas posibilidades, una vez puestas en práctica, se cifian a un “artefacto verbal” que hace gala de

potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per literam, alius est qui habetur per significata per literam. Et primus dicitur literalis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in his versibus: <In exitu Israel de Aegypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Iudaea sanctificatio eius, Israel potestas eius>. Nam si ad literam solam inspiciemus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Aegypto, tempore Moysi; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad morale sensum, significatur nobis conversio animae de luctu et miseria peccati ad statum gratiae; si ad anagogicum, significatur exitus animae sanctae ab huius corruptionis servitute ad aeternae gloriae libertatem. Et quamquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, quum sint a literalis sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab alleon graece, quod in latinum dicitur alienum, sive diversum. (Opere Minori. Vol II.)

un lenguaje metafórico rico, a veces, fácil y, a veces, aparentemente vulgar, pero que encierra una profunda carga significativa, erudita y cultural. Ted Hughes, amante y lector de la poesía metafísica, de Yeats, Hopkins y Eliot comparte con esta tradición la búsqueda del recurso difícil, la arquitectura estructural del poema cuidadosamente articulada y la necesidad de un mundo de referencias temáticas y globales. En su creación poética, con una cadencia progresiva y cronológica, se acentúa el protagonismo de un mundo mitológico, legendario y religioso, y se revela la gran capacidad para versificar en un estudio sistemático y objetivo de rasgos culturales y estéticos que son capaces de manifestar las motivaciones, sentimientos, angustias y dudas, psíquicas y personales, más difícilmente perceptibles. El tejido exterior de una realidad poética compuesta por mitos, alegorías y resonancias místicas constituye, así, el epifenómeno, la proyección externa de la vida subjetiva personal y colectiva, asociando la realidad objetiva del arte y su metáfora con la vivencia problemática interior: "He is a poet because his interest in his experience is not separable from words, because, that is, of his habit of seeking by evocative words to sharpen his awareness of his ways of feeling so making that communicable" (*Leavis, New Bearings* 8).

La otra tradición, más comprometida en forma y fondo con los sentidos y los hechos, definida por Donal Davie como "the world of historical contingency" (1973), expresa la doble tendencia histórica, burguesa y socialista, que vino a cuestionar el proceso artístico como apocalíptico y elitista, asociando la secuencia de la experiencia vivida, puntual, singular y cotidiana, con la secuencia poética, directa, simple y coloquial. En este desdoblamiento, la pose realista que afirma la función del poeta como una función de "reporter" distancia tanto la forma como el contenido de las exigencias de "lo universal" y permanente y atiende principalmente a los sucesos mínimos, parciales y fragmentarios de la vida diaria, que son veraces no sólo en su concurrencia y sucesión externa, sino también en su significado profundo e inquietante. La otra vertiente busca un compromiso personal y enfrenta al lector con situaciones sociales conflictivas cuyo comentario poético sirve de lección y, a veces, como en el caso de Hugh MacDiarmid en "First Hymn to Lenin", de arena política.

Siguiendo ambas tradiciones, y dejando a un lado casos muy particulares como el de Dylan Thomas, cuyo poemario *Death and Entrances* fue libro sagrado de Hughes durante algún tiempo, se desembocó en la paradójica versatilidad de posturas surgidas del seno de la tradición y de las que Larkin y Hughes son ejemplos excepcionales en la poesía inglesa a partir de los años 50. Ambos cultivan el interés por la costumbre, lo cotidiano, lo circunstancial, lo que forma parte de la idiosincrasia de un país y lo que es expresión de los, en apariencia, más simples sentimientos. Ted Hughes, sin embargo, rehuye desde el principio utilizar como única vía el modo



confesional -a pesar de la innegable influencia americana por parte de su esposa Sylvia Plath, Lowell y Wilbur-, propio de Larkin, y que ha sido sintomático en la poesía inglesa desde entonces, al menos en los poetas que yo he conocido², y adopta un camino independiente. Primero, recurre al proyecto alegórico de construir catálogos de animales, con claras resonancias de los bestiarios medievales, en su dos primeras colecciones, *The Hawk in the Rain* (1957) y *Lupercal* (1960), colecciones en las que también se detecta la presencia esporádica del hombre, para elevarlo a categoría de reflexión global, "original" y cósmica, con evidentes reminiscencias de Yeats, en sus siguientes poemarios, *Wodwo* (1967) y *Crow* (1970), y concluir cambiando de registro en *Birthday Letters* (1998) -anticipado, en parte, por *Gaudete* (1977)-, donde, vuelto en sí mismo, escribe los más bellos versos de un hombre enamorado tocado por la tragedia.

Ted Hughes, por otra parte, retoma en *The Hawk in the Rain* y *Lupercal* una larga tradición literaria y cultural, también británica, que utiliza los bestiarios con propósitos didácticos y alegóricos: "...which concentrated on physical vividness of a mimetic sort, in a turbulent world of predatory animals, primitive violence and moments of extreme human endurance" (Thwaite 1985:56). El uso del animal como símbolo alegórico y función didáctica está presente en todas las religiones y mitos de origen, tal y como leemos en el Génesis, cuando el pecado de desobediencia, tras la tentación de la serpiente, abre el abismo entre Dios y el hombre. Desde aquí las alegorías religiosas se multiplican en el Antiguo y Nuevo Testamento, y Jonás se pasa tres días con sus noches en el vientre de una ballena, el cordero es la figura de Cristo que se sacrifica sin ofrecer resistencia y la paloma con el ramo de olivo es portadora de la paz entre Dios airado y el hombre arrepentido, y, así, una larga imaginaria e iconografía de animales. Tan importantes como las alegorías bíblicas son las alegorías en la mitología clásica, narradas por Ovidio en su *Metamorfosis*, -cuyo sello creativo persiste en Hughes con tal fuerza que le mueve a componer unas variaciones en *Tales from Ovid* (1997)-, que presentan un amplio índice de interpretaciones, donde todas coinciden en mostrar cómo los dioses "preman" y "castigan" la infidelidad humana, imponiendo al hombre o héroe una condición de vida animal.

(2) A lo largo de diez años y dentro de un programa que coordiné, organizado por el British Council de Madrid y el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá de Henares, tuve la ocasión de conocer y dialogar con un grupo importante de poetas y escritores. Entre los poetas debo mencionar a Donald Davie, D. J. Enright, Charles Tomlinson, Peter Porter, Anthony Thwaite, Alan Brownjohn, Gavin Ewart y Dannie Abse, pertenecientes a las generaciones poéticas de los años 50, 60 y 70, que reconocieron esta general tendencia a utilizar el tono personal e íntimo unido a cierta objetividad ante los hechos en otros momentos, pero tratando de conjugar forma y emoción, "articulación sonora y verbal y energía interior".

Esta visión del animal, convertido en lugar de paraíso o de infierno, alcanza su expresión más completa en las alegorías orientales, de las que Hughes era entusiasta, y en las que el alma pecadora es condenada o se purifica en el interior de un animal y así se hace digna de una nueva reencarnación.

Por otra parte, la literatura inglesa, en lo que tenemos documentado, abunda en estos usos del animal con funciones alegóricas. El texto más notable en el período anglosajón es *Beowulf*, un poema que narra la lucha épica del héroe contra un monstruo antropomórfico, mitad animal y mitad hombre; el monstruo, Grendel, en el contexto cristiano, simboliza "la estirpe de Caín", adquiriendo así un matiz bíblico y religioso. El animal deviene primer protagonista y su simbolismo es utilizado para explicar "poéticamente" lo inexplicable en el orden de la fe. La inocencia acentúa el estupor de las gentes que ven llegar a Grendel y asolar sus cobijos. El héroe defensor surge y marcha a tierra extraña para ayudar a este pueblo temeroso y sin fe. Y nace el *Beowulf* cristianizado que, a pesar de su figura de guerrero, es un apóstol que prefiere conservar la confianza en la victoria mística del bien sobre el mal, de la luz contra la oscuridad. Esta dualidad temática queda como matriz interpretativa y cultural y será utilizada de modo sistemático para ilustrar el conflicto esencial y ontológico entre lo positivo y lo negativo, la gracia y el pecado, el orden y la anarquía. La mitología nórdica que coincide con la tradición clásica y oriental respecto al conflicto de los universales es más simple y directa al asociar el comportamiento y las características físicas del animal con determinados comportamientos y actitudes humanas. Todo este proceso de referencia y alegoría se desarrolla plenamente en la Edad Media y en el Renacimiento y su uso se prolonga hasta nuestros días. En la Edad Media, Chaucer, con su poema alegórico *The Parliament of Fowles* puede servir como ejemplo de utilización de un grupo de aves para representar a los distintos estamentos y educar en la armonía y el orden a la cambiante sociedad inglesa del momento; también vemos cómo Shakespeare, en su poema *The Phoenix and the Turtle*, transforma el mito del "renacer del ave fénix" en conjunción emblemática entre virginidad y política.

En la era moderna se inicia una nueva concepción del uso -con su antecedente en la literatura bucólica griega y romana- en el que el animal se proyecta como seña de identidad del mundo natural, que tiene dos expresiones básicas en la época romántica, bien como ilustración y alegoría de la violencia propia de la naturaleza, como vemos en el poema "The Tyger", de William Blake:

Tyger, Tyger burning bright
 In the forests of the night;
 What immortal hand or eye
 Dare frame thy fearful symmetry? (1-4)

Bien, como el albatros de Coleridge, en *Rime of the Ancient Mariner* como un canto social en defensa de la naturaleza atacada:

“God save thee, ancient Mariner!
From the fiends, that plague thee thus!-
Why lookest thou so?” - With my cross-bow
I shot the Albatros.
(Part I. 79-82)

El último ejemplo indicativo para marcar esta diversidad de usos y funciones la tenemos en D. H. Lawrence, más cercano en el tiempo y más afín a Hughes, para quien el animal ilustra la tesis “rousseauiana” de que la Naturaleza es buena; son la sociedad y la civilización las que la pervierten y la destruyen:

He lifted his head from his drinking, like cattle do,
And looked at me vaguely, as drinking cattle do,
And flickered his two-forked tongue from his lips, and mused a
moment,
And stooped and drank a little more,
Being earth-brown, earth-golden from the burning bowels of the
earth
On the day of Sicilian July, with Etna' smoking.

The voice of my education said to me
He must be killed, For in Sicily the black, black snakes are inno-
cent, the gold are venomous.

And voices in me said, if you were a man
You would take a stick and break him now, and finish him off.
“The Snake” (16-26)

Acrisolando este herencia, Hughes, elabora una metáfora del animal que combina las funciones alegóricas y simbólicas con la “naturalidad” de Blake, Coleridge y Lawrence.

Con estos antecedentes, hallamos un Hughes que en su primera poesía muestra especial atracción por lo físico, lo sensorial y lo corporal en su descripción del mundo de la Naturaleza, eligiendo como escenario la metáfora animal, visual y sonora: “Hughes is fascinated by animals, and by those strains in man's nature which link him to the beasts” (*Rule and Energy* 182). Su sentido alegórico se construye apoyándose en unas formas de vida que interpretan la “stubborn structure” de la Naturaleza como una alusión al absurdo, al desorden y a la decadencia de la exis-

tencia humana que, creyéndose libre, está sometida a una imprecisa determinación de la lógica y la razón:

Our six senses, which are the essential meaning-finders for our practical existence, have become somewhat stupefied. We have lost touch with certain useful instincts. Our inter-bred, laboratory-coddle wits, displaced by automata from their essential services, grow more and meaninglessly theoretical, more and more passive and infantile.

(Ted Hughes, *New Statesman*)

El orden en el mundo de los animales significa la perfección de la evolución natural. No hay crisis ni conflictos, ni calificación moral, y el orden reinante, por más que afecta en forma desigual a los que lo padecen, confirma, paradójicamente, la anarquía del individuo humano sumido en la confusión de sus propias contradicciones ideológicas y morales. En todos los escenarios del mundo natural descrito se respetan y obedecen unas leyes que no provienen de un consenso social, sino de una necesidad interna de mantener el equilibrio de la naturaleza. La ruptura de esta armonía conduciría inevitablemente al caos.

En este orden de cosas no existen alternativas existenciales y la violencia de la que se habla se distancia, tanto figurativamente como temáticamente, de la que canta una "forma de vida elegida" en los héroes de Gunn, un instrumento de combate, una respuesta rebelde que es simplemente un rigor de la supervivencia en sociedad:

It is a part solution, after all.
 One is not necessarily discord
 On earth; or damned because, half animal,
 One lacks direct instinct, because one wakes
 Afloat on movement that divides and breaks.
 One joins the movement in a valueless world,
 Choosing it, till, both hurler and the hurled,
 One moves as well, always toward, toward.

"On the Move" (25-32)

Los dogmas surgidos de la lógica y la reflexión política en el colectivo humano tienen más presencia en el mundo poético, simbólico y mitológico de Hughes en *The Hawk in the Rain*, pero pierden este papel progresivamente a partir de *Lupercal*. Los "valores" humanos, sin embargo, no se consideran ni siquiera como tema de discusión o análisis en estos primeros poemarios. Cuando aparece el hombre, en

“Dick Straightup”, no vemos un héroe, sino un ser indefenso ante otra clase de halcones, aplastado por una inercia vital que lo arrastra:

He sits in the bar-room seat he has been
 Polishing with his backside sixty-odd years
 Where nobody else sits. White is his head,
 But his cheek high, hale as when emptied
 Every Saturday the twelve-pint tankard at a till. (4-8)

La pulsación acelerada resuena en la acumulación de pies rítmicos, en versos medidos, que se encadenan al recurso aliterativo: “But his cheek high, hale is when emptied”, y contrasta la imagen sonora con el imperceptible anciano que sumido en sus pensamientos no siente la fría niebla ni ve el pozo en el empedrado. Todo lo que le rodea, incluso él mismo, expresa otro tipo de alegoría, la alegoría de la “invisibilidad”. Su muerte, que no es heroica ni valiente, tiene, en cuanto acto físico, menos importancia aún que la vida. La figura del animal es, por el contrario, una expresión coordinada, un acto de conciencia en el que se refleja el reto del vivir y del existir a través de un lenguaje alusivo, metafórico y simétrico, íntimamente vinculado al cuerpo y a los sentidos:

But who runs like the rest past these arrives
 At a cage where the crowd stands, stares, mesmerized,
 As a child at a dream, at a jaguar hurrying enraged
 Through prison darkness after the drills of his eyes

On a short fierce fuse. Not in boredom-
 The eye satisfied to be blind in fire,
 By the bang of blood in the brain deaf the ear-
 He spins from the bars, but there's no cage to him
 “The Jaguar” (9-16)

Esta vinculación entre las tensiones metafóricas, imágenes sonoras y visuales, y las actitudes y acciones de las bestias es el sustrato poético que desvela la base de un universo irredento, en el cual el hombre y el animal se identifican. Los poemas de Hughes “celebrate natural and animal energies” (Hussley 180), unas energías que están siempre presentes, incluso en el sueño: “At a cage where the crowd stands, stares, mesmerized /As a child at a dream” (*THR*, “The Jaguar”):

We were born grooms, in stable-straw we sleep still,
 All our wealth horse-dung and the combings of horses,
 And all we can talk about is what horse ail.

Out of the night that gulfed beyond the palace-gate
 There shook hooves and hooves and hooves of horses:
 Our horses battered their stalls; their eyes jerked white.
 "A Dream of Horses" (1-6)

La paradoja de vivir despierto y vivir en sueños plantea la ambigüedad de la existencia en dos extremos: el animal como símbolo de poder real y el sueño donde este poder se ensaya ("I rehearse my dreams") una y otra vez: "experience is presented with more ambiguity and complexity and consequently more reality than ever before" (*Rule and Energy* 182). La realidad, que se refleja por medio de una tupida red de sensaciones encierra su ambigüedad en su quietud y permanencia; detrás de estas secuencias hay un mundo humano que carece de ese poder y vitalidad que se proclama.

En "Lupercalia", el poema que cierra *Lurpercal* y que celebra el festival romano en honor del dios-lobo que tenía por objeto pedir la clemencia del ser divino para que restituyera la fertilidad a la mujer estéril, se nos acerca más claramente a una imagen temática y arquetípica central en estas colecciones iniciales y formativas:

This woman 's as from death's touch: a surviving ,
 Barrenness: she abides; perfect,
 But flung from the wheel of the living,
 The past killed in her, the future plucked out.
 "Lupercalia" (11-14)

Esta esterilidad figurativa en la que ni el pasado, ni el presente, ni el futuro existen, refleja la esterilidad de la civilización occidental, la "tierra baldía" de la que hablaba Eliot, que concierne a la esencia misma del hombre cuya capacidad de experiencia vital ha sido aniquilada: "A photograph: the hairless, knuckled feet / Of the last wolf killed in Britain spoiled him for wolves" (*Lurpercal*, "February" 6-7). El lobo simboliza el poder de vivir en libertad, que se ha desvanecido por el acoso de los cazadores: "the man making wolf-masks surely represents Hughes himself and the wolf-masks the poetry through which he is trying to bring the world into touch again with a vanished power" (Hainsworth 228).

Hughes no pretende hacer una reflexión moral con su poesía ni expresar un temor ingenuo ante la ferocidad del mundo animal, sino que utiliza la metáfora como ilustración del inmovilismo y la decadencia presente de la sociedad, a pesar de que el desarrollo tecnológico indique lo contrario. Pero el hecho de que el instinto primitivo o el mundo del sueño sean en la mayor parte de su poética los protagonistas hace que nos preguntemos si esta sugiriendo que las pasiones ciegas e inmaduras son la principal fuente de acción en el mundo. De otra manera tendríamos

que indagar con John Press: "What principle, if any, informs the moral and the spiritual order of creation, assuming that such order exists?" (186). Así se establece esa unidad de significado entre el mundo animal y el humano³.

En la poesía de Hughes, la violencia y el instinto son los principios que ordenan el universo, pero también fuerzas que hay que redimir. La voluntad racional y el apetito sensual se controlan mutuamente, como en la visión del mundo que Shakespeare expresa en *Troilus and Cressida*:

Then everything includes itself in power,
Power into will, will into appetite,
And appetite an universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce an universal prey,"
(1. 3:119-123)

Esta estrecha vigilancia conforma el emblema de la condición humana. Por eso, el universo de violencia que Hughes parece defender no es una forma de nihilismo, sino que el poeta está interesado, como decíamos antes, en encontrar una función, una significación a este orden natural innato del que participan los animales y que el hombre conoce a través de estados irracionales. Dentro de este orden, Hughes observa con curiosidad, no con abatimiento ni con temor, la fuerza creativa y organizativa que aporta la violencia. Un animal situado en la cima de esta escala de acción, el halcón, es así aceptado por los de su especie y por el resto de los animales y la Naturaleza se estructura en vencedores y vencidos, depredadores y víctimas, sin posibilidad de cambio. El desastre se producirá si, como dice Shakespeare, el principio del orden, del lugar, del "degree" se quiebra:

The Heavens themselves, the planets and this centre,
Observe degree, priority and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office and custom, in all line of order"
(1. 3. 75-78).

(3) Ronald Grey hablando de Rainer Maria Rilke, poeta alemán interesado también por analizar las energías instintivas, la violencia y la muerte hace un comentario aplicable por entero a lo que decimos respecto a Hughes: "the bird circling round the peak is protected, "geborgen": it has that unity with Nature which Rilke found in all brute creation. The man endowed with reflective consciousness however, has not this unity, he is exposed, unprotected, "ungeborgen" (220).

Es probable que Hughes esté esbozando una metafísica de la creación pero, a veces, es poco explícito y convincente, ya que no aclara cuál es la procedencia, la finalidad y el significado de esa violencia dentro del orden natural de la Creación:

These are the kind of problems that a poet must face if he is writing serious metaphysical poetry. Ted Hughes plots with notable skill the curve of violence in the cosmos, but makes scarcely any attempt to elucidate the significance of his graph. These are times when he seems almost to admire power for its own sake, to revere the ruthless killers simply because they are infallible engines of slaughter, purposeful devoid of hypocrisy. (Press 186)

Estamos de acuerdo con la reclamación que se hace a Hughes para que revele su código, pero precisamente en la segunda parte del comentario creemos que es donde está la clave para resolver el problema. Press dice que, de vez en cuando, Hughes “admire power for its own sake”, lo cual no es del todo cierto. Si en Gunn encontramos una apología de la acción por la acción, en Hughes no ocurre lo mismo con respecto a la violencia. Hughes no admira la violencia ni la aprueba porque sí; Hughes no habla de rebeldía ni revolución; Hughes habla de orden y desorden: orden en la Naturaleza y desorden en el hombre. Lo uno, la metáfora animal, adquiere una función alegórica, anagógica y moral respecto a lo otro, la condición humana. El primer poema que abre la colección, *The Hawk in the Rain*, hómónimo del título, es todo un síntoma de la imaginería que Hughes desarrollará con posterioridad. Es también una descripción naturalista y apacible que se va tensando hasta llegar a la tragedia:

I drawn in the dreaming ploughland, I drag, up
Heel after heel from the swallowing of the earth's mouth,
From clay that clutches my each step to the ankle
With the habit of the dogged grave, but the hawk

Effortlessly at height hangs his still eye.
His, wings, hold all creation in weightless quiet,
Steady as hallucination in the streaming air.
While banging wind kills these stubborn hedges,
“The Hawk in the Rain” (1-8)

La contraposición de las imágenes entre depredador y presa arranca con fuerza desde el inicio del poema y su eco rítmico y temático nos acompaña. La presa atrapada en el barro del pantano y sin poder liberarse espera con resignación, mira con envidia la soltura y facilidad, el control que el halcón posee para navegar por el aire “effortlessly”. Esta alternancia en la visión -el halcón y su entorno- expresa una

armonía entre ambos, apoyada en unas figuras compuestas con una serie de términos cortos y secos, continúa a todo lo largo del poema, para quebrarse en la última estrofa, en la que la soberbia del halcón es humillada porque el equilibrio se rompe, dando a entender que las acciones y su entorno en la metáfora animal son inmanentes al propio orden y, por tanto, imprevisibles.:

Coming the wrong way, suffers the air, hurled upside down,
 Fall from his eye, the ponderous hires crash on him,
 The horizon trap him; the sound angelic eye
 Smashed, mix his heart's blood with the mire of the land.
 "The Hawk in the Rain" (17-20)

Se ha dicho que Hughes se encuentra influenciado "by the line of city poets from Donne to Eliot whose characteristic wit, irony and sophistication have not usually been found in poets writing about nature" (*Extremes in Poetry* 226). John Press entiende, por el contrario, que la influencia de la poesía metafísica en Hughes es poco importante: "some critics have detected in his work the influence of Donne which, to my eyes, is microscopically small" (*Rule and Energy* 181). En nuestra opinión, ambas posturas expresan la dificultad para desvelar cuál es el origen de este componente que hace a Hughes tan singular como heredero de los poetas metafísicos. Hainsworth habla de - "wit, irony and sophistication"- pero hemos visto que Leavis considera que la "sostificación" es una característica común de los poetas de la nueva generación de los años 50 y 60, un modo de escribir que se desenvuelve en el uso de un tono "ingenioso" y en el tratamiento amable de la ironía. Necesitamos, pues, una definición más clara y segura para explicar "lo metafísico" y alegórico en Hughes. Helen Gardner, hablando de la técnica poética de Eliot, define lo que podría entenderse por sofisticado como aquello "which provides continual points of reference for his readers, by which he may follow and share in the poet's bold appreciation and intensely personal visions"(61). Son la referencia y la alusión que tienen como marco la naturaleza los que proporcionan la significación al mito en el mundo personal del autor con el cual estamos familiarizados, porque es el nuestro, y son las claves de la técnica y método metafísico practicado por Hughes. Thurley, hablando de la función simbólica del tigre en Blake dice: "is not *used* as a symbol: it is *seen* as a symbol, and the connection with the mysterious spiritual nature of Christ is made in virtue of the animal's perceived power" (178). Es este énfasis en lo visual y metafórico lo que caracteriza el método alegórico en Hughes.

La técnica de la alusión así utilizada arranca de un entorno existencial y transforma a los animales en una metáfora y un significado. El halcón se describe con toda su fuerza, poder y osadía; la nutria es débil y está indefensa contra las trampas de los cazadores; el toro nos fascina con la elegancia y orgullo que muestra está

poderosa criatura. Los animales son garras, uñas, ojos, lucha, violencia, quietud. Su significado alusivo no está comprendido exclusivamente en un esquema racional, en un "conceit", sino que es su propia naturaleza de animal, de bestia, su propio comportamiento, la fidelidad del poeta a la criatura la que nos comunica en un instante el sentido del poema. Como dice Hussley: "Much of the excellence of Hughes's symbolic poems lies in their fidelity to the "thing" itself; where many poets start with A make it symbolize B, and are content, Hughes says A symbolizes B, which powerfully represented by A" (*Criticism in Action* 100). Como vemos, por ejemplo, en estos versos de Donne:

Cruel and sudden hast thou since
 Purpled thy nail, in blood of innocence?
 In what could this flea guilty be,
 Except in that drop which is suck'd from thee?
 Yet thou triumph'st, and say'st that thou
 Find'st not thyself, not me, the weaker now;
 'Tis true; then learn how false, fears be;
 Just so much honour, when you yield'st to me,
 Will waste, as this flea's death took life from thee.

"The Flea" (19-27)

En Hughes, por el contrario, no se usa el "conceit" para aludir a la Naturaleza, sino que las implicaciones sociales ideológicas o temáticas -la función alegórica- que proporciona su visión de la Naturaleza son apreciables sin forzar la imagen poética; no hay una "disociación de la sensibilidad", sino todo lo contrario. La afirmación categórica del poder salvaje de la Naturaleza encierra un sentido que posee una función de educación social: la evidencia de que hay una división irremediable entre los unos y los otros:

I sit in the top of the wood, my eyes closed
 Inaction, no falsifying dream
 Between my hooked head and hooked feet:
 Or in sleep rehearse perfect kills and eat.

"Hawk Roosting" (1-4)

El halcón es el señor de la creación porque es un instrumento que está perfectamente diseñado para matar. La conciencia que el animal tiene de su libertad y del poder que ejerce desde la copa de los árboles celebra el triunfo de un modo de vida. Al mismo tiempo, está vigilante para que este orden de cosas se mantenga:

The convenience of the high trees
 The air's buoyancy and the sun's ray

Are of advantage to me;
 And the earth's face upward for my inspection"
 "Hawk Roosting" (5-8)

El animal no sólo da testimonio de una armonía natural que se realiza, sino que en "Esher's Tomcat", por ejemplo, es también testigo histórico y atemporal -condiciones en las que Hughes insistirá en *Wodwo* y *Crow*- de las secuelas del desorden humano, como la guerra:

Daylong this Tomcat lies stretched flat
 As an old rough mat, no mouth and no eyes.
 Continual wars and wives are what
 Have tattered his ears and battered his head. (1-4)

La vinculación de las fuerzas espontáneas del animal con el mundo de valores que personifica es imaginado en un monólogo dramático en el que el halcón vive una existencia donde no hay falsos sueños, -"no sophistry, no manners"- ni argumentos: "What is unambiguous is the totally non-human vision of the hawk" (Sagar 17). En el mundo descrito no hay conciencia, ni la posibilidad de cambio o progreso:

Like a totalitarian dictator ("the whole Creation, it is all mine",
 "the one that I") it inhabits a world of only one dimension in
 which, although it can kill as it please, there are no real choices
 or alternatives, and in which things can never be other than they
 are, never be better" (*Criticism in Action* 102).

La criatura, dibujando su propia fantasía, nos recuerda que existe como consecuencia de ese orden natural, primitivo, que es un producto de la evolución natural, pero al mismo tiempo que es su víctima de una manera que escapa el ser humano: "For central to human consciousness is the notion of change, the sense that things could be other than they are in a world where genuine choices exists" (*Criticism in Action* 102):

The sun is behind me.
 Nothing has change since I began
 My eye has permitted no change.
 I am going to keep things like this.
 "Hawk Roosting" (21-24)

Esta idea de que el ser humano está capacitado para el progreso contrasta con la evidencia de la esterilidad y se afirma en la certeza de que el hombre puede recurrir incluso a la violencia si desea las cosas mejores y más justas, una violencia que

contribuya no al desorden, sino a la regeneración de unos principios que, surgidos de la propia esencia de la humanidad, cooperen a remediar la aridez de la tierra baldía. En definitiva, se reflexiona sobre la paradoja de que el mundo animal, que no siente ningún estímulo por el orden, por un anhelo de respeto hacia los otros, sobrevive en un universo armónico, siendo fiel a los principios que le crearon y que el animal, en su irracionalidad, mantiene. Mientras que en la sociedad de los hombres sucede todo lo contrario. Pero en esta paradoja, el halcón pertenece al grupo de los vencedores. Si nos acercamos a los vencidos, a la nutria, por ejemplo, la paradoja se acentúa.

"An otter" es un poema donde el animal casi pertenece a la especie humana. En la primera parte, la descripción física de la nutria nos recuerda, una vez más, por el uso que hace de los sonidos vocálicos y del ritmo, el verso con ecos aliterativos -utilizado ya por poetas anteriores, como Hopkins, Dylan Thomas y Wilfred Owen-, que Hughes se inscribe dentro de una tradición nativa. Y esta conciencia de estar entroncado en los aires de una vieja herencia acompaña el tema del poema, y la nutria -"brings the legend of himself"- no sólo a nivel temático, sino también a nivel formal. En esta alegoría que se plantea, por otra parte, y en el diálogo poético con el halcón, la nutria "is an image of rootlessness" (*Criticism in Action* 103):

Underwater eyes, an eel's
 Oil of water body, neither fish nor beast is the otter:
 Four-legged yet water-gifted, to outfish fish;
 With webbed feet and long ruddering tail
 And a round head like a old tomcat.
 "An Otter" (1-5)

A diferencia del halcón, la nutria nos transmite, más que un estado de ambigüedad, una situación de confusión. Al contrario que el halcón, no sabe a ciencia cierta cuál es su mundo, y su sino es vagar de un estado natural, el agua, a otro, la tierra. Como en la civilización occidental, la nutria tiene la certeza de que le ha sido robado algo que le era imprescindible: "crying to the old shape of night", algo sin lo cual se halla impotente para sobrevivir. Piensa que su existencia ha sido mal planteada, sin acertar a comprender la razón de este error en el orden natural.

Por un momento desaparece la jactancia del animal, que viene a ser sustituida por un lamento: "wanders, cries". La violencia que veíamos como parte constitutiva del orden de la naturaleza se torna ahora en: "to adopt guerrilla tactics to survive against the odds of hounds and sticks in a world which has become alien to it" (*Criticism in Action* 104). De este manera, se perfila un modo de injusticia irremediable, ya que pertenece a una armonía establecida donde la ley del más fuerte triunfa. Sin embargo, en este mundo hostil que rodea al animal: "the poet refuses to humanise the

victim because human beings with their hunting dogs and vermin-poles are part of the hostility of the environment" (*Criticism in Action* 104). Ante esta agresión, el instinto, que no la razón o la lógica, dota de recursos al animal perseguido y sus sentidos físicos acentúan su percepción y le proporcionan una mayor capacidad de defensa:

The hunt's lost him. Pads on mud,
Among sedges, nostrils a surface bead,
The otter remains, hours. The air,
Circling the globs, tainted and necessary,

Mingling tobacco-smoke, hounds and parsley,
Comes carefully to the sunk lungs.
So the self under the eye lies,
Attendant and withdrawn.

"An Otter" (21-25)

El poema sigue, con gran precisión y delicadeza, el movimiento interno del "self under the eye" hacia su desintegración. La nutria sabiendo que el peligro le acecha pone en marcha un mecanismo de tensiones que van desde lo puramente emocional e instintivo hasta los límites de una coherencia racional. Pero su muerte no sobrecoge al lector aunque sí le afecta, ya que se comenta la estupidez del animal que se deja atraer y atrapar por el engaño.

Es la conciencia acerca de la posibilidad de reflexionar sobre las decisiones que adoptamos lo que separa el orden natural del orden social. Hughes trata de averiguar cuál es la función esencial del orden, el porqué del misterio del mundo y de su aparente crueldad. El final siempre es la muerte recibida de una manera estúpida e incoherente, como vemos en "The Hawk in the Rain" y ahora en "An Otter". La confusión que embargaba a la nutria la acerca más al modo de vida en que vive el hombre, y su ambigüedad física -marcada por el uso del artículo indeterminado- refleja su ambigüedad moral, la dualidad existencial que caracteriza al hombre: ni es totalmente instintivo y corporal como el animal, ni es completamente racional y espiritual:

Its search is towards roots in nature which would resolve the ambiguities of its divided existence. In thus way the amphibian otter becomes an admirable image of man himself, cut off from roots within nature and from the full natural life of the senses.
(*Criticism in Action* 104)

El halcón y la nutria mantienen, pues, un diálogo dramático donde la intervención de un elemento ajeno no es bastante improbable. Cada uno de ellos manifiesta las diferencias que los separan y la similitudes que los unen, estableciendo así, en

una alusión consciente del poeta, dos modos de vida que expresan dos respuestas distintas ante la complejidad de la existencia: "For Hughes, succesful figures of speech give the literal meanings, the real content of true experience" (West 43). El poeta se identifica con estas respuestas y hace de ellas dos ejemplos de conducta humana: el opresor y el oprimido. Pero Hughes, como decíamos más arriba, no se define completamente, ya que nos queda la duda de si esos dos tipos de conducta son perennes o cambiantes. Parece que la diferencia entre el hombre y el animal estriba en que el primero posee una capacidad de elección que le concede una posibilidad racional de cambio y por eso, Hughes, a pesar de la duda, alienta una esperanza por un mundo mejor. Su actitud no es nihilista, pero tampoco estoica, como dice Press:

An unsympathetic reader of *The Hawk in the Rain* and *Lupercal* might argue that this cool appraisal of violence is a form of nihilism; my own view is that Hughes is basically stoic. In common speech we talk of stoical courage or of stoical indifference to pain, and we certainly find in Hughes an admiration for sheer guts, for the qualities of toughness, endurance, fortitude. (*Rule and Energy* 187)

En realidad estas conclusiones son lógicas sí se toma la forma por el contenido, o dicho de otra manera, si hacemos de lo accidental el elemento constitutivo. Para Hughes, la violencia no es mejor que la mansedumbre, ni el vencedor está más calificado que el vencido. Estas apariencias son formas válidas de existencia siempre y cuando su realización dé consistencia a un orden. Por eso las conductas son reformables, en tanto en cuanto respetan y colaboran a la consecución de dicha armonía en un mundo atrapado por la sociedad de consumo con sus carencias y atrocidades, herencias de las guerras, que mantiene un ritmo de violencia continúa que nada tiene que ver con la agresividad instintiva del animal, sino con una agresividad racional, programada, inducida por intereses bastardos capaces de enfrentar a seres de la misma especie.

Este método alusivo y alegórico de Hughes, basado en una metáfora animal, le permite construir un ensamblaje entre lo físico y lo metafísico (moral, alegórico, etcétera), sin menoscabo de ninguno de los planos. Lo físico está representado por una galería de animales que nos ofrecen las más variadas facetas de la vida natural y miran al hombre que en la voz, a veces explícita otras implícita, del poeta se ve justamente protagonizado.

La primera persona, el "I", que en estas primeras colecciones va y viene del poeta a su metáfora, nos señala la voz del poeta que se identifica con el animal estableciendo una simbiosis entre ambos. Pero el tono alegórico crece, aumenta, se intensifica y nos dice que ese "yo" no es ni el halcón ni el poeta, sino lo absoluto:

Wodwo, Crow, Gog, que aparecerán en las siguientes colecciones, personifican el vacío, la nada, la no-esencia. Aquí lo metafísico se traslada al mundo de lo misterioso, lo extraño, lo sobrenatural, lo imaginado, la fantasía:

I woke to a shout: "I am Alpha and Omega."
 Rocks and a few trees trembled
 Deep in their own country.
 I ran and an absence bounded beside me.

The dog's god is a scrap dropped from the table.
 The mouse's saviour is a ripe wheat grain
 Hearing the Messiah cry
 My mouth widens in adoration.

How fat are the lichens!
 They cushions themselves on the silence.
 The air wants for nothing.
 The dust, too, is replctc.

What was my error? My skull has sealed it out.
 My great bones are massed in me.
 They pound on the earth, my songs excites them.
 I do not look at the rocks and stones, I am frightened of what they see.

I listen to the song jarring my mouth
 Where the skull-rooted teeth are in possession.
 I am massive on earth. My feetbones beat on the earth
 Over the sounds of motherly weeping ...

After I drink at a pool quietly.
 The horizon bears rocks and trees away into twilight.
 I lie down. I become darkness.
 Darkness that all night sings and circles stamping."

"Gog", *Wodwo*

Son las mismas imágenes sensoriales, la metáfora animal, el mundo de la naturaleza ahora inmerso en lo sobrenatural y misterioso. El camino hacia la visión interior se hace más penoso y absorbe la mente del poeta. En *Wodwo* (1967) y *Crow* (1970) la función del símbolo como "lo absoluto" se apoya en y se expresa a través de la metáfora animal, pero se intensifica y se torna más complejo el proceso alegórico que profundiza en el análisis de los universales. Ahora la bestia no pertenece al

mundo de la Naturaleza, sino que nace, crece, se reproduce y muere en el reino de lo incomprendible, de la alegoría total que simboliza una realidad casi demoníaca:

And this devil of suppressed life stops making trouble the moment he is acknowledged, the moment he is welcomed into conscious life and given some shape where he can play out his energy in an active part of the personality. The best way to welcome him and to release him, it is reckoned, is within the framework of a fantasy. Once the fantasy has made connection with the demon and given him a role, the person feels cured. (Ted Hughes, *Myth 1*, p. 58)⁴

La experiencia es cósmica, el tiempo es ignorado y la visión interior encierra al poeta en la oscura noche del alma. El estado de la conciencia es impreciso; la noche, la oscuridad es el comienzo de esta pesadilla. Son los síntomas de un delirio universal que hace que la voz del poeta se enajene. Esta huida hacia el refugio de la mente es controlada por la reflexión que trata de recuperar de algún modo el paraíso perdido de la inocencia. Ante la presencia inquietante de un ser que, como en *Waiting for Godot*, no sabemos en qué consiste, aunque tenemos la certeza de su existencia, Hughes alterna su producción con el mundo de la ilusión, de la fantasía, del cuento. La alegoría inquietante de una civilización en decadencia tiene su contrapartida en el reino onírico e ingenuo de la infancia. Con ello parece querer afirmar que los males presentes no están exentos de redención, porque los valores que lo crearon no están muertos, sino olvidados. El poeta amante de la Naturaleza cambia el tono de su voz y, relatando cuentos a los niños, termina por deslizarse hacia una experiencia poética, que se hace en *Wodwo* y *Crow* más imprecisa y, por tanto, más inabordable. Nos hallamos en la senda oscura, perdido el camino recto, en medio de un frondoso bosque:

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;

e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediua tanto il mio cammino,
ch' i' fui per ritornar più volte vòlto.

Divina Commedia. Inferno. Canto I, 31-36.

(4) Citado por West.

Referencias

- Alighieri, Dante. *Opere Minori*. Vol II. Ed., Angelo Jacomuzzi. U.T.E.T.: Torino, 1986.
- Divina Commedia*. Firenze: La Nuova Italia, 1986.
- Benson, Larry D. *The Riverside Chaucer*. Oxford: O.U.P., 1988.
- Blake, William. *The complete poems*. Ed. Alicia Ostriker. Harmondsworth: Penguin books, 1977.
- Davie, Donald. *Thomas Hardy and British Poetry*. London: Routledge and Kegan Paul, 1973.
- Donne, John. *The Songs and Sonets*. London: Methuen and Co. Ltd, 1971.
- Gardner, Helen. *The Art of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1949.
- (ed.). *The Metaphysical Poets*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.
- Gunn, Thom. *Th Sense of Movement*. London: Faber and Faber, 1970.
- Gray, Ronald. *The German Tradition in Literature 1871-1945*. Cambridge University Press, 1965.
- Eliot, T.S. *The Sacred Wood*. London: Methuen, (1920)1960.
- Hughes, Ted. *The Hawk in the Rain*. London: Faber and Faber, 1957.
- Lupercal*. London: Faber and Faber, 1957.
- Wodwo*. London: Faber and Faber, 1967.
- Crow*. London: Faber and Faber, 1970.
- Tales from Ovid*. London: Faber and Faber, 1997.
- Birthday Letters*. London: Faber and Faber, 1998.
- Review of The Nerve of Some Animals and Man and Dolphin*. *New Statesman*, 23 March 1962.
- Hainsworth, J.D. "Extremes in Poetry: R. S. Thomas and Ted Hughes." *English*, Autumn 1963: 226-250.
- Hussley, N. *Criticism in Action*. London: Faber & Faber, 1970.
- Lawrence, D. H. *Poems*. Selected and introduced by Keith Sagar. Harmondsworth: Penguin books, 1986.
- Leavis, F.R. *New Bearings in English Poetry*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.

- Leavis, F.R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- MacDiarmid, Hugh. *Selected poems*. Ed. David Craig and John Manson. Harmondsworth: Penguin books, 1970.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Alma mater, 1964.
- Press, J. *Rule and Energy*. London: Methuen, 1970.
- Thomas, Dylan. *Death and Entrances*. London: Dent, 1946.
- Sagar, Keith. *The Art of Ted Hughes*. Cambridge: C.U.P., (1975) 1980.
- Thurley, Geoffrey. *The Ironic Harvest. English Poetry in the Twentieth Century*. London: Edward Arnold, 1974.
- Thwaite, Anthony. *Poetry Today. A Critical Guide to British Poetry 1960-1984*. London: Longman, 1985.
- Wells, S., and G. Taylor, eds. *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- West, Thomas. *Ted Hughes*. London and New York: Methuen, 1985.
- Wright, David. *The Penguin Book of English Romantic Verse*. Harmondsworth: Penguin books, 1968.