

JOSE MANUEL GUTIERREZ MORA

HOPKINSIANA

LA VIDA, LA OBRA Y
LA SUPERVIVENCIA

DE

GERARD MANLEY HOPKINS



TESIS PROFESIONAL

PARA OPTAR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS MODERNAS



FILOSOFÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
AÑO DEL IV CENTENARIO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

HOPKINSIANA

61.122.412



PII OSOFLA



GERARD MANLEY HOPKINS

(de una fotografía del año 1880)



EXSULTA, MAGNA PARENS,
MEXICANA STUDIORUM UNIVERSITAS,
PATRIAE QUATUOR IAM SAECULA MATER ALMA!

MCMLII



FILOSOFIA

S U M A R I O

	PÁGS.
PREÁMBULO.	11
CAPÍTULO I. Bosquejo de una vida	15
CAPÍTULO II. Diez sonetos de 1877	55
CAPÍTULO III. Escoto y Hopkins	97
CAPÍTULO IV. La crítica inglesa.	108
CAPÍTULO V. La opinión norteamericana	150
CAPÍTULO VI. Hopkins y el mundo latino	192
CONCLUSIONES.	231
BIBLIOGRAFÍA	235



FILOSOFIA

P R E A M B U L O

GERARD Manley Hopkins fue un jesuíta inglés, convertido del anglicanismo, muerto en Dublín en 1889 a la edad de cuarenta y cuatro años. Fue un poeta cuya colección de poesías se publicó por vez primera casi treinta años después de su muerte. Su lenguaje, magistralmente ajeno a lo convencional, grávido de pasión a la vez personal y cósmica, ha afectado directamente el verso contemporáneo, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos.

Sin embargo, cuando murió Hopkins, apenas unas veinte personas estaban al tanto de sus poemas. Entre esa veintena se contaba Robert Bridges, poeta él también, librepensador melindroso, y uno de los amigos más íntimos del jesuíta. A él le confió Hopkins muchos de sus poemas manuscritos, y fue Bridges quien al cabo editó la colección de dichos poemas, en beneficio del público de habla inglesa, al terminar la primera guerra mundial en 1918.

Gracias a sus esfuerzos, ya que el nombre de Hopkins era desconocido, Bridges había logrado insertar varias composiciones del jesuíta en POETS AND POETRY OF THE XIXth CENTURY, obra publicada por A. H. Miles en 1893, y unas cuantas más en LYRA SACRA y A BOOK OF CHRISTMAS VERSE, antologías que aparecieron dos años después. Aunque estas selecciones llamaron la atención de lectores dispersos, no llegaron a despertar el interés del público en general.

Murió la reina Victoria. Eduardo VII ocupó el trono durante un jovial reinado que se había hecho esperar. Jorge V le sucedió. En 1913 recibió Robert Bridges el título de Poeta Laureado de Inglaterra. En 1915, en pleno conflicto bélico, publicó su antología THE SPIRIT OF MAN; en ella incluyó siete poemas hopkinsianos. Tres años

después, salió a luz la primera edición de las poesías coleccionadas de Hopkins. Era el momento preciso. Inglaterra, tras cuatro años de hostilidades, estaba preparada para escuchar la voz de un nuevo poeta cuya sinceridad absoluta venía a abaratar los trillados medios de expresión y cuya ansiosa seriedad trascendía la época en que le tocó nacer y el credo que había abrazado.

Esto no equivale a afirmar, sin embargo, que toda la nación la leyó de pronto y le dio la bienvenida. Todavía en 1918 el público de Hopkins era reducido; muchos lectores se alejaron de él por lo que les parecía una forma extravagante y un contenido obscuro en su obra. La primera edición de sus poemas no se agotó sino hasta que transcurrieron diez años. “¿Hay muchos a quienes interese, o que aprendan a interesarse en la poesía de Gerard Hopkins?”, preguntaba un crítico¹. “Probablemente no. Parece imposible que la poesía siga alguna vez la dirección de su enseñanza”. Pero cuando así respondía él mismo, los más precisos y sutiles atributos que dan relieve hoy día a los escritos de Hopkins —el intelecto infatigable, la calidad de la reserva emocional y de la inhibición, el sentido activo de los vocablos— empezaban a ejercer su influjo en una generación que llegaba a la madurez. El ritmo de la aceptación fue acelerando. En 1930 la pública demanda reclamó una edición más amplia de la obra de Hopkins, para reemplazar a la que se había agotado; en 1937 el libro fue reimpresso en un formato más popular.² Dos años después, el perdido poeta victoriano recibió su espadarazo: cuatro poemas hopkinsianos lograron admisión en *THE OXFORD BOOK OF ENGLISH VERSE*.

Mientras tanto la reacción provocada por la poesía de Hopkins había sido estimulada por la revelación de su prosa. En 1935, cinco años después de la muerte de Bridges, se publicaron las cartas a él dirigidas por Hopkins. A diversos intervalos, en los años subsiguientes, cuidadosos editores compilaron, anotaron y publicaron parte de la correspondencia de Hopkins con otros amigos suyos, así como diarios que llevó en distintos períodos de su vida, y papeles sueltos substraídos a la negligencia de medio siglo. De esta masa de incons-

1 George N. Shuster, *The Catholic Spirit in Modern English Literature*, p. 120.

2 The Oxford Bookshelf. La segunda edición se imprimió diez veces, entre 1930 y 1944. La tercera, a cargo de William Henry Gardner, apareció en 1948 y se reimprimió el año siguiente.

ciente autobiografía y reminiscencias casuales, como se expresa la autora de reciente obra³, han surgido no una sino muchas figuras que responden al nombre de Gerard Hopkins, entre ellas la de un tímido escolar cuyo proceder complaciente podía tornarse en franca beligerancia para defender el derecho; de un amigo cuyo afecto nervioso y leal podía trocarse en impaciencia o en frígida censura; de un novicio que lloraba en la capilla, y que en el refectorio parodiaba en alta voz el RICHARD III de Shakespeare; de un sacerdote a quien se le iba la cabeza en el púlpito; de un maestro que, para ilustrar el trato que dió Patroclo al cadáver de Héctor, arrastró a un alumno por los talones alrededor del aula; de un poeta que echó al fuego sus primeros versos y puso aparte los posteriores; y, finalmente, abarcando y trascendiendo estos aspectos parciales, la figura elemental de un hombre cuyo llamamiento a un círculo más amplio de admiradores se basa, no sólo en sus escritos, sino también en su situación con frecuencia angustiada, en lo austero de su vida, lo siempre humano de su flaqueza y el tesón con el cual se esforzó en disciplinar y transformar cuanto había de refractario en su salud, pensamiento y ambiente, con el fin de alcanzar un ideal.

3 Eleanor Ruggles, *Gerard Manley Hopkins: A Life*. (London, 1947).

CAPITULO PRIMERO

BOSQUEJO DE UNA VIDA

EL primogénito de Kate y Manley Hopkins nació el 28 de julio de 1844, en la ciudad de Stratford, condado de Essex, a las cuatro y cuarto de la madrugada. El niño fue bautizado según los ritos de la Iglesia Anglicana. Sus padres habían visto recientemente una copia del registro de la abadía de Battle, uno de cuyos asientos declaraba que el rey Guillermo había otorgado el feudo de Manley, nombre prominente en la familia de Hopkins, a un monje llamado Gerardo. Les impresionó la relación y escogieron para su hijo el nombre de Gerard Manley Hopkins.

Cuando nació Gerard, su padre tenía veintiséis años. Era un hombre de cultura y delicadeza. Los hechos extraños le interesaban; le gustaban los aspectos peculiares, los ángulos insólitos.

Su esposa Kate, hija de un cirujano londinense, era una mujer de refinada educación para su época. Mientras otras jóvenes de su clase y generación sonreían de las recatadas ironías de Jane Austen, Kate prefería dedicar su despierto intelecto especulativo a dilucidar los problemas de la filosofía alemana. Era una persona apacible y activa, interesada en política y en metafísica. Mientras el hábito mental de Manley Hopkins era volátil y efusivo, el de su esposa era contemplativo, sensible y, como el de la mayor parte de las mujeres inglesas, ligeramente escéptico.⁴ Si Manley Hopkins era misionero y profesor, Kate era filósofa e investigadora. La imaginación de aquél creaba, la de ésta examinaba.

⁴ Ruggles, *op. cit.*, p. 11.

Gerard Hopkins había heredado la mansedumbre de su madre, su espíritu reflexivo, combinados con la viva imaginación y la originalidad de pensamiento de su padre. Era un niño delicado y enclenque. Tras la redondez de sus mejillas y mentón podía discernirse una austera estructura facial reveladora de su futura seriedad y de una obstinación en potencia, pero sus ojos y labios eran ansiosos, siempre dispuestos a la risa o a las lágrimas.

La familia cambió su residencia de Stratford a Hampstead, en las afueras de Londres. En el nuevo jardín se elevaba un alto olmo desde el cual Gerard, seguro entre las hojas de la cima, podía contemplar cómo el diseño de la campiña vecina se alejaba más y más hasta llegar a encontrar la línea del horizonte.

El padre de Gerard ocupaba en Londres el cargo de cónsul general de las Islas Hawaii, en aquel entonces nación soberna gobernada por un rey indígena. Hanley Hopkins publicó un volumen titulado: *Hawaii: an historical account of the Sandwich Islands*.⁵ Con un prefacio escrito por el Obispo Wilberforce, el libro alcanzó una segunda edición. Fue el romance de la carrera literaria de su autor. Como gerente de una firma londinense de tasadores de averías marítimas, dio a luz diversas obras, tratados sobre arbitraje y sobre seguro naval, cuyo fin era estrictamente práctico.

Manley Hopkins tenía un buen estilo literario. Las frases corrían con fluidez de su pluma segura y destellos de fantasía daban vida a sus párrafos más técnicos. También, con éxito menor, escribía versos.

Kate Hopkins tenía sangre de artista. Sus hermanas más jóvenes dibujaban y tocaban, y su hermano Edward había abandonado la carrera de leyes para pintar paisajes. Sin embargo, fue la señorita Hopkins, hermana de Manley, quien inició a su sobrino Gerard en las bellas artes. Cuando aún llevaba delantales de niño aprendió coplas populares, antiguas tonadas irlandesas e isabelinas. Gerard tenía un oído fino para la melodía, un ojo vivo para la línea y ese instinto de consumación que caracterizaba a su padre y era una nota de la época.

A los diez años, vistiendo chaqueta corta, cuello blanco volteado y pantalones largos, con pelo hasta la nuca y cepillado hacia atrás

5 El diario "*Honolulu Advertiser*" afirma que esta obra estuvo en boga hace años, pero agrega que tiene mayor valor literario que histórico. (Domingo 19 de octubre de 1930, página 12, columna 3).

hasta cubrir las orejas, según la moda imperante, Gerard fue enviado al internado de Robert Cholmondley en Highgate. “*I had no love for my school days*”, debía confesar años más tarde.

Cuando Gerard tenía trece años y Cyril, su hermano, once, fueron llevados por Manley Hopkins a Bélgica y Rhinlandia. En 1860 Gerard viajó con su padre por Baviera.

Pero el minúsculo mundo de Highgate seguía siendo más absorbente. El mejor amigo de Gerard era un muchacho llamado Marcus Clarke. Se conocieron en la isla de Wight, cerca de Farringford, donde Tennyson estaba redactando las últimas estrofas de *Maud*. Gerard, en su diario, llama a su joven amigo “*a kaleidoscopic, parti-coloured, harlequinesque, thaumatropic being*”.

Tanto Marcus como Gerard manifestaban disposiciones literarias. Hopkins componía versos tan prometedores como la prosa de Clarke. Su primera poesía larga, *The Escorial*, escrita a los quince años, describe uno de esos episodios heroicos que tan profundamente lo conmovían. Con imaginación a la vez poderosa y precisa recuerda el martirio de San Lorenzo, a cuya memoria el Real Monasterio había sido edificado. *The Escorial* acusa la influencia de Byron, así como la de Keats y Shelley puede descubrirse en la fantasía *A Vision of the Mermaids*, compuesta por Gerard tres años después.

Estos dos poemas le merecieron sendos premios escolares. Poco antes de que Gerard saliera de Highgate, un tercer poema suyo, *Winter with the Gulf Stream*, fue aceptado por la revista *Once a Week* y publicado en el número correspondiente al 14 de febrero de 1863.

Durante su último año en Highgate, Gerard resolvió presentarse a los exámenes de oposición a fin de obtener una beca para el Balliol College de Oxford.

* * *

Gerard ganó la beca y fue admitido en Balliol en abril de 1863. Tenía entonces diez y ocho años. Desde la cúpula del Sheldonian Theatre podía contemplar a Oxford como una ciudad de viento y de copas de árboles. “*Tower-y city*”, escribió Hopkins años más tarde,

“and branchy between towers;

Cuckoo-echoing, bell-swarmèd, lark-charmèd, rook-rackèd, river-rounded . . .”.

Los hombres que caminaban abajo, por los empedrados, tenían fama en toda Europa. A diario se veía al Dr. Edward Pusey, investigador erudito, *le docteur célèbre, der berühmte Herr Doktor*, como lo llamaban en el continente. En su propio país era simplemente el Dr. Pusey, canónigo de la iglesia de Cristo, profesor Regius de hebreo. El catedrático de poética no era otro sino Matthew Arnold. El maestro que competía en prestigio con el Dr. Pusey era el Rdo. Benjamin Jowett, profesor Regius de griego.

La figura más discutida de Oxford, una de las más famosas del siglo, ya no residía dentro de sus muros. Catorce años habían transcurrido desde que John Henry Newman se había retirado a Birmingham, como sacerdote de la Iglesia Romana y miembro de la Congregación del Oratorio. Sin embargo, la universidad oxoniense no se había desprendido del todo de un hijo tan conspicuo. Este ejercía una fascinación personal, no fácilmente opacada por el tiempo o la distancia.

Fue un resultado directo de su ingreso en Oxford, la ulterior conversión de Hopkins a la Iglesia Católica Romana. Las influencias a que estuvo sometido en la universidad fijaron el curso de su vida. Pero su obra fue lenta, su efecto sobre él no fue visible inmediatamente. Durante sus dos primeros años en Balliol, antes de que serios problemas de conciencia empezaran a preocuparle, da la impresión de haber sido un joven más bien estético. Su estatura era corta, débil su constitución, su rostro sensible y pletórico de vida. Le importaba mucho la apariencia de su cuarto y pasaba bastante tiempo arreglándolo. Sus días eran sumamente felices y, en conjunto, libres de cuidados.

Las vacaciones de 1863 hallaron a Hopkins con su familia en Shanklin, Isla de Wight. Dejaba atrás, y con éxito, su primer período universitario. Llegó septiembre; regresó a Hampstead y, al iniciarse el período otoñal, a Oxford.

El punto de vista oficial de la universidad era aun marcadamente aristocrático; su plan de estudios, clásico; sus catedráticos, clérigos. Una borla dorada en un birrete universitario significaba superior nacimiento. Platón, Demóstenes y Cicerón se conceptuaban como maestros de estilo, César y Aníbal de estrategia, Homero y Virgilio de poesía, al par que los verdaderos líderes de la opinión universitaria eran dos hombres unidos en su oposición al eraso positivismo.

En todo lo demás se hallaban divididos. Cada uno era el jefe de un grupo poderoso, cada uno regía los pensamientos de centenares de estudiantes. Esos hombres eran Pusey y Jowett.

Cuando la fe religiosa, en la cual los ingleses habían vivido largo tiempo, era asaltada en todos los frentes, la preocupación de Pusey era salvar las almas; la de Jowett, salvar las mentalidades de la joven Inglaterra. Sus respectivas tareas les parecían incompatibles.

Dentro de esta atmósfera de batalla, Hopkins había penetrado inocentemente. De todos los colegios oxonienses, Balliol era el más sujeto al influjo ilustrado de Jowett y el menos abierto a la influencia de Pusey. Entre los estudiantes estaban representados todos los matices de creencias religiosas: los había ritualistas, racionalistas, positivistas y materialistas. Es digno de notarse, sin embargo, que el preceptor de Hopkins en Balliol era James Riddell, bien conocido como Puseyista.

Una figura más imponente era la de Henry Liddon, edecán de Pusey y sucesor de Newman, en calidad de ídolo universitario. A los 34 años de edad se hallaba más próximo a los estudiantes que Pusey podía estarlo a los 64. Quizá fue el preceptor Riddell quien presentó a Gerard Hopkins al ejercitado proselitista Liddon. En todo caso, ambos se conocieron y una mutua atracción se suscitó entre los dos jóvenes.

Puede presumirse que Hopkins concurrió a algunas de las conferencias de Jowett sobre Platón. Ciertamente tomó parte en las contrarias disertaciones teológicas de Liddon, cada domingo por la noche.

William Addis, estudiante de segundo año en Balliol y muy allegado a Liddon, no abrigaba dudas acerca de las directivas o de los móviles de éste. Su fe era auténtica, los argumentos en su favor eran, al parecer, inquebrantables. Hopkins estaba lleno de admiración por su grandeza de alma. Ambos daban juntos largos paseos.

Hopkins conoció a Robert Bridges en Oxford y es probable que le haya sido presentado en casa de Liddon. Bridges era un estudiante coetáneo de Hopkins, de aspecto llamativo, alto, de constitución fuerte, tez morena y denso cabello obscuro, la antítesis física de Hopkins. Sus proezas atléticas eran conocidas en toda la universidad, era el orgullo de su colegio como remero y jugador de *cricket*.

Sus modales eran bruscos, su natural desconfiado y tierno. Como Hopkins, gustaba la belleza del campo abierto y admiraba en las artes la perfección de la forma.

A fin de hacerse cargo de que el eventual cambio de religión no fue un fenómeno arbitrario en Hopkins, sino que hasta puede decirse que fue inevitable, teniendo en cuenta su temperamento y circunstancias, es preciso comprender, no sólo el carácter de las influencias que lo alcanzaron en Oxford, sino también de dónde provenían dichas influencias, y en virtud de qué encadenamiento de sucesos llegaron a ser bastante fuertes para regir la universidad de aquel entonces.

Treinta años antes, en el verano de 1833, cuando Pusey y Newman eran jóvenes clérigos ordenados hacía poco en la Iglesia Anglicana, John Keble había predicado en Oxford su famoso sermón sobre la apostasía nacional. De esta prédica había nacido la campaña en pro del retorno a la primitiva tradición cristiana, dentro de la Iglesia Anglicana, campaña que se conoció con el nombre de Movimiento de Oxford. Este promovió la reputación de Newman y Pusey y realizó ciertas reformas innegables en la conducta del clero anglicano y en el pensamiento religioso de hombres y mujeres en toda Inglaterra. En 1863 su primera fuerza se había gastado y su esfera de acción era más reducida. Pero Oxford era su cuna y debía ser su último reducto. Aquí ejercía aún su dominio y su voz era escuchada.

Keble, sin embargo, no era hombre de acción. Hasta que sus ideas se apoderaron de la mente de Newman y Pusey, no empezó a tomar cuerpo algo así como un movimiento reformista.

Keble predicó su célebre sermón en julio. En septiembre, Newman escribía: "*I am but one of yourselves — a Presbyter*", y con estas palabras lanzaba su serie de *Tracts for the Times*.

Los adherentes al Movimiento de Oxford fueron llamados Tractarianos o Puseystas. Entre ellos se hallaban William Gladstone, de 27 años, y Henry Manning, su contemporáneo en la universidad.

Era voz común que Newman y Pusey encendían velas, quemaban incienso y oían confesiones. ¿Adónde conduciría ese proceder? "¡A Roma!" exclamaban los clérigos. "¡De vuelta al siglo XII!" rectificaban los disidentes y los librepensadores. Carlyle, echando pestes en Chelsea, víctima de su mala digestión, caracterizaba la doc-

trina del movimiento como un "alboroto sobre prendas de vestir" y a Newman, afirmando que no poseía "la inteligencia de un conejo".

Pero en Oxford los estudiantes eran arcilla en los dedos nerviosos de Newman, o en los puños incansables de Pusey. Acudían en masa a la intimidad del confesonario, oraban y examinaban su alma.

En 1844 escribía Newman a un amigo: "*This most serious feeling is growing on me, viz., that the reasons for which I believe as much as our system teaches, must lead me to believe more*".

Esta confesión minaba las bases del anglicanismo y Newman se percataba de ello. Al año siguiente ingresaba en la Iglesia Romana. Pusey y Keble trataron en vano de detener a sus adherentes; centenares siguieron a Newman, entre los mejores miembros del movimiento.

En 1863 el balbuciente culto del Ritualismo, como se llamaba ahora el movimiento, parodiaba los graves designios de Keble y Pusey. Más incienso que oración sincera ascendía al cielo desde muchas capillas de Oxford.

Los padres de Hopkins pertenecían a la Alta Iglesia, pero dentro de la escuela moderada. Kate Hopkins se molestó al saber que su hijo, quien no era robusto, al cabo de un año de residencia en Balliol, ayunaba estrictamente. Cuando estaba en casa, de vacaciones, la madre no le permitía ayunar. "Me siento como los indostanos cuando fue abolido el Sutte", escribía Hopkins, "pero eso es para mí casi mayor mortificación del espíritu que el ayuno de la carne".⁶

Aunque ya en 1864 Hopkins había empezado, por consejo de Liddon, a llamarse Tractariano, su sistema ideológico no había aun cristalizado. Es difícil estimar el influjo que sobre él ejercía en esa época el proveedor de liberalismo en Oxford, pero algún grado de influencia de Jowett existía ciertamente. Este, como pedagogo que era, estaba prendado de su nuevo estudiante de griego. Llegó a llamarlo "la estrella de Balliol". Eventualmente, Hopkins fue alocionado por Walter Pater, quien había sido un protegido de Jowett.

¿Por qué Hopkins, en el transcurso de los dos años siguientes, abandonó completamente a Jowett, para seguir a Liddon y a Pusey? ¿Por qué, al fin, dejó a Pusey por Newman? De igual modo cabría preguntar: ¿por qué el propio Newman salió de las filas del Movimiento de Oxford para irse a Roma? En su juventud Newman, lo mismo que Hopkins, había estado expuesto al virus del liberalismo en

6 Claude Colleer Abbott, *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*, p. 60.

Oxford. Decía Newman: “*When it comes to the point, you must either believe or not believe.*”

Newman creía. Para algunos hombres, sin embargo, un término medio es posible. Edward Pusey, por ejemplo, aunque vituperado por sus enemigos como traidor a la Iglesia Establecida, no se aproximó nunca a la Iglesia Romana. Pusey era inmune a los escrúpulos y ansiedades que atormentaban a un Newman. Su conciencia carecía totalmente de esa tensión de la duda que condujo a Newman, con lógica aplastante, al abandono de la *vía media*. Igual debía suceder con Gerard Hopkins.

En marzo de 1864, a tiempo que Hopkins se hallaba de visita en su hogar de Hampstead, la evolución mental y emocional que se había realizado en Newman diez y nueve años antes, estaba todavía obscura para el público en general. A fines de mayo todo el proceso había quedado expuesto, pues, durante ese intervalo de ocho semanas, Newman había publicado su autobiografía.

En diciembre del año anterior, Charles Kingsley, novelista mediocre y clérigo liberal de la Iglesia Anglicana, había acusado de mentira al Dr. Newman. Este había replicado públicamente a la denuncia, haciendo hincapié, con no menos ingenio que amplitud, en algunas cláusulas *non sequitur* de los argumentos de su acusador. Kingsley hizo entonces lo que podía haberse esperado de él. Se dejó arrastrar por la pasión. Cual corcel de batalla, o como el mismo león británico, arremetió contra el laberinto teológico de Newman. Aquí hombres más sutiles que Kingsley no las habían tenido todas consigo.

Newman había negado el sentido que se atribuía a ciertas palabras suyas. Kingsley replicó con un folleto intitulado: *What, Then, Does Dr. Newman Mean?* Cuando Newman lo leyó pudo haber exclamado como Huxley había dicho del Obispo Wilberforce: “¡El Señor lo ha entregado en mis manos!” Durante años enteros había esperado la oportunidad de vindicar su posición ante el público. El ataque de Kingsley motivó la defensa de la *Apologia Pro Vita Sua*.

Evidentemente, la *Apologia* no era la obra de un mentiroso ni de un bribón. Sobre este punto se callaron los enemigos de Newman, mientras sus amigos se compadecieron del derrotado Kingsley, como de alguien condenado por su propia temeridad a luchar contra los dioses o contra los elementos.

La elocuencia del libro abogaba por todos los convertidos. En Inglaterra promovió palpablemente la causa de éstos. Antiguos discípulos volvieron al lado de Newman, otros nuevos escribían para solicitar una entrevista. Los católicos ingleses pudieron erguir nuevamente la frente cuando el *Times*, en un artículo de siete columnas, felicitó al Dr. Newman por su retorno a la vida pública. Las ediciones se sucedían unas a otras a medida que la *Apologia Pro Vita Sua* barría Inglaterra, el Continente y los Estados Unidos de América. En Oxford, Pusey hurgabá ceñudamente sus páginas; Jowett las escudriñaba atento con sus lentes, sin ocultar su disgusto. Hopkins y sus amigos también leyeron la obra y la ponderaron. A ellos era a quienes más tenía que decir. Era, ante todo, para los lectores de su generación que había sido escrita la *Apologia* de Newman.

* * *

A partir de esta época hasta el verano de 1866, Gerard Hopkins, con la mente indecisa y sujeta a una variedad de circunstancias, pasó por diversas etapas o modos de creencia. Su descontento inicial con el comportamiento insulso y melindroso de ciertos Puseystas, y luego con los principios mismos del Puseysmo, debía culminar en su cambio. De hecho, su conversión a Roma se estaba preparando durante todo este período, aun sin que él se diera cuenta inmediata de ello. El curso de dicha conversión puede trazarse por los canales acostumbrados: su correspondencia, su diario y su poesía.

En el verano de 1864 Hopkins pasó una temporada de lectura en Maentwrog, al norte de Gales. Su imaginación se sentía fértil y vigorosa. Le gustaba el país de Gales. Toda su vida hallaría estímulo en su atmósfera e inspiración en su panorama.

Tres composiciones de poesía religiosa, delineadas por Hopkins en este período, ayudan a establecer cierto orden cronológico en la evolución de su pensamiento. Son todas de carácter católico. La más colorida de las tres trata de la Pasión de Cristo y de la más sagrada de las metamorfosis.

Al principio de la temporada había sido presentado a Christina Rossetti, la cual, es de suponerse, inclinaría la cabeza y medio levantaría hacia él, como acostumbraba, esos húmedos ojos meridionales que habían servido de modelo a Holman Hunt para pintar los ojos de Cristo en su célebre cuadro "La Luz del Mundo".

El temperamento latino de Christina Rossetti se había confinado y tomado forma en una austera devoción a la Iglesia Anglicana. Durante años había rondado al borde del claustro y, aunque nunca debía cruzarlo en vida, en imaginación lo había hecho muchas veces. En su poema *The Convent Threshold*, la heroína, la otra sí misma de su fantasía, se había apartado del amor terreno para tomar el velo y desde su celda de monja amonestaba al amante a quien había abandonado.

La exhortación afectó a Hopkins. Se puso a componer una réplica a *The Convent Threshold* y llamó a su propio poema *A Voice from the World*. La voz es la del amante abandonado quien, habiendo nutrido su propia agonía hasta el límite extremo de que es capaz el hombre, al fin torna sus pensamientos al estrecho sendero que emprendió su dama. El también lo seguirá.

Los borradores de este poema se extienden de junio 1864 a enero 1865. Su interés radica en la insistencia del tema de arrepentimiento, expiación, abatimiento del "yo" natural, purificación espiritual mediante la humillación y el dolor.

El verano de 1864 señala en los poemas de Hopkins esta primera aparición de un ascetismo regocijado.

Edmund Martin Geldart, condiscípulo de Hopkins en Balliol, publicó sus memorias veinte años después, bajo el pseudónimo de Nitram Tradleg, en su obra *A Son of Belial*.⁷ Dos capítulos dan una picante descripción del Oxford de Geldart y Hopkins. Belial es Balliol. Jowett aparece como el Profesor Jewell, "el hombre más influyente del día, pero hereje y apóstata del credo ortodoxo del Bósforo [Oxford]." Pusey es "el ilustre Dr. Busby" quien escribió gruesos volúmenes sobre Daniel y los profetas menores; Liddon es el Canónigo Parry; Gerard Hopkins es Gerontius Manley, "mi amigo ritualista".

"Gerontius Manley y yo", refiere Geldart, "teníamos muchas pláticas sobre religión. Estaba completamente de acuerdo conmigo sobre la falsía de la ortodoxia protestante, pero tenía un remedio sencillo —la autoridad de la Iglesia. El derecho de juzgar privadamente debe conducir a la larga, de modo inevitable, al racionalismo, como históricamente ha sucedido".

7 Trübner & Co., Ludgate Hill, London, 1882.

“Gerontius me indujo”, prosigue Geldart, “a acompañarlo al *tea-and-toast and Testament* del Canónigo Parry... Este era, según creo, su padre confesor y el ídolo de los pocos ritualistas que teníamos en Belial.”

Esto era cierto. Sin embargo, en el séquito de Liddon y Pusey había numerosos hombres inferiores cuyos sofismas y prejuicios alejaban de sus filas a los neófitos.

“Te aseguro que el Dr. Newman es un HOMBRE MODERADO”, escribía Hopkins a su amigo Baillie, en septiembre de 1864.⁸ Este comentario sobre Newman es sugestivo.

Al intentar comprender la conversión de Hopkins de la Iglesia de Inglaterra a la de Roma, es preciso apreciar el efecto de la conversión de Newman en la generación que la siguió. Newman era el decano de los conversos ingleses. Su ejemplo había sido imitado por centenares. A fines de 1864, su autobiografía había llegado a ser una guía para los rezagados, perdidos en el laberinto de la posición anglicana. Ahora tomaba nuevo significado un viejo dicho: *Tous chemins vont à Rome*. No es exagerado decir que, desde la publicación de la *Apologia* hasta el final del siglo, todas las conversiones reprodujeron en Inglaterra, con variantes individuales, el ejemplar de la propia conversión de Newman.

Las palabras de San Agustín resonaron de nuevo en los oídos de Newman: *Securus judicat orbis terrarum*. Con ellas habían sido condenados los cismáticos Donatistas. La antigüedad añadía su peso al de la lógica. Por boca de uno de sus primeros oráculos había declarado que “el juicio deliberado en el que toda la Iglesia descansa y al cual se somete, es una prescripción infalible y una sentencia definitiva contra las porciones de ella que protestan y se separan”. La Iglesia de Inglaterra era, pues, una iglesia cismática. Agustín lo había afirmado. Por sus palabras, la teoría de la *Via Media* quedaba “absolutamente pulverizada”.

Después de la aparición del famoso *Tract XC*, Newman se vio precisado a reconocer, con espanto, que “los Obispos y los fieles de su propia Iglesia no solamente no toleraban, sino que de hecho rechazaban, la primitiva doctrina católica, y trataban de expulsar de su comunión a todos los que la sostuvieran”.

8 Abbott, *op. cit.*, p. 74. Las mayúsculas figuran en el original.

Estudiando las doctrinas típicamente romanas, Newman descubrió primeramente que la manida acusación de "idolatría" estaba desprovista de fundamento. Poco después se persuadió claramente que las "adiciones romanas al credo primitivo", esos "errores" con los cuales los anglicanos, desde hacía tres siglos, trataban de justificar su cisma, no eran tales errores, sino "legítimos desarrollos provocados por un conocimiento más vivo y profundo del divino depósito de la fe".

El último obstáculo se había derrumbado. En 1845 Newman era recibido en la comunión romana.

Sería inútil tratar de determinar en qué preciso momento la triple pregunta que había torturado a Newman se asentó en la mente de Hopkins: "¿Puedo salvarme en la Iglesia Anglicana? ¿Estoy a salvo si muero esta misma noche? ¿Es pecado mortal para mí el no adherirme a otra comunión?" No es posible reconstruir la cronología íntima de su conversión, pues no podemos conocer las incitaciones que entrechocaban, los saltos hacia adelante y los deslizamientos hacia atrás, la sobreposición de las influencias racionalistas y autoritarias que deben haberse ejercido en su alma.

A principios de 1865, en Oxford, Hopkins fue presentado por Bridges a un joven primo de éste, Digby Dolben, y parece cierto que este encuentro influyó en Hopkins. Dolben tenía diez y siete años de edad y estaba enamorado del catolicismo.

El encuentro con Dolben había tenido lugar en febrero. El diario de Hopkins contiene tres anotaciones en marzo, reveladoras de una crisis religiosa que se presentó en esa época. El 12 de marzo escribió: "*A day of the great mercy of God*". Inmediatamente después viene un segundo apunte, el cual puede tener relación con el primero: "Addis dice que mis argumentos están coloreados y pierden su valor por el sentimiento personal. Este debe reprimirse." Finalmente anotó Hopkins: "*I confessed on Saturday, Lady Day, 25th March.*" Se había confesado con Liddon, desde noviembre de 1864, y después siempre afirmó que nunca había excedido la contrición con la cual estaba ligada su primera confesión.

Es la contrición la que da el tono a un soneto que se halla en sus cuadernos, con fecha 26 de junio de 1865. Así como el brote de los pimpollos se retarda a causa de los primeros días desapacibles de la primavera, así su propia floración espiritual es detenida por los

recuerdos de una conducta obstinada. Otra analogía entre la naturaleza y su propio corazón la expresa en un poema fechado en el mes de septiembre siguiente:

*Trees by their yield
Are known; but I —
My sap is sealed,
My root is dry.*

Casi veinticinco años después debía acudir a una comparación paralela, durante un terrible período de aridez espiritual:

*... birds build — but not I build; no, but strain,
Time's eunuch, and not breed one work that wakes.
Mine, O thou lord of life, send my roots rain.*

Sin embargo Hopkins, después de todo, creía. A muchos posibles conversos la fe les es negada, mas a él no. Únicamente buscaba el camino más agradable a Dios, mediante el cual su fe podía ser positiva y manifiesta. Su incertidumbre se vio iluminada con destellos de más cabal conocimiento, tales como los que fulguran en su poema *The Half-Way House*. Este poema tiene algo del de Herbert que empieza así:

Love bade me welcome: yet my sould drew back...

Por un momento Hopkins pudo hallar reposo en la disposición de tranquila confianza que era el testimonio de Herbert en favor del credo anglicano. Según la opinión de William Addis, "George Herbert era el lazo más fuerte que unía a Hopkins con la Iglesia de Inglaterra".

Pero en el otoño de 1865, aun el lazo más fuerte era ya muy tenue. El estado de alma de Hopkins, en lucha consigo mismo, era semejante al de Newman. A mediados de la estación Hopkins copió en su diario el poema *Lead, Kindly Light*, de Newman; luego, como si el nombre de éste hubiera originado la idea, escribió la primera referencia a la posibilidad de su conversión.

Mientras tanto Hopkins se aferraba, como Newman lo había hecho anteriormente, a las doctrinas católicas compartidas por Roma e Inglaterra. En diciembre, se confesó con el Dr. Pusey. Se puede inferir que ya para entonces el ascendiente que Jowett había tenido

sobre su brillante discípulo había menguado considerablemente. El categórico profesor hubiera dado un respingo de haber leído ciertas anotaciones que el mencionado discípulo estaba escribiendo en su diario íntimo: "Para la cuaresma [1866]. Sin pudín los domingos. Nada de té, excepto para mantenerme despierto, y en este caso sin azúcar. Carne sólo una vez al día. Nada de versos en la semana de Pasión o los viernes. No sentarme en butaca a menos que de otro modo no pueda trabajar. Pan y agua el Miércoles de Ceniza y el Viernes Santo."

El más conocido de todos los poemas del período de la conversión de Hopkins es *The Habit of Perfection*. El poeta afirma y exalta el ideal ascético, de acuerdo con el cual los sentidos deben desviarse del mundo físico y dedicarse al servicio absoluto del espiritual. Al sentido del tacto está reservada la más espléndida de las realizaciones:

*O feet-of-primrose hands, O feet
That want the yield of plushy sward,
But you shall walk the golden street
And you unhouse and house the Lord.*

El último verso se refiere directamente al más alto oficio del sacerdocio. Esta referencia es digna de tenerse en cuenta por lo que vale.

Otros síntomas comenzaron a desarrollarse rápidamente. Hopkins empezó a invocar a los santos y a manifestar una evidente devoción a la Virgen María.

El gran predecesor de Hopkins en esta etapa de su conversión se había abstenido por principio de todos los ritos y usos característicos del credo romano, pues decía Newman: "*I never could understand how a man could be of two religions at once*". Pero Newman tenía cuarenta y dos años y Gerard Hopkins no cumplía aún veintidós. La circunstancia de que Newman hubiera requerido seis años para cambiar de religión era razón suficiente para que bastaran doce meses a sus imitadores.

Al final de la sesión veraniega en Oxford salió Hopkins, en compañía de su amigo William Addis, para excursionar desde Glastonbury hacia el norte, a lo largo del río Wye. En Belmont, condado de Hereford, había un famoso monasterio benedictino. Deseosos de ver a los monjes en actividad, los jóvenes entraron una ma-

ñana en el priorato, donde entablaron conversación con el Padre Raynal.

No requirió éste mucho tiempo para darse cuenta de que sus visitantes eran Puseystas. Desde ese momento la plática giró sobre la validez de las órdenes anglicanas, la “dudosa” validez —insistía el P. Raynal— muy seriamente recusada por sabios teólogos. Hasta que esa duda sea resuelta, prosiguió el Padre, es ilícito aceptar órdenes en la Iglesia Establecida, ilícito aun el participar en su comunión.

Estas palabras dieron en el blanco. Muchos años más tarde escribía Addis: “Creo que causó una profunda impresión en nosotros dos, y estoy persuadido que desde entonces perdimos realmente la fe en el anglicanismo. Según mis informes, el P. Raynal fue el primer sacerdote a quien Hopkins había hablado alguna vez.”

Los últimos días de julio de ese año fueron muy cálidos. Un polvo grisáceo cubría los árboles, y las altas hierbas sufrían inmóviles un sol abrasador. Después de despedirse de Addis, Hopkins, en compañía de William Garrett, de Balliol, y Alexander Macfarlane, de St. John's, se retiró a la hacienda de Whitings, cerca de Horsham, en el condado de Sussex, para un período de quince días de lectura. Aquí le llegó el inesperado llamamiento.

Los pocos días precedentes fueron un tiempo de agitación nerviosa casi insoportable. Sus dos amigos lo observaban críticamente. Macfarlane anotó en su diario:

“Julio 24, martes. Hermoso día... Salí con Hopkins quien me confió su intención determinada de ingresar en la Iglesia Romana. No traté de argüir con él, pues sus razones no admitían discusión alguna.”

El propio Hopkins reveló posteriormente: “*My conversion, when it came, was all in a minute.*”

Un mes después, en Hampstead, Hopkins escribió dos cartas, con fecha 28 de agosto. Una de ellas era para Bridges. Hopkins aceptaba la invitación de su amigo para ir a visitarlo a su casa de Rochdale y proponía pasar por Birmingham, “donde tengo un asunto”. Este asunto se hallaba explicado en la segunda carta, dirigida al “Rev. Dr. John H. Newman, The Oratory, Birmingham”, a quien decía:

“Reverendo Señor... Estoy ansioso de llegar a ser católico y pensé que podría Ud. recibirme a mi paso por Birmingham dentro de breves días. No deseo ayuda para llegar a alguna conclusión de fe, pues estoy ya convencido, pero la necesidad de ingresar al catolicismo me ha colocado en penosa situación respecto a mi deber inmediato en las circunstancias en que me encuentro...”

Kate y Manley Hopkins, ignorando la crítica posición en que se hallaba su hijo, cruzaban tranquilamente el Canal para unas vacaciones en Francia.

No llegó respuesta del Dr. Newman. A fin de semana el convertido salió para Rochdale.

La visita tocaba a su fin cuando vino la contestación de Newman: “Estimado Señor, —Lamento haber estado en el extranjero cuando llegó su carta. Ahora estoy de regreso y espero permanecer aquí durante varias semanas. Con gusto lo recibiré como Ud. propone, si tiene la bondad de fijar un día.”

Ya Hopkins no podía ocultar nada. Dio a conocer sus planes a Bridges y salió de Rochdale para el Oratorio.

* * *

Hopkins vio por primera vez a un hombre que había llegado a ser legendario. El público no sabía casi nada acerca del recluso del Oratorio. La *Apología* había expuesto los afanes de su mente, pero su retraimiento físico permanecía inviolable.

Newman era una leyenda y sin embargo vivía. Uno podía escribirle y por correo le llegaba la respuesta, tomaba uno el tren de Birmingham y podía contemplarlo en carne y hueso. La escena es de imaginarse. Durante meses enteros Hopkins se había visto acosado con prevenciones acerca de este encuentro. Ahora en el Oratorio se presentaba ante él la realidad, en la persona de un anciano alto y delgado, de hombros caídos, de rasgos refinados, aunque toscos, como los de una obra de talla, y le daba la bienvenida en rápidos términos de una anticuada cortesía, y con un apretón que otro visitante ha descrito como “suave, nervioso, emotivo, eléctrico”, estrechaba la mano de Hopkins en la suya.

En el cuarto de Newman se veía un cuadro con el panorama de Oxford a vista de pájaro. Sentados bajo dicho cuadro, el anciano converso y el joven conversaron durante algún tiempo. Más de una

vez Hopkins se levantó nerviosamente para retirarse, mas su anfitrión lo retenía con suave gesto. "El Dr. Newman fue muy bondadoso, quiero decir en el mejor de los sentidos, pues su manera no es la de la bondad solícita, sino más bien genial y, por decirlo así, algo informal..."

Cuando el joven llegó a final de sus argumentos concluyó desesperadamente: "¡No veo ninguna salida!" A lo cual Newman replicó con una sonrisa: "¡Ni yo tampoco!" Luego sugirió que el Sr. Hopkins volviera al Oratorio al cabo de un mes.

Hopkins refirió por carta a sus padres cuanto había sucedido y ya estaba de regreso en Oxford cuando recibió contestación. "Sus respuestas son terribles: no las puedo leer dos veces".

Sin embargo, algunos años antes, en su historia de Hawaii, el padre de Hopkins había dado a conocer su propia innegable receptividad hacia los métodos y el carácter de una Iglesia a la cual no pertenecía. En efecto, describía cómo entre los hawaianos la influencia de los misioneros católicos sobrepujaba notoriamente a la de los congregacionalistas americanos. Al deplorar este hecho, Manley Hopkins lo comprendía. Los americanos presentaban el cristianismo a los indígenas en una "fría forma didáctica", desprovista de su "dignidad, belleza, ternura y amabilidad"; este procedimiento revelaba "un error esencial en su concepto de la religión".

El padre y la madre de Hopkins pidieron a su hijo que esperara seis meses, es decir hasta su graduación, para recibirse en la Iglesia Católica. Esta petición era imposible de conceder. Prolongar su presente situación ambigua no hubiera estado de acuerdo con la ética, ni tampoco con la prudencia, dado su carácter ansioso.

El 21 de octubre era un domingo. Newman anotó simplemente en su diario: "El Sr. Hopkins vino de Oxford y fue recibido".

Hopkins estaba ansioso de hacer sus primeros ejercicios de encierro. La respuesta de Newman es característica: "No me parece que deba Ud. apresurarse. Su primer deber es sacar buenas calificaciones. Demuestre a sus amigos que el hacerse católico no lo ha distraído de sus obligaciones evidentes." El consejo fue fructuoso. En junio de 1867 Hopkins se graduó en *literae humaniores* con las notas más brillantes y el primer rango en su clase. Tal resultado fue extraordinario, si se tienen en cuenta las perturbaciones de su mente en esa época.

El verano lo pasó en el extranjero. En septiembre fue a Birmingham, invitado por Newman, para enseñar latín y griego, durante un semestre, en la escuela del Oratorio.

En febrero de 1868 Hopkins le escribió a su amigo Baillie, confiándole el secreto de su vocación al sacerdocio⁹.

Una incertidumbre le preocupaba. Sabía que después de su ordenación podría volver al Oratorio, si lo deseaba. Pero la comunidad de Birmingham no era la única que ejercía atracción sobre él. El año anterior había pasado la Semana Santa y la Pascua en un monasterio benedictino, y allí también la vida era la de una familia en su retiro simpático y en la quietud de la paz.

Casi dos años habían transecurrido desde que una carta para anunciar la conversión de un desconocido estudiante de Oxford le había llegado a Newman. En mayo de 1868 otra carta le reveló la segunda decisión importante en la vida de este joven convertido. Hopkins, que había salido del Oratorio después de Pascua, había determinado hacerse jesuita.

La contestación de Newman no se hizo esperar: "Creo que es lo más indicado para Ud. Desde el momento en que vino aquí, vi claramente que no tenía vocación para el Oratorio. No llame dura la disciplina jesuítica, ella lo llevará al cielo. Los benedictinos no le hubieran convenido."

Con su perspicacia habitual, Newman se había percatado de que la sutil personalidad que lo había seguido hasta entonces no podía seguirlo por más tiempo, o más bien, debía aventajarlo en la dirección de un proceder inflexible, un propósito concentrado y un ideal exigente.

Las reflexiones sobre las injusticias sociales que vagamente oprimían al Oratoriano en el retraimiento de su celda inflamaban al joven converso. Este era tímido, mas al propio tiempo estaba poseído del deseo de instruir a los ignorantes y exhortar a los pecadores con quienes estuviera en relación.

La severa disciplina jesuítica, que había sido una barrera para el mismo Newman, fue un incentivo que atrajo a Hopkins a la Compañía de Jesús.

Frente por frente a la inquietud de Newman, su escepticismo y la necesidad del reconocimiento de los demás, distinguía a Hopkins

⁹ Abbott, p. 84.

una disposición de infantil confianza, un sano optimismo y el sentido de una afectuosa intimidad con los santos, la Virgen María y el mismo Creador.

Por primera vez desde su conversión experimentaba Hopkins paz y sosiego. Le escribió a Bridges, quien acababa de regresar a Inglaterra: "Voy al noviciado de los jesuitas. Mi dirección será: Manresa House, Roehampton, S. W."

Kate Hopkins parecía resignada ante esta nueva decisión de su hijo.

En el mes de mayo, o a principios del verano, Hopkins reunió sus poesías y las quemó, excepto los borradores que estaban en sus cuadernos y algunas copias corregidas. El régimen del noviciado no exigía, sin embargo, semejante holocausto.

Siete años debían transcurrir antes de que escribiera nuevos poemas. Fueron años que confirmaron su vocación sacerdotal y llevaron a la cumbre su evolución poética.

* * *

El Provincial de los jesuitas aceptó a Gerard Hopkins para el noviciado. Este se abrió en septiembre. Hopkins decidió pasar el verano en Suiza; era su última oportunidad de visitar ese país, ya que a los jesuitas se les prohibía la entrada a los Cantones Helvéticos.

"El Matterhorn", anotó Hopkins en su diario, "es como una galera helénica encallada... una foca yacente, o una esfinge".

En el curso de este viaje cumplió Hopkins los veinticuatro años. Poco después de su regreso a Inglaterra, se despidió de sus amigos y parientes.

Newman ha revelado cómo en la noche anterior a su salida de Littlemore, su caro hogar en los alrededores de Oxford, entró a hurtadillas en la casa, tocó todos los muebles y besó los muros. Si Hopkins en Hampstead sintió deseos de hacer otro tanto, no lo dejó consignado.

Su reticencia se prolonga durante las primeras semanas que pasó en el noviciado. Nada da a conocer de lo que sintió e hizo inmediatamente después de su llegada a Roehampton.

El noviciado jesuítico en este lugar lleva el nombre del pueblo de Manresa, en el Levante español, donde San Ignacio, en el siglo XVI, vivió durante un año en una cueva, haciendo penitencia y comunicándose únicamente con Dios.

El maestro de novicios en Roehampton era el Padre Fitzsimon. A los nueve días de hallarse bajo su dirección, Hopkins practicó los ejercicios espirituales de San Ignacio durante un mes entero. En cuatro interesantes páginas, Eleanor Ruggles ha sabido condensar admirablemente las ocupaciones de un ejercitante en esas cuatro semanas, sobre las cuales puede girar toda la vida de un hombre.¹⁰

El efecto de esa experiencia sobre Hopkins es más aparente en el sacerdote que en el novicio. Y es evidente en el poeta, si bien durante el noviciado el poeta quedó sumergido. Es un triunfo de Hopkins como individuo el que la mente de Loyola, al imprimir forma y carácter definitivos a su propia mentalidad, nunca debía, sin embargo, llegar a consumirla.

En enero de 1869, después de haber pasado varios meses en Manresa House, el novicio Hopkins comienza a emerger entre la personalidad colectiva del noviciado. Sus notas son aun fragmentarias; casi no revelan detalles de su vida, pero algo agregan al retrato del hombre. Casi todas sus descripciones versan sobre los fenómenos de la naturaleza: una puesta de sol, los matices de una flor, una rama cargada de nieve.

Aquel año hubo que derribar varios árboles en Roehampton. Para uno de los novicios cada tala era una ejecución. Hopkins respingaba al ruido de los hachazos. Estaba próximo a las lágrimas al ver a esos gigantes tambalearse y oír desgajarse en el suelo sus firmes y delicadas ramas.

El 8 de septiembre de 1870, Hopkins, quien ya tenía veintiséis años, emitió sus primeros votos de religión.

En calidad de graduado universitario, se le permitió iniciar inmediatamente el curso de filosofía que debía durar tres años. Así pues, a las veinticuatro horas de haber emitido sus votos, salía para el escolasticado de Stonyhurst.

* * *

Desde su arribo a Stonyhurst hasta su ingreso en St. Beuno's en 1874, el diario de Hopkins está cargado con la materia prima de sus futuros poemas. Sus notas, mucho más copiosas que las del noviciado, revisten un lenguaje más rico, más brillante y más personal.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 82-85.

Son los apuntes de trabajo de un artista; en más de una ocasión sirven de bocetos preliminares o diseños para una futura obra maestra.

Al oriente de Stonyhurst asomaba la serranía de Pendle y, más allá, los páramos se extendían tierra adentro hacia Yorkshire. La campiña estaba agreste y hermosa; en invierno era presa de los vendavales que azotaban; en verano, de violentas tempestades eléctricas. Los cielos parecían muy cercanos a la tierra y con frecuencia se observaban estrellas fugaces.

El colegio de Stonyhurst era, y es aún, un internado dirigido por los jesuitas para jóvenes católicos de toda Inglaterra. El edificio del colegio propiamente dicho se erguía, en romántica y triste soledad, sobre la encumbrada ladera de Longridge Fell; sus torres gemelas, más altas que los árboles intrusos, eran punto de orientación para toda esta comarca de Lancashire. A diez minutos de camino se elevaba St. Mary's Hall, la casa que albergaba a los estudiantes de filosofía o escolásticos de la orden. El camino conducía por una avenida bordeada de tejos siempre verdes, cuyas ramas casi horizontales formaban una hermosa arcada.

Los cursos de estudio comprendían lógica, ontología, cosmología, psicología, teodicea, ética y matemáticas.

El invierno de Lancashire fue severo. Hopkins vagaba por la propiedad observando la formación de las piedras de granizo o de los cristales de nieve. Una mañana fue a un rincón del jardín y lo halló sembrado de cascós, a cada uno de los cuales estaba fijado, como un diente a su raíz, un carámbano largo y encorvado. Se detuvo a examinar cuidadosamente los trozos. Algunos días después, cuando de nuevo daba vueltas por la finca, uno de los padres lo señaló al jardinero: “¿Ve a ese joven? Es muy buen estudiante”. “Imposible”, replicó el interlocutor, “lo vi el otro día examinar un pedazo de vidrio en el camino, dando vueltas alrededor del mismo. Lo tomé por un ingenuo”.

Llegó el mes de abril y con él un nuevo centro de absorción. “Esta es la época”, escribió Hopkins, “de estudiar la característica belleza individual (la intraducible *inscape*) en los renuevos de los árboles, pues las abultadas yemas los ponen en una condición tal que de otro modo la vista no los podría captar”.

En agosto los escolásticos salieron de *villegiatura* a Innellan, en

el estuario del Clyde. En las vacaciones de verano de 1872, la *villegiatura* tuvo lugar en Douglas, en la isla de Man.

Poco después de su regreso a Stonyhurst, se casó su hermano Cyril. Tres noches antes un reyezuelo, que se había colado por la ventana de Hopkins, dejó esparcidas por el cuarto diminutas plumas amarillas y anaranjadas. Las recogió cuidadosamente y las deslizó dentro de una carta que Cyril recibiría el día de su boda.

En junio siguiente, Hopkins se examinó *de universa philosophia*. En agosto, los escolásticos fueron nuevamente a la isla de Man. Poco después de su regreso, Hopkins recibió la orden de volver a Manresa House, en calidad de profesor de retórica. Rápidamente recogió sus escasas pertenencias y en la mañana siguiente tomó el primer tren para Roehampton.

En el transcurso del año, hallándose ahora cerca de Londres, emprendió diversas excursiones a galerías y museos. Investigó afanosamente la antigüedad de los instrumentos musicales y la etimología de sus nombres. Pasó una hora inclinado sobre estuches de vidrio tratando de caracterizar, no con aproximación sino exactamente, los ilusorios tintes de las gemas: “Cornerina, rojo carne subido, rojo indio; calcedonia, unas azul lechoso, otras verde azul opalino; éstas verde azul con destellos, aquéllas verde azul mate, verde oliva obscuro, lila, blanco . . .”

Mirando fijamente una acuarela de Frederick Walter fue cautivado por una figura, la de un joven segando. “La vuelta de la guadaña y el balanceo y oscilación de todo el cuerpo, hasta el punto de levantar un pie de puntillas, mientras el otro se extiende hacia adelante, era como si tal cosa no hubiera sido nunca pintada anteriormente, tan fresca y tan fuerte”. Algo del ritmo de las palabras iniciales, y aun de la imagen evocada por ellas, se puede reconocer en el poema de Hopkins *The Wreck of the Deutschland*:

*The swoon of a heart that the sweep and the hurl of thee trod
Hard down . . .*

Su técnica poética debe mucho a este año en Manresa House, el primero como instructor dentro de su orden. La retórica, en un plantel jesuítico, abarca una iniciación en el ramo de la literatura clásica y en asuntos literarios. Fue durante este año, en la preparación de sus conferencias sobre los sistemas métricos y los artificios de los

poetas clásicos, cuando Hopkins formuló por primera vez las teorías prosódicas que pronto iban a dar índole especial a su propia poesía.

En agosto de 1874, acompañó a la comunidad de Beaumont en su *villegiatura* a Teignmouth. Al volver una noche a casa, después de una excursión a la propiedad de Lord Clifford en Chudleigh, las estrellas aparecieron muy tupidas. “Me incliné hacia atrás para contemplarlas y mi corazón, abriéndose más que de costumbre, alabó al Señor de quien procede y a quien retorna toda belleza”. No estaba lejano el día en que podría interpretar este reconocimiento. Menos de tres años después, escribió:

Look at the stars! Look, look up at the skies!

Nuevamente los cielos al rielar le declaraban la inmanencia del Creador ¹¹.

A fines de agosto Hopkins fue enviado a St. Beuno's College, en la costa de Gales, para emprender el estudio de la teología. Allí le otorgaron una bienvenida sumamente cordial, augurio, quizá, de que sus tres años en Gales habían de ser muy felices. Uno de sus conno-vicios lo recibió en la estación y otro colocó una maceta de rojos geranios en su habitación.

El colegio se extendía a lo largo de la colina de Mynefyr, cerca de la aldea de St. Asaph. Hacia el poniente, abajo de Mynefyr, el valle del Clwyd se dilataba hasta el mar. Sobre el valle se cernían nubes de humo grisáceo y amarillento, procedente de las caleras de Denbigh. La naturaleza no poseía el aspecto selvático y animado de los alrededores de Stonyhurst. Toda la campiña estaba inundada de luz azul; los contornos del panorama eran suaves, soñadores y misteriosos.

Era una tierra que inspiraba a Hopkins. Los años de St. Beuno's fueron alegres y fructíferos. Un día fue a Holywell para bañarse. Este era el sitio del famoso manantial que hizo brotar el antiguo santo galés, Beuno ¹², en memoria de su sobrina Winefrida, muerta en defensa de su virginidad. Su historia impresionó mucho a Hopkins y sirve de argumento al drama poético *St. Winefred's Well*, escrito en 1879.

¹¹ Véanse los cinco versos finales del soneto “La Noche Estrellada”, p. 59.

¹² Beuno o Beunón, fundador de un monasterio en Clynog Fawr, Carnarvonshire, a mediados del siglo VII.

En diciembre de 1875, cinco hermanas franciscanas, desterradas de Alemania por el ministro de la Cultura, Herr Falk, se habían embarcado para los Estados Unidos. Entrando al estuario del Támesis su barco, el *Deutschland*, se enfrentó con una tormenta de nieve; la nave encalló en la costa de Kent y quedó destrozada. Las cinco monjas perecieron ahogadas.

Estas víctimas llegaron a ser para Hopkins lo que Beatriz fue para el Alighieri, Lycidas para Milton y Lincoln para Whitman. Cuando la noticia del naufragio llegó a St. Beuno's, Hopkins pudo observar la reacción del rector, el Padre Jones. Este expresó el deseo de que alguien conmemorara el trágico suceso en un poema. La posteridad debe mucho al Padre Jones. Hopkins se puso a escribir su obra maestra. Tenía entonces treinta y un años.

The Wreck of the Deutschland se divide en dos partes, de las cuales la segunda narra la historia de la pérdida del barco. Es un relato lleno de terror y pánico, pero también de heroísmo y valentía. ¿Dónde había estado él, el poeta, durante esas horas de martirio?

*Away in the loveable west,
On a pastoral forehead of Wales,
I was under a roof here, I was at rest,
And they the prey of the gales...*

Pero hay dos historias de naufragio y de salvamento en *The Wreck of the Deutschland*. Las estrofas preliminares son tan autobiográficas como la *Apologia* de Newman:

*...and dost thou touch me afresh?
Over again I feel thy finger and find thee.*

La experiencia que aquí describe ilustra de modo concluyente cómo su expresión poética está modelada por la emoción del sacerdote y el pensamiento del jesuita.

En la primavera de 1877, cuando Hopkins se estaba preparando para un difícil examen *ad audiendas confessiones*, Bridges le envió su obra *The Growth of Love: A Poem in Twenty-four Sonnets*, escrita durante su reciente estancia en Italia. Hopkins la recibió con gran placer. "Los sonetos son realmente bellos, revelan un genio grave y patético..." Este fue el verdadero comienzo de la amistad entre ambos poetas.

Los últimos meses de Hopkins en St. Beuno's fueron, desde el aspecto poético, los más fructuosos de su existencia.

Caminaba solo a casa, después de haber pasado una hora pescando en el río Elwy, cuando de súbito aparecieron ante su vista los campos de otoño iluminados por vehemente y emblemático esplendor:

now, barbarous in beauty, the stooks arise...

Su libre imaginación fabrica relicarios de palabras:

*I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour.*¹³

La percepción sensoria, como la práctica de los ejercicios de San Ignacio le había mostrado y el encuentro con la teoría de Escoto había corroborado, no tiene que oscurecer, antes bien puede clarificar la percepción espiritual. Así Hopkins escribió:

*The world is charged with the grandeur of God.*¹⁴

Y en el soneto *Pied Beauty*:

*Glory be to God for dappled things.*¹⁵

Las palabras *Praise him*, que son la culminación de este poema, tienen un doble objeto. No sólo describen la función que ejercen las cosas de alabar al Creador de modo inconsciente, sino que, además, y ante todo, expresan un mandato al mismo hombre, el único que puede conocer a Dios, darse cuenta de El y pretender tributarle gloria.

¿Pero lo lleva a cabo el hombre? No siempre, por desgracia:

*Only the inmate does not correspond.*¹⁶

El más brillante entre los poemas cortos del período galés de Hopkins es su soneto *The Windhover*.¹⁷ "Lo mejor que he escrito", declaró el propio autor. Como muestra de la habilidad y maestría del poeta, esta composición no tiene par.

El halcón, en su carrera, es un ejemplo, exquisito de una faceta de la naturaleza que refleja y declara la inmanencia divina. La vista del ave recuerda al poeta lo defectuoso de su vida y el grado en que se halla por debajo del ideal:

13 Véase el soneto "Clamores en la Siega", p. 89.

14 "Grandeza de Dios", p. 57.

15 "Belleza Moteada", p. 86.

16 "En el Valle del Elwy", p. 95.

17 "El Cernícalo", pp. 74-75.



My heart in hiding

Stirred for a bird, —the achieve of, the mastery of the thing!

Tres semanas después de su llegada a St. Beuno's, Hopkins había recibido las órdenes menores. En 1877, durante las tómporas de otoño, le fueron conferidas las órdenes mayores y el presbiterado.

El aprendizaje había terminado. Los nueve años que acababan de transcurrir habían elevado a Hopkins, con impulso siempre ascendiente, a su cabal estatura como sacerdote y como poeta.

* * *

En octubre Hopkins fue enviado a Mount St. Mary's, el colegio de los jesuitas en Chesterfield. Allí, en vez del humo ligeramente coloreado de las caleras de Gales, densas nubes oscuras se elevaban de las cercanas fábricas de Sheffield y se extendían, como el aliento de una bruja, sobre los campos.

En calidad de subministro, Hopkins debía llevar las cuentas y vigilar las compras del mercado, el trabajo de la lavandería y las diversas actividades de los sirvientes. A pesar de su buena voluntad, no congeniaba del todo con sus nuevas ocupaciones. Su salud empezó a reflejar sus preocupaciones mentales.

Ninguna otra tierra como la de Gales debía ser tan fecunda para su musa despreocupada y feliz. En Chesterfield hallaba difícil aun el redactar una carta interesante. Durante seis meses no escribió versos. Luego, en marzo de 1878, se repitieron las circunstancias de su primera inspiración: otro barco intrépido, el *Eurydice*, se fue a pique. No llevaba monjas a bordo; era un buque-escuela cargado con jóvenes marinos.

“El *Eurydice*”, exclamó el poeta, “te concernía a ti, oh Señor”:

*Three hundred souls, O alas! on board,
Some asleep unawakened, all un-
warned, eleven fathoms fallen...*

Y así describe uno de los cadáveres:

*They say who saw one sea-corpse cold
He was all of lovely manly mould,
Every inch a tar,
Of the best we boast our sailors are.*

El poeta lamenta que los héroes británicos mueran lejos de Cristo, que Inglaterra misma, otrora fiel entre los fieles, esté divorciada de la gracia.

Cuando Hopkins era estudiante en Highgate, uno de los maestros era un clérigo recién salido de Oxford, el Reverendo Richard Watson Dixon. El primer tomo de su *History of the Church of England from the Abolition of the Roman Jurisdiction* salió a luz en 1878. Hopkins leyó una reseña de la obra y por ella se enteró que su antiguo profesor aún vivía y que escribía, tanto en prosa como en verso. En junio le escribió a Dixon. Las primeras cartas que se cruzaron entre los dos poetas sembraron la simiente de una amistad que debía regocijar y fortalecer, durante una década, la vida de ambos hombres. Entre los primeros lectores de Hopkins, el Canónigo anglicano Dixon fue el único que reconoció inmediatamente hallarse en presencia de un genio.

* * *

A partir del verano de 1878, hasta el otoño de 1881, Hopkins estuvo ocupado sucesivamente en la labor rutinaria de diversas parroquias. Las tareas académicas quedaban en suspenso, al par que la formación de diez años pasados en la capilla y en las aulas se veía sometida a una prueba práctica.

En julio de 1878 fue enviado a la iglesia de Farm Street, en Mayfair, Londres, en calidad de predicador selecto. La iglesia era grande y hermosa y estaba muy bien decorada. Robert Bridges, cuya residencia no se encontraba muy distante, concurrió a alguno de los sermones que predicaba su amigo.

Al cabo de cinco meses, en diciembre, los superiores nombraron a Hopkins vicario del Padre Parkinson, superior de la misión jesuítica en la ciudad universitaria de Oxford.

Cuando la Compañía de Jesús estableció su primera misión en Oxford, sus miembros vivían en peligro constante. La misa la celebraban en bodegas y desvanes y los misioneros que informaban a sus superiores tenían que disfrazar los partes con el empleo de términos comerciales.

Dos siglos después, los sacerdotes católicos ya no exponían su vida en Oxford, pero colocados como estaban en la cuna del Puseysmo, su situación estaba lejos de ser brillante. Durante los diez meses

de su permanencia, Hopkins mantuvo escasas relaciones con la universidad. Trató, sin embargo, a Walter Pater, apóstol de la nueva escuela del esteticismo. Pocos hombres concurrían a los oficios en la iglesia de San Luis Gonzaga; unos cuantos eran amigos católicos de años atrás, entre ellos el Barón de Paravicini, condiscípulo de Hopkins en Balliol.

Fue ésta su primera experiencia prolongada de trabajo parroquial. La campiña de Oxford aún poseía el poder fascinador de antaño. A principios de marzo de 1879, Hopkins dedicó unas horas para ir a Godstow; allí, en las riberas del Cherwell, vio que los álamos habían sido derribados:

*My aspens dear, whose airy cages quelled,
Quelled or quenched in leaves the leaping sun,
All felled, felled, are all felled . . .*

Esta experiencia profesional en la parroquia de San Luis proporcionó a Hopkins un material poético que supo aprovechar en hermosos versos. *The Handsome Heart* y *The Bugler's First Communion* son poemas de esta época.

En octubre salió Hopkins de Oxford. Ya no debía volver más. La frecuencia con la cual lo trasladaban había empezado a ser algo insólita, aun para un miembro de su orden.

Todavía no le habían encontrado un nicho para él, y no lo ignoraba. De Oxford fue enviado a Bedford Leigh, cerca de Manchester. Era un pueblo sombrío cuyas rojas casitas se hacinaban bajo el paño mortuorio del humo de las fábricas. De Leigh siguió a Liverpool, a la iglesia de San Francisco Javier.

Su ministerio lo ejercía en un barrio de la ciudad, repleto de inmigrantes irlandeses, entre los cuales reinaban el vicio y la pobreza. A fines de abril de 1880, uno de sus jóvenes feligreses, herrero de oficio, murió después de lenta y destructora enfermedad. Hopkins dio rienda suelta a sus sentimientos en un poema conmovedor:

*My tongue had taught thee comfort, touch had quenched thy tears,
Thy tears that touched my heart, child, Felix, poor Felix Randal . . .*

Un mes después, en carta a su amigo Baillie¹⁸, Hopkins afirmaba, en una explosión de raro entusiasmo, que se sentía nacido para

¹⁸ Abbott, *op. cit.*, p. 98.

tratar con los lancasterianos. En Oxford no se había sentido a sus anchas, “*neither with town nor with gown*”.

En 1879 León XIII había elevado a Newman al cardenalato. El doctor inglés había ido a Roma para recibir, de manos del Pontífice, el anillo de safiro y el capelo cardenalicio. Luego había regresado a Birmingham. Desde la tranquilidad de su retiro escribió al afanoso Hopkins: “Lleva Ud. una vida sumamente abnegada, y debe estar acumulando méritos. Me avergüenza el pensarlo”.

En agosto de 1881 Hopkins dejó a Liverpool por Glasgow, donde permaneció dos meses. De nuevo la mayor parte de su labor se desarrollaba entre la población irlandesa, gente muy dada a la bebida, aunque de buen corazón.

En el verano de este año empezó Hopkins a escribir una oda para conmemorar el martirio del jesuíta inglés Edmund Campion. El tricentenario del mártir isabelino estaba próximo, y para entonces Hopkins tenía esperanza de que la Iglesia recibiera algún favor divino en Inglaterra.¹⁹ La oda la comenzó en Glasgow, pero su inspiración, que hubiera requerido la vista del campo y el disfrute de cierto sosiego, se agotó prontamente. Campion había sido como él estudiante en Oxford, convertido del anglicanismo y poeta. Se comprende que semejante recuerdo haya entusiasmado a Hopkins, mas ningún fragmento se conserva de la oda iniciada.

Hopkins hallaba solaz en la música, principalmente en las melodías quejumbrosas y sutiles de Weber y de Purcell. Con el genio de Weber sentía tal afinidad cual si hubiera podido producir en otra esfera las obras de ese maestro. El genio de Purcell era cosa distinta. Purcell era para Hopkins el Escoto entre los compositores, pues mejor que ningún otro había logrado expresar en el pentagrama la cualidad de lo único, del *archself*, que distingue al hombre de la humanidad, al individuo de lo universal. Purcell era el músico de la *inscape*, de la característica belleza individual.

* * *

Quando volvió a Manresa House contaba Hopkins treinta y siete años. Los superiores lo habían llamado a la casa de noviciado

¹⁹ El tricentenario se conmemoró el primero de diciembre de 1881. Una gracia fue sin duda para Inglaterra la beatificación de Campion, que tuvo lugar cinco años después. Su reciente biografía se debe al conocido escritor Evelyn Waugh. (London: Hollis and Carter, 1947).

para su tercera probación. A principios de noviembre de 1881 empezó el retiro de mes, con sus múltiples meditaciones y exámenes de conciencia.

En las cartas que escribió a Dixon en esta época, indica su actitud respecto a una futura producción poética —seguirá escribiendo, siempre y cuando las musas lo favorezcan y su labor profesional lo permita. En cuanto a publicar sus versos, reafirma su anterior decisión —sus composiciones deben esperar y atenerse a su suerte. Dixon insiste en que Hopkins continúe escribiendo versos, en espera de recibir la sanción de su orden, la cual tradicionalmente ha valorado y contribuído no poco a la causa de la literatura.

Hopkins está de acuerdo con este último aserto, pero replica que la Compañía sólo ha contribuído a la literatura como medio para llegar a un fin, y que la composición poética es rara vez un medio útil para tal fin. Los jesuítas aislados que han sido buenos poetas, lo han llegado a ser a pesar de su profesión. Son las excepciones, y su carrera religiosa está señalada por alguna circunstancia especial, que obra como contrapeso de su actuación poética. El Padre Robert Southwell era poeta, pero escribía en medio de la persecución, y murió mártir. También Edmund Campion componía versos en la fuga o el escondite, y su llama poética, como la de Southwell, se consumió en su propia sangre.

Mientras tanto, Hopkins se preparaba para enfrentarse, una vez más, con el mundo. En agosto terminaría su tregua y tendría que reanudar la interrumpida marcha.

* * *

Hopkins volvió a la vida activa por la vía académica. En la enseñanza tendría nuevamente oportunidad de desplegar su habilidad en las lenguas clásicas. En septiembre regresó, esta vez en calidad de profesor, al colegio de Stonyhurst. De 1870 a 1873, como escolástico y candidato al sacerdocio, había residido en St. Mary's Hall. Su último nombramiento lo destinaba al colegio propiamente dicho, donde su tarea iba a consistir en preparar a los estudiantes mayores, en latín y griego, a fin de presentarlos a los exámenes para el grado de *Artium Baccalaureus* en la universidad londinense.

Stonyhurst, originalmente conocido por Colegio de Saint-Omer para Católicos Ingleses, había sido fundado durante el reinado de

Isabel en la entonces provincia española de Artois, por el Padre Robert Parsons, graduado de Balliol. Profesores y alumnos, perseguidos por los protestantes, habían tenido que emigrar de Artois a Brujas, de Brujas a Lieja y de Lieja a Lancaster. Aquí se establecieron permanentemente, a partir de 1794. Saint-Omer se convirtió en colegio de Stonyhurst. En el siglo XIX era la residencia del Provincial de la Compañía en Inglaterra. La mayor parte de los habitantes del distrito circunvecino había vuelto a la antigua fe católica.

El colegio estaba lleno de primos, vástagos de las grandes familias católicas de Inglaterra, los Maxwells, los Vavasours, los Tempests, los Vaughans y los De Traffords. Los turistas se maravillaban cuando, al grave sonido del Angelus, cesaba todo movimiento en el campo de *cricket* y los jugadores se erguían, gorra en mano, en filial homenaje a la Virgen María.

La vena humorística de Hopkins, por largo tiempo árida, volvió a correr. Escribió tres octavillas cómicas, *A Trio of Triolets*, que la revista *Stonyhurst Magazine* aceptó y publicó bajo el pseudónimo de "Bran".

En mayo de 1883 varios profesores y alumnos compusieron poesías en honor de la Reina de Mayo. La contribución de Hopkins fue un poema lírico, de ciento veintiséis pareados trímetros, titulado *The Blessed Virgin Compared to the Air we Breathe*.²⁰

No se apresuró Hopkins, sin embargo, a enviar este poema mariano a su amigo Bridges. Con todo, el tratamiento de su analogía había trascendido lo particular:

*All men are meant to share
Her life as life does air.*

Con el tiempo Hopkins remitió el poema. Su crítico lo proclamó admirable.

Mientras Hopkins se hallaba en Stonyhurst, escribió otra composición poética que ha sido muy discutida hasta nuestros días. Se trata de *The Leaden Echo and the Golden Echo*, una de las pocas porciones acabadas, y completa en sí misma, del drama sobre Santa Winefrida. Fue compuesta en forma de canto o recitación y destinada a ser ejecutada por un coro de doncellas galesas. Su delicada fluidez revela el tenaz empeño que le dedicó el poeta. El sitio de

²⁰ Traducido por José A. Muñoz Rojas.

cada vocal, de cada sonido aspirado o sibilante, fue determinado con precisión; cada aceleramiento del ritmo fue deliberado, cada pausa fue pesada y medida.

En las largas hileras y cataratas de nombres, Bridges descubrió lo que sospechaba ser un indicio de la influencia de Walt Whitman. Preguntó a Hopkins cuánto había leído del poeta neoyorkino. La respuesta fue: media docena de poemas cuando mucho, y una reseña de George Saintsbury sobre *Leaves of Grass*.

En cuanto a la influencia de Whitman en sus propias estrofas, Hopkins, aunque admite la posibilidad, niega, sin embargo, el hecho. Con todo, la encuesta de Bridges había efectuado un corte más profundo de lo previsto por él, si bien no precisamente en el ángulo que deseaba. "Bien pudiera agregar", le escribió el sacerdote, "lo que de otro modo no hubiera dicho: que en lo íntimo siempre he considerado la mente de Whitman como la más semejante a la mía, entre la de todos los vivientes. Y como él es un grandísimo bribón (*a very great scoundrel*), esta confesión no es nada agradable para mí".

Es, no obstante, una confesión notable y misteriosa. Notable, por el grado de verdad que encierra, pues en más de un concepto tiene Hopkins ciertas semejanzas con Whitman. Misteriosa, porque ignoramos cuáles fueron las similitudes descubiertas por el propio Hopkins.

Según la notable biografía de Eleanor Ruggles²¹, Hopkins no había leído nunca *Democratic Vistas*, donde Whitman expresa su concepto de Cristo, describiéndolo "*with bent head, brooding love and peace, like a dove*". Sin embargo, el soneto hopkinsiano *God's Grandeur*, perteneciente al período galés, contiene lo que parece ser un reflejo de la imagen de Whitman, pero con mayor propiedad, ya que representa al Espíritu Santo en forma de paloma, la cual

over the bent

*World broods with warm breast and with ah! bright wings.*²²

En cuanto al poema *The Leaden Echo and the Golden Echo*, que había provocado la encuesta de Bridges, Hopkins repudia toda semejanza significativa, cuya idea le disgusta notoriamente en este

²¹ *Op. cit.*, p. 178.

²² Véase mi traducción de este soneto en la p. 57 y la de Benedetto Croce en la p. 194.

poema, ya que en él no habla en su propio nombre, sino en el de las doncellas del séquito de Santa Winefrida: "*It ought to sound like the thoughts of a good but lively girl and not at all like — not at all like Walt Whitman*".

En Stonyhurst, el primero de agosto se conocía por el nombre de *Speechday*. Esta fecha señalaba el fin del curso escolar y era el día de los premios y discursos y la ocasión en que se anunciaban los destinos del profesorado para el año siguiente. Hopkins fue nombrado para el mismo colegio. Para asistir a la celebración del *Speechday*, se detuvo en Stonyhurst el eminente poeta Coventry Patmore, y, durante su corta estancia, el rector lo encargó al cuidado del Padre Hopkins.

Patmore era un convertido al catolicismo, había enviudado dos veces, y se había casado tres. Su obra *The Angel in the House*, elogio poético de las alegrías del noviazgo y de la vida doméstica, le había dado fama y dinero. En 1877 había publicado un volumen de odas con el título del poema angular, *The Unknown Eros*.

Durante su visita a Stonyhurst, Patmore había sentido una simpatía instintiva por el Padre Hopkins. Con profundo interés oyó a este modesto religioso hablar familiarmente de las obras de Robert Bridges, poeta decididamente esotérico, a quien Patmore conocía de fama, pero cuyos poemas nunca había logrado conseguir.

Patmore se proponía reeditar sus propios poemas, pero antes de remitirlos a la imprenta, buscaba la crítica de una mente lozana. Impulsivamente rogó a Hopkins que efectuara dicha crítica y, tan pronto como volvió a su hogar, envió al jesuita la colección de sus poemas.

Por hábito era Patmore un déspota intelectual; se encogía de hombros ante un consejo y echaba chispas ante una reprensión. Sin embargo, a Hopkins le escribió lo siguiente: "*Your careful and subtle fault-finding is the greatest praise my poetry has ever received*". Y agregaba: "No me consideraré *out of the running* mientras haya en Inglaterra una docena de hombres que piensen y hablen del *Unknown Eros* como usted".

Cuando Patmore estuvo en Stonyhurst, no se enteró de que también Hopkins escribía versos. Lo vino a saber algunas semanas después, por conducto de Bridges. A éste le confió más tarde que la poesía de su común amigo "le producía el efecto de filones de oro puro, empotrados en masas de cuarzo inaprovechable".

No tanto el poeta como el sacerdote había impresionado a Patmore. Este era un idealista que fijaba una pauta elevada para sus amigos, y luego se encolerizaba cuando las personas a quienes había otorgado su estima no daban la talla. En el correr de los años había tenido intimidad con Tennyson, Browning, Emerson y Dante Rossetti. Mas, en todo el curso de sus relaciones con el Padre Hopkins, el carácter del sacerdote no fue inferior al nivel señalado por Patmore, antes bien se elevó más todavía.

* * *

A principios de 1884, los planes de Hopkins para el semestre siguiente sufrieron un cambio radical. Había esperado pasar siquiera otro año en Stonyhurst, mas esto no iba a suceder.

Poco después de su encuentro con Patmore había hecho una visita a Hampstead y, a continuación, un corto viaje a Holanda con sus padres.

El año nuevo le trajo un nuevo destino. Había sido electo para la cátedra de lenguas clásicas en *University College*, Dublín, y para una plaza en la Real Universidad de Irlanda. Ambos cargos eran interdependientes. Hopkins había sido recomendado por el Profesor Jowett, quien escribió una carta laudatoria acerca del carácter y de la capacidad de su candidato.

Hopkins debía enseñar latín y griego en el *College*, y llevar a cabo los exámenes de las mismas materias en la Real Universidad. Ambos centros docentes estaban asociados: eran el resultado de un esfuerzo iniciado treinta años antes por el clero católico irlandés, para establecer una universidad que contrarrestara las influencias de la protestante y de la laica. El Dr. Newman había sido el primer rector, en el período de 1854 a 1858. A partir de 1883 los jesuitas se habían hecho cargo, con el Dr. Delaney en calidad de presidente.

El nombramiento de Hopkins equivalía a una promoción. Sin embargo, no se sentía con fuerzas para el cargo, y su primera idea fué de declinarlo.

El Dr. Delaney se hallaba rodeado por los mejores talentos que su orden había podido proporcionarle. El personal docente incluía jesuitas de Francia y Alemania y algunos seculares ingleses. Thomas Arnold, hermano de Matthew, graduado en Oxford y discípulo de Newman, desempeñaba una cátedra en el departamento de literatura

inglesa. La mano derecha del Dr. Delaney era Monseñor Molloy, un irlandés voluble que se jactaba de conocer todas las ciencias. El Padre Thomas Wheeler, quien debía atender a Hopkins en su última enfermedad, era vice-presidente de la universidad y ministro del colegio. También figuraban en éste el sabio Padre O'Carroll, quien podía rezar a cada apóstol en una lengua distinta, y el Padre Finlay, gran amigo de George Moore.

Los anteriores traslados de Hopkins habían obrado sobre él, al comienzo, un efecto vigorizante. No fue así con este último. Algunas semanas después de su llegada a Dublín, sufrió un colapso nervioso.

A principios del verano pasó por su primera experiencia de los exámenes semestrales, que tanto él como sus colegas debían preparar y corregir. La opresión del trabajo era dura para todos; para Hopkins, todo el tiempo de su residencia en Irlanda, fue sencillamente desastrosa. El calificar la prueba de cada estudiante, de entre los centenares que le correspondían, daba lugar a una nueva crisis de indecisión nerviosa. Durante esos períodos laboraba hasta las altas horas de la noche, envuelta la frente en toallas húmedas. Como no pretendía calificar comparativamente, sino con una absoluta equidad, dividía cada punto en medios y en cuartos. Los demás miembros del jurado, impacientes por los resultados, lo hallaban luchando con columnas de fracciones, las cuales, presa de pánico y cansancio, era incapaz de adicionar. En los meses de junio y julio esta concentración forzada proseguía sin descanso, tanto los domingos como los días laborables. Luego venía una tregua de seis semanas libres. Y después comenzaba nuevamente la faena.

Dublín, por esos años, era el centro del movimiento nacionalista irlandés. El conde Spencer, lord-teniente de Irlanda, no salía a la calle sino escoltado por una guardia armada, en medio de las rechiflas del populacho.

En el *University College* la posición de cualquier inglés leal, y al propio tiempo leal católico, era difícil de mantener. El 28 de octubre de 1886 la Real Universidad confirió un grado honorario al Padre Perry, astrónomo a quien Hopkins había conocido en Stonyhurst. El lord-teniente, en representación de la Corona, acudió al acto y fue acogido con silbidos. Durante la ceremonia se entonó el himno nacionalista *God Save Ireland*, lo que fue bastante para que Hopkins se levantara y saliera del salón.

En febrero siguiente, con motivo del cumpleaños de Newman, le escribió al Cardenal para felicitarlo y comunicarle detalles sobre el estado de los asuntos políticos. No se conoce el texto de la carta de Hopkins, pero la contestación de Newman sugiere que aquél calificaba de rebeldes a los nacionalistas. El Cardenal, envuelto ahora en la cordial veneración de toda Inglaterra, había experimentado lo que era sufrir su cólera; así fué que replicó: "Si yo fuera irlandés, sería rebelde de corazón".

Entre las excelencias de la cultura inglesa se destaca notablemente su literatura. Contribuir a las letras es contribuir al renombre y poderío de la madre patria. Esta idea siempre había inspirado a Hopkins. Ahora lo enardecía en su destierro. A Bridges le escribió: "Una gran obra por un inglés es como una gran batalla ganada por Inglaterra".

Mientras tanto, el exilado lamentaba su propio aislamiento:

*To seem the stanger lies my lot, my life
Among strangers.*

Por otra parte sentía no poder participar en los combates librados por Inglaterra:

*England, whose honour O all my heart woos, wife
To my creating thought, would neither hear
Me, were I pleading, plead nor do I...*

Su musa latina había enmudecido hacía años, pero en 1886 el álbum de Bridges, que contenía poemas hopkinsianos, se enriqueció con una versión latina del canto de Shakespeare "*Full fathom five*", una traducción latina y otra helénica de "*Tell me where is Fancy bred*", una paráfrasis latina de "*Come unto these yellow sands*" y otra de "*When icicles hang by the wall*". Por otra parte, la revista *The Irish Monthly* publicó dos de sus mejores versiones shakespearianas, la primera en 1886 y la segunda el año siguiente, en una época en que la obra original del poeta parecía destinada a permanecer para siempre manuscrita.

De esta obra original, un soneto escrito por Hopkins en Dublín constituye una representación característica de la madurez de su pensamiento. Se refiere a la elección entre el bien y el mal que confronta a todo ser humano.

Para el poeta, el fenómeno del inexorable engolfamiento de la tierra por la noche ha llegado a ser un portento de la hora del juicio supremo, esa hora que la sibila de Cumas anunció a Eneas. Así también nuestra propia noche del juicio se extiende sobre nosotros, borrando el diseño coloreado de nuestras vidas. El soneto *Spelt from Sibyl's Leaves* expresa la ansiedad del poeta por la determinación que ha de tomar el hombre y por su capacidad para permanecer fiel a la elección. Se dirige a toda la raza humana y su tono tiene más de recordación que de súplica.

* * *

Los cinco años que Hopkins pasó en Irlanda fueron los últimos de su vida. De 1884 a 1889, mientras el período de los exámenes iba y venía una y otra vez, como un péndulo que marcaba las estaciones, en consecuencia más descaecía, más se fatigaba y más perdía el poder normal de obrar y pensar. "Creo que mis accesos de melancolía, aunque no afectan mi juicio, se parecen a la locura", escribió a Bridges en la primavera de 1885.

En Dublín las rarezas de Hopkins, ya notables, se volvieron notorias. Su sentido humorístico, siempre contumaz, empezó a veces a perder perspectiva. Sus escrúpulos profesionales se agudizaron más que nunca. Tenía cuarenta años y ya se sentía viejo. Se daba cuenta de que los años transcurridos sobrepasaban a los que le quedaban por delante. Los aniversarios se sucedían con frecuencia y los anotaba:

"8 de septiembre de 1885: Hoy hace quince años emití los primeros votos.

21 de octubre de 1886: Fuí recibido en la Iglesia Católica hoy hace veinte años.

8 de septiembre de 1888: Hoy se cumplen veinte años del día en que empecé mi noviciado".

En una primavera, su mano derecha fue atacada por reumatismo. Sus ojos se fatigaban por exceso de trabajo y le dolían en cualquier estación.

Los sonetos que Hopkins llamó "terribles" no le llegaron a Bridges sino después de la muerte de su autor. Los papeles póstumos de éste le fueron remitidos, desde Dublín, por el Padre Thomas Wheeler. El epíteto con que Hopkins designó los mencionados sonetos se refiere a lo que Dixon había expresado sobre la calidad de su

obra poética: “el terrible *pathos*... un buen temple que tiende al punto de lo terrible; el terrible cristal”.

“Si alguna vez algo se ha escrito en sangre, esto lo ha sido”, confesó el poeta. Los seis sonetos fueron compuestos al impulso de esa coacción y lucha espiritual a que están sujetos, periódicamente, el temperamento religioso y el creador.

Bridges pensó que el soneto “escrito en sangre” es aquél que él mismo tituló *Carrion Comfort*. Es en esta descripción del combate contra sí mismo, el cerrado y desesperado encuentro entre el espíritu de Cristo y la carne de Adán, que las palabras de Hopkins alcanzan ciertamente el grado de lo terrible. No es extraño que este soneto haya sido el favorito de los traductores hopkinsianos: en España, José A. Muñoz Rojas y Dámaso Alonso; en Francia, André Bremond; en Italia, Benedetto Croce.²³

El tráfico cotidiano de Hopkins era interrumpido de vez en cuando por breves vacaciones durante las cuales menguaban sus aprensiones, aunque no se disipaban del todo, y su salud mejoraba temporalmente. Salió de Irlanda varias veces para visitar a sus padres, primero en Hampstead, luego en su nueva residencia de Haslemere, en el condado de Surrey.

En septiembre de 1886 Hopkins pasó quince días de vacaciones en Tremadoc, cerca del Monte Snowdon, en la costa septentrional de Gales, localidad caracterizada por sus escarpados riscos, canteras de pizarra, buhoneros bretones con aretes, y copiosos almuerzos.

En agosto de 1887 se detuvo algunos días con Bridges en Yattendon. De regreso a Dublín, había empezado a preparar los papeles para los exámenes de otoño, cuando vino a postrarlo una irritación nerviosa de la piel. A mediados de septiembre salió para Dromore, al norte del condado de Down, para pasar allí el resto de sus vacaciones. En Dromore, en un rato de excitación creadora, concibió y ejecutó un soneto entero y compuso parte de otro. El poema terminado fué *Harry Ploughman*, un retrato pintado del natural, directo y animado. “Cuando lo lea”, le rogó el poeta a su crítico de siempre, dígame si hay algo parecido en Walt Whitman, como quizá pueda haber, y eso lo sentiría mucho”.

El segundo soneto, *Tom's Garland*, describe a un peón que regresa al hogar cuando declina el día, tras varias horas de ruda labor.

²³ Véase el capítulo VI.

El 28 de julio de 1888 Hopkins cumplió cuarenta y cuatro años. Le quedaban once meses de vida. Pasó sus vacaciones de agosto en Escocia, con otro de los profesores de la universidad. Llevaron a cabo diversas excursiones, ascendieron al Ben Nevis y exploraron Glencoe, pero el tiempo apremiaba y sus esfuerzos eran agotadores. Hopkins, exhausto, no podía conciliar el sueño.

Apenas de vuelta a Dublín, retornaron las preocupaciones y las angustias. Su trabajo era ahora más difícil por el escozor de los ojos. Sin embargo, de un modo o de otro, la tarea estuvo terminada a mediados de octubre. Desde entonces, hasta abril de 1889, cuando le sobrevino la última enfermedad, Hopkins prosiguió con sus deberes profesionales y sus acostumbradas distracciones.

Por esa época, el 30 de octubre, se celebró por primera vez la fiesta de San Alfonso Rodríguez, hermano lego jesuíta canonizado recientemente. Los superiores pidieron a Hopkins compusiera algo en honor del nuevo santo. Con tal objeto, el poeta se retiró a los vastos, pintorescos y casi despoblados confines de Phoenix Park, y allí, mientras paseaba, compuso un soneto. Benedetto Croce lo ha traducido al italiano.

Entre los últimos sonetos hopkinsianos, escritos en los primeros meses de 1889, hay uno que lleva la fecha de 17 de marzo. El poeta toma el texto de la lamentación del profeta: "*Justus quidem tu es, Domine, si disputem tecum: verumtamen justa loquar ad te: Quare via impiorum prosperatur?*" (Jer., XII, 1). En arte y sentimiento, este poema es la cumbre de la obra literaria de Hopkins. Termina con esta magnífica apóstrofe:

Mine, O thou lord of life, send my roots rain.

A fines de abril Hopkins cayó enfermo. Había contraído tifoidea, lo cual no es sorprendente si se tiene en cuenta su bajo grado de vitalidad y el estado en que se encontraba el drenaje en la ciudad de Dublín. Desde principios de mayo abrigaba el presentimiento de que no recobraría la salud.

En la noche del 5 de junio se notaron los síntomas precursores del fin. En las horas de la madrugada el paciente siguió agravándose. Con el día llegaron los doctores; el diagnóstico no daba esperanza alguna. El Padre Wheeler notificó al enfermo la inminencia del desenlace y mandó dar aviso a sus padres.

El sábado en la mañana, 8 de junio, el mismo Padre Wheeler le administró una vez más el Viático. Durante la recepción de los santos óleos, la mente de Hopkins permaneció perfectamente despejada. Las últimas palabras que pronunció fueron: "*I am so happy, I am so happy!*" A mediodía, el sacerdote que le asistía rezó las oraciones de los agonizantes; los padres del moribundo, aunque anglicanos, se unieron a esta postrera plegaria. A la una y media de la tarde uno de los médicos le tomó el pulso al paciente. Su corazón había cesado de latir.

Hopkins fué sepultado en el cementerio de la Compañía en Glasnevin. En la iglesia de San Luis Gonzaga, en Oxford, el Barón de Paravicini, condiscípulo de Hopkins en Balliol, hizo erigir una pila de agua bendita en memoria del poeta jesuíta.



CAPITULO II

DIEZ SONETOS DE 1877

ESTOS poemas pertenecen al período galés de Hopkins y fueron escritos el mismo año de su ordenación sacerdotal, en St. Beuno's College.

Ya en 1876 el poeta había roto el silencio de siete años y producido su obra maestra, *The Wreck of the Deutschland*, el primer poema y el más ambicioso de su madurez poética.

Pero el 1877 fué sin duda fecundo entre todos para la musa hopkinsiana. Los sonetos de esta fecha son sus más deliciosos y exuberantes poemas; he aquí su orden cronológico:

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------|
| 1.— <i>God's Grandeur</i> | Grandeza de Dios |
| 2.— <i>The Starlight Night</i> | La Noche Estrellada |
| 3.— <i>Spring</i> | La Primavera |
| 4.— <i>The Lantern out of Doors</i> | La Linterna en la Noche |
| 5.— <i>The Sea and the Skylark</i> | El Mar y la Alondra |
| 6.— <i>The Windhover</i> | El Cernícalo |
| 7.— <i>Pied Beauty</i> | Belleza Moteada |
| 8.— <i>Hurrahing in Harvest</i> | Clamores en la Siega |
| 9.— <i>The Caged Skylark</i> | La Alondra Cautiva |
| 10.— <i>In the Valley of the Elwy</i> | En el Valle del Elwy |

Todos ellos expresan la misma visión sacramental de la naturaleza, la misma realización de que Dios debe atraer hacia Sí a todas sus criaturas. La experiencia religiosa de la belleza es el tema central que se desarrolla en casi todos estos poemas.

El hombre puede elevarse de la contemplación de los seres particulares, de las "*inscapes*", las bellezas características individuales,

hasta Dios; puede hallar en los muchos al Uno. La belleza natural puede guiar al hombre a más alta Belleza. ¿No decía Escoto que el mundo existe con el mero fin de llenar el espacio entre el hombre finito y el Sér Infinito?

Los poemas de 1877 muestran cómo el mundo expresa a Dios y lo ensalza. Pero la creciente preocupación del poeta se refiere al hombre. ¿Percebe éste al mundo como una llamada constante a la perfección? ¿Emplea las cosas creadas para perseguir su propio fin, el cual es también Dios?

El contraste entre la belleza de las cosas creadas, que son como un mensaje divino, y el hombre con su ceguera y sus pecados, dan a estos poemas su vitalidad y belleza peculiares. Están llenos de gozosa admiración por la belleza del mundo, de un disfrute acrecentado por la visión sacramental del mismo, y porque el propio poeta emplea la belleza para loar al Hacedor. Los sentidos se convierten en medios y en instrumentos para glorificar a Dios. Como lo expresa admirablemente el Dr. Pick,¹ hay una integración de sentido, intelecto y emoción en un acto por el cual el hombre entero busca a su Creador.

1. GOD'S GRANDEUR

*The world is charged with the grandeur of God.
It will flame out, like shining from shook foil;
It gathers to a greatness, like the ooze of oil
Crushed. Why do men then now not reckon his rod?
Generations have trod, have trod, have trod;
And all is seared with trade; bleared, smeared with toil;
And wears man's smudge and shares man's smell: the soil
Is bare now, nor can foot feel, being shod.*

*And for all this, nature is never spent;
There lives the dearest freshness deep down things;
And though the last lights off the black West went
Oh, morning, at the brown brink eastward, springs—
Because the Holy Ghost over the bent
World broods with warm breast and with ah! bright wings.*

¹ Gerard Manley Hopkins: *Priest and Poet*, p. 53.

GRANDEZA DE DIOS

Grávido está el orbe con la divina grandeza.

Va a fulgurar, cual brillan las áureas hojas que se agitan;

Redunda en magnitud, cual de óleo la oprimida simiente.

¿Por qué el hombre no se rinde ya a su cetro?

Las generaciones han caminado, caminado, caminado;

Y todo está con el tráfago agostado, opacado, grasiento con la
[faena;

Y lleva el tizne del hombre y su olor comparte: el suelo

Desnudo está ahora, y, calzado, palpar no puede el pie.

Mas, con todo, nunca se agota la naturaleza;

Y el más caro frescor en lo íntimo de los seres mora;

Y aunque en el negro oeste las postreras luces se extingan,

Oh, por el pardo borde hacia el este se eleva la mañana

Porque al inclinado orbe el Espíritu Santo encoba

Con cálido pecho y alas ¡oh, qué esplendentes!

En este soneto el reconocimiento de la función ética de la belleza conduce al poeta a la comprensión de su significado metafísico. Al crítico literario, declara el Dr. Gardner, le ayuda a apreciar un poema en que el directo goce sensorio de la belleza natural induce una consumación doctrinal, dogmática o casi mística —la exégesis espiritual de la parábola de la naturaleza.²

God's Grandeur expone la escualidez que acompaña al progreso material, la pérdida de la sensación vital que es una resultante del encubrimiento de la naturaleza con amenidades artificiales: “calzado, palpar no puede el pie”. “El más caro frescor”, que como dice el poeta, “en lo íntimo de los seres mora”, está simbolizado primeramente en los amplios resplandores, cual fucilazos producidos al blandir el oro en hojas, y luego por la irisación del aceite que “redunda en magnitud” al ser aplastado en la semilla.

El primer soneto de la madurez poética de Hopkins está escrito en ritmo normal contrapunteado. La medida subyacente del verso es yámbico normal, o sea, un pie de dos sílabas, la primera átona y la segunda acentuada; pero en casi cada verso del soneto se invierte

² Gerard Manley Hopkins, vol. I, p. 19.

un pie y se percibe en contra del ritmo ordinario este ritmo contrapunteado. El contrapunto simple se presenta cuando la reversión se reitera en dos pies seguidos, especialmente si incluye el segundo pie que es tan sensible. Si se contrapuntea todo un poema, se destruye o se pierde el ritmo original, como sucede en los coros de *Samson Agonistes*. El resultado es lo que Hopkins denomina “*sprung rhythm*” o ritmo abrupto.

Los versos aparecen marcados en el manuscrito original del poeta con ciertos rasgueos. Sin esta notación en el verso inicial, la intención rítmica del autor estaría lejos de ser obvia.

2. *THE STARLIGHT NIGHT*

Look at the stars! look, look up at the skies!
O look at all the fire-folk sitting in the air!
The bright boroughs, the circle-citadels there!
Down in dim woods the diamond delves! the elves'-eyes!
The grey lawns cold where gold, where quickgold lies!
Wind-beat whitebeam! airy abeles set on a flare!
Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare!—
Ah well! it is all a purchase, all is a prize.

Buy then! bid then! —What?— Prayer, patience, alms, vows.
Look, look: a May-mess, like on orchard boughs!
Look! March-bloom, like on mealed-with-yellow shallows!
These are indeed the barn; withindoors house
The shocks. This piece-bright paling shuts the spouse
Christ home, Christ and his mother and all his hallows.

LA NOCHE ESTRELLADA

¡Mira las estrellas! ¡mira, mira los cielos!
 ¡Oh, mira a todas las ígneas gentes en el aire sentadas!
 ¡Allí los brillantes burgos, las ciudades en cerco!
 ¡Abajo en selvas sombrías los fosos diamantinos! ¡los ojos de duendes!
 ¡Praderas grises y frías donde yace el oro, el oro vivo!
 ¡Blanco aliso que el viento bate! ¡aéreos álamos hechos ascua!
 ¡Palomas copos que flotan, del corral espantadas!
 ¡Ah, sí! todo es ganancia, un galardón es todo.

¡Compra entonces! ¡ofrece luego! —¿Qué?— Preces, paciencia, dones,
[votos.

¡Mira, mira: manjar de mayo, cual del vergel en las ramas!

¡Mira: floración de marzo, cual en sauces salpicados de oro!

Estas son en verdad las trojes; allá dentro se entrojan los manípulos.
Ese valladar centelleante del esposo Cristo la morada encierra,
De Cristo y su madre y los santos todos.

“La Noche Estrellada” es, muy merecidamente, un poema popular en las antologías. La octava regular, al modo petrarquista, es una serie de diez exclamaciones y la sextina se inicia con otras cinco. Hay pausas irregulares en los versos séptimo y noveno. El ritmo, como en el soneto anterior, es anormal y contrapunteado. En nota adjunta al manuscrito original escribió el autor: “Debe leerse lentamente, marcando bien el ritmo y destacando las sílabas”³.

Las ideas y analogías de Hopkins brotan con frecuencia en grupos de dos o tres. Este paralelismo entre sintaxis e imágenes es análogo a un rasgo común de la poesía galesa, la cual pudo haber influenciado al poeta, a saber: la acumulación de imágenes para ilustrar una idea central. Tal profusión se halla en *The Night* de Vaughan y en Shakespeare; en Hopkins siempre expresa entusiasmo o pasión. Son notables en este sentido los versos segundo, tercero, sexto y séptimo de este soneto.

El poeta revive algunas voces arcaicas, como “*hallows*”. Otro tipo de invención de vocablos, en el cual Hopkins es original y prolífico, es uno que puede llamarse “compuestos por sustitución”. Uno de los elementos en algún vocablo compuesto conocido lo reemplaza por otro, de la manera que un ácido más débil es desplazado por otro más fuerte en la composición de una sal. De este modo la rareza y la acrimonia de la nueva palabra van templadas por una antigua familiaridad, y el término nuevo se enriquece por un tácito símil o contraste con el anterior. Este principio es análogo al proceso del horticultor que aumenta y refuerza sus variedades por medio de injertos y de fertilización cruzada. Un buen ejemplo es “*quickgold*”, en el cual la asociación tácita con “*quick-*

3 William Henry Gardner, *op. cit.*, I, 94.

silver” destaca las cualidades combinadas de fluidez, brillo y solidez en las estrellas.

En la mayor parte de los nombres compuestos con guión, Hopkins se basa en precedentes shakespearianos, tales como *here-approach*, *self-and-vain conceit*, pero la maestría de aquél en este punto es inigualable.

La afición de Hopkins por los cielos de mayo, las estrellas, las nubes, el alba y la puesta del sol es análoga a la de los grandes poetas románticos. Sus imágenes de la naturaleza aunan la inclinación a lo bello de Keats con la inquieta energía de Shelley.

Un excelente ejemplo de la labor conjunta de la memoria y de la imaginación, como hace notar Gardner,⁴ aparece en la sexta línea doctrinal de este poema. Bridges la compara con un pasaje de *The Church Porch*, de Herbert:

“*Raise thy head;
Take stars for money, — stars not to be told
By any art, yet to be purchasèd*”.

(Estrofa 29).

La similitud del pensamiento es obvia, pero las palabras empleadas por Hopkins:

“*Ah well! it is all a purchase, all is a prize*”

parecen sacadas de su inconsciente acervo de impresiones shakespearianas:

“*A beauty-waned and distressed widow...
Made prize and purchase of his wanton eye*”.

(Richard III, Act III, sc. vii, 174-176).

La asociación final de las estrellas con Cristo y su madre y todos sus santos es una nueva variante que data de “*sanctorum in lumine*”, en la carta a los Colosenses (I, 12), y del concepto de *Civitas Dei*, según Milton:

“*Attired with stars, we shall for ever sit
Triumphing over death*”.

(On Time)

⁴ *Op. cit.* I. pp. 171-172.

Es significativo, sin embargo, que Hopkins use analogías rústicas y caseras —las trojes y el valladar que rodea la morada.

Keats, en su último soneto, admiró la fijeza de una brillante estrella. Mas Hopkins vio una legión de ellas, primero como estáticas “ígneas gentes” y “ciudadelas en cerco”, luego como seres dinámicos —blancas palomas que revolotean fuera del palomar y

“¡Blanco aliso que el viento bate! ¡aéreos álamos hechos ascua!”

Esta asociación de viento y de fuego ocurre con frecuencia en la obra de Hopkins (Cf. “El Cernícalo”, versos 7 y 10); se debe probablemente a influencia bíblica —el torbellino y el fuego de Ezequiel (I, 4), el viento impetuoso y las lenguas de llamas en la mañana de Pentecostés (*Actas*, II, 2-3).

Según un crítico norteamericano, “La Noche Estrellada”, por el puro embeleso, sólo es comparable con el soneto “*Hark, hark the lark*” de Shakespeare.⁵

El soneto hopkinsiano se presta admirablemente al tipo de análisis literario que transcribo a continuación. El método que adopté lo debo al Dr. Louis A. Schuster, mi maestro de Poesía Inglesa en *St. Mary's University*, San Antonio, Texas.⁶

TEMA. La belleza arrebatadora de la noche estrellada guía al poeta ignaciano a la suprema belleza de Cristo.

ESTRUCTURA. 1. La contemplación de la belleza estelar es una valiosa adquisición que puede rendir aun más ricas ganancias.

2. El firmamento estrellado no es sino el exterior del celeste valladar que encierra la morada de Cristo, esposo del alma.

ANÁLISIS. 1. La contemplación es el deseo del poeta y apremia a ella al emplear cuatro veces el imperativo “mira” en los dos primeros versos. Describe magistralmente la belleza estelar con una serie magnífica de imágenes fantásticas en los seis versos que siguen a la invitación preliminar. El último verso de la octava es como un trampolín desde el cual salta el poeta a una contemplación aun más elevada.

2. La ruta ascética que el poeta bosqueja con cuatro golpes maestros en el primer verso de la sextina conduce más allá del

5 Samuel Putnam, *The Chicago Post*, mayo 30 de 1924.

6 Este trabajo fué publicado por la revista *Et Caetera* de Guadalajara, abril-junio de 1950.

valladar centelleante que es el firmamento; lleva hasta adentro, donde Cristo mora con todos sus elegidos.

ESTRUCTURA INTERNA. 1. La primera estrofa del soneto presenta una apremiante invitación a contemplar las estrellas, las cuales describe la exquisita fantasía del poeta es una secuencia de brillantes imágenes.

2. La segunda estrofa contiene, además de una serie adicional de coloridas imágenes, una férvida exhortación a adquirir los más altos valores del espíritu, con los cuales alcanzar las riquezas inefables de Cristo.

TRANSICION ESTRUCTURAL. La transición de la octava a la sextina es por demás lógica. La idea de ofrecer y de adquirir sigue naturalmente a las nociones de galardón y de compra.

IMAGENES. Desde el segundo verso el poeta caldea la imaginación con la figura de las ígneas gentes sentadas en el aire. La idea de fuego es muy propia para sugerir la brillantez y luminosidad de las estrellas. Estas eran hermanas para el santo de Asís; para el jesuíta inglés son simplemente gentes, o mejor aun, parientes, según la connotación del término original *folk*. El vocablo "sentadas" sugiere una actitud reposada y de descanso. La expresión "sentadas en el aire" presenta a las estrellas como seres etéreos a la vez que corpóreos. El aire y el fuego van bien juntos; antiguamente se clasificaban entre los cuatro elementos.

La fantasía del poeta no sólo descubre gentes en el aire, sino burgos brillantes, grupos de casas donde habitan esas gentes, y ciudadelas que las cercan y protegen. Esta alusión medieval de carácter tan humano se refiere al agrupamiento de estrellas en constelaciones.

"Abajo en selvas sombrías los fosos diamantinos" expresa un estupendo contraste descriptivo de los magníficos claroscuros que presenta el cielo estrellado. "Diamantino" es un epíteto muy apropiado para un astro, por los semitonos de cristalización, transparencia y preciosidad que trae consigo. "Los ojos de duendes" dan a las selvas sombrías un toque adicional de misterio. Los duendes poseen todas las connotaciones de fragilidad, pequeñez, fantasmagoría, mágico parpadeo y belleza deslumbrante que caracterizan a las hadas.

Las praderas grises y frías describen las partes del firmamento que no se hallan directamente bajo la influencia de la luz y del calor de las estrellas. Oro y oro vivo son en realidad términos brillantes para designar a los cuerpos celestes. El oro contiene los semitonos de brillantez, preciosidad y riqueza; *quicksilver* (oro vivo) agrega a ellos los de fluidez y productividad.

Las imágenes del verso siguiente se refieren a árboles; el poeta imaginó *whitebeams* (alisos) porque son ornamentales y decorativos; sus hojas tienen blanco el envés y sus blancas flores brotan en corimbos colgantes, formando néveos racimos cual constelaciones de blancas estrellas. Cuando el viento sacude las hojas, su brillo luce a intervalos, imitando el centelleo de las estrellas. Los *abeles* son álamos blancos cuyas hojas ostentan igualmente blanco el envés. Son aéreos y hechos ascua porque el aire hace temblar sus hojas y, al ser heridas por la luz, brillan y parecen arder.

Las palomas son símbolos de pureza y mansedumbre; el término "copos" añade la connotación de névea blancura y suma fragilidad. Esta imagen de las palomas es de las más felices. Y el poeta no aludió a Columba, ya que esta constelación pertenece al hemisferio austral.

La exclamación "¡Ah, sí!" expresa un delicioso descubrimiento que le ocasiona al poeta una feliz sorpresa. De repente se da cuenta de que la belleza astral que ha venido describiendo puede ser empleada en obtener un lucro mucho más valioso. Esto es lo que señalan los términos *purchase* y *price*, que implican las ideas de empeño y esfuerzo por lograr algo realmente codiciable.

La segunda estrofa se inicia con la vehemente invitación expresada por los imperativos "¡Compra entonces, ofrece luego!" Estos verbos se relacionan con los vocablos "galardón" y "ganancia" que finalizan la primera estrofa. El interrogante "¡Qué?" da mayor énfasis a la apremiante invitación.

Luego viene una serie de medios ascéticos para entrar en el místico reino. "Preces" es la condición primordial, ya que garantiza el auxilio de lo alto; la "paciencia" es indispensable para saber sufrir y vencer; los "dones" nos recuerdan al prójimo necesitado que espera la caridad de la limosna; finalmente, la culminación son los "votos" que implican una entrega total y una dedicación íntegra.

Los dos versos siguientes, compensando lo ascético con cierto idealismo, apremian los pasos progresivos en el sendero de la virtud con la promesa de los frutos de un rico vergel. Es el "manjar de mayo" anacrónicamente mencionado antes de la "floración de marzo". El toque cromático lo dan los sauces salpicados de oro; idéntico color es el de las trojes, los manípulos y el valladar centelleante. Después de marzo y de mayo, las trojes y los manípulos sugieren el otoño. Vendrá un tiempo en que los esfuerzos se vean coronados por una recompensa proporcionada. "Trojes" tiene las connotaciones de almacenar y encerrar, de cubrir y abrigar. Los manípulos se amontonan cuando llega la estación de la siega. La cosecha de esta vida se guardará "allá dentro". Este término trae los semitonos de hogar e intimidad. La palizada que el poeta ve como un valladar centelleante es el firmamento, pero el verdadero galardón se halla en la mansión de Cristo, el místico esposo de los elegidos. Estos son los *hallows* (santos); el término reviste una significación sagrada. Y entre los bienaventurados se destaca la figura de María, la bendita madre.

IMPRESIONES SENSORIAS. (Primera estrofa)

a) Visuales: *stars* (estrellas); *skies* (cielos); *fire-folk sitting* (ígneas gentes sentadas); *bright boroughs* (brillantes burgos); *circle-citadels* (ciudadelas en cerco); *dim woods* (selvas sombrías); *diamond delves* (fosos diamantinos); *elves'-eyes* (ojos de duendes); *grey lawns* (praderas grises); *gold* (oro); *quickgold* (oro vivo); *wind-beat whitebeam* (blanco aliso que el viento bate); *abeles* (álamos blancos); *flare* (ascua); *flake-doves* (palomas copos); *floating* (que flotan); *farm-yard* (corral).

En este soneto la impresión visual es la más importante, a causa del tema. El poeta realiza una obra maestra de colorido presentando vivos contrastes en su magnífico cuadro de la noche estrellada.

b) Acústicas: *dim woods* (selvas sombrías); *wind-beat whitebeam* (blanco aliso que el viento bate); *farmyard scare* (del corral espantadas).

c) Musculares: *look* (mira); *set on a flare* (hechos ascua); *sent floating* (que flotan).

d) Cinestésicas: *wind-beat* (que el viento bate); *set on a flare* (hechos ascua); *sent floating forth* (que flotan); *farmyard scare* (del corral espantadas).

e) Térmicas: *fire* (ígneas); *cold* (frías); *flare* (ascua).

(Segunda estrofa)

a) Ópticas: *May-mess* (manjar de mayo); *orchard boughs* (las ramas del vergel); *March-bloom* (floración de marzo); *mealed-with-yellow sallows* (sauces salpicados de oro); *barns* (trojes); *shocks* (manípulos); *piece-bright paling* (valladar centelleante).

Como se ve, hay gran variedad de tintes y matices en la sextina. El término *mealed* (salpicado) esparce deliberadamente un color determinado.

b) Auditivas: *Prayer* (preces). Aunque el vocablo está usado en sentido abstracto, el término mismo tiene la connotación de oír.

c) Musculares: *Buy* (Compra); *bid* (ofrece); *look* (mira); *mealed* (salpicados); *house* (se entrojan).

d) Cinestésicas: *shuts* (encierra). Este verbo da mayor prominencia al valladar.

e) Olfativas: *May-mess* (manjar de mayo); *orchard boughs* (las ramas del vergel); *March-bloom* (floración de marzo); *barns* (trojes); *shocks* (manípulos).

Se nota un vivo contraste entre los penetrantes olores de la cosecha reciente y los agradables perfumes de un vergel florido.

FIGURAS DE DICCIÓN

a) Aliteración: *star, skies; fire-folk; bright boroughs; circle-citadels; down in dim woods the diamond delves; delves, elves; grey, gold, quickgold; lawns, cold, gold, quickgold, lies; wind-beat white-beam; flare, flake-doves, floating forth, farmyard; well, all; purchase, prize.*

Algunas de estas aliteraciones siguen el orden alfabético y otras producen un color o tono peculiar, tales como *fire-folk, bright boroughs, wind-beat whitebeam*, y uno muy distinto en *dim woods*. A

veces el contraste es notorio, como en *diamond delves*. Todas las aliteraciones embellecen el poema, comunicando más vida y vigor a las palabras.

En la sextina se encuentran: *Buy, bid*. Esta reiteración de consonante explosiva añade más fuerza a los imperativos. Luego sigue una aliteración por pares en los términos emotivos: *Prayer, patience, alms, vows*. La repetición de las consonantes líquidas comunica una suave musicalidad a *May-mess*, y más aun a *look, bloom, like, mealed-with-yellow shallows*.

Las consonantes explosivas en *piece-bright paling* producen un típico efecto sonoro, así como las sibilantes en *shuts, spouse*, y las aspiradas en *home, his, hallows*.

b) Asonancia: *sitting in; delves, elves; cold, gold, quickgold; wind-beat whitebeam; airy abeles; on orchard*.

c) Repetición: *Look, where, gold, all*, en la octava.

Then, look, like, Christ, en la sextina.

La reiteración de *look* se emplea en ambas estrofas para dar incremento. *Like* se repite simétricamente. Las demás repeticiones son meramente enfáticas.

d) Metáfora: *fire-folk; bright boroughs; circle-citadels; dim woods; diamond delves; elves'-eyes; grey lawns cold; gold, quickgold; wind-beat whitebeam; airy abeles set on a flare; flake-doves sent floating forth*.

La primera estrofa es esencialmente metafórica; contiene once metáforas en seis versos. Casi todas ellas designan las estrellas o las constelaciones; dos o tres metáforas se refieren a las porciones no iluminadas del firmamento, ofreciendo de ese modo un bello contraste descriptivo.

En la sextina: *May-mess, March-bloom, barns, shocks, piece-bright paling*.

e) Símil: *like on orchard boughs; like on mealed-with-yellow shallows*.

Este paralelismo produce un agradable efecto musical, además de dar un rico colorido.

f) Prosopopeya: *fire-folk sitting; elves'-eyes*.

La variedad de la expresión musical en este poema invita a un cuidadoso estudio y lo premia ampliamente. Sin embargo, la opinión de Middleton Murry, de que el objetivo del poeta era *la musique avant toute chose*, es una exageración perjudicial. En el concepto de Gardner, pasada la impresión inicial, la melodía y la violencia son el *ex forti dulcedo* de Walter Pater.⁷ El principio enunciado por éste: "Todo arte aspira constantemente hacia la condición de la música", ha actuado en pocos poetas ingleses con tanta fuerza y consistencia como en Gerard Manley Hopkins.

El primer traductor de este poema ha sido Benedetto Croce; existe una versión suya que se reproduce en el capítulo VI, así como una española de Dámaso Alonso, quien ha publicado seis traducciones de poemas hopkinsianos.

3. SPRING

Nothing is so beautiful as spring—

When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush;

Thrush's eggs look like little low heavens, and thrush

Through the echoing timber does so rinse and wring

The ear, it strikes like lightnings to hear him sing;

The glassy peartree leaves and blooms, they brush

The descending blue; that blue is all in a rush

With richness; the racing lambs too have fair their fling.

What is all this juice and all this joy?

A strain of the earth's sweet being in the beginning

In Eden garden. — Have, get, before it cloy,

Before it cloud, Christ, lord, and sour with sinning,

Innocent mind and Mayday in girl and boy,

Most, O maid's child, thy choice and worthy the winning.

⁷ *Op. cit.*, I, pp. 150-151.

LA PRIMAVERA

Nada hay como la primavera tan hermoso—

Cuando, en redondel, las hierbas retoñan largas y lindas
[y lozanas;

Del zorzal los huevos lucen cual cielitos bajos, y el zorzal
A través del resonante bosque tanto enjuaga y retuerce el oído
Que cual centellas deslumbra el oír su cantar;

El vítreo peral pimpollos brota y capullos que matizan
El azur que descende, todo ese azur que suntuoso
Se precipita; también los corderos de lo lindo se divierten al
[triscar.

¿Qué es toda esta suculencia y este alborozo todo?

Del dulce existir terrestre un prístino acorde
En el Edénico jardín. —Ten, toma, antes que se agote,
Antes que se anuble, Cristo señor, y el pecar corrompa,
El alma inocente y de mayo las primicias en cada niña y niño,
Los más, oh Hijo de Virgen, electos tuyos y de ganancia dignos.

En este soneto se advierte una mutación del poeta erudito al candoroso y llano:

“Del zorzal los huevos lucen cual cielitos bajos. . .”

Una sensibilidad refrescante y primitiva, con su correspondiente impulsividad de expresión, nos brinda la combinación de sencillez y sinestesia en estos versos:

“y el zorzal

A través del resonante bosque tanto enjuaga y retuerce el oído
Que cual centellas deslumbra el oír su cantar”.

Las impresiones táctiles y visuales objetivan las acústicas. Está perfectamente expresada la tensa cualidad resplandeciente y purificatoria del canto del ave, con sus borbotones alternantes de sonido claro y constreñido.

En la primavera, el cielo azul “suntuoso/ Se precipita”, cual si de las nubes, como de los corderos que triscan, se pudiera también decir: “de lo lindo se divierten”.

El contraste entre la naturaleza, como símbolo de inocencia, y la inclinación del hombre al pecado, constituye la base de este soneto. En la octava, el poeta vuelca toda su sensibilidad, describiendo la belleza natural y el frescor de la primavera.

Esta descripción le recuerda el mundo primitivo del Edén, antes de la caída, donde lado a lado existían la belleza natural y la moral, cuando todos los seres creados ensalzaban a Dios y le tributaban gloria.

Luego sigue la plegaria final, o la advertencia de conquistar la inocente juventud que aun no ha pecado, porción escogida de Cristo, antes de que se corrompa por la culpa, mientras aun posee moral belleza.

4. *THE LANTERN OUT OF DOORS*

*Sometimes a lantern moves along the 'night,
That interests our eyes. And who goes there?
I think; where from and bound, I wonder, where,
With, all down darkness wide, his wading light?*

*Men go by me whom either beauty bright
In mould or mind or what not else makes rare:
They rain against our much-thick and marsh air
Rich beams, till death or distance buys them quite.*

*Death or distance soon consumes them: wind
What most I may eye after, be in at the end
I cannot, and out of sight is out of mind.*

*Christ minds; Christ's interest, what to avow or amend
There, éyes them, heart wánts, care haúnts, foot fóllows kind,
Their ránsom, théir rescue, ánd first, fást, last friénd.*

LA LINTERNA EN LA NOCHE

Una linterna, a veces, por la noche transita
Y llama a nuestra vista. ¿Quién va allá?
Pienso yo; ¿de dónde viene, pregunto, y adónde va,
De las tinieblas en la espesura, con su errático fanal?

Hombres pasan a mi lado, a quienes de la belleza el brillo
En el molde o en la mente o en qué más no distingue:
En nuestro aire brumoso de marisma vivos destellos
Van derramando, hasta que la muerte los acapara o la distancia.

Pronto la distancia o la muerte los consumen: y por más
Que con la mirada los siga, allí a la postre estar
No podré y, fuera de la vista, fuera es de la mente.

Cristo vela; qué justificar o reparar, de Cristo es el afán;
El los mira, su corazón anhela, el ansia ronda, el pie síguelos
[manso;
Es su rescate y auxilio, y prístino, seguro, postrer amigo.

Ya en el gran poema *The Wreck of the Deutschland* estaba implícito el concepto teológico de la Voluntad salvadora de Dios, que obra en contra de la obstinada malicia del hombre. El poeta introduce nuevamente dicho concepto en la sextina de este soneto, por medio de una nítida paronomasia: "...out of *mind*... Christ *minds*".

Una linterna que oscila en la noche es el símbolo de esa distintiva belleza de "molde o mente" que por un instante ilumina nuestra atmósfera pletórica de fealdad y de lugares comunes.

Hay una imagen que es, o parece ser, reminiscente y nos lleva a Spenser. Es esa linterna en la noche que llama a nuestra vista al caminar el portador de ella,

"With, all down darkness wide, his wading light".

El aspecto ético del símbolo, expresado en palabras semejantes, se halla en *Faerie Queene*:

“*Vertue gives her selfe light, through darkenesse for to wade*”.⁸

Se encuentra un tipo de epíteto compuesto, *much-thick*, el cual expresa un adjetivo modificado.

El ritmo del poema es el normal, con lo que el poeta llama una obertura abrupta (*one sprung leading*) y un verso contrapunteado, el quinto:

“*Mén go bý me whom eíther beauty bríght...*”

5. THE SEA AND THE SKYLARK

*On ear and ear two noises too old to end
Trench-right, the tide that ramps against the shore;
With a flood or a fall, low lull-off or all roar,
Frequenting there while moon shall wear and wend.*

*Left hand, off land, I hear the lark ascend,
His rash-fresh re-winded new-skeinèd score
In crisps of curl off wild winch whirl, and pour
And pelt music, till none's to spill nor spend.*

*How these two shame this shallow and frail town!
How ring right out our sordid turbid time,
Being pure! We, life's pride and cared-for crown,*

*Have lost that cheer and charm of earth's past prime:
Our make and making break, are breaking, down
To man's last dust, drain fast towards man's first slime.*

⁸ I. i. 12. El “*wade*” de Spenser parece ser un mero arcaísmo. (Inglés antiguo *wadan*, “to walk”).

EL MAR Y LA ALONDRA

A uno y otro oído dos sonidos ya vetustos para que en hondo corte
Vengan a expirar; a diestra, la marea que salta en la ribera,
En diluvio o catarata, débil arrullo o todo estruendo,
Al par que la luna, una vez y otra, perdura y prosigue.

A izquierda, frente a tierra, oigo a la alondra ascender,
Su nueva y veloz partitura, cual fresca madeja recién devanada,
En rizos y bucles de toscó carrete girar, y efundir
Y volcar melodías, hasta no haber ya qué lanzar ni verter.

¡Cómo ambos afrentan a esta vana y endeble ciudad!
¡Cuán alto nuestra era sórdida y turbia pregonan
Con su candor! Mas nosotros, de la vida ornato y preciada corona,

Tal gozo y encanto perdimos, de la tierra antigua flor.
Nuestra forma y figura decaen, decaen y se hunden
Hasta el postrer polvo humano y el pristino légamo.

En este poema se presenta el ritmo más delicado y difícil de todos, un ritmo normal o silábico, en partes abrupto (*sprung*) o acentual, y en otras contrapunteado. Estos detalles prosódicos no presentan, sin embargo, demasiadas dificultades al lector que ha captado ya el movimiento de los cuatro sonetos anteriores.

El significado antiguo de *rash*, pronto o urgente, se encuentra en Spenser y en Shakespeare: en *Faerie Queene* (II. x. 7) se halla la expresión "*rash decay*"; en *Troilus and Cressida* (IV. ii. 63) se lee "*My matter is so rash*".

El mar y la alondra que canta, manifestaciones, respectivamente, del poder y de la hermosura de la naturaleza, tienen aquí un fin simbólico.

En este poema, la lozanía y las evidencias de la grandeza divina se disciernen tan sólo en la creación inferior —en el aun bello marco de la lucha del hombre por conquistarlo todo, excepto su propia maldad.

El modo "metafísico" se muestra en inesperadas comparaciones entre el objeto natural y el artificial, el orgánico y el mecánico.

el ideal y el vulgar. Si Johnson pudo preguntar: “¿Quién sino Donne hubiera jamás pensado que un buen hombre es un telescopio?”, otros hoy día podrían extrañarse si alguien, fuera de Hopkins, hubiera comparado a un buen hombre con un pozo (*The Wreck of the Deutschland*, cuarta estrofa), a una monja próxima a morir con un timbre eléctrico (*ibid.*, estrofa 31), y, en el soneto que nos ocupa, a una alondra canora con un toseco carrete.

Por una visualización del sonido, como en el poema “La Primavera”, ahora el gorjeo apasionado de la alondra, cual un hilo que se desenrosca de apretada devanadera, hace

“rizos y bucles de toseco carrete girar...”

Las imágenes hopkinsianas son románticas únicamente en la frescura de su percepción y en el tratamiento directo de los fenómenos naturales. La naturaleza, para este poeta, no tenía ventanos mágicos abiertos a comarcas nebulosas, fascinantes, pero infructuosas. La belleza, para él, como afirma Gardner, no fue nunca un narcótico, sino siempre un poderoso estímulo para las emociones sociales y religiosas.” Para Hopkins un ave silvestre no era, como para Keats y Shelley, un símbolo de escape a un dulce olvido o a un orgulloso vacío: era un punzante recuerdo del triste fracaso de la civilización material.

Dixon, mejor crítico que Bridges, pues supo apreciar el conjunto antes de buscar detalladamente las faltas, se percató en seguida de lo que la posteridad va descubriendo lentamente, a saber, que en poemas tan altamente individualizados como “El Mar y la Alondra”, cierta osadía y novedad estilística son inseparables de la perfección total.

9 *Op. cit.*, I, p. 193.

6. THE WINDHOVER:

To Christ our Lord

*I caught this morning's minion, king—
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his
[riding*

*Of the rolling level underneath him steady air, and striding
Hight there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
In his ecstasy! then off, off forth on swing,
As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and
[gliding*

*Rebuffed the big wind. My heart in hiding
Stirred for a bird, —the achieve of, the mastery of the thing!*

*Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion
Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier!*

*No wonder of it: shéer plód makes plough down sillion
Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,
Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.*

ÉL CERNICALO:

A Cristo nuestro Señor

Al favorito de la mañana esta mañana sorprendí, del reino
De la diurna luz delfín, Halcón atraído por la moteada aurora,
[en su carrera
Sobre el aire rodante, abajo llano y quieto, mientras paseaba
Allá en lo alto; ¡cómo se elevaba al girar sobre la rienda de una
[plegada ala
En su éxtasis! y luego fuera, a lo lejos se columpiaba,
Cual el tacón del patín roza terso en la curva: el lanzarse y
[deslizar
Al fuerte viento desairaban. Recóndito el corazón mío
Por el ave se conmovió, —¡por su proeza, por su maestría!

¡Fiera belleza y valor y acción, oh, altivez, pompa y plumaje, venid
Aquí a contender! Y la llama que de ti entonces brota, veces mil
Más preciosa, más arriesgada luce, ¡oh caballero mío!

Portento no es: en el surco relumbrar hace al arado
El mero afán, y el pálido azul rescoldo, oh amado mío,
Al caer se abre una herida y áureo cinabrio ostenta.

Este es el gran poema en el que se encuentran, a la vez, un conflicto sublime y una reconciliación profunda entre dos elementos del autor —la personalidad y el carácter, el poeta y el sacerdote. El soneto describe un estado de equilibrio mantenido entre ambas vocaciones, una perfecta colaboración de éstas, durante la mayor parte de su vida.

Las pausas seccionarias que siguen a la primera palabra de un verso no tenían precedentes en el soneto inglés. Así como en *God's Grandeur* hay un punto después de *Crushed*, en el cuarto verso, así en *The Windhover* se encuentra una pausa en el décimo verso, después del enfático *Buckle!*

En este soneto, la obra maestra que corona el período galés de Hopkins, el poeta usa libremente pies peónicos y lo que denomina *outrides*, o sea, sílabas átonas que siguen a una enfática. El molde del soneto recibió así su primer alargamiento considerable en las proporciones musculares de "El Cernícalo".

El ritmo lo describe el propio autor como "descendiente, peónico, abrupto y *outriding*". Y agrega que los pies "*outriding*" no deben confundirse con los dáctiles o los peónicos. La sílaba acentuada en un pie "*outriding*" es siempre muy enfática y después del "*outrider*" sigue una breve pausa. De esta clase son los pies siguientes: *dauphin*, *Falcon*, *rolling*, —*neath him*, *skate's heel*, *lovelier*, *dangerous*, *wonder of it*.

Un recurso poético muy curioso fue el escribir *AND* con mayúsculas en el décimo verso, después del énfasis de *Buckle!* Su único objeto pudo ser el indicar que aunque, en la medida del verso, la palabra cuenta solamente como una sílaba átona, en la lectura expresiva debe pronunciarse, sin embargo, con fuerza y rapidez. Por este medio, según la expresión de Gardner, el poeta le venda los ojos al sisero académico y desliza lo que es virtual-

mente un verso de seis acentos al abrigo de un pentámetro.¹⁰ ¿Y por ventura el sentido no justifica esta licencia?

La última prueba de un poeta original es quizá su habilidad en emplear lo que Coleridge llamó *lingua communis* —ese gran conjunto de palabras comunes a la prosa y a la poesía. El lenguaje poético de Hopkins es sencillo y robusto a la vez. Hay también en él algo de refinamiento y delicadeza, un toque aristocrático y hasta ciertos rasgos de preciosismo, como cuando llama “*sillion*” al surco, en vez de “*furrow*”. De hecho, el vocabulario hopkinsiano es un caudal privado que proviene de todas las fuentes, del uso cotidiano y literario, local y cosmopolita.

Este “*sillion*”, en el cual

“relumbrar hace al arado
El mero afán”,

posee una idoneidad tal que deja atrás a los requisitos de la rima; su connotación lo une naturalmente con las enérgicas voces nativas —*sheer, plod, plough, shine*, al par que su origen normando lo relaciona con las voces francesas derivadas de las cortes medievales y de la caballería —*minion, dauphin, falcon, chevalier*. Estas, así como la opulenta rima, *billion* y *vermilion*, contribuyen a la impresión total de esplendor producida conjuntamente por la perfecta actividad característica del halcón y la del humilde labriego.

Hopkins pertenece a la relativamente reducida clase de poetas ingleses, incluyendo a Shakespeare, Keats y Meredith, quienes, no satisfechos con el lenguaje tal como lo encuentran, tienden, en grados diversos, a crear sus propios medios de expresión. Así lo vemos usar sustantivos como verbos, y viceversa: “*the achieve... of the thing!*”

En este soneto hay una frase calificativa que precede, en lugar de seguir, al nombre que modifica. Aunque tal cosa es frecuente en griego o en alemán, sin embargo, es más bien raro encontrarla en inglés:

“*the rolling level underneath him steady air*”.

Se ha discutido mucho, y es un tema en que es difícil el acuerdo unánime, hasta qué punto dicha construcción es contraria al

¹⁰ *Op. cit.*, I. p. 100.

genio de la lengua. Ahora bien, ya que una lengua viva es un organismo flúido, capaz de desarrollo, siempre abierto a nuevas influencias, y ya que el lenguaje de un verdadero poeta debe juzgarse por el efecto que produce y no por su proceder intachable, el ejemplo anterior parece ser legítimo y acertado. El P. Schoder propone que el verso en cuestión se lea de este modo:

“*the rolling, level-underneath-him, steady air*”.¹¹

La imagen del rescoldo da un gran valor a los versos finales del *Windhover*. La sugestión de dicha imagen es la de una pasividad vital —la completa sumisión a la voluntad de Dios. El poema vuelve por tanto a enunciar el tema capital de la “obertura” —la belleza del sacrificio.¹²

“El Cernícalo” es un poema que llama insistentemente al lector, aun antes de que éste pueda captar su significado integral. Toda la octava puede leerse sin gran dificultad como una descripción poética de la naturaleza, plétórica de vida y de color, relativa al halcón en actividad. Las ricas imágenes tomadas de la caballería francesa, de la cetrería medieval y del gracioso arte del patín, elevan al ave a un tipo universal de belleza característicamente activa.

Hay una frase en el séptimo verso que ha provocado cierta especulación entre los críticos literarios:

“*My heart in hiding
Stirred for a bird, —*”

El soneto lleva la dedicatoria única *A Cristo nuestro Señor*, de modo que hasta un lector que no conociera a Hopkins no podría dudar acerca de la connotación religiosa y específicamente cristiana del vocablo “*heart*” en este pasaje. Las emociones del poeta —simpatía, admiración, amor— se excitaban siempre por toda belleza natural o mortal, pero principalmente por el supremo dechado de belleza inmortal —el carácter de Cristo. En aras de semejante ideal el poeta había renunciado a la mundana ambición, a la plena vida de los sentidos; por lo tanto su corazón estaba oculto en Cristo, enteramente dedicado a su amor, servicio y alabanza.

La expresión “*in hiding*” pudo muy bien haberle sido sugerida por su propia versión (sin fecha) del *Adoro te* de Santo Tomás de

11 *Immortal Diamond* (Norman Weyand, editor), pp. 288-289.

12 “*The Wreck of the Deutschland*”, estrofas 16, 22 y 23.

Aquino, en la cual *latens Deitas* se convierte en “*Godhead here in hiding*”.

Las palabras “Recóndito el corazón mío” constituyen la primera revelación del tema moral, el cual es la esencia misma del poema. Hay que tener en cuenta que el soneto entero no se dirige al cernícalo, ni al lector, ni al propio poeta, sino primordial y deliberadamente a Cristo nuestro Señor.¹³

En la sextina el poeta muestra dos series de valores, uno representado por “el delfín del reino de la luz del día” —el halcón, y otro por “el caballero” del reino de los cielos —Cristo. El soneto expresa un conflicto espiritual. La decisión del poeta, por otra parte, es catártica: halla alivio en la reconciliación de las tendencias opuestas y discordantes dentro de una personalidad activa y de un carácter concienzudamente controlado.

La reconciliación se realiza entre los reclamos de esta vida y los de la venidera;¹⁴ entre el valor y el riesgo de la belleza mortal; entre el deseo de libre expresión y la voluntad de sufrir, de sujetarse a la disciplina ascética, de consagrar todas sus potencias al servicio de Cristo. La resolución del conflicto depende de que la proeza y la maestría en las hazañas intelectuales y físicas que atraen la admiración de los espectadores (las actividades de la personalidad) puedan sublimarse —asimilarse por el carácter y revelarse con mayor mérito en el acto supremo del sacrificio, el cual se deriva de Cristo, a El se debe y por El es premiado.

La sextina se inicia así:

“¡Fiera belleza y valor y acción, oh, altivez, pompa y plumaje, venid
Aquí a contender!”

El adverbio “aquí”, aunque ambiguo, significa primordialmente “en este mundo, en esta vida”. La fiera belleza y la instintiva auto-disciplina del halcón son símbolos de la belleza controlada que a Dios retorna y de la auto-disciplina militar del ideal ignaciano. Como el ave coordina todas sus facultades en su gracioso vuelo y arriesgado y veloz descenso, así el poeta implora el auxilio de Cristo para sujetar o apretar dentro del cincho de la regla jesuítica todos sus ricos talentos.

¹³ Gardner, *op. cit.*, vol. I, p. 181.

¹⁴ Cf. “Soy un eunuco — pero es por amor al reino de los cielos”. *Letters*, vol. I, p. 270.

Shakespeare también había empleado el término “*buckle*” en la tragedia de *Macbeth*:

“*He cannot buckle his distempered cause
Within the belt of rule*”.

(V. ii. 15-16).

La semejanza entre el ave y la personalidad en parte reprimida del poeta es tan obvia que la mente es capaz de retener otra acepción apropiada de “*buckle*” —doblegar, abrumar bajo el peso o el esfuerzo.

En uno de los dramas históricos de Shakespeare, la segunda parte de *Henry IV*, se leen estos versos notables:

“*And as the wretch, whose fever-weaken'd joints,
Like strengthless hinges buckle under life,
Impatient of his fit, breaks like a fire
Out of his keeper's arms...*”

(I. i. 140-142).

Hopkins usa también, en el mismo verso que *Buckle!*, las dos voces *fire* y *breaks*.

El resto del terceto expresa el resultado inmediato de esta disciplina que impone sufrimiento y sacrificio:

“...Y la llama que de ti entonces brota, veces mil
Más preciosa, más arriesgada luce, ¡oh caballero mío!”

En una lectura directa, estos versos podrían dirigirse al halcón, el “caballero” del aire, pero si el énfasis está en “mío”, ciertamente se refieren a Cristo, perfecto dechado de actividad espiritual, como el ave es cumplido ejemplo de actividad física. Por un acto deliberado, el poeta se torna de la insensible libertad y gozo del halcón a la servidumbre compasiva de Cristo. El propio poeta, cuando era libre de actuar, era el caballero andante de la poesía, cuyo corcel sabía dar corcovos y hacer cabriolas; pero el Rey cuyo servicio eligió es Aquél que un día cabalgó lentamente en una humilde borrica. La transición mental de “caballero” a soldado de Cristo, el jesuíta, hace aparecer al siguiente símbolo de modesta y útil labor —el arado— a la vez natural y conmovedor. La consecuencia es ésta: El cernícalo deja un rastro de belleza a través



del cielo matutino; pero la belleza en acción, la inspiración, la gloria de Cristo (y en grado inferior del afanoso y cohibido sacerdote poeta) es más, mucho más atractiva. El diestro halcón que se lanza sobre su presa es el terror del aire; pero la vida disciplinada del espíritu es mucho más arriesgada, porque la amenaza un enemigo más peligroso, al cual debe atacar y vencer —los poderes del mal. Y “*no wonder!*” exclama el poeta, lleno de certeza y de penoso ardor. Hay que pagar el precio. ¡Qué distinto del arrojo de un halcón es el símbolo del varón de dolores, del afán tiránico, del gradual enfriamiento de la fuerza juvenil! —“pálido azul rescoldo”. Es un martirio, mas no desprovisto de consuelo:

“...y el pálido azul rescoldo, oh amado mío,
Al caer se abre una herida y áureo cinabrio ostenta”.

Como indica William Empson, estas imágenes sugieren la crucifixión, la sangre del martirio y la corona de la gloria. Las palabras “*ah my dear*” tienen un doble significado: expresan simpatía con Cristo por su angustia y pasión y también un tierno reproche por haber dado a su devoto pero frágil siervo una cruz tan pesada que llevar.

Existe una interpretación totalmente distinta de este poema; se debe a la pluma de Robert R. Boyle. Sus atinados comentarios se publicaron cinco años después de la erudita obra de Gardner que he venido citando.¹⁵

Según el crítico Boyle, la gracia, esa básica realidad cristiana, tan misteriosa como la luz, tan común como el aire, es el tema principal de la obra madura de Hopkins. El *Deutschland* insiste hablando de la vida divina en el poeta y en la monja del naufragio. En todos los poemas que siguen a esa obra maestra, el escritor jesuíta contempla el renacimiento de Cristo en las almas mediante la gracia.

En la octava de “El Cernícalo”, el poeta contempla a Cristo en el ave. En la sextina, pinta a Cristo en su propia alma. El caballero es su mismo corazón informado por la vida divina de Cristo. En este punto el comentario de William Henry Gardner es defectuoso. Supone que Hopkins, en la sextina, se dirige solamente al Cristo que escucha. A menos que uno comprenda el concepto cató-

15 “A Footnote on *The Windhover*”, *America*, LXXXII (1949), pp. 129-130.

lico de la gracia, será difícil seguir al poeta en su aparente identificación del alma cristiana con Cristo. El caballero de la sextina es el propio corazón de Hopkins, pero también es Cristo, quien vive en aquel corazón y por medio de él actúa.

En la octava, la magistral belleza de Cristo se refleja en el ave, como McLuhan ha señalado en su admirable estudio del poema, "*The Analogical Mirrors*".¹⁶ En la sextina, el poeta contempla cómo aparecería su propia naturaleza si, al par del ave, dejara de ocultarse y saliera a plena actividad. La hermosura de su naturaleza no sería simplemente analógica como la del halcón, sino una belleza "un billón de veces más atractiva, más arriesgada". Sería la belleza de la propia vida de Cristo, la vida de la gracia, a la cual Hopkins se refiere con tanta frecuencia.

En los tres últimos versos del *Windhover* el poeta revela el motivo por el cual su plena actividad sería mucho más bella que la del ave. Es porque posee la misma naturaleza que Cristo; porque es capaz de compartir el trabajo y los pesares de Cristo, simbolizados por el arado y el rescoldo; porque puede llegar a ser, de hecho, un *alter Christus*. Este ideal del sacerdote jesuita se hallaba particularmente en la mente de Hopkins, ya que el soneto fue escrito poco antes de su ordenación.

Es, pues, Cristo quien confiere al poema su unidad. Es Cristo quien se revela en el ave, y Cristo quien se da a conocer infinitamente mejor en el poeta. El Cristo que brilla "allá en lo alto" brillará también "aquí", en una naturaleza como la suya propia, en la cual, por el trabajo y el sufrimiento, así como por su gloria resucitada, brilló la majestad de dicha naturaleza.

La imagen dominante es la del caballeroso delfín. Es un símbolo que reviste un atractivo especial para un jesuita. El concepto de Cristo como valiente caballero es parte de la espiritualidad ignaciana.

La maestría del halcón, favorito y delfín de la luz, atraído por la moteada aurora, se manifiesta en su perfecto dominio del fuerte viento —al hacer que el rodante aire esté plano y tranquilo bajo sus alas, al subir en espirales a través del mismo, al rechazar fácilmente su embestida. En contraste, el corazón del poeta se oculta. Al revés del ave, la cual se imagina como un caballero que sale a

16 The Kenyon Critics, *Gerard Manley Hopkins*, pp. 15-27.

ejercitar todas sus potencias, su corazón es un caballero escondido. No ejercita su naturaleza (¡informada por la gracia!) todo lo que pudiera. No acierta a ser un santo. El halcón es un santo, para hablar analógicamente, en el nivel de los brutos. El poeta se aleja de la santidad en el nivel humano-divino, agazapado en algún sitio, presa del vértigo de la altura.

Sin embargo, el poeta se conmueve al admirar la hazaña del halcón, y se conmueve al grado de exhortar a su corazón a que emule la proeza del ave, siendo igualmente un caballero, hermoso y diestro en la acción.

Hopkins declara que **su** caballero (el paralelismo entre "corazón mío" y "caballero mío" no es meramente accidental) será un billón de veces más hermoso que el caballero de la octava, el cerñicalo. Y la razón de esta hermosura acrecentada —"portento no es"— hay que deducirla de las dos imágenes finales: la del arado, que por su ingente labor en el surco deja que luzca la belleza esencial de su acero; y la del rescoldo, el cual, abdicando su propio ser, permite que brille la belleza esencial del fuego en su misma entraña.

¿De qué manera el arado y el rescoldo muestran que la belleza de un hombre en acción es más sublime que la de un ave en acción? Sólo puede descubrirse la respuesta si se recuerda que, para el poeta, la belleza de Cristo es la que importa, así en el ave como en el hombre. El arado simboliza a Cristo el Sembrador, el Labrador que puso la mano al arado y no volvió atrás la vista, el Agricultor que se preparó para la cosecha, el Cristo Obrero. El rescoldo representa a Cristo crucificado, que vino a echar fuego sobre la tierra a fin de que prendiera en los corazones de los hombres, y así pudiera brillar en ellos el formidable incendio de la vida divina; a Cristo paciente, cuyos sufrimientos bien pueden arrancar la compadecida exclamación "¡oh amado mío!" de labios de aquéllos por quienes padeció. Estos símbolos no pueden representar al ave, pero pueden aplicarse al cristiano. El halcón no tiene una naturaleza tal que pueda compartir los sudores y las penas de Cristo, mas el hombre sí la posee.

Hopkins calificó al *Windhover* como lo mejor que había escrito. Le satisfizo porque expresaba admirablemente su ideal jesuítico. Su poderoso intelecto, que durante tres años había profundi-

zado las reconditeces de la teología católica, y se hallaba del todo preocupado con el pensamiento de su próxima ordenación sacerdotal, supo concentrar en estos catorce versos todo el poder y la belleza de Cristo, tal como se revelan en la naturaleza del hombre que coopera plenamente con la gracia. Fue una gran proeza el expresar tanto y tan hondamente en espacio tan exiguo, y si en la ejecución sacrificó algo de claridad, como reconoce Boyle, no es por eso menor la hazaña.¹⁷ Es éste un poema que puede servir de formidable inspiración a todos los seguidores de Cristo. Fuera de algunos pasajes del *Deutschland*, nunca escribió Hopkins nada de más trascendencia que el *Windhover*. Su único traductor había sido, hasta la fecha, Benedetto Croce.¹⁸ Su mejor intérprete es, sin duda, el P. Raymond V. Schoder, uno de los colaboradores de *Immortal Diamond*.¹⁹ Expone admirablemente la estructura y significado del poema. He aquí la síntesis de su magnífico ensayo.

La visión súbita del cernícalo, que animosa y alegremente lucha contra los elementos, se apodera de la mente del poeta y al convertirse en un símbolo del caballero cristiano que valeroso pelea contra el mal, aguijonea su alma tímida y desganada para que se resuelva a ejecutar actos heroicos en el servicio activo de Cristo, a fin de promover la extensión de su reinado entre los hombres. Se da cuenta de que este proceder ennoblecerá su vida, la hará más gloriosa y animada que la cauta reserva de una existencia cristiana egoísta y vulgar. Se confirma entonces en su resolución de desafiar las heridas en una cruzada más agresiva por Cristo, al observar en la naturaleza otros ejemplos análogos al del ave vigorosa, en los cuales el trabajo y el sufrimiento vienen a parar también en un esplendor acrecentado.

El ave aparece ante el meditativo poeta como un símbolo de Cristo. La dedicatoria del soneto es explícita; el *leitmotif* del reinado de Cristo perdura en todo el poema.

Para Hopkins, Cristo es el Héroe supremo de todos los tiempos, quien por su propia y libre elección emprendió la más grande, la más penosa y aterradora misión que haya pesado sobre humanos hombros, y con inefable heroísmo, que manaba de su infinito amor y generosa abnegación, llevó a cabo el poderoso esfuerzo has-

17 *Loc. cit.*

18 "*Il Falcone*", v. p. 196.

19 *Op. cit.*, pp. 275-306.

ta la muerte y muerte de cruz, hasta el postrero y triunfante “¡Todo está consumado!”. Según la imagen de la liturgia, *Mors et Vita duello confluxere mirando: dux vitae mortuus regnat vivus!*²⁰

La expresión “¡en su éxtasis!” es decisiva para la comprensión del poema. Revela que la acción plenamente vital es la clave de la dicha. La alegría funcional, la emoción que compensa el noble esfuerzo, es un acorde mayor en el tema central del soneto. La felicidad, al decir de Aristóteles, radica en la actividad, en el coronamiento de una función ordenada, en la perfección de la obra. El placer no es sino la consecuencia natural y el premio del ejercicio adecuado de las facultades en los objetos que les son propios. (*Ética Nicomáquea*).

El éxtasis de este valeroso esfuerzo se aplica también a Cristo. ¿Acaso no “salta como gigante a correr su carrera”²¹ y no proclama su anhelo por el combate: “He venido a prender fuego en la tierra y qué he de querer sino que arda?”²²

El eje sobre el cual gira todo el poema es el verso que compendia la octava e introduce el pensamiento dominante de los tercetos: “Recóndito el corazón mío/Por el ave se conmovió, —¡por su proeza, por su maestría!” Es la misma experiencia que San Agustín describe en sus *Confesiones*: “*Et reverberasti infirmitatem aspectus mei radians in me vehementer, et contremui amore et horrore*”.²³

La transición del cernícalo al propio poeta, del ideal objetivo a su aplicación y realización personales, es admirablemente directa y definida. Convoa a todos los factores de la inspiradora proeza del ave para que vengan y operen también en su vida: “Fiera belleza y valor y acción, oh, altivez, pompa y plumaje”... Este verso es la clave de todo el poema. De su interpretación depende el significado y la estructuración integral que se atribuyan al soneto entero.

“*Buckle!*” es un imperativo que se dirige a todos los nombres de la serie anterior. Tiene aquí un sentido intransitivo que equivale a “contender, bregar”. Este es el significado que le da Shakespeare

20 “Lucharon maravillosamente la vida y la muerte; el príncipe de la vida, habiendo muerto, reina vivo”. (Secuencia *Victimae Paschali laudes*).

21 *Salmo XVIII*, 6.

22 *San Lucas*, XII, 49.

23 “Y con la vehemencia de tu esplendor fue herida mi pobre visión y me estremecí de amor y espanto”. (VII, 10).

en las palabras que pone en boca del Delfín Carlos, quien dice a Juana de Arco:

*“In single combat thou shalt buckle with me”.*²⁴

Y a la misma *Pucelle* le hace declarar en un monólogo:

*“My ancient incantations are too weak
And hell too strong for me to buckle with”.*²⁵

Hopkins se dirige a su propio corazón cuando exclama: “¡Oh caballero mío!” Se considera como cruzado de Cristo. Los comparativos del undécimo verso comprueban esta interpretación y aun parecen exigirla. Una acción paralela a la del ave en el alma del poeta será millares de veces más preciosa, más arriesgada que la de aquélla, pues se habrá de realizar en un plano sobrenatural, el único que confiere pleno sentido al poema.

Todo el soneto es realmente una ofrenda votiva a Cristo, un documento escrito que proclama la consagración del poeta al servicio activo del divino Capitán.

Hopkins gustaba de repetir ideas e imágenes que le habían conmovido fuertemente. En octubre de 1865 había escrito en uno de sus primeros versos:

*Let me be to Thee as the circling bird. . .
That shapes in half-light his departing rings.*

La imagen del arado ya la había empleado Virgilio:

*Incipiat sulco attritus splendescere vomer.*²⁶

El poeta recuerda a su corazón (¡oh amado mío!) la ley del triunfo mediante el sacrificio. El ambiente de gloria que se vislumbra en los términos “relumbrar” y “áureo cinabrio” es un eco del consuelo y la esperanza de Hopkins. Y así el soneto finaliza con una llamarada de fulgente colorido que refleja la imagen inicial —el halcón que se cierne jubilosamente entre las nubes, mientras surge el dorado sol en medio del esplendoroso incendio de la moteada aurora.

²⁴ *I Henry VI*, I, ii, 95.

²⁵ *Ibid.*, V, iii, 28.

²⁶ “Empieza a brillar la reja desgastada en el surco”. (*Geórgicas*, I, 46).

7. *PIED BEAUTY*

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 trádes, their gear and tackle and trim.

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.

BELLEZA MOTEADA

Gloria sea a Dios por los seres moteados—

Por los cielos bicolores, cual vaca mosqueada;

Por los lunares de rosa que toda puntean la trucha que nada;

Del castaño las hojas, vivo fuego en otoño; del pinzón las alas;

La campiña en parcelas y lotes —corral, barbecho y labranza;

Y los oficios todos, con aperos, enseres y avíos.

Todo lo que es contrario y novel, escaso y extraño;

Cuanto hay de mudable y moteado (¿quién sabe cómo?)

Con lo rápido lo lento; lo dulce con lo agrio; con las luces,

[sombras;

Aquél lo engendra todo cuya belleza no sufre mudanza:

A él sea la gloria.

Este poema fue un interesante y acertado experimento de Hopkins. Es lo que llamó “*curtal sonnet*”, que viene a ser como soneto breve o soneto truncado.

Como el mismo autor lo explica, fue compuesto en proporciones semejantes a las del soneto propiamente dicho, a saber, 6 + 4 en lugar de 8 + 6, llevando, sin embargo, un medio verso de remate, así que la ecuación es más bien: 12 9 21

$$\frac{\quad}{2} + \frac{\quad}{2} = \frac{\quad}{2} = 10\frac{1}{2} \text{ }^{27}.$$

¿Cuál es el misterio del diez y medio? El único peligro en su fascinadora impertinencia, responde Gardner, es que algunos puedan imaginar que Hopkins se entretenía con teorías eruditas en vez de abrir simplemente su corazón y ser un poeta.²⁸

Pied Beauty está escrito en versos pentámetros. El soneto truncado que Hopkins ideó es un perfecto medio para la expresión de un impulso lírico que intelectualmente es demasiado ligero para llenar el molde normal del soneto.

El ritmo es abrupto peónico; el pie consta, por lo tanto, de cuatro sílabas, tres breves y una larga.

Algunos de los vocablos compuestos que usa el poeta son exquisitos poemas en miniatura, tales como “*skies of couple-colour*” y “*fresh-firecoal chestnut-falls*”. Sus verbos compuestos son más raros, pero son siempre enérgicos y esencialmente poéticos, por ejemplo, “*fathers-forth*”.

Entre las voces tomadas, quizá, de las páginas de Shakespeare, se encuentran algunas formas desusadas, como “*brinded*” por “*brindled*”.

En cuanto al tema, el poeta expresa en este soneto el supremo consuelo que le proporciona la inmutabilidad divina.

Entre las imágenes, figura aquí también un ave silvestre, el pinzón, cuyas alas son para el poeta el símbolo de la belleza abigarrada, característica e individualizada que se halla en todas las criaturas de Dios. Lo abigarrado, de que tan afecto es Hopkins, es el diseño irregular formado por unidades cambiantes.

Pied Beauty, como dice Elsie Elizabeth Phare, es el poema que más claramente expresa el gozo de Hopkins en lo irregular e

²⁷ *Poems of Gerard Manley Hopkins*, edición de Gardner, p. 10.

²⁸ *Op. cit.*, vol. I, p. 100.

incierto, en lo excepcional, en lo que no puede ser racionalizado y se halla fuera del dominio de la lógica.²⁹ Deriva un gusto particular de la visión de todo lo que es individual, extraño, que no se conforma a un diseño. Le encanta cuanto oscila entre dos categorías, como el color pareado de los cielos; lo que es ora rápido, ora lento; las cosas volubles, que varían en el tiempo; las cosas moteadas, que varían en el espacio. Estas le parecen ser, de modo especial, características de Dios, pues sólo El conoce el principio de su operación. El poeta, evidentemente, se complace en la idea de que todo hombre es único y todas sus palabras y acciones poseen un carácter indeleble e inconfundible; su propia marca de fábrica está estampada, por decirlo así, en todo lo que brota de él.

Este soneto es también favorito de los traductores. Existen versiones de Dámaso Alonso, André Bremond y Benedetto Croce, las cuales se reproducen en el capítulo VI del presente estudio.

8. *HURRAHING IN HARVEST*

*Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks arise
 Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
 Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
 Meal-drift moulded ever and melted across skies?*

*I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
 Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;
 And, éyes, héart, what looks, what lips yet gave you a
 Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?*

*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.*

²⁹ *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*, pp. 11-13.

CLAMORES EN LA SIEGA

Ahora acaba el estío; ahora, en ruda belleza, se elevan los rimeros
 En derredor; ¡allá arriba, qué avenidas de viento! ¡cuán bella
 [carrera
 De nubes en sedeños mantos! ¿acaso más indómito, obstinado y
 [ondoso
 Médano en polvo hase formado y deshecho en los cielos?

Camino, levanto, elevo el corazón, la mirada,
 Hacia todo ese esplendor celeste, al Salvador rebuscando;
 Y, ojos míos, corazón, ¿qué miradas, qué labios hasta ahora os
 [dieron,
 De más genuinas e ingenuas réplicas, un saludo de amoroso embeleso?

Y de azur las inclinadas cumbres son los hombros del que sostiene
 [al orbe,
 Majestuosas —¡cual fornido garañón, lindas cual violeta!—
 Todo ello, todo ello aquí existía y sólo quien lo contemplara
 Ausente estaba; los cuales dos tan pronto se unen,
 Alas levanta el pecho, audaces y más audaces,
 Y lanza por él, oh, casi lanza por él al orbe bajo sus plantas.

Este soneto, en el manuscrito del poeta, lleva la nota siguiente: “Ritmo abrupto y *outriding*”. Los *outrides* marcados por el mismo Hopkins son éstos: *barbarous; wind-walks; Rapturous; greeting; azurous; hurls for him; earth for him.*³⁰

El *outride*, o encahalgamiento, afecta el ritmo de todo el verso. En el Prefacio del Autor, explicando las licencias que son propias del ritmo abrupto, se definen los *hangers* o *outrides* como “una, dos o tres sílabas átonas que se añaden a un pie y que no cuentan en la medida nominal. Se llaman así porque parecen colgar debajo del verso, o cabalgar hacia delante o hacia atrás del mismo en otra dimensión que el propio verso.”³¹

30 *Poems*, tercera edición, p. 229.

31 *Ibid.*, p. 9.

Gardner compara estos "colgantes" métricos con los arbotantes arquitectónicos, pues son a la vez funcionales y decorativos.

A pesar del nombre inventado por Hopkins, el "*outride*", en su forma más simple, no es cosa enteramente nueva en la poesía inglesa. El propio poeta, en carta a Dixon, afirma que los pies "*outriding*" se hallan en los últimos dramas que escribió Shakespeare, pero en calidad de licencia poética, mientras que él —Hopkins— los emplea con calculado efecto.

El profesor Abbott cita a este propósito los siguientes versos shakespearianos:

"*For mine own safeties; you may be rightly just.*"
(*Macbeth*, IV, iii. 30)

"*With all my honours on my brother: whereon*"
(*The Tempest*, I. ii. 127)

"*Were rich and honourable; besides the gentlemen*"
(*Two Gentlemen of Verona*, III. i. 64)³²

El epíteto de tres elementos había aparecido esporádicamente desde el "*Christ-side-piercing spear*" de Herbert hasta los tiernos "*bloom-down-cheeked peaches*" de Christina Rossetti. En Browning también, entre otros menos hopkinsianos, ocurre el hermoso "*fawn-skin-dappled*". Pero Hopkins, cuya lírica es tan fogosa, aguda y condensada, es el poeta más adicto a estos epítetos; los podía emplear con mayor libertad, y sin esfuerzo ni exceso, porque armonizaban más cabalmente con todo su estilo. En "*very-violet-sweet*" muestra esa originalidad que, como condición del genio poético, hace de cada poeta una especie distinta en la naturaleza. Tales epítetos largos, aunque en prosa son origen de flojedad, suenan propia y adecuadamente, como dijo Aristóteles, en boca del poeta ditirámbico.³³

Respecto al tema de "Clamores en la Siega", el poeta que alienta en Hopkins siempre halla consuelo en el efecto místico producido por la típica hermosura de la naturaleza, individualmente sentida o captada.

³² Cf. Gardner, vol. I, p. 86.

³³ *Retórica*. III, iii.

La belleza individual característica de las nubes y de los árboles excitaba invariablemente en Hopkins una sensibilidad cercana a la emoción religiosa. La visión resultante era con frecuencia semi-mística, y pudiera haber sido panteísta si no hubiera considerado la trascendencia, al par que la inmanencia, del Ser Supremo.

Este soneto fue “el resultado de media hora de inmenso entusiasmo” cuando el poeta regresaba a casa un día después de pescar en el río Elwy; pero las imágenes de nubes habían estado madurando en su mentalidad subconsciente durante seis años. En diversas páginas de sus cuadernos de 1871 se leen los siguientes apuntes:

“A simple *behaviour* of... *silky* lingering *clouds*”. “The clouds *meal* white... later *moulding*, which brought rain”.

Y en el poema de 1877:

“what lovely *behaviour*
(Of *silk*-sack *clouds*! has wilder, wilful-wavier
Meal-drift *moulded* ever and melted across skies?”

Hopkins parece haber seguido el consejo de Coleridge:

“Un poeta no debe robar del bolsillo de la naturaleza: que pida prestado, y de tal modo, que pague por el hecho mismo de pedir prestado. Que examine con precisión la naturaleza, pero que escriba guiado por el recuerdo y confiando más en la fantasía que en la memoria”.³⁴

El atrevimiento de la fantasía, unido a un profundo examen de la naturaleza, informan estas imágenes hopkinsianas, tanto las primarias como las secundarias:

“Y de azur las inclinadas cumbres son los hombros del que
[sostiene al orbe,
Majestuosas —¡cual fornido garañón, lindas cual violetas!—”

Estos versos nos dan a sentir la fuerza y la gentil hermosura del carácter de Cristo, el cual penetra e invade todo el universo. Para Hopkins el mundo entero no era sino una sublime teofanía.

La reconciliación de las dos cualidades aparentemente opuestas— la ruda fortaleza de los montes, semejante a la del bruto, y su

³⁴ *Specimens of Table Talk* (1835), vol. I, p. 208.

ualidad etérea bajo la suavidad de la luz— corre parejas con el parangón entre el cernícalo y Cristo y su sacerdote-poeta.

El filósofo Plotino, cuya doctrina platónica entró a formar parte del pensamiento cristiano gracias a San Agustín, habla de la virtud como de un requisito previo para el más íntimo acercamiento a Dios, y de la tendencia de superación de la idea teocéntrica hasta llegar a reposar en el Bien, “rechazando al mundo de los sentidos bajo sus pies”.³⁵

Los acentos de Hopkins son muy semejantes:

“Alas levanta el pecho, audaces y más audaces,
Y lanza por él, oh, casi lanza por él al orbe bajo sus plantas”.

Cuando la musa hopkinsiana así está inspirada, su visión es tan pronta y espontánea como la de Wordsworth; y su final expresión poética es, por lo general, más directa, concreta, vigorosa y convincente.

Este magnífico soneto ha sido traducido por Dámaso Alonso, cuya versión figura en el capítulo VI en que se estudia la crítica española.

9. THE CAGED SKYLARK

*As a dare-gale skylark scanted in a dull cage
Man's mounting spirit in his bone-house, mean house, dwells—
That bird beyond the remembering his free fells;
This in drudgery, day-labouring-out life's age.*

*Though aloft on turf or perch or poor low stage,
Both sing sometimes the sweetest, sweetest spells,
Yet both droop deadly sometimes in their cells
Or wring their barriers in bursts of fear or rage.*

*Not that the sweet-fowl, song-fowl, needs no rest—
Why, hear him, hear him babble and drop down to his nest,
But his own nest, wild nest, no prison.*

*Man's spirit will be flesh-bound when found at best,
But uncumbered: meadow-down is not distressed
For a rainbow footing it nor he for his bones risen.*

³⁵ *Enéadas*, I, vi, 7.

LA ALONDRA CAUTIVA

Cual la alondra que reta a la galerna, en sombría prisión cautiva,
 Del hombre el alma que asciende, vive en ósea y humilde morada—
 Recordando sus libres páramos el ave aquella;
 Este, en medio del tráfago, de la vida el afán cotidiano.

Ya del césped en la altura, ya en vil percha o pobre estrado,
 Ambos a veces vocean sus gratos, muy gratos encantos,
 Mas ambos a veces caen en sus propias celdas muertos,
 O sus barrotes retuercen, de ira o de temor en estallidos.

No es que el ave gentil, canora ave, reposo no requiera—
 Oídla, sí, oídla cómo garrula y se lanza hasta el nido,
 El propio nido, rústico nido, cárcel ninguna.

Del hombre el alma, en su mejor estado, a la carne está ligada,
 Mas de opresión libre: no se angustia el prado en la duna
 Por hollarle el arco iris, ni aquél porque se encumbren sus
 [huesos.

La forma métrica del *Windhover* prosigue, aunque con menos ímpetu, en este soneto. El ritmo es descendiente, peónico, abrupto y *outriding*.

En “La Alondra Cautiva” figura un nombre compuesto en el cual el poeta emplea un nuevo elemento nativo en sustitución de uno mucho más trillado: en lugar de *wild-fowl*, crea el término *song-fowl*.

Otro compuesto, *bone-house*, usado por cuerpo, en sentido peyorativo, proviene del antiguo inglés “*bānhūs*”, pero envuelto en una nueva preocupación sensitiva.

Un verbo compuesto, “*day-labouring-out life’s age*” recuerda un verso de Milton, a propósito de su ceguera:

“*Doth God exact day-labour, light denied?*”

Después de la noción agustiniana relativa a la obstrucción del espíritu por la materia:

“Del hombre el alma que asciende vive en ósea y humilde morada”,

el poeta expresa el supremo consuelo que le proporciona el pensamiento de la resurrección final:

“no se angustia el prado en la duna
Por hollarle el arco iris, ni aquél porque se encumbren sus
[huesos”.

Hopkins tiene afinidad con Wordsworth, tanto en la elección de sus temas poéticos como en la aprehensión metafísica de los fenómenos naturales. Dicha afinidad la manifiesta expresamente en su apasionada admiración por la sublime oda “*Intimations of Immortality*”.

En el soneto hopkinsiano, la alondra cautiva es el símbolo del espíritu que lucha por libertarse del yugo de la carne, mientras dura la existencia terrenal. El alma no llegará a “su mejor estado” sino hasta después de la anhelada resurrección.

10. *IN THE VALLEY OF THE ELWY*

*I remember a house where all were good
To me, God knows, deserving no such thing:
Comforting smell breathed at very entering,
Fetched fresh, as I suppose, off 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.*

*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.*

EN EL VALLE DEL ELWY

A mi mente un hogar viene donde amables todos eran,
 Dios lo sabe, para mí, quien tanto no merecía:
 Desde el umbral se aspiraba un olor muy confortante,
 Recién traído, imagino, de alguna fragante selva.
 Aire tan cordial, cual caperuza a la buena gente cubría
 Del todo, cual a un hato de huevos el ala materna,
 O la apacible noche a los frescos primaverales brotes.
 Oh sí, tan natural parecía; tan propio así se juzgaba.

Bosques, linfas, prados, cañadas y valles amenos,
 El aire todo que impregna cuanto este mundo de Gales forma;
 Tan solo es el huésped quien no corresponde:
 Oh Dios, amador de las almas, inclina la balanza amable,
 Completa a tu criatura amada allí donde ella falla,
 Tú que eres señor de poder, tú, amoroso padre.

Este soneto, como "El Mar y la Alondra", es de ritmo normal, en partes abrupto y en otras contrapunteado.

El primer verso tiene estos contrapuntos:

"I remémber a hóuse where áll were góod".

El tercer verso es abrupto y expresa un espontáneo placer imitativo:

"Cómforting sméll bréathed at véry éntering".

En cuanto a la dición de este poema, Gardner ha calculado la proporción de términos de origen teutónico que contiene; dicha proporción llega al ochenta por ciento. En el conjunto de su obra poética, Hopkins usa aproximadamente un cinco por ciento más de voces sajonas que Milton, Wordsworth, Shelley, Keats, Arnold y Meredith.³⁶ A veces busca deliberadamente, y con éxito, el vocablo nativo, cuando la mayor parte de los poetas hubieran aceptado una palabra más obvia de origen latino o normando. Así en este soneto echa mano del término "*inmate*", en vez de emplear "*inhabitant*".

³⁶ *Op. cit.*, vol. I, p. 113.

El tema subyacente es aquí esencialmente religioso. El buen olor de una casa amiga es ese "aire cordial" que, como el ala materna de un ave, extiende una caperuza sobre la bondadosa familia; y ese aroma es el símbolo de lo que la agreste belleza de Gales debiera ser para los galeses, pero, desgraciadamente, no lo es.

En los cuadernos del poeta se encuentra una bella página descriptiva del valle del Elwy:

"De allí fuimos a las Rocas de Cefn, desde las cuales la vista del hondo valle del Elwy, la reunión de dos, o en realidad tres cañadas, es hermosísima. Los bosques densos y plateados por la luz solar y la sombra, por la llana y lisa eminencia de las copas de los árboles que señalaban la falda de la colina, descendían hasta el verde lecho del valle. Abajo, desde un puentecillo de troncos, observé unos fresnos cual flechas, delicadamente undulantes —había uno especialmente de belleza única y característica como de soneto— entre los rectilíneos, brillantes y tenues cristales de argénteos rayos de sol, que descendían oblicuamente hacia la vista, extendiéndose arriba un campo inculto sombreado con lunares de amarillas cabezas de *Senecio jacobaea* (hierba de Santiago). Al atardecer contemplé una preciosa puesta de sol desde la torre..."³⁷

³⁷ *Note-Books and Papers of Gerard Manley Hopkins*, edición de Humphry House, p. 211.

CAPITULO III

ESCOTO Y HOPKINS

EL poeta comenta en su Diario (mayo de 1870): “No creo haber visto nada más hermoso que la campánula que he estado contemplando. Conozco la belleza de nuestro Señor por ella. Su “*inscape*” es una mezcla de fuerza y de gracia”.¹

Hopkins hubiera podido llegar a este acercamiento del Verbo con toda la naturaleza creada sin la intervención de ninguna sugestión externa específica. Es más verosímil, sin embargo, suponer que recibió un estímulo directo del filósofo franciscano cuya profunda influencia sobre el poeta conviene examinar.

Escoto enseña que Dios Hijo “personifica” la naturaleza; mas evita cuidadosamente la herejía panteísta, pues afirma que aunque Cristo está *en* el mundo, no es *de* él. La antigua escuela franciscana hace hincapié en la proximidad del Creador con respecto a sus criaturas, en el espíritu de Amor que todo lo penetra, y como el mismo San Francisco, saluda la imagen o vestigio de Dios en todos los seres creados, animados e inanimados. En este aspecto, Hopkins se asemeja al santo de Asís y al franciscano de Oxford. De allí su rebuscar a Cristo en “la gloria de los cielos” y el contemplar las colinas distantes como “los hombros del que sostiene al universo”. Estos conceptos eran para Hopkins algo más que meras fantasías poéticas, eran realidades metafísicas, y el propio Escoto:

“*Of realty the rarest-veinèd unraveller*”.²

1 *Note-books*, p. 134.

2 *Soneto Duns Scotus's Oxford*; v. pp. 106-107.

El primer contacto del poeta con el filósofo tuvo lugar en Douglas, Isla de Man, durante las vacaciones de agosto de 1872. Hopkins dio con un ejemplar del comentario sobre las Sentencias de Pedro Lombardo, el *Opus Oxoniense*, obra capital de la escuela escotista. La reacción fue instantánea, según declara el poeta, quien experimentó inmediatamente un nuevo arranque de entusiasmo: “*Just then, when I took in any inscape of the sky or sea I thought of Scotus*”. Precisamente entonces, cuando captaba la belleza individual característica del cielo o del mar, pensaba en Escoto.³

Hopkins fue atraído por Escoto porque halló en él una justificación de su propio análisis de la belleza; ambos poseían la misma experiencia de la forma como de algo distintamente individual y particular. Casi tres años después del feliz hallazgo, en febrero de 1875, contestando Hopkins a una carta en que su amigo Bridges le comunicaba su entusiasmo por Hegel, le escribía: “Leo todo lo que puedo, aunque no es mucho, de Escoto, y lo estimo aun más que a Aristóteles y más que a una docena de Hegels”.⁴

A fin de palpar la influencia del gran doctor franciscano en la poesía de Hopkins, hay que darse cuenta de sus tres doctrinas principales —su formalismo metafísico, su intuicionismo y su voluntarismo. En todas estas cuestiones el escotismo difiere del tomismo; la diferencia se nota especialmente en sus respectivos principios de individuación.

En general los escolásticos concibieron todas las cosas creadas como constituídas por dos principios, el principio de la materia y el principio de la forma, entendiendo ambos términos en el sentido filosófico. Los dos existen como correlativos y juntos constituyen el *compositum*. Ninguno existe sin el otro.

Santo Tomás sostenía que la forma determina la especie de un ser, mientras que la materia determina su individualidad dentro de la especie. Ambas constituyen el ser individual.

Según Escoto, todo ser finito se compone de *ens et carentia*: el grado intrínseco de cada ser es su falta de infinitud en toda acción natural, y el mismo grado intrínseco en diversas actividades las coordina todas y las convierte en una naturaleza individual, dándoles la misma dirección.⁵

3 *Note-Books*, p. 161.

4 *Letters*, vol. i. p. 31.

5 *Opus Oxoniense*, *passim*.

El principio escotista de individuación comprende la famosa y sutil *distinctio formalis a parte rei*, o sea, la distinción formal entre la naturaleza individual y la específica o común, por ejemplo en Platón, entre su naturaleza humana y lo que hace que sea precisamente Platón —su platoneidad. Porque una cosa no es la otra; la individualidad se agrega a la naturaleza humana y constituye con ella el individuo humano. Esta última determinación formal, *ultima realitas entis*, que restringe la forma específica y la completa, es lo que Escoto denomina *haecceitas*, —el *principium individuationis*.⁶

Escoto, como dice Etienne Gilson, casi destruye la unidad de la especie a fin de salvaguardar la particularidad del individuo, pues coloca el principio de la individuación en la forma misma. Distingue dos elementos dentro de ésta, la naturaleza universal común a todos los individuos de la misma especie, y la mencionada *haecceitas*, a la que llama *entitas singularis*, y que constituye la individualidad de la forma.⁷

Pero, *essentia creaturae est sua dependentia ad Deum*: como razón fundamental de la individualidad y de la naturaleza específica está la naturaleza universal (idea esencialmente mística más bien que metafísica), la cual expresa la unidad de todos los seres creados.

Todas las sustancias creadas, afirma Escoto, son inmediatamente activas, y no sólo *mediantibus accidentibus*, como se expresa Santo Tomás. Para éste, el principio de la individuación es la *materia signata quantitate*, es decir, la materia cuantitativa, y la materia es el principio de la pasividad; pero la *haecceitas* de Escoto, con su multiplicidad de elementos metafísicos llamados *formalitates*, es una extensión de la forma aristotélica, y la forma es el principio activo. La individualidad es, pues, la dirección que las actividades naturales reciben de la *haecceitas*: es la verdadera relación entre la criatura y el Creador.

Ahora bien, el efecto individualmente palpado de la belleza singular característica es un tema que ocurre con frecuencia en los poemas hopkinsianos. La exposición filosófica de la singularidad claramente delineada de la forma interna, la cual necesariamente se expresa en unión de la característica externa, no podía dejar de llamar la atención del artista que, mirando a su alrededor, contem-

6 Pathenius Mingos, "Duns Scotus", *The Catholic Encyclopedia*, vol. V. pp. 194-199.

7 Citado por John Pick, pp. 156-159.

plaba la belleza como “el esplendor de la forma que se destaca en las partes proporcionadas de la materia”, en una variedad organizada de acuerdo con un diseño peculiar y expresiva de la particularidad interna.

En su poesía Hopkins trató de captar e infundir vida propia a sus experiencias de la belleza individual distintiva, no sólo del mundo de la naturaleza, el mundo de las bellezas abigarradas y diferenciadas, sino también del mundo de los hombres, cada uno distinto e individual y reclamando su personalidad característica:

“¡su proeza, su maestría!”

Los atributos físicos son aspectos subordinados de la *haecceitas* total, la cual en los seres racionales es el resorte de toda acción y se confunde con la voluntad. Es la voluntad, y no el intelecto, lo que “posee” a un objeto amado. El intelecto se relaciona con la naturaleza específica y común del hombre, mientras que la voluntad es la expresión de la individualidad. Otro punto importante en que Escoto difiere de San Tomás es que aquél pone mayor énfasis en la libre determinación de la voluntad. Dice Fonsagrive: “*le dominicain met l’accent sur l’intelligence et le franciscain le met sur la volonté, sans que ni pour l’un ni pour l’autre l’intime synergie des deux facultés soit détruite*”.⁸ Y Longpré, eminente autoridad en la materia, agrega: “*Philosophe de la volonté, certes le Docteur Franciscain l’est incomparablement*”.⁹

A pesar de la cooperación esencial de Dios en todos nuestros actos, somos libres de elegir los objetos de nuestro amor, los objetos que quisiéramos poseer, nuestro *τέλος*. Hopkins escribe: “Esta es una profundísima cuestión tratada por Escoto, quien demuestra que el libre albedrío es compatible con la necesidad”.¹⁰ Así en cada hombre hay el elemento individual —*haecceitas*, voluntad, resorte del acto; y, ejerciendo una presión constante sobre la voluntad, existe el hecho de que su naturaleza intelectual y animal está real, aunque misteriosamente, unida a todos los hombres, y en verdad a la creación entera. Como dice de Wulf: “El indeterminismo de Escoto ha sido falsamente interpretado por los que convierten la decisión

8 E. Longpré, *La Philosophie du B. Duns Scot*, p. 195. (París, 1924).

9 *Op. cit.*, p. 227.

10 *Letters*, vol. i. p. 169.

voluntaria en un acto caprichoso e irracional. En realidad la volición, aunque libre, es razonada".¹¹

A la afirmación de Hopkins, en 1872, de que siempre que captaba la belleza individual característica del cielo o del mar pensaba en Escoto, hay que agregar lo que escribía a Robert Bridges en 1879:

"Así como el aire, la melodía, es lo que más me llama la atención en la música, y el diseño en la pintura, así lo que suelo llamar *inscape* (distintiva belleza individual), es a lo que aspiro ante todo en poesía. Ahora bien, es la virtud del diseño, del patrón, de la *inscape*, el ser característicos".¹²

El propio temperamento de Hopkins lo había llevado a conceder mucha importancia a la individualidad en las cosas, a la personalidad en los hombres, y esta predilección natural había sido intensificada por Escoto.

El Doctor Sutil hace hincapié, además, en el fenómeno de la conciencia de sí mismo, y Hopkins declara a este respecto:

"*Nothing else in nature comes near this unspeakable stress of pitch, distinctiveness, and selving, this selfbeing of my own*". Ninguna otra cosa en la naturaleza se aproxima a esta inefable tensión de tono, cualidad distintiva y personal de este propio "yo mismo".¹³

Pero la cualidad distintiva, o idiosincrasia, no puede tener en sí misma un valor metafísico o moral, a menos que sea, como en el sistema escotista, un valioso eslabón en el argumento ontológico, porque entonces, como se expresa Hopkins, "el ser determinado y característico es una perfección, ya conseguida por uno mismo, ya otorgada extrínsecamente".¹⁴

Devlin ha mostrado que la inspirada vista hopkinsiana de la creación poética, con sus conceptos de *inscape* e *instress* (distintiva belleza individual y efecto de la contemplación de la misma), corresponde aproximadamente a la doctrina escotista de que el primer acto del conocimiento es intuitivo —que el conocimiento procede de lo concreto y particular hacia lo abstracto y universal: *Prius cognoscit intellectus singulare quam universale*. ("De Rerum Principio").¹⁵

11 Longpré, *loc. cit.*

12 *Letters*, vol. i. p. 66.

13 *Note-Books*, p. 309.

14 *Ibid.*, p. 312.

15 "Hopkins and Duns Scotus", *New Verse*, April 1935.

Como base de esta doctrina de Escoto se encuentra una afirmación sobre la cual no transigió nunca, a saber: que lo singular es inteligible, mientras que, para los aristotélicos, sólo lo universal es inteligible por sí mismo. En cuanto a la inteligibilidad de los singulares, las posiciones de los agustinianos y de los peripatéticos son radicalmente opuestas; éstos mantienen la negativa, aquéllos la afirmativa. ¿Y no es un elemento de la *haecceitas*, no es un individuo lo que encuentro cuando, por experimentación interna y directa, me sorprendo ejecutando el acto, no sólo de pensar, sino de pensar yo mismo, lo cual es el fundamento de la certeza en que se apoyan todas las demás certezas? ¹⁶

De Wulf, por su parte, compendia de esta manera el intuicionismo escotista:

“Cuidadoso en asegurar al entendimiento la percepción inmediata de la realidad individual, Escoto concede, en adición al conocimiento abstracto y universal, el cual es formal, un previo conocimiento intuitivo que representa de modo confuso un objeto concreto y singular (*species specialissima*). Este concepto de lo singular surge al primer contacto de la inteligencia con el mundo extrínseco, y se forma simultáneamente con el conocimiento sensitivo de algún objeto.” ¹⁷

La *species specialissima* ha sido diversamente interpretada. Para Devlin significa una mirada particular a la naturaleza universal, una confusa intuición de la naturaleza como conjunto viviente; la intensidad de la visión depende de su proximidad al grado individual. Pero hasta que la mente abstracta no se detenga en dicha mirada, no llega a conocerse el significado de lo particular como clave de lo universal, la realidad del ser en toda su riqueza de inteligibilidad.

Hopkins, probablemente, identificó el concepto escotista de lo singular con su propio concepto particular de *inscape* (aunque éste posee una relativamente limitada connotación estética), y el *primum actum* con su propia experiencia de *instress* (belleza distintiva captada individualmente). Así como esta *instress* puede recibirse pasivamente de una perfecta *inscape*, también esta *inscape* puede ser captada activamente por la inteligencia, la cual trata de dar forma lógi-

16 Déodat de Basly, *Scotus Docens*, p. 29.

17 *History of Medieval Philosophy*, vol. ii, pp. 72 et seqq.

ca permanente, en una pintura o en un poema, al conocimiento adquirido por medio de los sentidos.

El punto principal de la afinidad de Hopkins con Escoto radica, precisamente, en el parangón entre el término *haecceitas* del filósofo escolástico, o sea, la diferencia formal con respecto al objeto, y las voces inventadas por el propio poeta: *inscape* e *instress*.¹⁸ La *inscape*, la belleza individualmente característica de un ser, es la naturaleza o esencia que reviste al "uno mismo" potencial. La *instress* es el efecto sentido o palpado de la *inscape*. El poeta emplea este vocablo, ya como sustantivo, ya como verbo. En cierta ocasión se refirió a la rebelión de Lucifer como a una complacencia en su propia belleza, una *instressing* de su propia *inscape*. Para Hopkins, todo el mundo estaba lleno de *inscapes*.

El P. Schoder es quien mejor ha glosado este neologismo hopkinsiano.¹⁹ *Scape*, explica, es un sufijo que equivale a *-ship*; significa el estado o la condición de ser algo. El poeta quiere significar el contorno externo, la forma, el diseño armonioso.

Inscape, agrega, quiere decir formado según diseño, con el pre-fijo *in* para hacer hincapié en el aspecto intrínseco, individual. El término pone el énfasis en la forma o diseño interno de los seres, en su misma alma, como ejemplar de belleza. Es la *forma informans* de los filósofos; la forma o el diseño esencialmente unificadores, que el artista labra en la materia a fin de producir algo *nuevo* (ποίημα), algo que sea distintivo y exprese perfectamente su modo de pensar y sentir. Es "*the very soul of art*", como le escribió Hopkins al Canónigo Dixon.

El significado más común de *inscape*, concluye el P. Schoder, es la belleza intrínseca de un ser, el *splendor formae* de los escolásticos. La verdadera experiencia de la belleza surge solamente de la captación, mediante la forma externa que es su revelación sensible, de la forma interna, la *in-scape*, del objeto.

Según el poeta, sin embargo, una *inscape* es algo más que una agradable impresión sensoria; es un conocimiento profundo, por la gracia divina, de la realidad esencial: ver el "patrón, diseño, melodía" de las cosas, por decirlo así, desde el aspecto de Dios. Escoto ofrecía, pues, al poeta una sanción estética, y al sacerdote una justi-

18 Eleanor Ruggles, *op. cit.*, pp. 107-110.

19 *Immortal Diamond*, Norman Weyand, ed., pp. 216-219.

ficación moral por su afecto a la poesía; quizá por eso decía Hopkins que nadie proporcionaba a su espíritu mayor paz y sosiego que el Doctor Sutil. Y el poeta descubría en la multiplicidad de individualidades del universo creado una prueba más de la infinitud de Dios.

Hopkins acudió a Escoto, igualmente, por su epistemología artística. La experiencia de la belleza individual distintiva requería un estudio de la naturaleza y del origen del conocimiento. Ahora bien, el conocimiento racional, el *animus* de Paul Claudel, es general en cuanto se refiere a los universales; es abstracto, en lo concerniente a las formas separadas de su expresión concreta.

Por otra parte, una experiencia de la *inscape*, el *anima* de Claudel, tendría que ser el conocimiento del ser en su totalidad; habría de ser individual, no general; concreta, no abstracta. Porque la experiencia estética se ocupa de la forma interna individual, expresada en forma externa. Difiere del conocimiento racional en tanto que la forma interna no se abstrae de su manifestación sensible, pero es una experiencia de dicha forma interna expresada exteriormente. El brillo de la forma se revela en lo sensible.

Semejante teoría artística del conocimiento podía hallarse más fácilmente en las obras de Escoto que en la epistemología tomística. En efecto, Santo Tomás no escribió un tratado especial de estética; solamente después de los estudios de Jacques Maritain y del Padre Gilby, los filósofos han podido formular una epistemología de la intuición estética sacada de algunas ideas dispersas de Aquino.

Una célebre máxima de los escolásticos era: "*particulare sentitur; universale intelligitur*". Lo mismo el dominico que el franciscano sostenían que todo conocimiento se origina en los sentidos. Pero Escoto, a diferencia de Santo Tomás, afirmaba que el conocimiento intelectual parte directamente del objeto particular concreto y no del universal, porque para el Doctor Sutil lo particular es parte de la forma. Según su teoría, la mente puede conocer lo particular y lo universal; lo individual en sus aspectos particulares es la "*species specialissima*" ya mencionada, mientras que su esencia se conoce por "*species intelligibilis*". Para el Doctor Angélico, el conocimiento intelectual es el de lo universal; el intelecto conoce la "*species intelligibilis*". Tan solo "*per quandam reflexionem*" puede la mente conocer el objeto individual concreto.

Escoto ofrece, por lo tanto, una teoría del conocimiento según

la cual los sentidos y la mente colaboran en un acto, obviamente simultáneo, para experimentar a la vez la “*species intelligibilis*” (la naturaleza particularizada o forma interna) y la “*species specialissima*” (la externa manifestación sensible de la forma interna).

Esta teoría del conocimiento, como concluye el Dr. Pick, es eminentemente adecuada para la experiencia de la belleza como “*in-scape*”, porque no abstrae la forma de su expresión concreta; antes bien, por un acto de la mente y de los sentidos, capta lo interno en lo externo, el esplendor de la forma individualizada en el brillo de las partes proporcionadas de la materia.²⁰

Hopkins veía también en el escotismo un noble tributo a la dignidad humana. Era natural que un poeta tan afectivo como Keats estimara más que a los otros filósofos al que destaca la mayor importancia de lo concreto sobre las abstracciones de la mente y que hacía hincapié en la íntima relación entre actividad y substancia. Era igualmente natural que un filántropo tan grande como Wordsworth compartiera la convicción escotista de que la humanidad es demasiado noble para reducirse a un mero puñado de arcilla manejado por fuerzas externas: *Oportet dignificare naturam humanam quantum possibile*.

Si se considera el *Deutschland*, el primer gran poema de Hopkins, y quizá su obra maestra, se reconoce que era capaz de ejecutar poesía del más alto grado para expresar una creencia definida, la cual puede compendiarse exactamente en las palabras de Escoto: “*Deus nihil potest velle, nisi sicut est volendum*”. Esta fe se halla implícita en todo el poema y culmina en la triunfante estrofa final en que el poeta, apostrofando a la monja ahogada, le pide que interceda por los que permanecen fuera del aprisco en Inglaterra:

“*Our King back, oh, upon English souls!*”

El Dr. Pick muestra cómo la visión cristiana de la naturaleza —interpretada teológicamente por Escoto y Aquino, místicamente por San Agustín y San Francisco, y de un modo poéticamente concreto por el Padre Hopkins— coloca el amor del hombre para con Dios, y el amor del hombre para con las criaturas de Dios, en su verdadera relación y perspectiva; cómo dichos pensadores cristianos desacre-

20 *Op. cit.*, pp. 156-159.

ditan de esa manera, por una parte, la vaguedad del panteísmo, y por otra, la perversión pagana denominada culto de la naturaleza.²¹

Como colofón de este capítulo figura un soneto de 1879 que Hopkins dedicó a la Oxford de Escoto.

* * *

El primer cuarteto captura el encanto y atractivo de la ciudad universitaria. El poeta revela la predilección que siente por sus alrededores campestres y alude a la época remota en que existía una relación conveniente y balanceada entre el agro y la urbe.

Hay una velada ironía en el segundo cuarteto, expresada en la antítesis entre la barata y frágil arquitectura de los arrabales y las macizas y bellas construcciones universitarias del tiempo de Escoto, el filósofo que levantó en alto la dignidad del hombre, en las postrimerías de ese Siglo XIII que James J. Walsh ha llamado “el más grande de los siglos”.

En los tercetos el poeta encuentra algún consuelo en las bellezas que aun perduran, principalmente en la memoria del gran pensador oxoniense, quien le enseñó a encaminar su experiencia de las *inscapes* hacia el Creador.

Pero no sólo en Oxford enseñó Escoto, sino también en París y en Colonia. Penetra en la literatura alemana gracias a Goethe, quien lo introduce en la sublime escena con que termina su inmortal poema; en ella repite el nombre de “Doctor Mariano” que le dieron los siglos medievales. Hopkins, por su parte, lo presenta en el verso final de este soneto inflamando a Francia en amor a María Inmaculada, cuya pureza sin mancha defendió Escoto con ahinco, casi seis siglos antes de que fuera proclamada por el gran pontífice Pío IX.²²

DUNS SCOTUS'S OXFORD

*Towery city and branchy between towers;
Cuckoo-echoing, bell-swarmèd, lark-charmèd, rook-racked, river-
[rounded;
The dapple-eared lily below thee; that country and town did
Once encounter in, here coped and poisèd powers;*

²¹ Citado por Gardner, vol. I, p. 244.

²² Véase la traducción de Benedetto Croce en la p. 198.

H O P K I N S I A N A

*Thou hast a base and brickish skirt there, sours
That neighbour-nature thy grey beauty is grounded
Best in; graceless growth, thou hast confounded
Rural rural keeping — folk, flocks, and flowers.*

*Yet ah! this air I gather and I release
He lived on; these weeds and waters, these walls are what
He haunted who of all men sways my spirits to peace;*

*Of realty the rarest-veinèd unraveller; a not
Rivalled insight, be rival Italy or Greece;
Who fired France for Mary without spot.*

LA OXFORD DE ESCOTO

Ciudad de torres guarnecida y de ramas entre las torres;
Del cuclillo repites el eco, llena de campanas, de alondras encantada,
[plagada de cornejas, circundada por el río;
Allá abajo crece el lirio de abigarrados pétalos; otrora aquí se en-
[contraban
El campo y la ciudad; aquí, por equilibrar sus fuerzas, contendieron;

Allí son de humilde ladrillo tus confines, la cercana
Naturaleza se entristece, porque lo mejor de tu gris belleza está
[adentro
Cimentada; tú, crecimiento sin gracia, en ruinas has convertido
La rústica y campesina defensa—las gentes, los rebaños y las flores.

Con todo, ¡ah!, de este mismo aire que yo inspiro y espiro
Vivió él; estos arbustos y fuentes, estos mismos muros
Rondaba aquel hombre que entre todos más aquieta mi mente;

De la realidad el desentrañador de más claro ingenio; de sin rival
Percepción, ya sean las rivales Italia o la Grecia;
El fue quien a Francia inflamó por María Inmaculada.

CAPITULO IV

LA CRITICA INGLESA

ALEXANDER Pope, en su célebre Ensayo sobre la Crítica, formula este sano consejo:

“Examinad el conjunto, no tratéis de encontrar leves faltas donde la naturaleza conmueve y la inspiración arrebató el espíritu”.

La sabiduría del citado precepto rara vez ha sido tan palmariamente demostrada como en el caso de Hopkins.

El primer crítico del poeta fue su amigo Robert Bridges. Ahora bien, éste no logró, desgraciadamente, llegar a la perfecta combinación de simpatía y comprensión crítica que necesitaba un autor inédito como Hopkins. Sin embargo, Bridges le confesó una vez a Dixon que ninguna poesía lo sacaba fuera de sí tan cabalmente como la de Hopkins.¹ Y éste es ciertamente el elogio más notable que se le pueda tributar a un poeta. Lo que es censurable, indudablemente, en Bridges, es el haber querido imponer sus opiniones personales como cánones universales de buen gusto, en la crítica que publicó a guisa de prefacio de los poemas.

El canónigo Dixon, en cambio, penetró con rapidez y sin dificultad hasta la misma esencia de los poemas hopkinsianos, —“la calidad singular, la melodía que se halla en todos ellos”.²

El tercero de los amigos-poetas de Hopkins, Coventry Patmore, no negaba la fuerza básica de los poemas y aun percibía la belleza de los mismos, pero rechazaba el estilo hopkinsiano por móviles puramente apriorísticos. Basándose en el principio estético: *Ars est celare*

¹ *Letters*, vol. II, p. 100.

² *Ibid.*, vol. II, p. 110.

artem, reconocía que un sistema prosódico y una docta teoría se patentizaban en los experimentos del poeta, pero le parecía que eran demasiado evidentes.

George Saintsbury, el principal historiador de la versificación inglesa, había declarado en cierta ocasión: “En inglés, por la gracia de Dios y de las musas, la poesía hace las reglas, no las reglas la poesía”.³ Sin embargo, no supo reconocer la suprema justificación de su propio aserto en la obra poética de Hopkins.

Casi treinta años habían transcurrido desde la muerte del poeta cuando Bridges publicó los poemas de su amigo. Esta edición de 1918 ha sido llamada por el profesor Abbott una obra magistral, y ciertamente hay que reconocer el cuidado y la discriminación que supone el cotejo de los diversos manuscritos para el arreglo y presentación de los poemas.

Las Notas del Editor, sin embargo, con su Introducción crítica, no demuestran una cabal y discreta comprensión de los poemas. Las observaciones críticas, que pretendió sirvieran de guía para el estilo del poeta, han provocado muchas voces disidentes y reavivado en forma aguda el viejo problema *de gustibus*...

Es de lamentarse que el Poeta Laureado, como la tendencia de la crítica posterior ha demostrado, no haya presentado los hechos con más objetividad, según se expresa Gardner.⁴ Poetas más jóvenes, del calibre de Robert Graves, Herbert Read, W. J. Turner, Edith Sitwell y Cecil Day Lewis, dicen tranquilamente a los lectores que ignoren al editor y confíen en Hopkins y en sus propias reacciones instintivas.

“Un continuo decoro literario”, tal como lo exigía Bridges, no era la meta de Hopkins, como no fue tampoco la de Shakespeare, Donne, Keats o Browning.

Los lectores de Hopkins pueden clasificarse en tres grupos principales: primero, la escuela de Dixon —los que, por decirlo así, se tragan al poeta entero, o casi entero, y saborean la calidad estética poco común; segundo, la escuela de Bridges —los que aceptan el estilo como un auténtico experimento, deploran las tachas e imitan al editor en su cultivo asiduo de la tolerancia y en su búsqueda de las bellezas sobresalientes; tercero, la escuela de Patmore —los que sin

³ Citado por W. H. Gardner, vol. I, p. 206.

⁴ *Op. cit.*, vol. I, p. 210.

negar la fuerza básica de los poemas hopkinsianos, llegan a percibir la belleza de los mismos, pero rechazan *a priori* el estilo del poeta.

El extremo de la aceptación dixoniana lo explica W. J. Turner, cuya calidad de poeta avalora su confesión personal:

“Tengo que admitir que rara vez puedo descubrir lacras en la poesía que me gusta, mientras que la que me desagrada parece ser simplemente un gran error, desde el principio hasta el fin. O un poeta es un maestro o no lo es. Si es un maestro, entonces todas sus violaciones de las reglas y de los precedentes forman parte de su expresión idiosincrática, y no pueden ser criticadas si no es desde la posición *a priori* de que el efecto total de su poesía es malo. Pero si se lo reconoce como maestro, esto sería absurdo.”⁵

La actitud de Turner se basa en una verdad psicológica, pues el acto de apreciar un poema implica un grado eminente de aceptación.

Charles Williams, al presentar la segunda edición de los poemas, invirtió el método de Bridges. Revela mucho más al lector acerca de las bellezas y cualidades positivas de Hopkins que acerca de sus defectos. Su exposición concisa de las principales innovaciones estilísticas, en vez de ser un obstáculo, es un incentivo para la apreciación estética.

Williams hace notar, por ejemplo, que no ha habido dos poetas que emplearan más la aliteración que Hopkins y otro notable victoriano, Swinburne. Sólo Shakespeare los supera. Pero lo asombroso acerca de Swinburne no es la presencia de la aliteración, sino su inutilidad; en Hopkins, lo admirable no es el hecho de la aliteración, sino su función poética.⁶

Ampliando el contraste entre ambos poetas, agrega el crítico Williams que Swinburne es hijo del vocabulario inglés, mientras que Hopkins es hijo de la pasión humana. En sus poemas, la aliteración, la repetición, la rima interna, todas logran el mismo objeto: primero, persuadirnos de la existencia de una vital y sorprendente energía poética; segundo, suspender nuestra atención hasta que todo, sea lo que fuere, lo haya expresado el poeta.

Según el citado crítico, el poeta con quien más se relaciona Hopkins no es ninguno de los metafísicos, ni de los demás victorianos, sino John Milton. La conciencia simultánea de un universo contro-

5 *The Nineteenth Century*, Feb. 1931.

6 *Introduction to the Second Edition of the "Poems"*, July 1930.

lado, y de la división, conflicto y crisis dentro del mismo universo, difícilmente encuentra una expresión más punzante que la de estos dos poetas.

Otros poetas han cantado acerca de sus emociones intelectuales; en ninguno el canto ha sido el propio intelecto, como en Hopkins. En esto fue único entre los victorianos, porque su energía poética era mucho más poderosa.

* * *

El primer jesuita que escribió sobre nuestro poeta fue el canadiense Gerald F. Lahey. En 1930 publicó en Inglaterra la obra titulada *Gerard Manley Hopkins*.⁷ El año siguiente presentó en la universidad de Fordham una tesis de grado, aun inédita, sobre la prosodia de Robert Bridges y Gerard Manley Hopkins. Posteriormente ha contribuido con un artículo sobre este último poeta en la revista *The Commonweal*.⁸

La obra cumbre de Lahey consta de ocho capítulos, de los cuales seis son biográficos y solamente dos son críticos. En éstos el autor expresa, entre otras, las ideas aquí condensadas.

Quizá nunca un volumen tan reducido de versos, como el de Hopkins, haya abierto un campo tan vasto para aptitudes y gustos muy diversos.

El peculiar interés por el poeta proviene del manantial perenne de sorpresas que aguarda a cualquier lector, por bien informado que esté; la peculiar grandeza de Hopkins radica en el sorprendente consorcio de profundidad intelectual, intensidad emotiva y poder de imaginación, sometido al control de una facultad de expresión y de una perfección estructural muy desarrolladas.

La obscuridad que a primera vista rodea el arte hopkinsiano procede de dos causas; una consiste en la dificultad de alcanzar el ideal casi inasequible de su poesía; la otra, como en Donne, se halla en la naturaleza de su pensamiento. Esta segunda dificultad es distinta de la de sus contemporáneos: por ejemplo, de la tortuosa y a veces nublada secuencia de Browning; se origina en la profundidad de su pensamiento, a tal grado que, para emplear una frase sor-

7 Oxford University Press, London.

8 Volumen XVIII, Oct. 20, 1933. Pp. 581-584.

prendente de Middleton Murry, "el éxito de Hopkins no fue tanto un triunfo del idioma como una victoria sobre la lengua".⁹

La obscuridad hopkinsiana difiere también de la de muchos de los modernos. El poeta compuso el *Deutschland* por una intuición de la voluntad y del intelecto, mientras que T. S. Eliot escribió *Waste Land* por una intuición de emociones e impresiones que se apartan de la lógica de las ideas.

Lahey pone en parangón el poema "La Virgen Bendita Comparada al Aire que Respiramos" con el gran poema mariano de Fray Luis de León y afirma que el último es más extenso que intensivo.¹⁰

Ampliando el paralelo que no hace más que esbozar el escritor mencionado, parecen oportunas las observaciones que siguen. Lahey quiso referirse, seguramente, a la oda que comienza con el verso:

"Virgen, que el sol más pura"

y que ha sido calificada de poesía inmortal, de oración sin par en la literatura española. Oración es, sí, pero únicamente oración de súplica, plegaria impetratoria, mientras que el poema de Hopkins es, ante todo, una loa a Nuestra Señora:

"Ahora sólo la alabanza
yo quisiera *respirar*,
de aquella que unió de Dios
la infancia a la infinidad".

Fray Luis, el poeta lacerado, palpita en las diez estrofas de que se compone la oda. En todas ellas implora:

"Los ojos vuelve al suelo; quiebra, Reina del cielo, esta cadena. . . Bien podrás volver sereno un corazón de nubes rodeado; tu luz venza esta ciega y triste noche. Y pues madre eres, baste para contigo el ver mi desamparo. Envidia, engaño, lengua fementida, odio cruel, poder sin ley me hacen guerra a una. Puesto en ti el lloroso rostro, cortando voy la onda enemiga. *La miserable vida, sólo cuando me vuelvo a ti, respira*. Quiera tu soberano Hijo, Madre de amor, por ti librarne. Desarmado leño de vela y remo. . . Socorre antes que embista en dura roca. Tu clemencia tanto más se mostrará cuanto es más la dolencia y yo merezco menos ser valido. El dolor fiero añuda ya la lengua, mas oye tú al doliente ánimo".

⁹ *The Problem of Style*, p. 94.

¹⁰ El poema de Hopkins fue traducido por José A. Muñoz Rojas; v. pp. 208-212.

Hopkins, por su parte, describe el “puro aire maternal”, el cual aun más que el agua, es pan de cada instante para el poeta. Y en su poema brotan en abundancia las imágenes barrocas, mucho más originales que las del clásico agustino:

“La misericordia de María como el aire nos rodea. Limosna más aun que limosnera. Como aire fino concierta la danza que nuestra sangre está bailando en las venas. En cada uno de nosotros un nuevo Nazaret crea . . . Belenes nuevos en donde Cristo en el mundo parec-a. Por María, más amable lo vemos, y no oscuro. Sus manos son cendales, que su luz nos tamizan”.

Sólo al final adopta el poeta jesuíta el tono suplicante:

“Sé tú, entonces, oh tú, amada madre, aire para mí . . . Rodéame, ven por encima; pon un dulce cielo sin nubes, delante mis ojos. Murmura y a mi oído di de paciencia, ¡oh aire de vida!, de plegaria, castigo y amor de Dios. *Hazme una isla que esté cercada por tí*”.

El poema hopkinsiano se eleva a los confines de la mística. Aunque éste es uno de los llamados “poemas marianos”, el tema no deja de ser teocéntrico:

“cuya misión sólo fue dar
gloria a Dios, toda la gloria”.

El maestro salmantino menciona a la Deidad y al Hacedor, así como al “soberano Hijo” de la Virgen, a quien llama del Padre Esposa, Dulce Madre del Hijo y templo santo del inmortal Amor. En su oda no figura el nombre de Cristo, el cual se halla cuatro veces en el poema de Hopkins; éste emplea además, ocho veces, el nombre de Dios. De María afirma:

“ . . . no es otro su papel
sino aquel que Cristo quiera”.

Y el poeta expresa sus anhelos sacerdotales e ignacianos:

“En cada uno de nosotros . . .
Cristo tome humana esencia.
.....
Que los hombres aquí vengan
para ahuyentar a la muerte
y haber a Cristo más cerca”.

Volviendo al Padre Lahey, dicho escritor nota igualmente una interesante relación entre Hopkins y su predecesor jesuíta, Robert Southwell. Pero las más de las veces, afirma, Hopkins es único e inimitable. Su poesía brota de un molde original, de una atractiva individualidad. La versatilidad de su mente es de una actividad incesante; labora de continuo en la complejidad de su arte, la naturaleza de su pensamiento, los ideales de su poesía. La versatilidad externa se traiciona en la construcción y los estilos variados de su obra; la versatilidad interna en el ritmo, la música, la imaginación. Posee igualmente una versatilidad psicológica —su impenetrabilidad, misticismo, acrimonia, ternura, exaltación, majestad. Todas éstas no son sino modalidades de cierto complejo dramático que infunde grandiosidad a su poesía y le imparte al poeta una vitalidad esencial y una profunda calidad humana. Quizá el más perfecto símbolo del origen, la función y el destino de su poesía esté expresado en las propias palabras de Hopkins:

“¡Gloria sea a Dios por las cosas moteadas!”

En su artículo de la revista *The Commonweal*, el Padre Lahey se refiere principalmente a la Compañía de Jesús.¹¹ Dice que ella era digna de Hopkins. Había recibido y satisfecho a grandes hombres en el pasado —hombres dotados de conocimientos como el isabelino Campion; santos con la exquisita sensibilidad del autor de *The Burning Babe*; y la sangre de sus mártires empurpura las páginas de su gloriosa historia.

Concluye el articulista declarando que todas las órdenes religiosas tienen cada una su espíritu peculiar, el cual da expresión o énfasis a una de las diversas facetas del carácter de Cristo. Hopkins no hubiera logrado nunca escribir sus poemas tal como los escribió si no hubiera sido jesuíta; dichos poemas sólo pueden interpretarse correctamente estudiando en ellos al poeta como jesuíta. Esta declaración de parte refuta anticipadamente una opinión expresada por Benedetto Croce, a la cual se hace referencia en el capítulo sexto de este trabajo. Más aún, el Padre Lahey afirma que los poemas hopkinsianos son, hasta ahora, la más perfecta ilustración de los ideales de la Compañía: *Quod in poeta latet, in Jesuíta patet!*

Gardner opina que la crítica del Padre Lahey, a pesar de cier-

11 *Loc. cit.*

tas deficiencias, es la explicación racional de la actitud dixoniana de aceptación casi total.¹²

* * *

F. R. Leavis, en su obra *New Bearings in English Poetry* (1932), sostiene que el poder y la sutileza de las imágenes de Hopkins son prueba de su ingenio. La aceptación de éste por los victorianos hubiera bastado por sí sola para reconstituir su criterio poético. Y agrega el citado crítico: "Va a resultar Hopkins, para nuestra época y la venidera, el único poeta influyente de la era victoriana, y a mí me parece el más grande de todos".¹³

Por su parte, Elizabeth Drew escribió el año siguiente, en su obra *Discovering Poetry*: "Se requiere una verdadera tenacidad de esfuerzo intelectual para dominar a Hopkins, pero cuando por la paciencia y la práctica se ha desarrollado un 'sentido hopkinsiano', no hay poeta cuya fuerza de atracción sea más poderosa. Ninguno hay, tampoco, que pueda ilustrar mejor el hecho de que la aceptación emocional es capaz de disipar completamente la diferencia de credos".¹⁴

B. Ifor Evans, profesor de literatura inglesa en la Universidad de Sheffield, advierte que la originalidad de la mente hopkinsiana se nota a la vez en la forma y el contenido de su poesía, lo cual dificulta el acceso a su obra.¹⁵

El eminente profesor ha estudiado las influencias que aparecen en los primeros poemas de Hopkins, anteriores a 1875, y descubre principalmente las de Byron y Keats. Entre dichos poemas descuellos *Winter with the Gulf-stream*, el cual recuerda la tristeza romántica que prevalece en *La Belle Dame sans Merci*. Ya aquí se palpa el refrescante contacto de Hopkins con la naturaleza; su posibilidad de contemplar los objetos ordinarios, como si nunca hubieran sido descubiertos, y ciertamente como si no existiera un vocabulario convencional para describirlos.

En el *Deutschland* encuentra el crítico pocos puntos de semejanza con la obra primitiva. La prosodia es nueva, la sintaxis individual, el vocabulario y los epítetos tan inusitados que llegan a ser oscuros.

12 *Op. cit.*, vol. I, p. 228.

13 Citado por Snyder & Martin, *A Book of English Literature*, vol. II, p. 899.

14 *Ibid.*, *loc. cit.*

15 *English Poetry in the Later Nineteenth Century*, pp. 210-218.

Todos estos elementos, aunados con una reconditez de pensamiento, colocan a este poema en un lugar aparte entre las obras de los contemporáneos. Sin embargo, como los poetas metafísicos cuya influencia se dejó sentir en sus poemas, Hopkins posee, a pesar de la obscuridad, una aguda originalidad y un sincero propósito poético, y estos elementos positivos, a su vez, han influenciado la poesía posterior, notablemente la de Robert Bridges.

El primer elemento inusitado se halla en la misma prosodia, en la cual Hopkins se interesaba vivamente. Corriendo parejas con la aventura prosódica está la frecuente elipsis en la estructura gramatical. El profesor Evans la compara con la de Meredith. Hopkins encuentra que el pronombre relativo, por ejemplo, es un elemento incómodo; su solución, que a veces confunde al lector, es suprimirlo del todo.

A través de la obra de su madurez, mueve a Hopkins el deseo de remover de sus poemas toda la escoria, toda la materia explicativa, los enlaces y las transiciones que privan a las palabras de esa unidad de impresión que poseen la pintura o la música. Quería que su poesía fuera leída de prisa, confiando en que el conjunto aclararía cualquier sombra que los pasajes pudieran presentar en detalle. Con frecuencia echaba mano de la aliteración para recalcar este concepto de rapidez y unidad.

Los sonetos de 1877, en los cuales Hopkins se descubre a sí mismo, fácilmente hubieran podido degenerar en poesía declamatoria o retórica. El poeta los sublima con sus epítetos impetuosos, cada uno de los cuales reviste un nuevo colorido al sucederse velozmente en los poemas.

Entre las demás composiciones de Hopkins, se destacan dos retratos del natural que pintan la vida en ciertos momentos, tales como el sacerdote los contempla. Combinan un sentido dramático de la experiencia humana con esa súbita percepción de la sensibilidad espiritual que era la disposición peculiar del poeta. Los poemas a que alude el crítico son *The Bugler's First Communion* (1879) y *Felix Randal* (1880), ambos traducidos por Benedetto Croce.¹⁶

La honda pasión de un alma que lucha con Dios ha sido un tema frecuente en las confesiones religiosas; rara vez ha logrado una expresión animada por el poder poético de los últimos sonetos de

¹⁶ *La Crítica*, 20 Marzo 1937. Pp. 86-87 & 93.

Hopkins. "Esta mente atormentada atormentando aun" parece a primera vista un tema extraño para el poeta que tan admirablemente ha escrito sobre el milagro de la vida.¹⁷

Sin embargo, la melancolía de Hopkins no es como la de los poetas de fines del siglo XIX, que se apartan de la vida con disgusto o cansancio. Es una experiencia positiva y desapasionada, que puede identificarse solamente por los que son capaces de explorar con simpatía sus valores religiosos.

Según el profesor Evans, Hopkins poseía la virtud de un gran poeta, una visión nueva de la vida, y pedía un vocabulario y un ritmo individualizados para expresar lo que había visto. Su afinidad con los poetas metafísicos es obvia. Su estudio de George Herbert se comprueba por la introducción en la experiencia religiosa de las imágenes palpables y visibles de la humana experiencia. La pasión de su vida religiosa recuerda la de Donne, principalmente cuando echa mano de imágenes físicas plenas de acritud para explayar una modalidad religiosa:

"Soy hiel, acedía. Amarga fue la ley divina
al darme el gusto: a mi sabor yo hice;
que me llenó de carne y hueso, que me colmó de sangre.
Triste es la masa que agria la levadura de mi alma.
Así son los perdidos, como yo,
azote de sí mismos. O peor".¹⁸

Cuando todos estos paralelos han sido totalmente explorados por Evans, advierte un elemento central en Hopkins que lo relaciona con Milton, más bien que con Donne y sus imitadores. Más allá de sus elementos poéticos "metafísicos", es, al par que Milton, verdaderamente metafísico él mismo, al descubrir en su poesía una visión filosófica del Universo. Con Milton comparte un sentido de dedicación de su finalidad poética: revelar los caminos de Dios, si no al hombre, por lo menos a sí propio. Esta finalidad confiere a sus mejores poemas una consistencia de propósito: advertir la grandeza divina y explorar el pavor de Dios cuando aflige su alma. Dentro de ese propósito fue llevado por su excentricidad, junto con un sentido

17 Soneto "*My own heart let me more have pity on*". Es el último de los cuatro sonetos de la "desolación", que datan probablemente de 1885. Ha sido traducido por Benedetto Croce.

18 Soneto "*I wake and feel the fell of dark*", traducido por Muñoz Rojas.

de aislamiento, a la extravagancia y obscuridad, pero adquirió nuevos valores para las palabras, impactos nuevos entre la mente y la experiencia.

* * *

Una gran parte de los libros relativos a Hopkins se ha editado en Oxford; de su universidad han surgido casi todos los comentaristas y críticos que se han ocupado del poeta. Existe una notable excepción: la obra de Elsie Elizabeth Phare, discípula del Dr. I. A. Richards, es un producto de la universidad de Cambridge.¹⁹

La mencionada escritora observa que los franceses, gente amante del orden, gustan de iniciar el estudio de un poeta considerando el puesto que le corresponde en el parnaso. Es fácil encontrarse en París, frente al aparador de cualquier librero, con un cartel que anuncia, por ejemplo, que el lugar de Lautréamont se halla entre Rimbaud y Baudelaire. Algo hay que decir sobre este hábito. Nada hay, ciertamente, tan difícil como emprender el estudio de la obra de un poeta en un espléndido aislamiento: considerarla únicamente en sí misma y para sí misma. El método para abordar dicho estudio se facilita notablemente si se examina la obra en cuestión al lado de las otras con las cuales se relaciona.

Ahora bien, tratándose de Hopkins, lo anterior es extraordinariamente dificultoso. Nunca hubo una tarea más ardua para el historiador literario, que se complace en considerar la literatura como un conjunto de tendencias y grupos, en los cuales cada poeta tiene su sitio. No existe una reunión de poetas con los cuales Hopkins se encuentre asociado inevitablemente. Causa titubeos el clasificarlo como victoriano, una de las más vagas denominaciones imaginables, pues aunque vivió de 1844 a 1889, casi toda su obra poética se publicó por primera vez en 1918, y generalmente se considera que pertenece, en espíritu y por adopción, a nuestro siglo. Por otra parte, no habría motivo para catalogar a este poeta entre los georgianos o los post-georgianos. Si atendemos a una de las más obvias y superficiales características de su poesía, podríamos asociar a Hopkins con los poetas, coetáneos suyos, que experimentaron en prosodia: Patmore y Bridges. O bien juntarlo con Browning, que expresó sus versos en el lenguaje común y corriente y desdeñó la sintaxis con-

¹⁹ *The Poetry of Gerard Manley Hopkins: A Survey and Commentary.* (1933).

vencional. Pero no hay poeta victoriano cuyas innovaciones parezcan tan extraordinarias, caprichosas y refinadas como las de Hopkins. Tampoco hay ninguno que logre modificar el vocabulario poético en un grado comparable al suyo.

Este vocabulario hopkinsiano, nota Elizabeth Phare, a diferencia del miltónico, fue producto casi exclusivo de la idiosincrasia personal; su razón última es, generalmente, el mismo Hopkins. En prosodia también parece haber promulgado su propia ley; la última apelación es ante su propio oído. Así Hopkins ha prestado a la posteridad un señalado servicio: lejos de erigir una Muralla China, como hizo Milton, con sus versos libres, (según se expresa T. S. Eliot), ha echado por tierra las barreras inútiles, dejando a la poesía inglesa en una condición tal que admite muchas nuevas posibilidades.

Elizabeth Phare opina, al revés de Ifor Evans, que Hopkins y Milton tienen poco en común. Para ella es más factible el parangón con Crashaw y Wordsworth. Describe a Hopkins como un escritor que combina la ingenuidad de las imágenes, algo también de la suavidad quizá forzada, excesiva, de los poetas ingleses más floridos, con la sensibilidad amplia, pura, y en cierto sentido inexperimentada, del poeta de la naturaleza.

Se ha llamado a Crashaw el más barroco de los poetas ingleses del siglo XVII. La escritora citada adopta la descripción de la mentalidad barroca tal como la concibió el Dr. Praz: visión del mundo bajo las apariencias de la fantasía; descubrimiento de gracias misteriosas en todo aspecto del cielo y de la tierra; sublime sentido alegórico en todo ser viviente. El Crashaw que elabora toda una comparación detallada entre Cristo recién nacido y el sol que nace, el Hopkins que asemeja a María con el aire de que vivimos, realizan algo muy parecido. A Elizabeth Phare le basta ese poema, "La Virgen Bendita Comparada al Aire que Respiramos", para comprobar que Hopkins tenía mucho de mentalidad barroca.²⁰

Este tema merece ampliarse, pues es de interés actual la valoración de las formas barrocas en arte y en literatura. Barroco es el arte pictórico de Rubens, el lírico de Góngora, el dramático de Calderón, el escultórico de Bernini, o el arquitectónico de Churriguera.

Si buscamos un poema representativo del barroco español, como *Las Soledades*, echamos de ver violentos contrastes. En el bosque

20 Véase el capítulo VI.

gongorino hay fuerte calor y sombra abundante, árboles enormes, celajes de penumbra, claroscuro, oposición, desequilibrio. En el arroyo de Góngora no corren diáfanas las aguas, sino que forman remolinos sobre las piedras. En sus poemas, como en los de Hopkins, vibra el dinamismo rebelde y violento que renueva el vocabulario y retuerce la sintaxis.

El gongorismo es un caso de literatura comparada, hermano del marinismo italiano, del preciosismo francés, del euphuismo inglés, de los metafísicos del siglo XVII y del hopkinsianismo más reciente. Las dificultades de comprensión, lo mismo en Góngora que en Hopkins, nacen de las alusiones o de las dobles imágenes, pero ocultan una íntima y diáfana línea de contenido.

Se ha dicho que Góngora y el Greco son artistas para minorías que desprecian al vulgo. Uno y otro han sido interpretados en la integridad de su obra al cabo de varios siglos. El conjunto de los poemas hopkinsianos no empezó a ser debidamente avalorado sino hasta transcurridos cincuenta años desde la muerte del poeta.

En *Descaminado, enfermo, peregrino*, introduce Góngora un ambiente de misterio, de inquietud, de noche tenebrosa, de voces en vano, de ladrar de canes en la sombra, de amor y de muerte. En *Consuelo de la Carroña*, Hopkins habla de desesperación, de últimas fibras humanas, de amenazas de garra, de magullados huesos, de aliento de tempestad, de refriega y flagelo, de mano golpeadora y hollador pie, de oscura noche, ¡de combate con Dios!²¹

Volviendo a la obra de Elizabeth Phare, se explica que encuentre cierta afinidad entre Hopkins y Wordsworth si se considera uno de los dos aspectos del temperamento del jesuíta, su sensibilidad natural. El otro aspecto, la concepción metódica del universo, reclamada por su intelecto privilegiado, lo asemeja indudablemente a Milton. Un síntoma del conflicto entre ambos aspectos del poeta en su empleo del epíteto "*wild*", el cual, en los poemas de Hopkins, es casi siempre un término de alabanza.

Hopkins llegó al equilibrio que Crashaw se esforzó en vano por alcanzar. Parece haber logrado un feliz consorcio, no sólo de los sentidos y el intelecto, sino también de los sentidos y el alma.

El mismo Keats no apela a los sentidos del tacto, gusto y olfato

21 Han traducido este soneto: Dámaso Alonso, André Bremond, Benedetto Croce y José A. Muñoz Rojas. Véase el capítulo VI.

con la fuerza de Hopkins. Rara vez se contenta éste con apelar a un solo sentido; sus propios sentidos parecen haber disfrutado de intercomunicación en un grado eminente. En su diario escribió cierta vez: "La sobria obscuridad gris y la pálida luz fueron felizmente vencidas por el anaranjado repique de las campanas de Milton". Este pasaje es interesante, pues muestra a Hopkins como precursor de Rimbaud, el del soneto sobre los colores de las vocales, y de los poetas contemporáneos de los Estados Unidos, que no vacilan en escribir versos como éste:

"great bells ringing with rose".

Extremadamente sensitivo, vulnerable y delicado, Hopkins posee también una enorme capacidad de sufrimiento y un gran dominio de sí mismo. Su poesía, con todo, tiene mucha más virilidad que la de la mayoría de los poetas que alardean de masculinidad, rudeza y vigor. Logró reunir las cualidades que generalmente se atribuyen a los poetas románticos con las que se consideran características de los clásicos.

La poesía de Hopkins, no siendo menos táctil, visual y auditiva que la de Keats, es, al propio tiempo, tan móvil como la de Shelley. Elizabeth Phare nota esta diferencia, sin embargo: Shelley, en la naturaleza, lo ve todo como llevado por una lánguida corriente, mientras que Hopkins, como animado por violenta fuerza dinámica. Ve columnas que se desploman unas sobre otras, llamaradas que se elevan, hojas que brotan. El cielo no es para él una tela estampada; lo ve lleno de colores que se precipitan para sustituirse mutuamente. Se siente a gusto en un mundo donde todo corre de aquí para allí, presa de indómita actividad.

"El Cernícalo" es interesante bajo este aspecto: concluye con una imagen que representa el movimiento en una ínfima escala, la del rescoldo que sólo puede temblar y deshacerse, abdicando su ser a pedacitos. Esta actividad del fuego que se consume contrasta con el movimiento del halcón, que tiene todo el cielo por campo de deportes.

William Butler Yeats ha sugerido que la imagen más característica de Shelley es la de un bote que se desliza río abajo entre elevadas cumbres. Para Elizabeth Phare la imagen más típica de Hopkins es la de un ave —el halcón o el ave procelaria del soneto

de *Henry Purcell*— de cuyo plumaje se destaca la belleza cuando se torna y gira en círculo, atenta solamente a ejercer las facultades de que está dotada.

El único poeta que comparte con Hopkins esta marcada afición a un solo tipo de imágenes es Paul Valéry; las de éste son decididamente estáticas, mientras que las de aquél son dinámicas. Las imágenes de Hopkins se precipitan como un torrente; las de Valéry son breves y sueltas, y rara vez se funden unas con otras, como sucede con las hopkinsianas. Valéry hubiera podido adoptar la máxima de André Gide: “*Ne jamais profiter de l'impétus acquise*”. Las imágenes de Hopkins son como cubos de agua que se echan a una rápida corriente; las de Valéry son los golpes aislados de un escultor que cincela un bloque de granito. Así como Hopkins se interesa ante todo por los objetos que están en movimiento, los seres que despliegan todas sus energías, a Valéry lo atraen principalmente las cosas que se hallan en equilibrio. Si Hopkins hubiera escrito un poema sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra, habría enfocado su atención en el diluvio de azufre y fuego; Valéry, en el incidente de la mujer de Lot que se convierte en estatua de sal.²² La actividad le desagradaba y detesta el torbellino que encanta a Hopkins. En “*El Naufragio del Deutschland*”, el poeta se halla en su elemento en medio de la tormenta.

Es digno de nota que no a todos los lectores que encuentran obscura la poesía de Hopkins les disgusta por esa razón. Aldous Huxley, en uno de sus ensayos de *Music at Night*, dice: “El descifrar enigmas es una ocupación que nos fascina a casi todos. Toda poesía consiste en enigmas, cuyas soluciones son a veces, como en el caso de Dante, científicas o metafísicas. Uno de los placeres que nos brinda la poesía es precisamente el deleite que experimenta el que se dedica a resolver acertijos de palabras cruzadas. Para algunos esta satisfacción es peculiarmente intensa. Los que gustan de solucionar los problemas de la naturaleza, tienden a valorar la poesía en cuanto es obscura. He conocido personas que, demasiado ‘intelectuales’ para entregarse a las arduas debilidades de las palabras cruzadas y los acrósticos, han tratado de satisfacer una necesidad imperiosa en los sonetos de Mallarmé o en los versos más excéntricos de Hopkins”. Seguramente el poeta no hubiera buscado la aproba-

²² Génesis, XIX, 24-26.

ción de los lectores a quienes alude Huxley, si es que se encuentran. Bueno es considerar la lectura de poemas como un proceso en el cual el lector desempeña una parte activa, y no meramente pasiva; mas reducir el placer que proporciona la poesía al que se obtiene con las adivinanzas de palabras cruzadas equivale a conceder a la poesía una mínima excusa para su existencia. El trabajo que se impone el poeta no estaría proporcionado, ni con mucho, al placer que experimenta el lector.

Según Wordsworth, el propio poeta ha de crear el gusto por el cual ha de ser disfrutado; esta advertencia no es aplicable a todos los poetas, observa Elizabeth Phare, pero es muy verdadera con respecto a Hopkins.

Paul Valéry escribe de un autor difícil: "*Ses ouvrages ne sont pas d'une lecture bien aisée. Mais je ne cesse de répondre qu'il faut bénir les auteurs difficiles de notre temps*". En cierta ocasión le preguntaron a Tennyson, poeta bastante lúcido, si tal frase de uno de sus poemas significaba esto o lo otro; él replicó que había querido decir ambas cosas. William Empson, en su obra *Seven Types of Ambiguity*, afirma que la ambigüedad es la espina dorsal de la mayoría de los buenos poemas.²³ Si los grandes poetas han pretendido que sus versos no fueran ambiguos, han fracasado miserablemente.

Prosiguiendo Elizabeth Phare su estudio sobre los poemas hopkinsianos, declara que el que más se asemeja al *Ash Wednesday* de T. S. Eliot es el soneto *Justus quidem tu es, Domine...* En éste, el poeta se halla aterrado por la agonía, la frustración de sus buenos deseos, el cansancio; se queja tan candorosa y directamente como los Magos de Eliot. Aunque el poema deja la impresión de gran fatiga espiritual, crea asimismo la impresión de extremo vigor intelectual, y esto es característico. Hopkins podrá estar fatigado espiritual y emocionalmente, mas nunca languidece, nunca se somete al cansancio, como lo haría un Matthew Arnold. El es capaz de exclamar:

"I can;

Can something, hope, wish day come, not choose not to be".²⁴

El concepto hopkinsiano de la religión le parece admirable a E. Phare, tanto por su racionalidad como por su devoción. La actitud

²³ Chatto & Windus, London, 1930.

²⁴ Consuelo de la Carroña; v. p. 207.

piadosa de Hopkins, según la escritora citada, tiene mucho más en común con la de Eliot que con la de Herbert. Para ella, lo mejor de Hopkins son los sonetos llamados "terribles" y "El Cernícalo". Representan lo más hondo de su poesía, que corre en un cauce excepcionalmente límpido y profundo.

La notable obra de Elizabeth Phare termina usando el método de la piedra de toque propuesto por Matthew Arnold. Los más selectos poemas de Hopkins no se opacan ni parecen triviales en parangón con Shakespeare o con el Alighieri. No posee la variedad de éstos, pero lo mejor de su obra poética no es ciertamente de calidad inferior a la de ellos.

* * *

Joseph Keating, en un artículo publicado en *The Month*, declara que ni el Dr. Bridges, su amigo íntimo de toda la vida; ni el Canónigo Dixon, su férvido admirador; ni Charles Williams, que contribuyó mucho a promover su renombre; ni el erudito profesor de Durham, Claude C. Abbott, han logrado penetrar en el alma del Padre Hopkins, ni han sabido apreciar sus valores fundamentales o simpatizar con ellos; y por lo tanto, no han llegado a presentar un retrato adecuado del hombre.²⁵

Pintar al poeta agitado e inquieto por la ansiedad y la duda de si no obraba cuerdamente al subordinar sus altos dones naturales a los fines sobrenaturales de su vida sacerdotal, es atribuirle una ignorancia de las cosas espirituales que sonrojaría al más inexperto novicio. Hopkins, al par que Milton, sabía que

"They also serve who only stand and wait",

y que la perfección de la criatura estriba en su total obediencia a la voluntad del Hacedor.

Esto no lo escudaba, sin embargo, de muchos sufrimientos. Su naturaleza hipersensitiva estaba excepcionalmente sintonizada, a la vez, para el gozo y la pena. Donde quiera que fue destinado, sostuvo cordiales relaciones con sus colegas: sus únicos enemigos fueron los males que todos heredamos —una frágil salud y el contacto inevitable con el pecado y el dolor, la faena y el contratiempo, que son la suerte del sacerdote. Pero no le fueron negados los abundan-

²⁵ *"Priest and Poet"*. Feb. 1935, pp. 125-136.

tes consuelos del ministerio; no pudo menos de gozar en el ejercicio de su arte— el afán de expresar con la pluma, el lápiz y el pentagrama, la belleza y la tragedia de este mundo hecho por Dios y desfigurado por la culpa. Ciertamente que su postrer murmullo —“*I am so happy!*”— no reveló una rara experiencia.

El profesor Abbott se aparta de su habitual discreción al dar a entender que Hopkins, a causa de sus temas específicamente religiosos, restringe su poesía a los “estrechos canales católicos”. No hay nada estrecho ni sectario en el catolicismo, como Dante lo ha demostrado palmariamente.

Al presentar su volumen titulado *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*, afirma Abbott que el poeta es, en verdad, de una sola pieza. Ya se trate de los poemas, de las cartas o de los sermones, toda su personalidad, el peso entero de su carácter, la esencia del hombre en ese instante, se revela en sus escritos.²⁶

Cuando estalló la segunda guerra mundial, se acababa de publicar en Londres una magnífica obra en cinco tomos, con el rubro de *Introductions to English Literature*. El cuarto volumen, titulado *The Victorians and After*, fue escrito en colaboración por Edith Batho y Bonamy Dobrée. En el panorama general de la literatura inglesa, dichos autores ven en De Morgan (1839-1917) una especie de contraparte con relación a Hopkins, cuyos poemas pertenecen a la fecha de su publicación más bien que a la época de su composición. Ambos poetas pueden servir para prevenir contra la tendencia de dar demasiada importancia a las fechas únicamente. ¡De Morgan se encuentra atrasado de treinta años con respecto a su época y Hopkins se adelanta de cincuenta!²⁷

Cronológicamente se han dividido los últimos victorianos en tres grupos, perteneciendo Hopkins al segundo de ellos, en el cual figuran los poetas siguientes: Digby Dolben, 1848-1867; Gerard Manley Hopkins, 1844-1889; Coventry Patmore, 1823-1896; Francis Thompson, 1859-1907; Lionel Johnson, 1867-1902; y, finalmente, Alice Meynell, 1847-1922.

En cambio, Edwin Muir, en el quinto volumen de la obra mencionada, sitúa a Hopkins en la generación más antigua de la edad presente, dentro de la literatura inglesa, seguido de Yeats, Moore,

26 P. xx.

27 P. 285.

De La Mare, Bottomley, Masfield, Taylor, Mew, Thomas, Freeman, Monro, Drinkwater, Davies, Squire, Shanks, Gibson, Sackville-West, Wolfe, Wickham, Turner, Abercrombie, Sassoon, Blunden, Wellesley, Palmer y Stitch.²⁸

W. y R. Chambers, en su *Cyclopaedia of English Literature*, se quejan de que Hopkins trató la lengua inglesa como si hubiera sido su propiedad privada, retorciendo los vocablos a su antojo e inventando otros nuevos cuando los necesitaba. Según la obra citada, la grandeza y la dificultad de poemas como el *Deutschland* no provienen de esas rarezas, de las cuales, por otra parte, Hopkins se estaba despojando al final de su vida, sino de la sutileza escolástica y ardiente imaginación de un espíritu exaltado y agonizante.²⁹ Como se ve, estos señores, están lejos de pertenecer a la escuela dixoniana. Y respecto de neologismos, no tienen inconveniente en aceptar en su *Twentieth Century Dictionary*, y así lo hacen constar en el prefacio, las voces “acuñadas” por los maestros de la palabra, tales como Carlyle, Browning y Meredith.

A pesar de que este capítulo trata de la crítica inglesa, no es posible pasar por alto un artículo publicado en Dublín, ciudad donde Hopkins vivió los cinco últimos años de su existencia, donde falleció y fue sepultado. Emily Hughes escribió en *The Irish Monthly* un interesante paralelo entre Claude Debussy y Gerard Hopkins, bajo el epígrafe “*The Innovators*”.³⁰ Afirma que tanto el poeta inglés como el compositor francés estaban dotados de originalidad —el más raro de los atributos. A ambos les fue negada la aprobación de sus contemporáneos. Aun ahora, su obra es de la que se considera de “gusto adquirido”.

Se cuenta que cuando Debussy tocaba una sola nota, podía oír una nube de sonidos. En su infancia, había escuchado el toque de las campanas de la iglesia, llegando a distinguir en un solo repique todos estos elementos: la nota misma, la nota correspondiente a una octava superior y a una inferior; otras notas armónicas, aun más altas y más bajas; el sonido metálico producido por el choque de la campana y el badajo; el eco; y, finalmente, el acorde formado por todos estos componentes del repique con la vibración del acorde inmediato anterior, aun suspenso en el aire.

28 *The Present Age From 1914*, pp. 191-206.

29 Vol. III, p. 713.

30 Condensado en *The Catholic Digest*, Jan. 1939, pp. 77-78.

Con la excitación del cazador capturaba cada átomo de música en su nube de sonidos, y los aprisionaba en una escala. Naturalmente, no era la escala que practicaba cada día en el piano la niña de la casa vecina, la gran escala de siete notas que ha reinado indiscutiblemente desde que Bach compuso sus cuarenta y ocho fugas y preludios. Contenía, claro está, notas que, tocadas juntas y sin arte, producían disonancias extraordinarias. Debussy escribió sus composiciones en esta escala, lastimando los oídos de algunos de sus contemporáneos, pero logrando éxito después de todo. Su obra crece más y más en popularidad, si bien la considera algo anticuada la vanguardia del pensamiento moderno, ya que no permite la introducción de guitarras hawaianas, sirenas de fábrica, triángulos y maracas. Debussy fue un compositor entre los compositores, así como Hopkins un poeta entre los poetas.

En cada palabra empleada por Hopkins hay toda una nube de palabras: palabras que se relacionan por su significado, su sonido, su connotación. Alrededor de cada uno de sus versos, gira una nebulosa de reflexiones al margen y de notas al pie, de alusiones casuales y otros subproductos de su mente activa con los cuales sojuzga al lector.

Shelley reclama un cerebro sumiso, Hopkins uno activo. Es una lástima que las jóvenes inteligencias en formación se nutran de las golosinas shelleyanas, mientras que el alimento consistente y sano que ofrece el estudio de Hopkins es casi demasiado severo en sus demandas para las mentes adultas, pero fatigadas, que podrían aprovecharlo.

Emily Hughes cree que habría menos poemas baratos, de sexta clase, que tratan de asuntos trillados, si la juventud estudiara a Hopkins. Siempre tiene algo original que comunicar, y aunque sea difícil expresarlo en palabras, él lo dice. Esa lucha por la expresión halla un eco en nuestra dificultad de comprenderlo, y esto es lo que da a su poesía su hermosa vitalidad y su vigor casi doloroso.

* * *

Herbert Read, en su valiosa obra *Collected Essays in Literary Criticism*, dedica veintitrés páginas a Hopkins.³¹ Según dicho crítico, el curso de la poesía en el siglo XIX fue determinado por Words-

31 Pp. 331-353.



worth. Ningún poeta —ni Shelley, ni Keats, ni Landor, ni Tennyson, ni siquiera Swinburne— dejó de ser afectado por la revolución producida en el vocablo poético por el autor de *Lyrical Ballads*. Todos fueron afectados, pero poca cosa hicieron para desarrollar los principios asentados por Wordsworth. Comparados con la magnitud de su experimento, todos los esfuerzos menores del siglo XIX son como nulos, hasta que llegan Robert Browning y Gerard Hopkins. Browning no propugnó una teoría particular de dicción poética; quería que sus versos fueran expresivos, y expresivos fueron —de su personalidad. Lo que sí logró fue ampliar considerablemente el campo de la poesía, agregándole ciertas categorías de contenido, tales como las expresadas en sus monólogos dramáticos y estudios psicológicos en general. Su influencia es notable, porque tiende a fomentar una actitud objetiva en el poeta.

Quizá no se debería pasar por alto a Matthew Arnold, observa Read; poco es lo que agrega a la obra de Wordsworth, pero sí hace ensayos en los versos libres. La originalidad que se atribuye a los poetas contemporáneos que escriben en versos sueltos es exagerada, si se tiene en cuenta *The Strayed Reveller*. Por otra parte, ese gracioso experimento produjo escaso fruto. Los ensayos de Hopkins, en cambio, fueron de mucho mayor influjo potencial, aunque no empezaron a ser efectivos hasta que transcurrieron treinta años después de su muerte.

En opinión de Herbert Read, Hopkins hace resonar su primera nota auténtica en 1864, con el precioso poemita titulado *Heaven-Haven*:

*I have desired to go
Where springs not fail,
To fields where flies no sharp and sided hail,
And a few lilies blow.
And I have asked to be
Where no storms come,
Where the green swell is in the havens dumb,
And out of the swing of the sea.*³²

La terrible sinceridad del proceso mental de Hopkins lo condujo inevitablemente a una originalidad de expresión que no podía conformarse con los patrones ya establecidos de la poética contemporánea.

³² Véase la traducción de M. Manent, p. 214.

Read deduce de las cartas de Hopkins a Bridges y a Dixon que el jesuíta dominaba la técnica del verso inglés como ningún poeta desde Dryden. A éste lo describe en una de sus cartas como “el más masculino de nuestros poetas”, y agrega que “su estilo y sus ritmos dan la mayor importancia en toda nuestra literatura a los desnudos tendones y nervios de la lengua inglesa”. Esta descripción parece bastante inocua, pero implica la convicción de que la poesía debe partir de la naturaleza de un idioma —debe fluir con las inflexiones y cantidades de la lengua, debe, en una palabra, ser natural. Tal era el secreto de la poesía griega y de la poesía anglo-sajona; y es la virtud de la mayor parte de los poetas ingleses que instintivamente rechazan los ritmos italianizantes y demás imposiciones extranjeras y adoptan el ritmo natural que Hopkins llama “*sprung rhythm*” o ritmo abrupto.

La tradición del ritmo abrupto, a la cual volvió Hopkins, es la favorecida por toda la poesía teutónica y nórdica. El ritmo corriente, o verso silábico, no fue introducido en Inglaterra hasta el siglo XVI, mientras que el ritmo abrupto o súbito existía desde el siglo VIII. El metro primitivo inglés se basaba en la aliteración y carecía de rima. En este metro, cada verso tiene una cesura y cada hemistiquio contiene dos o más sílabas acentuadas (*stresses*) y un número variable de sílabas átonas (*slacks*). Las sílabas acentuadas en cada verso tienen los mismos sonidos iniciales, razón por la cual el metro se llama aliterativo. La única diferencia entre dicho metro y el de Hopkins consiste en que éste añade la rima y emplea la aliteración sin regla fija. En algunos de sus poemas el efecto total de la aliteración no es inferior al de un poema puramente aliterativo, como *Piers Plowman*. Un ejemplo insuperable es el *Windhover*.

En cuanto al vocabulario individual de Hopkins, Read piensa que ningún poeta vacila en inventar palabras cuando su sensibilidad no se satisface con los términos corrientes. La poesía sólo puede renovarse descubriendo el sentido original de la formación de palabras. Estas no son todas igualmente aptas para los grandes poemas, sino que se arrancan del contexto de la experiencia; no están en la mente del poeta, sino en la naturaleza de los objetos que describe.

Hopkins fue un verdadero revolucionario; es decir, sus valores eran tan fundamentalmente opuestos a las prácticas corrientes, que

sólo por un esfuerzo de la imaginación podían ser comprendidos. Una vez comprendidos, muchas faltas aparentes se justifican y no hay razón para hacer hincapié en ninguna de ellas.

El poeta tenía una serena y modesta confianza en sí mismo. Podía admitir la crítica de sus amigos, y con todo persistir tranquilamente en su obstinación.

Si no hubiera sido jesuíta, Hopkins habría escrito sin duda más poemas—quizá tantos como Bridges, Browning o Swinburne; pero no habría sido necesariamente un poeta mejor. Herbert Read escribe: “Tal como es, su pequeña cosecha es tan rica y dorada que no la trocaría por todos los pálidos montones de versos apilados por sus contemporáneos”.

El citado crítico concluye su estudio afirmando que la influencia *patente* de Hopkins apenas ha tenido tiempo de manifestarse en el conjunto de la poesía inglesa. La influencia *latente* es otra cosa. Es una cuestión de aliento que impregna, que penetra a todo poeta cuyo oído se abre a los ritmos de la vida contemporánea, la música de nuestra existencia y la tragedia de nuestro destino. En este sentido, Hopkins se cuenta entre los poetas más vitales de nuestra época y su influencia llegará muy lejos en el futuro de la poesía inglesa.

Diez años después, en 1948, Herbert Read publicó su obra *Form in Modern Poetry*. En esta clásica contribución a la estética, el autor trata precisamente de demostrar que la forma de la poesía, como de todo arte, es esencialmente orgánica, y que la poesía moderna logrará conservar su vitalidad únicamente en el grado en que se manifieste espontánea.

La poesía, afirma Read, no sólo depende del sonido de las palabras, sino más aun de sus repercusiones mentales. Opina el crítico que esta teoría de la poesía está ilustrada históricamente por la corriente principal de la tradición poética inglesa, la cual se origina en Chaucer y llega a su culminación final en Shakespeare. Está en contradicción dicha teoría con la mayor parte de la poesía francesa anterior a Baudelaire; con el llamado período clásico de la poesía inglesa, que culmina en Alexander Pope; y, por último, con el poeta laureado Robert Bridges. Fue restablecida en Inglaterra por Wordsworth y Coleridge, desarrollada hasta cierto punto por Browning y

Hopkins, y en nuestros días por poetas como Wilfrid Owen, Ezra Pound y T. S. Eliot.³³

Hopkins puede considerarse como contemporáneo de Swinburne, por quien fue quizá influenciado momentáneamente. Pero así como Swinburne ha gozado su ascensión de llamarada, y ahora casi ni arde, Hopkins apenas acaba de surgir de la obscuridad a la cual su genio original lo tenía condenado.

En la poesía de Hopkins el pensamiento tiende a nublarse con la belleza superficial. Pero la idea se encuentra allí realmente, y cuando el lenguaje sea más aceptado, surgirá con toda su fuerza y variedad. No hay ningún sistema explícito, ni la verdadera poesía lo requiere. Quizá la única cualidad esencial es un sentido de los valores, y éste lo poseía Hopkins en alto grado. Acaso en intensidad actual su poesía ganó más de lo que perdió, al abrazar una vocación de obediencia a la autoridad.

Termina Herbert Read su magistral estudio con este atinado comentario: "El verso hopkinsiano no es nada si no es intelectualmente atemperado, viril, masculino, el 'terrible cristal', precisamente lo contrario de todo lo que sea sentimental e indulgente".³⁴

* * *

En 1938 escribió Martin D'Arcy un ensayo sobre Hopkins, que se publicó en la obra titulada *Great Catholics*.³⁵ En los veinte años que han pasado desde que apareció la primera edición de los poemas, dice el ilustre escritor, el mundo literario ha llegado a creer cada vez más en la alta calidad del genio de Hopkins. No hay todavía, sin embargo, un acuerdo semejante sobre su personalidad. De los propios poemas y de algunas anécdotas a menudo repetidas, ha surgido la leyenda de un poeta muy sentimental y muy excéntrico, nacido fuera de su época. La circunstancia de haber sido Hopkins sacerdote y jesuita aguijoneó la imaginación de algunos críticos quienes, basándose en sus últimos sonetos, concibieron por él una profunda lástima (¡una planta tan tierna en el rudo plantío de la Compañía de Jesús!) y hasta sugirieron que sus dotes poéticas se asfixiaban en la vocación que eligió y al final tenía dudas acerca de dicha vocación y

33 *Op. cit.*, pp. 45-46.

34 *Op. cit.*, p. 59.

35 Editada por Claude Williamson y traducida por Alejandro Rosas. Pp. 503-512.

de la misma fe. Parece natural, tal vez, que aquellos que poco saben de los caminos de Dios con las almas individuales, especialmente las predilectas, interpreten así los sonetos de la tribulación.

El profesor Abbott, en su introducción a un volumen de las cartas de Hopkins, declara que "es una suerte para nosotros que su nombre pertenezca a la literatura y no a la hagiografía". Supone D'Arcy que con esto quiere decir el profesor que Hopkins puede resistir la prueba de genio poético, pero no la de santidad. Que esto es lo que piensa Abbott se desprende de una comparación que expresa entre Milton y Hopkins. "Hay un parentesco espiritual entre los dos poetas. Pero lo que era posible a la voluntad resuelta de Milton el hereje, era superior a las fuerzas de Hopkins el sacerdote. A este le faltaba, a mi parecer, esa tranquila certeza de cómo se debe servir a Dios". Es siempre peligroso formular conjeturas acerca de la vida espiritual de una persona y Hopkins nunca fue de aquellos dispuestos a contar secretos, pero sí podemos preguntar si el sufrimiento espiritual del sacerdote no se apoyaba en una intimidad mucho mayor con Cristo crucificado que la horrenda y quimérica perspectiva de un Milton.

Puesto que otros comparten la impresión de Abbott y que la leyenda de la debilidad de Hopkins circula todavía, es importante examinar este prejuicio a la luz de las pruebas que contienen el diario de su vida y sus cartas. Cree D'Arcy que después de una lectura desinteresada de estos documentos, nadie puede menos de sentir que está en presencia de un hombre de suma sinceridad y sencillez, de conciencia infinitamente delicada, profundo sentido del honor y firme lealtad a su vocación. Por otra parte, sus poemas muestran las marcas de grandes conflictos internos y su gran individualidad llega a veces, preciso es confesarlo, hasta lo excéntrico. En el diario, la observación nunca es débilmente impresionista y sólo en ocasiones poco frecuentes es emotiva; es tan directa que casi llega a ser impersonal, y al esfuerzo de ser verídica se debe la minuciosidad del detalle y la singularidad del lenguaje. Esta singularidad podría significar fuerza, si no fuera que lo que atrae a menudo su atención es lo inusitado en la naturaleza. Según el modo de ver de Martin D'Arcy, aquí es donde se halla claramente planteado el problema de su carácter. Lo que era su virtud podía ser también su debilidad. Se interesaba en los demás y en lo que podrían decirle, y solía gus-

tar de la conversación de sus hermanos irlandeses en el noviciado, por ejemplo. Pero, durante toda su vida, Hopkins es mucho más un observador agudo que una víctima de la introspección.

Las cartas a Bridges y a Dixon acusan esa mezcla de vigorosa discriminación y singularidad. Es muy posible que la circunstancia de que era un convertido y que había sido educado en la atmósfera de rectitud que caracteriza tan peculiarmente la religión de la época victoriana, pueda ayudar a descifrar algunos de los misterios de su carácter. Por sentimiento y por educación era un victoriano completo, y a través de ese modo de ser debía actuar un genio absolutamente no victoriano. Otros convertidos han manifestado esa misma tensión irresuelta. Han asombrado y asombran todavía al católico tradicional por su incapacidad de condescender.

Christopher Devlin ha señalado, en un penetrante ensayo, cuán íntima es la conexión de pensamiento de los poemas con los Ejercicios de San Ignacio.³⁶ Estos ejercicios empiezan con la idea del servicio de Dios y siguen con el servicio de Cristo Rey; son un manual militar de santidad que expone claramente las reglas y disciplina del ejército de Cristo. La vigorosa inteligencia de Hopkins quedó singularmente atraída por ellos; vivió y pensó de acuerdo con esas reglas. No deja de tener significación que al ver a un soldado siempre estuviera predispuesto a bendecirlo y que uno de sus más tiernos poemas trate del joven corneta de un regimiento. Por otra parte, desde la infancia, su inspiración y su verdadero amor fue Cristo. No cabe duda que en un principio este amor se vio mezclado con sentimientos románticos; Hopkins experimentó la influencia de Keats y Tennyson y el influjo de Nolben. En un soneto a la Comunión Pascual, el pensamiento y el lenguaje son románticos; pero fue demasiado honesto, hasta en su juventud, para permitir que el romance se sobrepusiera a la realidad.

Cuando ingresó en la Compañía de Jesús, los Ejercicios de San Ignacio comunicaron una fuerza de acero a este amor por Cristo. Debía descubrir que Dios no le tenía reservada una carrera fácil. Pero a través de todas sus pruebas y de todos sus desengaños estuvo muy seguro de su llamamiento al servicio de Cristo y consideró con espanto, como una deslealtad y una traición, toda sugestión de abandonar las filas. En 1881 escribía a Dixon: "Por lo que a mí toca,

36 "Hopkins and Duns Scotus", *New Verse*, April 1935. pp. 12.17.

no sólo he pronunciado mis votos públicamente unas veintidós veces, sino que los renuevo privadamente todos los días, de manera que sería el mayor de los perjuros si ahora me volviese atrás. Y aparte de eso, puedo exclamar con San Pedro: ¿A quién habré de ir? *Tu verba vitae aeternae habes*". En otra carta del mismo año declara que deja los asuntos, tales como la publicación de sus poemas, en manos de sus superiores, y que trata de vivir confiado en la providencia de Dios. Esta confianza no fue en vano, a pesar de todas las apariencias. En 1889 escribe a Bridges que no tiene los alicientes ni las inspiraciones que mueven a otros a componer versos. A renglón seguido se lee la frase reveladora: "El sentimiento, especialmente el amor, es el gran poder inspirador y la fuente de la poesía, y la única persona de quien estoy enamorado, rara vez, sobre todo ahora, mueve mi corazón sensiblemente; cuando lo hace, no siempre es posible 'capitalizar' sobre ello, sería un sacrilegio el obrar así". El autor de esta frase tiene ciertamente un nombre que pertenece a la hagiografía, y es más sabio y más heroico que el joven que compuso canciones románticas en honor de Cristo, afirma D'Arcy.

No es sorprendente que Humphry House escriba por su parte: "Ninguna frase explica mejor los móviles y la orientación de la vida de Hopkins que ésta: 'El hombre ha sido creado para alabar'. Creía en ella tan completamente como se puede creer en algo, y la deberá recordar el crítico cuando se sienta dispuesto a lamentar cualquier detalle de su vida".

G. W. Stonier, en un examen crítico de los poemas de Hopkins, dice que "la religión lo endureció moral e intelectualmente, le suministró un fondo mejor adaptado a su genio que el mito griego y comunicó a su poesía el estilo polifónico y la fuerza dilatadora, realista y apasionada de su gran obra. Teniendo esto en cuenta, me parece absurdo el perjuicio que le habrían causado conflictos entre el arte y la religión, la sensibilidad y el ascetismo".³⁷

Si lo anterior es cierto, concluye D'Arcy, entonces el contraste que establece Abbott entre Hopkins y Milton y su observación de que aquél carecía de "esa tranquila certeza de cómo se debe servir a Dios", están fuera de lugar. Hopkins nunca se apartó de una regla y de un ideal muy definidos en cuanto a la forma de servir a Dios.

37 D'Arcy, *loc. cit.*

Hopkins, substancialmente, es robusto y siempre tiene los ojos muy abiertos. No hay en él rastro de temor, no se concentra en su interior para escapar a la realidad y substituir el mundo verdadero por un mundo imaginativo y sentimental. Por lo tanto, para poder comprender su melancolía y la impresión de nervios gastados, no debemos comenzar haciendo hincapié sobre estas últimas características, sino sobre la sana calidad del conjunto. Empieza la vida con la vista alerta y rebosando alegría. Esta nunca se extingue totalmente, como lo prueba el tono de muchas de sus cartas a Bridges y el *slang* que con frecuencia emplea en ellas.

La opinión pública y los modales convencionales constituyen una bendición mixta. Hopkins no recibió esa bendición; quedó indefenso y fue tornándose cada vez más singular, a pesar del odio que él mismo sentía por la excentricidad. Obtuvo una ventaja, sin embargo; cuanto pensó y escribió fue caracterizado por una intensa originalidad. Llegó a amar por costumbre, así como por naturaleza, "todas las cosas contrarias, originales, escasas, extrañas".

Resulta evidente que su salud y sus nervios le fallaron, y en ese tiempo no había remedio, si es que lo hay ahora, para la postración nerviosa. La melancolía provocada por la debilidad y la depresión de los nervios debía forzosamente invadir su intelecto y su vida espiritual. Lo tentó a considerar toda su vida como un fracaso, a pensar en sí mismo como un "eunuco del tiempo" y a pleitear enternecedoramente con la Providencia, en nombre de la justicia que tanto amaba. "Tú eres justo, Señor, si yo me opongo a ti... ¿Por qué todo lo que intento ha de terminar con un desengaño?" Pero lo que debe impresionar al lector es la prueba de su lealtad y fidelidad inalterable al ideal de los Ejercicios, durante toda esa aflicción, así como la calidad vigorosa de sus cartas hasta en ese tiempo. Es posible que se haya considerado un fracasado; ciertos críticos parecen haber sido engañados por el tono de sus tristes sonetos y la apariencia de excesiva fragilidad en toda su vida. Pero, ciertamente, no puede culpársele de semejante depresión y sufrimiento. Se originaron en su castidad, en la perfección de su sensibilidad y en la carga de un cuerpo que se consumía. Cuando era realmente él mismo, en la intimidad que, según pensaba, existía entre Cristo y su alma, su fidelidad fue absoluta, como las pruebas lo demuestran.

Por otra parte, la Providencia no permitió que la abstención he-

roica del poeta y su disposición a sacrificar la celebridad quedaran sin recompensa. Es realmente notable que una poesía tan escondida del mundo, tan condenada aparentemente a morir, sea ahora muy elogiada donde quiera se comprende la lengua inglesa. Creyó su vida espiritual un fracaso y tuvo muchos momentos de abandono. Pero entre sus últimos poemas hay uno en el cual le fue dada una rápida comprensión de su valor personal a los ojos de Dios, aunque era demasiado humilde para aplicársela a sí propio. En el soneto dedicado al santo hermano lego Alfonso Rodríguez, canonizado poco tiempo antes, Hopkins, compara la gloria alcanzada mediante proezas que todo el mundo puede aclamar, con la que obtiene un martirio oculto.

Fue su destino no sólo creerse un "eunuco" y engendrar poemas inmortales, sino también sentirse un fracasado espiritual y ser exaltado en su cruz. Los sonetos expresan su angustia; sus cartas y su vida demuestran su resistencia heroica. Su cuerpo y su temperamento lo exponían a padecer mucho. La sencillez infantil, que magnificó la originalidad de su visión y de su carácter, hizo que el espectáculo del mal, físico o moral, le fuese repugnante. Pero nunca se apartó de su ideal; nunca se encerró en sí mismo e hizo un culto de sus emociones; nunca abandonó las filas para llorar en la fosa. En ese poema "en honor de San Alfonso Rodríguez", utilizó una vez más la imagen del soldado y anunció que ningún clarín debía saludar el papel por él desempeñado en el campo de batalla. Pero los últimos versos del soneto, aunque él lo ignoraba, eran proféticos. "Dios (que modela montañas y continentes, la tierra y todo; que, con incesante poderío, colora la violeta y crea más y más árboles) podía coronar una carrera con el triunfo".

La carrera de Hopkins fue coronada con el triunfo, y esa coronación le parece a Martin D'Arcy más semejante a la creación de árboles sin número que a la coloración de la violeta.

* * *

Edwin Muir, el historiador literario ya mencionado, publicó en 1939 la obra titulada *The Present Age From 1914*. En ella afirma que Hopkins fue ante todo un poeta de ingenio natural, con una aprehensión puramente afectiva de las palabras, tal como muchos poetas mayores no la han poseído, y con una capacidad asombrosa para expresar por medio de ellas la forma sensible, el color y la pal-

pabilidad de los objetos que describen. Este es acaso el más extraordinario de los dones singulares de Hopkins y es una consecuencia directa de su ingenio. Sus cartas y cuadernos muestran el apasionado interés que tenía por el mundo físico, con todas sus formas, colores y sonidos. El *Windhover* es quizá su proeza más consumada en este aspecto. ³⁸

Hopkins sabe escribir lisa y llanamente, o espléndida y retóricamente, o vaga y obscuramente. No parece haber nada que no sea capaz de expresar el estilo hopkinsiano; no puede uno menos de sentir que hay algo extraordinario en su talento.

En los sonetos *Carrion Comfort* y "*No worst, there is none*", las palabras siguen las convulsiones mismas del espiritual tormento; para encontrar un paralelo debemos retroceder hasta los jacobitas. En el segundo de dichos sonetos hay versos de grandeza y magnitud que recuerdan las incomparables obras de la poesía trágica:

*O the mind, mind has mountains; cliffs of fall
Frightful, sheer, no-man-fathomed.* ³⁹

En versos como éstos se eleva Hopkins, incontestablemente, a la altura de los grandes poetas. Nada hay semejante, en peso y volumen, en la poesía de su época, excepto tal vez algunos de los versos de Browning.

Edwin Muir opina que los intentos de los imitadores de Hopkins han sido desastrosos. Según dicho crítico, ningún ritmo es forzado si el poeta lo usa con naturalidad; ningún ritmo es natural si el poeta lo emplea con artificio. Por otra parte afirma que, desde 1918, Hopkins ha ejercido una influencia casi comparable a la de Ezra Pound y T. S. Eliot.

Gwendolen Murphy lamenta que la alegada dificultad de la poesía moderna haya impedido que se lea una buena parte de ella. Como la dificultad puede significar una gravedad o una belleza notables, mucho se pierde al ser alejados por ella. Un poema que a primera vista parece obscuro, acaso oculta riquezas que pueden llegar a ser nuestras para toda la vida. Un buen ejemplo es el *Windhover*: se experimenta la fuerza del poema aun antes de comprenderlo. Y puede

³⁸ *Op. cit.*, pp. 87-93.

³⁹ Véase la traducción de Dámaso Alonso, p. 229.

ser discutido, una y otra vez, con interés siempre creciente, a causa de su magnífica opulencia.⁴⁰

Entre los cuarenta y nueve poetas que Murphy selecciona para su antología moderna, Hopkins ocupa el primer lugar y se halla representado por estos cinco poemas: *The Windhover*, *Heaven-Haven*, *Hurrahing in Harvest*, *Carrión Comfort* y "*No worst, there is none*", todos los cuales se encuentran en el presente estudio, dos de ellos en el capítulo II y los tres restantes en el último.

John Pick escogió atinadamente para su libro sobre Hopkins el subtítulo "*Priest and Poet*".⁴¹ Esta obra es muy provechosa para neutralizar las falsas representaciones y opiniones equivocadas de escritores agnósticos o no católicos, tales como Elizabeth Phare y los editores de los Poemas y de las Cartas. Como estudio literario, sin embargo, el volumen del Dr. Pick es inferior a la monografía publicada con bastante anterioridad por el Padre Lahey.

El Dr. Pick hace hincapié en los veintinueve años que Hopkins dedicó a la Compañía de Jesús. Durante todo ese tiempo estudió, meditó y practicó los Ejercicios Espirituales, los cuales llegaron a formar parte de su existencia y de su actitud. Imprimieron dirección a todo lo que experimentó, pensó y escribió. Influyeron en sus poemas más exuberantes y gozosos; fueron parte de sus sufrimientos y desolación. Modelaron su reacción ante la belleza del mundo creado. Su actitud para con la poesía y la fama fue moldeada por ellos. Ajustaron su temperamento y sensibilidad naturales a un ideal de perfección.

El término que Hopkins ideó para designar el principio de la belleza en todos los seres, *inscape*, el Dr. Pick lo encuentra cerca de cincuenta veces en el Diario redactado por el poeta entre los años 1868 y 1875.

Un valor peculiar de la obra del Dr. Pick lo constituye la precisión y el vigor con que expone la visión sacramental de la naturaleza que Hopkins poseía. En muchos de sus últimos poemas se desarrolla dicho aspecto sacramental, mediante el cual el poeta y el sacerdote penetran por los seres sensibles hasta las recónditas belle-

40 *The Modern Poet, passim.*

41 El autor es norteamericano, pero publicó su obra en Londres: Oxford University Press, 1943.

zas. En el primer poema que escribió Hopkins como escolástico jesuita exclama:

*I kiss my hand
To the stars, lovely-asunder
Starlight, wafting him out of it.*

Sin embargo, observa el crítico mencionado, el significado religioso no le confiere por sí propio a una obra de arte la grandeza poética; puede expresar una visión sacramental de la naturaleza, y ser, no obstante, un poema de inferior calidad. El ser o no ser obra de arte depende de las normas artísticas.

El autor cita a Jacques Maritain, quien ha señalado cuidadosamente la importancia de diferenciar el arte de la prudencia. Mientras el arte actúa “*ad bonum operis*”, por el bien de la obra, la prudencia se ejercita “*ad bonum operantis*”, por el bien del operador. El arte, como tal, no tiene otro fin que la perfección de la obra que se realiza, y no la perfección del artista. Esta idea era también la de Hopkins.

Aunque el único fin del arte es la obra misma y su belleza, con todo, para el artista que la ejecuta, la obra por realizar entra en el dominio de la moral y, por lo tanto, es solamente un medio. El fin de la obra de arte es la belleza, pero el fin del hombre es Dios. Todos los poetas, sostiene el Dr. Pick, pueden, y a fin de cuentas, deben ser juzgados bajo ambos aspectos.

El crítico citado estudia asimismo la actitud patriótica de Hopkins, quien era “*in many ways a very English Englishman*”. El efecto de la situación política irlandesa parece haber sido el intensificar su propia devoción a Inglaterra. En un poema escrito en Dublín siente la nostalgia de su patria:

*England, whose honour O all my heart woos, wife
To my creating thought...*

Oh Inglaterra, cuya honra todo mi corazón anhela, dama
De mi creador pensamiento...

De la misma época data un poema inconcluso, “*What shall I do for the land that bred me*”, que Hopkins inició durante sus vacaciones en Clongowes Wood (agosto de 1885), en el cual exclama:

Call me England's fame's fond lover.

Tales versos son afines a aquél de Shakespeare de que tanto debió gustar nuestro poeta :

*This blessed plot, this earth, this realm, this England.*⁴²

Para el Dr. Pick es obvio que el único modo de juzgar adecuadamente a este sacerdote, que también fue poeta, es "teniendo en cuenta el infinito", la *primauté du spirituel* —la norma por la cual él mismo se juzgaba y quería que lo juzgaran. Para evaluar a Hopkins hay que elevarse a un plano espiritual de sacrificio y amor. Juzgarlo desde otro aspecto inferior es incurrir en una rotunda equivocación.

* * *

En 1944 fue conmemorado en el mundo de las letras inglesas el centenario del nacimiento de Gerard Manley Hopkins. Uno de los principales homenajes a su memoria fue la publicación de la obra erudita del Dr. William Henry Gardner, actualmente profesor en la Universidad de Natal.⁴³

El autor declara, en el prefacio, que su estudio formal de Hopkins data de 1934; su tesis profesional para el doctorado versó sobre este poeta. El primer volumen de la obra de Gardner trata muy a fondo los tópicos siguientes: la doble vocación hopkinsiana, el poema del *Deutschland*, la morfología de los sonetos, la dicción y la sintaxis, los temas y las imágenes, los críticos y los revisteros y la influencia de Hopkins en la poesía moderna.

El capítulo relativo a los sonetos es uno de los más notables por su erudición y por el estudio completo de la morfología. Según el Dr. Gardner, la hazaña de Hopkins en el soneto fue el haber empleado magistralmente diez variaciones diversas de la forma italiana, sin contar tres modificaciones menores dentro de los tipos principales. Así por ejemplo, de los sonetos que figuran en el capítulo II del presente estudio, los cuatro primeros los cataloga Gardner en el tipo C; el quinto y el décimo en el subtipo C₁; el sexto, octavo y noveno, en el tipo D; y el séptimo, que es el breve o truncado, en el tipo E. El soneto dedicado a la Oxford de Escoto, que se halla al final del

42 *Richard II*, act II, scene I, line 50.

43 *Gerard Manley Hopkins (1844-1889): A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*. El primer volumen se publicó en Inglaterra en 1944 y el segundo en los Estados Unidos en 1949.

capítulo III, pertenece al tipo D. En cuanto a los sonetos de la desolación, dos de los cuales se encuentran en el capítulo VI, están clasificados en el subtipo C₂; y el estupendo *Carrion Comfort*, favorito de los traductores, en el tipo F.

El propio Gardner concluye el capítulo citado con esta pertinente observación: "Estas categorías podrán parecer arbitrarias y hasta pedantes, pero son propias para mostrar la extraordinaria maestría y fertilidad en recursos del poeta".

En otra parte de la obra presenta el autor un interesante paralelo entre Hopkins y Baudelaire. Ciertamente es que Hopkins no estaba calificado para sondear, de un modo subjetivo, las más hondas simas de la degradación humana. Sin embargo, su sentido de la perversidad del hombre es tan penetrante como el de Baudelaire, sus gritos *de profundis* son tanto o más desgarradores; pero las decisiones espirituales de sus poemas desarrollan su intensidad plena, no en *les ténèbres qui puent* o en *les miasmes morbides* de "Las Flores del Mal", sino más bien en

Le feu clair qui remplit les espaces limpides,

esto es, expresando la belleza y la verdad divinas que Villon y Baudelaire con frecuencia vislumbraron, pero no persiguieron incansablemente.

En su *Elévation*, Baudelaire señala un empíreo de poesía religiosa que Hopkins debía explorar más a fondo: feliz el hombre, exclama el poeta francés, cuyo pensamiento, cual las alondras,

*Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!*

Esto es lo que Hopkins llevó a cabo, pues, como se expresa André Bremond: "*Tout lui est mot ou syllabe d'un verbe divin créé*".⁴⁴

Más aun, en el plano moral, Hopkins percibe tan claramente como Baudelaire la naturaleza equívoca de la belleza; pero mientras éste se encoge de hombros: *De Satan ou de Dieu, qu'importe?*, aquél insiste en que hay que considerar el aspecto "peligroso" de la belleza, en el juicio ético, como la cabeza de Medusa en la égida

44 Véase el capítulo VI.

de Minerva. Para el poeta inglés la belleza ha de ser tan irreprochable en sus últimos efectos como en su atracción inmediata.⁴⁵

El paralelo anterior lo presenta Gardner tan magistralmente para refutar una opinión en mala hora expresada por T. S. Eliot. Según éste, el autor de tantos poemas de éxtasis y dolor, de anhelo y desesperación, de mística visión y apasionado coloquio familiar con Dios, no es más que un poeta "devoto": no un poeta religioso en el sentido más trascendente en que Baudelaire y Villon fueron poetas religiosos, ni siquiera en el sentido en que la obra de James Joyce está "penetrada de sentimiento cristiano". Semejante aspecto paradójico y caprichoso de Hopkins lo rechazan la mayoría de los críticos.

En 1948 salió a luz, gracias al cuidado exquisito y meticuloso de William Henry Gardner, la tercera edición de los poemas de Hopkins. Figuran en ella ciertos poemas aun inéditos, otros varios que el autor dejó inconclusos, así como los poemas que escribió en galés, latín y griego. El arreglo y la presentación son nuevos, y, al parecer, definitivos. Los 27 poemas anteriores al *Deutschland* forman la primera sección, titulada *Early Poems*. La segunda encierra los 48 poemas de la madurez, escritos desde 1876 hasta el 89, año de la muerte del poeta. La tercera sección se halla dividida en dos partes: la primera de ellas comprende los poemas inconclusos, los fragmentos y versos ligeros anteriores al ingreso de Hopkins en la Compañía de Jesús y salvados de la quema de sus manuscritos; esta parte consta de 23 composiciones. La siguiente incluye 24, que corresponden a los años 1876 a 1889. Por último, la cuarta sección contiene las traducciones de Esquilo y Horacio, así como de ritmos y preces de la liturgia; también los poemas latinos originales y las versiones poéticas al galés, griego y latín. Entre éstas figuran selecciones de *The Tempest*, *The Merchant of Venice* y *King Henry VIII*, junto con el poema que Dryden le dedicó a Milton. El total de la última sección es de 19 títulos y 141 el de todo el volumen de los poemas de Hopkins.

En la introducción, el editor justifica las novedades que presenta dicho volumen afirmando que Hopkins ha alcanzado una posición que confiere importancia, tanto psicológica y biográfica como literaria, a todo cuanto salió de su pluma.

45 *Op. cit.*, vol. I, pp. 240-241.

Quienquiera estudie con empeño estos poemas, agrega el Dr. Gardner, con la mente puesta en la *medula* de la obra y no en sus ribetes estilísticos, no se preocupará en gran manera, ni por largo tiempo, por las idiosincrasias del poeta. La familiaridad contribuirá al encanto de una poesía que rinde cada vez más en las lecturas sucesivas. Los últimos sonetos tienden a una sencillez "más miltónica" y representan ciertamente un desarrollo natural, sano y provechoso. Pero cualquier crítica que trate de privar a sonetos como *God's Grandeur*, *The Windhover*, *Hurrahing in Harvest*, de su título a una belleza absoluta en su género y por su propio derecho, está segura de ser repudiada.

En suma, la poesía de Hopkins es el resultado de una tensión, bajo ningún concepto desafortunada, entre la libre *personalidad* del artista y el *carácter* adquirido del sacerdote jesuíta. Su talla debe medirse por la hondura, intensidad y riqueza de su obra, por la calidad antes que la cantidad.

Hopkins tuvo también sus tropiezos esporádicos. Pero las compensaciones son valiosas. Primera, "la magia de la gramática". En sus versos la conversación y el encantamiento se aúnan y mezclan sin disonancia. En segundo lugar, "la magia de la dicción". Después de haber estado en la escuela de Shakespeare y de Keats, digno es Hopkins de permanecer en su compañía. Luego, sus imágenes, ya sencillas e infantiles, ya dinámicas y veloces, ya curiosamente metafísicas. Finalmente, su singular dominio del ritmo, a la vez libre y disciplinado, y su manejo original del soneto italiano, del cual produjo tan magistrales variantes.

* * *

Robert Lynd, en *Modern Poetry*, afirma que la fama y la influencia de nuestro poeta son ambas principalmente modernas. De acuerdo con la opinión de Cecil Day Lewis, reconoce que Gerard Hopkins, junto con T. S. Eliot y Wilfrid Owen, es quien más prominente influjo ha ejercido en los poetas jóvenes. Agrega que ninguna antología de versos modernos estaría completa si omitiera a Hopkins. Históricamente su lugar se halla en la poesía contemporánea.⁴⁶

H. V. Routh, por su parte, declara que este artista, músico, in-

46 En su antología figuran los poemas señalados con los números 2, 6 y 7 en el capítulo II del presente estudio.

vestigador, filósofo, jesuíta y poeta, desaparecido once años antes del comienzo de nuestro siglo, pertenece, sin embargo, a nuestra época con más derecho que Doughty, a pesar de que este poeta vivió hasta 1926.⁴⁷

Muy atinadamente observa el autor que Hopkins aprendió, no a evadir las experiencias extrínsecas y afectivas, sino a disfrutarlas sacramentalmente como insinuaciones de la divina presencia. Ahora bien, tales indicios podían difícilmente expresarse mediante la retórica del verso victoriano. No sólo los árboles, la hierba y las perspectivas, sino todo ser humano, tenía su *inscape* personal, una mística fuerza creadora que modela la mente y debe hallar su expresión en una "belleza individual característica del estilo". Siendo esto así, era más probable que el poeta encontrara su dicción propia entre los vocablos y giros de origen anglo-sajón o folklórico y conservados en el lenguaje común de las gentes que hablan con el corazón. Los metros cuantitativos, las sílabas contadas como en latín, eran, en la opinión del poeta, convencionalismos importados. En la conversación se da importancia a las palabras y sílabas que la tienen, con tanta énfasis que no se presta mayor atención a las palabras y sílabas que se agregan. Tal debiera ser el arreglo del verso viviente y hablado: un sistema de golpes y acentos tónicos como en el inglés antiguo y medio.

Pero hay una diferencia. La mente moderna actúa en dos planos distintos. El poeta puede percibir la belleza circundante, en un momento de penetración mental exaltada, y reproducir su impresión lo mejor posible; esto es el nivel intelectual inferior. Al propio tiempo puede elevarse sobre sí mismo mediante la inspiración que procede de Dios, y en este nivel superior *crear* lo que está más allá del alcance de la observación humana. Los dos impulsos obran contiguamente, y su actuación recíproca la sugieren el manejo de los ritmos, el entrelazarse una corriente inferior con otra superior, el agregarse una melodía a otra en calidad de acompañamiento, como el contrapunto en música, produciendo así el "contrapunto del ritmo".

Si la obra de Hopkins debía ser una verdadera iluminación, tenía que dejarla crearse por sí misma, y, como dice bellamente Edith Sitwell, "desarrollarse cada poema según las leyes de su propia naturaleza, pero en los términos que son con frecuencia la forma irre-

⁴⁷ *English Literature and Ideas in the Twentieth Century*, pp. 106.108.

gular, aunque del todo natural, de un árbol". (*Aspects of Modern Poetry*).

Así lo hizo en verdad Hopkins, y por cierto reviviendo el derecho divino del poeta de significar más de lo que acierta a expresar. Su actual crédito, aparte de su intensa personalidad, se debe en gran parte a sus teorías, a pesar de que éstas no son nuevas. Todos los grandes poetas han ejemplificado el ritmo abrupto, especialmente Milton; todos adivinaron la *inscape*, aunque no pensaron en la palabra. Hopkins proporcionó una nomenclatura a las intuiciones de sus predecesores. Esto es lo que necesitaba el siglo XX; ésta es la razón de su influencia.

En 1947 publicó Eleanor Ruggles la magnífica biografía a que se ha referido ampliamente el capítulo I del presente estudio. Después de una excelente introducción, la distinguida autora considera uno por uno todos los aspectos de la vida del poeta y del sacerdote. El lector puede seguir a Hopkins desde "el olmo y el abedul" hasta "la tierra de las penalidades", pasando por Oxford y Dublín. Hay sendos capítulos que tratan de la conversión de Hopkins, del novicio, del sacerdote y de sus amigos poetas, con los intermedios correspondientes. En lo tocante a crítica literaria, ésta se concentra en el gran poema *The Wreck of the Deutschland*.

El año 1948 vio la publicación de la obra de un jesuita, el Padre W. A. M. Peters, con el rubro de *Gerard Manley Hopkins*. Lo que motivó este estudio, según se infiere de la introducción, fue el deseo de suplir las deficiencias de los trabajos de Pick y Gardner. En efecto, aquél muy poco trata de la relación entre la experiencia religiosa del poeta y su peculiar técnica poética. Este anota varios recursos líricos y desviaciones de la sintaxis normal, pero no explica el por qué y para qué. La base del estudio de Peters es la interpretación de los términos *inscape* e *instress*, ninguno de los cuales fue definido satisfactoriamente por Hopkins. Según Peters, la *inscape* es "la reflexión extrínseca de la naturaleza interna de un ser". Distingue el patrón y el diseño de la *inscape*, basándose en que aquéllos denotan lo que es externo al objeto. La *instress* tiene un doble significado: como causa, se refiere al corazón del ser o la energía inherente que constituye la actualidad del objeto; como efecto, significa la impresión específicamente individual que dicho objeto produce en el hombre, o sea, lo que se ha dado en llamar el "impacto". A diferencia de la *inscape*, la *instress* sólo puede conocerse indirectamente,

ya que no es una cualidad primaria sensible del ser. Lógicamente, si el hombre conoce mejor las *inscapes* de la creación, conocerá mejor a Dios.

El mismo año vio la luz en Oxford, al igual de la obra anterior, la de K. R. Srinivasa Iyengar, con el título de *Gerard Manley Hopkins: The Man and the Poet*. Para ciertos críticos, este volumen es un resto de lo que han denominado la ortodoxia hopkinsiana. Iyengar, un hindú que posee cierta cultura literaria inglesa, es, sin embargo, menos exaltado que muchos hopkinsianos. La interpretación y apreciación de los poemas va intercalada con la biografía del poeta. Los capítulos, aun los más importantes, son esquemáticos, y la discusión de los poemas adecuada. Ordinariamente los comentarios son elementales y, en ocasiones, bastante ingenuos.⁴⁸

Según J. A. K. Thomson, la generación de poetas jóvenes se fija más en Gerard Manley Hopkins, y acaso en Samuel Butler, entre los autores del siglo XIX; y entre los del XX en Yeats, Eliot, D. H. Lawrence y James Joyce. De todos éstos se puede afirmar, en conjunto, que no se someten a las influencias clásicas. Hopkins, por cierto, no era enemigo de los clásicos, en los cuales estaba muy versado; la Iglesia Romana, por otra parte, con sus tradiciones latinas, significaba muchísimo para él. Pero, concluye Thomson, su modo histerico de escribir, aunque evidentemente natural en él y generador de extraños y poderosos efectos, no era clásico, como tampoco su vocabulario peculiar y su metro inquieto.⁴⁹

Lionel Elvin, rector del Ruskin College, en Oxford, publicó en 1949 el primer tomo de su *Introduction to the Study of Literature*. Dicho tomo está dedicado exclusivamente a la poesía. Según el autor, los poetas dan a la literatura inglesa el derecho de figurar en primera fila en la literatura universal. Inglaterra ha tenido buenos novelistas, pero es dudoso que la novela inglesa pueda competir con la francesa o con la rusa. Grecia tuvo una poesía tan grande como Inglaterra, pero no hay literatura moderna que aventaje a la inglesa en la poesía.

Elvin es uno de los que piensan que, en Hopkins, el jesuita y el poeta luchaban entre sí. Cree que, potencialmente, existía en él un gran poeta que debía haber cantado sin cesar la gloria de "los seres moteados". En su lugar, hubo un espíritu torturado que escribió

48 Cf. John Conley, "Hopkins Enshrined", *Poetry*, vol. 74, pp. 292-300.

49 *The Classical Background of English Literature*, p. 259.

sobre la pura belleza en ocasiones muy contadas y que extrajo de la tensión de su propia tortura unos cuantos "sonetos terribles".

Es una ingenuidad el suspirar por una poesía que sea sencilla, que el hombre de la calle pueda entender sin esfuerzo. El valor y la complejidad de la experiencia pueden justificar cierta complejidad de lenguaje. Una excelente ilustración es el soneto *Carrion Comfort*, del cual dijo Hopkins que estaba "escrito en sangre"⁵⁰

Hay una asombrosa cantidad de pensamiento condensada en este soneto; el mero volumen, así como la complejidad de la experiencia, justifican su notable lenguaje. El poema se inicia en la mitad de una frase, pero este efecto exclamatorio es apropiado y no produce confusión ni perplejidad. En el tercer verso se halla el ligero arcaísmo "*I can no more*", pero éste no es del todo inusitado. La verdadera dificultad comienza cuando se descubre que el tema del movimiento inicial —la determinación de no fomentar el sentimiento de la desesperación— no prosigue en todo el poema. El primer punto donde se trueca la dirección del movimiento se presenta en el quinto verso. La dificultad estriba en adaptarse a la idea de que el poeta, en el mismo acto de rechazar la desesperación a la cual sabe no debe entregar su mente, protesta con toda su amargura contra quienquiera le haya causado tan terrible sufrimiento. No se atreve a nombrarlo, su misma identidad es incierta, y si es Dios, es demasiado terrible en este aspecto para mencionarlo.

Elvin escucha el eco de Milton. El eco del Antiguo Testamento, cuyo conocimiento es decisivo para la plena comprensión del poema, también se deja oír.

Las ligeras dificultades de sintaxis y lenguaje se deben a la compresión de ideas en el poema; ningún efecto parecido se hubiera podido lograr con una estructura más suelta o más flúida. Todo el poema es muscular, cinestésico: al leer el soneto se siente la lucha en el propio cuerpo.

Aquí tenemos un desesperado conflicto, el cual se plantea, encuentra una primera solución, se plantea nuevamente, y por último se resuelve, y todo esto en el breve espacio de catorce versos. Hopkins, basándose no en la teología sino en su propia y terrible experiencia, trata de reconciliar al Dios del amor con el Dios del poder, del poder que ha causado la agonía del poeta. Los estados mentales

50 Véanse las traducciones en el capítulo VI.

que pretende armonizar sobrepasan la experiencia de la simple fe religiosa y tienen que expresarse en un lenguaje cuyo efecto total está lejos de ser sencillo. La poesía de esta índole tiene exigencias para el lector. Debe estar alerta, en sus simpatías y en sus ideas. Pero las demandas que presenta el poema son demandas razonables. Para cualquier lector que sepa leer activamente, he aquí un gran poema.⁵¹

Según Robert Graves y Laura Riding, uno de los primeros poetas modernistas que experimentó la necesidad de expresar sus sentimientos con una claridad tan meticulosa, más que científica, que convierte a la poesía en una especie de alta psicología, fue Gerard Manley Hopkins. Sus poemas hay que entenderlos como él quiso que fueran entendidos; de lo contrario hay que renunciar a entenderlos del todo: tal es el nudo de la cuestión de la poesía "difícil".

Los críticos mencionados expresan una aguda observación sobre el Dr. Bridges, el primer crítico de Hopkins. Dicen que lo que más le disgusta a aquél, así como a otros mantenedores del "decoro literario", en un poeta cualquiera, no son sus faltas contra el buen gusto o contra el estilo, sino la osadía que lo torna censurable desde el aspecto social más bien que artístico.⁵²

Al llegar a la mitad de nuestro siglo, Sherard Vines publicó un estudio sobre los últimos cien años de la literatura inglesa. Citando a David Daiches, quien discute los nuevos valores literarios, dice que el relumbrón de los artificios poéticos de Hopkins ha atraído a varios poetas modernos. Vines observa que una influencia acaso más saludable se debe al asalto de Hopkins contra la fachada de la dición victoriana, con sus arcaísmos, latinismos y barbarismos, y hasta su gramática y sintaxis; en su lugar promovió el uso de un notable vocabulario, basado en la elevación del lenguaje ordinario. Hay un encanto musical para los que gustan el *fortissimo* de la aliteración, la poderosa rima interna y sonidos germánicos como "*fallowboot-fellow*" o "*wimpled-water-dimpled*".

Concluye el crítico citado: "Hopkins tenía la madera de un gran poeta; su defecto principal consiste en que no vivió bastante tiempo. Tennyson sí".⁵³

El presente *symposium* de la crítica inglesa termina con un interesante artículo escrito por Anne Treneer en 1950. Afirma esta

51 *Op. cit., passim.*

52 *The Common Asphodel: Collected Essays on Poetry, 1922-1949.* Pp. 99-101.

53 *A Hundred Years of English Literature,* pp. 164-165.

escritora que si Hopkins trata meramente de decir que pasó sus dedos por un manojo de frescas campánulas, puede expresar su experiencia de tal modo que comunica la sensación a las puntas de los dedos del lector; si expone la mano a la intemperie, hace sentir cómo corre el aire libre entre los dedos...⁵⁴

El poeta tenía un temperamento dispuesto a estremecerse y a causar estremecimiento al toque de la belleza mortal o de la proeza del arte. Con todo, no era el siervo de lo físico; su fidelidad la había jurado al espíritu. Como sacerdote, profundamente versado en la literatura de la Iglesia y de su Orden, percibía con no común claridad el tradicional dilema de la belleza natural y el arte, en relación con el espíritu. Para él, lo que está en juego en la existencia de un hombre es tan tremendo, nada menos que una vida de gozo perdurable, o una muerte y reprobación eternas, que no había que malgastar ninguna oportunidad de asegurar su destino. Su carácter era enteramente opuesto al de Aucassin, quien podía decir jovialmente, *Car en enfer vont li beau clerc, et li bel civalier*, y poner en peligro su alma por puro gusto.

Hopkins se imagina a Cristo llamando a todos los seres a adorar a Dios, con una especie de *Venite adoremus*. En esta alabanza, estriba la salvación de la criatura, pues impide la propia alabanza, la contemplación de la propia belleza, la vanagloria del individuo que conduce al desastre.

Cuando el poeta alcanza la meta del dominio de Cristo en su estado y esfera, como sucede en el *Windhover*, el cual, como buen crítico de sí mismo, consideraba Hopkins como lo mejor que había escrito, entonces tenemos algo incomparablemente superior a un mero poema de la naturaleza.

Hopkins sentía que Wordsworth había hecho vibrar a la humanidad con un nuevo y apasionado acorde, casi con una nueva revelación. Demuestra la gran influencia de dicho poeta en su réplica a Richard Watson Dixon, en la que defiende la Oda de la Inmortalidad que el Canónigo había censurado. Alaba la inspiración y la ejecución del poema y concluye con estas típicas líneas: "Por mi parte, creo que San Jorge y Santo Tomás de Canterbury se decoraron con rosas en el cielo, en honor de Inglaterra, el día en que esa oda, no sin su intercesión, fue compuesta".

54 "The Criticism of Gerard Manley Hopkins". *The Penguin New Writing*, Number 40. Pp. 98-115.

LA OPINION NORTEAMERICANA

KATHERINE Brégy escribió el primer artículo sobre Hopkins en una revista americana. En enero de 1909 apareció en *The Catholic World* su estudio crítico titulado: "*Gerard Manley Hopkins, an Appreciation and an Epitaph*".

La primera tesis en que fue estudiado el poeta la presentó Sister M. Pius Neenan, a la Universidad Católica de Washington, en el año 1916. El tema de dicha tesis es el siguiente: "*Some Evidences of Mysticism in English Poetry of the Nineteenth Century*".

Tres años después, el famoso poeta y crítico, biógrafo e investigador, Theodore Maynard, escribió un artículo en las columnas de *America*.¹ En él llama a Hopkins el "solitario del canto". Dice que mortificó su arte con soledad y azotes. De Fra Angelico se cuenta que pintaba sus cuadros de rodillas y con frecuente efusión de lágrimas; el Padre Hopkins escribió sus poemas clavado en la cruz.

Maynard lo considera, en conjunto, como el poeta más densamente obscuro que haya escrito en inglés. Donde se quedaron Blake y Browning, afirma, de allí arranca Hopkins... En opinión de Maynard, el mejor poema que escribió el jesuita fue la quema de sus manuscritos al ingresar al noviciado de Roehampton. El por qué lo ignora, pero cree que deseaba subrayar su decisión mediante el sacrificio.

Henry A. Lappin compara a Hopkins con otros dos poetas ignacianos, el inglés Robert Southwell y el alemán Friedrich Spe.² En lo

1 "*Solitary of Song*", vol. XX (March 1, 1919), pp. 533-34.

2 "*Gerard Hopkins and His Poetry*", *The Catholic World*, CIX (July 1919), pp. 501-512.

tocante al dominio científico de su arte, el mencionado crítico piensa que quizá ningún poeta inglés aventaja a Hopkins, exceptuando solamente a John Milton. Agrega que algunos versos de *God's Grandeur* —esa noble y reverente *elevatio mentis in Deum*— arrebatan el alma y el oído con el maravilloso encanto de su pensamiento y melodía.

Para Lappin, de la sencilla alegría primaveral de Chaucer apenas si existe en la moderna poesía inglesa una evocación más extática que estos versos rebosantes del regocijo que brota en aquella estación:

... *When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush.*

La opulenta, tranquila y áurea hermosura de la campiña inglesa pocas veces ha sido descrita con frescura más íntima y atractiva, o con más deliciosa candidez, que en los poemas hopkinsianos "Belleza Moteada" y "Clamores en la Siega". En aquél, particularmente, nota Lappin una viva alegría, sencillez y devoción franciscanas.

Cree el citado crítico que en derecho artística y sencillez de lenguaje hay pocos versos ingleses, en todo el acervo de la poesía de la naturaleza, más plenos de sugerencias que algunos como éste:

For rose-moles all in stipple upon trout that swim.

Tenemos aquí el testimonio y la prueba de una extraordinaria ejecutoria en la más difícil de las artes. Si la profundidad del pensamiento, el ardor de la emoción y el poder y hechizo de la expresión son las características de una gran obra poética, no puede haber incertidumbre acerca del destino de este poeta: su fama irá acrecentándose más y más. Para escribir estas líneas hace más de treinta años, Lappin necesitó una amplia visión del futuro. Concluye su magnífico artículo con una oportuna cita del poeta Joyce Kilmer:

"Siempre habrá algunos a quienes disguste la opulencia de imágenes que distingue la poesía de Hopkins, porque no entienden su actitud mental y espiritual. Quizá para ciertos críticos un paño de altar está bordado con demasiada riqueza, o un cáliz es demasiado precioso. El unguento de espiga de nardo es sumamente costoso". Sin embargo, de la pluma de este poeta brotaron también poemas tan claros como el cristal de una gota de rocío, tan armoniosos y espontáneos, al decir de Lappin, como el canto del zorzal en la enramada.

Harriet Monroe y Alice Corbin Henderson se cuentan entre los mejores investigadores de la poesía moderna. En su obra *The New*

Poetry incluyen las más recientes formas del verso. Es interesante notar que, al introducir la obra citada, se sitúan los comienzos del movimiento moderno precisamente en Gerard Hopkins³ De éste escribe Miss Monroe:

“En su retiro jesuítico elaboró un diseño métrico muy original, susceptible de modulaciones exquisitamente ricas, sutiles y flexibles, aunque siempre sujetas a control. En algunos poemas presenta un grandioso esplendor impresionista, una verdadera cascada de brillantes colores y sonidos, tan distinta del suave y expansivo modo de Swinburne como Tschaikowski difiere de Chopin. Casi cualquiera de ellos demuestra la modernidad esencial del poeta, cuyos epítetos resuenan como un juego de campanas en versos como éstos:

*Tatter-tassel-tangled and dingle-a-dangled
Dandy-hung dainty head”.*

A pesar de tratarse de una antología del verso inglés del siglo XX, las mencionadas escritoras incluyen en la misma a tres poetas modernos del siglo anterior: Emily Dickinson, Gerard Hopkins y Stephen Crane. Los tres permanecieron en la obscuridad en su época y pertenecen al “nuevo movimiento”. Dos de ellos fueron singularmente reticentes; tanto Emily Dickinson como Gerard Hopkins aguardaron la publicación póstuma de sus poemas.

George N. Shuster saluda a tres poetas católicos que, por caminos diversos, fueron hermanos. Aubrey de Vere, constante y sosegado, halló su reflexivo canto en jardines bien cuidados; Gerard Hopkins, extrañamente solitario, cerró sus ojos al mundo, pero cuando los abrió fue para contemplar la tierra trémula con relucientes arco iris; y Coventry Patmore, quien se elevó desde el amor que es un sacramento, hasta el Amor que está más allá de la visión material.⁴

Para Shuster, el verso hopkinsiano, al igual del carácter del poeta, es críptico. Cree que es más genuinamente poético cuando las emociones que controlan su vida gobiernan por algún tiempo su reacción ante el despliegue del mundo. El poema “La Virgen Bendita Comparada al Aire que Respiramos” es uno de los himnos marianos realmente intensos y férvidos en que la literatura moderna compite con la antigua. Los sonetos de sus últimos años son punzantes

³ *An Anthology of Twentieth-Century Verse in English*, pp. xlv-xlvii.

⁴ *The Catholic Spirit in Modern English Literature*, pp. 108-121.

gritos de un alma envuelta en el sudario de mística obscuridad, que se doblega y sangra bajo el látigo. Pero, según el citado crítico, la mayor parte de los poemas son intelectuales y entre éstos considera como el mejor el soneto "La Oxford de Escoto".

Al revés de Lappin, Shuster fue pesimista respecto del porvenir poético de Hopkins. Ya se ha hecho referencia a su incumplido vaticinio en la introducción del presente estudio. Simpatiza, sí, con el sacerdote artista que, en su búsqueda incansable de la "Luz Increada", se detiene ocasionalmente para cantar ante una hornacina de la *Madonna*. Como poeta mariano, que anhela refugiarse en los brazos de la Virgen, tiene atractivo para el crítico católico, aunque éste teme que el delicado aroma del incienso del poeta se esfume entre la devota muchedumbre.

En la opinión de Henry Morton Robinson, no existe en la poesía inglesa una pluma más fresca, más impregnada de rocío, que la que escribió:

Glory be to God for dappled things. ⁵

* * *

En 1935 el P. Calvert Alexander publicó una obra en que estudia la renovación católica de la literatura inglesa. ⁶ Considera tres fases en su desarrollo, a partir de 1845: la primera, la media y la contemporánea. En la primera fase figuran los nombres de John Henry Newman, Aubrey de Vere, Robert S. Hawker, Coventry Patmore y Gerard Hopkins.

Newman había profesado una doctrina fundamental para la renovación del arte: *Purify the source*. Jacques Maritain la ha expresado con otras palabras: "Si quieres producir una obra cristiana, sé cristiano tú mismo. No te contentes con adoptar una mera actitud cristiana. Una producción cristiana exige que el artista, como tal, sea libre; como hombre, que sea santo".

Hopkins puso en práctica esta doctrina, dice el P. Alexander, de un modo más radical que los primeros renovadores, así que la renovación de su arte fue la más completa y revolucionaria. Su obra

⁵ "Gerard Manley Hopkins: A Preface", *The Commonweal*, VII (December 1927), pp. 869-871.

⁶ *The Catholic Literary Revival*, pp. 71-84.

compendia y corona los mejores esfuerzos de la primera fase renovadora y señala, al propio tiempo, la transición al período moderno.

Frederick Faber había ganado el premio Newdigate en Oxford; cuando llegó a oídos de Wordsworth que aquél intentaba ordenarse de sacerdote, le declaró a su interlocutor, Aubrey de Vere: "*I do not say that you are wrong, but England loses a poet*". El P. Alexander afirma que fue semejante esta actitud a la de los amigos de Hopkins en 1868, cuando éste salió de Oxford e ingresó en la Compañía de Jesús.

La bandada de los pinzones, como llamaba Bridges a los exponentes de la poesía moderna, acogió con delicia los poemas de Hopkins, como pertenecientes en esencia a la nueva era, y aptos para dar inteligente dirección a los esfuerzos por hallar una nueva técnica y lograr que una nueva inspiración se sobrepusiera a la antigua.

Para aquellos que descubren en el complejo moderno un indudable elemento de novedad, que se dan cuenta de que una vieja generación artística ha desaparecido y que una nueva está en gestación hasta que nazca un nuevo hombre, Hopkins es a la vez un portento y un signo.

La visión de Hopkins es tan inefablemente plena y nueva que la tradicional maquinaria de expresión parece incapaz de contenerla y necesita inventar una nueva. Para Hopkins la visión es lo primordial, la técnica viene después. Los que buscan lo más vital encuentran en la nueva inspiración el justificante de la nueva técnica. Entre éstos se halla T. S. Eliot, quien estudió a Hopkins al preparar su oda de regeneración, *Ash Wednesday*.

Tres amores se disputaron el corazón de Hopkins, el estudiante: el amor al arte, que lo hubiera sometido a la fascinadora erudición de Walter Pater, abrazando la doctrina que proclamaba el arte como una superreligión; el amor al saber, que lo atraía poderosamente al humanismo de Jowett y a la corriente de la filosofía kantiana; el amor a la religión, que lo incorporó al Movimiento de Oxford, esa espléndida protesta de exquisitos investigadores y artistas contra las tendencias liberalizantes, protesta provocada por el afán de salvar el arte y el saber al salvar la religión.

Según el magnífico comentario del P. Alexander, Hopkins comprendió que el arte de Pater lo apartaba de la religión verdadera, y que el humanismo de Jowett significaba la apoteosis del hombre co-

mo tal. Los siglos habían secularizado irremediabilmente a ambos, el arte y el humanismo. La redención sólo podía provenir de una dedicación total al principio que originó el arte y el saber en Europa, es decir, la santidad: la santidad de Agustín, de Jerónimo, de Boecio, de Buenaventura, de Aquino, de los que colocaron las profundas bases de la cultura cristiana.

La historia literaria registra pocos casos de una alteración estilística tan radical como la realizada por Hopkins. La renovación que llevó a cabo en el verso romántico inglés fue más profunda que la efectuada por los pre-rafaelitas. Aun hoy su poesía da la impresión de algo enteramente nuevo. Su nueva dicción surgió espontáneamente de una nueva captación de la realidad. Hay algo más que una nueva técnica en su verso; hay ideas que son nuevas.

Hopkins fue uno de esos ingenios que han de ser punzados por las espinas de la vida, concluye el Padre Alexander. Dio al mundo el saludable ejemplo de un hombre que no fue ni rebelde ni retador neurótico ante lo inevitable. Así se libró del fracaso moral de Keats y Shelley y Byron y centenares de otros talentos románticos, cuyo fracaso fue una quiebra de la voluntad. En el soneto *The Windhover* contemplamos no sólo la belleza, la fecundidad, el esfuerzo que realizó Hopkins en la tarea de dominarse a sí propio, sino también la profunda y divina fuente de su energía.

A causa de la reconocida influencia del poeta, afirma Blanche Mary Kelly, Hopkins no pertenece a su propia edad sino a la nuestra, la edad en que su poesía ha tenido un esplendoroso amanecer, una mística voz; edad que lo recibió al principio con cierta inquietud, pero ahora está a punto de realzar injustamente en su obra aquello mismo que para él era de importancia secundaria.⁷ Para una naturaleza como la de Hopkins no podía haber medias tasas:

*This, all this freshness fuming,
Give God while worth consuming.*

Mas el poeta llegó a darse cuenta de que era mediante la entrega, y no la muerte, de su talento, como podía servir mejor a Dios. En los poemas que se han publicado, descubre B. M. Kelly la culminación del esfuerzo poético y la realización de la promesa literaria de trescientos años.

⁷ *The Well of English*, pp. 286-290.

El poeta estaba casi fuera de sí con lo estupendo de su visión. Luchó constantemente, no sólo con las palabras que habían faltado a tantos otros, sino con la modulación de un ritmo que expresara lo que las palabras no podían decir, que descubriera un ápice del milagro que le había sido revelado. El lenguaje común no podía hacerlo; aun el instrumento que forjó el poeta logra poco más que señalar la existencia del milagro, y eso principalmente para los que ya saben de él.

¿Y el milagro mismo? pregunta la ilustre escritora. Y responde: Es ante todo la belleza, la belleza del mundo, de las estrellas, del mar, del zorzal . . . La belleza del hombre y de la mujer, la gloria del valor humano, las monjas que mueren galantemente en el naufragio, el herrador gigante derribado y sometido a la paciencia por la enfermedad, la percepción de la belleza divina más sublime, la gracia. Y sobre todas las cosas, penetrándolas todas, el mismo Dios; el orbe grávido de su grandeza, el hombre unido a su grandeza, especialmente por medio de la hermandad con Cristo.

Para interpretar la naturaleza humana tal como está constituida, el poeta se vuelve a sí propio como a quien sabe de dolor y sufrimiento, de tentación y angustia. Sus sonetos postreros señalan la diferencia que existe entre el estoicismo y la fortaleza cristiana; no es en sí mismo donde halla la fuerza este luchador incansable . . .

Termina la autora su estudio del poeta afirmando que no entender a Hopkins significaría no poseer los medios de apreciar el esfuerzo poético contemporáneo.

Según Louis Untermeyer, la mayoría de los poetas representativos de fines del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX no pueden clasificarse en ninguna escuela o grupo. La obra de hombres como Thomas Hardy, Gerard Manley Hopkins, William Butler Yeats y Wilfrid Owen resiste la inclusión en categorías.⁸

El lector casual de Hopkins, advierte Untermeyer, debe esperar obstáculos y estar preparado para las dificultades que a primera vista parecen insuperables. Ha de disponerse a aceptar una serie de disonancias musicales, a cuyo lado los más cacofónicos pasajes de Browning son lípidos como el canto de los pájaros. Pero recibirá su recompensa. Tras la sintaxis torturada y la profusión de epítetos se ocultan magnificencias. A pesar de los excesos verbales y de las

8 *Modern British Poetry*, pp. 96-104.

rarezas idiomáticas, se descubre una originalidad de visión que no es nada menos que estremecedora. En su íntima fantasía, las imágenes son a veces reminiscentes de las más controladas extravagancias de Emily Dickinson. Como la poetisa de Nueva Inglaterra, Hopkins es excéntrico en ocasiones, pero siempre lógico, nunca arbitrario ni obstinado.

Constantemente intrépida, la obra de Hopkins no tiene nada de ostentosa jactancia. Su osadía es instintiva; aun alejamientos tan extraordinarios como "Clamores en la Siega" son ampliaciones de la forma del soneto, pero no transgresiones de su espíritu. Si el énfasis parece desdeñar la eufonía en una lucha de intensas contracciones, su estilo, llevado a los extremos de sus teorías, es un triunfo de la elipsis.

Untermeyer considera a Hopkins como uno de los críticos más eruditos y ciertamente como el poeta más ingenioso de su época. Como las cosas de que tanto gustaba, él era también "contrario, novel, sobrio, original", quizá el ingenio más original de su generación.

Leonard Feeney, refiriéndose a la enorme producción de Paul Claudel, nota que el gran poeta francés, por auto-disciplina, nunca escribe más de media hora diaria.⁹ Hopkins, en cambio, rara vez dejó de disponer de bastante más tiempo para sus versos. Habría podido componer muchos más *Heaven-Havens* si se hubiera contentado con una inspiración tal que satisficiera a Blake o a Wordsworth. Pero quería que todo poema luciera tan ricamente acabado como un pavo real o un colibrí. Ahora bien, el arte, así como la naturaleza, se cuida bien de prodigar tales maravillas. De lo contrario, se volverían triviales y monótonas, tanto en la literatura como en el panorama.

En otro artículo, Feeney se refiere a los cuatro primeros editores de Hopkins: Bridges, Williams, Abbott y Huphry House.¹⁰ Afirma que el último, con la debida competencia, ha producido una excelente y completa obra, la mejor, con mucho, de todas las mencionadas. No incurrió en el error del Profesor Abbott (y de Bridges, hasta cierto punto), de arrogarse el privilegio de escribir un prefacio con el propósito de corregir la impresión causada por los mismos escritos hopkinsianos.

9 "A Further Comment", *America*, LVI (January 23, 1937), p. 380.

10 "Hopkins Without Comment", *America*, LVII (April 17, 1937), pp. 45-46.

* * *

David Gordon ha publicado varios artículos en la revista *America*. En el primero de ellos afirma que si ha habido un poeta que pueda ser apreciado únicamente por sus congéneres místicos, ese poeta es Hopkins.¹¹ Este no era, según el crítico, un gran técnico, pero sí el mayor poeta cristiano que ha escrito en los idiomas vernáculos de Europa. El Alighieri es su competidor más próximo. Hopkins, sostiene Gordon, es más puro que Dante, menos adulterado con el *ego*; el agua lustral del espíritu brilla más claramente en el jesuíta que en el poeta florentino.

Para Gordon, la teoría prosódica de Hopkins es en realidad bastante intrincada, pero muy plausible. No es, de hecho, sino una lucubración fantástica, sin más relación con sus versos que las teorías de Freud con la personalidad humana.

¿Quién entre los grandes, pregunta el crítico, no ha tenido el capricho de una teoría técnica? ¿No se liberó Edgar Poe de un sistema absurdo de casuística profética? ¿Y Verlaine? ¿Y Goethe?

El autor cree que considerar a Hopkins como un poeta menor constituye un ultraje literario. Su cantidad residual es pequeña comparada, por ejemplo, con la de Wordsworth. Pero los versos no son ciertamente embutidos que se midan por yardas.

De Walter Pater se ha dicho que "escribió bellamente acerca de cosas bellas". Esto mismo es lo que el crítico afirma de Hopkins. Pero las bellezas que preocupan al poeta no son únicamente las que afectan los sentidos, como acontece con Pater y Swinburne y Mallarmé. Estos comienzan y terminan con la hermosura periférica, *den farbigen Abglanz*, por lo cual transpira de su obra una atmósfera de corrupción.

Ningún hombre que escriba con tanta vehemencia acerca del esplendor central del universo ("¡Grávido está el orbe con la divina grandeza!"), puede ser llamado poeta menor, concluye Gordon, y catalogado junto con abortos estéticos tales como Oscar Wilde y Jules Laforgue y el *kosher* nórdico Heinrich Heine. No puede ser un poeta menor el que escribe acerca del Dios todopoderoso: necesariamente tiene que ser "*superb or absurd*", o espléndido o ridículo.

11 "*Superb? Absurd?*", volume LVI (February 6, 1937), p. 425.

En otro artículo llama Gordon al poeta "el más auténtico heredero del Apóstol Juan y devoto del Doctor Sutil".¹² Para el crítico, Hopkins es interesante únicamente cuando escribe acerca de Dios y de las obras de Dios en la verde y lúcida naturaleza. Tan pronto como, en una de sus excursiones flaubertianas, divaga sobre la mecánica del verso, diríase que semeja una paloma buchona.

A Hopkins, como a Wordsworth, lo conmueve hondamente la naturaleza. Pero la diferencia entre la actitud de ambos es planetaria. Wordsworth vierte sobre la naturaleza una suerte de optimismo teosófico. Y hasta de las piedras saca sermones. Hopkins se halla muy lejos de semejante práctica. Encuentra, sí, a Dios en la naturaleza, pero ésta existe también para él objetivamente.

Gordon no cree que Newman, al pasear por un verde jardín inglés, hubiera prestado mucha atención a un narciso. Wordsworth, en cambio, habría derivado de esa flor alguna disertación teosófico-prusiana. Hopkins, de temperamento más profundamente mediterráneo que Newman, habría exclamado:

The world is CHARGED with the grandeur of God!

Este jesuíta, amante de los ranúnculos y las campánulas, este sacerdote romano afecto a los poetas del Pan helénico, no puede, ni por un instante, quitarse de la mente al Hacedor.

En el último artículo afirma David Gordon que la calidad o la personalidad de Hopkins (lo que los alemanes denominarían su *Wesentlichkeit*; lo que su compatriota Charles Lamb llamaría su *quiddity*) ha absorbido la generación contemporánea de los amantes de las letras.¹³

Ese "algo" que posee el poeta jesuíta no es, sin embargo, una cosa insólita. Hopkins no es más que esa amalgama común en la historia católica: el hombre de letras y el santo reunidos. Esto es lo que explica a un Agustín de Hipona, a un Bernardo de Claraval, a un Francisco de Sales.

William Thomas Walsh, conocido principalmente como historiador e hispanista, es asimismo un notable poeta y crítico. Ha estudiado los sonetos hopkinsianos y declara que nadie debe sorpren-

¹² "The Prose of Gerard Manley Hopkins", *America*, LIX (July 16, 1938), pp. 355-56.

¹³ "From Hopkins to Patmore, Poet", *America*, LIX (September 17, 1938), pp. 573-74.

derse al ver que Hopkins, el innovador, escriba versos de más de diez sílabas.¹⁴ Concluye afirmando que no encuentra ningún sonetista que no haya empleado versos más largos que los decasílabos, y cita, entre otros, a Shakespeare, Milton, Wordsworth, Arnold, Meredith, Rossetti, y las poetisas Elizabeth Barreth Browning y Edna St. Vincent Millay.

La revista *The Catholic World* publicó en 1940 un interesante artículo firmado con el pseudónimo "Petronius Applejoy".¹⁵ El autor afirma que nunca un experimentador más osado que Hopkins se ha dedicado a las letras. Sin embargo, irónicamente, se desenvolvió en una edad literaria, entre todas, la más descolorida y floja. Nació, vivió y murió cuando la reina Victoria ocupaba el trono. La única época que conoció fué la de "Ajonjolí y Azucenas e Idilios del Rey; barbas, sofás otomanos y cabriolés de cuatro ruedas; cuando todo lo que se llama victoriano alcanzó su apogeo".

El articulista cita a Martin Gilkes¹⁶: "El verdadero *pioneer* de la nueva poesía fue Hopkins. De hecho, se anticipó a todas las innovaciones importantes en el lenguaje, la técnica y el ritmo, que pueden considerarse como descubrimiento original en la práctica moderna".

Adaptando el epitafio de Johnson, escribe Applejoy: "Nada tocó Hopkins que no derribara". Y se apresura a agregar que se refiere al sentido intelectual, no al literario. Llama al poeta "el perfecto vándalo de la literatura". Cabalga tempestuosamente sobre la sintaxis y la prosodia; pasa bruscamente al lado de las reglas gramaticales sin hacerles ningún caso. Y es que la abrumadora fuerza y estímulo de las impresiones sensorias lo apartan violentamente de los convencionales medios de expresión.

Hopkins se yergue como un matasiete en medio del bien cuidado prado de la métrica victoriana. Fija sus propias normas poéticas: son elevadas, pero se ciñe estrictamente a ellas. No tolera cosa que no satisfaga su agudo oído en cuanto al sonido, y a su mente aguda en cuanto al sentido.

Cuando un crítico indiferente, desinteresado y sagaz manifiesta su entusiasmo, conviene conocer lo que provoca tal entusiasmo.

14 "Sabotage on Parnassus". *America*, LXI (May 6, 1939), pp. 91-92.

15 "Hopkins Sets a Poetic Signpost", vol. CLI (May 1940), pp. 184-190.

16 *A Key to Modern English Poetry*, Blackie and Son, London.

El articulista cita nuevamente a Gilkes: "Hopkins no tiene paralelo en el siglo XIX, ni en el XVIII, ni en los mejores momentos de Donne, ni siquiera en Milton. Hay que remontarse al mismo Shakespeare para encontrar otro talento intrépido y original que considere el lenguaje a la luz del precepto: *Sabbatum propter hominem factum est, et non homo propter sabbatum*.¹⁷ En las manos de Hopkins la lengua inglesa volvió a ser flúida, como nunca lo había sido desde los tiempos isabelinos. Y es precisamente esta independencia shakespeariana y esta negativa a sujetarse a la autoridad o la costumbre lo que lo convierte, históricamente, en el primero de los modernos".

La educación moderna, concluye el autor citado, apenas si requiere algo más que el conocimiento de las reglas y una mente servil que no las ponga en tela de juicio. Deja caer en un grano tan viviente como la lengua la mano muerta de la gramática. Hopkins fué un patriota literario que liberó al lenguaje de su patria del dominio del texto gramatical. Merece el espaldarazo de la caballería literaria.

Elizabeth Kite establece un paralelo entre Gerard Hopkins y Edmund Campion, el mártir inglés cuyo tricentenario se conmemoró en diciembre de 1881.¹⁸ Por muchos motivos sentía Hopkins una atracción especial hacia Campion: ambos fueron cultivadores de las letras; se distinguieron por sus exquisitos modales; fueron ambos jesuítas. Campion, en cierto modo, fue un convertido como Hopkins; éste, en otro sentido, fue casi tan mártir como aquél.

Según Robert Speaight, Hopkins es el más formidable de los poetas mayores de Inglaterra.¹⁹ Muchos dicen que no pueden tolerar su poesía; otros alegan que no son capaces de entenderla; pero nadie puede hacer caso omiso de ella. Presenta una demanda que hay que tener en cuenta. Así como al escuchar los últimos Cuartetos de Beethoven, se siente uno arrebatado más allá de la música; o al presenciar *The Tempest*, se ve uno transportado más allá del drama; del mismo modo, al leer los versos hopkinsianos, se siente uno llevado más allá del lenguaje.

17 *San Marcos*, II, 27.

18 "Conflict and Vision in Hopkins", *America*, LXV (July 19, 1941), pp. 411-12.

19 "Gerard Manley Hopkins, S.J.", *The Commonweal*, XXXIII (March 28, 1941), pp. 562-65.

Hopkins no es un problema; es un poeta. No se halla más alejado de su época que el Cardenal Newman o Coventry Patmore; es un victoriano. Sin embargo, anticipa la poesía de medio siglo después: ése es el misterio.

Speaight compara al "*Becket*" de Tennyson con "*Murder in the Cathedral*" de T. S. Eliot y concluye que Hopkins tenía razón cuando quería que el lenguaje poético no fuera arcaico, sino el mismo idioma vernáculo sublimado. La falta de éste fue fatal para los Idilios tennysonianos.

La familiaridad con Hopkins, concluye el autor citado, engendra afecto y reverencia. Acaba por fascinar allí donde al principio parecía alejar al lector. En el corazón de su poesía se admira lo que el Canónigo Dixon llamó "el terrible cristal" de la emoción. Shakespeare y Sófocles y Keats desentrañaron también ese cristal al ahondar en la misma cantera.

Aunque el Dr. John Piek es norteamericano (actualmente profesor de la Universidad de Marquette, en Milwaukee), figura ampliamente en el capítulo anterior por haber publicado su obra principal en Inglaterra. Por derecho propio, sin embargo, ocupa un lugar en el presente capítulo, ya que ha colaborado en diversas revistas de su país con valiosos artículos sobre Hopkins.

En el primero de ellos dice que el poeta habría suscrito de buen grado lo que otro sacerdote, el P. de Menasce, ha escrito recientemente: "El arte tiene como objeto primario el desempeñar un papel sacerdotal, santificar la naturaleza y llevarla nuevamente a Dios. El artista cristiano presta a la creación silenciosa una voz con que realizar su más íntimo anhelo: alabar".²⁰

Hopkins endorsaría igualmente de corazón las palabras del autor de *Art et Scolastique*: "Es un funesto error esperar que la poesía provea al hombre de alimento supersubstancial. La poesía, como la metafísica, es un alimento espiritual, pero su sabor es creado e insuficiente. Sólo hay un alimento eterno. Desventurados los que se creen ambiciosos y contentan su apetito con algo inferior a las tres divinas Personas y la humanidad de Cristo".

Y concluye el Dr. Piek lamentando que el mundo moderno, en su extenuadora apostasía de la religión, haya manifestado gran propensión a sustituir lo verdaderamente espiritual por la mera poesía.

20 "*The Inspiration of Hopkins' Poetry*", *America*, LXVIII (January 23, 1943), pp. 437-38.

* * *

El centenario de Hopkins, en 1944, fue debidamente conmemorado, entre otras, por las publicaciones siguientes: *Poetry*, *Kenyon Review*, *America*, *Saturday Review of Literature*, *Atlantic Monthly*, *Catholic World*, *Weekly Review* y *Thought*. En esta última figuró el homenaje tributado por el Dr. Pick.²¹

Siempre es arriesgado formular predicciones, afirma el autor. ¿Quién podría decir que Keats, con el tiempo, no habría aventajado a Shakespeare? Todos los indicios sobre Hopkins, antes de 1868, eran que llegaría a ser otro Swinburne, otro Rossetti, quizá un segundo Dowson.

Hoy día, mejor aun, desde el Renacimiento, cada poeta es su propio filósofo. Tiene que crear su propio sistema de ideas. Pero la inspiración de Hopkins se halla dentro del marco de una fe y tradición a las cuales entregó su vida. Únicamente conociendo esa tradición, concluye el Dr. Pick, puede apreciarse de modo adecuado a Hopkins.

David Daiches, en su excelente estudio sobre la poesía y el mundo moderno, dedica un capítulo entero a Hopkins, junto con Thomas Hardy y Alfred Edward Housman. He aquí las ideas dominantes de ese magnífico ensayo.²²

Tennyson hubiera podido considerar la obra más extremista del simbolismo francés como extravagante, pero habría entendido lo que se proponía realizar y habría apreciado el aspecto del lenguaje en que se basaba su práctica poética. Mas la práctica de Gerard Hopkins era algo totalmente distinto; representaba un aspecto del lenguaje y de su función en la poesía con el cual Tennyson no podía simpatizar del todo. Sin embargo, el hecho interesante es que, al resolver un problema personal, Hopkins señaló el camino, a los poetas que vendrían medio siglo después, para hallar la solución de un problema más general. El jesuíta del siglo XIX miraba la vida muy distintamente que el joven poeta de ala izquierda por los años de 1930; con todo, en lo tocante a técnica, aquél ejerce un fuerte influjo sobre éste.

21 "Centenary of Gerard Manley Hopkins", *Thought*, XIX (December 1944), pp. 590-93.

22 *Poetry and the Modern World*, pp. 24-37.



Hopkins ponía gran énfasis en el aspecto comunicativo de su verso. Tennyson consideraba el lenguaje como un medio amigable, que debía manejarse poéticamente de acuerdo con ciertas convenciones aceptadas y con lo que esperaba su auditorio; el lenguaje debía ser tenido en cuenta antes que la experiencia. En cambio, para Hopkins, la experiencia era lo más importante; el lenguaje no era un amigo a quien tenía que otorgar favores, sino más bien un enemigo con el cual había de luchar hasta moldearlo de manera que expresara la experiencia.

Para Keats, la verdad era la belleza, y la belleza la verdad; para Tennyson, la experiencia era importante en la medida en que podía expresarse poéticamente; para Hopkins, un poema valía la pena tan sólo si por su individualidad representaba de modo adecuado alguna realidad única. Un poema compuesto con toda la habilidad y belleza del mundo era aun defectuoso si carecía de una específica “*inscape*”, la cual, más que mero requisito formal, era la garantía de la verdad. En el concepto de Hopkins, el “*parnasiano*” es el dialecto de los grandes poetas que carecen de inspiración fundamental y auténtica.

La poesía representaba para Hopkins un esfuerzo por arrancar de las palabras una autenticidad que no se halla en el lenguaje ordinario, o en los otros géneros literarios. Su observación del mundo natural tenía que encuadrar en su vocación religiosa, y la experiencia resultante es la que trató de expresar en verso. No se contentó con escribir plácidos poemas de la naturaleza y dejar en ellos implícito el pensamiento religioso. Se esforzó por llevar a sus versos la complejidad de su experiencia; esto es lo que confiere a su poesía esa extraña y dinámica cualidad, ese sentido de lucha contra la corriente que no se echa de ver en ningún otro poeta contemporáneo. Veía la naturaleza desde el aspecto a la vez humanista y teológico. Tenía que establecer comunicación en varios planos a la vez, a diferencia de sus coetáneos, cuyos problemas de la experiencia eran más sencillos. Los auto-interrogantes de Tennyson, en su poema *In Memoriam*, son un catecismo sencillo y superficial que no representa ninguna dualidad básica de la visión, tal como la que inquietaba a Hopkins. Este sí tenía una visión doble: era a la vez hombre y sacerdote, amo y siervo, amante de la vida y entregado al ascetismo. Desde Dryden hasta Tennyson, los poetas ingleses que vivían en una

civilización cuya base intelectual era en verdad un fácil deísmo; no se habían enfrentado con ningún problema de doble visión. Pero Hopkins, volviendo a Roma con un sentido anticipante del derrumbe de ese compromiso secular, se encontró frente a frente de una nueva complejidad experimental. Con todo, ésta no era realmente nueva, pues los poetas metafísicos habían tenido el mismo problema. Como John Donne, Hopkins tenía que hallar el modo de expresar simultáneamente pensamientos poéticos en varios planos distintos.

La publicación de los poemas de Hopkins, y el influjo que ejerció en los poetas más jóvenes de la década del 25 al 35, coincidieron con una notable renovación del interés por los poetas metafísicos del siglo XVII. Tanto Gerard Hopkins como John Donne habían reaccionado contra los más populares modos de expresión poética, en favor de una manera de escribir más difícil, más personal y más apremiante. Si Donne trató de escribir en más planos de los permitidos por la tradición spenseriana, Hopkins intentó escribir en más niveles de los señalados por la tradición tennysoniana.

Así las cualidades como los defectos de la poesía de Hopkins provienen de lo complejo y múltiple de sus facetas sentimentales. En Tennyson, la dicción, el ritmo y la cadencia contribuyen a un modo único y sencillo; no tiene prisa que corte el aliento, no hay problema de fusión; no existe más que un plano expresional, al cual se subordinan, cuidadosa y plácidamente, todos los semitonos. En el verso hopkinsiano, todos los significados poseen tonos iguales que deben fundirse, en vez de subordinarse los unos a los otros. En un poema difícil, pero fascinador, como *Tom's Garland*, todos los recursos que para el lector casual se traducen únicamente en obscuridad, están realmente destinados a impedir que el lector entienda algo antes de que pueda entenderlo todo. Porque sólo la expresión cabal —elaborada, adecuada, comprimida, unificada— es la verdad. Tennyson escribía desde un solo aspecto, con un modo, un significado, una sencilla verdad que expresar, en cuyo caso el modo se revela desde luego y los versos simplemente lo prosiguen, sin modificarlo o complicarlo. Hopkins usaba un modo multi-visionario, en el cual la verdad está en suspenso hasta que todo se ha declarado, ya que entender un verso antes de completar la estrofa sería captar una verdad a medias, o un engaño.

En los Estados Unidos, la rebelión de Walt Whitman contra la tradición poética corriente representa, en cierto modo, un designio diametralmente opuesto al de Hopkins. Mientras éste renuncia al concepto tennysonianiano del poeta como figura pública, aquél manifiesta el aspecto público de la función del poeta en grado único, el poeta como profeta. Con todo, tienen en común una impaciencia con el tratamiento poético tradicional del lenguaje, lo cual hace que su técnica sea, en cierto sentido, comparable. Ambos tratan de arrancarle a las palabras el significado que importa. Esto, para Hopkins, se traduce en una nueva y formidable disciplina métrica; para Whitman, en la libertad más completa.

Whitman, el demócrata individualista, trata de ampliar el campo de la poesía a fin de que logre expresar y reflejar las nuevas modalidades del hombre, considerado a la vez como individuo y como parte integrante de la masa democrática. Hopkins, el religioso austero y amante, sin embargo, del mundo externo, se esfuerza por desarrollar una nueva disciplina poética con que expresar el conocimiento complejo que su doble actitud le proporciona. Así Hopkins es difícil por tener que comunicar su pensamiento en diversos planos simultáneos; Whitman hace perder el aliento y es casi incoherente, en ocasiones, por tener que comunicar, si bien en un solo nivel, muchos pensamientos a la vez. Ambos comparten una honradez fundamental; no admiten componendas ni con la vida ni con el idioma; los dos consideran el lenguaje, no como a un amo a quien adular, sino como a un siervo recalcitrante a quien hay que espolear. Sus ideales son opuestos, pero los métodos con que intentan realizarlos no son del todo disímiles.

A medida que avanza el siglo XX y se tornan más aparentes los cambios del mundo moderno, concluye Daiches, Hopkins adquiere influjo; se lee a Whitman; John Donne y los otros poetas metafísicos llegan a ser los maestros reconocidos.

Horace Gregory, en una reseña de la obra de Gardner, afirma que el temperamento radical de Hopkins penetraba todo cuanto hacía y escribía: su poesía, la crítica literaria contenida en sus cartas y cuadernos, su conversión al catolicismo, su definición de "*inscape*" e "*instress*", todo era de una pieza.²³ Habría sin duda aprobado la

²³ "*Living Poet, Deadly Critic*", *The Saturday Review of Literature*, XXVIII (March 24, 1945), pp. 38-39.

observación de Gardner: "No importa lo que un poema *dice*, sino lo que *es*". Esta es una distinción radical que hace de la vida y la poesía un solo ser, y el realizarlo es siempre una extraordinaria proeza.

Termina Gregory con una cita de Pablo Picasso, aplicable a Hopkins: "Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente, no debe tomarse en consideración".

* * *

Durante el año del centenario hopkinsiano, *Kenyon Review* publicó varios ensayos sobre diversos aspectos del poeta, escritos por siete de sus mejores críticos. En 1945 fueron reproducidos en un solo volumen editado por *New Directions*.²⁴

El ensayo preliminar contiene una nota biográfica escrita por Austin Warren. Según el distinguido autor, el diseño de la vida de Hopkins, a partir de la infancia, fue siempre consistente. Todo el tiempo fue, en mayor o menor grado, un esteta y un asceta.

Warren describe el gozo que el poeta experimentaba en la "*inscape*", la que define como la configuración única de lo afectivo y transitorio. Después de afirmar que ni el catolicismo ni su orden invalidaron a Hopkins, llega a la conclusión de que la constante tensión del poeta, su anhelo de ser un artista y un santo, eran necesarios para su actuación poética. Si hubiera escrito con la facundia de la mayoría de los victorianos (incluyendo a sus amigos), habría sobresalido tan poco como ellos.

"Los Espejos Analógicos" es el título del ensayo de Herbert Marshall McLuhan. Según éste, el punto álgido de la sensibilidad de Hopkins es la "*inscape*". Y la define como "la hermosura y proporción de los rasgos distintivos que dominan la materia recalitrante contemplada por doquiera en el mundo".

Hopkins no es un místico de la naturaleza, ni tampoco un místico de la religión, sino un analógico. Por la intensidad y precisión de la percepción, por el análisis analógico y la meditación, logra todos sus efectos. Su contemplación de la naturaleza es literalmente sacramental, puesto que en ella no percibe ni siente a Dios sino por la fe. Habitualmente eleva la mirada, del orden y las perspectivas

²⁴ *Gerard Manley Hopkins, by the Kenyon Critics.*

de la naturaleza, al análogo pero mayor escenario del orden moral e intelectual. Emplea a su arbitrio los tres espejos tradicionales, —el físico, el moral y el divino—, de la hermosura y grandeza de Dios. Los usa a veces simplemente, como en *Pied Beauty*; o doblemente, como en “La Alondra Cautiva”; o bien triplemente, como en el *Deutschland*. En “El Cernícalo” explota los tres espejos de la grandeza divina.

La familiaridad con Hopkins pronto revela que cada uno de sus poemas incluye a todos los demás, tan cerrada es la urdimbre característica de su sensibilidad. Un número relativamente corto de temas e imágenes —tal es la intensidad de su percepción,— le permite una orquestación infinitamente variada. Así es realmente imposible experimentar el pleno impacto del *Windhover* sin echar de ver los tentáculos que sus imágenes extienden a los otros poemas. “El Cernícalo” no habría alcanzado su opulenta complejidad si Hopkins no hubiera probado y explorado de antemano todos sus temas en los demás poemas.

No hay ningún poema de esa longitud, concluye McLuhan, que sobrepuje al *Windhover* en riqueza e intensidad, o en la organización artística allí lograda. Hay dos o tres sonetos shakespearianos que podrían ponerse en paragón y contraste con éste de Hopkins. Pero no son comparables con el alcance de la experiencia y la multiplicidad de la percepción que se encuentran en “El Cernícalo”.

Harold Whitehall contribuyó con un ensayo sobre el “ritmo abrupto”. Sostiene que las teorías de un poeta no son siempre la mejor guía para su obra poética. A Wordsworth no debe juzgársele únicamente por sus *Lyrical Ballads*, ni a Sidney Lanier por su *Science of English Verse*. Muchos admiradores del poeta T. S. Eliot han derivado más desaliento que entusiasmo de las revelaciones de Eliot el crítico. No sucede así con Gerard Hopkins. Es casi el único caso de un poeta que predica lo que practica y realiza lo que enseña. Sus versos están de acuerdo con su tesis, que es una tesis métrica. Si se comprende ésta, se captará su intención poética; si se entiende su propósito, se tendrá la clave de sus poemas.

Según Whitehall, pocos pasajes en la poesía inglesa son tan hondamente conmovedores como los versos finales de *Carrion Comfort* y de *Sibyl's Leaves*, en los cuales, tras una cascada pirotécnica de variaciones y ritmos cruzados, reaparecen súbitamente los tonos bá-

sicos. La extraña belleza de efecto justifica el ritmo abrupto como un arte práctico y afortunado.

El ritmo abrupto, los recursos tónicos y un vocabulario característico, en ocasiones obscuro, son los segmentos que se entrelazan en el problema de Hopkins. Para escribir en ritmo abrupto, tuvo que emplear la aliteración, la rima interna, la asonancia y la reiteración de vocablos. Para echar mano de estos recursos, hubo menester de nuevos compuestos y de vías más breves en la sintaxis.

Como poeta, Hopkins era un músico a medias que componía poemas semimusicales. Al igual de Pater, llegó a entender que todo arte tiende hacia las condiciones de la música. Como Wagner, subordinó la composición poética a la musical. La muerte vino a interrumpir un proceso de auto-desarrollo artístico, desde las tonalidades neo-keatsianas de sus primeros poemas, a través del período semi-musical del ritmo abrupto, hacia la total fusión de ritmo y substancia, de materia y modo, asequible únicamente en la música pura.

Josephine Miles estudia el melodioso y ameno lenguaje de Hopkins. Considera al poeta como el campeón y maestro del epíteto. Dice que Hopkins esperaba que su poesía fuera capaz de captar y expresar vívidamente lo que el ojo veía y el corazón sentía. El poeta negaba la validez de la antigua distinción de Lessing entre la pintura y la poesía. Pedía para ésta lo cromático, descriptivo, elaborado, adjetival, y en esta demanda concordaba plenamente con Spenser, Milton, Collins y Keats.

Su lenguaje poético descriptivo, afirma Miles, era el lenguaje de Milton y Keats. La mera calidad, la reiterada forma y función, la presencia regular de los epítetos hopkinsianos, en todas las variaciones de los poemas, sugieren una afinidad con los poetas pintores, entre los cuales Keats descuella como uno de los más notables.

En Hopkins, los epítetos más frecuentes son adjetivos que provocan una eficaz y animada reacción. *Sweet* era su favorito; el mundo era *sweet* para él: las flores, el alma, la destreza, el cielo, la tierra, un caballo semental, los hechizos, los bosques, el panorama, el aire, el fuego, la limosna, la esperanza, los renuevos primaverales, todo era *sweet*. Luego vienen los epítetos *lovely* y *dear*. La frescura, los álamos temblones, la caridad, la estrella, la suerte, el padre y la madre: *dear*. La luz estelar, la muerte, la Providencia, las hierbas, el molde varonil, Cristo, el valle, son *holiest*, *loveliest*, *bravest*. Estos

términos expresan, particularmente en su contexto, un sentido estético y una reacción afectiva.

Por los poemas de Hopkins corre la savia de la tradición. Otros de sus epítetos más usados son también tradicionales: *good* y *bad* son isabelinos; *bright* y *dark*, románticos. Para el poeta, el sol y la luna eran brillantes, pero también el ala, el burgo, el valladar, la sandalia. *Wild* es igualmente romántico, así como los colores típicos, por ejemplo: *black west; grey lawn; blue days, heavens, embers . . . Fresh* es característico y peculiar de Hopkins, aun más que *lovely*. Es un epíteto que aplica a la juventud, el pensamiento, la corteza, el viento.

Otros epítetos menos frecuentes son también representativos de Hopkins: *fond, sheer, tender, low, high, bold, proud, kind*. Su vocabulario, como el de Milton, es sensible y emocionalmente descriptivo.

Entre la docena de los epítetos más frecuentes empleados por Hopkins durante toda su vida, la mayoría coinciden con los de algunos predecesores afines al poeta, el negativo *bad* con Donne y Milton, los demás con Keats. Su propia contribución en abundancia y énfasis, su *fresh* y *lovely*, así como sus discriminaciones cromáticas, mantienen la tradición de estos poetas congeniales.

La fuerza creadora de palabras, de que estaba dotado Hopkins, era una fuerza dirigida hacia la analogía, principalmente la analogía del sentido, con el fin de captar el panorama interno en el exterior. Hopkins, tanto por naturaleza como por convención, era un pintor de palabras, concluye Josephine Miles.

Austin Warren escribió otro ensayo titulado "*Instress of In-scape*". Considera el período medio del poeta como el más hopkinsiano de todos. Se inicia en 1875, con el *Deutschland*, y termina con *Tom's Garland* y *Harry Ploughman*, ambos escritos en 1885. Afirma que el Hopkins de este período asombra con su mundo densamente rico, su apiñada Arca, su plenitud y tangibilidad, su particularidad de las cosas y las palabras.

Los verdaderos moldeadores de la mente de Hopkins fueron todos ingleses. La influencia de John Ruskin —artista de la escuela medieval, asiduo estudiante de las nubes, las montañas y los árboles— se deja sentir en los bosquejos de Hopkins. Este, al igual del autor de *Stones of Venice*, supo recobrar la alegría franciscana y medieval de la creación.

Hopkins, como Newman, era inglés hasta los tuétanos, por su estricta adhesión a lo real y lo concreto. El gran pensador medieval que mejor supo infundir paz a su ánimo fue el inglés Escoto, tan caro a Hopkins en virtud de su valoración filosófica del individuo.

Warren supone que el término "*inscape*" le fue quizá sugerido a Hopkins por el vocablo "*landscape*". Aquél lo ideó para expresar cualquier visión formada o afocada, cualquier diseño descubierto en el mundo de la naturaleza. Su connotación es muy amplia: se extiende desde el diseño percibido por los sentidos hasta la forma intrínseca del ser.

Entre las notas de Hopkins, hay varias sobre los instrumentos musicales de la antigüedad, sobre las gemas y sus tonalidades. Nunca decae su afecto por la observación visual precisa, ni su placer por la investigación. No quería, sin embargo, que los demás fueran como él —erudito, esteta, neurótico—; a él lo atraían los soldados, los mineros, el herrador Felix Randall, el labriego Harry Ploughman. Deseaba que cada uno de ellos actuara, no sólo de acuerdo con su característica individual, sino de un modo intenso, violento, arriesgado, con la vivacidad del Cernícalo o del marino del *Eurydice*, el cual,

'strung by duty, is strained to beauty'.

En sus versos deseaba registrar "*inscapes*" y emplear, a la vez, palabras que existieran como objetos. Esta era una doble peculiaridad suya.

Quizá el instinto de Hopkins, de remontarse más allá de los isabelinos, era provocado por su anhelo de retornar a la época en que toda Inglaterra era a la vez católica e inglesa. Crear una convención poética inglesa y católica era, en verdad, tarea ímproba para un poeta victoriano. Los experimentos hopkinsianos, opina Warren, son aun más importantes que la realización; los fracasos comparativos, más interesantes que los poemas mismos que tuvieron éxito.

Robert Lowell contribuyó con un ensayo sobre la santidad de Hopkins. Le parece que la vida de un jesuíta florece mejor en la violenta actividad, como en el caso de los mártires canadienses. La vida de Hopkins fue breve y entrecortada. Pero, como la de Luis Gonzaga, es una vida cristiana cabal que termina en conquista.

Como otros escritores experimentales, Hopkins supo aprovechar en sus versos casi todos sus intereses y experiencias. Sin embargo, si

se lo compara con sus pares de los siglos XVIII y XIX, vemos que logró efectuarlo mejor que los otros. ¿Y por qué? Aquí es donde interviene el problema de la santidad personal. Si examinamos a Pope, Wordsworth, Coleridge, Arnold o Browning, vemos que todos ellos —grandes escritores, en ocasiones, y sumamente religiosos, a su manera— dejaron de vivir; empezaron a reflexionar, imaginar y moralizar; una sola de sus facultades siguió actuando, pues el hombre total se había detenido. Por lo cual, en sus escritos, se dejan llevar de la fantasía, inventan fábulas, predicán, planean y condenan. Hopkins es esencialmente dramático; está en plena acción, según el lenguaje de la filosofía escolástica. Ahora bien, estar totalmente *en acto* es una perfección humana, es ser un hombre cabal. Según la teología católica, la perfección exige una verdadera transformación, la cual se llama, en esta vida, gracia santificante, y en la otra, beatitud eterna. Implica la misteriosa cooperación de la gracia y el libre albedrío. Para Hopkins, la vida era un progreso constante y real hacia la perfección. Esto es lo que él creía y lo que vivía, esto fue lo que escribió.

Lowell opina que las creencias y prácticas de la mayoría de los poetas modernos excluyen más o menos la perfección, y en tanto se rechaza ésta, mengua la poesía. Agrega que los escritos dependen de los escritores, aunque nunca se promulguen leyes para juzgar los unos por los otros.

El autor hace notar que un buen número de poemas modernos versan sobre la perfección humana: *An Essay on Man*, *An Ode to Evening*, *The Prelude*, *On a Grecian Urn*, *The Scholar Gypsy*, *The Wasteland*. Afirma que cualquiera de ellos parece más bien abstracto y superficial si se compara con el *Deutschland* o los últimos sonetos de Hopkins. La razón no es que los poetas no hayan experimentado lo que escribieron, sino que su experiencia se limita a una sola facultad: la razón, la imaginación o la memoria. Son racionalistas o románticos.

Lowell descubre, con todo, algunos defectos en Hopkins. Conocía la naturaleza, pero no sabía gran cosa del hombre. En sus poemas demuestra escaso conocimiento de su individualidad y su carácter. En cambio, sabe el terreno que pisa cuando escribe acerca de su propia experiencia de la naturaleza y de Dios. El crítico cree que hay algo en el estilo hopkinsiano que se aproxima a la conversación.

Según él, son obras maestras de estilo el Prólogo de *The Wife of Bath*, el Testamento de Villon, las grandes tragedias de Shakespeare, los sonetos de Milton, los ensayos de Pope y las sátiras de Dryden. El maestro más reciente es Yeats. A esta tradición pertenece Hopkins; rara vez sus versos decaen en una exuberancia desprovista de estilo. Para un innovador como él, quizá otros defectos eran inevitables, tales como cierta obscuridad y la violencia sintáctica.

El epitafio de Hopkins, según Lowell, podría rezar así, más o menos: "Escribió lírica religiosa muy siglo XIX y no superada ni en las grandes edades de la religión. Fue quizá el mejor de los poetas ingleses de la naturaleza, es decir, de la creación inanimada. Junto con Dante, Villon, Ben Jonson, Donne, Herbert y Milton, fue uno de los pocos poetas personales o vigorosamente activos. A más de ser un innovador, cultivó cuatro distintas tradiciones: la aliterativa, la miltónica, la metafísica y la romántico-keatsiana. Acaso llegue a considerársele como el restaurador del verso declamado. Todos sus escritos fueron la obra de su singular personalidad y de su santidad".

Arthur Mizener estudia a Hopkins como poeta victoriano. Dice que su pensamiento, como tal, no es ni excéntrico ni particularmente complejo. No hay nada excéntrico en pensar como católico. Si bien en sus años de formación escolástica adquirió Hopkins una gran precisión intelectual, gran parte de su pensamiento es el de un típico inglés del siglo XIX.

En el aspecto social, Hopkins piensa de modo muy semejante a Carlyle, a pesar de que no simpatiza con este historiador protestante.

Tennyson no dejó huella alguna en el pensamiento de Hopkins. A éste le preocupaban, no obstante, los conocimientos técnicos, la vulgaridad y la falta de "*inscape*" del poeta laureado. En cambio, le impresionaban las ideas, si no siempre la técnica, de Coventry Patmore.

El tono de Browning, más que su modo victoriano de pensar, disgustaba profundamente a Hopkins. Los sentimientos de éste, aparte del énfasis en la manera de sentir específicamente católica, son típicos sentimientos victorianos. Su amor por la naturaleza es muy notable; su vida está llena de observaciones detalladas y minuciosas del mundo natural.

Al igual de Keats, sus sentidos estaban intensamente despiertos y con él compartía un sentido instintivamente trágico de la existen-

cia. En ambos poetas este sentido fue sin duda intensificado por la enfermedad.

Hopkins era individualista, en el sentido del siglo pasado, y lo era muy marcadamente. Su excentricidad, su individualismo, tal como él lo entendía, era muy inglés y muy siglo XIX.

Lo que hizo a Hopkins casi único en su época fue su catolicismo; no un catolicismo de anticuario, impresionable, hedonístico, sino uno basado en el conocimiento preciso, lógico y hondamente sentido de la doctrina católica, conforme a la cual, en conjunto, logró disciplinar su pensamiento y sus afectos. Para él, la belleza sensible del mundo no debía ser negada ni suprimida, sino que había que aceptarla y subordinarla a la "belleza superior divina, la gracia". Todo el significado de la personalidad no consistía en realizarse a sí misma, sino en realizar a Cristo en el hombre.

La sensibilidad fundamental de la poesía de Hopkins es, sin duda, una sensibilidad victoriana, pero unida a una precisión casi única, resultante de su familiaridad de años con el pensamiento escolástico. Esta precisión completó, mas no se fundió con la minuciosa y objetiva observación de la naturaleza que comparte con Ruskin y Tennyson.

La estructura básica de la lírica hopkinsiana, observa Mizener, es una descripción poética seguida de un comentario o de una aplicación práctica. Por su intensidad, sus versos constituyen poemas de reflexión; son retóricos, en el mejor sentido de la palabra, más bien que dramáticos.

El individualismo que llevó a Hopkins a emplear un nuevo ritmo y una dicción nueva es un individualismo victoriano; idéntico impulso obraba en Browning y en Carlyle. En el caso de Hopkins, quizá nunca en el de Carlyle, y no siempre en el de Browning, este impulso no lo ejercía espontáneamente, sino más bien lo sujetaba a una verdadera necesidad poética. Para Hopkins, el propio poema era una "*inscape*", algo que debe ser experimentado y sentido.

La concentración e intensidad, resultantes de la unión de una exactitud imaginativa con una precisión de pensamiento y estructura, fue la gran proeza de Hopkins, en el sentir de Arthur Mizener. El "éxtasis del interés" se encuentra en todos los poemas y ejerce

una fascinación inagotable. Quizá llegue a su apogeo en la octava del *Windhover*.

Si acaso no se puede afirmar, concluye el autor citado, que Hopkins sea el mayor de los poetas victorianos, es solamente por lo exiguo de su producción; pero ciertamente es el que más satisface de entre ellos.

El "aislamiento metafísico" es el tema de F. R. Leavis, el último de los críticos de la revista *Kenyon*. Comienza por afirmar que Hopkins ha adquirido un lugar permanente entre los poetas ingleses y se pregunta cuál es el sitio exacto que le corresponde.

El ímpetu keatsiano está latente en los poemas de la madurez de Hopkins. Es una fuerza que le confiere notables ventajas sobre Tennyson y Arnold, como cantor de la naturaleza. La edad poética era la de Tennyson, y la ambición literaria, "aproximar lo más posible el inglés al italiano". Era la época en que un ingenio bastante consciente para alimentar una ambición opuesta, había de ser muy consciente y muy contrario. Hopkins se propuso devolverle a la poesía la vitalidad y el vigor del lenguaje vivo y hablado. Por eso admiraba a Dryden, a quien Bridges ni siquiera consideraba como poeta. La vitalidad de Hopkins es una vitalidad de pensamiento, un vigor de la inteligencia que es al propio tiempo una vitalidad de lo concreto. Por eso se siente la presencia de Escoto, el filósofo de lo particular y actual, de la plena individualidad, como foco de lo real y lo concreto.

Hopkins abraza lo pasajero como una condición necesaria para alcanzar lo real. La inquietud por dicho alcance se descubre en las cualidades concretas que dan vitalidad a su poesía.

La sencillez de Hopkins es la sencillez de los limpios de corazón. Si el crítico habla de sencillez, reconoce al propio tiempo en el poeta una mentalidad muy sutil. La sutileza es aparente en los tropos, los conceptos y el simbolismo metafórico que confieren a sus poemas cualidades sugerentes del siglo XVII más que del XIX. El hábito mental radicalmente metafórico de Hopkins, y su sensibilidad acoplada con el vigor concreto del cual es inseparable, hacen que su poesía de la naturaleza sea muy distinta de la de Tennyson y Arnold, y lo relacionan con Herbert más que con Eliot. Es un hábito que le hace ver las cosas grávidas de sentido, sentido que no es una vaguedad romántica, sino un conjunto de conceptos explícitos y ordenados que

se refieren a las relaciones mutuas entre Dios, el hombre y la naturaleza. Es un hábito inveterado de su mente y su personalidad, cuyo formulario intelectual derivó de Escoto.

Según F. R. Leavis, los triunfos supremos de Hopkins, sus proezas incuestionablemente clásicas, son sus últimos sonetos. Considera como éxitos indudables del desarrollo de la “*inscape*” el *Deutschland* y el *Windhover*. En conclusión, afirma que Hopkins se deja sentir, de modo relevante, en el gusto característico y la crítica de nuestros días, a favor de lo que pudiera denominarse la potencialidad shakespeariana —en contraposición con la miltónica— de la lengua inglesa.

* * *

William T. Noon considera en Hopkins al humanista cristiano.²⁵ A ese efecto recomienda la definición que propone el Padre Charmot en su obra *L'Humanisme et l'Humain*: “El humanismo es una realización en el hombre, mediante el esplendor colectivo de la belleza, de los fines que conciernen al mundo y de los propósitos que son propios del hombre”. Agrega el citado crítico que, en este sentido, el título de humanista pertenece de lleno a Hopkins. Una inteligente comprensión de su obra poética descubre las piedras de toque del humanismo, y ofrece resueltas artísticamente las mismas paradojas fundamentales que el humanismo moderno se esfuerza por resolver sistemáticamente, en el plano más abstracto del pensamiento contemporáneo.

Noon opina que el *Deutschland* es el poema más hondamente espiritual del siglo XIX, al mostrar cómo un sacerdote poeta reacciona ante la miseria y la grandeza del alma humana.

Citando nuevamente al Padre Charmot, escribe el crítico mencionado: “El humanismo cristiano es un aspecto de la vida en el cual la personalidad humana nunca puede servir como medio de lograr un fin exclusivamente temporal”. Este vivo conocimiento de la dignidad inapreciable de cada personalidad singular se halla presente, de un modo implícito pero dinámico, en todo cuanto escribió Hopkins, concluye el autor citado.

James Collins ha estudiado los temas filosóficos en G. M. Hopkins.²⁶ Dice que Aristóteles y Platón fueron siempre las lecturas

²⁵ “Hopkins: Christian Humanist”, *America*, LXXIV (Oct. 20, 1945), pp. 73-75.

²⁶ “Philosophical Themes in Gerard Manley Hopkins”, *Thought*, XXII (1947), pp. 67-106.

favoritas del poeta. La contribución básica del Estagirita a la ciencia de la ética movió a Hopkins a escribir, probablemente durante su estancia en Dublín, una serie de notas inéditas sobre la Ética Nicomáquea.

Hopkins no era propenso a separar la función del artista de la del filósofo. Al primero deben incitarle a la creación artística la honra y urgencia de su visión; el segundo ha de atender a la forma en que exponer la verdad a sus semejantes.

El poeta menciona a Platón en el mundo antiguo, y entre sus propios predecesores a Wordsworth, como poseedores de un profundo conocimiento de la naturaleza. Collins, a su vez, dedica varias páginas a Escoto y su influencia en la obra poética de Hopkins, tema que fue abordado en el capítulo III del presente estudio.

En 1947, Sister Marcella M. Holloway presentó a la Universidad Católica de Washington una disertación doctoral que versa sobre la teoría prosódica de Hopkins.²⁷ La autora sostiene que el poeta prestó consideración seria y profunda al problema de la estructura del objeto literario, y en particular a los múltiples aspectos de la estructura rítmica. Su aguda sensibilidad a la forma de cuanto le rodeaba, su atracción hacia la belleza, su repugnancia por la fealdad, combinadas con la mente investigadora de Hopkins, lo adecuaron idealmente para la tarea de analizar la naturaleza de la estructura artística.

Cuando se escriba la prosodia completa del verso inglés, concluye Sister Marcella, el análisis hopkinsiano de sus elementos básicos no podrá ser ignorado. Sus originales e interesantes observaciones sobre la naturaleza del ritmo descubren horizontes nuevos al análisis prosódico de la estructura poética. Su singular presentación de la teoría enriquece nuestra experiencia con una estructura unificada de los sonidos y nos permite admirar, en la diversidad y en la semejanza,

how all's to one thing wrought!

Morton D. Zabel, al estudiar el período contemporáneo en la literatura inglesa, considera la poesía de Hopkins como asombrosamente atrevida y original.²⁸ Afirma que su métrica, sus imágenes, su dicción, su fantasía audaz y al propio tiempo muy exigente, habrían

²⁷ *The Prosodic Theory of Gerard Manley Hopkins*; volumen de 121 páginas, editado por la misma Universidad.

²⁸ *"The Contemporary Period", A Book of English Literature*, Snyder and Martin, editors, vol. II, pp. 946-48.

quedado sepultadas en el desprecio y el olvido si sus poemas hubieran llegado al público de la edad media victoriana. En cambio, en 1918, aparecieron en escena con la fuerza de una sensación reveladora. Alentaron el vigor dramático y el esplendor de los poetas experimentales. Hopkins fue considerado como un profeta del nuevo resurgimiento del arte. Fue leído, discutido e imitado en todos los sectores. Su ejemplo se unió a la obra posterior de Ezra Pound y T. S. Eliot, al rigor más reciente de Yeats, y al exotismo de relumbrón de los Sitwells, para estimular una audacia más intrépida que la manifestada hasta entonces en el verso del siglo XX. Hopkins fue reconocido como el verdadero y triunfal predecesor de una nueva generación.

Con razón Snyder y Martin, editores de la obra anterior, escriben que la poesía de Hopkins es un eslabón muy útil entre la literatura del siglo XIX y la de nuestros días.²⁹ Consideran la escrupulosa integración de sentido y espíritu, de imagen y concepto, de objeto y pensamiento, como la primera guía en el difícil arte hopkinsiano. Y en este arte distinguen claramente tres elementos: la microscópica exactitud de sus imágenes imparciales, la libertad de sus asociaciones metafóricas, y el carácter experimental de sus ritmos. Agregan que es posible ganar acceso a las imágenes mediante una lectura cuidadosa y simpática. Las metáforas y demás recursos del lenguaje figurado son igualmente accesibles si el lector se apega al principio del realismo que los informa.

Pero el más fuerte indicio de la originalidad de Hopkins es su métrica. Snyder y Martin aconsejan consultar el Prefacio del Autor, que precede a las diversas ediciones de los Poemas, con el fin de captar los rasgos fundamentales de la teoría y la práctica de Hopkins. Lo que éste logró por la combinación de los elementos mencionados fue no sólo una admirable opulencia en los detalles, alusiones y textura poética, sino una vehemente e inquietante intensidad sensoria, adecuada para explorar las exaltaciones o las exacerbaciones espirituales que le tocó disfrutar o padecer. Se adelantó a escritores modernos como Mallarmé, Rimbaud, Eliot y Joyce, en su acondicionamiento del lenguaje y la expresión, con una viveza de ingenio y una delicadeza nerviosa que pudieran hacer frente a la experiencia peculiar de la sensibilidad moderna. A diferencia de la obra de Mallarmé y sus discípulos, las imágenes y los ritmos de Hopkins no son arbitra-

29 *Op. cit.*, vol. II, pp. 955-60.

rios, ni abstractos en la intelección, ni inaccesibles en las referencias. Es el idioma inglés de la poesía de la naturaleza, elevado a un grado exorbitante de delicadeza y perceptividad. Es también un lenguaje que realiza un propósito apasionadamente místico, pues Hopkins hizo del arte poético el medio de expresar su desolación espiritual y su lucha por la salvación eterna. El punzante sentimiento personal que ocultan sus palabras las redime de su excentricidad aparente.

* * *

“*Immortal Diamond: Studies in Gerard Manley Hopkins*” fue una obra concebida por los jesuitas americanos para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta, el 28 de julio de 1944.³⁰ La guerra, sin embargo, no permitió que el grueso volumen —el homenaje más notorio que se le haya tributado a Hopkins— saliera a luz sino hasta transcurridos cinco años. La edición estuvo a cargo del P. Norman Weyand, director del departamento de inglés en la Universidad de Loyola, Chicago. El mismo editor confeccionó las cuarenta y dos páginas del apéndice histórico y preparó la copiosa bibliografía hopkinsiana. Para ésta adoptó el orden cronológico. Los escritos del propio poeta, que vieron la luz entre 1863 y 1945, comprenden treinta y seis títulos. Los escritos sobre Hopkins, o con referencia al poeta, publicados desde 1873 hasta 1946, llegan a la imponente suma de quinientos setenta y nueve. Y es de advertir que el editor omite las antologías que han aparecido en los últimos años, ya que éstas son bien conocidas y, por otra parte, su número es sumamente crecido.

Los colaboradores del editor fueron otros diez jesuitas americanos, principalmente los Padres Raymond V. Schoder y Walter J. Ong. A éste se debe el capítulo más largo de la obra, relativo al ritmo abrupto de Hopkins y a la vida de la poesía inglesa. El anterior escribió un ensayo sobre el significado del *Windhover* y preparó un glosario de las palabras difíciles que figuran en los poemas hopkinsianos. Cerca de doscientos vocablos se hallan explicados en dicho glosario, el cual presta indudablemente un valioso servicio al estudiante de Hopkins.

30 Un volumen de xxvi y 451 pp., editado por Sheed and Ward, New York.

El primer capítulo de *Immortal Diamond* versa sobre Hopkins y la Compañía de Jesús y se debe a la pluma del P. Martin C. Carroll. Afirma el autor que la Compañía no se propone producir autómatas impersonales estampados con un troquel exclusivo y moldeados en un rígido molde. Declara que Hopkins nunca podía estar satisfecho con la mediocridad, imperfección o superficialidad, y que en todo era severo juez de sí propio.

Hopkins no estaba de acuerdo con los que quieren convertir la poesía y el arte en un bien absoluto. Para él eran un lujo que debía colocarse en una determinada escala de valores después del sacerdocio, después del magisterio, después de sus escritos profesionales, y, finalmente, después de su estudio de la literatura y la música.

Hay estudiantes de literatura inglesa, escribe el P. Carroll, que han cometido contra Hopkins y contra sí mismos y su propio estudio una grave injusticia. Quizá ésta sea el resultado inevitable de una aproximación estrictamente literaria, que se interesa en Hopkins primordialmente porque era poeta, y se inclina a valorar todo lo demás en relación con su poesía. En el caso que nos ocupa, no hay que rechazar completamente el aspecto literario, sino más bien acondicionarlo a los hechos que el propio poeta nos revela.

Entre estos hechos, dos se destacan de modo claro e inequívoco. El primero es negativo: la negación de la importancia de la poesía en su vida. El segundo es positivo: la afirmación de la supremacía de lo sobrenatural en su existencia.

Está de más conjeturar qué clase de poeta habría sido Hopkins si hubiera seguido una vocación distinta. Aunque sus primeras obras encierran una gran promesa, su reputación descansa en los poemas de sus años de jesuíta. Es incalculable lo que la Compañía realizó en sus versos. No podía haberlo convertido en poeta, a pesar de él mismo, pero sí lo formó mediante la sabia dirección y el solícito cuidado del sacerdote y del jesuíta. Fomentó los intereses de la mente y las cualidades del carácter que constituyen la universalidad de su atractivo poético. La intensa vida espiritual de Hopkins, nacida de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, fortalecida diariamente por la meditación y vivida en todas las horas de alegría o de dolor, encuentra su cabal expresión en el vigor apasionado y personal de sus poemas.

En conclusión, afirma el P. Carroll: "Aun cuando Hopkins no hubiera sido jesuíta, se habría distinguido, a no dudarlo, como poeta. Pero habría sido un Hopkins distinto, y le faltaría mucho de lo que actualmente sus versos poseen en sumo grado".

En el capítulo II, el P. Arthur MacGillivray escribe sobre Hopkins y la composición creadora. Sostiene que el poeta estaría muy acertadamente escogido para servir de modelo a los estudiantes de poética, no porque sea necesariamente quien mejor pueda ayudar al escritor en su creación artística, sino porque ejemplifica con tal seguridad lo que un poeta novel debiera buscar ante todo: visión, belleza individual característica, aprehensión de las cualidades poéticas de un objeto, cuál es la realidad de su contenido y de su propio ser. No limita, sin embargo, el modelo a Hopkins, por temor de tener al poeta demasiado tiempo en el pedestal, ocasionando cansancio, no a él, sino a sus espectadores. Poetas más jóvenes y más contemporáneos, como Karl Shapiro, John Frederick Nims, John Ciardi, Winfield Townley Scott, tienen mucho que brindarle al estudiante. Pero Hopkins, el abuelo de todos ellos, es una raíz que ha nutrido incontables ramas.

Termina el P. MacGillivray repitiendo la frase del poeta: "El resultado de estudiar las obras maestras es admirarlas y lograr algo diferente". Esto fue, a no dudarlo, el secreto de la originalidad de Hopkins.

El P. John Louis Bonn estudia la teoría del verso greco-romano en relación con Hopkins. Afirma que en la historia de la métrica existen tres verdades incontrovertibles. La primera es que puede haber una gran diferencia entre la teoría y la práctica de un poeta; la segunda, que las teorías inventadas después de escritos los poemas pueden tener poco en común con el ritmo empleado por el artista creador; la tercera, que con una falsa teoría se pueden lograr excelentes resultados métricos y arquitectónicos. Ahora bien, la obra poética de Hopkins no fue excepción a estas reglas generales. Su teoría y su práctica son muy distintas; su estudio formal de la métrica helénica siguió, en lugar de preceder, al período experimental. Cuando su teoría era ortodoxa, su práctica, no pocas veces, dejaba que desear; y cuando ésta era satisfactoria, aquélla no siempre era intachable.

En lo tocante al oído y al sentido estético de Hopkins, su teoría era mejor que su práctica. El verso inicial debe anunciar el ritmo propio y natural, a fin de que el oído pueda captar el tono antes de que empiece el contrapunto. Este principio lo quebrantó con frecuencia el poeta, pues muchos de sus poemas se inician con versos ambiguos. Esta ambigüedad métrica del primer verso es un error que se encuentra en Shakespeare, pero nunca en Sófoles, rara vez en Esquilo, y con poca frecuencia en Eurípides.

Es de notarse, advierte el Padre Bonn, que Hopkins, al leer versos, no se equivocaba; en esto era exacto su oído. Y con razón critica a Milton por no permitir que el lector sepa cuál es el ritmo fundamental de sus versos contrapunteados.

La conclusión de este ensayo es que, como teórico en la métrica, sobre todo en la greco-latina, no es muy prominente el lugar que ocupa Hopkins. Y sin embargo, eso es de poca monta para un experimentador que abrió nuevos horizontes al ritmo inglés, legando a la posteridad un molde flúido y flexible de gran valor. Las fallas de Hopkins, como teórico y como práctico, fueron los defectos de un precursor, y sus virtudes fueron también las cualidades de un explorador: fortaleza, intrepidez, pujanza. Y eso es suficiente.

El trabajo erudito del P. Walter J. Ong versa sobre el ritmo abrupto de Hopkins y la vida de la poesía inglesa, según se ha mencionado. Es un estudio muy profundo que abarca ochenta y dos páginas de *Immortal Diamond*. La definición más corta del ritmo citado es la que el propio poeta le dió al Canónigo Dixon: "Consiste en medir los versos sólo por los acentos tónicos". (Carta del 6 de octubre de 1878).

El autor demuestra que el mérito de Hopkins estriba en haber revivido la tradición de un ritmo cuya acentuación se basa en el sentido, o sea, un ritmo interpretativo, heredado del inglés antiguo, y que era uno de los fundamentos de la versificación hasta la reforma de Edmund Spenser y su escuela. Cuando la influencia spenseriana llegó a su apogeo, en los siglos XVIII y XIX, el ritmo basado en la acentuación de acuerdo con el sentido sobrevivió en los cantares y refranes populares, así como en las canciones de cuna. Aquí es donde lo viene a encontrar Hopkins.

Pletórico de vocablos breves, y adaptable en alto grado a la acentuación derivada del sentido, el verso de Hopkins hace hincapié en

los principios que le sirven de base. El verso hopkinsiano, concluye el Padre Ong, es eminentemente un verso tónico, tanto más cuanto que el poeta revive la aliteración y otros ecos del sonido que animan los poemas.

Poeta de conflicto ascético y estético llama el Padre Burns a Hopkins. En verdad éste parece personificar en su carácter, si no la gravedad, sí la agudeza de tal conflicto. Cuando un poeta pertenece a una orden religiosa, como en el caso de Hopkins, no pocas veces la gloria de su poesía sufre por ello aparentemente, pero la gloria de Dios se acrecienta, y éste es el motivo radical por el cual aquél ingresó en la orden.

Por otra parte, el poeta que se entrega a este género de vida no resuelve tan fácilmente sus perplejidades personales. Lleva consigo su temperamento poético, en el que ni el tiempo ni el esfuerzo ascético habrán de efectuar cambio notable. El esfuerzo y el tiempo podrán modelar su carácter, mas el temperamento persiste: como nació poeta, poeta permanece. Y esto no es extraño, después de todo, pues el temperamento no es materia de elección, sino un don de la naturaleza, o, para hablar más correctamente, don de Dios. Ahora bien, sólo Dios puede separar lo que ha unido, y esto parece hacerlo muy rara vez.

La poesía es, indiscutiblemente, buena a los ojos de Dios, y le da gloria lo mismo que los lirios del campo y las aves del cielo. El dilema que preocupaba a Hopkins era, no la bondad de la poesía, sino el sabor si la composición poética, *hic et nunc*, era o no aconsejable. El Padre Hopkins no fue el único en sufrir tal inquietud. Platón ya había discutido una cuestión semejante, con gran amplitud dialéctica, unos veinticuatro siglos antes, llegando a la conclusión, en el aspecto político, de que para el bienestar moral de los ciudadanos, los poetas debieran quedar excluidos de los confines de su república ideal.

En el temperamento sensitivo de Hopkins había mucho, indudablemente, de platonismo estético, pero su dificultad específica tocante a la poesía no era la dificultad de Platón. Su problema era eminentemente práctico y podría formularse reduciéndolo a esta duda: ¿Cómo conciliar las fluctuaciones erráticas de la inspiración con los constantes dictados del deber?

Hopkins resolvió el problema muy sencillamente en los siete primeros años de su vida jesuítica; ignoró religiosamente la inspiración y dedicó toda su devoción al cumplimiento del deber. La poesía llegó a ser para él materia de renunciamento. Más tarde elaboró un plan más amplio, según el cual le fue dado dedicar a la poesía el escaso tiempo libre que le permitían sus obligaciones. Así daba a la inspiración lo que era suyo, y a Dios lo que le pertenece. *Duty before beauty* era instintivamente su ideal. Y en su lecho de muerte no se sintió frustrado, como muchos de sus hermanos poetas de moral laxa, antes bien la serenidad de su contento le hizo murmurar esas lúcidas palabras postreras: "*I am so happy, I am so happy!*"

El Padre McNamee considera en Hopkins al poeta de la naturaleza y de lo sobrenatural. Algunos poetas de la naturaleza, como Wordsworth, tenían una conciencia vaga del hecho de que, al cantar las bellezas naturales, celebran en realidad la belleza del Creador. Francis Thompson se daba perfecta cuenta de esta revelación natural de Dios en las bellezas creadas, y éste fue el tema frecuente de sus poemas. Por esta razón prefería titularse, no el poeta de la vuelta a la naturaleza, sino "el poeta del retorno a Dios".³¹ Hopkins estaba muy al tanto de la comunicación divina en la innúmera variedad de la creación visible. Las dos influencias más profundas en su pensamiento y en su carácter, los Ejercicios Espirituales de San Ignacio y la filosofía de Escoto, ahondaron su aprecio de la naturaleza como el canal de la divina comunicación y avivaron su interés por los aspectos particulares e individualizados, mediante los cuales se lleva a cabo dicha comunicación.

Un catálogo completo de los destellos de belleza natural que Hopkins captó en sus poemas revelaría el esplendor de Dios que veía irradiar de las obras de su mano. El poeta sabía que el hombre irradiaba más destellos divinos que cualquiera de las otras criaturas visibles. Y porque conocía el alto puesto que corresponde al hombre en la jerarquía de los seres, se interesaba en todo lo humano. Le llamaban la atención las ocupaciones, los pasatiempos, el aspecto físico y el carácter, en una palabra, todo lo que distingue e individualiza al hombre.

En toda belleza física, particularmente en la belleza humana de cuerpo y alma, Hopkins veía una revelación de la belleza del

31 Everard Maynell, *Life of Francis Thompson* (Scribners, 1916), p. 205.

mismo Creador. Era tan exacto en su observación de todos los detalles característicos de la naturaleza como Tennyson; conocía aun más profundamente que Thompson el sacramentalismo de la naturaleza; era un gran poeta de la revelación natural de Dios. Aun más; era, ante todo, un poeta de lo *sobrenatural*.

Si aun la manifestación natural de Dios en las obras de la creación ha encontrado continuo eco en los cantos de los poetas, con mayor razón la asombrosa condescendencia y generosidad de la comunicación sobrenatural de Dios en las obras de la gracia debería ser una fuente perenne de inspiración ilimitada para los poetas cristianos. Lo extraño es que rara vez haya sido éste el tema prolongado de una obra poética en cualquier idioma. Dante lo cantó extensa e incomparablemente en la *Divina Comedia*; Milton lo expresó fría y equivocadamente en el *Paraíso Perdido* y el *Paraíso Recuperado*; Patmore celebró algunas fases del mismo en *The Unknown Eros*; otros poetas ingleses, Crashaw por ejemplo, lo escogieron para un poema de ocasión; pero Hopkins lo ha cantado con más consistencia y belleza que ningún otro poeta.

Una ejecutoria notable como poeta de lo sobrenatural, dice el P. McNamee, exige dos cosas del artista: un profundo conocimiento de las verdades y experiencias sobrenaturales, y una facultad de comunicar a los demás los frutos de ese conocimiento en un lenguaje poético adecuado. Solamente si se reconoce que dichas verdades y valores sobrenaturales constituyen realmente el *leitmotif* de la mayor parte de los versos de Hopkins, se podrán apreciar la genuina adecuación y el verdadero arte con que los expresa.

Basta leer sus diarios y sus poemas para darse cuenta de que el poeta lo veía todo transfundido con un significado nuevo, a causa de la Encarnación del Verbo. Las estrellas y las campánulas le recuerdan, no solamente a Dios, sino a Cristo. Después de admirar la belleza del cielo otoñal, en el soneto "Clamores en la Siega", prosigue:

"Camino, levanto, elevo el corazón, la mirada,

Hacia todo ese esplendor celeste, al Salvador rebuscando".³²

Así Hopkins llegó a investir todos los seres con un doble sacramentalismo. No sólo contemplaba el orbe "grávido con la divina gran-

32 Este soneto figura en el capítulo II, número 8.

deza”, sino que también sabía distinguir en él el “impacto” del Verbo Humanado.

Uno de los más profundos misterios de la vida es el problema ineludible del sufrimiento. Sólo cuando éste se afoca con relación a Cristo crucificado, puede el hombre considerarlo en su verdadera y única perspectiva. Únicamente cuando el sufrimiento se transforma en sacrificio, uniéndolo a la inmolación suprema de Cristo, empieza a adquirir significado y precio. Hopkins ponderó largamente este misterio, oró mucho, y expresó sus meditaciones en verso. Pero estar unido con Cristo en el dolor aquí abajo, significa triunfar con él en la otra vida. Esto es lo que expresan los versos hopkinsianos:

*In a flash, at a trumpet crash,
I am all at once what Christ is, since he was what I am, and
This Jack, joke, poor potsherd, patch, matchwood, immortal diamond,
Is immortal diamond.*

Sólo cuando se ha llegado a dominar el pensamiento de Hopkins, concluye el P. McNamee, se puede apreciar lo inevitable de su expresión poética. El adecuado uso del metro y de la palabra revela a Hopkins el poeta. Logró desposar su pensamiento con la expresión del mismo. Fue un poeta insigne de la naturaleza y de lo sobrenatural.

El P. Schoder llevó a cabo un magnífico estudio del *Windhover*, del que se hace amplia referencia en el capítulo II del presente trabajo. Los Padres Watson y Boyle, a su vez, comentaron los dos grandes poemas de desastres marítimos: *The Loss of the 'Eurydice'* y *The Wreck of the 'Deutschland'*.

* * *

En agosto de 1949, el biógrafo, poeta y ensayista católico Daniel Sargent publicó un interesante artículo sobre “El Encanto y la Singularidad de Hopkins”.³³ Piensa el distinguido autor que Robert Bridges, Poeta Laureado de Inglaterra, dio a la publicidad la obra poética de Hopkins más bien por amistad hacia éste que por admiración por los poemas. Pero las consecuencias de este acto de amistad fueron tales que ni Bridges, ni nadie, podía haberlas previsto. Hop-

³³ “*The Charm and the Strangeness*”. *The Atlantic Monthly*, 184 (August 1949), pp. 73-77.

kins, muerto hacía treinta años, se convirtió en un joven poeta que paseaba por las calles londinenses. Llegó a ser la celebridad literaria del momento. Los poetas radicales, en especial, tendieron los brazos hacia él, como si por la edad no fuera un victoriano, y por la profesión un jesuíta. Cuando salieron a luz sus cartas y cuadernos, fueron acogidos como si se tratara de las últimas palabras de un modernísimo contemporáneo.

Todo esto fue sorprendente, pero Sargent no cree que lo sea tanto como el hecho de que Hopkins es todavía una celebridad. Algunos de los poetas jóvenes que lo saludaron como su precursor han visto menguar su propia popularidad, o han cambiado de estilo. Sin embargo, Hopkins no podía ya cambiar de estilo y su fama va en aumento. No tan solo los radicales lo reclaman como suyo, sino también los tradicionalistas. Algunos se arriesgan a no simpatizar con él, pero pocos son los que se atreven a no opinar sobre él. Los poetas de 1940 en adelante, o bien copian a Hopkins, o bien dan un rodeo para no imitarlo. Ciertamente que no es un poeta olvidado. Con motivo del centenario de su nacimiento, en 1944, una salva de media docena de volúmenes lo saludó, y eso cuando el papel escaseaba y los generales acaparaban las noticias. El saludo aun prosigue.

Todavía constituye Hopkins una novedad y un tema de controversia literaria. También llama la atención simplemente como problema psicológico. Era un jesuíta que componía versos; ¿por ventura no eran éstos un escape de la prisión del dogma y de la disciplina?

Los únicos poemas hopkinsianos dignos de consideración, declara Sargent, son los que escribió a partir de los 31 años, hasta su muerte ocurrida a los 45, es decir, los que corresponden a los catorce años dedicados a su carrera jesuítica. Estos poemas son muy distintos de los de su juventud, y tales como nadie los escribía en su época. Fue seguramente el silencio de siete años, unido a la meditación y disciplina, así como el aislamiento del mundo literario, lo que permitió a Hopkins romper con la moda poética imperante.

Varios epítetos han sido aplicados a sus versos por diversos escritores. Son monstruos de fealdad; son de una belleza terrible. Son naturales; son artificiosos. Son claros como el relámpago; ciegan como una tormenta de granizo. Son abruptos y viriles; son fre-

néticos y afeminados. Sólo hay un adjetivo que todo el mundo les prodiga amigablemente: *strange*.

La única razón por la cual todos están de acuerdo sobre este epíteto, explica Sargent, es que posee muchos significados: extraño, singular, raro, sorprendente, extraordinario.

Los holandeses se extrañaban, al principio, de las blanduras del claroscuro de Rembrandt, y así como se acostumbraron después a su estilo, nosotros podemos habituarnos al de Hopkins. De hecho, algunos de sus poemas han llegado a ser populares y figuran en las antologías, tales como *Pied Beauty* y "La Noche Estrellada".

La singularidad más noble de Hopkins es la que hallamos en el colibrí, si es que estamos acostumbrados a los brincos de los petirrojos y a las carreras de los gorriones. El colibrí es un ingenio entre los pájaros. Si tiene patas, no las vemos. Es todo alas y movimiento. Puede volar hacia adelante y hacia atrás, y también lateralmente. Es todo vuelo, e imagen de la inspiración. Posee una semejanza con los mejores versos hopkinsianos.

Uno de los sonetos cuya unidad de pensamiento lo distingue entre todos es aquél que comienza:

*I wake and feel the fell of dark, not day.*³⁴

En otros pasajes, la inspiración no es tan notable en la unidad como en la libertad. Es la libertad de la maestría, de la expresión feliz lograda sin esfuerzo aparente. *God's Grandeur* es todo un magnífico soneto, pero la sextina alcanza esa exquisita libertad.

En todos los poemas de Hopkins habla la voz de un cristiano. No es tanto que siempre mencione a Cristo, como que todo el universo es Cristo para el poeta. No puede menos de ver a Cristo en él. Pero esto no lo convierte en poeta moralizante, ni lo hace predicar en verso; cuando predica lo hace en prosa, desde un púlpito jesuítico, en alguna iglesia de Londres, Oxford o Liverpool. Dante, en cambio, no tenía púlpito en que predicar, y se desquitó predicando en verso. Hopkins es tanto, para todos los hombres, como el Alighieri. Y una de las cosas más extraordinarias, concluye Sargent, acerca de este poeta singular, es que por su misma rareza ha logrado que la poesía cristiana sea más normal.

³⁴ Véase la traducción de Muñoz Rojas, p. 208.

John Conley, en una reseña de las cinco obras más recientes sobre el poeta, parafrasea la definición de “*inscape*”: para él, es “la singularidad esencial de un objeto, en tanto que dicha singularidad pueda ser captada por los sentidos”.³⁵ Expresa el temor de que Hopkins sea, en gran parte, el poeta de las debilidades estéticas y morales de cada uno. Afirma, sin embargo, que su extraordinaria reputación indudablemente tardará mucho en disiparse, porque sus teorías, así como la mayor parte de sus poemas, están al amparo del dogma literario de nuestra época. Termina declarando que la claridad, el refrenamiento, la concisión, la exactitud, el decoro en general, y la discreción, es todo lo ilusorio que al fin y a la postre se aprende de individuos insípidos y anticuados como Robert Bridges.

Maurice Charney llevó a cabo un estudio bibliográfico de la crítica hopkinsiana.³⁶ Nota que las observaciones del Dr. Bridges, que tuvieron mucho eco en las primeras reseñas, se pueden reducir a tres principales: singularidad del estilo, obscuridad del significado y rudo choque entre sensualismo y ascetismo en el pensamiento. “De nuestros mejores amigos, ¡líbranos Señor!”

El error fundamental de esta actitud del Poeta Laureado lo indicó F. R. Leavis en su obra *New Bearings in English Poetry*: “Lo que el Dr. Bridges califica de *tachas*, es esencial para el fin que se proponía Hopkins. Me parece difícil conciliar la actitud implícita en la descripción de las decantadas tachas con el interés por los poemas”. En lo que Leavis y otros críticos han hecho hincapié es la íntima dependencia entre materia y método, estilo y substancia, en la obra de Hopkins. El estilo no es un adorno, sino un instrumento necesario para la expresión: es funcional, y debe considerarse en términos del contexto y no de extrínsecos cánones literarios.

Edward Sapir, según Charney, tiene el honor de haber sido el primer crítico verdadero de Hopkins. Su reseña en la revista *Poetry* de Chicago (1921) expone la necesidad de que la crítica abarque el conjunto entero de la obra. La primera defensa formal del estilo hopkinsiano es un capítulo de Leavis en la obra ya mencionada, en el cual llama la atención sobre “la originalidad radical e inflexible del poeta, destinada a ampliar los recursos de la lengua inglesa”.

35 “*Hopkins Enshrined*”, *Poetry*, LXXIV (Chicago, Aug. 1949), pp. 292-300.

36 “*A Bibliographical Study of Hopkins Criticism, 1918-1949*”, *Thought*, XXV (June 1950), pp. 297-326.

Declara que la anemia intelectual y espiritual de la poesía victoriana no se puede distinguir por su falta de cuerpo. Leavis abraza decididamente la causa de Hopkins, el rebelde, contra los cánones del gusto defendidos por Bridges.

El anti-victorianismo de Leavis fue corregido por dos de los críticos de la revista *Kenyon*: Austin Warren y Arthur Mizener. Charney considera el volumen publicado por dichos críticos como el mejor tratamiento estético de la integridad poética de Hopkins. Sin embargo, la mejor reivindicación razonada de su estilo es la obra del Padre Peters, editada en Londres en 1948. Esta se propone demostrar la íntima integración del estilo de Hopkins con su singular percepción de la realidad. El poeta sentía la necesidad de emplear el lenguaje de un modo afectivo más bien que lógico, lo cual exige libertad de sintaxis, de gramática y de dicción. Allí donde otros acometen a Bridges, Peters lo abruma.

I. A. Richards y su discípulo William Empson establecen la importancia de la complejidad *per se*, en la estética de la lectura. El artículo de Richards en *The Dial* (Septiembre de 1926) es calificado por Charney como el más influyente e impresionante en su género. Considerando el aspecto de la psicología de la lectura y la interpretación, Richards dice que un poema debe ocasionar fricción y hallar una resistencia tal en la mente que estimule el escudriñamiento intelectual. Lo difícil y ambiguo de Hopkins es deliberado y desempeña una provechosa función estética. Con tal teoría desarrolla Richards un método de exégesis que es una superlectura del poema, en busca del significado y del sentimiento. El artículo de Richards inaugura la tendencia exegética en la crítica hopkinsiana y establece el *Windhover* como el *locus classicus*.

La obra de Phare, que fue escrita para Richards, contiene interesantes interpretaciones del sentimiento hopkinsiano, pero sufre devaluación por su escaso mérito intelectual y su actitud pagana en ocasiones.

Charney opina que Gardner es el más digno de confianza de los intérpretes de Hopkins, pues combina una vasta y sólida cultura con una asombrosa disposición para la paráfrasis.

Los defectos de la poesía de Hopkins, que tan manifiestos fueron para Bridges, no parecen tan obvios actualmente. Pocos lo acusarían hoy día de heterodoxia desautorizada. La tendencia gene-

ral de la crítica es absolverlo de la acusación de excentricidad y presentarlo como un artista sincero. Como Van Gogh o Cézanne ha pasado a ser un viejo maestro. La popularidad de los poemas hopkinsianos es la respuesta más contundente para Bridges.

La exposición más precisa del aspecto católico, opina Charney, es el artículo del Padre Turner en *Dublin Review*, con motivo del centenario hopkinsiano. Demuestra que el catolicismo "es una vida y no una profesión" y expone cómo la poesía de Hopkins se inspira en creencias dogmáticas que penetran en su textura mental. El Padre Hopkins no puede ser otra cosa sino un poeta jesuita.

El mejor trabajo sobre las fuentes del ritmo hopkinsiano se halla en el segundo volumen de Gardner. El autor explica cómo la lírica griega sirvió de norma al poeta, quien supo incorporar a su propio estilo las cualidades típicamente helénicas de economía e intensidad, exuberante contenido fónico y empleo terso y adaptable de los participios. Del latín, Hopkins aprendió la precisión, el uso del contrapunto y la aliteración. Gardner da un somero resumen de las influencias galesas, junto con numerosos ejemplos tomados de los poemas, los cuales ilustran la aliteración, la rima interna, la sintaxis dislocada, la *tnesis*, etc. Esta última consiste en la división de las partes de una palabra compuesta, mediante un vocablo que se intercala entre ellas, así como: *to us ward*, para con nosotros; *from what source soever*, de cualquier origen que sea.

El crítico moderno, según Charney, ya puede dar por demostrada la permanencia e importancia de Hopkins. La extensión y plenitud de la influencia del poeta ha preparado a los lectores para interpretar sus poemas. En un sentido real, ha llegado Hopkins a formar parte de la tradición poética inglesa.

En un libro de 1951, Alexander M. Witherspoon afirma que desde George Herbert, en el siglo XVII, ningún poeta inglés ha sabido arrancar tanta melodía a los monosílabos del lenguaje cotidiano como Hopkins, que concluye un soneto con el verso:

*O thou lord of life, send my roots rain.*³⁷

37 *The College Survey of English Literature*, p. 1147.

CAPITULO VI

HOPKINS Y EL MUNDO LATINO

ITALIA, cuna de la latinidad, fue entre los países latinos el primero que supo de Hopkins. Dio a conocer al poeta el escritor Federico Olivero, quien publicó en 1932 un estudio sobre las corrientes místicas de la literatura inglesa moderna.¹ Como lo da a entender el título de la obra, el autor presenta a Hopkins bajo el aspecto exclusivamente religioso, como lo debía hacer más tarde con el poeta Francis Thompson.

Un estudio muy distinto del carácter y del valor artístico de Hopkins lo presenta Giuseppe de Luca en su *Nuova Antologia*.² En la revista *Frontespizio*, M. Escobar publica la traducción de *Rosa Mística*, uno de los poemas marianos del primer período del jesuita inglés.³

Pero la obra cumbre de la crítica italiana se debe a Benedetto Croce, filósofo y publicista notable. En su estudio panorámico de la poesía moderna, dedica a Hopkins un interesante artículo de veinte páginas que vio la luz en la revista que dirige desde el año 1903.⁴ Se trata de una publicación que ejerce una influencia considerable en la crítica literaria y artística de su patria en nuestros días. Es de notar la originalidad de los juicios de Croce, su espíritu vivo y penetrante, así como su vasta cultura. Cultiva particularmente la estética, que califica de ciencia de la expresión. Es muy versado en

1 *Correnti mistiche della letteratura inglese moderna*. Torino: Bocca, pp. 73-100.

2 16 aprile 1934, pp. 635-38.

3 Firenze, Ottobre 1936, p. 23.

4 "Un Gesuita Inglese Poeta: Gerard Manley Hopkins", *La Critica*, XXXV (Napoli, 20 marzo 1937), pp. 81-100.

la filosofía de Hegel, cuya influencia se deja sentir en la evolución de sus ideas personales.

Según Croce, Hopkins fue un jesuita poeta y no un poeta jesuita. Para él, estas fórmulas definidoras son, no sólo diversas, sino opuestas, pues la primera afirma y la segunda niega la calidad de poeta. Agrega que los jesuitas, aunque cultiven bastante la literatura y la poesía, jamás han producido un genio que se haya elevado en esas disciplinas a una verdadera originalidad.

Esta opinión personal de Croce está en contradicción manifiesta con la de otros críticos de altura, mencionados en los dos capítulos anteriores. El Padre Lahey refuta por anticipado la afirmación de Croce. Y, después de él, el Dr. John Pick y el Padre Carroll, entre otros, han demostrado palmariamente que la poesía de Hopkins no perdió nada, sino que ganó mucho, con el ingreso del poeta en la Compañía.

Por otra parte, aun concediendo que los jesuitas jamás han producido un genio literario verdaderamente original, ¿puede un filósofo, hegeliano o no hegeliano, basarse en tal aserto para afirmar que nunca lo producirán en el futuro? Teniendo en cuenta el sentir de la mayoría de los críticos, que no vacilan en reconocer la auténtica originalidad y el indiscutible valor literario de la poesía de Hopkins, es lícito proclamarlo como el primer gran poeta jesuita.

El mismo Hopkins es el primero en afirmar que "pocos han sido los jesuitas poetas, y donde los ha habido, examinando el caso, se halla siempre algo de excepcional en sus condiciones".⁵ Sin pensarlo, el poeta se pinta a sí mismo; en sus dotes se descubre algo, y mucho, de excepcional.

Croce, contaminado por el anti-jesuitismo de Pascal y de Rousseau, se afana en buscar una excusa por dedicar tantas páginas a un miembro de la Compañía, y no encuentra otra más fácil que afirmar que Hopkins no fue jesuita en el sentido corriente (¡y tan corriente!) de la palabra. Según él, el poeta no representa el *πρῶτον ψευδός* de la Compañía, y lo dice en griego para que el vulgo no se percate de un insulto tan vulgar. ¡Pobre Hopkins! Quizá el filósofo tomó de la Biblia la premisa mayor que necesitaba para su silogismo. *Omnis homo mendax*, dice el Salmista; ahora bien, los jesuitas son hombres; luego... no se requiere ser un Croce para sacar la conclusión.

5 Carta al Canónigo Dixon, 1º de diciembre de 1881.

Aunque Croce no esté de acuerdo, la poesía es y seguirá siendo un medio y no un fin, y como medio la empleó el gran poeta jesuíta. Su fin era la mayor gloria de Dios, según la divisa de su orden.

En el aspecto literario, el crítico tiene el mérito de haber traducido veintiséis poemas hopkinsianos, de los cuales se reproducen aquí ocho sonetos, por coincidir con los que aparecen en los capítulos II y III del presente estudio. El título respectivo va precedido del número correspondiente, con el fin de facilitar el cotejo entre las traducciones española e italiana.

“Le diamo tradotte in prosa, explica Croce, non solo sottoponendole così alla consueta diminuzione che è della traduzioni, e delle traduzioni in prosa, ma a quella assai più grande che soffre per esse di necessità di un artista come l’Hopkins, squisito nel ritmo e nel verso e nell’impasto della lingua”.

1. GRANDEZZA DI DIO

Il mondo è carico della grandezza di Dio:

Essa sprizza come scintilla dal battuto fioretto;

Si raccoglie abbondante come olio che cola premuto.

Perchè dunque gli uomini ora non curano il suo scettro?

Generazioni hanno camminato, camminato, camminato;

E tutto è arso dal traffico; consunto, macchiato dalla fatica;

E porta il sudicio dell’uomo, e tramanda l’odore dell’uomo;

Il suolo è spoglio ora, nè il piede, calzato, può sentirlo.

E, malgrado tutto questo, natura non è mai esaurita:

Là, nel profondo delle cose, vive la più cara freschezza;

E benchè le ultime luci siano scomparse dall’occidente oscuro,

Oh!, il mattino sorge al bruno orlo dell’oriente,

Perchè lo Spirito Santo sopra il curvo mondo

Cova con caldo petto e ali, oh, come splendent!

2. NOTTE STELLATA

Guarda alle stelle! guarda, guarda su nei cieli!
Guarda tutta la popolazione ignea che sta nell'aria!
I luminosi borghi, le cittadelle circolari che son là!
Punti diamantini in oscure foreste! Occhi di elfi!
I grigi freddi campi dove sta l'oro, l'oro vivo!
Albero dalle foglie verdi e argentee, battute dal vento!
Aerei pioppi fiammeggianti!
Fuga di colombe spaventate presso una fattoria!
Ah bene, tutto questo è un acquisto, tutto è un premio!
Comprate allora!—Che cosa?—Preghiera, pazienza, elemosina, voti.
Guarda, guarda: una fioritura di maggio, come su rami di pergola!
Guarda! fiori di marzo, come su salici screziati di giallo!
Questi sono infatti il granaio: dentro della casa, i covoni.
Questa palizzata luminosa chiude la casa nuziale
Di Cristo, Cristo e sua Madre e tutti i suoi santi.

4. LA LANTERNA NELLA NOTTE

Talvolta una lanterna che muove nella notte
Attira i nostri occhi. E chi è che va là?
Io penso. Di dove viene e dove, mi domando meravigliato,
È diretta, con la sua luce errante, giù nella sua larga oscurità?
Mi passano accanto uomini, per luminosa bellezza
Di forma o d'intelletto, o per qualche altra qualità eminenti:
Essi fanno piovere entro la nostra densa aria nebbiosa
Ricchi raggi, finchè morte o distanza non se li appropriano per
[sempre.
Morte o distanza presto li consumano: per quanto
Il mio occhio li possa seguire, non può fino alla fine,
E quel che è fuori della vista è fuori della mente.
Cristo vi bada: è cura di Cristo quel che sia da confessare o emen-
[dare:
Cristo li segue con l'occhio, dà loro coraggio, scaccia i loro af-
[fanni,
Li accompagna benigno, ed è il loro riscatto, aiuto, e primo, saldo,
ultimo amico.



5. IL MARE E L'ALLODOLA

Battono e battono all'orecchio due rumori troppo antichi da aver fine:

A destra, la marea che monta sul lido:

*Con un'onda o con una caduta, con un piano cullare o tutta un rug-
Secondo il crescere e il declinare della luna. [grito,*

A sinistra, sulla terra, io odo salire l'alodola,

Col suo fresco temerario cantare, avvolto dal vento,

Arricciando in volute selvaggi mulinelli, ed emettere

E lanciare musica finchè ce n'è da espandere e versare.

Come queste due fanno vergogna a cotesta superficiale e fragile città!

*Come suonano pienamente l'addio al nostro sordido torbido tempo,
Essendo pure! Noi, orgoglio della vita ed ambita corona,*

Abbiamo perduto quell'allegria e grazia della passata primavera

[della terra:

Noi disfacciamo il nostro fare e lo stiamo disfaccendo giù giù fino

*All'ultima polvere e ci riconduciamo rapidamente alla prima materia
[vischiosa dell'uomo.*

6. IL FALCONE

Questa mattina io còlsi il prediletto del mattino, il delfino

*del regno della luce, il falcone dal colore cangiante nell'alba, nella
[sua cavalcata*

per il piano sotto di lui rotolante di densa aria, e nel suo anelare

Verso l'alto, come si moveva in cerchio sotto il freno di un'ala, che

Nella sua estasi! Poi via, via ancora d'un balzo, [l'avvolgeva

Come il tallone d'un pattino scivola dolce di una curva: il lancio e

Respingevano il gran vento. Il mio cuore di nascosto [lo scivolio

Batteva per un uccello, per la sua perfezione, per la sua maestria!

Bruta bellezza e valore e atto, oh! aria, orgoglio, penna, qui stringete

Il vostro nodo! E il fuoco che rompe da te poi, un bilione

Di volte più amabile, più pericoloso, o mio cavaliere!

Non meraviglia di ciò: duro lavoro fa splendere l'aratro giù nel solco,

E pallido-azzurre ceneri, ah!, mio caro,

Cadono, si eccitano, e fanno brillare l'oro vermiglio.

7. BELLEZZA VARIEGATA

Gloria sia a Dio per le cose variegate—

*Pei cieli di accoppiati colori come una vacca chiazzata;
 Per le macchie rosee che screziano la trota nuotante;
 Per le cascate di castagne dal colore di carbone appena acceso; per
 [le ali del fringuello;
 Per il paesaggio a macchie e a toppe, parco, terra brulla, campo
 [arato;
 E per tutti i mestieri, e i loro arnesi, strumenti e attrezzi.*

Tutte le cose contrastanti, originali, disparate, strane;

*Tutto quello che è cangiante, che varia (chi sa come)
 Col rapido il lento, col dolce l'agro, con l'abbagliante l'opaco,
 Colui le produce la cui bellezza è di là dai mutamenti:
 Lode a lui!*

10. NELLA VALLATA D'ELVY

Io ricordo una casa dove tutti erano buoni

*Per me, che, Dio sa, non merito tal cosa.
 Un effluvio confortante si respirava non appena nell'entrare,
 Prodotto, immagino, da qualche dolce legno bruciato da poco.
 Quell'aere cordiale faceva di quella cara gente una coperta
 Stesa di sopra, come per una covata d'uova l'ala materna,
 O per i giovani germogli di primavera le notti miti.
 E questo sembrava una conseguenza naturale, sembrava che dovess'
 [esser così di diritto.*

Belli i boschi, le acque, i prati, le creste, le vallate,

*Tutta l'aria che rivestono le cose di cui si compone questo mondo del
 Soltanto l'abiattore non corrisponde. [Galles:
 Dio, amatore di anime, equilibrando prudente la bilancia,
 Oh, sostieni la tua creatura cara dov'essa fallisce,
 Tu che sei un possente padrone, un tenero padre.*

La versión de "*Here Buckle!*" es: "*Qui stringete il vostro nodo!*", o sea, "¡Aquí apretad vuestro nudo!" Es la traducción literal, en lugar de la que pide el sentido. De acuerdo con la glosa del P. Schoder, el mejor intérprete del soneto, he preferido en mi propia traducción: "¡Venid aquí a contender!"

NELLA VALLATA D'ELVY

"*Quell'aere cordiale facera di quella cara gente una coperta*" significa "Ese aire cordial hacía de aquella querida gente un cobertor". Pero las personas no se convierten en cobertor. Lo que Hopkins expresa es otra cosa: "Aire tan cordial, cual caperuza a la buena gente cubría".

* * *

En Francia, la revista *Etudes* dio a conocer a Hopkins en 1934, mediante un largo e interesante trabajo de André Bremond.⁸ El autor teme que la poesía hopkinsiana, durante largo tiempo, se mantenga al margen del gusto popular, a causa de su poderosa e inquietante originalidad. Reconoce que Hopkins es un autor difícil entre todos, y afirma que, tanto en Inglaterra como en Francia, existen prejuicios en contra del arte difícil.

Si quiere uno leer todo un poema hopkinsiano, dice Bremond, hay que armarse de paciencia, recomenzar varias veces, como sucede con algunos pasajes de Píndaro o con ciertos coros de Esquilo. ¿No debe aceptarse como principio que toda obra de arte, aun aparentemente fácil de acceso, es esotérica y no entrega su secreto sino a la paciente reflexión? Si el arte de Hopkins es más difícil de lo que se esperaba, se debe, ante todo, a su exceso de probidad artística. Los recursos del arte más erudito están al servicio de la poesía más sincera, más espontánea, más cándida.

Ya es sabido, desde el tiempo de Platón, que los dos genios, el poético y el intelectual, no siempre concurren en el mismo individuo. En Hopkins se hermanan la inteligencia y el arte. Quizá una de las causas de su obscuridad, piensa Bremond, es el afán de expresarlo todo a la perfección.

⁸ "*La Poésie Naïve et Savante de Gerard Hopkins*", vol. CCXXI (5 octubre 1934), pp. 23-49.

Toda conversión es obra de la gracia, pero tiene un carácter individual. A Bremond le parece que la de Hopkins, al revés de lo que opina Croce, es más intelectual que sentimental o estética. Posee la virtud característica del buen escolástico, desde San Anselmo de Canterbury: *fides quarens intellectum*.

Bremond no se indigna contra *The Month* por no haberse atrevido a publicar el *Deutschland*, pues afirma que el lector "mediocre" tiene derecho a no ser violentado en sus gustos. Y agrega: "Un soneto hubiera podido pasar, ¡pero una oda de treinta y cinco estrofas, muchas de ellas de estilo sibilino, y con un ritmo aventurado que podía herir los oídos clásicos! Hubiera sido preciso un heroísmo, y un heroísmo inútil, para imprimir en 1877 ese gran experimento métrico.

El escritor francés considera el poema titulado "La Virgen Bendita Comparada al Aire que Respiramos" como el ajuste poético de una meditación sobre Nuestra Señora. Opina que es una de las más bellas composiciones, quizá la más perfecta, de la obra poética de Hopkins.

El poeta parece buscar un efecto artístico en la misma confusión, declara Bremond. En tal o cual frase, el lector que pretende localizar el verbo puede seleccionar entre tres monosílabos; cuando por fin se decide por uno de ellos, resulta que queda sobrando un cuarto monosílabo extraviado, *homeless*, sin hogar.

En Hopkins la eufonía está en conflicto con el énfasis, es decir, la preocupación por acentuar la palabra de más importancia. Nada quiere dejar al capricho, a la casualidad, a la despreocupación, que es para otros el clima de la poesía. ¡Qué lejos está Hopkins de esa *nonchalance*! Siempre serio, *earnest*, de una intensidad casi trágica, aun en la alegría. Es el polo opuesto de Verlaine, a quien

*Rien ne plaît tant que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint.*

Hopkins es músico, pero su música quiere ser precisa. Si se toma libertades en el ritmo, es para hacerlo más exacto. El no hubiera podido escribir:

Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

¡No! El tiene que decirlo perfectamente. La expresión no ha de ser extraña de por sí, ha de ser poéticamente exacta. De ahí la

necesidad de un nuevo ritmo, libre del constreñimiento acostumbrado, pero sujeto a leyes nuevas. A cada idea, a cada sentimiento, corresponde su ritmo propio.

Bremond no descubre en la obra hopkinsiana lo que los franceses llaman "*esprit*", ni tampoco rasgos de pura elocuencia, ni siquiera música por la música misma, sino únicamente la sinceridad de un arte poético.

El crítico francés califica de engañadora la distinción entre el arte y la inspiración. Parece haber antagonismo entre la espontaneidad de la inspiración y la paciencia y longanimidad del arte. Pero en el verdadero poeta, en un poeta como Hopkins, la inspiración busca su forma, sin la cual no sería poesía; es el alma que se fabrica su cuerpo, que se encuentra a sí misma y se pulimenta en la perfección de la forma.

Bremond penetra los secretos de la poesía pura. Dice que hay en los colores, los sonidos, los olores mismos, en todo lo sensible y en su síntesis artística, algún valor espiritual que la razón no puede abstraer, que el concepto no logra expresar. La poesía es el supremo esfuerzo del espíritu humano para exponer la verdad íntegra. Más intelectual que las demás artes, participa de todas ellas. Clarifica la expresión, no sin empobrecerla; pero es más clara y más rica que cualquier otro arte; puede afirmarse que es el arte más perfecto y, teóricamente, el más difícil. La sensibilidad poética no se opone al pensamiento. Si su exceso llega a turbar la penetración mental, es *per accidens*. Un hombre puede ser hipersensitivo como Hopkins, pero muy prudente, y hasta austero.

El poeta nos da una idea de lo que quiere ser él mismo. La sensibilidad poética, por viva y rica que sea, debe estar subordinada a un pensamiento viril. Dotado de una sensibilidad más vasta y objetiva que la de Patmore, Hopkins trata de expresar la idea de las cosas. Todas le hablan; todo es para él una palabra o una sílaba de un verbo divino creado. Pero tendría escrúpulos de acudir a una interpretación arbitraria. Convencido de que todos los seres, principalmente los animados, poseen lo que él llama su "*inscape*", es decir, su línea, su estructura significativa, una gran porción de su arte es el expresar dicha "*inscape*". Y para ello, hay que observar con una visión poética adivinadora, pero al propio tiempo tan paciente y tan sumisa al objeto como la del sabio que lo examina.

Ese intelecto dominante, agrega Bremond, y esa extrema sensibilidad que tienden a fusionarse en la sencillez de una forma renovada, están penetrados en Hopkins de un intenso fervor cristiano. Todos sus poemas, sin esfuerzo alguno, están ordenados a Dios; todo verso, o al menos toda estrofa, da el tono de la alabanza o de la plegaria.

La mayor parte de la obra poética de Hopkins, afirma Bremond, es, en el conjunto y los detalles, un "Cántico de las Criaturas", *Benedicite opera Domini Domino*.

Al poeta le encanta la diversidad de las cosas naturales, con toda su sencillez y candor, como la calandria de los bosques que se alegra de los matices del firmamento:

*Today the sky is two and two,
With white strokes and strains of blue.*

Bremond evoca los árboles, los chopos que parecen conversar cerca de la corriente, en la campiña de Oxford. Allí están, allí quieren estar; forman un rasgo único del paisaje. Hay otros árboles más lejanos, pero no son como el grupo de álamos que acaban de derribar... En la época de Hopkins, como en la de Ronsard, hay de esas profanaciones:

Écoute, bûcheron, arrête un peu le bras!

Pero el poeta francés se consuela, pues halla en otra parte más robles dodóneos. Su poesía es elocuencia. Los álamos de Hopkins no son más venerables que los otros, ni siquiera más hermosos; son únicos. El grupo de ellos es personal; el duelo, irreparable.

Con todo, sólo el hombre es bello. Nada es hermoso sino por él y para él; su belleza es soberana y trágica:

How beauteous mankind is!

La humana belleza, para la mirada pura, es angelical: *Angli, angeli*. ¿Qué habría sido de la pagana Inglaterra si el corazón del buen Papa Gregorio no se hubiera conmovido ante la belleza de los esclavos anglosajones expuestos en el mercado de Roma?

Refiriéndose a los últimos sonetos de Hopkins, los sonetos de la desolación, dice el crítico francés:

Le miracle poétique est, ici, que l'art est à la fois suprême et spontané, que l'émotion du tourment sacré y parle toute pure.

El soneto *Carrion Comfort*, de título intraducible, es para Bremond el más terrible y el más triunfante. Al sondear el abismo de angustia hasta la desesperación, y en el esfuerzo de escoger, de vivir a pesar de todo, y de sufrir, el alma reconoce a su terrible adversario: el Amor divino.

Hopkins fue feliz en el sufrimiento. Al recordar los días transcurridos, el sacerdote y poeta viril alabó a Dios por la plenitud de los mismos. ¿Y sus poemas? Son obras del aprendiz creador que es el hombre; más hermosas, en cierto sentido, que las bellezas naturales; divinas en un grado superior. Tienen, diría la escolástica, un valor específico de alabanza; cuando llegan a ser conocidas, el mundo es por ellas más hermoso y mejor, mejor orientado hacia Dios. Bremond quisiera, al menos, haber convencido al lector de este alto valor espiritual del poeta y su obra, y ciertamente lo ha logrado.

Los sonetos que tradujo al francés son los dos siguientes.

PIED BEAUTY

Gloire à Dieu pour toute chose bigarrée.
Les cieux double-teintés, la vache blanche et brune,
Pour les grains roses au flanc de la truite fuyante,
Pour l'automne des châtaigners, braise dans la fraîcheur.
Pour les ailes du pinson,
Pour le damier du paysage, parc, terre en friche, labours;
Pour l'attirail et les outils des métiers sans nombre.
Tout ce qui est contraste, l'original, le rare, l'étrange,
Tout ce qui est capricieux, tacheté, alterné (par quelle magie?)
De vif et de lent, de doux et d'amer, d'éclair et d'ombre,
Le Père nous en fait largesse, dont la Beauté est immuable.

Louange à Dieu!

CARRION COMFORT

*Non! Appât de pourriture, Désespoir, je ne veux me repaître de toi;
Je ne veux pas défaire, si détendu soit-il, le dernier noeud de l'homme
En moi; je ne veux pas à bout de force crier: je ne puis plus.*

*Je peux quelque chose. Je puis espérer, souhaiter que le jour vienne,
[ne pas choisir de n'être plus.*

*Mais quoi? O toi, inconnu terrible, pourquoi cette rudesse? Sur moi
[balancer ce pied droit qui ferait craquer le monde?*

*Pourquoi me presser, muscle contre muscle, muscle de lion contre moi?
Scruter de tes yeux dévorants, ténébreux, mes os disloqués? Éventer,
Oh! en coup de tempête, moi prostré, écroulé en un tas? Moi fou de
[t'échapper, de fuir?*

*Pourquoi? Pour que vole ma paille, demeure le bon grain pur et clair.
Même en tout ce labeur, la gêne, l'angoisse, ayant baisé, me semble-t-il,
[le fléau,*

*Non le fléau, la main. Mon coeur, oui, mon coeur a bu la force, dé-
[robé la joie, mon coeur voudrait rire, crier, acclamer.*

*Acclamer quel vainquer? Le héros dont le poing céleste m'a secoué,
jeté par terre, dont le talon m'a piétiné?*

*Moi, l'acclamer? Lui ou moi qui me suis battu avec lui? Lequel des
[deux? Tous les deux? Cette nuit, cette année*

*De ténèbres maintenant passées, moi, cette pauvre chose, étendu, je
[luttai avec (grand Dieu!) mon Dieu.*

Seis años después, Bremond escribió una reseña de las Cartas de Hopkins editadas por el Profesor Abbott.⁹ Declara que no se advierte esfuerzo alguno en el poeta para mantenerse al nivel de los más elevados pensamientos. Vive y respira a gusto en la región de las ideas divinas. Y porque lo juzga todo desde el aspecto divino, puede apreciar mejor los valores humanos. En toda belleza del cuerpo y de la mente discierne el alma, y en el alma al Espíritu Santo presente y creador de belleza.

⁹ "Quelques Réflexions sur la Poésie et les Styles Poétiques: A Propos d'une Correspondance". *Etudes*, CCXLII (5 février 1940), pp. 310-317.

La revista parisiense "*Mesures*" publicó, en enero de 1935, dos artículos dedicados a Hopkins. El primero, relativo a sus poemas, fue escrito por Edouard Roditi. Después de una crítica general introductoria, presenta el texto original y la traducción francesa de *Hurrahing in Harvest, Duns Scotus's Oxford, The Windhover y Tom's Garland*. El segundo artículo, firmado por Germain Landier, trata de las cartas de Hopkins, de las cuales presenta una selección traducida al francés y acompañada de las notas correspondientes.

Finalmente, la revista *Mercure de France*, en noviembre de 1949, publicó un artículo de Jacques Vallette, para quien Hopkins es "*un très grand écrivain, peu connu en France*". El crítico incurre en un error al afirmar que, durante los siete años que siguieron a su ordenación, Hopkins cesó, por disciplina, de escribir versos. Quiso referirse a su entrada en la Compañía, la cual tuvo lugar en el año 1868. El año de su ordenación sacerdotal, 1877, es uno de los más poéticamente fecundos; de esa fecha datan los diez sonetos que figuran en el capítulo II del presente estudio.

"*Ardent, tourmenté, champ clos d'élans et de scrupules, l'homme est attachant*": ésta es una de las más felices descripciones del poeta. En cuanto a la lectura de los poemas, Vallette la considera como "*haute et difficile jouissance*".¹⁰

Dichos poemas, al ser publicados por primera vez en conjunto, obraron como una bomba de tiempo, al decir del crítico. La poesía inglesa, aun después del movimiento *imagista* y de los primeros poemas de Eliot y de Pound, que habían aparecido diez años antes, se estremeció hasta sus cimientos. La influencia de Hopkins se ejerció, no sin perjuicio, pues es uno de esos fenómenos que no pueden ser imitados sino en lo que tienen de más externo.

Vallette insiste en que, para comprender los poemas, conviene conocer al hombre, al escritor y sus intenciones: tanto se compenetran su temperamento, su doctrina y su estilo. "*C'est celui-ci qui frappe, rebute, provoque, empoigne d'abord, par sa rudesse et par une obscurité qui cède beaucoup à l'attention*". El efecto total es para el crítico el de un volumen compacto, de sabor violento, de resplido de gigante.

Cuando se ha acostumbrado uno al estilo hopkinsiano, agrega, no se percibe de él nada gratuito, ningún amaneramiento de retórico.

10 "*Lettres Anglo-Saxonnes: Gerard Manley Hopkins*", tome CCCVII, pp. 529-32.

En su precisión de análisis, su elocuencia y su fantasía, revela necesariamente un extraordinario poder de sensibilidad a la belleza natural y al carácter único de cada objeto, lo que Hopkins llama "*in-scape*". Aquí es donde Escoto se une a la poesía del jesuita: en la noción de *haecceitas* del Doctor Sutil halla el poeta la justificación del esfuerzo incansable que pide a las palabras; tan intensamente repercute en él el menor choque recibido por los sentidos y la mente, de un mundo que manifiesta al Creador. A ese grado de intensidad, no se libra del desfallecimiento sino por el ímpetu de un estilo llevado a los confines de lo extraño y de lo inteligible.

Después de realizado el esfuerzo inicial, concluye el crítico francés, se descubre en la poesía hopkinsiana la energía y la ternura, el vigor y la frescura, el músculo y el vello, el flujo del aire y del sol que pasan por las aguas, la hierba, el follaje; del río y del viento que luchan contra el nadador y el cernícalo; la pureza de la juventud y de la naturaleza; la paz y la angustia nocturnas; la miseria, la rebelión del hombre que combate contra el Dios que glorifica todo objeto en su forma única. Todos los espectáculos que el poeta nos invita a compartir en el gozo o en la fiebre son, por otra parte, la ocasión y el símbolo de un don de sí propio a Dios, a Cristo o a la Virgen. Sale uno de la poesía como de una batalla. Se experimenta la exaltación, el triunfo sobre la desesperación, cuyo fondo se ha llegado a palpar. Se aprende a amar al hombre como hermano; a Hopkins el tierno, el violento, el atormentado, el *sans-pareil* en sus extrañas bellezas, aquél a quien otro poeta llamó apropiadamente "*Hopkins le Magnifique*".

* * *

En España, José A. Muñoz Rojas, en las páginas de la revista madrileña que dirigía José Bergamín, presentó a Gerard Hopkins.¹¹ Después de una nota introductoria, publica la traducción de dos sonetos, *Carrion Comfort* y "*I wake and feel the fell of dark, not day*", los cuales, gracias a un error tipográfico, fueron impresos juntos. Agrega la traducción del largo poema mariano *The Blessed Virgin Compared to the Air We Breathe*, el cual fue seleccionado por el tra-

¹¹ "Gerard Manley Hopkins", *Cruz y Raya*, número 34 (Madrid, Enero 1936), pp. 107-118.

ductor por tratar de un tema tan semejante al de una buena parte de la poesía española.

Si siempre traducir es un arte lleno de riesgos y vacío de premio, afirma Muñoz Rojas, en ninguno como en éste se hace tan ostensible la máxima dificultad y la ganancia mínima. Si toda poesía es intraducible en palabras, ninguna lo será más que aquélla que se cimienta principalmente en las palabras, sin que esto suponga que todo acaba en ellas, sino muy todo lo contrario, ya que nos llevan a más hondos adentros. Tal es el caso de Gerard Manley Hopkins.

El traductor no pretende que los poemas suenen en nuestra lengua como en la original. No abriga otra intención que la de dar a conocer un nombre al que se vinculan en alto grado buena parte de las direcciones actuales de la poesía inglesa.

CONSUELO DE LA CARROÑA

No te festejaré, Desesperación, consuelo de la carroña,
ni, por cansadas, daré paz a mis últimas fibras humanas,
ni gritaré derrotado, que *ya no puedo más*. Puedo.
Puedo algo; espero, deseo el día; el escoger entre existir o no.
Pero ¿por qué me has de arrollar, Tú, implacable, con tu diestro
pie, atormentamundos? ¿O amenazarme con tu garra?
¿O escudriñar con tus ojos negrísimos mis magullados huesos?
¿O soplarme, con aliento de tempestad, a mí, acurrucado y listo a huir?
¿Por qué? Aventada la paja, más limpio y cabal quedará el grano.
Aún pudo mi corazón en medio de la refriega, al besar el flagelo,
(¡la mano!) robar fuerza, sorber alegría, quiso reír, consolar.
¿Reír? ¿Consolar a quién? ¿A la celestial mano golpeadora?
¿Al hollador pie? ¿O a mí? ¿A ambos quizás? Aquella oscura
noche deshecho dormí, combatiendo (¡oh Dios!) con mi Dios.

(“I wake and feel the fell of dark, not day”)

Despierto para ver, no el día, sino cómo cae lo oscuro.
¡Qué horas, que negras horas pasamos esta noche!
¡Por qué caminos fuiste, corazón, qué vistas viste
y en ausencias de luz cuáles te esperan!
Sé lo que digo; mas al decir horas
significo años, vida. Gritos sin fin
son mis lamentos, gritos igual que cartas
para el querido ser, que vive, ¡ay!, lejos.

Soy hiel, acedía. Amarga fue la ley divina
al darme el gusto: a mi sabor yo hice,
que me llenó de carne y hueso, que me colmó de sangre.
Triste es la masa que agria la levadura de mi alma.
Así son los perdidos, como yo,
azote de sí mismos. O peor.

LA VIRGEN BENDITA COMPARADA AL AIRE QUE RESPIRAMOS

Aire que en mí todo anidas,
puro aire maternal,
que ciñes cabello, pestañas,
que donde quieres ir, vas,
que del laberinto de los copos,
como lana para esquilar,
haces cribas; que te mezclas
con la cosa más dispar;
aire, nunca gastado,
elemento de crear,
para mí, aun más que el agua,
mi, de cada instante, pan;
aire, que por ley de vida
mi pulmón no cesa de arrojar;
ahora sólo la alabanza
yo quisiera respirar,

de aquélla, que unió de Dios,
la infancia a la infinidad,
de la que le dió en su cuerpo
seno, albergue y lo demás,
leche, nacimiento y todo
lo que nuestras madres dan.
María nuestra Inmaculada,
cuyo poder no tiene par
en ninguna diosa anterior,
cuya misión sólo fue dar
gloria a Dios, toda la gloria,
ser de la gloria canal
de Dios, que por ella fuera.
Para eso y nada más.
La misericordia de María
como el aire nos rodea.
Ella que es araña pura
y maravillosa tela,
abriga al mundo culpado
porque Dios prestó dispensa
a sus súplicas. Limosna
más aún que limosnera.
Cual el aire parte la vida,
los hombres, la vida de ella.
Si yo estoy en lo cierto
ella es la madre suprema
para el poco bien que hagamos;
con gracia su papel llena
para nuestros corazones;
como aire fino concierta
la danza que nuestra sangre
está bailando en las venas.
Mas no es otro su papel
sino aquél que Cristo quiera;
de su carne tomó carne,
carne toma siempre nueva,
o más bien que carne, espíritu,
porque así misterio sea.

En cada uno de nosotros
un nuevo Nazaret crea,
donde mediodía y mañana
Cristo tome humana esencia;
Belenes nuevos en donde
Cristo en el mundo parezca;
Belenes o Nazarets
que los hombres aquí vengan
para ahuyentar a la muerte
y haber a Cristo más cerca,
quien de este modo nacido
creará en mí criatura nueva,
hijo de Dios y de María,
y será la obra perfecta.
Mira hacia arriba, mira
como está azul el aire.
¡Cómo está azul! Vayamos
donde tu mano alces
hacia el cielo, y en donde
el azul, rico, salte
entre tus cuatro dedos.
Por muy azul que lance
su relumbre el zafiro,
por mucho que se cargue
no manchará la luz,
por mucho azul que empape.
Son los días azules
en que cada resalte
del color muestra, cada
forma y sombra cambiante;
sin que a ese cielo azul
pueda el color cambiarle,
los siete mil matices
del rayo que lo trae.
Así, si alguna tierna
flor consiguiera alzarse,
alta y lejana, sobre
las cosas, más suave

nos sería la tierra
con que sólo alentare.
Si esa materia azul
no levantara el aire,
y de este modo el fuego
del sol aminorare,
se agitaría éste,
cual globo deslumbrante
de oscuridad cercado,
y estrellas circundantes
rodando por la bóveda,
inmensa, chispeantes
carbones, y relumbros
de cuarzo y sal resaltes.
Así Dios, Dios de siempre:
sus miembros, una madre
moldeó cual los nuestros,
y cada alba que nace,
fue de este modo hecha
a los hombres más fácil.
Si sus glorias desnudas
a los ojos mostrare,
deslumbrarían éstos.
Por María, más amable
lo vemos, y no oscuro.
Sus manos son cendales,
que su luz nos tamizan
y a nuestro ver lo hacen.
Sé tú entonces, oh tú, amada
Madre, aire para mí;
lugar adonde me lleven
mis pasos, mundo feliz.
Rodéame, ven por encima;
pon un dulce cielo sin
nubes, delante mis ojos.
Murmura y a mi oído di
de paciencia, oh aire de vida,
de plegaria, castigo y

amor de Dios. Hazme una isla
que esté cercada por ti.

En *Carrion Comfort*, el verso

“*Can something, hope, wish day come, not choose not to be*”,
está traducido por:

“Puedo algo; espero, deseo el día; el escoger entre existir o no”.

Parece más adecuado el empleo de los infinitivos:

“Puedo algo; esperar, desear el día; el escoger entre existir
o no”.

En cuanto al poema *The Blessed Virgin Compared to the Air We Breathe*, cuya traducción es completamente libre, consta de 126 versos en el original y 132 en la versión de Muñoz Rojas.

El ex lector de español en Cambridge escribió nuevamente sobre “una figura tan atrayente y digna de consideración como la de Hopkins”, en homenaje al centenario de su nacimiento.¹²

Es un hombre que suena a poeta de nuestro tiempo, declara Muñoz Rojas, y su poesía, a poesía de poeta vivo. Entre la vida real y literaria de Hopkins no hay coincidencia. A la de las letras no advino hasta 1918, y puede decirse que su madurez ha llenado los años de la entreguerras. Es una singularidad más que añadir a las muchas que llenan la vida y la obra de este singularísimo poeta. De Hopkins apenas se puede hablar como contemporáneo de Browning o Meredith. Suena a contemporáneo de Eliot y los poetas de la pasada guerra, en los que es visible su huella. *The Waste Land* se publicó sólo cuatro años más tarde que los poemas de Hopkins.

Si ha habido una sensibilidad alerta a la belleza, un temblor para percibir sus menores vibraciones, y una inteligencia para escudriñarla, fueron los de Hopkins.

Si hay una poesía difícil en la lengua inglesa, prosigue Muñoz Rojas, es la de Hopkins. Si de toda poesía traducida a lo más podemos percibir el eco, lleno, sí, de sugerencias y adivinaciones, pero privado de matices y sentidos, la dificultad se centuplica en una poesía tan implicada como la suya. En medio de desesperantes y

12 “En el Centenario de Gerard Manley Hopkins, S.J. (1844-1889)”, *Razón y Fe* CXXXII (Noviembre 1945), pp. 569-74.

arduas lecturas, al cabo salta esplendorosa una llamarada que nos deslumbra y se nos ofrece una revelación poética que nos hace estremecernos. Y eso que perdemos toda la riqueza auditiva, todos los matices musicales, y la mayor parte de la fuerza de expresión. Hopkins es un poeta difícilísimo aun para los ingleses y aun para los católicos.

Quería el poeta que se le leyera en alta voz; pero ni aun leyéndolo con todos los sentidos cabe, a veces, una comprensión total, ya que su poesía está colmada de valores visuales al par que verbales e interiores, que difícilmente agota una primera lectura. Es una poesía de varios niveles que aprovecha los datos aparentemente más irrelevantes e inesperados de la experiencia personal, para incorporarlos a ella, y que, por otra parte, es en sí misma una pura experiencia poética por lo que a su métrica, sintaxis y dicción se refiere.

El camino más corto para el entendimiento de Hopkins, según Muñoz Rojas, pasa por el catolicismo. En este sentido, agrega, el caso de Hopkins es comparable con el de Calderón y coincidente con el de ciertos poetas metafísicos, cuya nota de peculiaridad se relaciona inmediatamente con su catolicismo, y en algunos de ellos con las letras españolas. No se quiere decir con esto que el catolicismo de Hopkins baste a explicar sus teorías poéticas, aunque pronto se cuidara él de buscarles una justificación y saltara de gozo cuando se encontró con Escoto, que no cambiaba por cien Hegels, con permiso, claro, de su amigo Bridges. Ejemplo estupendo entre los grandes poetas del siglo XIX y único que nosotros sepamos.

Al igual que a Donne, considera el escritor español a Hopkins como un poeta muy poco místico, al menos en el sentido estricto que damos a la palabra. Es un poeta religioso por sus temas y su profunda intención, que convierte lo creado en símbolo y figuración de Dios.

Si Donne rompió con un par de versos toda la estática atmósfera petrarquista de finales del siglo XVI, Hopkins rompe las aguas del romanticismo y abre nuevos cauces a la poesía inglesa.

Sus sonetos, quizá lo mejor de su obra, al sentir de Muñoz Rojas, en los que trabajó sobre variaciones del soneto petrarquista, lo colocan junto a los grandes sonetistas ingleses, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Keats. Pero quizá donde se muestra al par más original y tradicional sea en el uso del lenguaje, en la compenetración

que su estilo logra de ritmo, dicción y sintaxis para obtener inesperados efectos expresivos. Con todo, en nada se separa Hopkins de la mejor tradición; en todos los aspectos puede ser relacionada su obra con la de los grandes maestros de las letras inglesas, especialmente con los grandes creadores del lenguaje, es decir, con los isabelinos. A ello le empujaba irresistiblemente un anhelo de lograr lo que él llamó

the achieve of, the mastery of the thing!

Y nutriendo este deseo de perfección material, vivificándolo y enriqueciéndolo, otro más hondo, que llenaba ampliamente sus dos vocaciones literaria y religiosa: la gloria de Dios.

* * *

En 1945 salió a luz en Barcelona una antología de poetas ingleses. Entre éstos figura Hopkins, quien se halla representado por dos de sus poemas.¹³ Hay un error en la fecha de la muerte del poeta: en lugar de 1889 aparece, dos veces, el año 1898. He aquí las traducciones de Manent.

CIELO-PUERTO

AL TOMAR EL VELO UNA MONJA

He querido partir adonde nunca
han de desfallecer las primaveras,
a campos sin granizo agudo, hiriente,
donde alientan los lirios.
Y he pedido quedarme
donde no llegan nunca las tormentas,
y el agua verde está en los puertos muda,
al abrigo de mares anchurosos.

¹³ M. Manent, *La Poesía Inglesa: Románticos y Victorianos*, pp. 370-73.

PRIMAVERA ¹⁴

Nada tan bello como la primavera, cuando
 la hierba brota en corros, larga, linda, jugosa;
 y los huevos del tordo son un cielo chiquito y bajo, y tanto el tordo
 nos purifica y transe el oído, entre el eco del bosque, que, oyéndole,
 como luz de relámpagos sobrecoge su canto.
 Lustrosas, hojas, flores del peral van rozando
 el azul que descende; y ese azul es carrera
 de abundancia; y retozan corderillos felices.

¿Qué es todo ese jugo, toda esa alegría?
 Un acento del dulce vivir del mundo, antaño,
 en el Edén. Recoge, cosecha, antes que lleguen
 hastío y nube, ¡oh, Cristo, Señor!, y aceda culpa,
 la inocencia y el mayo del rapaz y la niña,
 ¡oh, nacido de Virgen!, tú que elegiste a tantos.

* * *

En Argentina se publicó, en 1940, la traducción de la obra inglesa titulada *Great Catholics*. En ella se encuentra un ensayo sobre Hopkins, escrito por el P. Martin D'Arcy, del que se hizo referencia en el capítulo IV del presente estudio, y fue traducido por Alejandro Rosas.¹⁵ La presentación tipográfica es excelente, pero la versión castellana adolece de ciertas deficiencias que sería prolijo enumerar aquí.

En 1946 salió a luz, en Buenos Aires, el volumen titulado *Santos que conmovieron el mundo*, traducido por Rómulo Erba. En la introducción, dirigida "Al Lector Moderno", el autor hace mención de Hopkins.¹⁶

14 Véase mi propia traducción en el capítulo II, número 3.

15 *Grandes Católicos*, Claude Williamson, editor, pp. 503-12.

16 René Fülöp-Miller, pp. 13-14.

Los espíritus creadores de esta época, afirma, los poetas y los artistas, aquéllos que debían poco a la razón y todo a la gracia, rehusaron someterse a la dictadura de la primera. Del mismo modo que sus grandes antecesores lo habían hecho, al igual que Dante, Petrarca, Durero, El Greco y Bach, siguieron profesando su fe en Dios y en la verdad más grande de las certidumbres supersensoriales. "Sólo vos podéis inspirarme", escribió Beethoven en su diario, "vos, mi Dios, mi salvación, mi refugio, mi todo..." Balzac y Baudelaire rechazaron con arrebatado desdén la corta vara de la razón y se apoyaron en la realidad suprema de la fe. Dostoievsky, Gogol, Francis Thompson y Gerard Hopkins, todos ellos sacaron su poder de creación poética de su creencia en Dios.

* * *

En 1941 la revista *Universidad de la Habana* publicó un ensayo sobre Hopkins.¹⁷ El solo título haría saltar a David Gordon, quien sostiene que considerar a Hopkins como un poeta menor, constituye un ultraje literario. Para Lind sólo son grandes Browning, Tennyson y Arnold. Con un pleonasma imperdonable, se queja de que "a algunos de los poetas menores, los críticos no les han dado la debida atención que merecen". Se lamenta de no haber encontrado a Gerard Manley Hopkins en ninguno de los volúmenes antológicos, "la mayor de las veces irritantes" (*sic*).

El escritor aludido no debió consultar muchas antologías, pues hace once años ya figuraban los poemas hopkinsianos en bastantes selecciones. Lind afirma, no obstante, que en Hopkins la literatura inglesa posee tal vez una de las notas más nítidas y fuertes del gran órgano de la poesía mediavictoriana.

Cuando la fe católica echa raíces en el corazón anglo-sajón, encuentra, según Lind, su mejor medio de expresión en el estilo literario de Newman y de Hopkins. Es decir, un estilo puro y fuerte combinado con un ascetismo espiritual (¡otra redundancia insólita!), una vibrante evocación de imágenes, y una sobriedad pocas veces alcanzada por el poeta místico latino, siendo quizás el tipo más elevado de ejecución en esta clase de poesía. En ella se encuentra el profundo

17 L. Roberto Lind, "Gerard Manley Hopkins: Poeta Menor de la Edad Mediavictoriana", Año VI, pp. 48-55.

amor a Cristo y a la Virgen, pero es un amor callado y reservado, sin la verbosidad de Santa Teresa o San Juan de la Cruz. La intensidad de la exaltación religiosa es la misma; pero se la expresa con más mesura y más grande sublimación.

El contraste salta a la vista, expone el crítico cubano, en una de las poesías de Hopkins titulada: *O Deus, ego amo te*. Esta poesía, agrega, es una *perífrasis* notable del soneto castellano "A Cristo Crucificado", atribuído a Santa Teresa. El *perifraseador* ha sabido traducir a la lengua inglesa no sólo la idea principal, sino aún los detalles. El soneto inglés tiene más fuerza *en el fin*, fuerza que la facilita el metro breve.

Vamos por partes. En primer lugar, el poema de Hopkins no es ninguna *perífrasis* ni *paráfrasis* (como quiso decir Lind), sino la mera traducción, no del soneto castellano, sino de una composición latina. Esta, según el Padre Sbarbi, citado por Alberto María Carreño, "está toda vaciada en el mismo troquel que el soneto castellano".¹⁸ Y éste se ha atribuído, no sólo a Santa Teresa, sino también a San Francisco Javier. El mismo Hopkins, en la versión galesa de *O Deus, ego amo te*, le da por título: "El Suspiro de San Francisco Javier". Declara el P. Sbarbi, ya mencionado, que el compilador anónimo de las epístolas latinas del Apóstol de las Indias, entre las cuales se registra la composición antedicha, confiesa que ésta ha sido engendrada por el soneto castellano.

Por otra parte, el soneto "A Cristo Crucificado", como lo ha demostrado el Profesor Carreño, no es obra de San Francisco Javier ni de Santa Teresa de Jesús, sino del fraile michoacano Miguel de Guevara, de la orden de San Agustín.

Por último, no puede llamarse soneto inglés al escrito por Hopkins, pues consta de veintiún versos, lo mismo que la composición latina. Hopkins compuso algún soneto breve o truncado, de diez versos y medio, pero no llegó a producir uno equivalente a tres mitades de soneto.

Con todo, Lind encuentra una gran diferencia, difícil de explicar, entre el místico español y el sajón. Dice que aquél obtiene fácilmente una armoniosa combinación de elementos espirituales y de los sentidos materiales, de tal manera que las ideas y las palabras sensuales encuentran lugar en sus versos, junto a los más elevados con-

¹⁸ *Joyas Literarias del Siglo XVII Encontradas en México*, pp. 10-12.

ceptos de la Divinidad. Significa esto para Lind que el místico español siente más la unión natural que existe entre lo espiritual y lo material; alaba a Dios como un pagano, como los ha habido pocos desde los tiempos de la antigua Grecia. Para el sajón existe siempre un pequeño abismo entre estos elementos, pues no puede combinar los puramente materiales con los de espiritualidad ascética. El resultado, según Lind, es una poesía como la de Hopkins.

La mayoría de los críticos no comparte esa opinión, pues piensa que el poeta sí supo aunar los elementos sensibles con los metafísicos. Además, Hopkins no es un poeta místico, en el sentido estricto del término. Es un gran poeta religioso, que aborda frecuentemente temas ascéticos. Lind acepta sin vacilar lo que afirma Bridges; considera *The Leaden Echo and the Golden Echo* como un poema mediocre, cuando está muy lejos de serlo. Sólo podemos lamentar que, como la inmortal sinfonía de Schubert, haya quedado inconcluso.

Afirma Lind que el anglo-sajón, en su manera de adorar a Dios, es más romano que griego; cubre su cabeza con un velo y medita, no levanta la cara ni las manos, no eleva su canción a lo alto. Hopkins, podemos argüir, era "*a very English Englishman*" y, lejos de cubrirse con un velo, tenía los ojos muy abiertos para descubrir toda belleza natural característica, y alabar con ella y por ella al Señor. El crítico cubano parece olvidar el soneto *Hurrahing in Harvest*:

"... Levanto, elevo el corazón, la mirada,
Hacia todo ese esplendor celeste, al Salvador rebuscando".

Y el poeta eleva también su canción, tan alto, y más, que la alondra.

Lind hace luego una declaración estupenda: "El que aparezca Hopkins estar libre de santimonia, hasta al pensador libre y agnóstico, es una prueba más de su grandeza. No hay duda que él habría complacido a *espíritus* como los de Goethe y, tal vez, hasta a Voltaire".

Otra vez vamos por partes. Santimonia significa, pura y simplemente santidad, aunque Lind, claro está, usa el vocablo en sentido despectivo. Los críticos de *Kenyon* no piensan, felizmente, igual que el cubano, y uno de ellos, Robert Lowell, escribió todo un ensayo sobre la santidad de Hopkins. Que éste habría complacido a Goethe, bien puede creerse del gran poeta alemán, uno de los más grandes de todos los países y épocas; fue un hombre profundamente religioso,

a su manera, aunque francamente alejado del credo ortodoxo de las confesiones cristianas.

Mencionar al blasfemo Voltaire, caudillo de la impiedad, entre los posibles admiradores de Hopkins, es más que un mero ultraje literario para el poeta. En los escritos de Voltaire se encuentran las diatribas más denigrantes contra los jesuitas, sus antiguos maestros, llegando a decir que nada había aprendido de ellos, salvo el latín y algunas necesidades.

Pasando a hablar de las poesías de Hopkins, declara Lind que al oído agudo del músico, al del buen poeta, sus versos presentan pocas dificultades y grandes deleites. Este poeta, agrega, tenía mucho de la clarividencia de Keats para lograr un gran ideal en su poesía, la claridad del diseño y la vividez de las imágenes. En esta clase de poesía, difícil de citar en partes, existen sin embargo versos que pueden extraerse del resto:

This piece-bright paling shuts . . .

Muchas personas pueden imaginarse una cerca, afirma Lind, pero pocas pueden forjar tan brillante cadena en la cota de malla de la hermosura. Casi todas las poesías, agrega, tienen la misma brillantez de observación, volcada en el molde de la belleza.

Es el poeta místico que, más que el otro, ve mejor en las profundidades del espíritu humano; y no es a la manera del hombre filosófico de Lucrecio que Hopkins mira el sufrimiento humano. En sus poemas de naufragios, sentimos que él también estaba abofeteado por la marea, también ha sentido el temblor de la carne ante la muerte, el naufragio de toda esperanza, destrozada por las manos del hombre. Va del mal a Dios y de Dios al mal, como lo muestra en las primeras líneas del *Deutschland*. Pero no pierde su presencia de ánimo, y el ardiente corazón vuelve a rebelarse en contra del mal, como se ve en los versos *On the Portrait of Two Beautiful Young People*.

El poeta tiene el oído atento a la voz de su edad, concluye Lind, y antes que se apaguen los ecos, como les sucedió a los del imperio romano en un pasado trágico, Hopkins los ha sostenido y dejado aprisionados en su poesía.

* * *

En 1949, la revista literaria del I.T.E.S. de Monterrey publicó una valiosa contribución del filólogo y crítico Dámaso Alonso, lumbrera de la intelectualidad española.¹⁹ En el preliminar de su artículo declara el ilustre escritor y poeta:

Quizá nunca traductor alguno estuvo tan convencido como yo del propio fracaso, sintió tal necesidad de confesar su traición, el alcance y los motivos de su traición... Quisiera moderar la indignación de los lectores ingleses; evitar el desnorte de los de España. Las dificultades de la traducción de Hopkins son insuperables.

En medio de la poesía victoriana, prosigue el autor, Gerard Hopkins es un milagro. Cada época se comprende (o cree que se comprende) a sí misma. Hopkins se adelantó a la suya y bastante intuición mostró Bridges en darse cuenta de que tenía entre las manos un tesoro, y que había que salvarlo. Actuó, un poco, de Boscán y de viuda de Boscán en una sola pieza. Su Garcilaso es Hopkins.

Después de declarar que Muñoz Rojas fue quien lo puso en contacto con la poesía hopkinsiana, confiesa Alonso que "este mundo de belleza y pasión" cada vez lo absorbe más. Hopkins es desmesuradamente difícil, agrega, difícil aún para los mismos ingleses. Piense el lector español, aunque la comparación es imperfecta, en un Góngora con la hondura espiritual de San Juan de la Cruz, o bien en un San Juan de la Cruz que hubiera escrito con las complejidades y rarezas de Góngora.

Quizá el rasgo característico de Hopkins sea la acumulación de compuestos y su complicada rareza. No violenta aquí el genio de la lengua, porque el inglés, como el alemán (a diferencia de las lenguas románicas), tiene una cantera inagotable de compuestos, unos troquelados ya en el lenguaje de todos los días, otros en potencia, y de esta maravillosa posibilidad, a nosotros negada, usa siempre el escritor, y el poeta más que nadie. Pero aun la capacidad de fraguar compuestos tiene un límite, y Hopkins lo traspassa. No hay prueba más dura para el pobre traductor castellano, que se ve obligado a desarrollar en una frase lo que en el original son sólo dos palabras. Añádanse las inversiones que, aunque mucho menos frecuentes que las gongorinas, no dejan de presentarse: unas veces basadas en espontáneos giros del inglés hablado, otras totalmente insólitas. La

19 "Seis Poemas de Hopkins", *Trivium* I (Enero 1949), pp. 10-17.

supresión de pronombres, que también procede de la lengua usual, es asimismo llevada más allá de toda legal frontera. Esto, y bastante más, del lado neto del léxico y la sintaxis.

Si consideramos los elementos que, con fines prácticos, podemos llamar peculiarmente poéticos, dice el crítico madrileño, las rarezas no son menores. Es la aliteración una de las delicadezas más sutiles del idioma inglés. Para el poeta de ese país, es un constante elemento expresivo. ¡Cuán modestas aquí, otra vez, las posibilidades del español! La aliteración consonántica en castellano ha de ser muy discreta, y usarse con parquedad para que no perturbe. La poesía inglesa, no sólo tolera, sino casi exige una abundancia mucho mayor. Y en Hopkins... en Hopkins la aliteración brota con la palabra misma y se enmaraña como selva. Las más de las veces, el vínculo ideal entre las partes de sus extraños compuestos está reforzado por la repetición de un sonido. ¿Cómo traducir esta confluencia de sonidos? No queda más remedio sino renunciar a ella.

Gran parte de la obra de Hopkins está escrita en sonetos. ¿Sonetos? Sí, en cuanto a la rima, cuyas combinaciones son, en esencia, tradicionales. Mas los sonetos tradicionales ingleses están constituidos por decasílabos de tipo yámbico, o en la época moderna también por los alejandrinos de doce sílabas del mismo tipo yámbico. Es decir: cinco golpes acentuales en las sílabas pares, en el decasílabo; y seis acentos también en las pares, distribuidos en dos hemistiquios de tres, en el alejandrino. De estas dos formas usa Hopkins. Pero como con arreglo a su teoría cada pie puede tener un número indeterminado de sílabas, también resulta indeterminado el número de sílabas del verso. De hecho, a lo que tiende es a la prolongación del verso, llegando con frecuencia hasta las dieciocho sílabas. El *sprung rhythm* le permite meter un mundo en cada verso.

Mal puede juzgar un extranjero las innovaciones rítmicas de este gran poeta, opina Dámaso Alonso. Y agrega: "Tiene demasiados indecisos matices, demasiados secretos fonéticos el inglés, el más delicado instrumento musical entre las lenguas contemporáneas".

Para el crítico español, no cabe duda de que Hopkins estaba experimentando, sin darse cuenta, con el verso libre; que estaba en los aledaños de un verso libre aun fuertemente acentual. Se mantiene fiel a la rima, y violenta la rima; siervo del soneto, y deshace el soneto. Porque ¿qué es lo que justifica la desigualdad silábica de

sus pies, sino un sistema implícito de aceleraciones y retardamientos? La ley exterior y la interior del verso libre son correlativas. Esta es su mayor ventaja sobre los metros tradicionales.

Dámaso Alonso ve en Hopkins a un hombre lleno de teorías y atado a ellas, lleno de delicadezas y de extravagancias, en fin, un minucioso y complicado técnico. Para dar con algo semejante, afirma el crítico, hay que mencionar en seguida a Góngora y a Mallarmé. Pero aquí mismo es donde comienza lo prodigioso. Porque en Góngora o en Mallarmé el arte llega hasta donde la palabra, o hasta donde la última resonancia de la palabra. Pero en Hopkins, artista insaciable, prolijo plasmador de maravillas verbales, lo mejor, lo que en él es eterno y universal, comienza precisamente cuando se entra en la región donde la palabra se extingue. Aun prescindiendo del magnífico realce de su palabra inglesa, no hemos suprimido lo mejor: la invasora propagación y comunicación de su espíritu, la fuerza horadante de su iluminado pensamiento. Porque Hopkins, poeta católico, y muy dentro de la gran tradición católica, es el creador de un mundo poético intenso y obsesionante, con una emoción comunicable más allá de la palabra.

A un poeta le pide Alonso que se apodere de su alma, con dureza o con ternura, por su triste aroma impregnante o por su hiriente brutalidad. Y declara: "Con zarpazos y con caricias me ha ganado el corazón Hopkins. La magia de su palabra mucho puede". Descubre dos cosas: el Hombre, Hopkins, materia de entusiasmos, de derrumbamientos súbitos, de ciegos anonadamientos, instrumento maravilloso. Y detrás de él, Dios, que le está pulsando.

La palabra, la modulación y modelación de la palabra, es inseparable del resultado mágico, admite Alonso. Nosotros los españoles, agrega, no comprenderemos nunca a Hopkins en su totalidad, aunque sí en "la mejor parte". Pero, más del lado del espíritu, más asequible, por tanto, cae la imagen, esa transfusión de lo real en lo irreal. Toda la poesía es una evasión de la realidad, que, al par, la atenaza; una huída, rasgadora estrella fugaz, que ilumina aquello mismo de que huye. Cohete irreprimible, el genio de Hopkins asciende vertical, y estalla. Todo el cielo es un árbol de luz. Reflejos, ya lívidos, ya de un blanco total, iluminan la noche y nos iluminan. Las sombras, resaltadas así, son más asombrosas, se iluminan como sombras, es decir, hacia lo negro. A veces la imagen total estalla,

rota en mil diferentes, engarzadora de mil mundos contrastados. Véase “La Noche Estrellada”: ¡qué hervor! ¡qué evasión maravillosa! ¡cómo en la imagen postrera, en la más familiar, después del juego deslumbrador, se ha ido a condensar la ternura!

Intimamente ligada a la imagen y a su creación, prosigue Alonso, está la felicidad, la intensidad, la poderosa originalidad de los temas. Son éstos, y su belleza intacta, la última razón del sobrecogedor poder de Hopkins. Sólo a un gran amante de Dios y de su reflejo, la Naturaleza, le son dadas tales intuiciones. Hopkins, como San Juan de la Cruz, ama la Naturaleza a través de Dios, sí, pero también con una sensual pasión humana. Un gozo de niño ante la belleza natural, con el grito entrecortado del niño, con el acento del niño, de ojos que parecen ver por primera vez, caracteriza buena parte de sus poemas tempranos. Son poemas jubilosos. Se presiente la unión. Pero la unión mística no se consume en su poesía. Como Fray Luis de León, nunca hizo sino vislumbrar, estremecido, los prados altos. Compárase “La Noche Estrellada” de Hopkins con “La Noche Serena”, o con “Alma Región Luciente”, de Fray Luis. La proximidad, fácil de explicar por fuentes comunes, es innegable. Hopkins pudo haber leído “La Noche Serena” en la traducción de John Bowring, publicada en Londres en 1824, y reproducida varias veces durante la vida del poeta. Los torbellinos habían de derribar de la escala a uno y otro. Sabemos cuánto azar, cuán dura persecución, y aun cuánto nervio y músculo de hombre de pasiones, apartaron a Fray Luis de las contemplaciones más altas. No sabemos, en cambio, qué tormentas o qué pulpos del alma ensombrecieron las sendas de Hopkins. Hay entre los suyos, toda una serie de poemas de lucha, de oscuridad y aun de espiritual deyección. Son obras de madurez.

Hacia 1885 vemos surgir una serie de poemas escuetamente ascéticos, con poco color, muchos pardos y muchas sombras. Y en medio de éstos, unos cuantos desgarradores, “escritos con sangre”, como dice el propio poeta. Dos ejemplos da Alonso: *Consolación de la Carroña* y “No, no hay peor”. Del primero presenta una nueva versión, utilizando algunas expresiones —insustituibles— de la de Muñoz Rojas. Ninguno más sombrío, más, al parecer, desesperado que el segundo. Conocidas son en los caminos de la piedad tales simas. Si tuviéramos testimonios de experiencia mística en Hopkins, podrían interpretarse como túneles de “la noche oscura del alma”.

Hopkins, que en el original es un poeta tan difícil como Góngora o Mallarmé, en las versiones de Alonso resulta liso, bastante sencillo, casi diáfano. La impresión que recibe el lector es engañosa. Y esta diafanidad, concluye el traductor, no es sino el signo de su fracaso: el índice de todo lo que se ha destruído, de todo lo que se ha perdido al pasar al español. Lo que intentó es que no se perdieran el pensamiento ni su apasionada y temblorosa emoción. En este sentido procuró ser fiel, en lo posible, al espíritu y a la letra; en caso de conflicto entre ambos, o con las peculiaridades de nuestra lengua española, antes que a la letra, a la intención.

Los originales de las versiones de Alonso oscilan entre el uso silábico tradicional (“*No worst, there is none*”) y las mayores audiencias del *sprung rhythm* con todas sus complicaciones (*Hurrahing in Harvest* y *Carrion Comfort*). Claramente se comprenderá, explica el traductor, que en este último caso es imposible, con imposibilidad física, el meter en catorce versos castellanos los catorce del original. Quien quiera traducir en un soneto la “*Consolación de la Carroña*”, tendrá que limitarse a hacer una especie de resumen del poema de Hopkins.

Alonso tradujo en catorce versos, aunque sin rima y de dieciséis sílabas, los del soneto “*No worst, there is none*” y trató de conservar, en cuanto al concepto, el valor individual de cada línea y el sistema de encabalgamiento de sentido, del original. En *La Noche Estrellada*, dieciséis alejandrinos corresponden a los catorce versos de Hopkins. En los otros poemas, ni siquiera intentó aproximación al número de versos del modelo. Aparte las dos composiciones últimamente mencionadas, en las demás usó el endecasílabo libremente combinado con sus metros congeniales, alejandrino, eneasílabo, heptasílabo, pentasílabo. Mayor libertad se notará en *Abigarrada Hermosura*.

He aquí el texto de las seis versiones de Dámaso Alonso.

LA NOCHE ESTRELLADA

¡Oh, mira a las estrellas, mira, mira a los cielos!
¡Qué ardientes muchedumbres se asientan en el aire!
¡Oh villas refulgentes, redondas ciudadelas!
En umbría de bosques, se ahondan los diamantes.
¡Los ojos de los elfos! ¡Qué frío en esas grises
praderas donde el oro, el oro vivo yace!
¡Sacudido serbal, al viento! ¡Aéreos álamos,
todos en llama! ¡Copos de palomas, flotantes,
que huyeron en bandadas, al susto del cortijo!
—¡Ah, ese cielo se compra, todo es premio!

—¡Comprarle!

¡Pujar!

—¡Qué?

—Rezo, y votos, y limosna, y paciencia.

Mira: ¡un hervor de Mayo, del huerto entre el ramaje!
Mira ¡es Marzo en flor de oro, que el salgar ha nevado!
... Es el granero. El grano, dentro de los umbrales.
Tras esa valla fúlgida, está en la casa Cristo,
está el esposo, Cristo, sus santos y su madre.

ABIGARRADA HERMOSURA

Gloria a Dios por las cosas manchadas.
Por los cielos, lo mismo que una vaca, berrendos,
y el punteado rosa de la trucha en el río;
por esas frescas brasas que caen de los castaños,
y por las alas del pinzón,
y por esos paisajes donde la tierra en tanto
manchón, en tanto pegujal
se rompe —el redil, el barbecho, la besana—;
y todos los oficios con su tráfago de equipos, de aparejos y poleas.

Ah, sí: en todas las cosas, opuestas y primarias, extrañas y frugales,
en todo lo que tiembla moteado, abigarrado oscila (oh, quién sabría
[cómo),
con rápidos y lentos, con agrios y dulcísimos, con nítidos y oscuros,
El, siempre, originando, procreando continuo,
El, belleza sin cambio.
Alabadle.

VITORES EN LA COSECHA

Ahora acaba el verano;
con bárbara hermosura las hacinas se elevan
alrededor; arriba, muy arriba
¡qué andanzas de los vientos, y qué bello ese porte
de los sedefios sacos de las nubes!
¿Acaso alguna vez
torbellinos de harina, más salvajes,
más ondulados caprichosamente,
en moldes se fraguaron, fundieron entre el cielo?

Yo camino: levanto, yo levanto
el corazón, los ojos,
para —al fondo de toda la gloria de los cielos—
cosechar al Señor.

Ay, corazón, ay ojos, ¿qué miradas,
qué labios os han nunca respondido
con tal amor en raptó
y con esas respuestas tan reales, rotundas?

Las colgantes colinas azuladas
su hombro son, sostenedor del mundo,
lleno de majestad
—tal un enorme y fuerte caballo garañón,
dulce, muy dulcemente violeta—.
Esta hermosura, toda esta hermosura
estaba aquí.

Sólo el contemplador faltaba.
 Cuando una vez, por fin, los dos se juntan,
 al corazón le nacen
 unas alas valientes, cada vez más valientes,
 y súbita le escapa,
 oh, sí, casi le escapa la tierra bajo el pie.

CUAL SE INCENDIAN, AL VUELO, EL MARTIN

PESCADOR O LA LIBELULA

Cual se incendian, al vuelo,
 el martín pescador o la libélula;
 cual la piedra que lanzo
 por el brocal al pozo, resuena allá en la hondura;
 como la cuerda herida
 dice su voz; como cada campana,
 al voltear, un diferente nombre
 proclama a los espacios:
 cada mortal, cada mortal criatura
 irradia siempre el ser que lleva dentro,
 se expresa, obra, distinta:
 Yo mismo: yo, anuncia, grita. Canta:
 Eso que yo hago soy; para eso vine.

Y digo más: el justo
 crea justicia, guarda gracia; gracia
 sus pasos todos son. Y representa
 ante el ojo de Dios lo que ante el ojo
 de Dios él es: sí, representa a Cristo.
 Pues, en mil y mil puntos, de mil suertes,
 Cristo viviendo está (bello en la carne,
 adorables los ojos —no los suyos—)
 para el Padre, a través de tanto rasgo
 mortal, desde los rostros de los hombres.



CONSOLACION DE LA CARROÑA

No. Desesperación, tú no, consuelo
de la carroña,
no serás mi festín;
ni (por tristes y laxas) habré de destrenzar
las postreras hebrillas de mi carne de hombre;
ni en la última congoja
del dolor gritaré ¡No puedo más! Sí puedo;
algo puedo: anhelar,
esperar llegue el día, no elegir el no ser.
Mas, ay, di tú, terrible, dime, ¿por qué sacudes
rudamente tu diestra, tu zarpa estrujamundos,
sobre mí? Di, ¿por qué, por qué me apesadumbran
tus miembros de león, y por qué atisbas
con tus oscuros ojos devorantes
estos mis huesos lacerados?
¿por qué me aventas,
en borrascosas ráfagas,
a mí, apilado acervo, enloquecido
por huirte, escapar?
¿Por qué? Para que vuele
el tamo y que mi trigo
yazga limpio y desnudo.
Que en todo aquel afán, aquel turbión,
y desde aquella hora en que —parece—
el flagelo besé que me afligía
(¡no, la mano más bien!) mi corazón,
oh, sí, mi corazón sorbió allí fuerzas,
robó el gozo, y ya quiso
reír, quiso aclamar. Pero, aclamar, ¿a quién?
¿Al héroe cuya mano, que agita firmamentos,
me sacudía, y cuyo pie me hollaba?
¿O tal vez a mí mismo
que luchaba con él?
¿A cuál, entre los dos? ¿Quizá a los dos?

Aquella noche, el año
 aquel, entre tinieblas, ya extinguidas,
 miserable yací, yací luchando
 (¡Dios mío!) con mi Dios.

NO, NO HAY PEOR

No, no hay peor. Más allá del frenesí de la angustia,
 más penas, más diestras siempre, han de estrujar con más ira.
 Oh, Consolador, ¿en dónde, en dónde está tu consuelo?
 Oh María, madre nuestra, ¿en dónde, dónde tu alivio?
 Mis gritos surgen, rebaños; se unen en un grande, un solo
 ay, duelo del mundo; en yunque de siglos, cantan, se crispan,
 o pausan, cesan. La Furia de nuevo ruge: "No haya

respiro. Seré implacable. Por fuerza ser breve debo".
 Oh, la mente, sí, la mente tiene montes, precipicios
 a pico, de horror, por nadie sondados. ¡Créalos fáciles
 quien nunca colgó en su cresta! Ni aguanta el huelgo del hombre
 mucho su escarpa, su hondón. ¡Hala, miserable, a rastras!:
 buscar un refugio ayuda contra el remolino. Toda
 vida acaba muerte y cada día muere con el sueño.

De estos seis poemas, los tres primeros coinciden con algunos de los traducidos por el autor del presente estudio. Hago constar que las traducciones que en él figuran fueron escritas antes de conocer las de Dámaso Alonso. Este declara expresamente que sus versiones están sujetas a crítica y corrección, por lo cual me permito las siguientes observaciones.

"*Whitebeam*", en el soneto "La Noche Estrellada", lo traduce Alonso por "serbal". Es el término correcto. Prefiero, sin embargo:
 ¡Blanco aliso que el viento bate! ¡Aéreos álamos hechos ascua!
 En la Sierra de Guadarrama, al serbal lo llaman aliso. Por lo demás, los dos árboles son muy parecidos y ostentan flores blancas en corimbos.

"*May-mess*" lo convierte Alonso en "hervor de Mayo". El vocablo "*mess*" trae más bien la connotación de manjar o alimento.

"*March-bloom, like on mealed-with-yellow shallows*" viene a ser:
 "Marzo en flor de oro, que el salgar ha nevado".

En Asturias, al sauce lo llaman salgar. Pero el término “*mealed*” significa “salpicado”. En el verso original no se encuentra la idea de nieve. Mi propia traducción es la siguiente:

“... Floración de marzo, cual en sauces salpicados de oro”.

Finalmente, en el soneto “Vitores en la Cosecha”, traduce Alonso:

“Las colgantes colinas azuladas
su hombro son, sostenedor del mundo,
lleno de majestad...”

Ahora bien, el epíteto “*majestic*” de Hopkins se refiere, no al hombro sostenedor del mundo, sino a las colinas azuladas.

* * *

En 1950, la revista *Et Caetera*, de Guadalajara, publicó un trabajo firmado por el autor del presente estudio.²⁰ La parte relativa a Hopkins se reproduce en el capítulo II, al tratar del soneto “La Noche Estrellada”.

En Morelia, el periódico *Trento*, del Seminario de dicha ciudad, trajo una reseña de la revista antedicha:

“... traduce y analiza dos hermosos poemas ingleses, uno de Tennyson y otro de Hopkins, en un trabajo inteligente y tan minucioso que no duda en descender hasta las entretelas sensoriales de las impresiones ópticas, acústicas, musculares, cinestésicas, térmicas, gustativas, olfativas, y etc.” (15 de agosto 1950).

El periódico “*El Occidental*”, de la capital jalisciense, dedicó una página literaria dominical, a cargo de Adalberto Navarro Sánchez, a los Poemas de Gerard Manley Hopkins.²¹ La nota biográfica, así como la presentación poética, fue tomada de José Antonio Muñoz Rojas, cuyas tres versiones se reproducen. De Manent figuran las dos que aparecen en su obra sobre los Románticos y Victorianos. Finalmente, del autor del presente estudio, se publica la del soneto “La Noche Estrellada”.

Como puede juzgarse por el panorama presentado en este capítulo, Gerard Manley Hopkins es leído y comentado en buena parte del mundo latino.

20 “Dos Poetas Ingleses: Tennyson y Hopkins”, Suplemento al número 2 (Abril-Junio 1950), pp. 1-16.

21 26 de agosto de 1951, pp. 7 y 15.

CONCLUSIONES

LA figura de Hopkins es atrayente y digna de consideración. Ardiente, atormentado, jardín recóndito de anhelos y de escrúpulos, el hombre ejerce un magnético influjo. Es un carácter íntegro, cuyos versos son el duplicado de su visión total. En él se logra la fusión del poeta y del vidente, la unidad que exige la poesía, y que es tan raro encontrar. Leer sus poemas equivale a tomar parte en un combate. Se palpa el entusiasmo, el triunfo sobre la desesperación. Se aprende a amar al hombre como a hermano; a Hopkins el tierno, el violento, el torturado, el sin par en sus raras bellezas.

*

Hopkins es un revolucionario. Sus valores son tan fundamentalmente opuestos a las prácticas corrientes, que sólo por un esfuerzo de la imaginación pueden ser captados. Una vez comprendidos, muchas fallas aparentes se justifican, y no hay razón para hacer hincapié en ninguna de ellas.

Si Donne rompió con un par de versos toda la estática atmósfera petrarquista de fines del siglo XVI, Hopkins divide las aguas del romanticismo y abre nuevos cauces a la poesía inglesa.

La tendencia general de la crítica contemporánea es absolver al poeta de la acusación de excentricidad y presentarlo como un artista lleno de franqueza y candor. Fue disciplinado en su intento de lograr que la poesía fuera una vez más la vigorosa y vital expresión del genio de la lengua inglesa.

*

Si ha habido una sensibilidad alerta a la belleza, un temblor para percibir sus menores vibraciones, y una inteligencia para escudri-

ñarla, son los de Hopkins. Es, quizá, el mejor de los poetas ingleses de la naturaleza, es decir, de la creación inanimada.

Hopkins se destaca igualmente como uno de los grandes poetas sacros de todos los tiempos. En él la vocación religiosa fue una intensificación, no una negación, de la vida. Su poesía es una poesía de varios niveles; aprovecha los datos en apariencia más irrelevantes e inesperados de la experiencia personal y mantiene el designio constante de devolver la belleza a Dios, que es la belleza misma y el dador de toda belleza.

Los sonetos de Hopkins, acaso lo mejor de su obra, labrados sobre variaciones del soneto italiano, lo colocan junto a los grandes sonetistas ingleses, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Keats.

*

Donde Hopkins se muestra al par más original y tradicionalista es, quizá, en el uso del lenguaje, en la compenetración estilística de ritmo, dición y sintaxis para lograr inesperados efectos expresivos.

El estilo hopkinsiano es funcional, y no meramente decorativo; debe estudiarse en términos del contexto, y no según extrínsecos cánones literarios. La originalidad radical e inflexible del poeta tiene por fin ampliar los recursos y las potencialidades de la lengua inglesa, el más delicado instrumento musical, en sentir de Dámaso Alonso, entre las lenguas contemporáneas.

No es posible considerar, por otra parte, la prosodia, la familiar vigorosidad, los escabrosos artificios, la elevada ejemplaridad en la orquestación verbal de Hopkins, como elementos desintegrados de sus conceptos básicos de la poesía y el arte.

*

Hopkins pertenece a la categoría de poetas ingleses, encabezados por Shakespeare, que descuellan por el rico caudal de sus imágenes. Intimamente ligada a la imagen y a su creación está la felicidad, la intensidad, la poderosa originalidad de los temas. Son éstos, y su belleza intacta, la razón última del sobrecogedor poder de Hopkins.

En este artista insaciable, prolijo plasmador de maravillas verbales, lo mejor, lo que en él es eterno y universal, comienza precisamente cuando se penetra en la región donde la palabra se extingue.

Aun prescindiendo del magnífico realce de su vocabulario inglés, no se suprime lo mejor: la invasora propagación comunicativa de su espíritu, la fuerza horadante de su iluminado pensamiento. Hopkins es el creador de un mundo poético intenso y obsesionante, con una emoción comunicable más allá de la palabra.

*

Si hay una poesía difícil en la lengua inglesa es la de Hopkins, y si de toda poesía traducida a lo más podemos percibir el eco, lleno, sí, de sugerencias y adivinaciones, pero privado de matices y sentidos, la dificultad se centuplica en una poesía tan implicada como ésta.

Un buen poema ha de ocasionar fricción y hallar una resistencia tal que estimule la actuación de la inteligencia. Lo difícil y ambiguo en la poesía de Hopkins es plenamente deliberado y desempeña una provechosa función estética. La aguda sensibilidad del poeta ha estimulado las facultades perceptivas de los que se han familiarizado con sus versos.

*

Hopkins es un hombre que suena a poeta de nuestro tiempo y su poesía, a poesía de poeta vivo. Cuando un crítico desapasionado escriba la historia de la poesía inglesa contemporánea, ninguna influencia considerará tan trascendente como la de Hopkins. Este ha llegado a formar parte integrante de la tradición poética de Inglaterra. Su permanencia e importancia son un hecho incontrovertible. La extensión y la plenitud de su influjo han preparado al público de habla inglesa para interpretar sus poemas.

Lectores hay que han llegado a sentir las verdades más profundas que el poeta expresa con tanta intensidad. En una era marcada por la confusión de un arte abstracto, surrealista, materializado, y en gran parte en quiebra intelectual y espiritual, la influencia de Hopkins es saludable para las letras inglesas.

BIBLIOGRAFIA

Ceñida a las obras directamente aprovechadas.

- ALEXANDER, CALVERT.—*The Catholic Literary Revival*. Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1935. Pp. 71-84.
- ALONSO, DÁMASO.—“Seis Poemas de Hopkins”. *Trivium*, I (Enero 1949), pp. 10-17.
- ANÓNIMO.—“Revista de Revistas”. *Trento*, VII (15 agosto 1950), p. 18.
- APPLEJOY, PETRONIUS (*pseud.*) “Hopkins Sets a Poetic Signpost”. *The Catholic World*, CLI (May 1940), pp. 184-190.
- BASLY, DÉODAT DE.—*Scotus Docens: La Construction Doctrinale du Docteur Subtil*. Paris: La France Franciscaine, 1934. Pp. 26-29.
- BATHO, EDITH and BONAMY DOBRÉE.—*The Victorians and After (Introductions to English Literature, Volume IV)*. London: The Cresset Press, 1938. *Passim*.
- BOYLE, ROBERT R.—“A Footnote on *The Windhover*”. *America*, LXXXII (November 5, 1949), pp. 129-130.
- BREMOND, ANDRÉ.—“La Poésie Naïve et Savante de Gerard Hopkins”. *Etudes*, CCXXI (5 octobre 1934), pp. 23-49.
- — “Quelques Réflexions sur la Poésie et les Styles Poétiques: A Propos d'une Correspondance”. *Etudes*, CCXLII (5 février 1940), pp. 310-17.
- CARREÑO, ALBERTO MARÍA.—*Joyas Literarias del Siglo XVII Encontradas en México*. México: Imprenta Franco-Mexicana, 1915. Pp. 10-12.
- CHAMBERS, W. and R., ed.—*Chambers's Cyclopaedia of English Literature*. London: W. and R. Chambers, 1938. Vol. III, pp. 713-723.
- CHARNEY, MAURICE.—“A Bibliographical Study of Hopkins Criticism, 1918-1949”. *Thought*, XXV (June 1950), pp. 297-326.
- COLLINS, JAMES.—“Philosophical Themes in Gerard Manley Hopkins”. *Thought*, XXII (1947), pp. 67-106.

- CONLEY, JOHN.—“Hopkins Enshrined”. *Poetry*, LXXIV (August 1949), pp. 292-300.
- CROCE, BENEDETTO.—“Un Gesuita Inglese Poeta: Gerard Manley Hopkins”. *La Critica*, XXXV (20 marzo 1937), pp. 81-100.
- DAICHES, DAVID.—*Poetry and the Modern World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1945. Pp. 24-37.
- D'ARCY, MARTIN C.—“Gerard Manley Hopkins”. *Grandes Católicos*. Claude Williamson, ed. Alejandro Rosas, trad. Buenos Aires: Compañía Editora del Plata, 1940. Pp. 503-512.
- ELVIN, LIONEL.—*Introduction to the Study of Literature*. London: Sylvan Press, 1949. vol. I, *passim*.
- EVANS, B. IFOR.—*English Poetry in the Later Nineteenth Century*. London: Methuen and Company, 1933. Pp. 210-218.
- FEENEY, LEONARD.—“A Further Comment”. *America*, LVI (January 23, 1937), p. 380.
- — “Hopkins Without Comment”. *America*, LVII (April 17, 1937), pp. 45-46.
- FÜLÖP-MILLER, RENÉ.—*Santos que Conmovieron el Mundo*. Rómulo Erba, trad. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1946. Pp. 13-14.
- GARDNER, WILLIAM HENRY.—*Gerard Manley Hopkins (1844-1889): A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*. London: Martin Secker and Warburg, 1944. Vol. I.
- GORDON, DAVID.—“Superb? Absurd?”. *America*, LVI (February 6, 1937), p. 425.
- — “The Prose of Gerard Manley Hopkins”. *America*, LIX (July 16, 1938), pp. 355-356.
- — “From Hopkins to Patmore, Poet”. *America*, LIX (September 17, 1938), pp. 573-574.
- GRAVES, ROBERT.—*The Common Asphodel: Collected Essays on Poetry, 1922-1949*. London: Hamish Hamilton, 1949. Pp. 99-101.
- GREGORY, HORACE.—“Living Poet, Deadly Critic”. *The Saturday Review of Literature*, XXVIII (March 24, 1945), pp. 38-39.
- GUTIÉRREZ MORA, JOSÉ MANUEL.—“Dos Poetas Ingleses: Tennyson y Hopkins”. *Et Caetera*, 1-2 (Abril-Junio 1950), Suplemento, pp. 1-16.
- — “Diez Sonetos de Hopkins”, *Abside*, XVI-3 (Julio-Sept. 1952), pp. 305-320.
- HOLLOWAY, MARCELLA MARIE.—*The Prosodic Theory of Gerard Manley Hopkins*. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 1947.
- HOPKINS, GERARD MANLEY.—*Poems*. Robert Bridges, ed. London: Oxford University Press, 1918.

H O P K I N S I A N A

- — *Poems*. Charles Williams, ed. London: The Oxford Bookshelf, 1940.
- — *Poems*. William Henry Gardner, ed. London: Oxford University Press, 1949.
- — *Note-Books and Papers*. Humphry House, ed. London: Oxford University Press, 1937.
- — *Further Letters*. Claude Colleer Abbott, ed. London: Oxford University Press, 1938.
- HUGHES, EMILY.—“The Innovators”. (Condensed from *The Irish Monthly*, December 1938). *The Catholic Digest*, III (January 1939), pp. 77-78.
- KEATING, JOSEPH.—“Priest and Poet”. *The Month*, CLXV (February 1935), pp. 125-136.
- KELLY, BLANCHE MARY.—*The Well of English*. New York: Harper and Brothers, 1936. Pp. 286-290.
- KENYON CRITICS, THE.—*Gerard Manley Hopkins*. Norfolk, Conn.: New Directions Books, 1945.
- KITE, ELIZABETH S.—“Conflict and Vision in Hopkins”. *America*, LXV (July 19, 1941), pp. 411-412.
- LAHEY, GERALD F.—*Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1930.
- — “Gerard Manley Hopkins”. *The Commonweal*, XVIII (October 20, 1933), pp. 581-584.
- LAPPIN, HENRY A.—“Gerard Hopkins and His Poetry”. *The Catholic World*, CIX (July 1919), pp. 501-512.
- LIND, L. ROBERTO.—“Gerard Manley Hopkins: Poeta Menor de la Edad Mediavictoriana”. *Universidad de la Habana*, VI (1941), pp. 48-55.
- LYND, ROBERT.—*Modern Poetry*. London: Thomas Nelson and Sons, 1946, Pp. vi, 7-9.
- MANENT, M.—*La Poesía Inglesa: Románticos y Victorianos*. Barcelona: Ediciones Lauro, 1945. Pp. 370-373.
- MAYNARD, THEODORE.—“Solitary of Song”. *America*, XX (March 1, 1919), pp. 533-534.
- MINGES, PARTHENIUS.—“Duns Scotus”. *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1909. Vol. V, pp. 194-199.
- MONROE, HARRIET and ALICE CORBIN HENDERSON.—*The New Poetry: An Anthology of Twentieth-Century Verse in English*. New York: The Macmillan Company, 1923. Pp. xlv-xlvii.
- MUÑOZ ROJAS, JOSÉ ANTONIO.—“Gerard Manley Hopkins”. *Cruz y Raya*, (Enero 1936), pp. 107-118.

- — “En el Centenario de Gerard Manley Hopkins, S.J. (1844-1889)”. *Razón y Fe*, CXXXII (Noviembre 1945), pp. 569-574.
- MUIR, EDWIN.—*The Present Age From 1914 (Introductions to English Literature, Volume V)*. London: The Cresset Press, 1939. Pp. 87-93 & 191-206.
- MURPHY, GWENDOLEN.—*The Modern Poet*. London: Sidgwick and Jackson, 1943. *Passim*.
- NAVARRO SÁNCHEZ, ADALBERTO.—“Poemas de Gerard Manley Hopkins”. *El Occidental* (Agosto 26, 1951), pp. 7 y 15.
- NOON, WILLIAM T.—“Hopkins: Christian Humanist”. *America*, LXXIV (October 20, 1945), pp. 73-75.
- PHARE, ELSIE ELIZABETH (MRS. AUSTIN DUNCAN-JONES).—*The Poetry of Gerard Manley Hopkins: A Survey and Commentary*. Cambridge: University Press, 1933.
- PICK, JOHN.—*Gerard Manley Hopkins: Priest and Poet*. London: Oxford University Press, 1943.
- — “The Inspiration of Hopkins’ Poetry”. *America*, LXVIII (January 23, 1943), pp. 437-438.
- — “Centenary of Gerard Manley Hopkins”, *Thought*, XIX (December 1944), pp. 590-593.
- READ, HERBERT.—*Collected Essays in Literary Criticism*. London: Faber and Faber, 1938. Pp. 331-353.
- — *Form in Modern Poetry*. London: Vision Press, 1948. Pp. 40-59.
- ROBINSON, HENRY MORTON.—“Gerard Manley Hopkins: A Preface”. *The Commonwealth*, VII (December 28, 1927), pp. 869-871.
- ROUTH, H. V.—*English Literature and Ideas in the Twentieth Century*. London: Methuen and Company, 1946. Pp. 106-108.
- RUGGLES, ELEANOR.—*Gerard Manley Hopkins: A Life*. London: John Lane The Bodley Head, 1947.
- SARGENT, DANIEL.—“The Charm and the Strangeness”. *The Atlantic Monthly*, 184 (1949), pp. 73-77.
- SHUSTER, GEORGE N.—*The Catholic Spirit in Modern English Literature*. New York: The Macmillan Company, 1925. Pp. 108-121.
- SNYDER, FRANKLYN BLISS and ROBERT GRANT MARTIN.—*A Book of English Literature*. New York: The Macmillan Company, 1947. Vol. II, pp. 946-948 & 955-960.
- SPEAIGHT, ROBERT.—“Gerard Manley Hopkins, S.J.” *The Commonwealth*, XXXIII (March 28, 1941), pp. 562-565.

H O P K I N S I A N A

- THOMSON, J. A. K.—*The Classical Background of English Literature*. London: George Allen and Unwin, 1948. P. 259.
- TRENEER, ANNE.—“The Criticism of Gerard Manley Hopkins”. *The Penguin New Writing*, 40. John Lehmann, ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1950. Pp. 98-115.
- UNTERMAYER, LOUIS.—*Modern British Poetry*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1936. Pp. 96-104.
- VALLETTE, JACQUES.—“Lettres Anglo-Saxonnes: Gerard Manley Hopkins”. *Mercure de France*, CCCVII (Novembre 1949), pp. 529-532.
- VINES, SHERARD.—*A Hundred Years of English Literature*. London: Gerald Duckworth and Company, 1950. Pp. 159-165.
- WALSH, WILLIAM THOMAS.—“Sabotage on Parnassus”. *America*, LXI (May 6, 1939), pp. 91-92.
- WEYAND, NORMAN, ed.—*Immortal Diamond: Studies in Gerard Manley Hopkins*. New York: Sheed and Ward, 1949.
- WITHERSPOON, ALEXANDER M.—*The College Survey of English Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1951. P. 1147.



PLI CSOFLA