



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**SYMPHONIES OF CREATION AND DESPAIR:
LA LITURGIA DEL LENGUAJE EN LA OBRA
POÉTICA DE GERARD MANLEY HOPKINS**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LETRAS INGLESAS**

**PRESENTA:
HÉCTOR ALEJANDRO PACHECO GARCÍA**

**ASESORA DE TESIS
ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO**

MÉXICO, D.F. 2008





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.

GRACIAS:

A mis padres y hermanos por su cariño.

A mis maestros Ana Elena González, Nair Anaya, Claudia Lucotti, Irene Artigas, Claudia Marín y Mario Murgia por su numinoso ejemplo, su sabia instrucción y su apoyo incondicional.

A mis amigos Luis, Alberto, Diana, Violeta, Cristian, Andrea, Paty, Svetlana, Matilde y Montserrat por llenar de alegría todos los días.

A la Dra. Ailalue González y al Sr. Kirilo por sus valiosos comentarios y toda su enseñanza sobre poesía.

A Elán por toda la luz de sus palabras.

Contenido

Introducción.....	3
Capítulo I	
A Dragon in the Gate: La consagración de la palabra.....	5
Capítulo II	
The Tuning Word: La liturgia del lenguaje.....	14
Capítulo III	
Symphonies of Despair: El <i>pathos</i> terrible.....	32

SYMPHONIES OF CREATION AND DESPAIR: LA LITURGIA DEL LENGUAJE EN LA OBRA DE GERARD MANLEY HOPKINS

INTRODUCCIÓN

La poesía de Gerard Manley Hopkins constituye uno de los mayores logros de la literatura inglesa del siglo XIX. Fue producida casi en secreto entre los muros de los seminarios y parroquias jesuitas en los que el poeta se recluía con el fin de cumplir sus votos religiosos pero, a pesar de que en su siglo pasó inadvertida (pues su público lo constituían únicamente dos de sus amigos, los también poetas Richard Watson Dixon y Robert Bridges), sus innovaciones formales y sus experimentos con el lenguaje han dejado un legado incalculable en la literatura moderna. Autores como William Butler Yeats y T.S. Eliot reconocieron su obra como la más influyente de la época victoriana y sus ideas referentes al ritmo, la sonoridad y la musicalidad que debe perseguir toda obra poética crearon la escuela de la que proceden otros insignes poetas como Dylan Thomas y W.H. Auden.

Es en este rubro, el de las relaciones entre música y poesía (sonido y lenguaje) en el que se concentra principalmente este trabajo. La propuesta es ofrecer al lector un análisis detallado de algunas de las innovaciones técnicas de Hopkins en varios de sus poemas más representativos, al mismo tiempo que intentar esbozar un examen de dos temas fundamentales que son recurrentes en las meditaciones poéticas y filosóficas del poeta; me refiero a los temas de la creación y la desesperanza.

Si analizamos cronológicamente la producción poética de Hopkins podemos distinguir una especie de progresión, tanto en los ritmos de sus composiciones como en el uso del lenguaje que se carga de asonancias, consonancias, aliteraciones, rimas internas y palabras compuestas. Dicha progresión lo lleva de las cadencias convencionales de sus poemas tempranos como *The Escorial* (1860) o *The Alchemist in the City* (1865), hasta los intrincados experimentos métricos en los que abunda el uso de codas, sílabas prolongadas, elipsis, entre otros elementos rítmicos, con los que compuso sus célebres “Terrible Sonnets” (1885). La minucia artística de Hopkins para disponer los elementos rítmicos, léxicos y formales otorga a su poesía la cualidad de ser una sola entidad orgánica (como lo es la música) en la que la forma figura al contenido, y por lo tanto resulta imposible escindir la una del otro. De ahí los ubicuos cargos de intraducibilidad que se atribuyen a su obra.

Por ser en sus colecciones de sonetos donde más abundan los ejemplos de la estrecha relación de Hopkins con la música, enfocaré mi análisis en éstos, particularmente en los escritos entre 1876 y 1889, pues en ellos el autor explora más ampliamente los temas de la creación y el desconsuelo. Los poemas de este periodo pueden ser clasificados en dos vertientes principales; por una parte, los llamados “nature-poems” en los que el autor canta, a la manera del salmista, la gloria y magnificencia de la creación divina que, siguiendo la doctrina cristiana, está coronada por la existencia del hombre; y por otra parte, los denominados “terrible sonnets” que, a la manera del libro de Job, expresan la atroz angustia producida por la guerra espiritual del poeta. Sin embargo, también aludiré a otros trabajos del autor, como sus poemas de juventud, sus diarios, sus sermones, su obra epistolar e incluso sus composiciones musicales para destacar, contrastar o justificar aspectos temáticos y rítmicos de sus poemas más representativos.

CAPÍTULO I

A DRAGON IN THE GATE: LA CONSAGRACIÓN DE LA PALABRA

In the beginning was the Word,
and the Word was with God,
and the Word was God.

The Gospel according to Saint John 1:1

Aunque algunos de sus poemas más representativos se publicaron esporádicamente durante su vida, la carrera editorial propiamente dicha de Gerard Manley Hopkins comenzó en 1918, es decir 29 años después de su muerte. Fue entonces cuando su amigo y primer compilador, el también poeta Robert Bridges, dio a conocer las obras de Hopkins en una austera edición que contenía, además de un astringente prólogo, escuetos comentarios sobre los poemas mismos. Al leerlos es evidente que: “Bridges was unsympathetic both to Hopkins’ religion and to his poetry. The latter...offended his sense of poetical decorum and his critical orthodoxy” (Weyand, 1949, xxiv). En su comentario sobre *The Wreck of the Deutschland* afirma que este poema es “a dragon in the gate which readers would be wise to circumvent”. (Mariani, 1970, xxvii)

Esta declaración parece sintetizar la impresión que produjeron los textos de Hopkins entre los lectores de una época que privilegiaba formas más convencionales de poesía. En vida, sus contemporáneos lo consideraron un autor extravagante y oscuro, que además de tratar temas de por sí difíciles, los complicaba aún más por usar una sintaxis retorcida, palabras fusionadas o inventadas, y sobre todo nuevos ritmos que desafiaban las normas de

versificación prevalecientes. Uno de sus coetáneos, el poeta Coventry Patmore, dijo de su obra:

It seems to me that the thought and feeling of these poems, if expressed without any obscuring novelty of modes are such often to require the whole attention to apprehend and digest them; and are therefore of a kind to appeal only to a few. But to the already sufficiently arduous character of such poetry you seem to me to have added the difficulty of following several entirely novel and simultaneous experiments in versification and construction, together with an altogether unprecedented system of alliteration and compound words –any one of which novelties would be startling and productive of distraction from the poetic matter to be expressed. (Hopkins, 1956, p. 355)

Sin embargo la decisión de Bridges de publicar la obra de Hopkins tan tardíamente no fue del todo desafortunada. El público de 1918 resultó mucho más receptivo a las innovaciones poéticas de Hopkins que el público victoriano, y jóvenes poetas como William Butler Yeats y T.S. Eliot contribuyeron, con su crítica reverencial, a consagrarlo como el pionero de la literatura moderna en Inglaterra. En su introducción a *The Oxford Book of Modern Verse*, W.B. Yeats se refiere a él como “a last development in poetical diction” y T.S. Eliot lo llamó en su ensayo *The Use of Poetry and the Use of Criticism* “el mejor de los poetas victorianos”, privilegiando su obra por encima de la de Robert Browning e incluso la de Alfred Lord Tennysson.

Aun así, la mejor apología de la poesía de Gerard Manley Hopkins la encontraremos en sus propios diarios y sobre todo en la intensa correspondencia que mantuvo con otros escritores como Richard Watson Dixon y Robert Bridges; en esta última, el poeta insiste en

que su obra no tiene nada de singular y en que de hecho su poesía está más hondamente arraigada a la tradición inglesa que la de otros autores:

Hopkins believed that his style, as individual as it was, was, like his meaning, rooted in the English tradition, in the real soil of English poetry. And he never tired of telling Bridges that he was not really odd, that in fact, he was less singular in many ways than Bridges himself. He was, he insisted, closer to the ground of English poetry; what he had done was simply to cultivate that ground. His rhythms were the rhythms of prose, only more marked and more musical; his language as it was spoken was an outgrowth of the original English language, the language as it was spoken, the idiom of the dialects, of Milton and Shakespeare and Dryden- but heightened. (Mariani, 1970, xxvi)

La afirmación, por demás recurrente en las cartas y diarios de Hopkins, de que su poesía es ‘un espejo fiel del lenguaje hablado’ es a todas luces hiperbólica. No sólo la complejidad de los patrones rítmicos de sus composiciones refutarían dicho argumento, sino también el hecho (y en este sentido podría prefigurar a Joyce) de que Hopkins, es un “forjador de palabras”. En casi todas sus composiciones encontramos vocablos que, ya sea deliberadamente tomados de otras lenguas o bien acuñados por analogía, el poeta adapta para cumplir con sus propósitos rítmicos; en otras ocasiones, poniendo a prueba la maleabilidad del lenguaje, es la sintaxis la que se transfigura para desleír el significado en los rígidos moldes de la prosodia.

Gerard Manley Hopkins conocía y se desenvolvía con fluidez en varias tradiciones lingüísticas y literarias; dentro de su obra poética existen composiciones líricas en latín, griego y galés. En el campo de nuestro estudio, que es el de sus composiciones inglesas, es evidente la influencia de la poesía lírica griega, especialmente de Píndaro, y de la *cynghanedd*

de los bardos galeses quienes buscaban a través de la rima consonántica y la armonía (*chiming*) de las palabras “to lock sense in beauty”.

De no ser por su obra epistolar, muchos de los poemas de juventud de Gerard Manley Hopkins se habrían perdido para siempre, pues en 1868 después de su conversión al catolicismo, quemó (en un acto al que se referiría posteriormente como “the slaughter of the innocents”) todos los manuscritos que tenía en su poder pues, según sus convicciones de aquella época, su vocación artística interfería con su desarrollo espiritual y su progreso en materia religiosa. Por fortuna, en cada carta que enviaba a sus amigos incluía invariablemente piezas completas o fragmentos de sus composiciones y, de este modo muchos de sus poemas tempranos fueron rescatados del olvido. En la cuarta edición de *Poems* de Hopkins, preparada por W. H. Gardner y N. H. MacKenzie en 1961, podemos encontrar “every scrap of English verse which can be ascribed with certainty, or reasonable certainty, to Hopkins” (Hopkins, 1967), incluso los fragmentos de poesía que aparecen entre las notas, cuentas por pagar, resúmenes de libros y dibujos contenidos en sus cuadernos de apuntes como estudiante de Oxford. En la actualidad se conservan en la Bodleian Library dos cuadernos de pasta verde que han sido designados como CI y CII y que contienen la mayoría de los esbozos preliminares de los poemas en lengua inglesa de Hopkins.

Tras su integración a la orden de los jesuitas, siguió un periodo de siete años de silencio durante los cuales no produjo ningún texto literario, ya que consagró toda su energía al estudio de la teología. En este lapso conoció la obra de diversos autores medievales entre ellos el llamado “Doctor subtilis”, Duns Scoto, quién ejerció, con sus ideas sobre la plenitud de Dios y sobre la percepción del mundo, una gran influencia en el pensamiento filosófico de Hopkins; esta influencia lo conduciría más tarde a la formulación de los conceptos de

‘*instress*’ y de ‘*inscape*’ que son fundamentales para la comprensión cabal de la obra de nuestro autor y que trataré en otro capítulo de este trabajo.

No fue sino hasta 1876, por consejo de uno de sus superiores jesuitas, que retomó su labor poética y compuso *The Wreck of the Deutschland*, la primera obra que revelaba su estilo de madurez y que por su innovadora técnica e intenso dramatismo fue catalogada por el mismo Hopkins como una obra oscura y difícil:

Granted that it needs study and is obscure... You might, without the effort that to make it all out would seem to have required, have nevertheless read it so that lines and stanzas should be left in the memory and superficial impressions deepened, and have liked some without exhausting all... (you can get) more weathered to the style and its features –not really odd... When a new thing such as my ventures in the *Deutschland* are, is presented us, our first criticisms are not our truest, best most home-felt, or more lasting but what come easiest on the instant”. (Hopkins, 1955, p. 50)

El poema está dividido en dos partes; la primera está compuesta por estrofas de ocho versos con rima *ababcbba* y con un sistema acentual llamado *sprung rhythm*; la segunda parte es prácticamente igual de no ser por una ligera modificación en el sistema de acentos. La gran intensidad dramática de *The Wreck of the Deutschland* se debe en parte a que es un poema basado en hechos reales. En él se relata el naufragio y la muerte, cerca de la desembocadura del Támesis, de los tripulantes del *Deutschland*, un barco de vapor en el que viajaban, rumbo a América, cinco monjas franciscanas que habían sido exiliadas por las leyes anticatólicas impuestas por Bismarck en Alemania:

Hopkins’ mother sent him the newspaper accounts of the shipwreck, probably those in *The Times* and *The Illustrated London News*, and many of the incidents of the narrative are drawn directly from these, such as the description of the brave sailor who was crushed to death when he fell to the deck attempting to help the women below, and the words of the gaunt six foot nun

who called out, “Christ come quickly”, before she perished. And Hopkins insisted that “what refers to myself in the poem is all strictly and literally true, and did all occur; nothing is added for poetical padding. (Mariani, 1970, p.49)

Es un hecho irrecusable que los naufragios siempre fascinaron la imaginación de Gerard Manley Hopkins; en muchos de sus fragmentos tempranos hace mención de ellos y otra de sus composiciones más célebres, *The Loss of the Eurydice*, escrita a finales de marzo de 1879, es el minucioso relato de otro hundimiento en el que perecieron cerca de trescientas personas. Además de las anécdotas periodísticas, son muchas otras las fuentes de las que procede esta irresistible atracción de Hopkins por los naufragios. Existe, por ejemplo, una influencia innegable de la obra plástica del pintor inglés Joseph M. W. Turner en el desarrollo de la imaginería de ambos poemas. En su última etapa, Turner explora los efectos de la luz en la naturaleza y, en sus pinturas *El combate del navío*, *Paz: sepultura en el mar* y *Puesta de sol en Venecia*, en las que trata motivos marinos, expresa inigualablemente la luminosidad en trasfondos oceánicos, hecho que encuentra eco en algunos versos de *The Wreck of the Deutschland* como en la estrofa 29 en la que una de las monjas se describe como “a blown beacon of light”. Sin embargo, la vigorosa representación verbal hecha por Ruskin de *El barco de esclavos* de Turner en el libro *Modern Painters* de 1843 es sin duda la fuente inmediata en la que Hopkins se inspiró para componer *The Wreck of the Deutschland*:

Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the guilty ship as it labors amidst the lightning of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in that fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight, and, cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea. (Greenblatt, 2000, p. 1429)

Las correspondencias entre este pasaje y las estrofas 13 y 14 de *The Wreck* son las más conspicuas:

13

Into the snows she sweeps,
Hurling the heaven behind,
The *Deutschland*, on Sunday; and so the sky keeps,
For the infinite air is unkind,
And the sea flint-flake, black-backed in the regular blow,
Sitting Eastnortheast, in cursed quarter, the wind;
Wiry and white-fiery and whirlwind-swivellèd snow
Spins to the widow-making unchilding unfathering deeps.

14

She drove in the dark to leeward,
She struck –not a reef or a rock
But the combs of a smother of sand: night drew her
Dead to the Kentish Knock;
And as she beat the bank down with her bows and the ride of her keel:
The breakers rolled on her beam with ruinous shock;
And canvas and compass, the whorl and the wheel
Idle for ever to waft her or wind her with, these she endured.

Al hablar de las relaciones entre Ruskin y Hopkins es importante señalar el hecho de que ambos autores compartían la idea, prevaleciente –sobre todo en la arquitectura y la pintura– desde comienzos de la Edad Media hasta principios de la Ilustración, de que toda obra de arte debe tener una finalidad religiosa y servir, ultimadamente, para dar testimonio de la gloria de Dios. En el párrafo final del primer tomo de *Modern Painters* Ruskin declara: “Let each exertion of [Turner’s] mighty hand be both a hymn and a prophesy; adoration to the Deity, revelation to mankind.” La consistencia religiosa de Hopkins va aún más lejos pues, según su

concepción, no sólo las obras de arte deben ser aclamaciones al Creador sino en todo acto y circunstancia, incluso en el umbral de nuestra muerte, Dios es digno de alabanza. Ésta es, para Hopkins, la verdadera perfección religiosa expresa en la estrofa 29 de *The Wreck*:

29

Ah! There was a heart right!
There was single eye!
Read the unshapeable shock night
And knew the who and the why;
Wording it how but by him that present and past,
Heaven and earth are word of, worded by?—
The Simon Peter of a soul! To the blast
Tarpeian-fast, but a blown beacon light.

30

Jesu, heart's light,
Jesu, maid's son,
What was the feast followed the night
Thou hadst glory of this nun?—
Feast of the one woman without stain.
For so conceivèd, so to conceive thee is done;
But here was heart-throe, birth of a brain,
Word, that heard and kept thee and uttered thee outright.

En estas estrofas se describen las últimas acciones de la monja antes de morir. Como Simón Pedro, se mantiene fiel en la hora de la prueba final; impasible, por su amor a Dios, enfrenta su ineluctable muerte y antes de sucumbir proclama el nombre de Cristo. Como podemos ver, la palabra articulada y en particular la alabanza, es lo que permite entrever el verdadero significado, “the who and why”, del aparente caos, “unshapeable shock night” de la existencia. En este punto, la relación evangélica Cristo-*logos* se cumple cabalmente. El lenguaje, cuando

se dirige al Creador está lleno de sentido. Es oración y consuelo que salva los abismos entre Creador y creado.

Por ser un poema que desafiaba los estándares de la poesía victoriana, todos los editores a los que Hopkins acudió para la publicación de *The Wreck of the Deutschland*, incluso los de la imprenta de los jesuitas, se negaron a publicarlo. Esto desanimó al poeta y a partir de ese momento renunció a toda pretensión de publicar sus escritos. Este hecho es, a mi juicio, de capital importancia, pues toda su poesía ulterior estará consagrada únicamente a la figura de Dios, constituyendo una liturgia privada del lenguaje, en la que el creador, desde su supuesta soledad ontológica y a través de “dead letters sent/ To dearest him that lives alas! away” comulga con su Creador. La carta de Hopkins a Richard Watson Dixon escrita el 13 de junio de 1878 ilustra la melancólica forma en la que el poeta renuncia por completo a sus pretensiones editoriales y decide entregarse plenamente a la comunión con Dios: “El único juez justo, el único crítico justo es Cristo, que aprecia, honra y admira más que ningún hombre, más de lo que puede hacerlo el destinatario mismo, los dones de su creación.” (Steiner, 2005, p.93)

Esta consagración de su obra a la divinidad y su certeza en el claro juicio de Cristo es lo que impele al poeta a buscar una forma de expresión más pura en la cual transmitir sus alabanzas y plegarias. De ahí todos los experimentos rítmicos y léxicos que llevan su lenguaje al umbral de la música: “Many of the characteristics of Hopkins’ style –his disruption of conventional syntax, his coining and compounding of words, his use of ellipsis and repetition– can be understood as ways of representing the stress and action of the brain in moments of inspiration.” (Abrams, 2000, p. 1650). Hopkins como San Juan de la Cruz, Hildegard Von Bingen y otros poetas místicos, ha buscado a través de la quintaesencia del lenguaje la fusión

con la divinidad. Esto lo convierte en “un poeta de la dualidad que no busca trascenderla sino armonizarla, y de hecho no supone otra unidad que esa armonía; un poeta religioso cuyo Dios sólo a los sentidos se manifiesta.” (Tovar, 1989, p.7)

CAPÍTULO II

THE TUNING WORD: LA LITURGIA DEL LENGUAJE

“C’ est la langue lui même qui est un rituel et un temple”

Henry Meshonnic. *La Génesis*

The poet wishes well to the divine genius of Purcell and praises him that, whereas other musicians have given utterance to the moods of man’s mind, he has, beyond that, uttered in notes the very make and species of man as created both in him and in all men generally.

Gerard Manley Hopkins. *Henry Purcell*

La idea de cimentar su poesía en un lenguaje que estuviera hondamente arraigado en la tradición inglesa es probablemente el factor más importante que debemos considerar al tratar de comprender la idiosincrasia poética de Gerard Manley Hopkins. Lo mueve en su búsqueda el mismo espíritu que al cabalista; sondea las raíces del lenguaje con la intención de encontrar los vocablos que le otorguen –según una de sus expresiones más célebres– “the achieve of, the mastery of the thing” (“The Windhover”). Durante la época victoriana estaba en boga el debate sobre el origen del lenguaje. Autores del siglo anterior como Rousseau, Herder, Vico y Condillac habían postulado diferentes teorías intentando dilucidar el génesis de la expresión articulada; desde luego todos fracasaron. Sin embargo, las ideas que esgrimieron fueron la

fuelle de posteriores discusiones que influyeron de manera directa en la concepción de Hopkins sobre el lenguaje y por ende en su poesía. Durante la vida del poeta eran generalmente aceptadas cuatro teorías principales, como explica Michael Spinker en su ensayo “Gerard Manley Hopkins on the Origin of Language”:

The crucial question crystallized in the middle of the eighteenth century into a debate over four principal hypotheses: divine revelation; imitation of natural cries (of animals) and sounds (onomatopoeia); repetition of natural emotional cries (interjectional); the representation of certain actions performed by men in groups by the primitive grunts uttered when men got together to accomplish necessary tasks. (Spinker, 117)

En una entrada de su diario datada el 24 de septiembre de 1863 podemos encontrar un curioso ejercicio que demuestra el gran interés de Hopkins por todo lo referente al origen del lenguaje. En una lista que construye intuitivamente, relaciona diversas palabras que, debido a sus cualidades onomatopéyicas, asocia con el término *horn* y de este modo escribe:

The various lights under which a horn may be looked at have given rise to a vast number of words in language. It may be regarded as a projection, a climax, a badge of strength, power or vigour, a tapering body, a spiral, a wavy object, a bow, a vessel to hold withal or to drink from, a smooth hard material not brittle, stony, metallic or wooden, something sprouting up, something to thrust or push with, a sign of honour and pride, an instrument of music, etc. From shape, *kernel* and *granum*, *grain*, *corn*. From the curve of a horn, *κορωνίς*, *corona*, *crown*...To *greet*, to strike the hands together. Greet, grief, wearing, tribulation. *Grief* possibly connected. *Gruff*, with a sound as of two things rubbing together. I believe these words to be onomatopoeic. *Gr* common to them all representing a particular sound. In fact I think the onomatopoeic theory has not had a fair chance. Cf. Crack, creak, croak, crake, graculus, crackle. These must be onomatopoeic. (Hopkins, 1967, p. 89)

Según estos ejemplos (por arbitrarios que pudieran parecer en ocasiones), el lenguaje se origina en el proceso imitativo de los sonidos de la naturaleza. Las palabras son en este sentido el reflejo fiel de la creación y en ellas se encuentra la esencia misma de las cosas, el *quidditas rei* del que hablaban los filósofos medievales. Hopkins definía esta cualidad sustancial de las cosas como el *inscape* y consideraba que sólo se podía apreciar el mundo en todo su esplendor por medio de un acto de reconocimiento y aprehensión al que denominaba *instress*. De este modo la palabra, como en los mitos adánicos, define y encarna las cosas mismas y constituye un vínculo perfecto entre la identidad individual (*selfhood*) de cada cosa y su origen divino. Hillis Miller ha abundado al respecto diciendo que:

For him [Hopkins] language originates in a kind of inner pantomime, in fundamental movements of the body and the mind by which we take possession of the World through imitating it in ourselves. Words are the dynamic internalization of the world. (Miller, 1963)

A la luz de estos argumentos es posible explicar varios aspectos de la poesía de Hopkins que para sus contemporáneos no eran más que extravagancias del poeta. La profusión de palabras compuestas, el uso de verbos adjetivados y de sustantivos que hacen las veces de calificativos responde a la necesidad de inmediatez que implica un acto de aprehensión como lo es el *instress*. Como sucede con los poetas místicos y metafísicos, la mera contemplación de la naturaleza obliga a reflexionar sobre el origen divino y, dada la grandeza de su manifestación, a alabar a su creador: “In the act of instress, therefore, the human being becomes a celebrant of the divine, at once recognizing God’s creation and enacting his or her own God-given identity

within it.” (Mariani, 1970, p.198) El *instress* es una *teoría*¹ en el sentido platónico del término, es decir una visión inmediata de lo divino; y el concepto comparte varios rasgos con los *spots of time* de Wordsworth, los *moments* de Emerson y las *epiphanies* de Joyce.

En la primera parte del soneto “As kingfishers catch fire, dragonflies dráw fláme” Hopkins desarrolla estas ideas:

As kingfishers catch fire, dragonflies dráw fláme;
As tumbled over rim in roundy wells
Stones ring; like each tucked string tells, each hung bell’s
Bow swung finds tongue to fling out broad its name;
Each mortal thing does one thing and the same:
Deals out that being indoors each one dwells;
Selves –goes itself; *myself* it speaks and spells,
Crying *Whát I do is me: for that I came.*

Cada objeto de la creación emite una reverberación del poder divino del que está embebido. Incluso los objetos inanimados hablan de sí mismos y el verso “As tumbled over rim in roundy wells/ stones rings” parece evocar, como ya lo han señalado muchos críticos, el sonido de una piedra cayendo en un pozo. Hopkins intenta reproducir la ‘música de las cosas’ por medio del entramado de aliteraciones: *tumbled, tucked, tells/ rim, roundy, ring/ Stones, string, -s tongue/bell’s, Bow, broad*; y del uso de palabras onomatopéyicas para construir las rimas internas: *ring, string, fling; hung, swing, tongue; wells, tells, bell’s*. La premisa de los dos primeros cuartetos de “As kingfishers catch fire, dragonflies dráw fláme” es la de que todas las cosas creadas honran y dan gloria a Dios simplemente por el hecho de ser lo que son:

¹ El término *teoría* proviene del griego θεωρεω que significa contemplar; en las cartas de Platón este término ha sido traducido como *intuición*.

In fulfilling one's distinctive nature, any object gives glory back to God. In the action of their serving, in proclaiming their nature, all things great and small speak of God's gift of creating them in their distinctiveness, just as the sun (God) turns static receptivity (*natura naturata*) into dynamic activity (*natura naturans*), as in the images of the first line: *As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame*. (Mariani, 1970. p. 179)

Sin embargo, a pesar de toda la magnificencia de lo creado, el hombre, en virtud de estar hecho a imagen y semejanza de Dios, se coloca muy por encima del resto de las criaturas. Así lo manifiesta en el sermón pronunciado el día 20 de agosto de 1880:

And when I ask where does all this throng and snack of being, so rich, so distinctive, so important, come from/ nothing I can answer me. And this whether I speak of human nature or of my individuality, my selfbeing. For human nature, being more highly pitched, served, and distinctive than anything in the world, can have been developed, evolved, condensed, from the vastness of the world not anyhow or by the working of common powers but only by one of finer or higher pitch and determination than itself and certainly than any that elsewhere we see, for this power had to force forward the starting or stubborn elements to the one pitch required.

Siendo el hombre la corona de la creación, tiene la libertad de actuar según su libre albedrío y en este sentido su alabanza es un acto contingente. Mientras el mundo creado responde al unísono y de una sola forma (“Each mortal thing does one thing and the same”) a las demandas de su Creador; sólo el hombre que se mantiene en ‘estado de gracia’ (“that keeps all his going graces”), a semejanza de Cristo, cumple con la premisa de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, según la cual el hombre existe “to praise, reverence and serve God Our Lord, and by so doing to save his soul. And the other things on the face of the earth were created for man's sake, and to help him in the following out of the end for which he was created”(Sermons, pp. 152, 151)

Selves –goes itself-, *myself* it speaks and spells,
Crying *What I do is me: for that I came.*

Í say no more: the just man justices;
Keeps grace: that keeps all his going graces;
Acts in God's eye what in God's eye he is—
Christ –for Christ plays in ten thousand places,
Lovely in limbs, and lovely in eyes not his
To the Father through the features of men's faces.

En el sexteto final, el soneto pasa de las imágenes de la naturaleza en general a la visión del hombre en particular. Por ser la única criatura de la creación que tiene la facultad de reconocer la gracia de Dios, el hombre debe actuar de acuerdo con esa gracia y convertirse literalmente en Cristo. Los versos “Selves –goes itself–, *myself* it speaks and spells,/Crying *What I do is me: for that I came*” encuentran un claro eco bíblico en el pasaje del evangelio según San Juan (18:37) en que Cristo responde a Poncio Pilato: “What I was born for, what I came into the world for, is to bear witness of the truth. Whoever belongs to the truth, listens to my voice.” (King James version)

Podemos abordar ahora el difícil tema de los misterios católicos. La doctrina de la inmanencia y trascendencia de Dios, de la Santísima Trinidad y el misterio del “verbo hecho carne” son centrales para la comprensión de los sonetos de Gerard Manley Hopkins. En una carta para Robert Bridges fechada en octubre de 1883 justifica la existencia de estos misterios que paradójicamente son los que ejercen un gran poder de seducción para los creyentes:

You mean an interesting uncertainty: the uncertainty ceasing, interest ceases also. This happens in some things; to you in religion. But a Catholic by mystery means an incomprehensible certainty: without certainty, without

formulation there is no interest... it is the unknown, the reserve of truth beyond what the mind reaches and still feels to be behind. (Letters. Vol. i. pp. 187-8)

De una manera más secular aunque también más bella, esta idea la expresó Charles Baudelaire en su prólogo a la obra de Edgar Allan Poe, otro ilustre poeta que también supo explorar las profundidades del alma humana:

La sed insaciable de todo lo que esté más allá de lo que revela la vida, es la prueba más viviente de nuestra inmortalidad. Por la poesía, y a la vez, a través de la poesía, por y a través de la música, el alma entrevé los esplendores situados más allá de la tumba, y cuando un poema delicioso nos hace asomar las lágrimas a los ojos, esas lágrimas, más que pruebas de un exceso de goce, son testimonios de una melancolía irritada, de una exigencia de los nervios, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto y que querría apoderarse inmediatamente y aquí en la tierra, de un paraíso revelado.

Esta “sed insaciable” está en el fondo de las especulaciones de los místicos, quienes, habiendo vislumbrado la manifestación divina, no tienen más remedio que preparar su espíritu para intentar tener un nuevo atisbo de la luz de Dios pues, como señala Gardner: “One instress from the love of Christ will teach you more of nature than all the pantheists and nature-worshippers can” (Gardner, 1961, p. 254). En el soneto titulado “Hurraing in Harvest”, probablemente el último de los escritos en 1877, Hopkins ofrece una reflexión sobre la capacidad del hombre para percibir a Dios en la naturaleza, enfatizando el hecho de que debe haber una disposición absoluta, por parte de quien contempla “beholder Wanting”, para que se consume la visión:

And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
Majestic –as a stallion stalwart, very-violet-sweet!—
These things, these things were here and but the beholder

Wanting; which two when they once meet,
The heart rears wings bold and bolder
And hurls for him, O half hurls earth for him off
Under his feet.

Las imágenes descritas en este soneto tienen un preclaro antecedente en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz cuando las Criaturas, después de haber sido interrogadas sobre el paradero del Amado responden:

Mil gracias derramando,
pasó por estos sotos con presura
y yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos lo dejó de su hermosura.

La naturaleza es el lenguaje en el que Dios se expresa. Siguiendo la tradición del *Génesis* que enseña que Dios literalmente “habló el mundo” podemos decir que los ecos de su palabra reverberan y transmiten el significado secreto del universo. Siguiendo el espíritu de Juan Evangelista, Dios, al encarnarse en Jesús, se nombra a sí mismo y con esto hace a toda la creación partícipe del Verbo Divino. En estos presupuestos se funda la doctrina del misterio de la encarnación que nutren la imaginería de Hopkins. Nos hemos referido anteriormente a los dramáticos versos de la estrofa 29 de *The Wreck*: “Wording it how but by him that present and past,/ Heaven and earth are word of, worded by?—” y en alguno de sus sermones Hopkins declara:

God’s utterance of himself in himself is God the Word, outside himself is this World. This world is word, expression, news of God. Therefore its end, its

purpose, its purport, its meaning, is God and its life or work to name and praise him. (Sermons, p. 129)

En Hopkins el ritmo y el lenguaje tienen una relación simbiótica, sus sonetos son composiciones orgánicas que no admiten la separación de la forma y contenido; tomemos por caso el soneto “God’s Grandeur”, del que Jennifer Wagner ha dicho:

The first, end-stopped line (“The world is charged with the grandeur of God”), with its counterpointed rhythm and alliteration, strains to hold in the force of its own metrical momentum, as if the entire poem were also “charged” by that original sublime source. The octave modulates between the paradoxical images of “flam[ing] out” and “gather[ing] to a greatness,” both condensing and expanding at the same time, and images of man’s “wear[ing] out” his existence. Hopkins’s unusual metrical markings show us how carefully those stresses support his tropes: “gathers,” for example, indicates that the poet wants to metrically imitate what he describes by drawing two syllables in to stand metrically for one (that is, that two syllables are given the time of one half foot). (Wagner, 1992, p.39)

En todos los poemas escritos en 1877 podemos distinguir patrones muy específicos en los que se distribuyen las unidades de pensamiento. La primera parte de los sonetos está conformada por un octeto (con un esquema invariable de rimas: *abbaabba*) en el que se desarrolla la percepción o el *inscape* por un ejercicio de contemplación de la naturaleza, *verbi gratia*:

I remember a house where all were good
To me, God knows, deserving no such thing:
Comforting smell breathed at every entering,
Fetched fresh, as I suppose, of some sweet wood.
That cordial air made those kind people a hood
All over, as a bevy of eggs the mothering wing
Will, or mild nights the new morsels of spring:

Why, it seemed of course; seemed of right it should.
(*In the Valley of the Elwy*)

En el sexteto el esquema de rimas oscila entre *cdcdcd* y *cdccd*, y en él se plantea la identificación del poeta con la naturaleza a través de la fuerza unificadora representada por Cristo o por el Espíritu Santo. En el sexteto se presenta “the fulfilment of Christ in every created thing. Form to Hopkins seems to be the making visible of divine presence, poetic form no less than the forms of windhovers or pied things.” (Wagner, 1992, p.41)

Lovely the woods, waters, meadows, combes, vales,
All the air things wear that build this world of Wales;
Only the inmate does not correspond:
God, lover of souls, swaying considerate scales,
Complete thy creature dear O where it fails,
Being mighty a master, being a father and fond.
(*In the Valley of the Elwy*)

Más difíciles de circunscribir, pero también mostrando claras correspondencias entre forma y contenido, son los tres poemas que Hopkins mismo denominó como “Curtal Sonnets”: *Pied Beauty*, *Peace* y *Ash Boughs*. El término “curtal”, del cual derivó la palabra moderna “curtail”, se utilizaba para designar a los caballos cuya cola había sido cortada y también a los monjes de hábito corto (*curtal friar*); por asociación Hopkins utilizó el término para referirse a sus versiones abreviadas o recortadas del soneto. Pero ¿a qué obedece esta necesidad de estrechar aún más los confines de una forma ya de por sí tan limitada como el soneto? Lois W. Pitchford propone una respuesta en su ensayo “The Curtal Sonnets of Gerard Manley Hopkins”:

In a balloon filled with air, one can increase the “pressure” by inflating the balloon with more air, or by compressing the size of the balloon. In order to approximate the “pressure” of the Italian sonnet, Hopkins enlarged most of his sonnets by various technical devices, such as: the use of a six and even an eight beat line; the use of a coda; and in the “Terrible” sonnets, the use of longer syllables and ellipsis. In the Curtal Sonnets Hopkins reversed his position and considered the sonnet from the English point of view. This time he kept the amount of meaning in the English sonnet constant and altered the extrinsic form to fit. It appears, then, that in the Curtal Sonnets Hopkins was trying to do in ten and one-half lines what the other English sonneteers were doing in fourteen. (Pitchford, p.4)

En el prefacio que hizo a sus poemas, publicado en la tercera edición de *Poems of Gerard Manley Hopkins* encontramos la teoría que sustenta este experimento de versificación; Hopkins explica:

Some of the sonnets in this book are in five foot, some in six foot or alexandrine line.

Nos. 13 and 22 are Curtal Sonnets, that is they are constructed in proportion resembling those of the sonnet proper, namely, 6+4 instead of 8+6, with however a halfline tailpiece (so that the equation is rather $12/2 + 9/2 = 21/2 = 10 \frac{1}{2}$).

El más célebre de los “Curtal Sonnets” es sin lugar a dudas *Pied Beauty*. En él podemos observar la misma proporción formal y temática que en las composiciones de los sonetos convencionales. En la sección mayor, los primeras seis versos que evocan por su estructura los salmos del rey David (vg. “Give unto the Lord, O ye mighty give unto the Lord glory and strength” (Psalm 29), se enumera una serie de imágenes de la naturaleza en las que el poeta atestigua el poder creador de Dios. Esta enumeración es importante porque como ya hemos

referido anteriormente, en cada atisbo de la naturaleza (*inscape*) el poeta capta revelaciones del poder divino y se fusiona con él (*instress*).

Glory be to God for dappled things—
For skies of couple-colour as a brinded cow;
For rose-moles all in stipple upon trout that swim;
Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;
Landscape plotted and pieced –fold, fallow, and plough;
And áll trades, they gear and tackle and trim.

En la segunda sección continúa la alabanza a Dios, pero esta vez haciendo una concatenación de términos opuestos que aceleran el ritmo para después concluir en la pausada cadencia del verso final:

All things counter, original, spare, strange;
Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
He fathers-forth whose beauty is past change:
Praise him.

La efectividad de la forma recortada del soneto se ve reforzada por la observación que hace Miller en su libro *The Disappearance of God*: “The poem’s structure of rhythm and sound seems to be all for the purpose of making the poem a model in little of the universe it names.” (Miller, pp. 302-3)

Es en esta simbiosis entre forma y significado en la que radica la más profunda cualidad musical de los poemas de Hopkins. Walter Pater, uno de los mentores del poeta, sostiene en su libro *Appreciations* que: “music [is] the ideal of all art whatever, precisely

because in music it is impossible to distinguish the form from the substance or matter, the subject from the expression...” (Greenblatt, 2000, p. 1645). Esta cita podría aplicarse también para definir la poesía de Hopkins. En su libro *Después de Babel* George Steiner declara que la obra de Hopkins “debería entrar en la rúbrica de la imposibilidad”. Este comentario se refiere, desde luego, a la traducibilidad de la obra de Hopkins. En otro de sus ensayos, el mismo Steiner explica la indisoluble relación entre forma y contenido:

el lenguaje lucha por ser necesario, por ser singular para sí mismo, para el carácter único de su inmediatez de la forma enunciativa. Allí donde es más significativo, donde está más cargado de significación consciente, un acto del habla luchará por acortar todo lo posible, por anular incluso, la distancia entre *signifiant* y *signifié*, intentará hacer que todo aspecto de la forma tenga valor sustantivo y de este modo, que el contenido sea indisolublemente formal. Esta fusión es total en los códigos simbólicos de las matemáticas y de la música. Considerar a estas dos grandes construcciones semióticas de algún modo “superiores” al lenguaje no es una simple presunción pitagórica o platónica. Ambas son absolutamente performativas: en las matemáticas y en la música (ambas son afines), la forma es contenido y el contenido es forma. Por ello no existe la posibilidad de esa separación que llamamos traducción. (Steiner, 2001, p.196)

En la visión de Hopkins esta “cualidad performativa” es esencial. Son numerosísimas las ocasiones en que Hopkins increpa a sus lectores a leer con el oído (“with the ear”) sus poemas para obtener una plena aprehensión del significado. Sin embargo, los esfuerzos por lograr la simbiosis perfecta entre forma y contenido no son siempre del todo exitosos. En la composición dedicada a Henry Purcell escrita hacia 1879 podemos atestiguar (ya que disponemos de una versión en prosa del soneto) la extraordinaria dificultad a la que Hopkins se enfrenta al intentar imbuir un argumento teológico en un soneto de versos alejandrinos:

Have fair fallen, O fair, fair have fallen, so dear
To me, so arch-especial a spirit as heaves in Henry Purcell,
An age is now since passed, since parted; with the reversal
Of the outward sentence low lays him, listed to a heresy, here.

Not mood in him nor meaning, proud fire or sacred fear,
Or love or pity or all that sweet notes not his might nurse:
It is the forgèd feature finds me; it is the rehearsal
Of own, of abrupt self there so thrust on, so throngs the ear.
(Hopkins, 1994, p.41)

El análisis del primer verso del soneto revela la extravagancia de la construcción gramatical y las alteraciones que debe sufrir la sintaxis para constreñir, en versos de seis acentos cada uno, la plegaria de Hopkins por el alma de Henry Purcell. En la carta, fechada el 3 de febrero de 1883, que escribe a Robert Bridges justifica (con la invención de un tiempo verbal) la legitimidad de este primer verso:

This is a terrible business about my sonnet "Have fair fallen." ...*Have...is the singular imperative (or optative if you like) of the past*, a thing possible and actual both in logic and grammar, but naturally a rare one. As in the second person we say "Have done" or in making appointments "Have had your dinner beforehand," so one can say in the third person not only "Fair fall" of what is present or future but also "Have fair fallen" of what is past. (*Letters I*, p. 174)

A pesar de estas explicaciones, el soneto resulta confuso incluso para el lector más avezado. Su amigo Robert Bridges, otro renombrado poeta oxoniense, escribió varias cartas en las que declaraba su incapacidad para comprender el significado de los primeros versos de este poema. Hopkins mismo, hastiado de que se cuestionara tanto una de las composiciones que el suponía entre sus mejores, llegó a confesar que era: "somewhat dismaying to find I am so

unintelligible.” El sentido del poema sólo se aclara cuando lo contrastamos con la versión en prosa que el mismo Hopkins preparó para disipar las dudas que Bridges albergaba al respecto:

May Purcell, O may he have died a good death and that soul which I love so much and which breathes or stirs so unmistakeably in his works have parted from the body and passed away, centuries since though I frame the wish, in peace with God! So that the heavy condemnation under which he outwardly or nominally lay for being out of the true Church may in consequence of his good intentions have been reversed. (*Letters*, vol. i. pp. 170-1.)

En este poema Hopkins aborda tres de los tópicos más importantes de su poesía: la música, la identidad en relación con el resto de la Creación y la redención del alma por medio de la comunión con Dios. En el epígrafe al poema, Hopkins distingue a Purcell entre todos los demás músicos por su “divine genius” que es capaz de expresar “the very make and species of man” pero al mismo tiempo lo circunscribe dentro del grupo de “other musicians” y “all men generally.” Esta disposición de los elementos responde al hecho de que para Hopkins “an individual is dependent upon others against which he can be defined” (Stolpa, p.2). Justo como en los himnos compuestos por Purcell para la liturgia anglicana, la voz individual se destaca y adquiere autonomía gracias a su interacción contrapuntística con el resto de las voces:

Blessed Be the Lord My Strength... The anthem begins with a verse sung by a bass soloist, independent of the continuo line. Entrances by other soloists are staggered and the melodies differ for each singer, thus emphasizing each as an individual. The bass voice drops out while the alto and tenor question “Lord, what is man that thou hast such respect unto him, or the son of man that thou so regardest him”. The bass voice reenters with a proposed answer to the question, which is then echoed in different melodies by both tenor and alto soloists: “Man like a thing of nought; his time passeth away like a shadow”. A brief chorus entrance echoes this final line. Throughout this verse, each soloist maintains a unique identity through staggered entrances and unique melodic lines; yet at all times each voice is related to the larger group of soloists by the

repetition of words. The smaller group of soloists is related to the chorus through the repetition of the final phrase. (Stolpa, p.2)

En su intención por emular las armonías de Purcell, Hopkins construye un soneto en el que, siguiendo el concepto de I.A. Richards, la “retórica de los efectos” otorga el sentido que el lenguaje, por todas las restricciones impuestas, no logra comunicar. El verso final, que describe la impresión que tiene la música de Purcell sobre los sentidos parece ser autoreferencial: “but meaning motion fans fresh out wits with wonder”. El ritmo de contrapunto con que el soneto está compuesto potencia sus cualidades sonoras convirtiéndolo prácticamente en una lírica de canto llano, que es para Hopkins la forma más perfecta de la voz articulada:

The only good and truly beautiful recitative is that of plain chant; which indeed culminates in that. It is a natural development of the speaking, reading or declaiming voice, and has the richness of nature; the other is a confinement of the voice to certain prominent intervals and has the poverty of an artifice. (*Letters*, vol. I. *loc. cit.*)

Sus esfuerzos por cohesionar formas y contenidos desembocan invariablemente en la teoría musical. Otros ejemplos de esta fusión de la forma con el contenido lo podemos encontrar en otro de los poetas que más influyeron en Gerard Manley Hopkins. Me refiero a George Herbert quien es famoso por servirse de medios gráficos para lograr esta simbiosis, como lo muestra el poema “The Altar”:

A broken A L T A R, Lord, thy servant rears,
Made of a heart, and cemented with tears,
Whose parts are as thy hand did frame;
No workmans tool hath touch'd the same.

A H E A R T alone
Is such a stone,
As nothing but
Thy pow'r doth cut.
Wherefore each part
Of my hard heart
Meets in this frame,
To praise thy name.

That if I chance to hold my peace,
These stones to praise thee may not cease.
O let thy blessed S A C R I F I C E be mine
And sanctifie this A L T A R to be thine.

En Herbert esta simbiosis funciona en dos niveles; por una parte la composición en sí, que siguiendo las convenciones de metro y rima inherentes a la poesía, da como resultado –al igual que en el caso de Hopkins— una plegaria que vincula el corazón del hombre con Dios; y por otra parte el diseño tipográfico que busca dar expresión a la “presencia real” que según Steiner todo arte alberga:

en la poética occidental, la relación entre objeto y presentación, entre la realidad “realidad” y la “ficción”, tras el mensaje cristiano y la doctrina de la transubstanciación sacramental se convierte en icónica. El poema, la estatua, el retrato (con más agudeza el autorretrato), la nave de iglesia, dan testimonio de una presencia real y la albergan. Una luz resplandece a través de la frase, el pigmento o la piedra esculpida. La imagen es un icono una ficción verdadera. Es, con una definición que abarca todo lo que he estado intentando decir una *fictio rhetorica musicaque composita* [una ficción compuesta de retórica y música]. (Steiner, 2005, p.56)

Hopkins deja de lado los aspectos tipográficos y se concentra en los atributos musicales de la poesía; busca transmitir el encanto casi hipnótico de la *cynghanned*, que literalmente quiere decir armonía y que designa los arreglos sonoros o “chiming” que se utilizan en la poesía aliterativa galesa, de la cual Hopkins fue un ferviente estudioso. En una carta dirigida a Bridges señala que las canciones de cuna o “nursery rhymes” son equiparables a este tipo de poesía y confiesa que en numerosas ocasiones estas cantilenas han servido como inspiración para su poesía. Sin embargo, la influencia de la música religiosa, en especial del canto llano, es la más conspicua. Indudablemente Hopkins concebía sus primeras ideas poéticas a partir de los cantos que escuchaba en el servicio religioso. En *Pied Beauty* existen ecos de los cantos bíblicos de alabanza; de hecho, no es del todo descabellada la idea de que este poema surgiera de la imitación del Cántico de los tres jóvenes que encontramos en el libro de Daniel 3:51:

Benedicite omnia opera Domini Domino:
Laudate et superescalate eum in saecula.
Benedicite aquae omnes quae super caelos sunt Domino:
Benedicite omnes virtutes Domini Domino.

[Criaturas todas del Señor,/benedicid al Señor,/ensalzadlo con himnos por los siglos./Ángeles del Señor, bendicid al Señor.]

Para Hopkins el canto llano está en la raíz misma del lenguaje poético y constituye el medio más puro para establecer comunicación con Dios. En una de sus cartas llegó a afirmar que este género de música era: “the purest form of Art (*homo additus naturae*), it is a further rich example of God’s plenitude: it is news of God” (Gardner, 1961, p. 380). La palabra, con sus

atributos musicales, funciona como vínculo entre Dios y su creación, cumpliendo la función de “religar” que está implícita en la etimología de la palabra “religión”. Este acto de unión mística a través del canto ha estado presente desde el origen del cristianismo como explica

Giulio Cattani en el libro *Historia de la música: El Medioevo*:

La misma concepción de la “palabra” en sentido sagrado y místico aúna a las religiones cristiana y judía. Es más, entre los cristianos, el valor semántico se enriquece porque “Palabra” (*logos, verbum*) es también el hijo de Dios, Cristo. Para las dos confesiones ésta es parte esencial del culto, hasta el punto de que, en el ritual judío, la palabra siempre es “cantilada” para lograr del sonido musical amplitud y solemnidad. Entre los cristianos sucede algo parecido, ya que en la asamblea litúrgica la palabra no sólo se dice o se pronuncia, se “proclama”. (Cattani, 1999, p. 10)

La intención de convertir el lenguaje en un ritual de adoración y alabanza llevaría a Hopkins en sus últimos años a estudiar seriamente la teoría musical en especial contrapunto y armonía; llegó incluso a componer música para algunos poemas de Bridges y de Patmore de los que aún se conservan manuscritos. En su comentario a *Los Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola comparó “the ranks of the angelic hierarchies to the notes of a scale”. Como los alquimistas, Hopkins buscó desleír la quintaesencia de la teología, la retórica y la música en las antiguas redomas del soneto. La música salvaba para él los infranqueables muros entre Creador y criatura y era “by reason of its ideality and freedom from the problems of applied moral law...a liberation of the spirit.”

CAPÍTULO III

SYMPHONIES OF DESPAIR: EL PATHOS TERRIBLE

Siguiendo a Herder, quien definió al hombre como “ein Geschöpf der Sprache” (“una criatura del lenguaje”), es posible afirmar que la superioridad del hombre con respecto al resto de la creación radica en su capacidad de definir y de autodefinirse. El hombre sólo puede percibir el mundo creado a través del tamiz del lenguaje; el acto de nombrar funda precisamente el vínculo entre el hombre y el resto de las criaturas. El versículo de Génesis 2-19, en el que Adán da nombre a cada uno de los seres creados es emblemático en este sentido. El hombre, sin el lenguaje, está incapacitado para aprehender el mundo y las infinitas posibilidades espaciales y temporales que el universo ofrece. Los enigmáticos vocablos “imagen y semejanza”, usados en la escritura para referirse a lo que de divino hay en el hombre, podrían estar estrechamente ligados a los poderes genésicos del lenguaje:

La capacidad del hombre para prever el futuro –de por sí un escándalo metafísico y lógico—, su habilidad para “soñar el porvenir” y la necesidad de hacerlo, su capacidad de esperar, hacen de él una criatura única. Esa capacidad es inseparable de la gramática, del poder convencional del lenguaje para existir con anterioridad a aquello que designa. Nuestro sentido del pasado, no como reflejo condicionado o innato sino como selección modulada de recuerdos, es también radicalmente lingüístico. La historia, en su sentido humano, es una red de lenguaje arrojada hacia atrás. Ningún animal puede recordar históricamente; su temporalidad es el eterno presente de las criaturas sin habla. (Steiner, 2002, p. 75)

El don de la palabra coloca al hombre en una posición privilegiada y desoladora a la vez: privilegiada porque es el único ser capaz de intentar dilucidar y comprender sus orígenes a través de preguntas ontológicas; desoladora porque una respuesta satisfactoria para sus preguntas parece estar vedada a su entendimiento. Como ya hemos dicho, sólo a través del opaco tamiz del lenguaje podemos concebir y aprehender el universo, pero al no existir vocablos unívocos, se nos presenta un universo ambivalente y lleno de vicisitudes: la palabra *luz* evoca invariablemente la *sombra*; la risa, el llanto y la eternidad, la finitud. De este modo nuestra aprehensión del universo implica necesariamente una pérdida. Por medio de las palabras nos auto- formulamos y, en última instancia, nos definimos, en el complejísimo constructo de la identidad, en relación con *lo otro*. Y la otredad por antonomasia es la divinidad.

Nuestros mecanismos de identificación –los procedimientos extraordinariamente complejos de reconocimiento y delimitación que permiten decir *Soy yo* y experimentar el propio ser, y de modo concomitante impiden *sentirse otro* a no ser por un acto de proyección imaginativa, una ficción proyectiva de semejanza – se basan absolutamente en la condición lingüística... El reconocimiento de la identidad diferenciada de la *otredad* es un logro difícil y extremadamente importante. Las leyendas de denominación recíproca que encontramos en todas las culturas (Jacob y el Ángel, Edipo y la Esfinge, Roland y Oliver), el tema del combate mortal que termina sólo cuando los antagonistas revelan su nombre o se nombran el uno al otro en un intercambio de identidad comprobada, pueden contener un indicio de una antigua duda: ¿quién soy yo, quién eres tú, cómo sabremos que nuestra identidad es estable, que no pasaremos como una corriente de agua a integrar el río de la *otredad* como sucede con la luz o el viento? (Steiner, 2002, p.76)

Como es evidente, la cuestión de la identidad está íntimamente ligada a la de la conciencia de sí (*self-consciousness*), y es muy probable que el lenguaje naciera de un proceso mental de reflexión sobre uno mismo en un mecanismo parecido a la forma en que rezamos. Es durante el periodo victoriano donde, probablemente, se han explorado más fervientemente los

derroteros de la conciencia de sí y el lenguaje articulado. Sin embargo, esta conciencia puede ser fuente de alegría o de desconsuelo. Cuando Stuart Mill y Carlyle escribieron que la conciencia de uno mismo es “a demon to be avoided”, tenían en mente ambas caras de la moneda; por una parte la fascinación que representa el autoconocimiento y por la otra el solipsismo al que invariablemente conduce este autoconocimiento:

If there is alienation in Victorian literature it is usually a partial alienation of the artist not only from society but from himself- an alienation caused not so much by the public as by the state of his mind... There are familiar explanations of why this should be so. Probably... the two great factors are a sense that society is in transition, (now a cliché applied to almost any age) and a disturbing loss of generally accepted Christian faith. Men rely for their identities on knowing their places in society and in the universe, on the sense of belonging both in a class and in a greater creation. But thoughtful Victorians have to ask themselves what their place is and if they are even creatures. (Mariani, 1970, p.229)

Estas ideas sobre la identidad y el lenguaje, y éste último como vínculo no siempre logrado entre el hombre y la divinidad, son recurrentes y, a mi entender, fundamentales para la comprensión de la colección de poemas que constituyen los “Terrible Sonnets”. Estos poemas son el testimonio de la infructuosa búsqueda de respuestas a las constantes interrogantes del hombre que nunca han sido plenamente satisfechas. En este punto, la relación entre la poesía de Hopkins y el libro de Job es inevitable. El arquetipo del hombre desconsolado y abatido que, en su incapacidad para comprender el mal exige a su Creador con la retribución del sentido perdido, es el común denominador en ambos textos:

en su sufrimiento absurdo, Job exige saber el propósito de la creación, la intención de su constructor. La arcilla, ya envilecida, pide cuentas al alfarero. La ceniza, por invertir una de las frases luminosas de René Char, desafía a la llama. Un enorme “por qué” surge de la boca de Job. Todas las cuestiones estéticas y filosóficas que he citado entran en juego de forma desesperada. El universo podría no haber sido: una bendición si se compara con el mundo de injusticia, de dolor insoportable, de arbitrariedad homicida tal como el que Job experimenta. Podría haber sido hecho justo, racional, humano, en manos de un supremo artesano que se hubiera enorgullecido de su producción honrándola

con eterno amor. ¿En virtud de qué vanidad histriónica pudo Dios pronunciar su “y vio que era bueno” cuando se ha hecho un “uso deshonesto” de tantos seres, cuando niños y animales inocentes son torturados hasta la muerte por divertimento, cuando la muerte por inanición reina ante el umbral de la abundancia, cuando el feto es afligido por la enfermedad incurable? (Steiner, 2005, p. 56)

Por su parte Hopkins, en ‘sus sonetos de la desolación’, da expresión a lo que varios de sus críticos han denominado el *pathos* terrible; la angustia espiritual que paradójicamente se origina en el mismo proceso de conciencia individual que es el origen de los conceptos de *inscape* e *instress*. El ‘ser’, consciente de sí mismo, se enfrenta en soledad a la inmensidad del cosmos. La imagen del libro de Job en que Dios, en toda su magnificencia, reprende a su criatura ilustra esta confrontación. Hopkins, en el soneto titulado *Carrion Comfort*, verbaliza esta terrible angustia:

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, nor feast on thee;
Not untwist –slack they may be— these last strands of man
In me ór, most weary, cry *I can no more*. I can;
Can something, hope, wish day come, not chose not to be.
But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me
Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me? scan
With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan,
O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee and flee?
Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.
Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,
Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would laugh, cheer.
Cheer whom though? the hero whose heaven-handling flung me, foot trod
Me? or me that fought him? O which one? is it each one? That night, that year
Of no done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my God. (Hopkins. 1994.
p. 61)

Los versos finales tienen un claro referente bíblico al pasaje del libro del Génesis en donde Jacob lucha con el Ángel. Varios comentaristas bíblicos han visto en este episodio una representación del acto de orar; según su interpretación, en estos versículos se ejemplifica la capacidad del hombre para aferrarse, en los momentos de prueba, a la figura de Dios (Jacob no suelta al Ángel hasta que éste le concede la bendición requerida). A manera de colofón quisiera añadir que existe un comentario midráshico según el cual, el hombre es a su vez un

ángel de aquellos que en el momento de la rebelión titubearon y no tomaron partido ni por el bien ni por el mal. No habiendo sido tan grave su pecado, les es concedido vivir en la tierra y la existencia es la prueba final para conservar o perder sus atributos divinos y definir el bando al que pertenecen. Es dentro de la vastísima orquesta del lenguaje, como lo confirma la poesía de Gerard Manley Hopkins, en donde se libran las batallas espirituales. Las palabras y sus vicisitudes permiten tanto la oración como la blasfemia y a su aparente ambigüedad debemos el beneficio de la posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- DI CESARE, Mario, *Herbert George and the Seventeenth-Century Religious Poets*. Norton Critical Editions. New York. 1978
- GARDNER, W.H. *Gerard Manley Hopkins: A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*. Oxford University Press. New York. 1949
- GIBSON, Walker. *Sound and Sense in G. M. Hopkins*. *Modern Language Notes*, Vol. 73, No. 2 (Feb., 1958), pp. 95-100
- HOPKINS, Gerard Manley, *The Works of Gerard Manley Hopkins*. The Wordsworth Poetry Library. Denmark. 1994
- _____, *Poems and Prose: Selected and edited by W.H. Gardner*. Penguin. England. 1963
- _____, trad. Juan Tovar, *Material de lectura*. UNAM. México, 1978
- _____, *Poems and prose of Gerard Manley Hopkins*. Canada. 1974
- KLIGER, Samuel. *God's "Plenitude" in the Poetry of Gerard Manley Hopkins* *Modern Language Notes*, Vol. 59, No. 6 (Jun., 1944), pp. 408-410
- KISSANE, James. *Classical Echoes in Hopkins' "Heaven-Haven"* *Modern Language Notes*, Vol. 73, No. 7 (Nov., 1958), pp. 491-492
- MARIANI, Paul, *A Commentary on the Complete Poems of Gerard Manley Hopkins*. Cornell University Press. London. 1970

- MILLER, J. Hillis. *The Creation of the Self in Gerard Manley Hopkins*. *ELH*, Vol. 22, No. 4 (Dec., 1955), pp. 293-319
- PITCHFORD, Lois W. "The Curtal Sonnets of Gerard Manley Hopkins". *Modern Language Notes*, Vol. 67, No. 3 (Mar., 1952), pp. 165-169
- SCHENIDER, Elisabeth. *Two Metaphysical Images in Hopkins's "The Wreck of the Deutschland"*. *Modern Language Notes*, Vol. 65, No. 5 (May, 1950), pp. 306-311
- SPRINKER, Michael. *Gerard Manley Hopkins on the Origin of Language*. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 41, No. 1 (Jan. - Mar., 1980), pp. 113-128
- STEINER, George, *Extraterritorial*. Siruela. España. 2002
- _____, *Gramáticas de la creación*. Siruela. España. 2005
- WAGNER, Jennifer A. *The Allegory of Form in Hopkins's Religious Sonnets*. *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 47, No. 1 (Jun., 1992), pp. 32-48
- WENDELL Stacy J, *Gerard Manley Hopkins. The Poet as Victorian*. Cornell University Press. New York. 1965
- WEYAND, Norman, *Immortal Diamond: Studies in Gerard Manley Hopkins*. Sheed & Ward. New York. 1949