

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Valladolid



***Tales from Ovid* de Ted Hughes: una  
reescritura de las *Metamorfosis* de  
Ovidio**

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Estudios Clásicos

2018

Autora: Patricia Corral Matilla

Tutor: Pedro Conde Parrado



# *Tales from Ovid* de Ted Hughes: una reescritura de las *Metamorfosis* de Ovidio

Patricia Corral Matilla

Tutor: Pedro Conde Parrado

Universidad de Valladolid

**RESUMEN:** El propósito de este trabajo es señalar las diferencias y similitudes entre las *Metamorfosis* de Ovidio y la obra *Tales from Ovid* del poeta laureado Ted Hughes. Tras presentar una breve panorámica de la obra de Hughes, así como de la recepción del poema ovidiano en la literatura anglosajona, este trabajo se centra en analizar el orden, la caracterización de los personajes, las modificaciones formales, el léxico y la intención didáctica final del poema de Hughes en comparación con el original latino. Se intenta explicar el porqué de estos cambios y la aproximación al lector contemporáneo que estos generan.

**PALABRAS CLAVE:** Ted Hughes, *Tales from Ovid*, Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, Reescritura, Tradición clásica, Recepción clásica.

**ABSTRACT:** The aim of this study is to highlight the differences and similarities between Ovid's *Metamorphoses* and poet laureate, Ted Hughes's *Tales from Ovid*. After presenting a brief overview of Hughes's *Tales*, as well as the reception of the ovidian poem in the anglosaxon literature, this project focuses on analyzing order, character's makeup, formal changes, lexicon and the final didactical meaning of Hughes's poem in comparison with the original latin one. It's been intended to explain the reasons of these changes and the approaching to contemporary readers generated by those shiftings.

**KEY WORDS:** Ted Hughes, *Tales from Ovid*, Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, Rewriting, Classical Tradition, Classical Reception.



# ÍNDICE

---

1. INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. Apreciación global de Ted Hughes.....	8
1.2. Ovidio en la literatura inglesa.....	12
2. LA REESCRITURA.....	15
2.1. Los cuentos (elección y orden).....	15
2.2. Los personajes.....	19
2.2.1. <i>Faetón</i> .....	20
2.2.2. <i>Calisto</i> .....	22
2.2.3. <i>Ceres</i> .....	24
2.2.4. <i>Aretusa</i> .....	26
2.2.5. <i>Eco</i> .....	28
2.2.6. <i>Acteón</i> .....	30
2.2.7. <i>Pigmalión</i> .....	32
2.2.8. <i>Midas</i> .....	34
2.3. Forma, lenguaje y léxico.....	37
2.4. Intención didáctica.....	46
3. CONCLUSIONES.....	51
4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53



# 1. Introducción

---

Con este Trabajo de Fin de Grado nos proponemos señalar los fines que llevaron al poeta británico Ted Hughes a proponer su versión de solo veinticuatro de las más de doscientas cincuenta historias presentes en las *Metamorfosis* de Ovidio y las diferencias entre la versión latina e inglesa de estas, pues, según nos parece, *Tales from Ovid* es una obra que no ha sido estudiada desde la visión de la tradición literaria, a pesar de haber sido aclamada y muy bien recibida por la crítica. Desde un principio quise elaborar un trabajo que abordase la materia de la recepción y tradición clásica, tema que despertó en mí un interés, desde los inicios de mi carrera universitaria, que ha ido agudizándose en estos años; al amor por la literatura se suma mi interés personal por la lengua inglesa, en la que no me canso de profundizar. Este trabajo me ha permitido ahondar en estos dos intereses, que a primera vista podrían parecer lejanos, desde una perspectiva académica.

El presente trabajo consiste en la comparación del texto de Ovidio con el de Hughes para proponer e intentar demostrar que el segundo es una reescritura del primero. La estructura de dicho trabajo se establece en dos partes: la primera, tras una necesariamente breve introducción, consiste, por un lado, en explicar la obra de Hughes de forma sucinta, así como el nacimiento de su interés por la cultura clásica, y, por otro lado, en exponer la recepción de Ovidio en la literatura inglesa, prestando especial atención al siglo pasado; la segunda parte se centra en la reescritura propuesta por Hughes. Esta segunda parte está compuesta por la selección y orden de los cuentos, así como un análisis de los personajes, la forma y lenguaje de ambas obras, y, finalmente, de la intención didáctica de la obra de Ted Hughes. Todas las partes se apoyan en estudios que amplían o corroboran la visión que estamos intentando transmitir. La metodología de la segunda parte del trabajo se fundamenta en la comparación del texto latino con el texto inglés para esclarecer y ofrecer de forma ordenada las diferencias más transcendentales encontradas entre las dos obras.

Debido a la extensión propia de un Trabajo de Fin de Grado no hemos realizado un análisis pormenorizado de todos y cada uno de los *tales* reescritos por Hughes, sino que hemos preferido considerar los elementos más sobresalientes de acuerdo a los parámetros escogidos para esclarecer esa reescritura. Es por esto por lo que unas historias aparecen con una mayor frecuencia frente a otras, menos atendidas aquí.

La principal dificultad a la hora de la redacción del trabajo ha sido la falta de bibliografía específica que tratase este tema. Sí existen algunos estudios sobre la relación existente entre las *Metamorfosis* de Ovidio y el poemario de Hughes, pero ninguno de ellos aborda la tarea de una completa disección de la obra anglosajona profundizando en el cómo y el porqué de la presencia (o ausencia) del poeta latino. La escasez de estudios sobre esta obra en concreto del poeta laureado se debe en gran medida a que es una obra aún relativamente reciente, pues su primera edición data de 1997 (en Londres, por la editorial Faber & Faber), por lo que aún no se ha generado una amplia bibliografía sobre ella, y también al enorme interés que suscitó el último poemario escrito y publicado por Ted Hughes antes de su muerte en 1998, *Birthday Letters*, el cual, debido a razones extraliterarias que luego explicaré, eclipsó en buena medida sus muy valiosos *Tales from Ovid*.

Las traducciones de las citas, tanto latinas como inglesas, son nuestras.

### **1.1. APRECIACIÓN GLOBAL DE TED HUGHES**

Edward James Hughes (1930-1998), conocido como Ted Hughes, fue uno de los poetas británicos más sobresalientes del pasado siglo.

Ted Hughes creció en un ambiente campestre en los bosques ingleses, en los que buscaba animales y recolectaba plantas. Sus padres eran personas humildes que vivieron las dos guerras mundiales y cuyos relatos marcaron la infancia de Ted. Tempranamente en la escuela sus profesores lo animaron a escribir, y alentaron su interés por la poesía logrando que llegar a ser poeta se convirtiera en su mayor deseo.

Esa inclinación poética lo llevó a iniciar estudios de Inglés en la universidad de Cambridge. La carrera lo decepcionó profundamente y decidió cambiar a Antropología y Arqueología. No fue un alumno brillante, lo que, sin embargo, no influyó en su futura carrera literaria. Hasta el momento, no consta que se haya profundizado mucho acerca de su conocimiento sobre el mundo clásico; por ejemplo, Talbot (2006, p.132) menciona que no se ha prestado la debida atención a “su relativa ignorancia de las lenguas clásicas, su ambigua

actitud hacia la civilización greco-romana y su consiguiente tendencia a recurrir a la poesía inglesa”.<sup>1</sup>

Desde sus inicios y con la publicación de su primera colección de poemas, *The Hawk in the Rain* (1957), cimentó una afamada carrera literaria que se afianzó con la publicación de algunas de sus obras más aclamadas por la crítica, como *Lupercal* (1960), *Crow* (1970) o *Gaudete* (1977). Además de por las colecciones poéticas, Hughes destaca por sus libros para niños, siendo el más famoso *The Iron Man* (1968), que se llevó al cine con el título en español *El gigante de hierro*. También escribió obras en prosa sobre crítica literaria, adaptó y tradujo obras de la literatura clásica y elaboró recopilaciones de los poemas de su esposa y de los suyos propios.

En 1984, sucediendo a John Betjeman, fue designado poeta laureado británico, título que conservó hasta su muerte. Un poeta laureado es nombrado oficialmente por un poder, en este caso la corona inglesa, y debe componer poemas para acontecimientos reales. Aunque Hughes era partidario de la casa real británica, la mayoría de los poemas circunstanciales que escribió en durante este periodo fueron bastante toscos, según Cox (1999, pp. 40-41).

Las dos últimas obras que vieron la luz antes de su muerte fueron *Tales from Ovid* (1997), en la que se centra este trabajo, y *Birthday Letters* (1998). La atención general se ha centrado mayoritariamente en *Birthday Letters*, no solo por su calidad literaria, sino por tratarse de una compilación poética que narra la relación con su primera esposa, Sylvia Plath, desde el punto de vista personal del poeta.

Sylvia Plath fue esposa de Ted Hughes desde 1956 hasta su suicidio en 1963. Los hechos que llevaron a Sylvia a tomar esa decisión no son claros, pero la crítica convirtió a Hughes en el blanco de las miradas. Es verdad que él tenía una amante, con la que se casó posteriormente, y puede que su temperamento no fuese el más apacible, pero eso no lo convierte automáticamente en el potencial instigador de la tragedia. La verdad es que, tras la muerte de Plath, vivió una etapa de luto interior durante la que se centró en la escritura de sus cuentos para niños, pues tuvo que dedicar mucho más tiempo a los suyos.

El colectivo feminista ha atacado a este autor por la sospecha de que sus actos fueron determinantes para el suicidio de la poetisa. Estas acusaciones se acrecentaron también con el

---

<sup>1</sup> “His relative ignorance of the classical languages, his ambiguous attitude towards Greco-Roman civilization, and his consequent tendency to use English poetry”.

suicidio de su segunda esposa, aunque la más citada es siempre Sylvia. Además es a esta a quien dedica el poemario *Birthday Letters* que se ha mencionado más arriba. En él, se puede vislumbrar que “como Orfeo, había dado por hecho su felicidad”<sup>2</sup> (Rees, 2009, p. 19).

La afirmación de que son las vivencias personales las que se reflejan de forma abstracta en el arte puede considerarse un tópico (quizá un error), pero parece ser una realidad en Ted Hughes. De hecho, West (1985, p. 15) afirma, al tratar sobre algunos de sus poemas, que “ese mundo objetivo con el que están unidos la autobiografía y la influencia aparece de una manera contundente: revelando la sutil diferencia entre subjetividad y autobiografía”<sup>3</sup>. Así pues, parece ser que Ted Hughes utilizó sus propias vivencias y preocupaciones para crear gran parte de su obra poética. No podemos saber hasta qué punto lo hizo de forma consciente o inconsciente.

Hughes, como se ha explicado más arriba, creció en un entorno rodeado de naturaleza en el que solía jugar e investigar siendo un niño. La naturaleza es un tema que marcó su poesía temprana, en la que abundan animales salvajes y fenómenos ambientales. Es innegable la continuidad de esta pasión en la evolución de su poesía, lo que, al final de su carrera, se reflejará en *Tales from Ovid*, pues el poemario está atestado de símbolos naturales y lugares de ensueño en los que bosques y manantiales cobran un papel significativo. No obstante, la Madre Naturaleza no siempre es benévola con aquellos que gozan de sus frutos y larguezas: también los episodios más escabrosos y dolorosos de la existencia se ubican en ella, y muchas veces ella los provoca. Por lo que Hughes demuestra “una obsesión con la belleza y la violencia del mundo natural”<sup>4</sup> (Cox, 1999, p. 29), la cual se traduce en su capacidad para fascinar y aterrar con las palabras.

Varios autores<sup>5</sup> coinciden en que la mitología, y no solo la naturaleza, ha desempeñado un papel importante en la poesía de Ted Hughes. La obra *The White Goddess* de Robert Graves<sup>6</sup> supuso el primer contacto de Hughes con los mitos. Tal ensayo es un

---

<sup>2</sup> “Like Orpheus he had taken his happiness for granted”.

<sup>3</sup> “That objective world to which autobiography and influence are related appears in a telling way: one that reveals the subtle difference between subjectivity and autobiography”.

<sup>4</sup> “His obsession with the beauty and violence of the natural world”.

<sup>5</sup> Rees (2005, pp. 2-3); West (1985, pp. 28-31).

<sup>6</sup> Robert Graves fue un escritor y ensayista británico que ejerció gran influencia en sus contemporáneos. De su obra destacan novelas ambientadas en el mundo clásico como *Yo, Claudio* (1934), *Claudio, el dios, y su esposa Mesalina* (1935), *El vellocino de oro* (1944) o *La hija de Homero* (1955). Entre los ensayos más notorios, además de *The White Goddess*, se encuentran *Los mitos hebreos* (1964) y, antes, *Los mitos griegos* (1955) en dos volúmenes. Ambos consisten en un análisis académico de los mitos y sus variantes atendiendo a una visión antropológica y espiritual compartida entre las culturas.

trabajo de gran erudición y se ha descrito como un libro que “rebosa conocimientos y catálogos de extraños hechizos, mezcla verso, prosa y diálogo para analizar su tema exhaustivamente y al mismo tiempo satirizar a la sociedad contemporánea y la sabiduría académica” (Lindop, 2014, p. 13). Este temprano interés de Hughes se reavivará en la universidad durante sus estudios de Antropología y Arqueología, en los que el poeta seguramente entraría en contacto con los mitos de las distintas culturas.

Estos mitos pudieron procurarle una visión en conjunto de las preocupaciones generales del ser humano en tanto que ser racional. En este sentido, se ha apreciado la influencia de Carl Gustav Jung y sus hipótesis sobre la psicología profunda y la estructura de la psique que desarrolló a lo largo del siglo pasado (los arquetipos del inconsciente colectivo). Su discurso teórico describe la conexión entre la psique y sus manifestaciones (artísticas, sociales o culturales), que se repiten en las distintas culturas como modelos de pensamiento innatos, porque Jung consideraba que hay que “elevar desde las regiones profundas de la psique el legado anímico heredado y transformarlo de modo que se pueda descubrir la riqueza manifiesta del alma” (Wehr, 1991, p. 162). Es decir, Jung creía en la existencia de un inconsciente colectivo común a todos los hombres y a todas las épocas que se ha manifestado en las distintas culturas a través de los mitos, cuentos y leyendas de los distintos pueblos. La ideología de este psicólogo suizo, unida a la pasión mítica que se había despertado en Hughes con la lectura de la obra de Graves, trazó una línea a seguir en su obra poética, lo que hizo que nunca se alejara del mundo de los cuentos ni de los mitos y cuyo culmen llegó con los *Tales from Ovid*.

Este interés por los mitos —y la cultura clásica, por tanto— se puede detectar y seguir a lo largo de su obra, aunque, de acuerdo con Rees (2009, p. 10), “probablemente haya cientos de poemas en los que las referencias clásicas estuviesen en la mente de Hughes en las primeras etapas de creación, pero, como si fuesen andamios, fueron eliminados antes de que los poemas estuviesen terminados”<sup>7</sup>. A pesar de ello, cabe destacar la labor de Ted Hughes como traductor y adaptador de algunas obras de teatro clásico. Las dos traducciones más importantes fueron el *Edipo* de Séneca y la *Alcestis* de Eurípides. A pesar de no saber latín y

---

<sup>7</sup> “There are probably hundreds of poems where classical references were in Hughes’s mind in the early stages of composition, but, like scaffolding, were removed before the poems were completed”.

“no tener fluidez suficiente en ningún idioma extranjero para traducir de él sin ayuda”<sup>8</sup> (Rees, 2009, p. 7), ambas obras tuvieron una buena acogida.

Indudablemente el trabajo más importante de Hughes con influencia clásica es *Tales from Ovid*, sobre el que se va a tratar en el presente trabajo y que va a ser analizado a lo largo del mismo. La importancia y la notable apreciación positiva de la crítica hacia esta obra<sup>9</sup> puede deberse a que las *Metamorfosis* de Ovidio ofrecían a Hughes la mezcla perfecta de realismo y fantasía o mitología para evocar sus obsesiones y preocupaciones con una sencillez y belleza inefables, y el poeta supo muy bien aprovecharlo.

## 1.2. OVIDIO EN LA LITERATURA INGLESA

La obra *Tales from Ovid* de Ted Hughes, en realidad, recoge y se suma a una tradición de interpretación y recepción de Ovidio presente en la literatura inglesa desde la Edad Media hasta la actualidad. En palabras de Philip Hardie (2002, p. 9):

“La imagen del poeta exiliado fue una fascinación constante para la Edad Media, y el especial exilio de Ovidio se universalizó como imagen de la situación del humanista exiliado del mundo antiguo cuya presencia implora, y, más recientemente todavía, como una imagen del sentimiento de alienación que el intelectual del siglo veinte empezó a sentir casi como su estatuto de nacimiento”<sup>10</sup>.

La recepción de Ovidio comienza con la relectura que el propio poeta romano hizo de las *Metamorfosis* durante su exilio. Después, su producción ha dejado vestigios en la cultura posterior, convirtiéndolo en un autor perdurable. En el estudio de los renacimientos medievales se suele hablar de una *Aetas Ovidiana* entre los siglos XII-XIII. En esa etapa dorada fueron muchos los que recurrieron a las *Metamorfosis* y al *Arte de amar* para sus creaciones literarias, como Chrétien de Troyes o Alfonso X, así como *El libro de Aleixandre* o el *Ovide moralisé*, ya en el siglo XIV.

---

<sup>8</sup> “He was not fluent enough in any foreing language to translate from it unaided”.

<sup>9</sup> Prueba de la apreciación positiva de la crítica son las múltiples ediciones que se pusieron (y aún se ponen) a la venta de este poemario, así como la publicación de un audiolibro (1998) con el mismo título en el que el propio Hughes lee los poemas (véase luego la nota 19).

<sup>10</sup> “The image of the exiled poet was of constant fascination to the Middle Ages, and Ovid’s unique exile later came to be universalized as a figure for the situation of the humanist exiled from the ancient world whose presence he craves, and, more recently still, as a figure for the sense of alienation that the twentieth-century intelectual came to feel as almost his or her birthright”.

En las islas británicas, el primer punto de referencia de la tradición ovidiana aparece en Geoffrey Chaucer (s. XIV), quien, bajo la influencia del poeta latino (y otros autores clásicos, entre los que destacan Virgilio, Estacio o Cicerón), contribuyó a la creación del inglés literario; más tarde, se supone que el gran Shakespeare debió de conocer la obra del poeta de Sulmona. También cabe destacar las múltiples traducciones ovidianas que se han sucedido en el ámbito anglófono, estudiadas por Raphael Lyne (2002, p. 249), las cuales “trazan un camino a lo largo de la historia de la producción editorial, siendo sus últimas manifestaciones un fenómeno de la industria moderna<sup>11</sup>”.

A finales del siglo XX, y después de una larga etapa marcada por el parcial abandono de los modelos literarios clásicos por influencia del romanticismo y su afán por la defensa tanto de una creación literaria al margen de la reglas clásicas como del genio creador que logra una obra de arte fruto de un momento de inspiración, se ha percibido un creciente interés por los escritos del poeta latino que nos ocupa, al menos en la literatura inglesa.

El interés mayoritario durante el pasado siglo lo han acaparado las *Metamorfosis*. Ejemplos destacados de este encanto serían las obras *The last World* (1988) de Christoph Ransmayr<sup>12</sup> y la muy polémica *The Satanic Verses* (1988) de Salman Rushdie, o la obra de Joseph Brodsky, poeta soviético que fue exiliado de su país y que, a lo largo de toda su peripetia literaria, evoca por ello la misma situación vivida por Ovidio. En estas obras se homenajea, invoca e interroga a Ovidio<sup>13</sup>. Pero más importantes aún son la monografía *Ovid recalled* (1955) y la antología *After Ovid* (1996).

*Ovid recalled* (1955) es una obra que estudia la figura de Ovidio, enfocada al ámbito universitario (o culto, en términos generales) y que supuso la rehabilitación de los estudios dedicados a este autor. Por su parte, *After Ovid* (1996) es una antología en la que se buscó que distintos poetas ingleses propusiesen sus propias versiones de pasajes de las *Metamorfosis*. Se publicaron 60 poemas, de los cuales algunos fueron compuestos por el propio Ted Hughes. Ciertos estudiosos (Mc Clatchy, 1998, pp. 154-155; Rees, 2009, p. 14), consideran esta antología como la inauguración del interés de Hughes por las *Metamorfosis* y el primer intento de hacer suyos los versos de Ovidio.

---

<sup>11</sup> “It traces a path through the history of publishing, its latest manifestations being phenomena of the modern industry”.

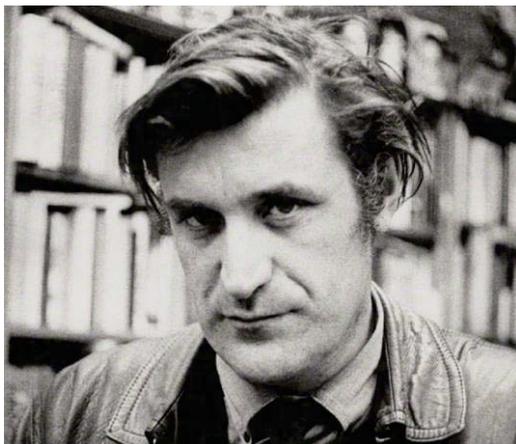
<sup>12</sup> Ransmayr es un poeta austriaco y la obra original se publicó en alemán bajo el título *Die letzte Welt*. Aun así tuvo mucha influencia en el país anglosajón.

<sup>13</sup> Para una información ampliada sobre la influencia de Ovidio en estos autores consultar Kennedy (2002).

Aunque se puede comprobar que los autores considerados post-modernos siguen teniendo entre sus modelos clásicos a Ovidio, “la tarea de seguir la estela de la presencia de Ovidio en el siglo veinte, dejando a un lado la consideración teórica de en qué podría consistir dicha presencia, apenas ha comenzado”<sup>14</sup> (Kennedy, 2002, p. 320). Sería probablemente una exageración anunciar la entrada de una nueva *Aetas Ovidiana*, pero no hay duda de que Ovidio sigue muy vigente.

No es de extrañar, por tanto, que Hughes se hiciese eco de esta nueva corriente y, a partir de su participación en *After Ovid* (1996), quisiera ofrecer su propia aportación a la continuidad y pervivencia de uno de los poetas más importantes de la literatura europea occidental, con el que además compartía más inquietudes de las que se cabría esperar, como se ha perfilado en esta introducción.

A partir de aquí, el propósito de este trabajo es analizar las diferencias y similitudes entre las *Metamorfosis* del poeta latino Ovidio y los *Tales from Ovid* de Ted Hughes, y ofrecer una explicación razonada de por qué el trabajo de Hughes puede considerarse como una reescritura y no como una mera traducción de las *Metamorfosis* originales.



**Ted Hughes.** Extraído de: <https://www.thefamouspeople.com/profiles/ted-hughes-206.php>



**Ted Hughes y Sylvia Plath.** Extraído de: <https://algundiaenalgunaparte.com/2015/10/29/el-ultimo-poema-de-ted-hughes-a-sylvia-plath/>

---

<sup>14</sup> “The task of mapping Ovid’s presence in the twentieth century, let alone theoretical consideration of what might constitute that presence, has hardly begun”.

## 2. La reescritura

---

### 2.1. LOS CUENTOS (ELECCIÓN Y ORDEN)

En Las *Metamorfosis*, Ovidio ofrece una recopilación de alrededor de 250 historias de la mitología que son una representación de las preocupaciones, sentimientos y pasiones que comparte el ser humano. Ante esa amplia variedad, Hughes decidió escoger los veinticuatro cuentos (*tales*, como él los llama) que más se adaptaban a su gusto. El autor inglés considera que Ovidio y él han efectuado un similar trabajo de adaptación y elección de materiales previos, porque en la introducción a los *Tales* escribe: *He too was an adaptor. He takes up only those tales which catch his fancy, and engages with each one no further than it liberates his own creative zest*<sup>15</sup> (Hughes, 1997, viii). Estas dos frases son muy reveladoras: por una parte, Hughes sugiere que el trabajo que han hecho ambos es igual, pues los dos escogen lo que les gusta; por otro, se muestra a sí mismo como un adaptador, y no como un traductor, con el uso del adverbio *too*. Desde el principio, el propio Hughes aclara con ese *too* que no es solo Ovidio quien adapta y transmite la mitología que le interesa, sino que él mismo también lo hará, si bien siguiendo el ejemplo y modelo de aquel; si no fuese así, no tendría sentido utilizar un adverbio que indica igualdad, pues en inglés sería suficiente con un *also*, cuyo sentido es más neutro.

Se apunta también en la introducción que:

*Above all, Ovid was interested in passion. Or rather, in what passion feels like to the one possessed by it. Not just ordinary passion either, but human passion in extremis –passion where it combusts, or levitates, or mutates into an experience of the supernatural*<sup>16</sup> (Hughes, *ibidem*, ix).

En estas líneas, Hughes establece que la pervivencia y fuerza de las *Metamorfosis*, y de la obra de Ovidio en general, residen en el interés que en él suscitaba la *pasión*. Para Hughes la concepción de arte como pasión es la más importante y en ello equipara sus gustos con los de Ovidio (Jacobsen, 2009, p. 161). En este paralelo olvida que no todas Las *Metamorfosis* expresan una pasión extrema: hay historias amables como la de Filemón y

---

<sup>15</sup> “También él fue un adaptador. Escoge solo aquellos cuentos que captan su gusto y se involucra con cada uno de ellos sin ir más allá de dar rienda suelta a su propio entusiasmo creativo”.

<sup>16</sup> “Por encima de todo, Ovidio estaba interesado en la pasión. O más bien, en qué pasión siente quien está dominado por ella. Y no solo la pasión común, sino la pasión humana *in extremis*: pasión en la que esta arde, levita o se transforma en una experiencia de lo sobrenatural”.

Baucis, u otras no tan extremas, como la de Deucalión y Pirra. Esta concepción un tanto parcial y subjetiva sobre Ovidio y su obra retrata más bien al propio Hughes y a la suya.

Claramente, el poeta inglés quiere establecer similitudes entre Ovidio y él mismo para sentir que es su sucesor y que está continuando la orgullosa predicción que aparece al final de las *Metamorfosis*:

*Ore legar populi perque omnia saecula fama,  
si quid habent veri vatum praesagia, vivam*<sup>17</sup> (Met. 15. 877-878).

Por supuesto que Ovidio será leído y vivirá, siempre y cuando haya alguien que adapte su contenido y traslade los sentimientos imperecederos de su obra clásica al gusto y costumbre de cada época. Hughes le ofrece a Ovidio el cumplimiento de su presagio (o, más bien, deseo).

El último paralelo que se puede establecer entre Ovidio y Hughes es que ambos vivieron en una época de cambios. De nuevo en la introducción, el poeta inglés escribe sobre las historias de Ovidio que *They establish a rough register of what it feels like to live in the psychological gulf that opens at the end of an era*<sup>18</sup> (Hughes, ibidem, xi).

La razón de que afirme que las *Metamorfosis* fueron escritas en un momento convulso y de preocupación, un verdadero cambio de era histórica, parece indicar que Hughes siente que está viviendo lo mismo. No se puede olvidar que *Tales from Ovid* vio la luz en 1997, pocos años antes de la entrada del nuevo milenio; el final del siglo veinte está marcado por una progresiva laicización, cambios en los valores tradicionales e introducción de novedades electrónicas e informáticas. Los cambios, como las mismas metamorfosis, producen incertidumbre, que conlleva que los ánimos estén más irritados e irascibles. La excitación que suscitaron estos sucesos en Hughes, un hombre que había crecido oyendo las historias sobre las dos guerras mundiales y el final, en muchos ámbitos, de la cultura que las precedió, seguramente le hizo observar el futuro, si no con miedo, sí al menos con prevención y precaución.

Las *Metamorfosis* de Ovidio intentan contar la historia universal, desde el origen del mundo hasta el momento en el que se escribe la obra, a lo largo de sus quince libros. En este

---

<sup>17</sup> “Se me leerá en boca del pueblo y a través de todos los siglos por la fama, si tienen algo de verdad los presagios de los poetas, viviré”.

<sup>18</sup> “[Las historias] constituyen un escabroso registro de lo que se siente al vivir en el abismo psicológico que se abre al final de una era”.

gran *corpus* mitológico, Ovidio intenta dar una forma a las historias, entrelazando unas con otras y ordenándolas en los distintos libros. Por el contrario, Ted Hughes coloca sus cuentos sin orden aparente y saltando sin criterio desde un libro de las *Metamorfosis* a otro.

La secuencia de los cuentos de Hughes es la siguiente: ‘Creación; Cuatro edades; Diluvio; Licaón’, ‘Faetón’, ‘Calisto y Arcas’, ‘El rato de Proserpina’, ‘Aretusa’, ‘Tiresias’, ‘Eco y Narciso’, ‘Erisictón’, ‘Sémele’, ‘Peleo y Tetis’, ‘Acteón’, ‘Mirra’, ‘Venus y Adonis (y Atalanta)’, ‘Pigmalión’, ‘Hércules y Deyanira’, ‘El nacimiento de Hércules’, ‘La muerte de Cigno’, ‘Aracne’, ‘Baco y Penteo’, ‘Midas’, ‘Níobe’, ‘Salmacis y Hermafrodito’, ‘Tereo’ y ‘Píramo y Tisbe’.<sup>19</sup>

Lo que más llama la atención al repasar la lista de *tales* es la ausencia de algunas de las historias más conocidas y que más recorrido literario han tenido después de Ovidio: faltan algunas como la de Apolo y Dafne, Dédalo e Ícaro, Venus y Marte, Júpiter y Europa, Jasón y Medea u Orfeo y Eurídice. La explicación más sencilla para la omisión de estas y todas las demás historias es, a nuestro juicio y como ya se ha señalado en las páginas anteriores, el interés que suscitaron estos otros mitos por ser los relatos más 'extremos'.

*Tales from Ovid* difiere de la estructura original de las *Metamorfosis* en que no está dividida en libros, la invocación y el epílogo se han eliminado, y los mitos que se relatan, a excepción de las secuencias ‘Faetón’ y ‘Calisto y Arcas’, ‘Tiresias’ y ‘Narciso’, y ‘El rapto de Proserpina’ y ‘Aretusa’, no siguen el orden que estableció Ovidio.

Jacobsen (2009, pp. 169-170) ha propuesto que el orden de las cuentos de Hughes responde a una unión entre la vida y la muerte. Aduce como ejemplos las historias de ‘Erisictón’ y ‘La muerte de Cigno’, debido a que ambas van seguidas por los relatos de ‘Sémele’ y ‘Aracne’, cuyas historias terminan con un renacimiento de los personajes. No puedo estar muy de acuerdo con esta afirmación porque otras historias que no van precedidas por una muerte también terminan con la creación de algo nuevo. No hay mayor creación que la proveniente del arte: el relato de ‘Pigmalión’ es el mejor ejemplo de ello, y esa historia no es posterior a una muerte, sino a la metamorfosis de Mirra. Sí comparto la opinión de Jacobsen en el sentido de que la posición última de ‘Píramo y Tisbe’ es la coda a una gran

---

<sup>19</sup> Nueve de estas veinticuatro historias (‘Eco y narciso’, ‘Acteón’, ‘Pigmalión’, ‘Aracne’, ‘Peleo y Tetis’, ‘Aretusa’, ‘Tiresias’, ‘Sémele’ y ‘Calisto y Arcas’, en la voz del propio Ted Hughes, pueden escucharse aquí: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLGOUBKB8fDSQb2ZK0dKGWdK4YvuWPCaBo> [Consultado el 14 de julio de 2018].

obra como el final de algo que comenzó con la creación originaria.<sup>20</sup> Es verdad que la obra se inicia con la vida y termina con la muerte, pero no ocurre así en el orden de los distintos *tales*. Algunos autores<sup>21</sup> han querido ver en la colocación final de ‘Píramo y Tisbe’ un preludio y anuncio de su siguiente y último poemario, *Birthday Letters*.

La obra de Hughes parece estar dividida en tres partes. La primera se extendería entre la página 3 y la 112 de la edición que manejamos; en ella, las historias se centran en violencia a través de raptos y violaciones, el deseo heterosexual y la transgresión. Se narra cómo Proserpina es arrastrada contra su voluntad al infierno; Aretusa, Sémele y Tetis son violadas; Tiresias y Acteón son castigados por la ira divina; y la historia de Mirra, que atenta contra las leyes de la naturaleza y el contrato antropológico de la mayoría de las sociedades frente al incesto, y aunque este cuento también se puede integrar en la parte central, se acerca temáticamente a esta primera parte por lo escabroso de su asunto. Esta parte puede responder a las preocupaciones y obsesiones de la sociedad actual, en la que la violencia está a la orden del día y se atenta contra las leyes de la naturaleza con clonaciones o la modificación genética de embriones.

La parte central está formada por los cuentos órficos (pp. 113-150) de ‘Mirra’ (si optamos por incluirlo aquí), ‘Venus y Adonis (y Atalanta)’ y ‘Pígalión’, aunque en este caso los relata el narrador general (Hughes) y no Orfeo, como sucede en Ovidio. Estas historias se presentan en orden invertido respecto al modelo original. Ovidio colocó ‘Pígalión’ como el primer relato de este trío, seguido por ‘Mirra’ y cerrado por ‘Venus y Adonis’. Sin embargo Hughes atrasa el relato de Pígalión haciendo que sea este el que cierre el ciclo órfico y que el de Mirra lo inicie. Seguramente, esta decisión se deba a que Hughes ha querido adelantar tal mito de Mirra, el más espantoso de todos en cuanto al contenido, para relacionarlo con los cuentos anteriores y hacer de él una especie de eslabón de transición entre las partes, como ya se ha apuntado.

Por último, la tercera parte engloba las páginas 151-254 y está dominada por el destino, que será fatal para aquellos que osan ignorar o desdeñar el poder de los dioses. Aracne es transformada en araña por no admitir que Minerva es mejor tejedora que ella; a Midas le crecen orejas de burro porque considera superior la música de Pan a la de Apolo; Níobe observa la muerte de sus hijas mientras estas lloran sobre los cuerpos sin vida de sus

---

<sup>20</sup> Esa misma opinión la comparte Tatham, A.M. (2009, p.182).

<sup>21</sup> Ingleheart, 2009, pp.214-215; Teruel Pozas, 2005, p. 296.

hermanos por considerarse mejor madre que Leto (o Latona); y, aunque los dioses no condicionan el final trágico en la historia de Píramo y Tisbe, el destino sí desempeña un papel importante en su trágica historia.

## 2.2. LOS PERSONAJES

Según Weissbort (2003, p. 107), Hughes tuvo como referencia la traducción de Loeb de F. J. Miller (1917), así como la renacentista de Arthur Golding (1567); a partir de ellas surgieron los *Tales from Ovid* que nos ocupan y en los que algunos de los protagonistas de las historias son representados de forma distinta a los originales de Ovidio. Sobre todo, se incrementa el patetismo, los sentimientos potentes y dominadores que llevan al desastre y la soberbia, tanto de hombres como de dioses.

Al tratarse de relatos mitológicos, los dioses comparten escenario e interactúan con los seres humanos creando situaciones más o menos complejas. No se aprecia la exaltación del protagonismo de unos u otros por parte del poeta inglés. Sí resulta muy sugestiva la presencia femenina en los distintos *tales*. Muy pocos ('Licaón', 'La muerte de Cigno', 'Baco y Penteo' y 'Tereo') prescinden de la presencia de mujeres como protagonistas, fuertes y pasionales, en el relato. Es en esos personajes femeninos donde Hughes introduce más cambios con respecto al original de Ovidio. Las mujeres son representadas como seres más sentimentales y apasionados (de nuevo, como siempre, la *pasión* como guía), tanto cuando sufren como cuando provocan el sufrimiento a otros. Mas, en general, la lectura del poemario genera, a mi juicio, una clara simpatía por estos protagonistas femeninos frente a los varones que se aprovechan de su inocencia, a excepción de 'Acteón' y 'Mirra', pero, a pesar de los hechos acaecidos en las diferentes historias, la colección de poemas desemboca en una reconciliación entre hombres y mujeres con la historia de amor de 'Píramo y Tisbe', que devuelven la ilusión y generan la emoción de la unión eterna, reparando las relaciones irreconciliables a las que el lector asiste atónito; tal reparación se refleja en los versos que cierran el poemario, como cierran en Ovidio la leyenda de los dos amantes babilonios (pero no las *Metamorfosis*, evidentemente):

*And the two lovers in their love-knot,  
One pile of inseparable ashes,*

*Were closed in a single urn.*<sup>22</sup> (Hughes, p. 254).

A continuación, propondré un análisis de las diferencias más significativas entre algunos de los personajes escogidos por Ted Hughes y sus correspondientes en las *Metamorfosis* de Ovidio.

### 2.2.1. *Faetón*

El personaje de Faetón es un adolescente que se caracteriza por la imprudencia derivada de la juventud, en la que uno suele creer ciegamente que su decisión es la correcta a pesar de los consejos de otras personas, como los propios padres, que han tenido más experiencia en la vida como para asesorar en consecuencia. Tanto en la obra de Hughes como en la de Ovidio, Faetón desea fervientemente conocer a quien le han dicho que es su verdadero su padre, Febo, confirmar que lo es, y así evitar las burlas y las (¿malas?) lenguas que lo llaman mentiroso.

Este apetito lo expresa en las *Metamorfosis* pidiendo tanto a su madre como a su padre señales, pruebas de que su origen es verdaderamente celestial. Ovidio recoge así las palabras que dirige a sus progenitores:

*At tu, si modo sum caelesti stirpe creatus,  
ede notam tanti generis meque adsere caelo!*<sup>23</sup> (*Met.* 1, 760-761).

*Pignora da, genitor, per quae tua vera propago  
credar, et hunc animis errorem detrahe nostris!*<sup>24</sup> (*Met.* 2, 38-39).

En la versión de Hughes la súplica dirigida tanto a Climene como a Febo por parte de Faetón es más extensa e insistente. Repite los imperativos, lo que expresa o bien desesperación por conocer o bien petulancia (o una mezcla de ambas).

*Give me proof.  
Give me the evidence that I belong to heaven. (...)  
Only give me the proof that the sun is my father.*<sup>25</sup> (Hughes, p. 24).

---

<sup>22</sup> “Y los dos amantes en su nudo de amor, / una pila de inseparables cenizas, / fueron encerrados en una única urna”.

<sup>23</sup> “Más tú, si he sido creado a partir de una estirpe celeste, / dame solo una señal de tan grande familia y atribúyeme al cielo”.

<sup>24</sup> “Dame garantías, padre, por las que se me crea tu verdadera progenie / y arranca el error de mi alma”.

(...) *Give me the solid proof.*  
*Let it be known to the whole world*  
*That I am your son. Remove all doubt.*<sup>26</sup> (Hughes, p. 27).

Mientras que Ovidio utiliza distintos verbos para la petición (*ede* y *da*) y diferentes sustantivos para referirse a esas pruebas (*notam* y *pignora*), en la versión del poeta inglés Faetón es más homogéneo y se limita a la repetición anafórica de *give me* hasta en cuatro ocasiones con su respectivo complemento *proof* en tres de ellas y un *evidence* en la otra (por evidente necesidad de *variatio*).

A partir de estos versos, puede apreciarse que se ha querido trazar la imagen de un niño más bien insolente, que obliga a sus padres a “darle” lo que quiere y desea en ese momento. En ninguna ocasión se preocupa por preguntar a los padres cómo se sienten ante esta situación que, seguramente, les causa desazón y preocupación.

Parece lícito afirmar que la intención del poeta inglés ha sido acentuar el impaciente egoísmo del joven. La repetición de la misma estructura refleja una actitud pueril por parte de Faetón. Esta imagen que se quiere transmitir queda patente por parte de Hughes con la introducción de estos versos, que no tienen correspondencia con ninguna estrofa del texto latino:

(...) *But Phaeton, too drunk with his youth to listen,*  
*Ignored the grieving god (...).*<sup>27</sup> (Hughes, pp. 33-34).

Visiblemente, se critica su insensatez fruto de la juventud y del desconocimiento. El poeta inglés ha querido demostrar su desaprobación ante la actitud de ese Faetón *drunk with youth* (como casi todos los adultos lo han estado alguna vez). Es el claro ejemplo de un hijo que desoye los consejos de sus seres queridos por el afán de protagonismo, culpa de los propios padres que no han sabido ponerle límites en la formulación de esos deseos.

En la parte final de ambas obras se muestra un Faetón arrepentido de sus hechos, que lo han conducido a un destino fatal:

*Et iam mallet equos numquam tetigisse paternos,*  
*iam cognosse genus piget et valuisse rogando,*

---

<sup>25</sup> “Dame una prueba. / Dame una señal de que pertenezco al cielo. / (...) Solo dame la prueba de que el Sol es mi padre”.

<sup>26</sup> “Dame una prueba sólida. / Haz saber al mundo entero / que soy tu hijo. Elimina toda duda”.

<sup>27</sup> “Pero Faetón, demasiado ebrio de su juventud para escuchar, / ignoró al afligido dios”.

*iam Meropis dici cupiens (...)*<sup>28</sup>. (*Met.* 2, 182-184).

*He wished he had never seen his father horses.*

*He wished he had never learned*

*Who his father was. He wished his father*

*Had broken his promise.*

*He wanted only to be known*

*As the son of Merops.*<sup>29</sup> (Hughes, pp. 35-36).

En ambos casos, se expresa lo mismo, solo cambia la forma. Mientras que Ovidio se vale del subjuntivo para expresar el deseo, Hughes opta por utilizar el pasado *wished* para reforzar que ese deseo, por muy fuerte que sea, ya no puede llevarse a cabo; además, ambos autores recurren a la anáfora (*iam...iam; he wished...he wished*) para mostrar las vueltas que daban estas ideas por la arrepentida cabeza del chico.

Es importante la diferencia entre las palabras *valuisse rogando* y *he wished his father had broken his promise*, pues el Faetón de la versión inglesa no reconoce su culpa en la temeraria petición que le hizo a su padre, sino que hace recaer el error sobre este, quien ojalá *had broken his promise*, en vez de desear no haber rogado él mismo tal insensatez y haber impuesto su capricho (*valuisse rogando*).

Hughes destaca el comportamiento inmaduro de este protagonista y lo hace con un propósito claro: concienciar al lector de que tal conducta no debe ser tolerada por un adulto responsable, y ello probablemente por un afán moralizante del autor, asunto que se comentará en profundidad en otro apartado de este trabajo.

### 2.2.2. *Calisto*

Calisto es uno de los personajes femeninos a los que se hacía referencia al principio de este pasaje. Es la protagonista indiscutible, y ya en el título ‘Calisto y Arcas’ se distingue que los protagonistas principales son ella y su hijo. Es significativo que no se mencione a

---

<sup>28</sup> “Y ya quisiera nunca haber tocado los caballos paternos, / ya le pesa haber conocido su linaje y haber conseguido su petición, / ya deseando que se le llame (hijo) de Mérope (...)”. Mérope, rey de Etiopía, era el esposo de Climene y, por tanto, padre putativo de Faetón.

<sup>29</sup> “Él deseó no haber visto nunca los caballos de su padre. / Deseó no haber jamás sabido / quién era su padre. Deseó que su padre / hubiese roto su promesa. / Él quería solo ser conocido / como el hijo de Mérope”.

Júpiter, que, además de ser un dios, es quien mueve la historia, siendo indispensable su actuación para el desarrollo de la misma.

Es la historia de una violación: ni las *Metamorfosis* ni los *Tales from Ovid* ocultan el horror de tal suceso, pero Hughes incorpora una Calisto más dolida, más frágil y vulnerable.

Los sentimientos que el poeta inglés resalta son aquellos derivados de una impotencia ante lo ocurrido, porque, además de su violación, Calisto es rechazada después por Diana y el resto de ninfas del bosque y será castigada de nuevo por la ira de una Juno celosa.

*Huic odio nemus est et conscia silva*<sup>30</sup> (*Met.* 2, 438).

*The girl wept. Suddenly she hated the forest,*

*The flowers, that had watched while it happened.*<sup>31</sup> (Hughes, p. 48).

Estos versos de Hughes se diferencian del original de las *Metamorfosis* en la introducción del llanto del personaje, así como la de las flores que asistieron al desprecio a su feminidad. El bosque sí aparece en el original latino; en cambio, la introducción de las flores, más allá de incrementar la imagen naturalista del relato (que también), simbolizan la inocencia y la belleza que ella poseía antes de que ocurriese lo indecible.

*As Callisto lay there, pleading for mercy (...)*<sup>32</sup> (Hughes, p. 50).

El aumento del patetismo de Calisto en estos versos sin correspondencia con el texto latino reafirma la imagen de una mujer desesperada, atormentada de igual forma por dioses y mortales a causa de algo que ella nunca deseó que sucediera. Aquí pide compasión (*mercy*) mientras Juno la maltrata antes de proceder a su transformación en osa, aunque se puede entender que es una petición general a los dioses, *numina*, amigos, etc. que decidieron darle la espalda incrementando así su dolor y soledad.

*Ingratumque Iovem, nequeat cum dicere, sensit.*<sup>33</sup> (*Met.* 2, 488).

*Her despair over Jove's ingratitude,*

*Though she could not speak it, was a girl's.*<sup>34</sup> (Hughes, pp. 50-51).

---

<sup>30</sup> “El bosque y la cómplice maleza son objeto de su odio”.

<sup>31</sup> “La chica lloró. De repente odió el bosque, / las flores, que había contemplado mientras ocurrió”.

<sup>32</sup> “Mientras Calisto yace allí, suplicando compasión (...)”.

<sup>33</sup> “Y siente a Júpiter, desagradecido, aunque no es capaz de decirlo”.

<sup>34</sup> “Su desesperación por la ingratitude de Júpiter, / aunque no lograba expresarla, era la propia de una chica”.

La sola inclusión de *girl's* para referirse a Calisto en su desolado *despair* concurre con la idea que se ha perfilado a lo largo de este apartado. Ella no es más que una chica que sufre las consecuencias de lo que el dios decidió hacer con ella ignorando todo pudor y reflexión; por lo tanto, es explicable que utilice la expresión ‘propio de una chica’, no de una mujer adulta, sino de una joven, más infantil e inocente, que se enfrenta sola a la cruda realidad de una violación, forzada por una potencia muy superior a ella.

### 2.2.3. Ceres

Hughes elabora el cuento de ‘El rato de Proserpina’ siguiendo fielmente el original ovidiano, aunque actualiza el personaje de Ceres en el discurso (Hughes, p. 63) como madre preocupada y enfadada por la desaparición de su querida hija.

Una vez que Proserpina ya ha sido raptada por Plutón, Ceres sube al cielo para pedir ayuda a Júpiter. A su llegada se describe el semblante de una madre desesperada. Se percibe en ambas versiones que Ceres se encuentra afligida. Sin embargo, Hughes describe el rostro de una mujer que se ha pasado llorando largo tiempo e incluso dice que tiene la cara hinchada de tanto sollozo, mientras que Ovidio solo se refiere al rostro nublado, probablemente por las lágrimas. Además, la madre de Proserpina tiene un comportamiento más apremiante y agresivo en la versión de Hughes, tal como se observa en el último verso con los verbos *hacking* y *attacking*, elemento no presente en la obra ovidiana.

(...) *ibi toto nubila vultu*  
*ante Iovem passis stetit invidiosa capillis.*<sup>35</sup> (*Met.* 5, 512-513).

(...) *Her face inflamed and swollen with sobbing,*  
*And her voice hacking at him, attacking*<sup>36</sup>

El inicio del discurso y el contenido es el mismo en las dos versiones. Pero se observa que la Ceres propuesta por el poeta inglés esgrime y desarrolla un discurso claramente provocador. La dota de un mayor poder de convicción gracias al uso de la negación *not only mine* contrapuesto al *yours too*: de esta forma el discurso adquiere mayor fuerza ilocutiva. En contraste, el texto latino solamente hace referencia a la sangre de los progenitores compartida por su hija. También cabe destacar la oración *you have to do something*, que exterioriza el

<sup>35</sup> “Allí con anublado rostro, / enojada y con el pelo alborotado se detuvo ante Júpiter”.

<sup>36</sup> “Su cara inflamada e hinchada con sollozos, / y su voz acuchillándolo, atacando”.

enfado de Ceres, quien obliga a Júpiter a intervenir, como parte afectada por la afrenta cometida por Plutón. Esta exigencia directa y con tintes de amenaza, como se puede ver, no aparece en el texto latino.

*'Pro'que 'meo veni supplex tibi, Iuppiter,' inquit  
'sanguine proque tuo: si nulla est gratia matris,  
nata patrem moveat (...).'*<sup>37</sup> (Met. 5, 514-516).

*'She is your daughter –  
Not only mine, but yours too –  
You have to do something.  
If her mother's pleas are powerless  
Maybe her father's heart will stir for her.'*<sup>38</sup>

La siguiente parte del discurso de Ceres también introduce algunos retoques sutiles cuando, casi al término del mismo, pide a Júpiter que olvide su enfado por el hecho de que Proserpina es parte de los dos:

*(...) neu sit tibi cura, precamur,  
vilius illius, quod nostro est edita partu.  
En quaesita diu tandem mihi nata reperta est,  
si reperire vocas amittere certius.*<sup>39</sup> (Met. 5, 516-519).

*'Don't love her any the less  
For my part in her.  
After my long search, our daughter is found.  
If you call it finding to have unearthed her  
Where she is lost for ever.'*<sup>40</sup>

Destaca el cambio entre *cura* en latín y *love* en inglés, pues parece que los *tales* de Hughes buscan reforzar el sentimiento paterno-filial. Es más fuerte e irracional un sentimiento amoroso que una simple preocupación. Ya se ha mencionado que la intención del poeta inglés parece ser la de incrementar el dolor de una madre que lucha por recuperar a su

---

<sup>37</sup> “Y ‘por mi sangre he venido suplicante a ti, Júpiter’, dice, / ‘y por la tuya: si la madre no tiene ninguna influencia, / que conmueva al padre la hija’ (...)”.

<sup>38</sup> “Ella es tu hija / -no solo mía, sino tuya también-: / tienes que hacer algo. / Si los ruegos de su madre no tienen fuerza, / quizá el corazón de su padre se mueva por ella”.

<sup>39</sup> “Ruego que no tenga menos valor tu preocupación / porque fuese dada a luz de nuestro parto. / He aquí que, buscada durante días, he encontrado a mi nacida, / si llamas encontrar a haberla perdido más bien”.

<sup>40</sup> “No la ames menos / por mi parte en ella. / Después de mi larga búsqueda, nuestra hija ha sido hallada. / Si puedes llamar encontrar a haberla desenterrado / de donde ella se ha perdido para siempre”.

hija. Es preciso aquí puntualizar que, en el último verso, Ovidio deja entrever que es Ceres la que ha perdido a su hija, mientras que Hughes ha optado por hacer que la madre especifique que es la propia Proserpina quien está perdida y añade el adverbio temporal *for ever* para exagerar aún más la magnitud de esa desgracia, pues no debemos olvidar que Proserpina se encuentra en el reino de los muertos. Podría parecer más lógico que Hughes hubiese optado por ser más fiel al modelo latino, pero ha sido inteligente por su parte presentar una hija perdida y, por tanto, sola y desamparada. De esta forma, incrementa el dolor, nerviosismo y desasosiego de su madre por no poder acercarse a ella.

Al final del discurso ninguno de los dos relatos presenta diferencias reseñables respecto al otro, al contrario de lo observado en los versos destacados arriba.

#### 2.2.4. Aretusa

Aretusa es otra de las mujeres escogidas por Hughes para protagonizar una de sus veinticuatro metamorfosis. Ya se apuntó, al hablar de los personajes en general, que los cambios en la psique de estos son más acusados en los femeninos.

Aretusa es una náyade que desea permanecer virgen, pero el destino es caprichoso (y más aún los dioses) cuando se trata de amor. Aretusa cuenta su historia a Ceres, una vez que esta ha recuperado a su hija Proserpina. Cuando la náyade describe sus bellos atributos y la notoriedad que le han granjeado en círculos masculinos, muestra un mayor desprecio en la versión inglesa. Ovidio sí dice que ella no buscaba la fama; sin embargo, Hughes añade que esa fama, además de no ser deseada, la abrasaba, es decir, que la perjudicaba hasta extremos insospechados. También es más despectivo el comentario hacia los varones cuando en la versión de Hughes los considera malvados, algo que no aparece en el original. Las diferencias se aprecian en estos pasajes seleccionados.

*Sed quamvis forma numquam mihi fama petita est,  
quamvis fortis eram, formosa nomen habebam,  
nec mea me facies nimium laudata iuvabat,  
quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote*

*corporis erubui crimenque placere putavi.*<sup>41</sup> (*Met.* 5, 580-584).

*Even so, my looks, yes, my beauty*

*Made others think of me.*

*The fame of my appearance burned me.*

*The attractions*

*That all the other girls were sick to have*

*Sickened me, that I had them.*

*Because they attracted men, I thought them evil.*<sup>42</sup> (Hughes, p. 68).

Hughes continúa el relato en líneas paralelas a las de las *Metamorfosis*. Aretusa siente calor y decide darse un refrescante baño en unas aguas tranquilas con las que acaba de toparse por casualidad. Una vez dentro del agua, Ovidio, en boca de Aretusa, habla de un murmullo que la asusta lo suficiente como para salirse del agua.

*(...) Quas dum ferioque trahoque*

*mille modis labens excussaue brachia iacto,*

*nescio quod medio sensi sub gurgite murmur*

*territaque insisto propioris margine ripae.*<sup>43</sup> (*Met.* 5, 595-598).

No obstante, la versión que da Aretusa de estos mismos hechos en el poema de Hughes es, primero, más sensual en la morosa descripción de la forma de nadar de la mujer, pues se detiene a mencionar distintas “posturas” que va adoptando. Después, se describe a sí misma como una chica inocente al reconocer que “sintió un extraño bulto (*bulge*)”, y no parece casualidad que el significado de esta palabra se utilice en la lengua coloquial inglesa para referirse a la erección masculina. Por último, la magnitud del susto tiene un mayor recorrido, lo que se marca con el adverbio *badly*.

*As I played there, churning the surface,*

*To and fro, diving to the bottom,*

*Swimming on my back, my side, my belly,*

*I felt a strange stir bulge in the current –*

---

<sup>41</sup> “Pero aunque nunca busqué la fama por mi hermosura, / aunque era fuerte, tenía el renombre de hermosa, / y no me agradaba mi cara, alabada en exceso, / y de lo que otras suelen alegrarse, yo, inocente, / me sonrojaba con los dones de mi cuerpo y consideraba un delito el gustar”.

<sup>42</sup> “Incluso así, mi apariencia, sí, mi belleza / hacía a otros pensar en mí. / La fama de mi imagen me abrasaba. / Los atractivos / que todas las otras chicas enfermaban por tenerlos / a mí me enfermaba tenerlos: / porque atraían a los hombres, yo los consideraba dañinos”.

<sup>43</sup> “(...) Mientras penetro y remuevo (las aguas), / deslizándome de mil formas, y mientras lanzo mis brazos extendidos, / sentí no sé qué murmullo en medio de la masa de agua / y aterrada me puse de pie en la orilla más cercana del manantial”.

*It scared me so badly*

*I scrambled up on to the bank*<sup>44</sup> (Hughes, *ibidem*, p. 69).

A continuación, cansada de huir del dios-río Alfeo, que era quien quería gozar de sus dones, decide pedir ayuda a Diana, a quien ha acompañado en varias ocasiones de caza. De nuevo, la diferencia entre el texto de Ovidio y el de Hughes es la intensidad con la que el segundo traza los sentimientos de *agónico esfuerzo* por huir, consiguiendo transmitirlos de forma más viva. Para alcanzar ese objetivo, Hughes recurre a la repetición con anáfora de la súplica en los versos finales del texto seleccionado con la intención de acentuar la desesperación de la chica; la oración *help, or it's all over with me* contribuye al dramatismo que estamos comentando.

*Fessa labore fugae "fer opem, deprendimur", inquam,*

*"armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti*

*ferre tuos arcus inclusaque tela pharetra!"*<sup>45</sup> (*Met.* 5, 618-620).

*'In agony of effort*

*I called to Diana:*

*"Help, or it's all over with me.*

*Remember how I carried your bow,*

*Your quiver full of arrows. Help me,*

*Help me, Oh help me"*<sup>46</sup> (Hughes, p. 70).

### 2.2.5. *Eco*

El relato de Narciso y Eco es sin duda uno de los más conocidos de los que forman parte tanto de las *Metamorfosis* como de estos *Tales from Ovid*. La decisión de poner el nombre de Eco antes que el de Narciso en el título le confiere un mayor protagonismo al personaje femenino, una tendencia reiterada en el poeta inglés.

Eco es una pobre ninfa que solo quería llamar la atención del bello Narciso para que este la correspondiera con su amor. Ella solo era capaz de repetir las últimas palabras de su

---

<sup>44</sup> "Mientras yo jugaba allí, revolviendo la superficie, / atrás y adelante, buceando hacia el fondo, / nadando de espalda, de lado, sobre mi vientre, / sentí agitarse un extraño bulto entre las aguas: / me asustó tanto / que me apresuré hacia la orilla".

<sup>45</sup> "Cansada por el esfuerzo de la huida 'socorro, me atrapan', dije, / '¡socorre, Diana, a tu armera, a la que muchas veces diste / tus arcos y tus flechas metidas en tu aljaba para que las llevase!'

<sup>46</sup> "En mi agónico esfuerzo / imploré a Diana: / "¡ayuda, o se ha terminado todo para mí! / Recuerda cómo porté tu arco, tu carcaj de flechas. ¡Ayúdame!, / ¡ayúdame!, ¡oh, ayúdame!".

interlocutor porque Juno la había castigado por encubrir a Zeus en sus infidelidades hacia ella, y por entretenerla con elocuentes conversaciones, mientras el dios se divertía con sus amantes. Cuando la ninfa encontró la ocasión de comunicarse con su amado no quiso desaprovecharla:

(...) *'veni!' magna clamat: vocat illa vocantem. (...)*  
*Perstat et alternae deceptus imagine vocis*  
*'huc coeamus' ait, nullique libentius umquam*  
*responsura sono 'coeamus' rettulit Echo.*<sup>47</sup> (*Met.* 3, 382-387).

Los versos correspondientes en Hughes crean la imagen de una Eco con un alto grado de desesperación, lo que la lleva a repetir incansablemente (una vez más la anáfora) las últimas palabras que Narciso le dedica. Considera que esos sonidos son tesoros y así los califica con el adjetivo *precious*. El lector, en parte, sentirá en estos versos el agobio que genera la angustia de Eco, que además no es capaz de repetir las palabras claramente debido al llanto producido por su estado de tensión.

(...) *And Echo*  
*Caught at the syllables as if they were precious:*  
*'I'm here', she cried, 'I'm here' and 'I'm here' and 'I'm here.'* (...)  
*'You come to me.' And 'Come to me,'*  
*Shouted Echo. 'Come to me,*  
*To me, to me, to me.'* (...)  
*Calling as he ran: 'Stay there.' But Echo*  
*Cried back, weeping to utter it, 'Stay there,*  
*Stay there, stay there, stay there.*<sup>48</sup> (Hughes, pp. 76-77).

Uno de los versos más sentenciosos y tristes del relato en Ovidio es el siguiente:

*Omnibus auditur: sonus est qui vivit in illa.*<sup>49</sup> (*Met.* 3, 401).

<sup>47</sup> "(...) '¡Ven!', grita: ella llama al que la llama (...). / Se queda él quieto y, engañado por la voz de la otra imagen, / 'reunámonos aquí', dice, y Eco, que no respondería con mayor gusto / a ningún sonido, 'unámonos' responde".

<sup>48</sup> "(...) Y Eco / tomó las sílabas como si fuesen algo precioso: / 'estoy aquí' gritó, 'estoy aquí' y 'estoy aquí' y estoy aquí' (...) / 'Ven hacia mí.' Y 'Hacia mí,' / Gritó Eco. 'Hacia mí, / a mí, a mí, a mí.' (...) / Llamándolo mientras él corría: 'Quédate ahí.' Pero eco/ llamó de vuelta, llorando para pronunciarlo, 'Quédate ahí, / quédate ahí, quédate ahí.'".

<sup>49</sup> "Es oída por todos: es sonido lo que vive en ella".

Hughes sigue de cerca la construcción del verso latino, pero vigoriza la imagen de una voz sin cuerpo, de un ser sin ser, con el uso de la paranomasia aliterativa en *life left*, además del políptoton en *living ... life*.

*Though all you could hear it  
Living the only life left to Echo.*<sup>50</sup> (Hughes, p. 78).

Durante la desaparición de Narciso, casi al final del relato, Hughes ha decidido intercalar tres versos que evidencian lo que se ha señalado al inicio del análisis de este personaje: la importancia de Eco. El recuerdo del final de esta al narrar el de Narciso responde a la inclinación por la ninfa que se pretende inducir en el lector de *Tales from Ovid*, dado que la simpatía que genera el personaje femenino es arrolladora.

*Like Echo's the petal of his beauty  
Faded, shrivelled, fell –  
He dissappeared from his own eyes.*<sup>51</sup> (Hughes, p.83).

El final de la historia discurre paralelo al modelo latino.

#### 2.2.6. Acteón<sup>52</sup>

Como ha ocurrido con las historias de los personajes que hemos comentado hasta ahora, esta vez Hughes remodela el material de Ovidio y toma control del mismo. Es la historia de un joven que por error observa desnuda a la diosa Diana y sus ninfas, poniéndose mayor énfasis en el plano sexual (y sensual). También se aprecia un énfasis en destacar que todo lo ocurrido es fruto de un error y que podría ocurrirle a cualquiera. Esto último puede verse en estos versos:

*Destiny, not guilt, was enough  
For Actaeon. It is no crime  
To lose your way in a dark wood.*<sup>53</sup> (Hughes, p. 105).

---

<sup>50</sup> “A pesar de que todos podríais oírlo, / viviendo (Eco de esta forma) la única vida posible para Eco”. Es decir, siendo solamente una voz sin cuerpo.

<sup>51</sup> “Como el de Eco, el pétalo de su belleza / se esfumó, se marchitó, cayó- / Él desapareció de sus propios ojos”.

<sup>52</sup> Para la redacción de este apartado me ha resultado de inestimable ayuda el artículo de Ingleheart (2009).

<sup>53</sup> “Destino, no culpa, fue suficiente / para Acteón. No es un delito / que uno se extravíe en un oscuro bosque”.

Se presenta a Acteón y a sus compañeros como fervientes cazadores, que pasan mucho tiempo cazando juntos en el bosque. En seguida, abandona a sus amigos y el destino, caprichoso, lo lleva hasta una cueva donde Diana *hid from the world* (Hughes, p. 106). Mientras que Ovidio simplemente cuenta que entra en la cueva, el poeta inglés toma la decisión de presentarnos a un Acteón inocente, que simplemente se topa con la cueva y se adentra en ella con una mezcla de curiosidad, miedo y respeto. A pesar de que ambos autores colocan el destino como factor indispensable para el movimiento de la historia (*illum fatam ferebant* y *steered by a pitiless fate*), Hughes decide explotar la casualidad, el azar que ha conducido al protagonista hasta el lugar que se convertirá en su perdición.

(...) *sic illum fatam ferebant.*

*Qui simul intravit rorantia fontibus antra.*<sup>54</sup> (*Met.* 3, 176-177).

(...) *Surprised to find it,*

*He pushed into it, apprehensive, but*

*Steered by a pitiless fate –whose nudgings he felt*

*Only as surges of curiosity.*<sup>55</sup> (Hughes, p. 107).

Una vez dentro de la cueva, Ovidio se centra en describir la reacción de las ninfas al descubrir que alguien las está observando, mientras que Hughes ha preferido centrar la narración en un Acteón curioso, deteniéndose a relatar lo que atónito descubre y presentándolo prácticamente como un (involuntario) *voyeur*. De ese modo, carga la culpa en el hecho de la visión de lo prohibido por parte del joven, y no en el hecho de que las ninfas lo vieran mirándolas; la inmediatez y simultaneidad de la magistral narración ovidiana (*simul intravit ... viso sua pectora nymphae percussere viro*) se convierte de nuevo en narración demorada por parte de Hughes (otra vez las repeticiones anafóricas, en este caso del verbo *saw* y la *variatio* de *peer* al comienzo y *stare* al final, que marcan con su semántica cómo se va adaptando la vista de Acteón a la oscuridad), con un evidente cambio de “perspectiva” (en el sentido literario y en el real):

*Qui simul intravit rorantia fontibus antra,  
sicut erant, nudaе viso sua pectora nymphae  
percussere viro subitissime ululatibus omne*

<sup>54</sup> “Así era guiado por el destino. / El entró en la gruta humedecida por los manantiales”.

<sup>55</sup> “(...) sorprendido de encontrarlo, / entró, aprensivo, pero / dirigido por un hado despiadado-/ cuyos empujes sintió / como algo que simplemente surge de la curiosidad”.

*implevere nemus circumfusaeque Dianam  
corporibus texere suis (...).*<sup>56</sup> (*Met.* 3, 177- 181).

*(...) He peered  
Into the gloom to see the waterfall –  
But what he saw were nymphs, their wild faces  
Screaming at him in a commotion of water.  
And as his eyes adjusted, he saw they were naked,  
Beating their breasts as they screamed at him.  
And he saw they were crowding together  
To hide something from him. He stared harder.*<sup>57</sup> (Hughes, p. 107).

El único pecado del protagonista es mirar, observar, “sin querer, pero queriendo”, los cuerpos desnudos y bellos de las ninfas y la diosa, quien decide castigarlo. Esta acción la describen ambos autores de forma muy similar. Es muy sugerente la propuesta de leer el final del relato en Hughes conectándolo con su vida privada (si se conoce). Acteón es la historia de un hombre que comete un involuntario error y solo por ello es castigado por un grupo de mujeres, encabezado por la diosa, por supuesto (así en Ingleheart 2009, p. 215).

### 2.2.7. *Pigmalión*<sup>58</sup>

El relato de Pigmalión se encuentra en el libro décimo de las *Metamorfosis* de Ovidio. La mayor parte de este libro está narrada por Orfeo, quien, después de haber perdido a Eurídice para siempre, evita cualquier contacto que pueda desembocar en una relación afectiva; canta historias de amores desgraciados, fuera de lo normal o abominables. Hughes escoge tres de esos relatos y los coloca en la parte central de su obra, como ya se ha explicado más arriba.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> “El entró en la gruta humedecida por los manantiales. / Tal como estaban, las ninfas, desnudas, golpearon sus pechos / al ver al hombre y con alaridos llenaron / todo el bosque y alrededores, y entrelazaron a Diana / con sus cuerpos (...)”

<sup>57</sup> “(...) Miró atentamente / a través de la oscuridad para ver la cascada- / pero lo que vio fueron ninfas, sus caras salvajes / gritándole entre una confusión de aguas, / y según se acostumbraban sus ojos, vio que estaban desnudas, / golpeando sus pechos mientras le chillaban. / Y vio que se estaban juntando / para ocultarle algo. Miró con más fuerza”.

<sup>58</sup> Este apartado se ha redactado con la ayuda del artículo de Fernández López y del Río Sanz (2007-2008).

<sup>59</sup> Vid. *supra*, p.18.

Ambos autores enfatizan que el comportamiento de las Propétides<sup>60</sup> ha causado el rechazo de Pigmalión. En consecuencia, Hughes esboza un Pigmalión desencantado y resentido con las mujeres, a quienes describe como arañas cuyo útero es la tela de la que, una vez dentro, no se puede salir:

*'Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis  
viderat, offensus vitiis, quae plurima menti  
femineae natura dedit (...).'*<sup>61</sup> (*Met.* 10, 243-245).

*He adored woman, but he saw  
The wickedness of these particular women  
Transform, as by some occult connection,  
Every woman's uterus to a spider.  
Her face, voice, gestures, hair, became its web.  
Her perfume was a floating horror. Her glance  
Left a spider-bite. He couldn't control it.*<sup>62</sup> (Hughes, p. 145).

El proceso de enamoramiento de la estatua es más corto en Ovidio, que solo utiliza tres versos para la decisión de esculpirla, el acto de tallarla y el enamorarse irremediamente de ella. Por el contrario, Hughes, una vez más, decide explotar al máximo la situación de éxtasis que siente el creador, movido por el espíritu de una mujer, *a perfect woman*, sintagma repetido por el poeta inglés, la cual parece ser en principio un mero *dream* (reiterado dos veces, además de como verbo en el primer verso de los que luego citamos) de Pigmalión, pero que en realidad es un 'ente', un *spectre*, en busca de un *body*, vocablo igualmente repetido en dos ocasiones, pero en un caso referida a ella y en el otro a él:

*Interea niveum mira feliciter arte  
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci  
nulla potest, operisque sui concepit amorem.*<sup>63</sup> (*Met.* 10, 247-249).

---

<sup>60</sup> Las Propétides eran “doncellas oriundas de Amatunte que habían osado negar la divinidad de Afrodita. La diosa las castigó despertando en ellas deseos que no podían satisfacer. Se dice que fueron las primeras mujeres que se prostituyeron. Acabaron por ser transformadas en estatuas de piedra” (Grimal, 2010, p. 456).

<sup>61</sup> “A las que Pigmalión había visto llevando una vida de delito, / ofendido por los vicios que, numerosos, la naturaleza / dio a la mente femenina”.

<sup>62</sup> “Adoraba a las mujeres, pero vio / la malicia de esas mujeres en particular / que transformaban, como por alguna conexión oculta, / el útero de toda mujer en una araña. / Su cara, voz, gestos, cabellos, se convertían en su red. / Su perfume era un horror flotante. Su mirada / dejaba una picadura de araña. No podía controlarlo”.

<sup>63</sup> “Entre tanto esculpió felizmente, con un arte maravilloso, / un niveo marfil y le confirió una belleza con la que ninguna mujer / puede nacer, y se enamoró de su obra”.

*He dreamed  
 Unbrokenly awake as asleep  
 The perfect body of a perfect woman –  
 Though this dream  
 Was no so much the dream of a perfect woman  
 As a spectre, sick of unbeing,  
 That had taken possession of his body  
 To find herself a life.*<sup>64</sup> (Hughes, p. 146).

La vuelta a casa después de la ceremonia festiva la desea con intensidad tanto el Pigmalión de Ovidio como el de Hughes: la diferencia radica de nuevo en la intensidad de ese sentimiento. El escritor inglés retrata un hombre con una desesperación incontrolable: de hecho, compara sus ganas de ver de nuevo a su preciosa mujer tallada con las de un sediento en el desierto. Pigmalión está sediento de amor.

*Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae  
 incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est.*<sup>65</sup> (*Met.* 10, 280-281).

*Pygmalion hurried away home  
 To his ivory obsession. He burst in,  
 Fevered with deprivation,  
 Fell on her, embraced her, and kissed her  
 Like one collapsing in a desert  
 To drink at a dribble from a rock.*<sup>66</sup> (Hughes, p. 149).

El final del relato continúa de modo muy semejante en ambas obras

### 2.2.8. *Midas*<sup>67</sup>

El ciclo de historias órficas es seguido por el relato de Midas (*Met.* 11, 85-193). Este rey frigio reconoce al dios Baco y lo honra. La deidad, agradecida, se ofrece a cumplir el

---

<sup>64</sup> “Soñaba / ininterrumpidamente, despierto como dormido, / con el cuerpo perfecto de una mujer perfecta-/ aunque este sueño / no era tanto el sueño con una mujer perfecta / cuanto un espectro, enfermo de no-ser, / que se había apoderado de su cuerpo / para procurarse a sí misma una vida”.

<sup>65</sup> “Cuando volvió, buscó la estatua de su niña / y recostándose en el diván le dio besos: le pareció que estaba tibia”.

<sup>66</sup> “Pigmalión se apresuró a casa / hacia su obsesión de marfil. Se abrasaba, / enfebrecido de privación, / se acostaba sobre ella, la abrazaba, y la besaba / como uno que se derrumba en el desierto / para beber del goteo de una piedra”.

<sup>67</sup> Este apartado se ha redactado con la ayuda del artículo de Fernández López y del Río Sanz (2007-2008).

deseo que aquel le formule. Midas pide convertir en oro todo lo que toque, deseo que, una vez obtenido, se volverá en su contra hasta el punto de que, angustiado por no poder comer, pedirá deshacerse de ese que es en realidad una maldición. Baco, apenado por la desgracia de este hombre, vuelve a prestar su ayuda al lerdo monarca y consigue que se libre del tormento que él mismo se había buscado.

La reescritura y reelaboración de este personaje por parte de Hughes propone un Midas más avaro y estúpido, una persona que no tiene en cuenta las consecuencias de sus impulsivos deseos y sus ambiciones. La historia mítica consta de dos partes en las cuales el insensato personaje termina de la misma manera: castigado por su imprudente lengua. El primer castigo consiste, como decíamos, en el poder de convertir en oro todo lo que toca, un deseo pedido por el propio Midas al dios Baco. Mientras en las *Metamorfosis* de Ovidio simplemente se muestra contento por haber obtenido la anhelada desgracia (*gaudet malo*, en una expresión que es casi un irónico oxímoron), en el texto inglés se desarrolla un excursus sobre las supuestas bondades de ese don y las fantasías que suscita en el avaricioso monarca, quien “se las promete muy felices”...

*Laetus abit gaudetque malo Berecynthius heros.*<sup>68</sup> (*Met.* 11, 106).

*Midas was overjoyed  
To hear this first approach, so promising,  
Of his peculiar horrible doom.  
He did not have to rack his brains.  
A certain fantasy  
Hovered in his head perpetually,  
Witsfully fondled all his thoughts by day,  
Manipulated all his dreams by night.  
Now it saw its chance and seized its tongue.  
It shoved aside  
The billion –infinite– opportunities  
For Midas  
To secure a hapiness, guaranteed,  
Withing the human range  
Of what is possible to a god.*<sup>69</sup> (Hughes, pp. 201-202).

---

<sup>68</sup> “Contento se marcha y se alegra con su mal el héroe berecintio”.

En este mismo fragmento, es llamativo el sustantivo *fantasy* como sujeto de todas las oraciones posteriores. Hughes presenta a Midas atrapado en su propia “fantasía”, que consigue gobernar sus días y noches. Midas se convierte en un juguete del destino sin voluntad ni capacidad de decisión y acción, pues esa fantasía de enriquecimiento absoluta es la dueña de su vida, que al final queda a la espera de volver a arruinarlo.

Algo similar ocurre en este fragmento, donde Hughes pone empeño en personificar la estupidez y lo hace calificando en varias ocasiones sus actos como necesidades y aclarando que, aunque consiguió deshacerse de su don, no sin esfuerzo, eso no lo cambió.

*Yet his [i.e. del propio Baco] curiosity was intrigued  
To see how such stupidity would be punished,<sup>70</sup> (Hughes, p. 202).*

*Midas was chastened  
But not really changed. He was no wiser.  
His stupidity was merely lying now. Waiting, as usual,  
For another chance to ruin his life.<sup>71</sup> (Hughes, p. 206).*

Midas se encamina de vuelta a su palacio y, de nuevo, su insensatez le acarrea el castigo de tener que portar orejas de burro para siempre, por haber osado menospreciar la música de Apolo frente a la de Pan. El desarrollo de este castigo se describe de forma similar tanto por Ovidio como por Hughes, aunque cabe destacar que, al recibir las orejas de burro, Hughes dice que Apolo las colocó *on either side of Midas' impertinent face* (Hughes, p. 209). Así, subraya una vez más los atributos negativos de este personaje, atributos que son mucho más acentuados que en la escritura de Ovidio. No olvidemos que una de las características de Hughes en la elaboración de esta reescritura es el énfasis en los sentimientos más profundos de algunos de los personajes para visibilizar lo patético de una sociedad en la que los excesos han tomado posesión de su día a día.

---

<sup>69</sup> “Midas estaba emocionado sobremanera / al oír este primer acercamiento, tan prometedor, / sobre su peculiar horrible don. / No tenía que devanarse los sesos. / Una verdadera fantasía, / que revoloteaba perpetuamente en su cabeza, / astutamente acariciaba todos sus pensamientos por el día, / manipulaba todos sus sueños por la noche: / ahora veía su oportunidad y medía sus palabras; / daba por descontados / los billones de oportunidades, infinitas, / para Midas / de cara a asegurar su felicidad, con la garantía, / dentro del rango humano, / de gozar lo que es posible para un dios”.

<sup>70</sup> “Ya su curiosidad estaba intrigada / por ver cómo se castigaría tal estupidez”.

<sup>71</sup> “Midas fue escarmentado, / pero no realmente cambiado. No era más sabio. / Su estupidez estaba simplemente descansado. Esperando, como de costumbre / otra oportunidad para arruinar su vida”.

### 2.3. FORMA, LENGUAJE Y LÉXICO<sup>72</sup>

Ovidio fue uno de autores romanos más imbuidos de estética helenística, e hizo de la imitación y de la referencia a sus modelos un arte. Las *Metamorfosis* es el segundo gran poema épico de la época de Augusto (junto con la *Eneida*) y una de las obras de madurez de Ovidio.

La épica como género recoge aquellas manifestaciones literarias de carácter narrativo que cuentan las hazañas legendarias de héroes o los orígenes míticos de un pueblo. Sucede que las *Metamorfosis* son una obra ecléctica, y presentan un perfil distinto a los poemas épicos anteriores. Es un poema mitológico erudito que ya fue cultivado con anterioridad por poetas neotéricos<sup>73</sup> tras haber sido popularizado por poetas alejandrinos y al que Ovidio dotó de una nueva vida. El argumento mitológico permitió a este autor examinar la conducta del ser humano y profundizar en ella, muchas veces en estados de nerviosismo o ansiedad (y fue esto lo que, en primera instancia, llamó más la atención de Ted Hughes).

La sensación de variedad es lo que más aleja al poema de la épica tradicional y aquello que lo distancia de la “serenidad” más clásica de otros poemas de este género, como es la *Eneida*. Esta obra de Ovidio da cabida y mezcla distintos géneros a través de las historias que se cuentan a lo largo de los quince libros que la conforman: así, por ejemplo, encontramos pasajes de evidente tono épico, junto a otros líricos, bucólicos o dramáticos.

A pesar de esto, no cabe ninguna duda de que Ovidio deseaba escribir un poema épico y por ello recurrió al hexámetro, verso por excelencia del *epos*. Además, él mismo indica su intención de escribir un *carmen perpetuum* al inicio de la obra, pues era consciente de que el camino hacia la fama inmortal pasaba por la redacción de este tipo de poesía. Sin embargo, la diferencia con los poemas épicos tradicionales radica en el tono y la narración irónica, cuando no humorística, que en muchas ocasiones impregna el contenido mitológico: los dioses son más humanos, mundanos, y carecen habitualmente de la solemnidad que los caracteriza en la poesía épica.

---

<sup>72</sup> La redacción del contenido de este apartado, en lo referente a Ovidio, no habría sido posible sin la ayuda de Fernández Corte y Cantó Llorca (2008) e Iglesias y Álvarez (1997).

<sup>73</sup> Los poetas neotéricos (o *poetae novi*) fueron un grupo de autores romanos de la primera mitad del s. I a.C. cuya obra se inspiraba sobre todo en la poesía alejandrina, aunque también en algunos poetas griegos arcaicos, como Safo o Alceo. De ellos apenas se conservan escasos fragmentos a excepción de Catulo (Fernández Corte, 1997, pp.110-111).

Del estilo de las *Metamorfosis*, llama la atención su sorprendente diversidad. Ovidio es un poeta particular con una gran capacidad para cultivar diferentes registros. El poema está en continuo cambio (*metamorphosis*), pero se adapta a las necesidades de la multiplicidad de episodios narrados. En palabras de Fernández Corte y Cantó Llorca (2008, p. 158), “se sigue destacando el libro más bien por sus cualidades superficiales, por su condición de narración y narración divertida”.

Ted Hughes escribió *Tales from Ovid* como una obra de madurez, al igual que Ovidio, pero en lo que respecta a la forma se aparta de todo lo que se acaba de explicar del poema latino. No hay atisbo de imitación, ni siquiera de una intención por alcanzar el objetivo de Ovidio de escribir un poema imperecedero con unos versos solemnes y muy medidos. El poeta inglés parece no querer seguir el modelo en este sentido, sino alejarse de la prosodia latina y de los poemas épicos. Como parte de su reescritura, optó por la simplicidad y modernidad.

El poemario inglés está escrito en un verso libre que lo dota de dinamismo y que puede recibir mayor aprecio por parte de los lectores de poesía más jóvenes; se aleja de formas complejas; carece, pues, de rima, pero no de ritmo, marcado por la variedad y versatilidad de estrofas y versos. A pesar de ser un poeta formado y con un bagaje importante (sus anteriores obras son prueba de ello), Hughes decidió responder a la demanda del público actual. Según la opinión de Tiellette (2007, p. 321), esta elección de Hughes se debe a que es “una sintaxis que gusta de los sintagmas nominales, favoreciendo así la sustancia a expensas de sus accidentes; él tiende a designar la colección como lírica”.<sup>74</sup>

Los versos tienen distinta medida a lo largo de todo el libro: así, los hay que solo constan de una o dos palabras cuando quiere destacar algo, ya sea una acción, un sentimiento o una persona; junto a versos tan cortos, otros forman frases enteras, sobre todo en las historias o partes más narrativas. El objetivo es poner énfasis en detalles, aunque en ocasiones se pierda la complejidad y belleza léxica y formal del original.

En cuanto a las estrofas, ya se ha comentado que son variadas en cuanto al número de versos que las componen. Es cierto que la mayor parte de ellas son cuartetos, quintetos o sextetos, pero en algunos cuentos la extensión cambia y encontramos estrofas que se prolongan desde los 15 versos (Hughes, p. 34), 19 (p. 101) hasta los 31, sobre todo en los

---

<sup>74</sup> “Une syntaxe qui affectionne les phrases nominales, favorisant ainsi la substance aux dépens de ses accidents, it tend à désigner le recueil comme lyrique”.

cuentos más narrativos como el de ‘Creación; Cuatro edades; Diluvio; Licaón’ (p. 115). Por este mismo motivo destacan las historias ‘La muerte de Cigno’ (pp. 168-173) y ‘Baco y Penteo’ (pp. 183-200).

Hay que tener en cuenta que las distintas lenguas tienen una prosodia y una morfología especial de versos. Estas diferencias se aprecian en textos como el de Hughes, que tratan de reescribir e imitar un modelo pero introduciendo aportaciones personales. Ahora bien, estas diferencias no constituyen una traba, sino un incentivo estético para el verso (Domínguez Caparrós, 2001, p.235).

Cabe destacar que pese a la irregularidad de estrofas y versos que se acaba de señalar en los párrafos anteriores, Hughes quiso terminar *Tales from Ovid* con un relato más moderado en lo que a forma se refiere. El último cuento, ‘Píramo y Tisbe’ (pp. 246-254), es regular y uniforme en cuanto a la extensión de versos y de estrofas: todas estas están compuestas por tercetos con una medida más o menos estable. No es casualidad, a nuestro juicio, que la historia que dio origen a *Romeo y Julieta* de Shakespeare, autor al que Hughes admiraba profundamente, se coloque al final de un gran poemario; ni tampoco es casualidad que la forma sea la más estable. Hughes quiso rendir así un homenaje a uno de los literatos más grandes de la cultura occidental.

En cualquier caso, considero que ha quedado demostrado en páginas anteriores que uno de los elementos que en mayor medida determinan y demuestran la reescritura a la que Hughes sometió las *Metamorfosis* ovidianas es el rasgo característico, tanto formal como de contenido, que consiste en explayar y desarrollar momentos del relato que en el texto latino están muy condensados, cuando no meramente sugeridos, y ello especialmente en pasajes de especial dramatismo y que constituyen una situación esencial en el devenir del relato. Así, por ejemplo, hemos visto la demora en relatar la pueril insistencia de Faetón en recibir pruebas de su linaje divino por parte de sus progenitores, el relato del sensual baño de Aretusa en el estanque y las posteriores súplicas de socorro dirigidas a Diana, la escena *voyeurística* de Acteón, el ¿diálogo? entre Eco y Narciso, las avariciosas fantasías del necio Midas ante las posibilidades de enriquecimiento que le brindaba el don obtenido de Baco o, en fin, la pasión arrebatada de Pigmalión en su episodio de agalmatofilia. Como hemos visto también, uno de los elementos a los que recurre Hughes es la repetición en anáfora (y en ocasiones con construcciones oracionales paralelas) de una serie de sintagmas o vocablos que resultan ser claves en la narración; tales repeticiones buscan reforzar sobre todo el *páthos*, en

sentido amplio, del *tale* en el momento más importante de este. Recordemos ahora los reiterados *give me proof* de Faetón, *he saw* de Acteón en la gruta de las ninfas o los *come to me, I'm here y stay there* de Narciso y Eco, aunque en este mito es claro que la “repetición” es un elemento del todo inherente a un relato que se basa en el fenómeno sonoro natural del eco, y Hughes no podía sino sacarle el máximo partido (más aún que el propio Ovidio).

Respecto al lenguaje ovidiano en las *Metamorfosis* no podemos detenernos aquí a ofrecer una extensa caracterización, aunque sí cabe destacar que abandona los arcaísmos e introduce innovaciones tanto en el plano léxico como en las construcciones sintácticas; consigue dotar a las palabras de una naturaleza tangible y, en fin, logra transformar la imagen verbal en realidad. A decir verdad, “los estudios actuales sobre *Metamorfosis* han puesto de relieve la influencia de la retórica en la invención de historias increíbles, sin que *retórica* signifique aquí algo falso y artificial que se opusiera a la verdadera poesía, sino algo equivalente a la facultad de la *inventio*, entendida a la manera antigua” (Fernández Corte y Cantó Llorca, 2008, p.136).

Hughes, en lo que se refiere al lenguaje, decide actualizar y aclarar algunos de los lugares en los que suceden los hechos para que el lector de sus *Tales* no tenga la necesidad de buscar la referencia geográfica fuera de la propia lectura. Algunos ejemplos de esto aparecen en el cuento de ‘Creación, cuatro edades, inundación, Licaón’, con el reparto de los puntos cardinales entre los vientos más importantes:

*Eurus ad Auroram Nabataeaeque regna recessit  
Persidaeque et radiis iuga subdita matutinis;  
Vesper et occiduo quae litora sole tepescunt,  
proxima sunt Zephyro; Scythiam septemque triones  
horrifer invasit Boreas; contraria tellus  
nubidus adsiduis pluviaque madescit ab Austro.*<sup>75</sup> (*Met.* 1, 60-66).

*The East is given to Eurus –  
Arabia, Persia, all that the morning star  
Sees from the Himalayas.  
Zephyr lives in the sunset.  
Far to the north, beyond Scythia  
Beneath the great bear, Boreas  
Bristles and turns.*

---

<sup>75</sup> “El Euro se retiró a la Aurora y el reino de los nabateos, / a Persia y a las cimas sometidas por los rayos del sol matutino; / el anoecer y las costas que se calientan al caduco sol / están próximas al Céforo; el horrendo Bóreas invadió Escitia / y el Septentrión; la tierra que se encuentra al otro lado / está empapada por las continuas nubes y el lluvioso Austro”.

*Opposite, in the south,  
Auster's home  
Is hidden in dripping fog.*<sup>76</sup> (Hughes, p. 6).

En la historia de 'El rapto de Proserpina' cuando habla de Tifón, Hughes recurre a Roma como punto de orientación para aclarar dónde se ubica el Peloro, un cabo de Sicilia, bajo el que yace una de las manos del gigante.

*(...) dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro.*<sup>77</sup> (*Met.* 5, 350).

*His right hand, reaching towards Rome,  
Was crushed under Pelorus.*<sup>78</sup> (Hughes, p.53).

La sustitución de referencias clásicas por formas más comprensibles se repite con los epítetos que Ovidio utiliza para referirse tanto a dioses como a hombres. Por ejemplo, al hablar del momento en que Plutón ('Dite' en Ovidio) es atravesado por la flecha de Eros o de Aretusa (la 'amada por Alfeo', en Ovidio), Hughes recurre directamente al nombre habitual:

*Inque cor hamata percussit harundine Ditem.*<sup>79</sup> (*Met.* 5 384).

*Buried it in the dark heart of Pluto.*<sup>80</sup> (Hughes, p. 55).

*Tum caput Eleis Alpheias extulit undis.*<sup>81</sup> (*Met.* 5, 487).

*Then Arethusia, the nymph that Alpheus loved,  
Lifted her head from her pool.*<sup>82</sup> (Hughes, p. 61).

Y lo mismo encontramos en el caso de uno de los epítetos de la diosa Minerva (*Tritonia*) al inicio de la historia de Aracne:

*Praebuerat dictis Tritonia talibus aures.*<sup>83</sup> (*Met.* 6, 1).

*Minerva, goddess of weavers*<sup>84</sup> (Hughes, p. 174).

---

<sup>76</sup> "El este se le entrega a Euro- / Arabia, Persia, todo lo que la estrella de la mañana / ve desde el Himalaya. / El Céfiro vive en el ocaso. / Lejos hacia el Norte, más allá de Escitia, / bajo la Osa Mayor, Bóreas / se eriza y da la vuelta. / Al lado opuesto, en el Sur, / la casa de Austro / se oculta entre goteante niebla".

<sup>77</sup> "Pero su mano derecha está sujeta al ausonio Perolo".

<sup>78</sup> "Su mano derecha, mirando en dirección a Roma, / fue aplastada bajo el Perolo".

<sup>79</sup> "Y hasta el corazón atravesó a Dite con su caña arponada".

<sup>80</sup> "La [flecha] enterró en el oscuro corazón de Plutón".

<sup>81</sup> "Entonces la Alfeyade sacó la cabeza de las ondas eleas".

<sup>82</sup> "Entonces Aretusa, la ninfa a la que Alceo amaba, / elevó su cabeza de su estanque".

<sup>83</sup> "La Tritonia había prestado oídos a tales historias".

<sup>84</sup> "Minerva, diosa de las tejedoras".

En la introducción de este trabajo<sup>85</sup>, se apuntó que uno de los elementos concomitantes de la obra de Ovidio y la de Hughes era el interés por el mundo natural que describen, siendo más acusado aún en el autor inglés. No son escasas las descripciones y/o comparaciones con elementos naturales: Hughes introduce imágenes para describir el mundo natural dotándolo de plasticidad, sirviéndose de referencias fácilmente inteligibles para cualquier tipo de lector; además aparecen comparaciones con el mundo animal para describir algunas situaciones. A continuación se muestran algunos de los ejemplos más representativos.

Así, en el mito de Erisicón, Ceres ordena al espíritu de una montaña que vaya en busca del Hambre para que este se convierta en la mayor pesadilla de aquel por haber talado un árbol sagrado. Al explicarle dónde puede encontrarla, Ovidio se limita a decir que está en un lugar glaciario de Escitia; sin embargo, Hughes amplía la imagen del hielo y del frío.

*est locus extremis Scythiae glacialis in oris (...).*<sup>86</sup> (*Met.* 8, 788).

*Far away to the north of Scythia*

*Lies a barren country, leafless, dreadful:*

*Ice permanent as iron, air that aches.*<sup>87</sup> (Hughes, p. 88).

Respecto a la presencia de los animales, he querido destacar dos ejemplos en los que Hughes profundiza en el dinamismo y fuerza de la acción utilizándolos como símil. El primero es un fragmento del mito de Peleo y Tetis, los padres de Aquiles, en el que se cuenta cómo Peleo consiguió inmovilizar a la ninfa para poseerla. Tanto Hughes como Ovidio explican que ató sus extremidades para inmovilizarla; la diferencia aparece cuando el poeta inglés decide apuntar que Tetis está siendo tratada como un animal llevado al sacrificio o al banquete.

*Illa novat formas, donec sua membra teneri*

*sensit et in partes diversas bracchia tendit.*<sup>88</sup> (*Met.* 11, 261).

*Her feet and hands were a single squirming cluster,*

*As if she were to be carried, slung from a pole,*

---

<sup>85</sup> Vid. *supra*, p. 10.

<sup>86</sup> “Hay un lugar en las extremas orillas glaciales de Escitia [...]”

<sup>87</sup> “Muy lejos al norte de Escitia / se extiende un país árido, sin vegetación, espantoso: / hielo permanente como el acero, aire que duele”.

<sup>88</sup> “Aquella renueva sus formas, hasta que sintió que sus extremidades eran retenidas / y extendió sus brazos hacia distintas partes”.

*Like an animal.*<sup>89</sup> (Hughes, p. 104).

El segundo y último ejemplo referente al mundo animal que se va a ofrecer aparece en el mito de Aracne. Aracne era una tejedora que se consideraba mejor en esa arte que la propia diosa Minerva, quien, disfrazada de anciana, intentó que la joven Aracne se disculpase por la afrenta. El fragmento que se presenta a continuación pertenece al momento en el que Aracne se enfrenta y opone a Minerva disfrazada, porque consideraba un oprobio para ella ese consejo de que pidiera disculpas. En el momento en el que Aracne se gira para enfrentarse a la anciana, Hughes la compara con una cobra, tanto por la forma en la que movió su cuello como por las palabras envenenadas que iba a dedicarle a la diosa.

*Adspicit hanc torvis inceptaque fila relinquit  
vixque manum retinens confessaque vultibus iram.*<sup>90</sup> (*Met.* VI, 34-36).

*Aracne turned from her loom.  
She reared like a cobra, scowling,  
And came near to striking the old woman.*<sup>91</sup> (Hughes, p. 175).

Son, como se observa, rasgos de una expresividad que está ya potencialmente contenida en Ovidio, pero que Hughes aprovecha para desplegarla en toda su extensión recurriendo al símil (en este caso animalístico), lo que no deja de ser un procedimiento muy habitual de la épica antigua y que transmite con eficacia al lector de hoy variados sentimientos dramáticos, como la impotencia o la ira.

También en el plano del lenguaje, pero ahora referido al léxico, Hughes introduce símiles que podrían considerarse anacronismos en una traducción, pero que, al tratarse de una reescritura, son ayudas a las que el poeta recurre para acercar la historia al lector y otorgar, de nuevo, una mayor viveza y desenfado a las historias que está transmitiendo, de modo que ese lector las sienta como suyas y no solo de Ovidio.

En la primera historia, ‘Creación; cuatro edades; diluvio; Licaón’, en el momento de la universal descarga de lluvia, Júpiter expresa su deseo de deshacerse de la humanidad mediante una “electrocución masiva por rayos”, idea que luego desecha por el peligro que

---

<sup>89</sup> “Sus pies y manos eran un único grupo que se retorció, / como si tuviese que ser transportada, colgada de un poste, / como un animal”.

<sup>90</sup> “La observa con feroz rostro, deja a un lado la tarea de hilos comenzada / y apenas conteniendo su mano y la ira que su rostro atestiguaba...”.

<sup>91</sup> “Aracne se giró de su telar, / se levantó como una cobra, adquiriendo un aspecto amenazador, / y se acercó para atacar a la mujer anciana”.

encierra también para la morada de los dioses. No deja de percibirse en ello un rasgo del mismo humor irónico que tantas veces despliega Ovidio en su poema:

*(...) He pondered  
Mass electrocution by lightning.*<sup>92</sup> (Hughes, p. 19).

En la historia de ‘El rato de Proserpina’, Hughes utiliza la lotería como símil, después de que Ceres pida a Júpiter que traiga a su hija de vuelta. Este intenta convencerla (aludiendo a la antigua repartición de “reinos” entre ellos dos y su tercer hermano, Neptuno) de que Plutón también es un dios y, por tanto, un esposo tan válido como él mismo, siendo la diferencia entre ambos la naturaleza de sus dominios; de nuevo apreciamos un leve, pero claro, toque de humor en las palabras del padre de los dioses:

*He is my equal, only not so lucky  
In the lottery  
That gave heaven to me and hell to him.*<sup>93</sup> (Hughes, p. 64).

En la historia del rey Midas, después de su intento de deshacerse de la maldición de convertir todo en oro, Ovidio explica que los campos regados por el río se endurecieron y los terrones amarilleaban (*Met.* 11, 144-145). Hughes evoca la misma imagen, pero hace referencia nada menos que a palomitas de maíz (*popcorns*) y a buscadores de oro estadounidenses (*fossickers*).

*And big popcorns of gold, in its gravels,  
Fever the fossicker.*<sup>94</sup> (Hughes, p. 205).

De ese modo, la estupidez de Midas supuso no solo la pérdida de los campos de su reino, sino también el fomento de la ambición y la llegada de ávidos exploradores y aventureros a la caza de esas diseminadas y valiosas pepitas/palomitas, como en la California de finales del XIX y principios del XX; otro “mito de estupidez”, el de *El Dorado*, subyace aquí.

Asimismo, encontramos referencias a autopistas o incluso a ahogamientos durante la práctica del *surf*.

*Keep to that highway.*<sup>95</sup> (Hughes, p. 33)

---

<sup>92</sup> “Se planteó / una electrocución en masa a base de rayos”.

<sup>93</sup> “Él es mi igual, solo que no tan afortunado / en la lotería / que me dio a mí el cielo, y el infierno a él”.

<sup>94</sup> “Y grandes palomitas de oro, entre la gravilla, / que encienden la fiebre de los buscadores de oro”.

*Like the signalling arm of somebody drowning in surf.*<sup>96</sup> (Hughes, p. 111).

En el primer caso, es uno de los consejos que Apolo da a su hijo Faetón cuando este va a manejar el carro del Sol. En el segundo, es el brazo de Acteón sobresaliendo entre la “ola” de perros que se ha lanzado sobre él para devorarlo.

Incluso encontramos una aspiradora. En la historia de Erisictón, cuando explica cómo el Hambre se aleja súbitamente del lecho de aquel, una vez cumplido el encargo de Ceres:

*As if sucked back  
Into the vacuum –  
Deprivation's hollow territories  
That belong to her, and that she belongs to.*<sup>97</sup> (Hughes, p. 90).

Observamos, pues, una inteligente y a veces incluso (tragi-)cómica modernización de los típicos símiles de la épica antigua, que sirven sin duda para actualizar de manera muy eficaz los mitos ovidianos.

Es notorio el uso de palabras no inglesas por parte de Hughes, sobre todo de vocablos franceses (*voyeurs*, p. 80; *travail*, p. 164) italianos (*palazzo*, pp. 17 y 85; *spaghetti*, p. 187) e incluso latinos y griegos, algunos de ellos cultismos (*momentum*, p. 52; *phobia*, p. 145; *hallucination*, p. 150; *manifesto*, p. 183; *ignes fatui*, p. 183; *delirium*, p. 185), así como algunas que tienen una vida relativamente escasa en el léxico anglosajón (*zenith*, p. 35; *co-wife*, p. 116; *limbo*, p. 127). Las introduce de forma aleatoria en distintos cuentos. Probablemente con la intención no tanto de exhibir su conocimiento de diferentes lenguas como de mostrar una cierta “universalidad” de los cuentos que está transmitiendo, además de servir algunas de ellas también al objetivo de actualización y modernización (incluso en los cultismos de las lenguas clásicas, varios de ellos empleados al modo moderno y no en su sentido antiguo).

---

<sup>95</sup> “Mantente en esa autopista”.

<sup>96</sup> “Como el brazo haciendo señales de alguien que se ahoga haciendo surf”.

<sup>97</sup> “Como si fuese absorbida / por la aspiradora- Yermos territorios de privación: / esos que le pertenecen, y a los que ella pertenece”.

## 2.4. INTENCIÓN DIDÁCTICA

Hughes mostró una clara preocupación por las condiciones de la educación actual, porque estimaba que destruía el alma y que solo dejaba espacio para representar el mundo exterior, proyectando la creencia de que lo único importante es el valor instrumental. El *poeta laureado* consideraba que la imaginación está ligada al mundo interior, plagado de magia y fantasía; el desarrollo de las capacidades para poder vivir plenamente ese mundo apenas explorado había sido cercenado de la cultura occidental durante muchos siglos, impidiendo el proceso creativo de los estudiantes. El gran poeta inglés estaba concienciado del alcance y del gran problema que representaba la falta de una educación más abierta y temía que la poesía sufriera las consecuencias de unas generaciones solo vagamente formadas en lo que a cultura se refiere (Huddleston, 2010, p. 59).

Esta situación, entre otros motivos que se mencionaron en la introducción de este trabajo, son los que lo llevaron a dedicar parte de su obra a la literatura infantil. El título de la obra que aquí analizamos, *Tales from Ovid*, es revelador en este sentido. La palabra *tales* (cuentos) designa una historia, especialmente aquella que es inventada o difícil de creer. Una historia que se ciña a esta descripción podría ser cualquier novela de género fantástico; sin embargo, su uso más frecuente hace referencia a los cuentos infantiles, como los recopilados por los hermanos Grimm, que se transmiten de generación en generación.

Los cuentos infantiles, al igual que los mitos, tratan sobre preocupaciones generales del ser humano en clave de historia irreal. Las *Metamorfosis* son una epopeya en la que se entrelazan la experiencia del ser humano y la intervención divina, pero no deja de ser una obra que refleja las reacciones de mortales y seres divinos, estos profundamente humanizados. Por tanto, las historias de las *Metamorfosis* son relatos imperecederos y han suscitado constantes y sucesivas reinterpretaciones a lo largo de la historia occidental. A decir verdad, “los cuentos más antiguos son normalmente lo que reflejan la auténtica experiencia humana; cuentos sobre pasiones humanas tan fuertes como para ser fuerzas divinas o sobrenaturales, incrustadas en la psique humana”.<sup>98</sup> (Jacobsen, 2009, p. 161).

Hughes, al elegir veinticuatro episodios de los más de doscientos cincuenta que transmite Ovidio, adapta ese material a las preocupaciones y hábitos que quiere resaltar, criticar o denunciar de la sociedad en la que vivimos.

---

<sup>98</sup> “The oldest tales are usually the ones reflecting genuine human experience –tales of human passions so powerful as to be divine or supernatural forces, embedded in the human psyche”.

Hay un intento de generar una reflexión sobre la actualidad desde la perspectiva cristiana, que cada día tiene menos adeptos debido no solo a los descubrimientos científicos, sino también al desengaño que la globalización ha traído consigo. No faltan referencias al imaginario judeocristiano; por ejemplo, al final de la primera historia, cuando se inunda la tierra para dar paso a una nueva generación, apunta a que la humanidad ahogada se parecía a una plaga, en lo que parece un referencia a las de Egipto descritas en el Antiguo testamento

*Drowned mankind, imploring limbs outspread,  
Floats like a plague of dead frogs.*<sup>99</sup> (Hughes, p. 23).

Esta referencia une la venganza del dios cristiano con la de Júpiter. El uso del imaginario cristiano (dentro, claro está, del arquetipo mítico del diluvio, común a las culturas mediterráneas) permite al poeta inglés recordar al lector que, aunque la voz poético-narrativa está transmitiendo historias del pasado mítico, tiene muy presente el mundo actual (Jacobsen, 2009, p. 166).

Se ratifica el alcance de los “cuentos” como lección universal e intercultural, que sirve tanto para los romanos como los cristianos o los meros lectores del s. XXI. Son aptos para todas las edades, e incluso, en un mayor grado, para la edad adulta, momento en que las personas tienen más preocupaciones y es necesario un alto grado de (auto)determinación para soportar los inevitables reveses de la vida. Un niño podría perderse alguno de los matices o no sería capaz de profundizar en la enseñanza final que se quiere transmitir.

Hughes consigue recrear con gran fidelidad las historias de las *Metamorfosis* y ofrecer una versión actual de las mismas sin perder la esencia que ha conseguido que después de tanto tiempo se siga hablando de ellas: al fin y al cabo, la finalidad de las historias es “transformarse en nuevas versiones de sí mismas a medida que se vuelven a contar.” (Tatar, 2010, p. 56).

A continuación, intentaré explicar y demostrar la posible crítica, moraleja o reflexión social de los cuentos elegidos por Hughes para su reescritura.

Una de las historias más llamativas es la de Faetón. Se resaltan, como ya se explicó, las características negativas del personaje<sup>100</sup> y, de este modo, Hughes critica la desobediencia y la poca confianza que el protagonista tiene en sus padres: no confía lo suficiente en ellos

---

<sup>99</sup> “La humanidad ahogada, implorando con extremidades extendidas, / flota como una plaga de ranas muertas”.

<sup>100</sup> Vid. *supra* p. 20.

como para conformarse con la seguridad de ser su padre que trata de transmitirle Febo. Esta actitud, como ya apuntamos en el análisis del personaje, está presente en muchos niños o adolescentes de hoy en día, que son incapaces de escuchar y entender que los padres solo quieren lo mejor para sus hijos y que suelen intentar que no sufran ningún daño innecesario. Faetón, por la decisión equivocada de seguir adelante con su obcecada ilusión de conducir el carro de su padre Febo, termina muriendo desastrosamente, y provocando desastres. Lo único que consiguió fue el sufrimiento de sus seres queridos, y de muchas otras personas por el cataclismo.

De nuevo son los padres quienes vuelven a sufrir debido a sus hijos en la historia de 'El rapto de Proserpina'. La joven fue raptada por Plutón, que quería casarse con ella, y se la llevó a los infiernos. De forma contraria a la de Faetón, Proserpina no escogió su destino, pero eso no cambia la tragedia de que fuera raptada. Los casos de personas desaparecidas son una de las lacras más preocupantes de nuestra sociedad. No es casual que Hughes escogiese esta historia como una de las que formarían parte de su poemario: es la historia de todas esas personas sin voz que se fueron sin dejar rastro y cuyos familiares, como le ocurre a Ceres, buscan sin cesar.

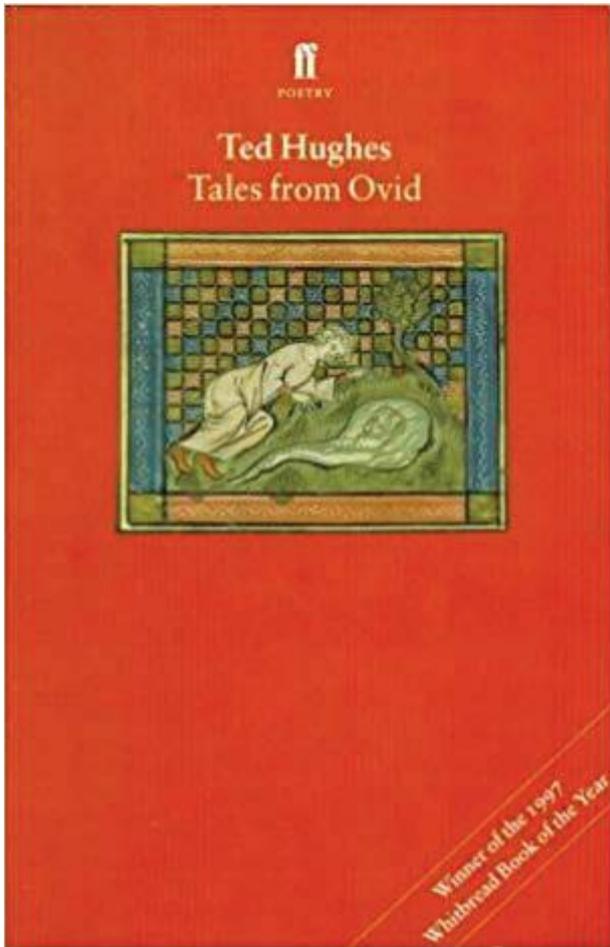
Los *tales* que contienen un contenido sexual son altamente sugestivos; así, las historias de violación de Calisto y Tetis o el incesto cometido por Mirra. En los relatos sobre violaciones, Hughes probablemente ha querido criticar la conducta antisocial que subyace a todos ellos, con personas que se valen de su posición de superioridad y que, sin un consentimiento expreso y buscando su propio desahogo, consiguen trastocar el rumbo de la vida de otras personas que, seguro, no lo deseaban. Por otro lado, la historia de Mirra, que narra la historia de esta niña que se enamora perdidamente de su padre y se decide a mantener relaciones sexuales con él, pone de manifiesto que la atracción sexual va más allá de edades o relaciones familiares. Es verdad que, desde una perspectiva antropológica, no es lícito acostarse con familiares cercanos. La mayoría de las culturas y sociedades condenan esta práctica, al igual que Hughes. Por consiguiente, no parece necesario que este critique una práctica ya censurada. En verdad, lo que el poeta inglés ha intentado hacer es describir las relaciones desiguales de aquellos que se sienten atraídos por personas mayores o menores que ellas, no como un reproche, sino como un reflejo de la diversidad sexual a la que se puede acceder de forma independiente a edades, sexos o colores. Es un tema sobre el que merece la pena reflexionar.

Las conductas irregulares y exageradas son blanco de las críticas del poeta anglosajón. La soberbia (representada por Aracne, Níobe, y Diana en ‘Acteón’), los celos, que causan la muerte de alguno de los implicados (como ocurre en las historias de ‘Sémele’ y ‘Hércules y Deyanira’), la avaricia (representada por ‘Midas’) o el egocentrismo (en ‘Eco y Narciso’).

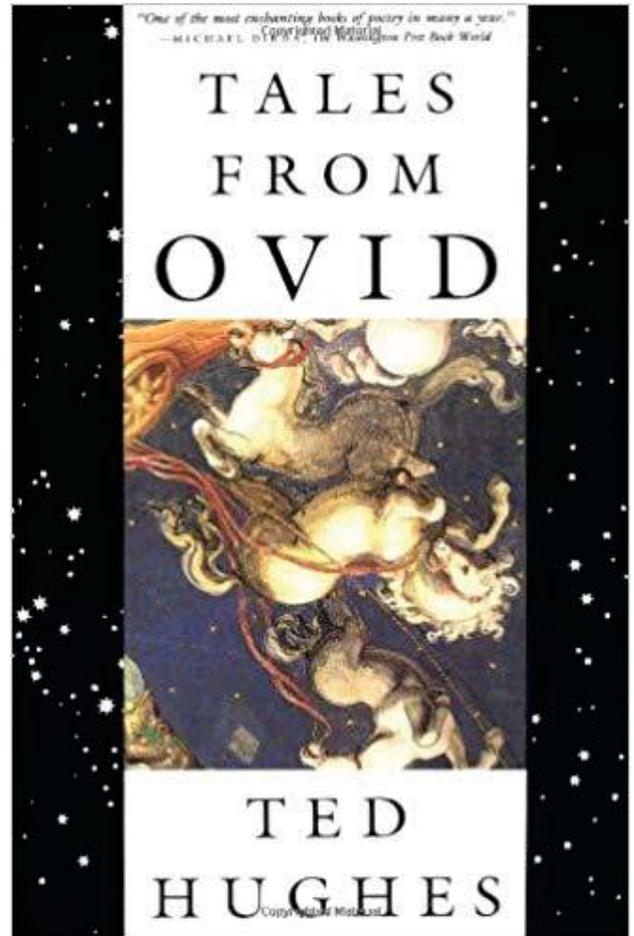
Destacan los cuentos de ‘Erisictón’ y de ‘La muerte de Cigno’ por su carácter social. El primero de ellos podría entenderse como una crítica a la deforestación: Erisictón es castigado por Ceres a sufrir hambre el resto de su existencia por talar un árbol sagrado. Desgraciadamente, no es necesario que sea un árbol sagrado para que la “diosa” abundancia termine castigándonos en un tiempo no muy lejano por olvidar que sin recursos naturales el ser humano no es nada; por otro lado, ‘La muerte de Cigno’ es la historia de la guerra, por la que mueren miles de personas, todavía hoy, por defender lo que consideran correcto. No creo necesario señalar, por obvio, lo triste que es la pérdida de vidas por esto.

No obstante, el cuento final (‘Píramo y Tisbe’) es un rayo de luz después de las historias anteriores. La muerte de los amantes y su deseo de que esa muerte sirviese para que sus familias dejaran los odios a un lado ha podido servir a Hughes como expresión de la posibilidad de un futuro mejor en el que no fuese necesario criticar el tipo de conductas que se acaban de explicar.

Todas estas historias tienen su reflejo en la sociedad actual y Hughes ha querido concienciar a todo aquel que se acerque a su obra de que el ser humano no ha cambiado tanto por muchos siglos de diferencia que haya entre su obra y la de Ovidio, y que, a veces, una misma historia puede ofrecer varias interpretaciones. Debajo de una apariencia de cuentos infantiles se puede encontrar mucho más.



Cubierta de la primera edición de *Tales from Ovid*.  
Publicada por Faber and Faber en 1997.



Cubierta de la primera edición americana de *Tales from Ovid*.  
Publicada por Farrar-Straus-Giroux en 1998.

### 3. Conclusiones

---

A la fascinación de Hughes por el ambiente natural, cuya presencia es central en la mayoría de sus poemas, y la mitología en general y la cultura clásica en particular, se une el interés que las *Metamorfosis* han generado en autores a lo largo de la historia y que ha visto su renacimiento más reciente en la literatura inglesa de finales del siglo pasado. Hughes quiso ofrecer su personal aportación a esta nueva tendencia y colaborar en la transmisión y pervivencia de Ovidio. La atracción del poeta inglés por la cultura clásica es sincera, fruto de su educación e interés personal que lo llevaron a adaptar y traducir algunas obra de teatro clásico antes de emprender el trabajo que culminó en la realización del poemario que nos ha ocupado durante estas páginas.

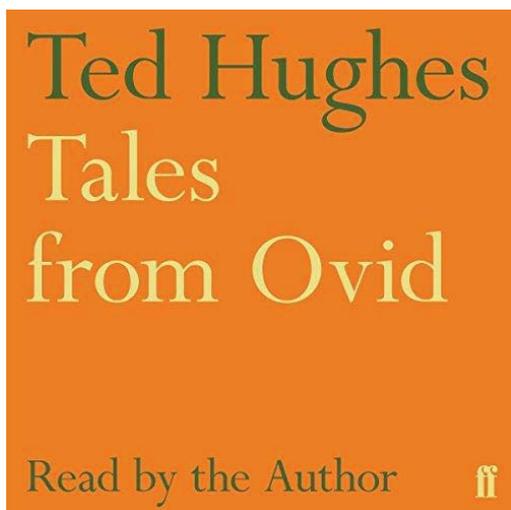
Este trabajo ha querido demostrar que *Tales from Ovid* debe entenderse no como un ensayo aislado sino como una pieza más de la poesía de Hughes que se inserta con naturalidad y pleno derecho en el *corpus* del autor. Aunque inspirado por Ovidio, fue capaz de darle su propia voz a un texto imperecedero e incluir sus preocupaciones con una finalidad moral.

La intención de Hughes de hacer una reescritura, que no una traducción, del texto de Ovidio es palpable desde el inicio. La sola elección de veinticuatro pasajes de entre los más de doscientos cincuenta que conforman las *Metamorfosis* es altamente sugestiva; el poeta inglés escogió aquellas historias que mejor se adaptaban a lo que quiso transmitir al lector.

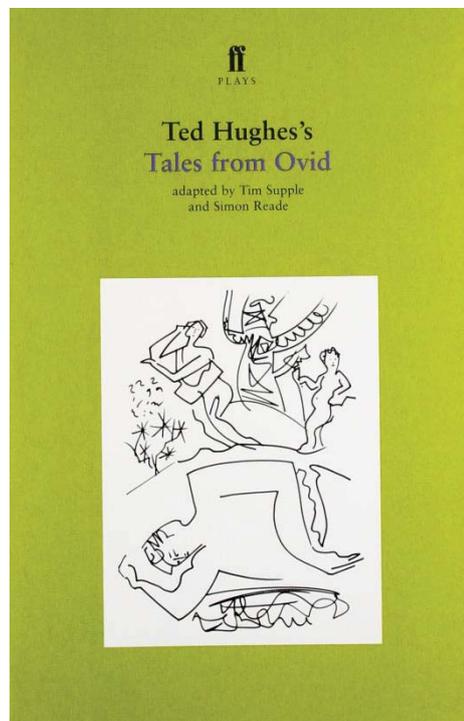
El poeta anglosajón logra crear nuevas yuxtaposiciones entre las historias otorgándoles una nueva vida. He comentado en el trabajo las diferencias que se aprecian entre los personajes de los mitos de Ovidio y de los *tales* de Ted Hughes, donde el segundo se recrea en la expresión de los sentimientos más extremos del ser humano e incluso introduce ampliaciones para ubicar lo emocional y pasional como centro de atención.

Podemos destacar que Hughes, como parte de su reescritura, opta por acercarse al lector de poesía contemporáneo y no experto en cultura clásica; moderniza las referencias clásicas a lugares y personajes míticos, así como también introduce un vocabulario variado en diferentes lenguas. Su afán de actualización se despliega en el uso, muchas veces cómico, de símiles con claras referencias al mundo moderno.

Es admirable que un poeta central de la literatura inglesa del pasado siglo haya decidido recurrir a un clásico como Ovidio para reelaborar el material transmitido por este y haya integrado las veinticuatro historias escogidas en el lenguaje poético contemporáneo y haya explorado los excesos sentimentales comunes al ser humano del s. I a.C. y al lector actual, mostrando cómo lo *mítico* no hace sino hablar constante y esencialmente de nosotros, los lectores, reflejándonos en la página como a Narciso en el estanque, pero advirtiéndonos, a un tiempo, de que no corramos su suerte...



**Cubierta del audiolibro de *Tales from Ovid*.** Leído por Ted Hughes. Publicado por primera vez por Faber and Faber en 1998.



**Cubierta de la adaptación de Tim Supple y Simon Reade.** Publicado por Faber and Faber en 2000.

## 4. Referencias bibliográficas

---

### Fuentes primarias

Hughes, T. (1997). *Tales from Ovid*. Londres, Faber and Faber.

P. Ovidii Nasonis. (2004). *Metamorphoses*. Ed. R.J. Tarrant. Oxford, Oxford University Press.

### Fuentes secundarias

Hofmann, M. y Lasdun, J. (eds.) (1996). *After Ovid: New metamorphoses*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.

Wilkinson, P. J. (1955). *Ovid recalled*. Cambridge, Cambridge University Press.

### Estudios

Cox, B. (1999). “Ted Hughes (1930-1998): A personal retrospect”, *The Hudson Review*, 52.1, 29-43.

Domínguez Caparrós, J. (2001). “Sobre métrica comparada”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 10) 233-250. Consultable en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8g912> [julio 2018].

Fernández López, J. y E. del Río Sanz. (2007-2008). ““Ovid laureate”: personajes de las ‘Metamorfosis’ en Ted Hughes y Carol Ann Duffy”, *Cuadernos de investigación filológica* 33-34, 97-118.

Fernández Corte, J.C. y J. Cantó Llorca. (2008). “Introducción”. En Ovidio, *Metamorfosis. Libros I-V*. Madrid, Gredos, pp. 7-226.

Fernández Corte, J.C. (1997). “Catulo y los poetas neotéricos”. En C. Codoñer, *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 109-122.

Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.

- Hardie, P. (ed.). (2002). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Huddleston, R. (2010). "Myth and education", *Chicago review*, 55.3-4, 55-62.
- Iglesias, R.M<sup>a</sup>. y M<sup>a</sup>.C. Álvarez (1997). "Las *Metamorfosis*". En Codoñer, C. (ed.), *Historia de la literatura latina*. Madrid, Cátedra, 231-244.
- Ingleheart, J. (2009). "The transformation of Actaeon myth: Ovid, *Metamorphoses* 3 and Ted Hughes's *Tales from Ovid*". En R. Rees. (ed.), *Ted Hughes and the Classics*. Oxford, Oxford University Press, 199-215.
- Jacobsen, G.A. (2009). "'A holiday in rest home': Ted Hughes as vates in *Tales from Ovid*". En R. Rees (ed.), *Ted Hughes and the Classics*. Oxford, Oxford University Press, 156-176.
- Kennedy, D.F. (2002). "Recent receptions of Ovid". En P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 320-335.
- Lindop, G. (2014). Introducción del editor. En R. Graves. *La diosa blanca*. Madrid, Alianza Editorial, 9-31.
- Lyne, R. (2002). "Ovid in English translation". En P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press, 249-263.
- McClatchy, J.D. (1998). "Old Myths in new versions", *Poetry*, junio, 154-164.
- Rees, R. (ed.). (2009). *Ted Hughes and the Classics*. Oxford, Oxford University Press.
- Talbot, J. (2006). "'I had set myself against latin': Ted Hughes and the Classics", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 1 (13), 131-162.
- Tatar, M. (2010). "Why fairy tales matter. 'The Performative and the Transformative'", *Western Folklore*, 69.1, 55-64.
- Tatham, A.M. (2009). "Passion 'in extremis' in Ted Hughes's *Tales from Ovid*". En R. Rees (ed.), *Ted Hughes and the Classics*. Oxford, Oxford University Press, 177-198.

- Teruel Pozar, M. y V. Montalt i Resurrecció. (2005). “Ovidi, Metamorfosis, Ted Hughes...”  
*Quaderns de Filologia. Estudis literaris X*, 293-314.
- Tilliette, J.Y. (2007). “Ovide métamorphosé: l’*Ovide moralisé*, les *Tales from Ovid* de Ted Hughes”, *Poétique*, (3), 151, 312-324.
- Wehr, G. (1991). *Carl Gustav Jung: su vida, su obra, su influencia*. Barcelona, Paidós.
- Weissbort, D. (ed.) (2006). *Ted Hughes: Selected translations*. Londres, Faber and Faber.
- West, T. (1985). *Ted Hughes (Contemporary writers)*. Londres, Methuen.