

## Un victoriano atípico

Todavía en 1945 Arthur Mizener se sentía obligado, tras prolijas explicaciones, a dejar claro que el pensamiento de Hopkins (Stratford, 1844-Dublín, 1889) era «el del típico inglés del siglo XIX». En la misma fecha, F. R. Leavis insistía en especificar que se trataba de «un victoriano, en muchos aspectos un victoriano obvio». Y cuarenta años más tarde Harold Bloom adelantaba, en su introducción a un volumen de estudios sobre Hopkins, que éste ha sido «el más malinterpretado por los críticos modernos de entre todos los poetas victorianos». Al mismo tiempo, en 1926 I. A. Richards aseguraba que Gerard Manley Hopkins era «el más oscuro de los poetas en lengua inglesa»; Geoffrey Hartman lamentaba en 1966 el «escándalo» de que tras medio siglo de análisis crítico no hubiese una interpretación solvente de los poemas de Hopkins; y Northrop Frye aseguraba en 1993 que Hopkins sigue siendo «un enigma, lleno de oscuridades y rarezas». Para quien se asome por primera vez a la persona y la obra de nuestro autor esta perplejidad de la crítica y esta obsesión por las etiquetas se antojará una desconcertante perogrullada: ¿qué otra cosa sino un victoriano, un autor decimonónico, podría ser un poeta nacido más de una década después de ocupar el trono la reina Victoria y muerto más de

una década antes de abandonarlo? Desde el punto de vista puramente cronológico, la biografía de Hopkins quedaría nítidamente encerrada dentro de los límites del victorianismo más rotundo y nos induciría a evocar un imaginario de paisajes fabriles, *colleges* meditabundos, severidad anglicana y horizontes imperiales. El mundo de Charles Dickens, George Eliot y Anthony Trollope.

La explicación de este malentendido se encuentra en la insólita historia de la obra de Hopkins y en su fortuna a lo largo de la primera mitad del siglo XX: el poeta murió antes de cumplir los cuarenta y cinco años, prácticamente inédito, con el único y discreto reconocimiento de los poemas juveniles que le habían hecho merecedor de algún premio, durante sus días de escolar; sólo en 1918, tres décadas más tarde, su amigo Robert Bridges, poeta laureado de Inglaterra, se decidió a publicar los poemas que en vida del poeta había ido recopilado en una carpeta; y el escaso entusiasmo del editor casi encontró un refrendo en el pobre eco que recibió el libro en primera instancia, pues costó diez años vender los setecientos cincuenta ejemplares de la edición. Y, sin embargo, para cuando estalló la Segunda Guerra Mundial era Hopkins una de las referencias más destacadas para todo lector de poesía inglesa: entre los pocos que habían sabido apreciarlo estaban representantes destacados del *New Criticism* como William Empson y I. A. Richards, además de los poderosos F. R. Leavis, el director de *Scrutiny*, y T. S. Eliot, la figura más descollante del Londres literario emergido tras la Gran Guerra. A partir de ahí el consenso era unánime, y desde frentes muy plurales: Eliot arrastraría a los escritores de Bloomsbury en su admiración por Hopkins; los lectores y estudiosos católicos descubrirían en los versos de aquel oscuro jesuita un modo de reconciliar su religiosidad y su tradición literaria; poetas más o menos marginales como Ivor Gurney y Arthur Wailey lo convertían en una referencia personal, casi en una devoción; varios de los jóvenes poetas de la nueva generación de los

treinta, como Auden y Cecil Day Lewis, coincidían con sus mayores en apreciar a Hopkins por encima de cualquier contemporáneo suyo y lo situaban, junto con Owen y el propio Eliot, en la tríada de los autores más válidos del idioma para quienes empezaban a empuñar la pluma; por fin, numerosos críticos confirmaban el magisterio de Eliot y trasladaban el culto a Hopkins al canon académico. «Se le percibe como un contemporáneo», afirmaba Leavis en *New Bearings in English Poetry* (1932), «y es probable que en el futuro sea el único victoriano influyente». Nuestro poeta constituiría así un ejemplo eminente del «síndrome de van Gogh», el artista absolutamente ignorado en vida que, no obstante, concita póstumamente una aprobación unánime.

Que esta aprobación llegase en la década de los veinte y que por un momento Hopkins se convirtiera en un héroe del modernismo (y que, en consecuencia, sea preciso recordar que se trata de un autor victoriano) es cosa que se explica con facilidad desde sus versos: llena de efectos fónicos, de anástrofes y de adjetivos compuestos y ritmada en muchos casos de un modo experimental y anómalo, la poesía de Hopkins en algunos momentos hace pensar en fuentes medievales como *Sir Gawain and the Green Knight* o *Beowulf*. Sus versos delatan a menudo la voluntad de ejercer sobre el lenguaje llano del enunciado común una violencia a la que los poetas del *modernism* serían especialmente sensibles; sus construcciones preferentemente asindéticas, refractarias a la subordinación, caminarían de la mano de la inclinación vanguardista por reducir o suprimir los nexos y el hierro de la gramática en general; su vivísimo interés por la musicalidad adelantaba la conciencia de los simbolistas de que la poesía debía constituir *de la musique* antes que otra cosa; y su acendrada conciencia lingüística contemplaba la palabra como objeto, en una «desautomatización» del lenguaje que casi sugiere un formalismo *avant la lettre*. El propio Hopkins reconocía en una de sus cartas a Bridges que el peligro de esta

decantada opción poética era la «extrañeza», un alejamiento excesivo de la norma lingüística. Como ha señalado Isobel Armstrong (1993, 430), nuestro poeta llevaba al idioma al límite de la legibilidad, al trabalenguas, a lo grotesco incluso<sup>1</sup>. Y esta tentativa estaba llamada a constituir un espejo en el que los poetas de los años veinte y treinta intentarían reconocer su propio rostro.

Y, sin embargo, esta «rareza» formaba parte del paisaje victoriano, sólo que desde una posición excéntrica. La dicción de Hopkins, por ejemplo, es marcadamente anglosajona y exhibe una clara preferencia del vocablo de origen germánico sobre el sinónimo romance, con lo que se alejaría de la norma más frecuente desde siglos atrás y acendrada por los poetas augustos; pero, como ha estudiado James Milroy (1986, 82), esta decantación de Hopkins guarda relación con el creciente interés por las variedades dialectales característico de la época, del que el lector encontrará abundantes testimonios en sus diarios y sus cartas, y con un purismo germánico ya iniciado por William Cobbett, William Hazlitt y de Thomas Quincey<sup>2</sup>. Otro tanto puede decirse de la «densidad» formal de la poesía de Hopkins, tan ajena a la llaneza del *blank verse* de Wordsworth que ocupaba el centro del sistema de la poesía victoriana: la realidad era que, junto con esa centralidad inamovible, existía un creciente aprecio por poetas como Keats, cuyo tempera-

1. Es preciso advertir que esto sucede como resultado de una minuciosa, casi obsesiva atención al idioma o, como lo ha expresado Isobel Armstrong (1993, 420), un estudio de la «ontología de la gramática»: Hopkins sería probablemente el primer poeta en expresar las realidades en forma de relaciones entre las palabras, es decir, en obtener su poética de una teoría de la estructura de la lengua, en una actitud que adelanta con claridad la idea de la «literariedad» de la crítica formalista.

2. Ese purismo germánico se continuaría en académicos como E. A. Freeman, que elogiaba la parte germánica del idioma que había sobrevivido a la conquista normanda, o eruditos como F. K. Furnivall, fundador de la Early English Texts Society.

mento «objetivo» y «sensual» estaría continuando el propio Hopkins; y el énfasis en la musicalidad, además de propiciado por las aficiones de la familia Hopkins y del propio poeta, supondría por un lado un recordatorio de la verdadera naturaleza de la poesía, a menudo olvidada en aras de una aproximación más «semántica», hija del didactismo dieciochesco o del moralismo decimonónico, pero por otro lado vendría refrendado por la idea de Walter Pater de que todas las artes convergen en la música. Hopkins, sí, era un victoriano anómalo, pero uno cuya anomalía sólo se comprende a la luz del propio victorianismo, de sus símbolos, temas y conflictos.

No extraña pues que a finales de la década de 1930 surgiese el interés por editar la prosa de Hopkins. Una historia, de nuevo, rocambolesca: a la muerte del poeta sus papeles habían quedado en su habitación de St Stephen's Green, en Dublín; pese a que el difunto había dispuesto algunas instrucciones referentes a algunos libros y documentos que tenía en préstamo, sus compañeros de residencia no sabían qué hacer con aquel material, de modo que celebraron que Bridges –corresponsal de Hopkins durante más de veinte años y su único lector en la práctica- se pusiese en contacto con ellos y le hicieron llegar varios manuscritos. Medio siglo más tarde, en 1952, murió a la edad de 97 años Lionel, último hermano del poeta que quedaba vivo, y Humphry House –quien había editado en 1937 una selección de escritos de Hopkins que incluía sus ensayos como estudiante en Oxford, junto con algunos diarios, cartas y sermones- encontró en la casa familiar setenta nuevas cartas, notas escritas durante algunos retiros espirituales, dibujos y composiciones musicales y gran cantidad de material de la familia (fotografías, recortes de diverso género, cartas, etc.). Entre esos documentos había cartas de Bridges a la madre de Hopkins y a su hermana Kate que sugieren que el poeta laureado requirió de la familia una suerte de reconocimiento como albacea literario

de su amigo y que quemó con su permiso los papeles carentes de interés<sup>3</sup>.

En realidad el propio Hopkins no sólo destruyó cuantos poemas había escrito antes de ingresar en la Compañía, como testimonian sus cartas y diarios, sino además varios de sus cuadernos. En una carta de 1885 a su amigo A. W. M. Baillie, por ejemplo, le comenta que acaba de hacer una limpia en la que se ha desprendido de escritos que guardaba desde el colegio. Cuando en 1909 el padre Keating se interesó por esta documentación, desde Dublín se le respondió que tenían la impresión de que Hopkins había destruido muchos manuscritos. Y sus propias hermanas quemaron a su muerte un diario sobre cuya cubierta había escrito el poeta «No leer, por favor». Mientras tanto numerosos papeles que habían permanecido en Dublín pasaron a manos del padre Henry Browne, sucesor de Hopkins en la cátedra de griego, y otros permanecieron en el escritorio del poeta sin ninguna supervisión ni cuidado, de tal modo que cualquiera que se interesase por algún escrito podía tomarlo en préstamo y no devolverlo jamás, como a menudo sucedía. Lo que nos ha llegado, en consecuencia, constituye los restos de un naufragio sucesivo<sup>4</sup>.

3. También quedó claro que cuando se pidió a Bridges que prestase aquella documentación a la Compañía de Jesús para editar parte de la obra de Hopkins, Bridges entendió que tal cosa sólo se podía hacer con la aprobación expresa de la familia; finalmente, cuando en 1947 se encontró el testamento del poeta se comprobó que había legado todo cuanto poseía a la Compañía.

4. Keating, no obstante, logró reunir lo suficiente como para publicar tres artículos con el título de «Impresiones del padre Gerard Hopkins» en el *Month*, la revista de los jesuitas ingleses. Se le suministró nuevo material desde Dublín y el conjunto pasó a formar la colección que se conserva en Champion Hall, Oxford. Esta colección recibió muy pronto el añadido del material encontrado en casa de Lionel y de tres cuadernos más con diarios de Hopkins descubiertos por el jesuita A Bischoff en Farm Street, la iglesia y residencia de la Compañía en Londres. Con toda esta documentación en sus manos, Humphry House

El resultado es que los diarios sirven para averiguar sobre la vida de Hopkins cosas que no nos cuentan sus cartas, escasas o muy breves durante sus primeros años de sacerdocio; para comprender su reflexión sobre prosodia y métrica durante los siete años de silencio que se impuso, entre la quema de sus poemas juveniles y la escritura de «The Wreck of the *Deutschland*»; y para asomarnos a su propia espiritualidad y al ejercicio de su ministerio –temas sobre los que sus observaciones son muy parcas en el epistolario y llamativamente sintéticas en los cuadernos– gracias a los sermones. Quien lea la prosa de Hopkins encontrará en ella no sólo al poeta sino al hombre, y con él sus disquisiciones sobre etimología, su juvenil tentativa teatral titulada *Floris in Italy*, sus descripciones de arquitectura y de la naturaleza, sus relatos de viajes por Alemania y Suiza, sus esfuerzos en la composición musical, sus vivencias y traslados en las tareas de enseñanza que desempeñó en la Compañía, e incluso sus opiniones sobre la sociedad moderna, el capitalismo industrial o el conflicto irlandés. También un atisbo de su sentido del humor y su afición al folclore y a las historias de fantasmas, su oído para las variedades dialectales del idioma y su interés por los fenómenos meteorológicos. Y, por supuesto, los ensayos oxonienses en su totalidad, junto con gran parte de sus diarios y sus cartas, exponen las ideas estéticas de Hopkins y en particular sus indagaciones sobre métrica y prosodia, además de una serie de juicios críticos sobre la poesía inglesa de su siglo.

¿Y la religión?, cabría preguntarse. ¿Y la piedad y el ascetismo de Hopkins? ¿Y su drama personal? Al fin y al cabo se trataba de un converso al catolicismo que había llegado a entregar su vida

acometió la tarea de una edición más completa a principios de la década de los cincuenta pero murió en 1955, sin editar sus nuevos hallazgos, y la tarea fue retomada por Graham Storey, que preparó la edición de la Oxford University Press de 1959.

a la Iglesia. Sin embargo, el drama de Hopkins –sin el que no se comprenden su obra y su persona en su verdadero alcance– apenas ocupa unas pocas frases sueltas, muy breves, en sus diarios: un apunte sobre su decisión de hacerse católico, otro sobre sus dudas entre la orden benedictina y la jesuítica... Resulta llamativo –aunque tal vez congruente con el temperamento de un poeta «objetivo»– que estos apuntes, tan lacónicos, aparezcan entre largas descripciones de nubes o de árboles en flor atisbados a un lado del camino. El amor a la belleza podía ser una forma de olvido de sí. Sólo algunas cartas permiten entrever el conflicto personal de Hopkins, y en ellas se pone de manifiesto la firmeza de su vocación, a la par que el cansancio por las agotadoras tareas que la vida cotidiana le imponía<sup>5</sup>. Leer la prosa de Hopkins, no sólo su poesía, permite que se revele el hombre que había tras el poeta. Y su figura atesora algunos rasgos sobresalientes.

5. «El placer hermoso», escribió en una de sus últimas cartas a Bridges, «no está en hacer algo sino en sentir que podrías hacerlo, y la mortificación que recibe el corazón es sentir que te faltan las fuerzas. *Qui occidere nolunt posse volunt*; es el rechazo de algo que nos gustaría tener. Eso me sucede a mí: si pudiese avanzar, si pudiese producir algo que no me importase que quede enterrado, silenciado, y no vaya más allá... Pero me mata ser el eunuco del tiempo y no concebir nunca».