

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Los animales en dos obras de Ted Hughes:
de cuentos para niños a poesía mítica postmoderna

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLÉSAS

PRESENTA:

CLARA STERN RODRÍGUEZ

Bajo la asesoría de
Ana Elena González Treviño



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A todos los maestros,
músicos y escritores
que han hecho de mí
la que soy.

Gracias a:

Fiona Crawford, John Grime, Andrew Brown, Amanda Jazrawy, Tere Gutiérrez e Israel Urióstegui, por hacerme despertar a la literatura;

la Universidad Nacional Autónoma de México y en particular la Facultad de Filosofía y Letras, por abrirme sus puertas (y las mías);

Colin White, por hablarme de Ted Hughes y hacérmelo sentir;

todos aquéllos cuyos ojos han pasado por éstas mis palabras y cuyas sugerencias han enriquecido este texto: Ana Elena González, Emma Julieta Barreiro, Colin White, Gabriel Linares, Irene Artigas y, sobre todo, Oralia Rodríguez, sin cuya ayuda, paciencia y amor nunca hubiera podido terminar este trabajo;

mi familia por brindármelo todo, darle siempre un lugar a mis múltiples intereses y procurar nuestro crecimiento juntos hacia la libertad;

mis amigos, a los que siento sin tener que verlos a mi lado, con especial cariño Au y Lau, mis amigas en el alma;

Daniel Hidalgo, por ser mi cómplice durante los últimos años de mi vida;

Gustavo Amillano, por recordarme que el amor puede vivirse aquí y ahora;

y, por supuesto, a Ted Hughes, por conmoverme tanto y hacerlo de forma tan hermosa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
<i>HOW THE WHALE BECAME AND OTHER STORIES</i>	19
<i>CROW FROM THE LIFE AND SONGS OF THE CROW</i>	36
CONCLUSIÓN.....	58
BIBLIOGRAFÍA.....	62

LOS ANIMALES EN DOS OBRAS DE TED HUGHES:
DE CUENTOS PARA NIÑOS A POESÍA MÍTICA POSTMODERNA

INTRODUCCIÓN

La constante y poderosa presencia del mundo animal en la obra de Ted Hughes fue la motivación inicial para escribir este trabajo. Pero no el mundo animal simplemente como tal, sino la elaboración tan particular que este autor hace de él a través del empleo de los animales como protagonistas en muchos de sus poemas y en algunos de sus cuentos para niños. Desde muy joven, Hughes desarrolló una verdadera pasión por los animales: “Animals were of tremendous importance to Hughes from the beginning, living representatives of another world, ‘the true world,’ ‘the world under the world’”¹. Cuando era adolescente, su interés por la pesca se convirtió casi en una obsesión. En la biografía de Hughes escrita por Elaine Feinstein, se menciona que en una entrevista que le hizo Tom Pero a Ted Hughes, éste declaró: “Pike² had become fixed at some very active, deep level in my imaginative life.”³ Feinstein agrega que “it was as if pike had become symbolic of his inner, vital being”⁴. Hughes parece encontrar en los animales una representación, un

¹ Keith Sagar, "Ted Hughes" en Ian Scott-Kilvert (ed.), *Poets: American and British*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1998, p.590.

² *Pike*: tipo de pez de agua dulce.

³ Ted Hughes citado por Elaine Feinstein, *Ted Hughes. The Life of a Poet*, Nueva York, W.W. Norton & Company, Inc., 2003, p.13.

⁴ Elaine Feinstein, *loc.cit.*

símbolo del estado interno del ser humano. De hecho, muchos de sus poemas tienen a los animales como tema central, a tal grado que en 1995 la editorial Faber & Faber publicó *Collected Animal Poems* en cuatro volúmenes. El lucio es tan sólo uno de los animales que Hughes tomó como pretexto para escribir poesía, pero los cientos de poemas sobre animales que escribió y que se publicaron de manera conjunta en esa edición, demuestran el profundo interés del autor por este tema. En palabras de Sagar, “The geography of his childhood world became his map of heaven and hell; the interplay of the elements in that place gave him his sense of the creating and destroying powers of the world; the local animals became his theriomorphic archetypes.”⁵

Pero ¿qué hay en los animales que les son tan importantes a los seres humanos? Muchos autores les han conferido un papel principal en sus obras, e incluso se han escrito obras completas dedicadas a su descripción: los bestiarios. En la cultura occidental se conservan bestiarios medievales, pero se cree que existía uno incluso desde los griegos: “No hay un bestiario, sino bestiarios, aunque todos procedan de un clásico e hipotético *Physiologus* que no conservamos [...] Es posible [...] que la versión primitiva del *Fisiólogo*, el texto griego, se redactara en Alejandría entre los siglos II y V de nuestra era”⁶. En muchos bestiarios se ofrece una descripción física o anatómica del animal en cuestión, sea éste real o imaginario, y después se indaga la significación simbólica del mismo. Fue sobre todo en los bestiarios cristianos donde los animales ilustraron la moral de esta religión. Ignacio Malaxecheverría, en la introducción a su *Bestiario medieval*, ofrece una respuesta a

⁵ Keith Sagar, *op.cit.*, pp.590-591.

⁶ Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 2000 [1999], pp.22-23.

la interrogante de la fijación humana por los animales, al abordar el tema de la incomunicación: “Es obvio que la comunicación con el animal no existe, o apenas; que el animal es lo impenetrable y lo extraño por excelencia, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados”⁷.

Mi trabajo es un primer acercamiento al estudio del papel que juegan los animales en dos obras de Ted Hughes: *How the Whale Became and Other Stories* (1963) y *Crow from the Life and Songs of the Crow* (1970). En ellas quiero ver si hay o no similitudes o relaciones entre los personajes de los cuentos para niños, que fueron escritos antes, y los de los poemas de *Crow*, que es una obra posterior y de un género distinto. Me parece fundamental el contexto específico en el que están inmersos los personajes: todos tienen un profundo conflicto con quien los ha creado y con el principio de realidad en el que viven. Me interesa saber si son símbolos, qué simbolizan; quiero explorar los rasgos míticos y culturales que la figura del cuervo trae consigo en el caso de *Crow*; y también me interesa analizar cuál es el efecto de todas estas características en esas obras, poniendo especial atención al lenguaje, a la circunstancia en la que se encuentran los personajes, a su relación con el creador y a las implicaciones que estas obras tendrían si se consideraran como una mitología, vale decir, humana, pero formulada a través de personajes del reino animal junto a la figura de Dios y a la de otros personajes provenientes de otras mitologías, como lo son Adán y Eva.

Como marco teórico, por el momento voy a tomar en cuenta cuatro nociones de mito y de mitología que funcionan como un contexto que permitirá vislumbrar la lectura

⁷ *Ibid.*, p.15.

que he hecho de las obras literarias de Ted Hughes aquí comprendidas. Las incluyo a continuación:

1. [...] an imagined narrative in which the leading roles are played by divine or godlike personages, engaged in symbolic actions and symbolic objects; which embodies some form of the conflict between human wishes and nonhuman forces, and which has its roots in a philosophically serious desire to comprehend the meaning of nature and the destiny of man.⁸
2. A primitive story explaining the origins of certain phenomena in the world and in human life, and usually embodying gods or other supernatural forces, heroes (men who are either part human and part divine, or are placed between an ordinary mortal and a divine being), men, and animals. Literature continues to incorporate myths long after the mythology (the system of stories containing them) ceases to be a matter of actual belief. Moreover, discarded beliefs of all sorts tend to become myths when they are remembered but no longer literally clung to, and are used in literature in a similar way. The classical mythology of the Greeks and Romans was apprehended in this literary, or interpreted, way, even in ancient times. The gods and heroes and their deeds came to be read as allegory [...]. During the Renaissance, *mythography*—the interpretation of myths in order to make them reveal a moral or historical significance (rather than merely remaining entertaining but insignificant stories)—was extremely important, both for literature and for painting and sculpture. In modern criticism, mythical or *archetypal* situations and personages have been interpreted as being central objects of the work of the imagination.⁹
3. A particular kind of material determines the art of mythology, an immemorial and traditional body of material contained in tales about gods and god-like beings, heroic battles and journeys to the underworld—“mythologem” is the best Greek word for them—tales already well known but not unamenable to further reshaping. Mythology is the *movement* of this material: it is something solid and yet mobile, substantial and yet not static, capable of transformation.”¹⁰
4. “Mythology gives a ground, lays a foundation. It does not answer the question “why?” but “whence?” In Greek we can put this difference very nicely. Mythology does not actually indicate “causes” αἴτια. It does this (is “aetiological”) only to the extent that [...] the αἴτια are ἀσχαί, beginnings or first principles. For the earliest Greek philosophers, the ἀσχαί were, for instance, water, fire, or what they called ἀπειρον, the “Boundless.” No mere “causes”, therefore, but rather primary substances or primary states that never age, can never be surpassed, and produce everything always. It is the same with the happenings in mythology. They form the ground or foundation of the world, since everything rests on them. They are the ἀσχαί to which everything

⁸ Arvin Newton, “From Herman Melville” en *Herman Melville. Moby Dick. 1851*, Charles Child Walcott (ed.), Nueva York, Bantam Books, 2003 [1950], p.625.

⁹ Frank Kermode and John Hollander (gen. eds.), “Glossary” en *The Oxford Anthology of English Literature*, Nueva York/Londres/Toronto, Oxford University Press, 1973, vol.1, pp.2324-2325.

¹⁰ C. Kerényi, “Prolegomena” en C. G. Jung y C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology*, Nueva York, Princeton University Press, 1973 [1949], p.2.

individual and particular goes back and out of which it is made, while they remain ageless, inexhaustible, invincible in timeless primordiality, in a past that proves imperishable because of its eternally repeated rebirths.¹¹

Incluí estas referencias porque son descripciones que enriquecen la lectura de las obras de Hughes que aquí estudio. En la primera definición de mito figura el conflicto entre el deseo humano y las fuerzas supra-humanas, así como el hecho de que dicha narración tenga su fundamento en una preocupación filosófica que busca comprender el significado de la naturaleza y el destino del hombre. También especifica que los personajes principales son seres divinos o con características de dioses. Después se habla de una historia primitiva que explica los orígenes de algunos fenómenos en el mundo y en la vida humana, de cómo la literatura siempre ha incorporado mitos de forma alegórica, y del estudio que hace la mitografía para deducir significados morales o históricos a partir de los mitos.

Ambos textos de Hughes son una edificación literaria de historias de creación en donde el autor hace uso de recursos que remiten a la poesía y la literatura primitiva y para niños. Pero en su elaboración poética, Hughes implementa un lenguaje y un estilo postmodernos que vuelven muy compleja la interpretación de su poesía. Algunos de sus poemas le dan una nueva forma a algunos mitos ya existentes del cristianismo, de los esquimales y de los indios norteamericanos. Esta reestructuración está descrita en la tercera referencia teórica citada arriba, donde se describe a la mitología como el movimiento de un material contenido en relatos sobre dioses y seres con características divinas. El estilo en el que Hughes participa de este movimiento es lo más impactante de su literatura, pero el contexto y la tradición literaria desde la cual genera su creación, son lo que le da a su obra

¹¹ *Ibid.*, p.6-7.

una relevancia y un eco cultural actual, porque la actitud con la que aborda la temática de su poesía la vuelve distintivamente postmoderna.

En relación con la última referencia sobre mitología, leer la obra de Hughes como tal, permite interpretarla como una base o un fundamento literario que expresa lo esencial o los estados primarios del ser humano, a los que hay que recurrir para no olvidarse del núcleo humano que nos constituye y que resurge una y otra vez. Los estados primarios que prevalecen en los poemas de *Crow* son la inocencia y la malicia. Hughes enfatiza lo malicioso del ser humano y la malignidad o la picardía del universo mismo, del dios o de la naturaleza que lo constituyen. Esto es muy claro, por ejemplo, en los dos poemas sobre el amor en *Crow*: “Lovesong” y “The Lovepet”, donde Hughes describe al amor de una forma inolvidablemente grotesca y a la vez hermosa en tanto que reconoce la depravación humana por medio de un lenguaje sumamente ilustrativo y poderoso, memorable. Lo postmoderno en esta poesía radica en la ironía con la que Hughes describe y expresa la realidad humana, y en que lo transmita a través de personajes casi mitológicos tanto de diversas mitologías y religiones como propias, pero en el contexto del siglo veinte.

Dentro de las obras de Hughes, tanto *Crow* como los cuentos para niños comprendidos en *How the Whale Became and Other Stories* se consideran historias de creación. Keith Sagar ha escrito sobre la influencia de Vasco Popa¹² en Ted Hughes. Señala cómo Popa y Hughes evaden las limitaciones del realismo mediante la creación de mitos en miniatura.¹³ Me gusta concebir así estos libros: como micro-mitologías, sin pretensiones de

¹² Poeta yugoslavo, cuyo libro *Selected Poems* (traducido al inglés por Anne Pennington) incluye una introducción escrita por Hughes en 1969.

¹³ Cf. Keith Sagar, *op.cit.*, p.599.

que su significación sea universal, sino un conjunto de narraciones que ofrecen una visión del mundo en forma de ficción, y que plantean una serie de preguntas y de respuestas en torno a la creación de algunos elementos del universo, y sobre todo, respecto a la creación de individuos particulares.

Aunque las dos obras citadas de Hughes son muy distintas entre sí, finalmente comparten el elemento mítico, la presencia fundamental de los animales, y algo de la atmósfera infantil en la que están expresadas. Después de todo, como apunta James George Frazer en su libro sobre el folclore en el Antiguo Testamento, hay un vínculo muy fuerte entre las historias de creación (que podrían vincularse con la mitología) y las narraciones pretendidamente infantiles: "las historias de corte infantil con las que los hombres, en muchas épocas y naciones, han tratado de explicar el gran misterio del principio de la vida en la tierra"¹⁴.

Como bien lo señala Jorge Luis Borges en su introducción al *Manual de zoología fantástica*, los niños muestran una atracción singular hacia los animales:

A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico. Ese chico será cualquiera de nosotros, o inversamente, nosotros hemos sido ese chico y lo hemos olvidado. En ese jardín, en ese terrible jardín, el chico ve animales vivientes que nunca ha visto; ve jaguares, buitres, bisontes y, lo que es más extraño, jirafas. Ve por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. Le gusta tanto que ir al jardín zoológico es una diversión infantil, o puede parecerlo. ¿Cómo explicar este hecho común y a la vez misterioso?¹⁵

¹⁴ J.G. Frazer, *El folclore en el Antiguo Testamento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 [1907-1918], p.11.

¹⁵ Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 [1957], p.7.

Por alguna razón, los niños quedan fascinados ante la presencia animal y convierten a los animales en algunos de los principales habitantes del mundo de la imaginación.

How the Whale Became and Other Stories es un libro de cuentos para niños escrito por Hughes para sus hijos a partir de 1956 y publicado por la editorial Faber & Faber en 1963. Al analizar esos cuentos, uno descubre que detrás de su aparente inocencia, hay un rasgo que comparten casi todos los animales que él describe: no están satisfechos con su naturaleza. Curiosamente, los animales, cuya capacidad para ser plenamente lo que son es una de las cosas que más ha fascinado al ser humano, en los cuentos de Hughes se convierten más bien en una representación de la condición específicamente humana: se vuelven prisioneros de las trampas que les impone su propia conciencia.

Ahora bien, en atención al título de mi trabajo, y habiendo mencionado ya algunas definiciones de lo que en el presente trabajo se considera como “mito” o “mitología”, considero importante introducir ahora algunas ideas sobre lo que se ha definido como “postmodernismo”, ya que mi objetivo es tratar de establecer una relación entre las dos nociones.

Resulta no sólo complicado sino hasta cierto punto contradictorio pretender ofrecer una definición cerrada del término “postmodernismo”. Aunque sus primeros usos se remontan hasta 1930¹⁶, el concepto se consolidó como aparato teórico tan sólo hasta las décadas de 1970 y 1980, y sus implicaciones siguen siendo objeto de discusión. Cuando el término se usa para determinar un periodo literario, suele considerarse como literatura

¹⁶ Véase por ejemplo la definición de Federico de Onís: un “*conservative reflux within modernism itself*.” en Leah Wain, “Introduction: Postmodernism? Not Representing Postmodernism” en Julian Wolfreys (ed.), *Literary Theories. A Reader & Guide*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999, p.359.

postmoderna aquélla que presenta algunas de las características que veremos a continuación y que fue escrita durante los últimos cincuenta años del siglo XX. Cabe señalar que todas las citas que siguen provienen de un libro sobre teorías literarias que aborda este fenómeno como una manifestación cultural integral y que no se remite únicamente a la literatura sino que abarca muchas otras esferas de la sociedad:

1. The purpose of postmodern scepticism is to display the narrative ‘tricks and caprices’ of an authority which needs to justify its position of power.¹⁷
2. [...] postmodernism suspends ideas of right and wrong, completion and truth.¹⁸
3. Words often associated with the notion of postmodernism are allegory and parody.¹⁹
4. Postmodern pastiche has many textual referents, each of equal and no value [...It] destabilizes the genres from which it borrows its composite parts. It disseminates texts so that no central or original point of reference can be located and scatters the fragments randomly to form an eclectic work.²⁰
5. Postmodernism “competes little narratives concerned with dismantling the metanarratives of authority.”²¹

Al tratar de relacionar estos rasgos postmodernos con las definiciones de mitología citadas anteriormente (y otras que veremos más adelante), se obtiene como resultado un concepto híbrido que llamaré “mitología postmoderna”. Se trata de una mitología, de una historia acerca de los orígenes de algunos elementos del universo, elaborada tanto con personajes de diversas mitologías como con personajes originales; pero es una mitología que, como apuntan las nociones de postmodernismo descritas arriba, muestra un escepticismo religioso y, mediante un tratamiento paródico de los textos religiosos y de las realidades humanas tales como la soledad y el conflicto existencial y de identidad, desestabiliza las

¹⁷ *Ibid.*, p.368.

¹⁸ *Ibid.*, p.360.

¹⁹ *Ibid.*, p.361.

²⁰ *Loc.cit.*

²¹ *Ibid.*, p.370.

ideas preconcebidas de nociones éticas como el bien y el mal, y hace una fusión de textos y referencias culturales en una obra que desmantela el discurso de autoridades espirituales de la historia de la humanidad y expone el rigor o la intensidad de la realidad humana. Lo que también lo hace postmodernista es la actitud frente a todo este proceso, puesto que en lugar de considerarlo una tragedia, Hughes juega con lo que en una literatura modernista de principios del siglo veinte quizá podría haberse concebido como una tragedia. Este trabajo pretende explorar los senderos de esta concepción de “mitología postmoderna” mediante el estudio del proceso evolutivo de las dos obras de Ted Hughes que ya he presentado en esta introducción. Después de dicho análisis retomaré el aspecto teórico para destacar la manera en que este instrumento me ha aportado una forma de interpretación literaria.

La idea del juego, concepto predominante en la literatura postmodernista, es uno de los rasgos infantiles que comparten las obras de Hughes que aquí se estudian. El aspecto lúdico se encuentra íntimamente vinculado al mundo infantil o a rasgos infantiles del mundo adulto. Me parece que aquello que alude a la infancia tiene una resonancia muy particular en la mente adulta porque nos permite hacer contacto con nuestro ser más primitivo, más ingenuo, menos racional. Aunque quizá esto no haya sido una estrategia consciente de Hughes al escribir las obras, me parece encontrar en éstas una combinación entre lo instintivo, lo visceral y lo no-racional. El efecto del ritmo en algunos de sus poemas encarna esta relación, y como resultado produce una asociación con lo más primitivo y genuino en nosotros como personas que alguna vez fuimos niños, y como personas pertenecientes a una cultura humana multimilenaria. El resultado de esta amalgama es uno de los aspectos más efectivos de su literatura, pues le permite llegar a niveles muy

profundos de la sensibilidad humana adulta, pero siempre conservando una idea de juego y de ironía. En el capítulo donde se analizan los poemas de *Crow* estudiaremos esto con más atención²².

Por otra parte, como es bien sabido, otro género típico de obras para niños, además del cuento, son las fábulas. En ellas, los animales representan ciertos vicios o virtudes humanas en una narración corta que tiene el propósito de instruir o de ser una guía moral. Pero, ¿tienen los cuentos de Hughes algo que ver con ellas, o más bien en éstos opera otro mecanismo? Las fábulas tienen un propósito educativo claro, definido; son una alegoría de las virtudes humanas y el propósito de su existencia es instruir. Si bien en los cuentos de Hughes existe una cierta tendencia educativa, no me parece que ésta sea el fundamento de su obra. Como menciona Mario Rey en la primera parte de su libro sobre literatura infantil mexicana, “no existe una tal literatura infantil como un fenómeno o concepto de la práctica

²² Cabe mencionar aquí la relación que tienen estos temas con la psicología de Jung y con los rasgos infantiles de la mitología. En su libro sobre la psicología de Jung, Joland Jacobi explica: “In analysis the path leads to the ‘land of childhood’, the time before the rational present-day consciousness separated from the historical psyche, the collective unconscious; not only to the land where the complexes of childhood have their origin, but to a prehistoric country which was the cradle of all our psyches. Departure from the ‘land of childhood’ is inevitable, but too often the individual travels so far from the primordial twilight psyche that his natural instincts are lost. The result is instinctual atrophy and hence disorientation in everyday human situations. But it also follows from the separation that the “land of childhood” will remain definitely infantile and become a perpetual source of childish inclinations and impulses. These intrusions are naturally most unwelcome to the conscious mind, and it consistently represses them for that reason. But the very consistency of the repression serves to bring about a still greater alienation from the fountainhead, thus increasing the lack of instinct until it becomes lack of soul. As a result, the conscious mind is either completely swamped by childishness or else constantly obliged to defend itself in vain against the inundation, by means of a cynical affection of old age or embittered resignation. We must therefore realize that despite its undeniable successes the rational attitude of present-day consciousness is, in many human respects, childishly unadapted and hostile to life. Life has grown desiccated and cramped, crying out for the rediscovery of the fountainhead. But the fountainhead can only be rediscovered if the conscious mind will suffer itself to be led back to the “land of childhood”, there to receive guidance from the unconscious as before. To remain a child too long is infantile, but it is just as childish to move away and then assume that childhood is no longer visible because we do not see it. But if we return to the “land of childhood” we succumb to the fear of becoming infantile, because we do not realize that everything psychic in origin has a double face. One face looks forward, the other back [...] Jung holds that before dealing with the material of the collective unconscious we must first raise the infantile contents to consciousness and integrate them.” “Dreams as the ‘Land of Childhood’” en *The Psychology of C. G. Jung*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1973 [1942].

artística de la palabra, sino más bien como una compleja especie híbrida entre la pedagogía y la literatura en la cual es posible encontrar tanto elementos literarios como especímenes básicamente pedagógicos”²³. En mi opinión, la importancia primordial de los cuentos de Hughes es literaria, pero reconozco que también muestran un cierto perfil pedagógico.

Para este trabajo, lo que más me interesa es destacar los elementos básicos que comparten los cuentos para niños con los poemas de *Crow*. Uno de los orígenes de los poemas en esta obra está sustentado en un cuento infantil que Hughes escribió, o al menos así lo cuenta él mismo, y me parece por demás interesante encontrar elementos que recorren la obra de este autor y permiten concebirla como una unidad conformada por diversas partes; cada una presenta formas y quizá está dirigida a lectores muy diversos, pero finalmente todas tienen un rasgo en común que permite una apreciación distinta de la producción literaria más amplia de este escritor.

Aunque se podría profundizar en una argumentación teórica en torno al género denominado “literatura infantil”, para los fines de este trabajo me inclino por la opinión de Mario Rey, quien al preguntarse “¿Qué tienen en común tan disímiles obras que permita sustentar su pertenencia a un mismo subconjunto o género, la literatura infantil?”²⁴, concluye que “el único elemento semejante es el hecho de que se *supone* que están dirigidas o le gustan al niño, aunque no siempre sea así.”²⁵ “Se destaca la sencillez, la claridad, el carácter coloquial, los límites del vocabulario utilizado, los juegos sonoros, lo

²³ Mario Rey, *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, México, CONACULTA, 2000, p.31.

²⁴ *Ibid.*, p.14.

²⁵ *Ibid.*, p.15.

maravilloso, el sinsentido y la temática; pero estos elementos no son exclusivos de ella ni son suficientes para definirla.”²⁶

Quizá uno de los rasgos principales a destacar en la obra de Hughes sea la forma misma de representar la condición humana. El hecho de que las observaciones con respecto a lo humano estén formuladas a través de animales podría implicar que lo que se señala finalmente es algo tan fundamental o primario en el ser humano, que más bien lo despoja un poco de su humanidad y lo vincula con menos delicadeza a la pura experiencia animal de la existencia y del devenir. En los cuentos de Hughes que me interesa estudiar de forma particular, no se trata de una literatura con fines didácticos o morales iguales a los que las fábulas suelen tener, donde se instruye acerca de cómo debería ser el comportamiento humano, o de las posibles consecuencias que ciertas actitudes pueden acarrear. Cabe recordar que, a pesar de que algunos de los cuentos que componen el libro sí muestran algunos rasgos similares a los de la fábula (aunque no culminan con una moraleja explícita), no son éstos sobre los que centraré mi análisis.

De cualquier forma, estoy convencida de que es más factible que en la obra de Hughes se trate de conducir al lector mediante el arte, a través de un impacto estético, a una conciencia o a una reflexión en torno a lo que significa la existencia misma. Y en el caso de los cuentos, además de historias que puedan divertir y acercar a los niños al mundo de la literatura, quizá se trate más bien de promover una visión del mundo diferente a la que las distintas doctrinas religiosas suelen inculcar; quizá se quiera presentar un panorama más realista –tras su apariencia de ficción– de la naturaleza humana, donde la identidad no es un

²⁶ *Ibid.*, p.23.

concepto fijo e inamovible y donde emociones humanas tales como la soledad, la frustración o el desamparo no desaparecen ni tampoco aparecen disfrazadas de felicidad.

HOW THE WHALE BECAME AND OTHER STORIES

Quiero puntualizar cuál es el objetivo de este capítulo. Mi intención principal es presentar una reflexión en torno, básicamente, a tres cuentos de los once que forman *How the Whale Became and Other Stories*. En ellos figura el personaje de Dios y los tres presentan ciertas características, principalmente temáticas pero también formales, que pueden vincularse directamente con el trabajo posterior que Hughes elaboró en *Crow*. Reitero que mi interés no radica en el carácter moral que algunos de los otros cuentos presentan; sin embargo, haré alusión a algunos de ellos en tanto que ciertos aspectos o pasajes favorecen o apoyan mi argumentación con respecto al tema de la identidad; o bien, ilustran el estilo distintivo de Hughes al manejar este mismo tema en su literatura para niños.

Tal como es usual en relatos mitológicos, en la breve introducción del libro, que empieza con la frase: “Long ago, when the world was brand-new”¹, Hughes sitúa los cuentos en un pasado inscrito en un espacio atemporal, en un no-tiempo o en el principio del tiempo, rasgo que ya muestra una indudable relación con la mitología. Como lo dice C. Kerényi, “It is no groundless generalization to say that mythology tells of the origins or at least of what originally was [...]. Though they are present all the time, the mythologems which unfold in narrative form what is contained in the figures of the gods are always set in a *primordial* time. This return to the origins and to primordality is a basic feature of every mythology.”² Hughes incluye una introducción en la que da cuenta de una selección

¹ Ted Hughes, *How the Whale Became and Other Stories*, Nueva York, Orchard Books, 2000 [1963], p.11.

² C. Kerényi, *op.cit.*, p.7.

específica de estos relatos: ofrece una historia y una interpretación de la existencia de aquellos animales que, a diferencia de otros más afortunados, no lograron construir su identidad de acuerdo con sus deseos, sino que su existencia es resultado de un conflicto irresoluble: “So, the ones that wanted to become linnets practised at being linnets, and slowly they turned into linnets. And so on. But there were other creatures that came about in other ways...”³ Los once cuentos que siguen muestran el proceso mediante el cual cada uno de estos últimos llegó a ser lo que es.

En la mayoría de los títulos se emplea el verbo ‘*to become*’, que en español equivale a ‘devenir’, ‘convertirse’, ‘llegar a ser’: “How the Whale Became”, “How the Polar Bear Became”, “How the Hyena Became”. De entrada, este término nos remite inmediatamente al tema de la identidad y del origen. Sólo dos de los títulos son diferentes, pero no dejan de estar inscritos en cuestiones de definición del ser: “Why the Owl Behaves as It Does” y “How the Fox Came to be Where It Is”. Después de todo, la causa de que un ser se comporte como lo hace o de que esté situado en el lugar donde está, es también parte de la definición de sí mismo.

El tema de la identidad se hace presente incluso desde el nombre que estos animales reciben. A diferencia de la concepción infantil del Dios que nombra a los seres que crea⁴, en los cuentos de Hughes no existe un Dios que así lo haga. Desde la introducción del libro sabemos que “to begin with, all the creatures were rather alike—very different from what

³ Ted Hughes, *op.cit.*, p.1-2.

⁴ Jean Piaget, el psicólogo suizo, encontró que en las primeras etapas del desarrollo del pensamiento infantil, los niños creen que las cosas recibieron el nombre directamente de su(s) creador(es). Para ejemplos de esto, véase Oralia Rodríguez-Graciela Murillo, *Te voy a platicar de mi mundo. Muestra del habla de niños mexicanos de 6 a 7 años*, México, El Colegio de México-Secretaría de Educación Pública, 2001 [1985].

they are now. They had no idea what they were going to become.”⁵ Esta situación, en la que los animales ya existen pero todavía no acaban de ser lo que son, ni saben qué van a llegar a ser, da lugar a interesantes paradojas.

Los cuentos narran el proceso mediante el cual cada animal se constituyó como tal, pero en el principio del cuento, cada animal está en un estado ontológico bastante singular: es pero no es. Es, existe, pero sus rasgos característicos todavía no lo hacen un ser distinto a todos los demás. Por ejemplo, en el caso de la tortuga y de la liebre, todavía no han llegado a ser como nosotros las conocemos, y lo que el cuento narra, digamos, es cómo adquirieron el toque final de su identidad. Esto marca una diferencia importante con el género de la fábula, donde los animales ya cuentan con un perfil claramente definido y la narración lo que pretende es atribuirle matices humanos morales a ciertos animales con el propósito de transmitir una lección moral.

El concepto de la identidad que subyace al argumento de estos cuentos está escrito de una manera tan sencilla, tan ingeniosa y tan lúdica que permite introducir ideas filosóficas en un cuento para niños. Por ejemplo, el cuento sobre el burro es muy original por la forma en que presenta esta temática. Analicemos la primera parte de “How the Donkey Became”:

There was one creature that never seemed to change at all. This didn't worry him, though. He hated the thought of becoming any single creature. Oh no, he wanted to become all creatures altogether, all at once. He used to practice them all in turn — first a lion, then an eagle, then a bull, then a cockatoo, and so on — five minutes each.

He was a strange-looking beast in those days. A kind of no-shape-in-particular. He had legs, sure enough, and eyes and ears and all the rest. But there was something vague about him. He really did look as if he might suddenly turn into anything.

⁵ Ted Hughes, *loc.cit.*

He was called Donkey, which in the language of that time meant ‘unable to stick to one thing’.

‘You’ll never become anything,’ the other creatures said, ‘until you stick to one thing and that thing alone.’

‘Become a lion with us,’ the Lion-Becomers said. ‘You’re so good at lioning it’s a pity to waste your time eagling.’

And the eagles said: ‘Never mind lioning. You should concentrate on becoming an eagle. You have a gift for it.’

All the different creatures spoke to him in this way, which made him very proud. So proud, in fact, that he became boastful.

‘I’m going to be an Everykind,’ Donkey cried, kicking up his heels. ‘I’m going to be a Lionocerangoutangadinf.’⁶

Aquí Hughes presenta una alternativa para generar identidades y ofrecer cosmogonías de entes que sus lectores reconocen como reales en el mundo que habitan. Pero la originalidad, el ingenio y el humor con el que lo hace constituyen un desafío a los patrones generales de pensamiento. Los niños pequeños (Jean Piaget también hizo muchos estudios al respecto⁷) no sólo identifican las cosas por su nombre sino por la actividad principal que desempeñan (el sol calienta, la lluvia moja, el perro es perro porque ladra y mueve la cola de forma singular). Al crear un personaje animal que todavía no está bien constituido pues quiere ser todos los animales y tener un nombre que incluya partes de los nombres de muchos animales, la curiosidad en el niño se despierta. Tanto en el niño como en el adulto, el efecto es cómico y deleitoso, sobre todo por los detalles que el autor explicita, como que la supuesta significación original del nombre del burro sea algo así como “incapaz de ser una sola cosa”; o bien, que el autor provee de forma tan espontánea como la invención de verbos a partir del nombre de animales que, en un intento de

⁶ Ted Hughes, “How the Donkey Became”, *op.cit.*, p.62-63.

⁷ Véase Jean Piaget, *La representación del mundo en el niño*, Madrid, Morata, 1973 [1929].

traducción, equivaldrían a algo parecido a “leonear” o “aguilear”. La originalidad del manejo de lenguaje que tiene Hughes es sin duda una de sus más grandes virtudes; es innegable que supo adecuar el lenguaje con mucha maestría a varios niveles y en distintos géneros literarios, haciendo un arte también de las narraciones clasificadas como literatura infantil.

En los tres cuentos donde aparece Dios como personaje, éste es prácticamente un artesano que hace pedidos por encargo en lugar de ejercer su propia voluntad. Veamos algunos ejemplos. En "How the Tortoise Became" podemos ver cómo la tortuga está a la altura de Dios (en tanto que discute con él de tú a tú) y que Dios es un ser de lo más común y corriente, inserto en un mundo coloquial y en una vida cotidiana con muchos rasgos de comportamiento humano:

Now on the day he made Torto, God was so hot the sweat was running down on to the tips of his fingers.

After baking Torto in the oven, God took him out to cool. Then he flopped back in his chair and ordered Elephant to fan him with its ears. He had made Elephant only a few days before and was very pleased with its big flapping ears. At last he thought that Torto must surely be cool.

‘He’s had as long as I usually give a little thing like him,’ he said, and picking up Torto, he breathed life into him. As he did so, he found out his mistake.

Torto was not cool. Far from it. On that hot day, with no cooling breezes, Torto had remained scorching hot. Just as he was when he came out of the oven.

‘Ow!’ roared God. He dropped Torto and went hopping away on one leg to the other end of his workshop, shaking his burnt fingers.

‘Ow, ow, ow!’ he roared again, and plunged his hand into a dish of butter to cure the burns.

Torto meanwhile lay on the floor, just alive, groaning with the heat.

‘Oh, I’m so hot!’ he moaned. ‘So hot! The heat. Oh, the heat!’

God was alarmed that he had given Torto life before he was properly cooled.

‘Just a minute, Torto,’ he said. ‘I’ll have a nice, thin, cooling skin on you in a jiffy. Then you’ll feel better.’

But Torto wanted no skin. He was too hot as it was.

‘No, no!’ he cried. ‘I shall stifle. Let me go without a skin for a few days. Let me cool off first.’

‘That’s impossible,’ said God. ‘All creatures must have skins.’

‘No, no!’ cried Torto, wiping the sweat from his little bow. ‘No skin!’

‘Yes!’ cried God.

‘No!’ cried Torto.

‘Yes!’

‘No!’

God made a grab on Torto, who ducked and ran like lightning under a cupboard. Without any skin to cumber his movements, Torto felt very light and agile.

‘Come out!’ roared God, and got down to his knees to grope under the cupboard for Torto.

In a flash, Torto was out from under the other end of the cupboard, and while God was still struggling to his feet, he ran out through the door and into the world, without a skin.

The first thing he did was to go to a cool pond and plunge straight into it. There he lay, for several days, just cooling off. Then he came out and began to live among the other creatures. But he was still very hot. Whenever he felt his own heat getting too much for him, he retired to his pond to cool off in the water. In this way, he found life pleasant enough.

Except for one thing. The other creatures didn’t approve of Torto.⁸

Las imágenes de Dios que Hughes describe retratan un aspecto del personaje que lo des-deifica o al menos lo aleja de la forma convencional en que solemos imaginar a Dios. Podríamos destacar la imagen de un Dios cubierto de sudor que hornea su creación, se equivoca al dotarla de vida fuera de tiempo, se quema los dedos y grita “¡auch!” mientras se unta mantequilla en las quemaduras, discute con monosílabos como hacen los niños y se arrodilla buscando a la criatura que ha creado y la cual finalmente escapa de sus manos.

⁸ Ted Hughes, “How the Tortoise Became”, *op.cit.*, pp.38-41.

Al analizar el estilo de escritura de Hughes en este cuento se advierten ciertos paralelismos con lo que habría de llevar al extremo en su poesía. El rasgo más evidente es el uso de frases cortas para describir la actitud o la acción de los personajes: “Torto was not cool. Far from it.”, “But Torto wanted no skin. He was too hot as it was.”; o con las que le da un giro inesperado al tono o a la anécdota que ha venido desarrollando, como cuando justo después de decir que Torto encontraba la vida suficientemente placentera, agrega en un párrafo aislado: “Except for one thing. The other creatures didn’t approve of Torto.” Aunque el análisis de la poesía de Hughes se desarrollará ampliamente en el próximo capítulo, aquí simplemente quiero adelantar la presencia de este mismo recurso en poemas como “A Childish Prank”, donde Hughes concluye el poema con la frase “God went on sleeping”, agregando un toque de ironía con respecto a la irresponsabilidad de Dios y lo mal que las cosas le han salido con lo que ha creado; pero después todavía agrega un verso más en el que el sarcasmo queda en evidencia: “Crow went on laughing.”

Para redondear este manejo de la figura de Dios en otros cuentos, quiero mencionar algunos otros ejemplos. Tanto en “How the Whale Became” como en “How the Bee Became”, Hughes describe a Dios como ingenuo y con frases cortas y aisladas, de la misma naturaleza que las que hemos citado en el capítulo anterior: “‘That’s very odd,’ said God. ‘I’ve never seen one of these before. I wonder what it will grow into’”⁹, “Well then, can you tell me what sort of a thing you are? Do you know?”¹⁰

When God saw the demon he was amazed. He had no idea that such a creature existed.

‘Who are you?’ he asked. ‘Where have you come from?’

⁹ Ted Hughes, “How the Whale Became”, *op.cit.*, p.13.

¹⁰ *Ibid.*, p.16.

The demon hung his head. ‘Now,’ he thought, ‘I will use a trick.’

‘I’m a jewel-smith,’ he said humbly. ‘And I live in the centre of the earth. I have brought you a present, to show my respect for you.’

He showed God the little creature that he had made. God was amazed again.¹¹

En dos de los cuentos, el conflicto de identidad está plasmado en el nombre que adquieren finalmente los protagonistas. En el caso de la tortuga, la criatura se llamaba Torto al inicio del cuento, pero al final termina siendo Tortoise debido a que los demás animales, para burlarse de ella, preguntaban: “Who’s the slowest of all the creatures?”¹² y todos respondían “Torto is?”, “And that is how Torto came to be known as ‘Tortoise’.”¹³ La ballena se llamaba Whale-Whort cuando era una suerte de raíz de ballena al nacer, pero cuando la echaron al mar por su inmenso tamaño, su nombre se redujo a Whale, y perdió aquella mitad de su nombre con la que realmente se identificaba. En ambos casos, el cambio de nombre implica un conflicto de identidad irresoluble; y éste se acentúa debido a que lo que Hughes ofrece es una cosmogonía y todos los descendientes de estos desafortunados animales están condenados a llevar el mismo nombre y, por ende, la misma identidad frustrada.

Muchos de estos animales están inconformes con sus características, con su existencia. En algunos casos, Hughes describe esta circunstancia de forma poética: la ballena "longs to come back on land and sleep in the sun, with his root in the earth. But instead of that, he must roll and blow, out on the wild sea. And until he is allowed to come

¹¹ Ted Hughes, “How the Bee Became”, *op.cit.*, pp.52-53.

¹² Ted Hughes, “How the Tortoise Became”, *op.cit.*, p.48.

¹³ *Loc.cit.*

back on land, the creatures call him just Whale."¹⁴ Este rasgo de una nostálgica pérdida-adquisición de identidad distingue estos cuentos infantiles de otros cuentos y fábulas donde la dinámica es otra, además de que, como veremos más adelante, es un rasgo que también es fundamental en *Crow* pero que ahí se desarrolla de una manera más compleja, más elaborada en la relación que el autor establece con otros sistemas como el de la Biblia y otras mitologías.

En varios de los cuentos se narra la manera en que se fueron materializando los rasgos físicos de los animales que nosotros conocemos y podemos ver en el mundo real, y esta metamorfosis conlleva la soledad y el sufrimiento. Tomemos como ejemplo el caso de la tortuga; Torto se le escapa a Dios antes de que éste termine de crearla. La falta de una piel o caparazón convierte a la tortuga en el animal más veloz, pero también en objeto de burla de los demás animales, quienes se mofan de su desnudez. El que Torto acuda a Dios para pedirle una piel que pueda quitarse para correr es una consecuencia del sufrimiento del personaje, quien más tarde se queda atrapado en el caparazón y se convierte en víctima perpetua, ya que los demás se burlan de lo que será su proverbial lentitud.

También está el caso de la liebre, que adquiere sus tres características como resultado de una mentira. Los demás animales, quienes ya estaban hartos de su vanidad, le inventan que la luna está enamorada de él y esto es lo que lo lleva a ir siempre corriendo y brincando con la mirada atenta y las orejas estiradas hacia el cielo. Es como si sus características físicas y su comportamiento fueran un símbolo de su frustrada existencia.

¹⁴ Ted Hughes, "How the Whale Became", *op.cit.*, p.28.

El cuento de la liebre y la luna es también parte del folclore mundial. Frazer cuenta de algunas leyendas namaquas en que "la luna quiso enviar a la humanidad un mensaje de inmortalidad, y la liebre se ofreció para el papel de mensajero [...] pero ya fuese por olvido, ya por malicia, invirtió el mensaje. [...] Y la liebre escapó corriendo y aún sigue corriendo en nuestros días."¹⁵ En su cuento, Hughes hizo una variante de esta leyenda, reflejando así tanto su conocimiento de la mitología como el profundo interés que tuvo por el folclore. Cabe mencionar que Hughes abandonó sus estudios de literatura inglesa en la Universidad de Cambridge para incorporarse al programa de estudios de antropología. El estudio de los mitos y relatos tradicionales es uno de los campos de estudio del antropólogo y uno en el que Hughes ahondó mucho, lo que, sin duda, más tarde tuvo repercusiones en *Crow*. Pero no sólo eso; conocer la leyenda original nos permite apreciar el manejo que Hughes hizo de ella y así nos es posible distinguir los matices de tono y de temática que le dan a sus cuentos un sello distintivo y un carácter postmoderno, y donde el autor ya muestra algo de lo que habría de venir en sus creaciones literarias posteriores. El cuento de la liebre es una versión más de un relato legendario, pero también es una aportación al acervo cultural y literario, y en las modificaciones que Hughes hizo a la versión popular, podemos distinguir su propia voz.

Algo parecido sucede en el caso de la abeja (que está tan triste, motivada por la tristeza de las lágrimas del demonio incorporadas en su ser, que no puede prescindir de las flores y de lo dulce para compensar su falta de alegría) y de la ballena (quien adquiere el orificio encima de la cabeza y el hábito de expulsar agua debido a una condición de

¹⁵ J.G. Frazer, *op.cit.*, p.32. Véase también <http://anatología.org/mitos.html>.

frustración en la que daría cualquier cosa por poder escapar). Todos los personajes terminan aislados de los demás, un poco como Crow en algunos de los poemas, como en “Crow’s Playmates”, donde es brutalmente abandonado por los dioses que él mismo había creado como compañeros de juego.

Así como Hughes se interesó por el folklore universal y reformuló el material tradicional, también utilizó rasgos de la milenaria cultura cristiana como tema de sus obras. En "How the Bee Became" hace una analogía del proceso mediante el cual, de acuerdo con el segundo capítulo del *Génesis*, Dios creó al hombre: “And the LORD God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul.”¹⁶ Veamos un fragmento del cuento. Habla un espíritu maligno:

‘I will make something,’ he said at last, ‘which will be far more beautiful than any of God’s creatures.’

But he had no idea how to set about it.

So one day he crept up to God’s workshop and watched God at work. He peeped from behind the door. He saw him model the clay, bake it in the sun’s fire, then breathe life into it. So that was it!

Away he dived, back into the centre of the earth.

At the centre of the earth it was too hot for clay. Everything was already baked hard. He set about it trying to make his own clay.

First, he ground up stones between his palms. That was powder. But how was he to make it into clay? He needed water, and there in the centre of the earth it was too hot for water.

He searched and he searched, but there was none. At last he sat down. He felt so sad he began to cry. Big tears rolled down his nose.

‘If only I had water,’ he sobbed, ‘this clay could become a real living creature. Why do I have to live where there is no water?’

¹⁶*The Holy Bible. The Authorised King James Version. Genesis, cap.2, 2:7, 5 mayo 2006* [www.genesis.net.au/~bible/kjv/]. "El Señor Dios formó al hombre del polvo del suelo, y le insufló en las narices aliento vital, y el hombre quedó constituido como ser vivo", *Génesis apud J.G. Frazer, op.cit., pp.9-10.*

He looked at the powder in his palm, and began to cry afresh. As he looked and wept, and looked and wept, a tear fell off the end of his nose straight into the powder.

But he was too late. A demon's tears are no ordinary tears. There was a red flash, a fizz, a bubbling, and where the powder had been was nothing but a dark stain on his palm.¹⁷

En la sección “Children’s Books and Educational Psychotherapy” de su libro, Faas vincula *Crow* con este cuento e introduce la noción de una “mitografía didáctica”.

If *Crow* is a story of a nightmare monster’s attempt to improve upon God’s creation, then “How the Bee Became” tells us how a demon, living at the centre of the earth, tries to create something that “will be far more beautiful than any of God’s creatures” (Wh,67). The fable also anticipates *Crow* by reassessing the nature of the demonic. Though not as radically as “Theology” or the later children’s story *The Iron Man* (1968), it rechannels the repressive dynamics of a ubiquitous Western thought pattern implicit in myths such as St. George and the Dragon, the Fall of Lucifer, the dragon Typhoeus’ similar casting down into Tartarus at the hands of Zeus, or the Mesopotamian Earth Mother Tiamat’s massacre by her son Marduk. In “How the Bee Became,” the suffering of the demon, whom God is characteristically unaware of, turns creative.¹⁸

Vale la pena resaltar la aportación de Faas, pues Hughes no sólo está haciendo una analogía (como he dicho anteriormente) sino que revierte el concepto cristiano de lo diabólico y crea así una imagen muy atractiva para la imaginación.

Pero también es interesante tomar en cuenta que al comentar acerca de “The Iron Man” (su cuento para niños más conocido, sobre el cual incluso se filmó una película del mismo nombre), Hughes mencionó su interés por escribir historias para niños con un propósito educativo. Faas describe los cuentos de Hughes como posibles “anti-neurotic fables for children”, “a semi-magical, neoprimitive art of story telling that will serve as an antidote to the ‘neurotic-making dynamics’ of its Christian counterpart. For the right

¹⁷ Ted Hughes, “How the Bee Became”, *op.cit.*, p.50.

¹⁸ Ekbert Faas, *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1980, p.79.

fantasy, as bards in ancient Ireland and India knew long before Freud, ‘can free the neurotic, temporarily at least, from his neurosis.’”¹⁹ Después agrega que para liberar a un adulto de la neurosis, Hughes pensó que era necesaria una práctica más relacionada con el chamanismo o a la psiquiatría, un “self-destructive journey to the interior”²⁰ que emprendería más tarde en *Crow*.

Probablemente el propósito educativo de Hughes en cuentos como “How the Bee Became” radique en introducir matices entre las nociones dualistas tradicionales de Occidente, tales como las polaridades entre el bien y el mal, así como entre el dios creador frente al demonio destructor (recordemos que de acuerdo con Leah Wain, esto es uno de los objetivos del postmodernismo; véase más arriba, pp.11-12). Como ya he mencionado, al hablar de un dios que ignora la existencia de un demonio, Hughes rompe con la idea de un dios que todo lo sabe; pero al mismo tiempo, mediante la creación de un demonio con una naturaleza creativa, aunque quizá ésta sea hija de la soberbia, debilita el dualismo del bien y el mal. De aquí se infiere un cuestionamiento en torno a si Dios creó el mal o si el mal es sólo la ausencia del bien²¹. En una conciencia infantil, el razonamiento muy probablemente no estaría formulado de esta manera, pero quizá el contacto con narraciones de esta naturaleza familiarice a los niños con una visión del mundo que, desde el punto de vista de

¹⁹ *Ibid.*, p.80-81.

²⁰ *Ibid.*, p.81.

²¹ William Blake desarrolló algo similar en el poema “The Tyger”. Quizá resulte útil tomar en cuenta la relación entre este poeta romántico y Ted Hughes, sobre todo al considerar las siguientes palabras del teórico literario René Wellek: “La mitología de Blake no es ni clásica ni cristiana, aunque incorpora numerosos elementos bíblicos y miltonianos. Se aproxima vagamente a una mitología céltica (druidica) o, más bien, a algunos nombres de esta índole pero, esencialmente, es una creación original (posiblemente demasiado original) que intenta presentar tanto una cosmogonía como un apocalipsis: una filosofía de la historia, una psicología y [...] una visión de la política y de la ética”. (“El concepto de romanticismo en la historia literaria” en *Historia literaria, problemas y conceptos*, Barcelona, Editorial Faia, 1983, p.169.)

Hughes, no les generará una neurosis en su vida adulta, como a muchos adultos les ocurre al confrontar la realidad con una idea preconcebida de lo que lo blanco y lo negro, opuestos irreconciliables, supuestamente deberían ser.

¿Qué clase de historias de creación produjo la imaginación de Hughes? ¿No está presente incluso aquí, en sus cuentos para niños, esa ironía con respecto a la existencia y esa diferencia entre el papel del Dios cristiano y el poder de creación de la Naturaleza? Es muy original la forma en la que Hughes introduce esta temática en la literatura infantil, a través de personajes animales que están centrados en sí mismos tratando de ser lo que son y conviviendo con Dios, lo cual no es usual ni en las fábulas ni en los cuentos infantiles tradicionales; se trata de un tema literario en sí mismo. Y al respecto, coincido con la opinión de Keith Sagar:

How the Whale Became (1963), Hughes's first prose work for children, is another matter. The stories are, in a sense, very traditional, taking their place in the tradition that runs from Aesop's *Fables* to Rudyard Kipling's *Just So Stories*. But they are also thoroughly original and could only have been written by a poet. The prose is simple but distinguished. The stories are witty but grounded, despite the free inventiveness, in reality—this owl cleans the blood from his beak. Some of them are moving—this elephant saves all the creatures of the forest, then disappears quietly into the depths. “We could make him our king,” they say, “if we could get him to wear a crown.” And some are imagined at the same depth as the adult poems—this bee has been made out of diamond-dust moistened by a demon's tears.²²

Pero el vínculo entre estos cuentos y *Crow* es lo que, en mi experiencia como lectora, vuelve fascinante esta narrativa. Aunque su estilo tan simple (pocas palabras y con una distribución muy espaciada visualmente) sí evoque los libros infantiles; y aunque el hecho de que algunos poemas sean canciones también nos remita a la poesía oral primitiva,

²² Keith Sagar, *op.cit.*, p.595.

a la infancia de la literatura, *Crow* es un caso aparte, muy lejos de lo que, por lo general, sería considerado como literatura para niños.

Sin embargo, no es descabellado vincular *Crow* con la literatura infantil. En el Adelaide Festival Writers' Week, en marzo de 1976, Hughes mismo describió los poemas como creaciones pertenecientes a una larga historia para niños que alguna vez escribió. En dicho festival, Hughes hizo toda una descripción de una historia para niños sobre *Crow*, intercalando en ella la lectura de algunos de los poemas de *Crow*²³. Aunque resulta muy interesante tomar esta posibilidad de lectura, no voy a adentrarme en ella ya que mi trabajo

²³ Ann Skea, "A transcription of Ted Hughes' own commentary on the poems listed below, including part of the *Crow* story", [www.zeta.org.au/~annskea/adelaide.htm.]:

[...] I'll read some poems from a long children's story that I wrote which concerns a character who I called 'Crow'. These are just poems from along the way of the story.

The story begins in heaven, where God is having a nightmare. The nightmare appears to God as a hand. And this hand, in his nightmare, is also a voice – so it is a voice-hand or a hand-voice. And this thing comes the moment he falls asleep. This thing arrives and grabs him round the throat, and throttles him and lifts him out of his heaven and rushes him through his universe and pushes him beyond his stars and then ploughs up the Earth with his face and throws him back into heaven. And... whenever he drowns off and falls asleep, this hand arrives and the whole thing happens again.

God cannot understand what there can be in his creation which – (after all he is responsible for every atom in it) – he can't understand what there can be that... is so strange to him and can be so hostile to him. So there's a long, long episode in heaven where he tries to get this nightmare to divulge its secret. Eventually, the voice which is the hand speaks. And the speech of the voice which is the hand is a terrible mockery of God's creation, particularly of the crown of his creation, which is Man.

So this begins a great debate in heaven between God and his nightmare – about Man. And God is very defensive of Man. Man is a very good invention and a successful invention and, given the materials and the situation, he's quite adequate. The voice just continues with its mocking that Man is absolutely hopeless.

It so happens, that while the debate has been going on, and even before, while God was continually absorbed in his nightmare, Man, on the Earth, had sent up a representative to the Gates of Heaven. This representative had been knocking on the marble gates and God had been so preoccupied with his nightmare that he hadn't heard him. So this little figure was sitting in the Gate of Heaven waiting for God to hear him. And now the voice which is a hand, as the absolute last, triumphant point of his argument, asks this little figure to speak – this little representative of Man. And it so happens that Man has sent this little figure up to ask God to take life back because men are fed up with it. God is enraged that Man has let him down in this way in front of the demon, so he challenges the voice to do better – given the materials and the whole set up – just to do better – produce something better than Man. [...]

se centra en el análisis de *Crow* como una obra independiente. Pero podemos estar seguros de que, cuando menos en su origen, estas dos obras tuvieron un vínculo entre sí.

Crow difiere en forma (es poesía en verso) y en tono, pero el personaje, al igual que aquéllos de los cuentos infantiles, tampoco está a gusto con su identidad. Esto ubica a *Crow* en una misión o búsqueda que inmediatamente se vincula con el mundo mitológico: “He becomes curious about his own nature and purpose, and wonders who could have created him. He finds himself embarked on a quest for this creator.”²⁴ Es como si *Crow* fuera un cuento para adultos que se titulara “How Crow Became”, sólo que éste comienza con una genealogía que de inmediato crea un tono diametralmente diferente al de los cuentos infantiles:

In the beginning it was Scream
 Who begat Blood
 Who begat Eye
 Who begat Fear
 Who begat Wing
 Who begat Bone
 Who begat Granite
 Who begat Violet
 Who begat Guitar
 Who begat Sweat
 Who begat Adam
 Who begat Mary
 Who begat God
 Who begat Nothing
 Who begat Never
 Never Never Never

²⁴ Keith Sagar, *op.cit.*, p.601.

Who begat Crow

Screaming for Blood

Grubs, crusts

Anything

Trembling featherless elbows in the nest's filth²⁵

A diferencia de los animales en los cuentos para niños, quizá Crow es un personaje más elaborado y más entrometido en la creación del mundo, mucho más consciente de su entorno que los personajes en *How the Whale Became* y con un papel mucho más activo; pero el panorama en ambas obras podría interpretarse como una suerte de caos, de desorden en la relación entre la divinidad y lo creado. En *Crow*, esta situación está expresada con un lenguaje visceral que incluso ha sido descrito de la siguiente manera en la cuarta de forros de una de las ediciones: “If our own organs—our brains, blood, hearts—could speak, this would be their language.”²⁶

Veamos, pues, la obra poética.

²⁵ Ted Hughes, “Lineage” in *Crow*, Nueva York, Harper & Row, 1971, p.2.

²⁶ Jack Kroll de la revista *Newsweek* en *Crow*, *op.cit.*

CROW FROM THE LIFE AND SONGS OF THE CROW

A partir de 1966, tres años después de la publicación de *How the Whale Became and Other Stories*, Ted Hughes comenzó a escribir los poemas reunidos en este poemario, cuando Leonard Baskin¹ le pidió que escribiera algunos poemas para acompañar su catálogo de grabados de cuervos. *Crow*, publicado por la editorial Faber & Faber en 1970, está conformado por una serie de poemas cuyo protagonista es un ser que lleva ese nombre y que comparte el escenario con cuatro personajes de la Biblia: Dios, Adán, Eva y la Serpiente.

Si se profundiza sobre los orígenes y la historia de esta obra, *Crow* adquiere una dimensión mucho más elaborada, pues Hughes tomó ideas para construir su personaje del cuervo a partir de la presencia de este pájaro en diversos mitos esquimales y de los indios de los Estados Unidos². El cuervo no es cualquier pájaro, ni se encuentra en los poemas de manera gratuita, sino que responde a una serie de implicaciones y de resonancias simbólicas y míticas. "Entre los indios tlingit [...], la figura divina central es el Cuervo,

¹ Grabadista y escultor estadounidense (1922-2001).

² Cf. Sagar, *op.cit.*, p.600. La figura del cuervo es importante en muchas de las tribus indias de Norteamérica. En la mitología de los indios tlingit, que actualmente habitan al norte de Alaska y están reconocidos de manera federal en el Central Council of Tlingit and Haida Indian Tribes of Alaska, el cuervo tiene acceso tanto al mundo animal como al humano. En muchos relatos, su egoísmo, avaricia y hambre lo llevan a jugarle trucos a los humanos. Tiene una doble personalidad, puesto que también es un héroe al que se le atribuye gran parte de la forma definitiva del mundo. En una de las leyendas, el cuervo es quien trajo la luz al mundo (Véase "Raven and the Sources of Light" en Donna Rosenberg, *World Mythology. An Anthology of the Great Myths and Epics*, Lincolnwood (Chicago), NTC Publishing Group, 1994 [1986], pp.517-520.

héroe y demiurgo primordial, que hace el mundo, o más precisamente lo organiza, difunde por todas partes la civilización y la cultura, crea y libera el sol, etc."³

Este perfil del cuervo tiene eco en diferentes culturas. En la escandinava hay dos cuervos que representan el principio de la creación; en África tiene el papel de guía y espíritu protector; en Japón es un mensajero divino; en China un pájaro solar y en Grecia un mensajero de los dioses con funciones proféticas. En el *Génesis*, el cuervo es un símbolo de perspicacia que verifica el resurgimiento de la tierra después del diluvio⁴.

Chevalier afirma que el simbolismo del cuervo está lleno de contradicciones dado que el negro es un color asociado no sólo con la muerte sino también con el comienzo, la germinación y la fertilización. Crow encarna esta contradicción, puesto que nace de "an egg of blackness"⁵, en la forma de un arcoiris negro inclinado hacia el vacío, "but flying"⁶:

II

Black is the wet otter's head, lifted.
Black is the rock, plunging in foam.
Black is the gall lying on the bed of the blood.

Black is the earth-globe, one inch under,
An egg of blackness
Where the sun and moon alternate their weathers

To hatch a crow, a black rainbow
Bent in emptiness

Over emptiness

³ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1988, p.391.

⁴ *Ibid.*, pp.390-391.

⁵ Ted Hughes, "Two Legends" II, en *Crow, op.cit.*, p.1, v.5.

⁶ *Ibid.*, v.10.

But flying⁷

Crow es lo oscuro, puede volar, estar por encima de todo y acercarse al cielo. En "Lineage", Crow nace vulnerable, "trembling [...] in the nest's filth"⁸, mientras que en "Crow Blacker than Ever", es el pirata que sonríe ante la ironía de que "man could not be man nor God God"⁹. Después de todo, en algunas leyendas de los indios tlingit el cuervo destruyó y después volvió a crear a la humanidad.¹⁰ Al parecer, el cuervo es el personaje ideal para los poemas de *Crow*, pues su protagonismo hace evidente que "the world is uninhabitable by humans, habitable by Crow only because he is less than human, without spiritual aspiration, without a sense of sin, and specialized for survival."¹¹

En otras obras de Hughes, los pájaros no pierden su importancia, como en *Cave Birds* y en *Adam and the Sacred Nine*, donde Adán es enjuiciado por nueve pájaros que lo condenan a muerte, es devorado por un gran cuervo y después emerge como, nada menos, que Crow. Cabe recordar que el poemario *Crow* es sólo una parte de la historia completa de este personaje, que en otras obras pasa por otra serie de experiencias entre las cuales, incluso, contrae matrimonio: "[...] Crow contains only a selection of poems from the earlier part of this epic, the part that deals largely with Crow's mistakes and failures and

⁷ *Ibid.*, vv.15-24.

⁸ Ted Hughes, "Lineage", *op.cit.*, p.2, v.21.

⁹ Ted Hughes, "Crow Blacker than Ever", *op.cit.*, p.57, v.15.

¹⁰ J.G. Frazer, *op.cit.*, pp.163-164.

¹¹ Keith Sagar, *op.cit.*, p.602.

dismemberments; but he is on the way toward an eventual successful outcome of his quest—his reconstitution and marriage in the Happy Land.”¹²

Crow no sólo está inmerso en su propia constitución y en su lugar en el mundo de lo creado, como lo están los personajes en los cuentos para niños. Es un personaje que podría concebirse como un producto de la evolución de aquellos cuentos, con un manejo poético y con una expresividad muy bien lograda cuya emoción de origen está presente incluso en aquellos protagonistas “infantiles”. Crow observa su alrededor, lo cuestiona, lo interpreta, aprende, saca sus propias conclusiones. Él en sí mismo es una creación, pero interviene en otras creaciones. Es como si a Dios se le hubiese ido el mundo de las manos. Así, por ejemplo, Crow crea la sexualidad a partir de un gusano, haciendo una “travesura infantil” bastante maliciosa:

Crow laughed.

He bit the Worm, God's only son,
Into two writhing halves.

He stuffed into man the tail half
With the wounded end hanging out.

He stuffed the head half headfirst into woman
And it crept in deeper and up
To peer out through her eyes
Calling its tail-half to join up quickly, quickly
Because O it was painful.

Man awoke being dragged across the grass.

¹² *Ibid.*, p.601.

Woman awoke to see him coming.
Neither knew what had happened.

God went on sleeping.

Crow went on laughing.¹³

En este poema Crow adopta un papel semejante al de la serpiente en el mito de Adán y Eva, pues es quien siembra la tentación, en este caso tanto en el hombre como en la mujer; pero el contraste entre la actividad creadora de Dios en la Biblia y la del protagonista del poemario de Hughes es muy fuerte: mientras Crow hace su travesura, una travesura que adquiere mucha importancia gracias al eco cristiano que nos hace evocar sus terribles consecuencias (la expulsión de la pareja humana del Paraíso), Dios duerme. En los últimos dos versos, incluso cuando ya todo está hecho, Dios sigue durmiendo y Crow no para de reír, con lo cual Hughes enfatiza la indiferencia de Dios y la malicia de Crow. Pero también sitúa la sexualidad en un terreno de juego, como burlándose de la condición y de la confusión humanas: “Neither knew what had happened. / God went on sleeping. / Crow went on laughing.” Las vívidas imágenes, lo visceral y la sexualidad explícita, así como la concreción del lenguaje le dan una fuerza particular a este tipo de poesía.

La travesura y la risa destacan de manera prominente en el texto. Muchas veces Crow interpreta el mundo como si fuera un juego, a través de la risa, de las bromas, del absurdo. Y es que para él, "The incongruity is already there in the gap between the world as it is and the world as a living God must have intended it."¹⁴ La risa, sobre todo en forma de

¹³ Ted Hughes, "A Childish Prank", *op.cit.*, p.7, vv.6-20.

¹⁴ Keith Sagar, *op.cit.*, p.603.

sonrisas sarcásticas ('grins'), está presente a lo largo de todo el libro y en algunos poemas es la protagonista. Sin embargo, lejos de ser una presencia feliz, la risa y la sonrisa son como un fantasma macabro; por ejemplo, en poemas como “In Laughter”, donde la risa es un personaje criminal; “The Smile”, donde una sonrisa visita la tierra pero luego la abandona; “Criminal Ballad”, donde la risa figura como un último recurso al que acude el ser humano cuando el llanto ya ha sido agotado; o “Crow’s Elephant Totem Song”, donde los calificativos que acompañan a la risa la vuelven grotesca:

[...]

In rage in madness then they [the hyenas] lit their mouths
 They tore out his entrails
 They divided him among their several hells
 To cry all his separate pieces
 Swallowed and inflamed
 Amidst parading of infernal laughter.

[...]

So through the orange blaze and blue shadow
 Of the afterlife, effortless and immense,
 The Elephant goes his own way, a walking sixth sense,
 And opposite and parallel
 The sleepless Hyenas go
 Along a leafless skyline trembling like an oven roof
 With a whipped run
 Their shame-flags tucked hard down
 Over the gutsacks
 Crammed with putrefying laughter
 Soaked black with the leakage and seepings
 And they sing: “Ours is the land
 Of loveliness and beautiful
 Is the putrid mouth of the leopard
 And the graves of fever

Because it is all we have—”
 And they vomit their laughter.¹⁵
 [...]

Aunque sea difícil de expresar con palabras, no podemos dejar de lado el primer síntoma que se manifiesta en el lector que se enfrenta a estos poemas: un impacto ante el poder de una poesía que resulta fascinante en gran parte porque aunque utiliza un lenguaje muy crudo que es difícil de digerir, pero que no mantiene una expresividad intensa y es de una originalidad apasionante. Y es que el poder de la poesía de *Crow* en gran parte reside en el manejo del lenguaje mismo. Como bien lo expresa Sagar,

What first strikes the reader of *Crow* is the sheer rhetorical force and vitality. There are many different kinds of poems here. The language and poetic technique are more varied than before. In the best poems there is no striving for local effects; they are direct and spare, colloquial. The verse is less regular, more mimetic. And there is much more use of the oldest poetic devices—repetitions and refrains, parallelism, catalogs and catechisms, incantations and invocations. These devices are so powerful in Hughes’s hands that they have scared many reviewers into defensive postures. They accuse Hughes of using these facile devices as a substitute for a fully controlled, rational ordering. It is the rational ordering that would be facile in comparison with the discipline needed to free the imagination from its constraints.¹⁶

El lenguaje poético de Hughes es muy llamativo y poderoso. Su uso de adjetivos y la dimensión sonora que crea con las palabras dotan a su poesía de cualidades acústicas que resultan muy efectivas y evocan los poderes primarios a los que su poesía hace alusión.

Mediante su particular manejo del lenguaje, Hughes también recurre al juego, en ocasiones escribiendo como si se tratase de un cuento de hadas, jugando con la rima y con

¹⁵ Ted Hughes, “*Crow’s Elephant Totem Song*”, *op.cit.*, pp.46-47, vv.25-30, 36-52.

¹⁶ Keith Sagar, *op.cit.*, p.601.

el ritmo, como lo hace en "Crow's Elephant Totem Song" y en "A Bedtime Story". Estos poemas comienzan con *Once upon a time...*; pero culminan, uno, con la imagen de una estrella de paz que nadie puede encontrar; y otro, con la certeza de que "Creation has failed again"¹⁷. Cabe recalcar que en sus cuentos, Hughes hizo uso de estos recursos tradicionales de la literatura infantil solamente en la introducción y sin recurrir al clásico *Había una vez...*, y que en los poemas aparecen de manera más explícita y reiterada, y esto le da un giro de ironía a su poesía que resulta original, efectivo e irremplazable. El que estos poemas sean presentados como canciones o historias para dormir y que hasta el título completo de *Crow* sea *Crow from the Life and Songs of the Crow*, son indicios de los aspectos musical y lúdico de su poesía. Pero el contenido y el tono muestran una inconsistencia con aquellas cualidades de su poesía que podrían remitirnos a una conciencia infantil. En "Song for a Phallus", el ritmo y la rima se asemejan a los de una canción infantil, pero el contenido trata de cómo Edipo mata a su madre y a su padre, lo cual no podría expresarse con esta fuerza en un cuento para niños:

There was a boy was Oedipus
 Stuck in his Mammy's belly
 His Daddy'd walled the exit up
 He was a horrible fella

Mamma Mamma

You stay in there his Daddy cried
 Because a Dickbird
 Has told the world when you get born
 You'll treat me like a turd

Mamma Mamma

¹⁷ Ted Hughes, "A Bedtime Story", *op.cit.*, p.60, v.56.

His Mammy swelled and wept and swelled

with a bang he busted out

His Daddy stopped his hacker

When he heard that baby shout

Mamma Mamma

O do not chop his winkle off

His Mammy cried with horror

Think of the joy will come of it

Tomorrer and tomorrer

Mamma Mamma

But Daddy had the word from God

He took that howling brat

He tied his legs in crooked knots

And threw it to the cat

Mamma Mamma

But Oedipus he had the luck

For when he hit the ground

He bounced up like a jackinabox

And knocked his Daddy down

Mamma Mamma

He hit his Daddy such a whack

Stone dead his Daddy fell

His cry went straight to God above

His ghost it went to Hell

Mamma Mamma¹⁸

[...]

¹⁸ Ted Hughes, "Song for a Phallus", *op.cit.*, pp.63-64, vv. 1-35.

El uso reiterado de vocablos “aniñados” como “Daddy” y “Mammy” evocan el mundo de la primera infancia y el estribillo “Mamma Mamma” incluso nos permite imaginar este poema cantado como un arrullo. A pesar de que se trata de un poema que hace alusión al personaje mitológico de Edipo, el lenguaje que Hughes utiliza es sumamente coloquial y en ocasiones aparece abreviado con fines métricos o sonoros; por ejemplo el uso de la palabra “fella” implementada para rimar con “belly” en la primera estrofa, o la variante “tomorrer” de la palabra “tomorrow” para rimar con “horror” en la cuarta estrofa. El lenguaje mismo sufre una suerte de deformación y se corrompe, tal como el poema altera el mito original y lo convierte en una tragedia en la que no sólo la sexualidad tiene un papel primordial como elemento fatídico, sino que la fatalidad es mucho más grande y grotesca que en relato original. Pero quizá lo que más perturba al lector es el tono de poema, o la forma en la que, a pesar de lo visceral de la violencia en él descrita, en el lenguaje también hay algo de humor que hace del texto una suerte de farsa dramática.

Estas inconsistencias entre forma y contenido establecen una ruptura del equilibrio. La crisis de identidad, ya presente en los cuentos para niños, también está presente en el contenido de muchos de estos poemas y está literalmente plasmada en una combinación de géneros, formas y tonos poéticos que, como resultado, producen un efecto muy impactante en el lector. El tono de los poemas es muy directo e incluso visceral, crudo; Hughes no se tiente el corazón. Keith Sagar escribe sobre uno de los primeros ensayos escritos sobre la obra de Hughes que se titulaba "The Violence of Ted Hughes"¹⁹. Este estilo del autor ha sido uno de los principales focos de atención de algunos críticos. Con frecuencia se

¹⁹ Keith Sagar, *op.cit.*, p.603.

cuestiona si existe motivación alguna para la violencia perceptible en muchos de los poemas de *Crow*. La actitud de Sagar ante esto es que Hughes escribe así “because he lacks the thick skin, the layer of insulation or complacency, which enables most of us to ignore it, just as we turn a blind eye to such other uncomfortable and not quite respectable (certainly uncivilized) realities as birth and death.”²⁰

Podría decirse que existen varios tipos de violencia en su poesía. Algunos poemas se refieren con mucha agresividad al nacimiento o a la muerte (“Lineage”, “A Kill” y “Conjuring in Heaven”), pero otros hablan de la guerra como tal (“Crow’s Account of the Battle”) o de la violencia más íntima que puede darse en la convivencia humana o al hacer el amor (“Lovesong” y “The Love Pet”). Si comparamos la violencia en “A Kill” y aquella en “Conjuring in Heaven”, podría decirse que mientras que en el primer poema se trata de una violencia física, en el segundo, aunque también se hace uso de verbos y expresiones que sugieren acciones violentas, se les añade una dimensión psicológica (en el sentido de que no alude a un daño físico sino mental y emocional) mediante un uso reiterado de la palabra “nothing” que casi se convierte en una tortura subliminal. Veamos los dos poemas.

“A Kill”

Flogged lame with legs
 Shot through the head with balled brains
 Shot blind with eyes
 Nailed down by his own ribs
 Strangled just short of his last gasp
 By his own windpipe
 Clubbed unconscious by his own heart

²⁰ *Loc.cit.*

Seeing his life stab through him, a dream flash
As he drowned in his own blood

Dragged under by the weight of his guts

Uttering a bowel-emptying cry which was his roots tearing out
Of the bedrock atom
Gaping his mouth and letting the cry rip through him as at a distance

And smashed into the rubbish of the ground

He managed to hear, faint and far—"It's a boy!"

Then everything went black²¹

Casi cada verso en este poema contiene un término o una expresión que alude a la violencia con que esta persona muere: "flogged", "shot", "nailed down", "strangled", "clubbed unconscious", "stab through him", "drowned in his own blood", "tearing out", "the cry rip through him", "smashed". La violencia en este caso es explícita, directa, cruda, y su consecuencia bien puede ser la muerte, como el título del poema claramente anuncia, o bien el nacimiento de un destello de vida y su muerte inmediata, como sugieren los dos últimos versos. Además, pareciera que se tratara de una violencia producida por la víctima misma, algo así como una auto-violencia, en la que la persona, el "flogged lame with legs" se hiciera daño a sí misma, se estrangulara con su propia tráquea y viviera nada más que para expresar un grito de dolor, saberse un niño nacido, y morir.

El caso del segundo poema es distinto:

²¹ Ted Hughes, "A Kill", *op.cit.*, p.4.

“Conjuring in Heaven”

So finally there was nothing.
 It was put inside nothing.
 Nothing was added to it
 And to prove it didn't exist
 Squashed flat as nothing with nothing.

Chopped up with a nothing
 Shaken in a nothing
 Turned completely inside out
 And scattered over nothing—
 So everybody saw that it was nothing
 And that nothing more could be done with it

And so it was dropped. Prolongued applause in Heaven.

It hit the ground and broke open—

There lay Crow, cataleptic.²²

Aquí también hay verbos violentos (“squashed”, “chopped”, “shaken”, “turned completely inside out” “scattered”, “dropped”, “broke open”) pero, además, el vacío que sugiere la palabra “nothing” agrega una carga adicional de otro tipo de violencia, más agresiva, más desoladora en tanto más existencial. La sensación sonora de la repetición de esta palabra es el recurso más sobresaliente de este poema, que genera justamente el efecto sentencioso que el poema expresa en su totalidad. El poema encierra una paradoja, pues Crow proviene de la nada y consiste en nada, lo cual simplemente es imposible si lo leemos de manera

²² Ted Hughes, “Conjuring in Heaven”, *op.cit.*, p.42.

literal, pero muy desolador al realizar una lectura metafórica, una lectura donde la sensación de vacío sea la que predomine.

Y por otra parte, en el título del poema la palabra “conjuring” sugiere que la creación de Crow es en sí misma un mero truco que ha producido su aparición en el mundo como por arte de magia; pero el hecho de que esté explícitamente indicado que la acción sucede en el Cielo, trae otra connotación: la posibilidad de que sea Dios quien lo haya creado. Si tomamos esta línea interpretativa, nos surgen algunas preguntas: ¿qué clase de Dios crea a un ser con tanta crueldad, con el solo fin de entretener, y lo arroja al mundo en un estado cataléptico? ¿Qué visión del mundo y de lo divino subyace en la obra de este autor?

Otro poema en el que el cuestionamiento en torno a la naturaleza de la divinidad resulta evidente es “Crow’s Playmates”, donde Crow está muy solo y decide crear a los dioses para que sean sus compañeros de juego. Pero lejos de que esto solucione su soledad, la empeora:

Lonely Crow created the gods for playmates—
But the mountain god tore free

And Crow fell back from the wall-face of mountains
By which he was so much lessened.

The river-god subtracted the rivers
From his living liquids.

God after god—and each tore from him
Its lodging place and its power.

Crow struggled, limply bedraggled his remnant.
He was his own leftover, the spat-out scrag.

He was what his brain could make nothing of.

So the least, least-living object extant
Wandered over his deathless greatness

Lonelier than ever.²³

En su intento por sentirse acompañado, Crow crea a los dioses, pero éstos traicionan toda concepción de compañeros de juego o de dioses que procuran el bien de sus criaturas y lo dejan solo; incluso le quitan el agua para no dejarlo ni siquiera sobrevivir. Es muy acertada la forma en la que Hughes expresa la desolación del personaje en la forma misma en que lo nombra: “the spat-out scrag”, the “least-living object extant”, “he was what his brain could make nothing of”; lo describe como alguien que lucha, pero sin energía; y arrastrando lo que queda de su cuerpo y de sí, como el objeto con menos vitalidad sobre la faz de la tierra, con una grandeza que no conoce la muerte. “The spat-out scrag” es un buen ejemplo de la violencia del lenguaje que Hughes crea para transmitir una sensación de degradación de manera contundente. La corta extensión de las palabras que utiliza y que fusiona enfatiza la determinación y espontaneidad del lenguaje, y nos hace recordar las raíces anglosajonas del inglés y ejemplifica el primitivismo que tanto interesaba a este autor.

La brevedad de este poema, así como sus múltiples silencios, representados por los espacios interlineales, fortalecen su capacidad para impactar al lector. El último verso, que hace eco a las primeras palabras del poema (“Lonely Crow”...), redondea el texto y, a la

²³ Ted Hughes, “Crow’s Playmates”, *op.cit.*, p.49.

vez, vuelve fútiles las acciones del personaje: son inútiles los intentos de Crow por sentirse menos solo, por recurrir a la divinidad para aliviar su vacío. Lo que anuncian las primeras palabras del poema, la soledad de Crow, se acentúa conforme se desarrolla el poema, y al final, el personaje está aún más solo, más solo que nunca. Además, el hecho de que la grandeza del personaje sea una grandeza eterna, que se trate de a “deathless greatness” vuelve todavía más trágica e irónica su circunstancia. De nada le sirve el poder que tiene, el hecho de ser el creador de los dioses, pues en vez de ampliar sus horizontes, los reduce aún más. La posición de Crow en este poema es particularmente interesante ya que, aunque no aparece como Dios, está por encima de la creación de otros dioses; y sin embargo, su situación es tan miserable que se acerca mucho más al estatus de un ser creado que a la de un creador.

Ekbert Faas profundiza en el tema de la violencia en la entrevista que le hizo a Ted Hughes en 1970. Hughes hace una mención de la presencia de la violencia en las grandes obras de la literatura, empezando con Homero, Esquilo y Sófocles, pasando por Dante, Shakespeare y Blake. Hughes se pregunta cuándo la violencia es considerada como tal y cuándo es considerada como poesía, y concluye que es probable que muchos críticos no puedan distinguir ese matiz. Cuando explica las imposibilidades de algunos críticos, Hughes termina ofreciendo una definición de lo que para él es la poesía:

He [el crítico] cannot distinguish between fears for his own mental security and the actions of the Universe redressing a disturbed balance. Or trying to. In other words, he is incapable of judging poetry... because poetry is nothing if not that, the record of just how the forces of the Universe try to redress some balance disturbed by human error.²⁴

²⁴ Cf. Ekbert Faas, *op.cit.*, p.198.

En otras palabras, para Hughes la poesía es el registro de cómo las fuerzas del universo tratan de restablecer el equilibrio trastocado por el error humano. Tras decir esto, en un intento por explicar su tendencia a escribir acerca de la Naturaleza tal y como es, Hughes agrega que no es cuestión de la violencia o la no-violencia en sí, sino de lo que se hace con ellas. Por ejemplo, sostiene que la violencia que surge en un hogar infeliz puede conducir ya sea a una pesadilla sin sentido en algún programa televisivo acerca de asesinatos, o irse hacia el otro lado y producir ciertos momentos en Beethoven. Más adelante en la entrevista, el autor vincula el tema de la violencia con el de la mitología, y utiliza esta relación para ofrecer una posible interpretación del tema y del contexto ideológico de su propia obra:

Any form of violence —any form of vehement activity— invokes the bigger energy, the elemental power circuit of the Universe. Once contact has been made —it becomes difficult to control. Something from beyond ordinary human activity enters. When the wise men know how to create rituals and dogma, the energy can be contained. When the old rituals and dogma have lost credit and disintegrated, and no new ones have been formed, the energy cannot be contained, and so its effect is destructive —and that is the position with us. And that is why force of any kind frightens our rationalist, humanist style of outlook.²⁵

En esta cita, Hughes habla del declive del sistema religioso en Occidente y de la necesidad del ser humano de crear algo nuevo que contenga toda la energía del universo. En mi opinión, su propia obra es parte de este intento; sus palabras son una propuesta para describir las fuerzas más poderosas de la naturaleza y también son una declaración en contra de un sistema de creencias que considera ya caduco. Hughes dice:

What Eliot, Joyce and I suppose Beckett are portraying is the state of belonging spiritually to the last phase of Christian civilization, they suffer its disintegration.

²⁵ *Ibid.*, p.200.

But there are now quite a few writers about who do not seem to belong spiritually to the Christian civilization at all. In their world Christianity is just another provisional myth of man's relationship with the creator and the world of spirit. Their world is a continuation or a re-emergence of the pre-Christian world... it is the world of the little pagan religions and cults, the primitive religions from which of course Christianity itself grew.²⁶

Hughes mismo estuvo dentro de esa nueva generación de escritores que no comparten un sistema de creencias fundado en el cristianismo y que intentan retomar el pensamiento primitivo. Crow es un personaje que trata de entender dónde está, quién lo ha creado y cómo es el mundo que lo rodea. Digamos que es un observador con una capacidad excepcional para ver el mundo tal y como es. Pero, entre otras cosas, lo que Hughes hace en estos poemas es resquebrajar el sistema de creencias establecido por el cristianismo en la cultura occidental a través de la Biblia.

Uno de los poemas en los que es posible apreciar la forma en la que Hughes manipula las imágenes que la Biblia ofrece, es en "Crow Blacker than Ever", donde se anuncia lo inevitable de la inestabilidad, el caos y la agonía a partir del momento en que el hombre buscó a Eva:

When God, disgusted with man,
Turned towards heaven,
And man, disgusted with God,
Turned towards Eve,
Things looked like falling apart.

But Crow Crow
Crow nailed them together,
Nailing heaven and earth together—

²⁶ *Ibid.*, p.205.

So man cried, but with God's voice.
 And God bled, but with man's blood.

Then heaven and earth creaked at the joint
 Which became gangrenous and stank—
 A horror beyond redemption.

The agony did not diminish.

Man could not be man nor God God.

The agony

Grew.

Crow

Grinned

Crying: "This is my Creation,"

Flying the black flag of himself.²⁷

Hughes mezcla los mitos de la Biblia no sólo con su versión de los acontecimientos que ahí suceden, sino con su personaje, Crow, quien tiene un papel fundamental. En este poema, Crow es quien "reconcilia", por así decirlo, las dos partes: a Dios con el hombre, al cielo con la tierra, aunque los resultados estén lejos de ser lo deseado. Es notable el efecto rítmico que hace de este poema una concisa y casi simétrica afirmación de la falta de armonía y coherencia en el universo.

²⁷ Ted Hughes, "Crow Blacker than Ever", *op.cit.*, p.57.

Por ejemplo, en los versos 9 y 10: “So man cried, but with God’s voice / And God bled, but with man’s blood”, el ritmo es exactamente igual en ambos, el mismo número de palabras monosilábicas y de comas expresa una idea trágica y a la vez unificadora. Tanto el hombre como Dios están envueltos en una especie de agonía, pero están tan unidos en ella, que la identidad de cada uno se confunde con la del otro en una suerte de comunión; el quiasmo adquiere un significado en sí mismo al conformar una unidad. Son casi el mismo ser, pero terminan como víctimas de un tercer elemento: Crow, el personaje que verdaderamente tiene el poder de influir en la realidad. En los versos “The agony / Grew. / Crow / Grinned”, Hughes crea una correspondencia rítmica similar a la anterior, contraponiendo dos imágenes que, juntas, acentúan lo macabro de su significado: Crow sonríe ante la agonía de los seres con los que juega, el hombre y Dios.

En “Apple Tragedy”, Hughes provoca un caos de ficción que tiene una relación directa con la religión cristiana y provoca en el lector una sensación de desorden cósmico muy perturbadora, aunque quizá le cause más risa al lector no religioso que al que sí lo es, y aunque quizá para los lectores cristianos ortodoxos el efecto sea más intenso:

So on the seventh day
 The serpent rested,
 God came up to him.
 “I’ve invented a new game,” he said.

The serpent stared in surprise
 At this interloper.
 But God said: “You see this apple?
 I squeeze it and look—cider.”

The serpent had a good drink
 And curled up into a questionmark.
 Adam drank and said: "Be my god."
 Eve drank and opened her legs

And called to the cockeyed serpent
 And gave him a wild time.
 God ran and told Adam
 Who in drunken rage tried to hang himself in the orchard.

The serpent tried to explain, crying "Stop"
 But drink was splitting his syllable.
 And Eve started screeching: "Rape! Rape!"
 And stamping on his head.

Now whenever the snake appears she screeches
 "Here it comes again! Help! O Help!"
 Then Adam smashes a chair on its head,
 And God says: "I am well pleased"

And everything goes to hell.²⁸

Varios elementos en este poema le agregan informalidad al relato bíblico original. Primero, el hecho de que el relato de la caída sea un nuevo juego inventado por Dios ("I've invented a new game"). Pero también otros detalles, como el que la manzana se convierta en sidra; que Adán quiera suicidarse porque Dios le cuenta que Eva y la serpiente tuvieron relaciones sexuales; que Dios esté contento con el caos; y sobre todo, que al final "everything goes to hell". En este último verso, las palabras funcionan tanto a nivel literal (tras la desobediencia, Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso), como en una forma coloquial

²⁸ Ted Hughes, "Apple Tragedy", *op.cit.*, p.66.

para sugerir una falta de compromiso y un desapego con respecto a lo que ha sucedido, como cuando en español decimos “al diablo”. El caos en un poema tan dinámico como éste es de un tinte distinto del que prevalece en otro tipo de poemas en *Crow*, pero los gritos histéricos de Eva al temer ser violada por la serpiente, así como el abrupto final del poema, contribuyen a construir la sensación de un caos inevitable.

CONCLUSIÓN

El contexto literario modernista y postmodernista europeo en el que Hughes¹ vivió, en cierta medida influyó en el carácter de su literatura:

Postmodernism, like modernism, [...rejects...] boundaries between high and low forms of art, rejecting rigid genre distinctions, emphasizing pastiche, parody, bricolage, irony, and playfulness. Postmodern art (and thought) favors reflexivity and self-consciousness, fragmentation and discontinuity (especially in narrative structures), ambiguity, simultaneity, and an emphasis on the destructured, decentred, dehumanized subject.²

La ironía y el carácter lúdico de la poesía de Hughes parecen ir de la mano de esta definición de postmodernismo, y tanto la mezcla de mitologías como el estilo mismo de su poesía recuerdan la discontinuidad, fragmentación y simultaneidad que se mencionan en la cita anterior. No cabe duda de que la obra de este autor hace énfasis en el sujeto desestructurado y deshumanizado, incluso en los cuentos para niños que han sido analizados en la primera parte. Aunque el estilo y la forma de estas dos obras sean completamente diferentes, y los cuentos estén adecuados a un público infantil, tampoco son tan inocentes como parecen, sino que también encierran una interpretación de la experiencia de existir que alude a un intento fallido por definir y asegurar un sentido de la identidad.

¹ 1930-1998.

² Mary Klages, "Postmodernism", English Department, University of Colorado, Boulder. 21 abril 2003, [www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages], p.1.

Como hemos visto, no se trata de considerar a este autor nada más que como “un poeta del mundo de los animales”³. No es un naturalista a quien nada le atañe excepto el regreso al mundo de la naturaleza y a su principio. Hughes explora el reino animal para encontrar correspondencias y tomar una distancia crítica desde la cual sea posible observar y aprender más acerca de la propia naturaleza humana, además de utilizar estos temas como una excusa para la creación literaria y la expresión poética. El carácter mítico de su escritura la fortalece y produce un impacto muy profundo en la mente de sus lectores, quienes se descubren absortos ante su efecto doble. Hay una aparente simplicidad y una inocencia que dejan desnuda la crudeza, el primitivismo y la desubicada existencia humana en el universo. Podría decirse que hay romanticismo, pero expresado en una voz del siglo XX que está involucrada en otras cuestiones más allá de una defensa a ultranza del primitivismo y de la naturaleza, y que se expresa de forma distinta, con un lenguaje propio y un estilo único que sin duda trascienden posibles influencias de la tradición.

No podría decirse que *Crow* deje tras de sí una sensación de serenidad en el lector. Por el contrario, resulta interesante concebir esta mitología como una antimitología, como una mitología postmoderna que lo que hace es dejar abierta, como una herida al rojo vivo, la pregunta de quiénes somos y en qué clase de mundo estamos. Como lo expresa Ekbert Faas:

Instead of developing a parallel between present and past, the poem evokes a supratemporal world of global religious dimensions in which Western myths figure side by side with the Tibetan Buddhist Womb Door or an Eskimo Genesis. And far

³ Mi traducción de: "A poet of the world of animals", Martin Dodsworth, "Ted Hughes and Geoffrey Hill: An Antithesis" en Boris Ford (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1983, v.8., pp.281-293, p.281.

from giving order to the chaos of modern life, classical and Biblical myths for the most part appear as the very roots of this chaos.⁴

Se trata de una mitología perturbadora que logra cimbrar los cimientos mismos del pensamiento y de la sensibilidad del ser humano.

Retomemos la idea de Ekbert Faas de que los mitos clásicos y bíblicos en la obra de Hughes aparecen como la raíz del caos y que este autor crea una dimensión religiosa global en la que confluyen mitos de diversas culturas. A esto yo añadiría que la atmósfera religiosa de Hughes también es de caos y desolación incluso en los cuentos y poemas. *Crow* podría inscribirse en una micro-mitología que pareciera reunir *El* caos: no sólo el de mitologías ya existentes, sino el caos de la modernidad, el caos del declive de algunas de las grandes ideologías religiosas tales como el cristianismo, el caos humano tras las dos guerras mundiales y el de un mundo que favorece el racionalismo por encima de la sensibilidad.

Siguiendo a Edward Quinn, para quien el mito puede ser definido como un relato perteneciente a una cultura específica, en el que se cuentan eventos paradójicos o sobrenaturales diseñados para reflexionar en torno a la visión del mundo de esa cultura en particular⁵, yo diría que en un contexto postmoderno, podría cuestionarse el término “cultura específica” o “cultura en particular”. Me parece que una posible clave a través de la cual puede explicarse el porqué de este cuestionamiento, es justamente el concepto de identidad. En el mundo postmoderno, ¿en qué consiste una cultura específica? ¿No podría

⁴ Ekbert Faas, *op.cit.*, p.99.

⁵ Cf. Edward Quinn, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Nueva York, Facts on File, Inc., 1999.

Hughes estar hablando más bien de una característica humana universal, pero quizá en un lenguaje y con matices de forma y de significado particulares al contexto específicamente postmoderno?

Al tratar de fundir los dos conceptos básicos manejados en este trabajo, la mitología y el postmodernismo, el resultado que se obtiene podría considerarse como una mitología postmoderna puesto que lo que ocurre es precisamente lo opuesto a lo que el *Diccionario de las mitologías* define como el objetivo de toda mitología: "los mitos revelan que el Mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenaturales, y que esta historia es significativa, preciosa y ejemplar".⁶

En las dos obras del poeta Ted Hughes que hemos estudiado, encontramos el empleo de los animales como personajes míticos (en el sentido de que están insertos en una cosmogonía y que son el origen de futuros seres en el universo), lo que para el lector enfatiza la parte más arcaica de la existencia humana. Pareciera que los mitos, las historias de creación que constituyen estos ejemplos de su literatura, revelaran las frustraciones y las condiciones adversas al ser humano como parte de la realidad, y mostraran los obstáculos que se le presentan y evitan que culmine su proceso de individuación y la creación de su propia identidad. Así como él mismo dijera de las religiones, su obra también pareciera ser un mito provisional más acerca de la relación del ser humano con un supuesto creador.

⁶ Yves Bonnefoy, *Diccionario de las mitologías*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997, vol.1. p.60.

BIBLIOGRAFÍA

BONEFOY, Yves (dir.), *Diccionario de las mitologías*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997, vol.1.

BORGES, Jorge Luis, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 [1957].

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1988.

DODSWORTH, Martin, "Ted Hughes and Geoffrey Hill: An Antithesis", en Boris Ford (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1983, vol.8., pp.281-293.

FAAS, Ekbert, *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1980.

FEINSTEIN, Elaine, *Ted Hughes. The Life of a Poet*, Nueva York, W.W. Norton & Company, Inc., 2003.

FRAZER, James George, *El folklore en el Antiguo Testamento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 [1907-1918].

HUGHES, Ted, *Crow*, Nueva York, Harper & Row, 1971 [1970].

-----, *How The Whale Became and Other Stories*, Nueva York, Orchard Books, 2000 [1963].

- JACOBI, Jolande, "Dreams as the 'Land of Childhood'" en *The Psychology of C. G. Jung*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1973 [1942].
- KERÉNYI, Carl, "Prolegomena" en C. G. Jung y C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology*, Nueva York, Princeton University Press, 1973 [1949], pp.1-24.
- KERMODE, Frank and John Hollander (eds. gen.), "Glossary" en *The Oxford Anthology of English Literature*, Nueva York/Londres/Toronto, Oxford University Press, 1973, vol.1, pp.2324-2325.
- KLAGES, Mary, "Postmodernism", English Department, University of Colorado, Boulder, 21 abril 2003. [www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages]
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 2000 [1999].
- NEWTON, Arvin, "From Herman Melville" en *Herman Melville. Moby Dick. 1851*, Charles Child Walcutt (ed.), Nueva York, Bantam Books, 2003 [1950].
- QUINN, Edward, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, N.Y., Facts on File, Inc., 1999.
- REY, Mario, *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, México, CONACULTA, 2000.
- RODRÍGUEZ, Oralia y Graciela Murillo, *Te voy a platicar de mi mundo. Muestra del habla de niños mexicanos de 6 a 7 años*, México, El Colegio de México-Secretaría de Educación Pública, 2001 [1985].
- ROSENBERG, Donna, *World Mythology. An Anthology of the Great Myths and Epics*, Lincolnwood (Chicago), NTC Publishing Group, 1994 [1986].

SAGAR, Keith, "Ted Hughes" en Ian Scott-Kilvert (ed.), *Poets: American and British*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1998, pp.589-618.

SKEA, ANN, "A transcription of Ted Hughes' own commentary on the poems listed below, including part of the *Crow* story", 08 mayo 2006.
[www.zeta.org.au/~annskea/adelaide.htm]

The Holy Bible. The Authorised King James Version, 5 mayo 2006.
[www.genesis.net.au/~bible/kjv/]

WAIN, Leah, "Introduction:Postmodernism? Not Representing Postmodernism" en Julian Wolfreys (ed.), *Literary Theories. A Reader & Guide*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999, pp.359-370.

WELLECK, René, "El concepto de romanticismo en la historia literaria" en *Historia literaria, problemas y conceptos*, Barcelona, Editorial Faia, 1983, pp.123-193.