

— tesis 1839

Estudio de *Mercian Hymns* de Geoffrey Hill

Tesis de Licenciatura

Por: José María Tejedor.

Director: D. Francisco García Tortosa.

Fecha: Septiembre de 1987.

A mis padres, a Carlos, Ani,
Sole, Gabino e Inma.

INDICE

	pág.
Introducción.....	4
Anotaciones sobre Geoffrey Hill.....	12
Forma.....	46
Historia y Mito.....	64
Identidad de Voces.....	86
Lengua y Creación.....	103
Conclusión.....	131
Bibliografía.....	136

Introducción

De temperamento retraído, intensamente dedicado a su labor, Geoffrey Hill jamás ha hecho concesiones. Es un poeta marcadamente individualista, pero nada excéntrico, que se ha ganado a pulso los múltiples premios que le han sido otorgados y el reconocimiento de un gran público, gracias a la calidad de su obra y al hecho de ser uno de los pocos que han escapado a la catalogación, incluso superando a "The Movement" cuando el grupo aún tiene representantes de gran categoría. Probablemente *Mercian Hymns* (1971) sólo admita comparación con la obra de James Joyce, por el uso de la lengua y la conciencia que el autor tiene de ella y de su obra: las proposiciones que ésta conlleva y el modo de presentarlas convierten a *Mercian Hymns* en una alegoría original y atractiva, cuya complejidad a veces roza el enigma.

La alegoría como recurso literario es un procedimiento retórico que consiste en el desarrollo de dos series de elementos, una real y otra imaginaria, de manera que exista una correspondencia entre cada uno de los de la serie imaginaria, que es la que se manifiesta, y cada uno de los elementos de la serie real. Se produce una relación sintagmática en cada una de las series y otra paradigmática entre cada uno de los elementos de la serie imaginada con su correspondiente en la real. Es una relación biunívoca entre dos conjuntos que tiene como base la metáfora y es una concatenación de metáforas. El *Diccionario de la RAE* la define como "Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa

expresando otra."

Por cuestiones metodológicas convendría estar de acuerdo con Philip Wheelwright cuando argumenta, en *Metaphor and Reality*, que la distinción que hacen los gramáticos entre metáfora y símil, por ejemplo, es mejor ignorarla a la hora de trabajar en literatura. Para él, lo que realmente prueba que una metáfora es tal, no es ninguna regla gramatical sino la calidad de la transformación semántica que se produce. Por lo tanto, no importa si "A" es como "B" (símil), o "A" es "B" (metáfora de primer grado), o se encuentra sólo "B" (metáfora de segundo grado), o una "imagen" o un símbolo, puesto que lo relevante es la transformación semántica de las palabras. La clasificación que él propone se centra en el "modo" de "transformación semántica" que se manifieste en el proceso, y crea dos términos: "*epiphor*" que representa la extensión del significado a través de la comparación; y "*diaphor*" que describe la creación de un nuevo significado por yuxtaposición y síntesis.¹

En *Mercian Hymns*, es el procedimiento por "*diaphor*" el que destaca de manera evidente, siendo contadas las descripciones y las subordinaciones. Sin embargo, no se clasificarán aquí los distintos tipos de metáfora atendiendo a sus características lingüísticas o semánticas, sino que se ofrecerá una lectura que, partiendo de la teoría literaria que plantea el propio autor, facilite y enriquezca el deleite que el lector pueda derivar de *Mercian Hymns*. Lo que la obra ofrece de nuevo es que en ella se equiparan las dos series de elementos, de manera que una no

¹ Terence Hawkes; *Metaphor* (London; Methuen and Co., Ltd, 1972), págs. 66-67.

sustituye a la otra, ni el sentido "recto" difiere del "figurado," sino que ambas series o ambos sentidos se identifican plenamente en el tiempo, en las lenguas, en las voces y en la capacidad de creación que se le supone a los distintos personajes, siendo las dos series igualmente válidas y relevantes a la vez.

Jeremy Hooker, sin llegar a definir el recurso literario como alegoría, apunta acertadamente que el procedimiento que sigue la imaginación de Hill es el alegórico:

Geoffrey Hill has perceived in Keith Douglas, 'the kind of creative imagination that approached an idea again and again in terms of metaphor, changing position slightly, seeking the most precise hold.' Douglas, he continues, 'approaches an idea repeatedly through metaphor, as if seeking the absolute definition of experience.' It is quite clear that Geoffrey Hill has this kind of imagination.¹

Esta insistencia en las metáforas para conseguir la expresión más exacta, responde a la necesidad imperiosa que siente Hill por encontrar el perfecto equilibrio entre la inspiración y la forma que la transmita. En muchos casos las imágenes no serán claras y parecerán excesivamente rebuscadas, pero se irán descubriendo poco a poco al asociar y acumular varias referencias.

La secuencia completa de *Mercian Hymns* responde al deseo del poeta de identificarse con unas raíces, tanto históricas como etimológicas, (para Hill las unas llevan a las otras). El autor aprovecha el texto de Sisson que sirve de prefacio para justificar la identidad del poeta con la figura de Offa y, así, la elección de esta figura histórica. En la búsqueda de esas raíces el poeta hará suyas, identificándose plenamente con ellas, la histo-

¹ Jeremy Hooker, "For the Unfallen: a sounding," en *Geoffrey Hill: Essays on his Work*, ed. P. Robinson (Milton Keynes: Oxford University Press, 1985), pág. 21.

ria, la lengua, y, en especial, los problemas de creación con los que supuestamente se enfrentó un hombre de acción como Offa, cuyo paralelo en el caso del poeta son los problemas de creación poética.

Hill presenta su búsqueda de identificación de manera minuciosa y no se limita a reseñar las posibles semejanzas entre lo que pueda ser un poeta del siglo XX y lo que hubiera podido ser Offa en su época, semejanzas que se verían limitadas a la escasa información que los textos históricos ofrecen sobre el rey anglosajón. La identificación con las raíces y la figura del tirano casi es una premisa de la que parte Hill, y los poemas sólo prueban que tal identificación es no sólo legítima sino también cierta. Para ello Hill emplea una técnica de carácter acumulativo, como si estuviera reuniendo pruebas con las que poder defender su tesis.

La disposición en versículos de los poemas en *Mercian Hymns* es una alegoría de continuidad formal y literaria, ya que Hill crea para su propósito una forma totalmente peculiar a partir de la interacción de múltiples tradiciones literarias y de un uso de la lengua que equipara el latín con el anglosajón y con el inglés contemporáneo. Después de todo, Hill cree firmemente en las palabras del filósofo Rush Rhees: "For we speak as others have spoken before us. And a sense of language is also a feeling for ways of living that have meant something."¹ Esta concepción del pasado hace que el tratamiento de la historia y del mito en la obra sean también una alegoría de continuidad histórica. Si la intención es

¹ Martin Dodsworth cita a Rhees en "*Mercian Hymns: Offa, Charlemagne and Geoffrey Hill*," en *Geoffrey Hill: Essays on his Work*, pág. 54.

encontrar unas raíces, quizá por necesidad personal del autor, el medio consiste en presentar la igualdad existente entre un hombre de gobierno y un poeta, igualdad que se intenta consolidar afirmando que los tiempos que los distancian en realidad son exactamente iguales, que cualquier forma literaria y cualquier lengua incluyen a las demás, y que cualquier "creador" se encuentra con los mismos problemas y posee los mismos méritos en cualquier época.

Hill aprovecha estas circunstancias para discutir en ocasiones su teoría literaria y reflexionar sobre el acto de creación poética en algunos poemas, convirtiendo *Mercian Hymns* en una obra de metapoesía, donde las metáforas más poderosas forman alegorías de lengua y de poesía: el autor expone sus preocupaciones, el proceso y las dificultades que encuentra a la hora de escribir, de la misma manera que presenta los impedimentos con los que se encontró Offa para gobernar su reino, establecer una moneda, promulgar unas leyes..., y profundiza en cuestiones de técnica y método compositivo. La búsqueda de un paraíso o un reino en la historia y de los tesoros que ésta dejó tras de sí se manifiestan como alegoría de "lengua," mientras que las distintas disquisiciones sobre las monedas de Offa, sus leyes y cualquier otra manifestación del genio creador humano como puede ser el *Opus Anglicanum* se revelan como alegorías de las creaciones del poeta, es decir, sus poemas.

Las creaciones de Offa son, pues, metáforas que no sólo sustituyen las creaciones del poeta con el propósito de producir ambigüedad, sino que las enriquecen, cargándolas de historia y tradición. Si Offa tenía que enfrentarse al mundo e intentar

organizarlo, el poeta se encuentra con la lengua y su misión es "organizarla en belleza." Offa usaba medios tiránicos para crear "order and beauty"; Hill ha de usar la lengua, otro medio tiránico, para crear su propio "orden" y su propia "belleza." Quizá el dato no pase de ser anecdótico, pero da la casualidad de que en la obra del latino Persio, poeta satírico del siglo I d.C., la palabra "Offa" aparece con el significado de "fragmento, trozo de poesía."¹ El hecho de que en el himno II de *Mercian Hymns* se atribuya a Offa el nombre de "Curt graffito" obliga a pensar en el rey bajo la perspectiva de una lengua más o menos pública y directa, y en estrecha relación con ella. Un "graffito" es una pintada o inscripción *breve y directa* en un lugar *público*. El carácter público es propio de toda obra literaria, pero los dos primeros son rasgos que diferencian a la poesía de la prosa por la concentración semántica de la primera. Todo esto apunta a considerar la obra del estadista anglosajón como metáfora que permite a Hill profundizar en los misterios de la creación poética.

Los temas en *Mercian Hymns* parecen poder agruparse en tres grandes bloques: la identificación temporal, que se desarrolla por medio de imágenes cíclicas, por las referencias al mito del eterno retorno y la similitud con el de Orfeo, dejando entrever el "paraíso"; el tema de la identificación del poeta con Offa, que se presenta mediante la unificación de las tres voces (la de Offa, la del poeta y la del poeta-niño), equiparando recuerdos de la infancia a características reales o "confundiendo" los sujetos, asimilando las lenguas (latín, anglosajón e inglés contempo-

¹ Agustín Blánquez Fraile, *Diccionario Latino-Español* (Barcelona: Ramón Sopena, S.A., 1975), pág. 1149.

ráneo), y utilizando la ya establecida identidad histórica; y el tema de la identificación de la obra de Offa con la obra del poeta, mediante las imágenes de "creadores" y la metáfora del "arqueólogo" que indaga los legados que el pasado ha dejado en los tesoros enterrados ("hoards") y los restos que han sido recuperados ("coins," "Opus Anglicanum").

Antes de entrar en un análisis más detallado de la obra es conveniente detenerse a considerar algunos aspectos de la "teoría literaria" de Geoffrey Hill y de los problemas que el autor se plantea ante el proceso de creación literaria. Tanto la crítica como los artículos que el propio Hill ha escrito al respecto son extremadamente iluminativos a la hora de aproximarse a una obra como *Mercian Hymns* y decantarse entre las múltiples lecturas que sin duda encierra.

Anotaciones sobre Geoffrey Hill

Ya en el primer volumen de Geoffrey Hill, *For The Unfallen* (1959), se aprecia una notable diferencia entre sus primeros poemas, de relativa simplicidad, y los últimos, mucho más complejos. Tal complejidad suele llevar muy a menudo a admitir que existe cierta perfección formal y a reconocer que hay "algo" en Hill que lo afirma como poeta, sin saber muy bien en qué consiste ese "algo" y aunque no se llegue a entender definitivamente su obra. Su poesía ha sido calificada de extremadamente academicista, herética y oscura, incluso de esotérica, y es cierto que está llena de alusiones; sin embargo, parece tener bastante aceptación popular. Algunos críticos lo consideran sucesor de los escritores místicos de los dos últimos siglos, al ser la religión un tema frecuente en su obra, mientras que otros opinan que su complejidad se asemeja más al "conceit" de los metafísicos. Todo esto ha hecho que Hill haya sufrido la crítica de quienes sólo han hallado en su poesía una retórica de la ambigüedad en detrimento de la expresión y el tradicional "contenido" del poema, hasta el punto de acusarlo de ser un poeta vacío. Geoffrey Thurley apunta que "no poet of his time, on either side of the Atlantic, shows a more profound grasp of the working principles of the English language," pero luego añade que lo único que prueba Hill con su poesía es que la obsesión de Empson por la explotación consciente de la ambigüedad es, en última instancia, ridícula e inútil; consigue hacerle sitio a la ambigüedad a expensas de la expresión, de manera que, aunque sus temas sean grandilocuentes, Hill da la impresión de ser un experto en la lengua que no tiene nada que

decir. Para Thurley la poesía debe proceder de los sentimientos y crítica que en Hill sólo exista para los "significados," de forma que ésta no tiene nada que ver con la vida íntima del poeta.¹ Hill hubiera contestado a estos ataques argumentando que

The double consequence of a poet's involvement with language is complicity and revelation. Exegesis, which is a kind of science, is in a continual 'cold fury' of appetite for proof of absolute 'mastery', but the poet's 'agony' is more likely to be an empirical involvement with that process whereby 'confusion' becomes 'density' (es decir, connotación).²

Es esta ambigüedad la que deja las puertas abiertas a la imaginación del lector. Imaginación que, si bien parte inevitablemente de los puntos de arranque propuestos por el poema, nunca se ve coartada gracias al uso continuo de antítesis, oxímora, paradojas y metáforas que la misma ambigüedad propicia. "The Imaginative Life" puede resultar un ejemplo relativamente claro:

Evasive souls, of whom the wise lose track,
Die in each night, who, with their day-tongues, sift
The waking-taste of manna or of blood;

The raw magi, part-barbarians,
Entranced by demons and desert frost,
By the irregular visions of a god,

Suffragans of the true seraphs, Lust
Writhes, is dumb savage and in their way
As a virulence natural to the earth,

Renewed glories batten on the poor bones;
Gargantuan mercies whetted by a scent
Of mortal sweat; as though the sleeping flesh

¹ Bernd Dietz cita a Thurley en, "La Historia como Poesía: la Obra de Geoffrey Hill," *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Nº 8 (Abril, 1984), pág. 75. Pienso que es una pena que el Señor Thurley se haya quedado a las puertas del siglo XX; la obra de Hill puede recrearse en el juego intelectual, pero ello no significa que sea frívola ni ajena a las vivencias personales del autor.

² Geoffrey Hill, "What Devil Has Got Into John Ranson?," en *The Lords of Limit: Essays on Literature and Ideas* (Londres; André Deutsch, 1984), pág. 130.

Adored by Furies, stirred, yawned, were driven
 In mid-terror to purging and delight,
 As though the dead had *Finis* on their brows.

No deja de ser significativo que el poema comience por la palabra "Evasive," y que en él se enfrente el tema de la adoración de los tres magos al dios recién nacido con la lujuria e instintos carnales humanos. Hill es reticente a creer a ciegas en la imaginación porque, si bien ésta puede crear las más excelsas obras de arte, también puede degenerar en salacidad. Evidentemente, el planteamiento no es tan simple: los tres reyes son "part-barbarians," y, en el mejor de los casos, meros "Suffragans of the true seraphs"; la tensión entre los opuestos (die / waking-taste, night / day-tongues, manna / blood, demons / god...) aumenta hasta plantear en el último verso la existencia imaginativa más allá de la muerte. Lo relevante aquí es que la imaginación se debate entre lo sublime y lo mundano, siendo el campo no sólo ilimitado sino también tan contradictoriamente presentado que crea "auto-desconfianza" en el lector, que difícilmente quedará satisfecho con una sola lectura o una sola interpretación.

Christopher Ricks ve el poema XVIII de *Mercian Hymns* como un sacrificio a la divinidad,

At Pavia, a visitation of some sorrow, Boethius'
 dungeon. He shut his eyes, gave rise to a tower
 out of the earth. He willed the instruments of
 violence to break upon meditation, Iron buckles
 gagged; flesh leaked rennet over them; the men
 stooped, disentagled the body.

He wiped his lips and hands. He strolled back to the
 car, with discreet souvenirs for consolation and
 philosophy. He set in motion the furtherance of
 his journey. To watch the Tiber foaming out
 much blood.

pero encuentra aún más destacable que esto cómo el poema refleja el tipo de imaginación de Hill:

See how 'gave rise to' is redeemed from its heartless officialese; and how the very instruments of imprisonment ought to have vomited (to have gagged in gagging him); and how the body becomes that of an unweaned calf, its rennet curdling; and how the poem itself honorably fears the feasting prurience of all such imaginings; 'He wiped his lips and hands',¹

La ambigüedad de la que Geoffrey Thurley se queja es la defendida por I.A. Richards y su discípulo William Empson. Según Terence Hawkes, I.A. Richards "starts from the proposition that all "meanings" are universally relative, only appropriate to and valid in the cultural context in which they occur," y tras citar a éste, afirma:

Thus 'meaning' is not a stable or 'fixed' quality, but one which words or groups of words acquire in use. Just as human beings 'create' reality (so-called) by imposing concepts of 'things' onto what the philosopher A.N. Whitehead saw as 'merely the hurrying of material, endlessly, meaninglessly,' so we impose 'meanings' covertly and without being aware of the process on sounds that, in themselves, have no 'objective' or 'real' meaning.

Language *causes* . . . reality to exist.

Words, it follows, are not *events* in themselves, so much as the totality of the *conventions* which derive from our employment of them. Words do not 'mean'; we 'mean' by words. The total fabric of our 'meanings'—which constitutes 'the world' as we know it—consists not of actual or inherited experience, 'revived duplicates of individual past impressions' each attached to an appropriate word or set of words, but of linguistic and psychological 'laws' regarding 'recurrent likeness of behaviour in our minds and in the world' to which words are variously adapted by us. Any passage of language can thus hardly have only *one* meaning appropriate to it. . . . This 'theorem' suggests and requires that *ambiguity* . . . be redefined and recognized as a fundamental and necessary aspect of language.²

Así pues, la nueva retórica ve la ambigüedad no sólo como

¹ Christopher Ricks, "Geoffrey Hill 1: 'The Tongue's Atrocities'" in *The Force of Poetry* (Oxford: Clarendon Press, 1984), pág. 286

² Terence Hawkes, "Some Twentieth Century Views," en *Metaphor* (Londres: Methuen and Co. Ltd., 1972), págs. 58-59.

una consecuencia, más o menos evitable, de la capacidad del lenguaje, sino que además considera que es el único medio a través del cual se pueden realizar la mayoría de las proposiciones vitalmente importantes, especialmente en poesía y en religión.¹

William Empson añade:

An ambiguity, in ordinary speech, means something very pronounced, and as a rule witty or deceitful. I propose to use the word in an extended sense, and shall think relevant to my subject any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language.²

Lejos de ser un defecto, la ambigüedad, al menos en literatura, permite la metáfora y abre y extiende el campo de posibilidades interpretativas, siendo éste quizá el aspecto más interesante del arte. Terence Hawkes concluye: "'Ambiguity' implies a dynamic quality in language which enables meaning to be deepened and enriched as various 'layers' of it become simultaneously available."³ Es conveniente tener muy presente este rasgo de simultaneidad, pues es el que permite mantener la unidad y la coherencia de las múltiples interpretaciones dentro de un poema e incluso dentro de una misma palabra, a pesar de la posible aparición de recursos que generen aparentes incongruencias.

Es comprensible que determinadas declaraciones del mismo Hill pongan fácilmente en guardia a la crítica que está acostumbrada a trabajar sobre esquemas de teoría literaria más o menos sólidos y que incluso en ciertas ocasiones ofrecen los mismos au-

¹ Ver I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (Oxford: n.e., 1936), pág. 40.

² W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 3ª ed. (Londres: Chatto & Windus, 1953), pág. 1.

³ T. Hawkes, *Metaphor*, pág. 64.

tores. No es normal que un poeta al que se le piden aclaraciones responda con la duda. En *The Penguin Book of Contemporary Verse* y hablando sobre 'Annunciations II,' comenta: "'Our God scatters corruption'='Our God puts corruption to flight' or 'Our God disseminates corruption.'" Y termina hablando del final del poema: "But I want the poem to have this dubious end; because I feel dubious; and the whole business is dubious."¹ Christopher Ricks intenta justificar esta postura del poeta, a la vez que procura establecer unas premisas aceptables que le permitan acercarse a la obra de Hill. Sobre las palabras del poeta

Language *contains* everything you want—history, sociology, economics; it is a kind of drama of human destiny. One thinks how it has been used and exploited in the past, politically and theologically. Its forthrightness and treachery are a drama of the honesty of man himself. Language reveals life,²

Ricks escribe:

Yet this poet who knows about treachery, who knows that his line 'Our God scatters corruption' means both 'Our God puts corruption to flight' and 'Our God disseminates corruption' . . . is someone who knows that any device of language is an axis, not a direction. The very thing which may do such-and-such may do its opposite.³

Si la lengua "revela la vida" y en ésta existe la duda, la primera tiene pleno derecho a hacerse eco de ella, máxime cuando la duda y la ambigüedad están contenidas en la misma lengua. Si el propósito del poema es mostrar las contradicciones y las ambi-

¹ Hill en *The Penguin Book of Contemporary Verse*, ed. Kenneth Allot (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1962), págs. 392-393.

² Hill, según cita *The Illustrated London News*, 20 de Agosto de 1966.

³ Christopher Ricks, "Geoffrey Hill 1: 'The Tongue's Atrocities,'" en *The Force of Poetry* (Oxford: Clarendon Press, 1984), pág. 301.

güedades que puede ocasionar la lengua, es incluso razonable, si se admite que en poesía contenido y forma son una unidad, que el poema sea ambiguo y contradictorio. En Hill, pues, hay que entender la ambigüedad como un elemento intrínseco a su concepción del lenguaje y de la literatura.

Esta amplitud polisémica y el extenso juego de posibilidades significativas e interpretativas sólo es posible gracias a una elaboración poética muy cuidadosa. Jamás sacrificará Hill el poema con tal de darle una forma simple por exigencias del lector.¹ Esto no significa que Hill reniegue de la lengua coloquial, y, de hecho, en muchas ocasiones el uso de la lengua hablada es esencial en el poema.² Ahora bien, lo que Hill intenta al utilizar este nivel de lengua es recobrar significados y valores que se habían perdido, restaurando así su uso y el mundo que éste pueda traer consigo. Es otra manifestación de elaboración técnica, puesto que la tensión entre el significado común aceptado y el recuperado ha de ser cuidadosamente controlada. Peter Robinson afirma que:

For Hill, colloquial language—with its clichés and dead metaphors, idioms, slang—is a matter for vigilant adjustment, involving both attachment and resistance; '... because the nature of true poetic speech is the attempt to transfigure some of the negative liabilities of speech into more positive form.'³

Aunque Geoffrey Hill haya declarado que el poema es el resultado de una inspiración momentánea y feliz, e incluso trate

¹ Ver Hill, "Poetry as 'Menace' and 'Atonement,'" en *The Lords of Limit: Essays on Literature and Ideas* (Londres; André Deutsch, 1984), pág. 10.

² Ver, por ejemplo, *Mercian Hymns* XVII.

³ P. Robinson, "Reading Geoffrey Hill," en *Geoffrey Hill: Essays on His Work*, págs. 205-6, citando a Hill en *Viewpoints*, pág. 86.

de defender que ése es el método de composición que él emplea, lo cierto es que su obra exhibe claramente el intenso trabajo de perfeccionamiento y re-escritura a la que el poeta la somete.¹ Ricks considera la teoría de creación poética de Hill, que éste define como un hecho de "At-one-ment," como algo irreconciliable con su poesía misma. De hecho, 'at-one-ment' no es más que un juego de palabras, y, además, las dos citas que Hill propone como autoridad parecen ser incompatibles: para Yeats la poesía "comes right with a click like a closing box," mientras que Eliot, aunque también recalque la necesidad de una intuición clara y poderosa, deja la vía totalmente abierta a la corrección del poema.²

Ricks sólo se contrapone a Hill en este punto argumentando que:

At-one-ment is simply, and finally, and unanswerably, not a word in the English language; and it will not do to be told that the technical perfecting of a poem is 'an act of atonement, in the radical etymological sense—an act of at-one-ment, a setting at one, a bringing into concord, a reconciling, a uniting in harmony': it will not do to be told this unless, in the very act of telling, it is conceded that there can be no reconciling, no bringing into harmony, of words like 'a reconciling, a uniting in harmony' and the non-word 'at-one-ment'; indeed, more radically despite the etymology, that there can be no atonement of atonement and at-one-ment.³

El mismo Hill se contradice cuando, en una emisión radiofónica, afirma: "I write very much by intuition and work hard, by means of scholarship and self-criticism, to satisfy myself of the

¹ Por ejemplo, en las dos primeras ediciones del poema "On Memory of Jane Fraser" (1953, 1954), hay un punto al final del penúltimo verso, que se convirtió en una coma en la primera edición de *For the Unfallen* (p. 23), y volvió a ser un punto en *King Log* (p. 69); en la tercera impresión de *For the Unfallen*, con la versión revisada de 1953-1967, vuelven tres comas que habían desaparecido de la primera estrofa en la edición de *King Log*, y el último verso "And a few sprinkled leaves unshook" pasa a ser "Dead leaves upon the alder shook."

² Ver "Poetry as 'Menace and Atonement,'" en *The Lords of Limit*, pág. 2.

³ Ricks, *The Force of Poetry*, pág. 321.

validity of that intuition."¹ Sin embargo, no es difícil aceptar que Hill intente dar valor a ese primer momento de inspiración en el que realmente aparece para el poeta la idea básica de manera clara y coherente, aunque esté en estado bruto y necesite ser pulimentada posteriormente. Pretende, pues, quitar importancia al trabajo más o menos intelectual y académico de proporcionar una forma adecuada a la expresión de una primera intuición que considera el motivo poético central. Si bien es cierto que en términos absolutos la teoría de "at-one-ment" es difícil de mantener, no resulta tan imposible aceptarla en términos más amplios, de manera que sea admisible proponer que un poema es técnicamente perfecto cuando inspiración y forma están reconciliadas en una sola unidad armónica, en el único medio capaz de llevar a cabo esa reconciliación: la lengua, que el propio Hill describe como "the true marriage, in words, of wit and feeling."² Aunque a Ricks no le convenza cómo presenta Hill su hipótesis, admite que "all of Hill's work is concerned . . . with reconciliation."³

Evidentemente, el problema con el que se enfrenta esta reconciliación está en la capacidad que tenga el escritor para dar cuerpo a esa inspiración, y en definitiva, en el uso del medio que le va a otorgar forma. El poema debe hacerse su camino a través de las palabras, y nunca se librará del todo de la atadura de la lengua. Un poema perfecto sería aquél en el que las palabras sólo tuvieran los valores y significados, por muy diversos que éstos fueran, que el autor quisiera otorgarles, sin que conduje-

¹ Peter Robinson, pág. 203, cita a Hill en emisión radiofónica, "The Living Poet," BBC radio 3, 6 de Agosto de 1979.

² Hill, "Jonathan Swift: the Poetry of 'Reaction,'" en *The Lords of Limit*, pág. 67.

³ Ricks, *The Force of Poetry*, pág. 325.

ran a interpretaciones erróneas o connotaciones no intencionadas. Sin embargo, resulta arduo, si no imposible, desprenderse del valor cotidiano de las palabras y de sus infinitas connotaciones, y Hill reconoce que por muy acabado que esté un poema, estará siempre sometido a la tiranía de la lengua. La solución que propone el poeta consiste en controlar perfectamente las significaciones de manera que estén relacionadas entre sí y mantengan una fuerte coherencia.

Así, el verdadero caballo de batalla para Hill vendrá después de esa intuición más o menos feliz cuando, por medio de la lengua, tenga que darle forma y expresarla con la mayor precisión posible. Esto hace que Hill sea en todo momento consciente de la lengua, y que para él la técnica compositiva sea un factor esencial de la creación poética: "I would claim the utmost significance for matters of technique."¹ La complejidad aumenta al pensar Hill que las artes que usan la lengua son las más impuras: "[language] is, in a peculiar way, the most oxymoronic art: its very making is its undoing . . . [and] the undoing of language is, as often as not, the making of it" (págs. 2 y 146). No obstante, sobre las palabras de Austin que dan título a uno de sus artículos, "Our Word Is Our Bond," Hill comenta que en ellas están perfectamente enlazados, puesto que se complementan mutuamente, el sentido negativo de la lengua como "arbitrary constraint, closure to possibility" y el positivo de "reciprocity, covenant, fiduciary symbol" (págs. 150-151). Las palabras del propio Hill sobre "Annunciations I" son más explí-

¹ Hill, *The Lords of Limit*, pág. 2; futuras referencias a esta obra aparecen en el texto.

citas: "What I say in this section is, I think, that I don't believe in the Word. The fact that I make the poem at all means that I still believe in words."¹ Es esta capacidad de "alianza," y el hecho de que Hill cree en las palabras a pesar de todo, lo que permite contrarrestar las limitaciones de la lengua, de manera que intuición y expresión formen una sola unidad.

Si la metáfora—por excelencia el tropo constitutivo de la poesía—"draws attention to ask assent for the minutiae of correspondences, analogies and contrastive 'opposites' on which 'our' world depends," es deber del poeta estar alerta para asegurarse de que hasta los más pequeños matices que sus metáforas puedan generar sean coherentes y no rompan la unidad del poema.² Hill es consciente de este deber cuando afirma en *Mercian Hymns* XIV: "He had a care for natural minutiae." En *The Mystery of the Charity of Charles Péguy*, sección 6, estrofa 1, los versos "To dispense, with justice; or, to dispense / with justice," ejemplifican, como explica Robinson, "how an inattention to commas in proof-reading can mean the difference between a legal process founded on ethical discrimination, and a judiciary that can do what it wants."³

Es normal que un poeta considere de vital importancia la rima, el ritmo, y la puntuación de sus poemas, pero en Hill la preocupación por la técnica constructiva es extremadamente grande; por ejemplo, el uso de paréntesis y guiones es una clave interpretativa tan importante e iluminadora que justifica que crí-

¹ Hill, *The Penguin Book of Contemporary Verse*, pág. 392.

² Hawkes, *Metaphor*, pág. 89.

³ P. Robinson, *Geoffrey Hill: Essays on His Work*, pág. 202; a partir de aquí citado como G.H.E.V.

ticos como Ricks basen gran parte de su trabajo en él. Hill—afirma Christopher Ricks—no considera los paréntesis meros apartes o añadidos, sino que es plenamente consciente del valor metafórico que poseen los signos de puntuación ordinarios, y en su poesía los paréntesis se convierten en "a way of containing things and feelings, in both of the senses of containing: including and restraining."¹ La rima en Hill puede ser interpretada como un intento de reconciliar dos palabras merced a su similitud fonética. Sin embargo, *Mercian Hymns*, dada su disposición en versículos, se encuentra entre el verso y la prosa, por lo que la rima es tan sólo ocasional y en ningún caso funciona como elemento estructural. Los guiones, como la puntuación, los paréntesis o la rima, también poseen ese valor metafórico y de reconciliación. Su función ortográfica es unir, ya sean dos palabras en una compuesta o las sílabas de una misma palabra cuando ésta no cabe en el renglón, mientras que en Hill adquieren dos valores contrapuestos, pero que intentan reconciliarse en la misma palabra: dividen tanto como enlazan.

El uso de un guión en un palabra compuesta establece una relación recíproca entre los dos términos, a la vez que deja patente la resistencia a unirse entre ellos formando una sola palabra. Ricks trata la evolución del uso de los guiones en Hill, señalando que si bien en un principio éstos separaban más que unían, en *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* la reciprocidad entre las dos palabras es más íntima, al reconocer el poeta que una fusión total de los dos términos en uno es imposible en

¹ Ricks, *The Force of Poetry*, pág. 293.

la mayoría de los compuestos que propone. El mismo crítico explica el significado de tres distintos usos que Hill hace del guión:

The repeated hyphenation yearns for 'unity and simultaneousness. . . . ' Then there is . . . the hyphen which comprehends the divine acts of issuance and utterance as being simply not imaginable as severance or disjunction, since the hyphen preserves relationship even in the act of describing a breach. . . . And there is a hyphen which most admit the incomplete, the prefix 'half- . . . ' [which] may embody the desire and pursuit for the whole.¹

Hill recalca aún más la importancia del guión al colocar el término compuesto próximo a la aparición aislada de uno de los dos elementos que lo forman, de manera que la palabra repetida queda doblemente acentuada, como en los casos de "A pet-name, a common name" (II), o "the self-possession of his possession" (XIII) en *Mercian Hymns*.² Christopher Ricks señala además que los compuestos con "self-" "at once incarnate the utmost singleness of a hyphenation and strikes at its roots, since they turn the doubleness upon itself and make the matter perversely one."³ Estos compuestos, más que ser una reconciliación, son en sí mismos una unidad, aunque a veces la tensión creada por el guión tienda a dividirlos.

En *Mercian Hymns*, Hill va más allá de los usos del guión que analiza Ricks, y no sólo explota las relaciones que éste pueda establecer entre dos términos, sino que el guión que separa las sílabas de una misma palabra al final de un renglón es a veces

¹ Ricks, *The Force of Poetry*, pág. 339.

² Las referencias a los poemas en *Mercian Hymns* se dan siempre en números romanos, y entre paréntesis, después de las citas correspondientes.

³ Ricks, *The Force of Poetry*, pág. 350.

relevante y apunta al reconocimiento de su etimología. Si se tiene en cuenta que en inglés la norma tiende a no dividir la palabra en renglones distintos, un término como "his- / toric" precediendo a "rampart and ditch" (I) no sólo trae connotaciones que aproximan el dique de Offa a las construcciones clásicas, sino que también enfatiza la diferencia de volúmenes equiparando el dique al toro de la base de una columna y el foso a la escocia. En un himno dedicado a las leyes de Offa como el XIV, "male- / factors" incluye a todo tipo de criminal que actúa al margen de la ley, pero especialmente a agentes comerciales y representantes políticos ("factors"), sin duda alguna varones ("male") en el siglo VIII. En el himno XXII los guerreros son tanto mortales (en cuanto al cuerpo) como inmortales (en cuanto al espíritu: "phantoms") gracias a la ambigua división de "im- / mortal." Por el contrario "ob- / lique" (XXIV) parece querer evitar todo tipo de connotaciones volviendo a los significados originales latinos, a la vez que la misma división de la palabra sugiere algo "oblique": "ob" significa "delante, hacia, sobre" y "liquis" ("oblicuo, que está doblado") está relacionado con la palabra "ulna" que significa "antebrazo, codo," con lo cual la descripción de la cara de Adán parece limitarse a la situación física que ésta ocupa en el relieve.

El uso del guión con función parentética, por otra parte frecuente en la obra de Hill, también resulta ambiguo en *Mercian Hymns*. Los ejemplos (ver himnos XVII, XX y XXVI) presentan digresiones en tono aparentemente informal, sin interrumpir el ritmo al no implicar el guión ninguna pausa, al tiempo que éste otorga a la frase una gran independencia, y la mantiene al mismo nivel o

la realza sobre el resto del discurso, sin llegar a encerrarla ni a aislarla como harían los paréntesis. En cierta medida, este uso del guión también goza del grado de intimidad que entre hablante y receptor crean los "apartes" en el teatro: "—I who was taken to be a king of some kind..." (V). Un caso especial es el guión largo que al final del segundo versículo del himno XXV enmarca todo el versículo siguiente, a pesar de que la frase parentética real es más breve, para llamar la atención sobre la importancia de algunas de las reflexiones que sobre el acto de creación se plantean en el versículo y que quizá resultan algo escondidas.

Las comillas, por otra parte, recargan el peso significativo de lo entrecomillado. Para Hill tienen una función satírica, irónica y amarga, y pueden servir para sacar un tópico de su contexto y liberarlo de sus connotaciones habituales, aunque siempre existirá la tensión entre la secuencia entrecomillada y la misma secuencia sin comillas (pág. 143). El entrecomillado de "high" en "The strange church smelled a bit 'high', of cencers and polish" (IX) obliga a considerar cada una de las acepciones de la palabra para descubrir que todas, favorecidas por la sinestesia, son pertinentes: desde las más inmediatas de volumen, señorío, o de intoxicación por narcóticos o alcohol, hasta las de implicaciones políticas, musicales, monetarias... En el mismo poema, las palabras "'nicely settled'" sobrepasan la ironía del tono coloquial y se aproximan a una amarga sátira social. El entrecomillado en XXIV actualiza referencias de la liturgia latina; en III, VI y XX recoge ecos de la tradición anglosajona; y "the 'quick forge'" del himno XXV trae a colación a *Henry V* de Shakespeare (V, Coro, 23), en un claro ejemplo de la conciencia de "continuidad litera-

ria" que posee Hill. Las comillas de XXVII y XXIX enmarcan y realzan el tema de las identificaciones de tiempo y voces.

En cuanto al ritmo, Hill lo carga con connotaciones de deberes sociales, ritos y obligaciones de los cuales es difícil separarse. En el ámbito de la participación de una congregación anglicana en la liturgia, en la cual, a pesar de estar en prosa y no haber una métrica regular, hay ritmo, éste connota para Hill una fuerte unidad con "los procesos de vida parroquial y nacional" (pág. 89). Si el Anglicanismo tiene un ritmo propio, un convertido a la Iglesia romana tiene que haber sufrido un cambio brusco en el ritmo familiar en el que normalmente se expresa. El uso de palabras largas de origen latino trae consigo un cambio evidente en el ritmo básico del inglés, mientras que las palabras cortas tienen, según Hill, un poder ambivalente: "The short words are neither rooted nor uprooted, graced nor ungraced; they may go with the 'tempo' or they may be made to react against it. They are the most elemental material, and they are the abrupt solving of prayer," como ya notaron los místicos medievales cuando entre sus enseñanzas incluían la eficacia de la oración monosilábica (págs. 101 y 134). Hill hace uso frecuente y explota ambos ritmos, a pesar de que prefiere el "sprung rhythm" de los cantos y respuestas de la congregación en la liturgia porque, aunque no encaje en los esquemas tradicionales de versificación, se aproxima más al ritmo natural del habla (y en ocasiones al del pensamiento), y él no aboga por una poesía centrada en la musicalidad de la lengua. Antes al contrario, considera que, en ocasiones, el recurrir a la música "is a helpless gesture of surrender, oddly analogous to that stylish aesthetic of despair, that desire for

the ultimate integrity of silence," en definitiva, un intento de evasión (pág. 9).

Los recursos formales adquieren en Hill una importancia que sobrepasa el mero juego estilístico, hasta el punto de convertirse en expresiones de valor metafísico. La poesía es un acto de lengua a la vez que una ontología a los que se ha añadido una técnica y una estrategia. En palabras de Hill: "By 'poetry' one means . . . 'troped' utterance, 'ontological manoeuvre', sometimes 'desperate', sometimes felicitous, occasionally marked by [a] strain of desperate felicity" (pág. 150). Es esta equivalencia entre lengua y realidad la que le permite afirmar con Ransom que "the density or connotativeness of poetic language reflects the world's density" (págs. 150-151). La disquisición de Hill se centra en el problema filosófico que debate las relaciones entre realidad y lenguaje, y en el problema ético que plantea la capacidad de actuación de éste último. A este respecto propone el ejemplo de "the warning notice which in 'saying that customers are warned is warning the costumers,'" lo que le permite afirmar a continuación que "to say something is to *do* something" (pág. 153). Hill admite la afirmación de Austin "Fact is richer than diction," pero ello no implica necesariamente que el papel de la poesía sea parasitario (pág. 156). Puesto que los mensajes radiofónicos de Pound le costaron el encarcelamiento, Hill se atreve a concluir, de manera radical, que "'rhetoric' is a part of the ontology of moral action" (pág. 158). Ya que "'utterance' and 'act' are not distinct entities," para él todo acto de lengua es un acto de juicio, y por lo tanto una acción moral. Para ilustrar esto cita a Donald MacKinnon:

'I could have done otherwise'. Such a phrase might express not simply a retrospective glance at what might have been, but *an act of repentance* which it makes concrete. When the prodigal said that he would 'arise and go to his father', he was no doubt, from one point of view, recording the fruit of inward communing with himself. But at the same time he was making that communing something more than a mere daydream, and he made it so by linguistic action. He said something to himself, and, by saying, he did something. (pág. 119)

Hill, además, transfiere a la lengua un fuerte sentido de lo que él llama "empirical guilt," o el reconocerse culpable de errores sin solución y de ser incapaz de conseguir la reconciliación esperada dentro del poema. Conviene tener en cuenta que, si bien el autor argumenta larga y encarecidamente sobre este punto, el sentimiento de "empirical guilt" responde simplemente a la visión dramática del proceso de creación poética de un perfeccionista. Él define el término con estas palabras:

Under scrutiny, this is the essence to which my term 'empirical guilt' is reduced; to an anxiety about *faux pas*, the perpetration of 'howlers', grammatical solecisms, misstatements of fact, misquotations, improper attributions. It is an anxiety only transiently appeased by the thought that misquotation may be a form of re-creation. (pág. 9)

Así pues, esta culpabilidad y ansiedad tienen que ver con "the density of the medium," es decir, con la capacidad connotativa de la secuencia de la lengua, y no con los principios de penitencia y humildad religiosos. Insiste Hill en que si bien un pecado puede alcanzar la absolución deseada, de la misma manera que un criminal puede expiar su crimen cumpliendo una pena, no hay ningún remedio canónico para apaciguar el sentido de culpa que produce, por ejemplo, un error de ortografía. El sentido de "empirical guilt" no responde a una falta religiosa sino a los errores cotidianos para los que no hay absolución posible. Reconoce, sin em-

bargo que esto puede sonar bastante excéntrico, pero Hill no es el primero en entender la lengua y la poesía de esta manera. Apunta que "Romantic art is thoroughly familiar with reproaches of life. Accusation, self-accusation, are the very life-blood of its most assured rhetoric," y que el sentimiento de "empirical guilt" se encuentra ya en el "obsessive, self-critical Romantic monologue in which eloquence and guilt are intertwined" (págs. 3-4). También hay ejemplos más cercanos de una literatura de penitencia, y cita a Thomas Mann cuando dice de su *Doctor Faustus* que éste no es más que "confession and sacrifice through and through" (pág. 4).

Para Hill, el acto de creación literaria conlleva en todo momento un fuerte sentimiento de "empirical guilt" distinto de todos los demás actos de habla: "the craft of poetry itself, as I describe it, comes close to resembling that 'frightful discovery of morality'" (pág. 15). Aunque críticos y poetas utilicen el mismo medio de expresión, y aun cuando ambas manifestaciones de lengua impliquen siempre y necesariamente un acto de juicio, Hill distingue entre el reconocimiento de que la condición humana sufre ansiedad y culpa, y la posesión de un fuerte sentimiento de "empirical guilty conscience." Es distinto, pues, hablar de literatura como el medio a través del cual se puede expresar el conocimiento o la convicción de que el hombre posee culpa y ansiedad, a tener la firme creencia de que la lengua es en sí una manifestación de "empirical guilt" (págs. 2-7). Es el remordimiento, el ser consciente de que se han cometido errores, lo que lleva al poeta a escribir y re-escribir aun sabiendo que todo esfuerzo por apaciguar su sentido de culpabilidad es vano, pues no existe el

perdón, ya que, aunque "la gramática sea una institución social y pública," su uso todavía está sin legislar.¹

Por otro lado, según Hill, todas las faltas son consecuencia de la ansiedad, y todo el mundo la experimenta hasta que reconoce que actúa y sufre como un ser pecador (es decir, un ser con errores y limitaciones). Para controlar el choque entre las dos fuerzas, pecado y ansiedad, se necesita una autodisciplina, una ascética, a la que llama *askesis*, término griego que en su origen significa "ejercicio literario." No es ésta una ascética de la resignación o la abstención, ni busca Hill el poder catártico de una poesía dramática, sino más bien una poesía "which could master the violence of the conflict and collusion between the sacramental and the secular, between the dogmatic exclusiveness of 'sin' and the rich solipsistic possibilities of 'anxiety'" (pág. 9). En este sentido, todo poema es un ejercicio ascético y literario que intenta una reconciliación entre pecado y ansiedad. Hill habla de las ricas posibilidades solipsistas de la última, pero es conveniente anotar que éstas no tienen nada que ver con la llamada "poesía confesional." Hill rechaza este tipo de poesía porque, según él, la sinceridad tampoco otorga la absolución (pág. 106).

Puesto que, en definitiva, cualquier error de lengua tiene implicaciones morales, Hill usa la palabra "solecism" para referirse a esos errores porque el término combina el uso que el escritor hace de las palabras, con connotaciones de comportamiento social. El *OED* define "solecism" con tres acepciones: "1. An

¹ Hill cita a Donald Davie en *The Lords of Limit*, pág. 8.

impropriety or irregularity in speech or diction; a violation of the rules of grammar or syntax; properly, a faulty concord. 2. A breach or violation of good manners or etiquette; a blunder or impropriety *in manners*, etc. 3. An error, incongruity, inconsistency, or impropriety of any kind." Geoffrey Hill ha usado el término en bastantes ocasiones, sencillamente porque mantiene el comportamiento literario en relación con el comportamiento en otros contextos, aun cuando el contexto literario no tenga nada que ver con el comportamiento no literario.¹ En su guión radiofónico para "The Living Poet," Hill habla de la necesidad de evitar estos errores:

The most painstaking attention to detail does not necessarily preclude the perpetration of 'howlers'; grammatical or referencial solecisms. It is arguable that, in the notorious 'middle years', the impulse to persist in writing poetry (and indeed certain kinds of meditative prose) is an impulse to restitution. There is an obligation to get the facts right, and when one has failed, one must seek to amend.²

Por lo tanto, la corrección de un poema, en el caso de Hill, hay que entenderla como un ejercicio de penitencia, y así lo confiesa en una nota a la edición revisada de "In Memory of Jane Fraser," a la que además subtitula "An Attempted Reparation."³ Si bien el motivo que tiene el poeta para escribir es el remordimiento, ni éste ni el arrepentimiento son de tipo religioso. Para referirse al primero Hill encuentra apropiada la palabra "attrition," puesto que ésta implica dolor por los pecados come-

¹ P. Robinson, *G.H.E.W.*, pág. 201.

² Hill, "The Living Poet."

³ En una nota a la edición de este poema en *King Log* (1968) Hill escribe: "I dislike the poem very much and the publication of this amended version may be regarded as a necessary penitential exercise."

tidos, pero un dolor producido por motivos distintos al amor de Dios. Y la acepción de "arrepentimiento" que destaca no es la de contrición, sino la de "predisposición mental a cambiar de idea" (pág. 16). Resulta inevitable desprenderse de las connotaciones religiosas que conllevan estas palabras pero, aunque Hill haga a menudo referencia a la religión en sus poemas, se niega a ver la literatura como una manifestación religiosa: "The major caveat which I would enter against a theological view of literature is that, too often, it is not theology at all, but merely a restatement of the neo-Symbolist mystique celebrating verbal mastery" (pág. 16). Por otra parte es cierto que la perfección formal que exhibe Hill no deja de ser una tentación para aventurar interpretaciones de su obra a un nivel religioso e incluso místico. Cuando Hill habla de "atonement" por medio de una lengua que permite establecer "a covenant," es fácil pensar que se está refiriendo a experiencias de tipo espiritual. Ricks califica a Hill de "hombre religioso, pero sin religión; profundamente honesto en su duda," y reconoce en él la existencia de una fuerte conciencia religiosa.¹

Sin embargo, Hill hace poesía, no a partir de un momento perfecto de "at-one-ment," sino del digno reconocimiento de que no es capaz de conseguir esa concordancia perfecta, y mucho menos una verdadera experiencia religiosa. Hill hace suyas las palabras que cita de Ransom: "'no art and no religion is possible until we make allowances, until we manage to keep quiet the *enfant terrible* of logic that plays havoc with the other faculties'" (pág. 125). Pero reconoce que mantener la lógica separada de la

¹ Ricks, *The Force of Poetry*, págs. 317 y 353.

emoción es imposible, puesto que la lengua incluye tanto a una como a otra (pág. 124). Bernd Dietz, en "La Historia como Poesía: la Obra de Geoffrey Hill," recoge las palabras de Michael Schmidt para señalar que "In a sense the poems are attempting to transcend their forms into some liturgical function, but they remain poems because the faith is not intact."¹ Y en el mismo artículo incluye una frase que Hill toma prestada de Joseph Cary para afirmar que la poesía de Hill puede describirse como "a heretic's dream of salvation expressed in the images of the orthodoxy from which he is excommunicate."² Difícilmente se puede evitar hablar de religión cuando se trata de la obra de Hill, pero debe quedar claro que aunque su poesía ofrezca la posibilidad de ser interpretada teológicamente el autor no parte de una situación preestablecida ni concreta: "a man . . . could never move beyond that 'sorrow not mingled with the love of God' even though his own poems might speak to others with the voice of hope and love" (pág. 16).

Es posible que la razón por la que no se puede alcanzar una verdadera experiencia religiosa esté en la tensión, más que en el equilibrio, que existe entre espiritualidad y humanidad en muchos de sus poemas que presentan la visión de un orden espiritual que puede imaginar pero no penetrar.³ A pesar de todo, no deja de existir en su poesía "a dream of salvation," y la esperanza en un paraíso se vislumbra en muchos de los poemas. Peter Robinson dice que "Hill's high agnosticism infuses his poetry with the need

¹ Ver Dietz, pág. 63.

² *Idem*, pág. 60.

³ Ver Ricks, pág. 323.

for, and the suspicion of, something further," y luego añade: "Hill's scruple and discipline might suggest a further paradigmatic substitution; the state of the text for the state of the world."¹ En este contexto la creación de un poema perfecto equivale a la de un mundo perfecto. La búsqueda de una absoluta reconciliación a través de una perfección formal y el sueño de salvación se materializan en Hill en la metáfora del Paraíso.

El Soneto XIII de "An Apology for the Revival of Christian Architecture in England" comienza: "So to celebrate that kingdom," y este reino aparece de distintas maneras en la obra de Hill como objeto de alabanza y como meta de una búsqueda bastante escéptica. La poesía puede evocar ese reino, pero no puede abrir sus puertas, siendo el resultado una incómoda sensación de exilio.² Ante esto, la actitud del poeta no es pasiva ni resignada: al contrario, cada derrota es motivo suficiente para intentarlo de nuevo, reconociendo su culpa. Si la entrada en el "paraíso" no es posible es porque no se está "en estado de gracia," es decir, porque no se ha logrado la deseada pero inalcanzable perfección formal. Para Hugh Haughton "the idea of a 'lost kingdom' throughout Hill's work, seem[s] at one level to represent the kingdom of poetic eloquence."³ Michael Edwards también asocia la búsqueda de un paraíso con los deseos de perfección de la expresión poética:

¹ Robinson, *G.H.E.W.*, págs. 211-212.

² En "War and the Pity," en *Geoffrey Hill: Essays on His Work*, pág. 119, y sobre la idea de exilio, Jon Silkin añade: "he [Hill] indicates how far many poets, aspirants towards, or occasionally receptors of, the ideal, are exiles within the conditions of their societies. They may also condone the acts of their societies."

³ Hugh Haughton, "How Fit a Title...", en *G.H.E.W.*, pág. 147.

Isn't it also true, in one light, that all 'fine and moving' poems—whatever their suspicion, or whatever their orientation towards the future—eventually bid to become the lost kingdom, themselves the objects of nostalgia, Edens of imaginative ease, of verbal fulfilment?'

Muchos críticos ven en el uso que Hill hace de la historia un reiterado intento de conseguir ese reino ideal, de recuperar una época dorada que se ha perdido. La edición americana de *For the Unfallen, King Log y Mercian Hymns* en un solo volumen lleva por título *Somewhere Is Such A Kingdom* y toma el epígrafe de *Leviathan* de Hobbes: "Sometimes a man seeks what he has lost; and from that place, and time, wherein he misses it, his mind runs back, from place to place, and time to time, to find where, and when he had it."² Pero la reconstrucción histórica es siempre ficticia en la obra de Hill y nunca pretende ser una narración o exposición exhaustiva de datos del pasado. Más bien es una fuente de estrategias retóricas que, a su vez, controlan y recrean la historia. El hecho de que Hill recurra a la tradición literaria para dar títulos a sus poemas, e incluso a libros completos, demuestra el intento de recreación histórica a través de una nueva forma poética.

En una entrevista con John Haffenden, Hill declara:

I think there's a real sense in which every fine and moving poem bears witness to this lost kingdom of innocence and original justice. In handling the English language the poet makes an act of recognition that etymology is history. The history of the creation and debasement of words is a paradigm for the loss of the kingdom of innocence and original justice.³

¹ Michael Edwards, "Hill's Imitations," en *G.H.E.W.*, pág. 166.

² Haughton, *G.H.E.W.*, pág. 131.

³ *idem*, págs. 132-133.

"History as Poetry," en *King Log*, es una apología de la creación y degeneración de las palabras, y del papel de la poesía como restauradora de significados—y glorias—perdidos, a la vez que localiza sus orígenes en un pasado histórico que disfrutaba de una lengua ahora muerta:

Poetry as salutation; taste
Of Pentecost's ashen feast, Blue wounds,
The tongue's atrocities, Poetry
Unearths from among the speechless dead

Lazarus mystified, common man
Of death, The lily rears its gouged face
From the provided loam, Fortunate
Auguries; whirrings; tarred golden dung;

'A resurgence' as they say, The old
Laurels wagging with the new; Selah!
Thus laudable the trodden bone thus
Unanswerable the knack of tongues.

Hugh Haughton piensa que la poesía de Hill responde a una obsesión: la exigencia de la imaginación por recrear un pasado que se ha perdido y que es imposible recuperar porque la historia continúa en el tiempo y las distancias son cada vez mayores.¹ Es cierto que en el afán de conseguir un "paraíso" Hill recurre al pasado para encontrar valores de lengua y valores morales que le permitan acercarse al ideal, pero, al menos en *Mercian Hymns*, no "sucumbe" ante los clichés del momento atemporal ni del *in illo tempore*. Si así fuera, no existirían ni el constante choque entre el pasado y el presente, ni el esfuerzo por reconciliarlos. Además, el mismo poeta aconseja que "One ought to be sceptical of 'timeless moments' in any art" (pág. 54). El recurrir a la histo-

¹ Haughton, *G.H.E.W.*, pág. 131.

ría parece responder a la necesidad de localizar los poemas en un contexto con circunstancias políticas, históricas y religiosas extremas que proporcionen "prototipos" para su poesía. En ningún momento se embellece la historia de Inglaterra, aunque ésta sea el motivo de inspiración. Pretender encontrar en la historia un "reino" equiparable al "paraíso" es inútil, pero algunas circunstancias históricas, por el hecho de ser justamente lo contrario de ese paraíso, motivan en el autor el deseo de alcanzarlo.

En "Funeral Music" (section 4) se lee: "What I dare not is a waste history / Or a void rule." Si se toma la disyunción como inclusiva, el hallazgo "histórico" de una autoridad perdida equivaldría al del "paraíso." Quizá el elemento que proporcione mayor continuidad a la obra de Hill sea su preocupación por cuestiones de gobierno. El epígrafe a *King Log* reza: "From moral virtue let us pass on to matters of power and commandment . . ." y la fábula encerrada en el título describe la protesta de un grupo de sapos contra su rey, King Log, por su desastroso gobierno, y por no vivir como corresponde a su rango ni reafirmar su dignidad real. Esto hace que sea reemplazado por King Stork, un monarca terriblemente autoritario que devora a los sapos. Hugh Haughton comenta que la fábula propone dos clases inaceptables de autoridad, aunque parece implicar que se debe preferir una inercia política cómoda y tolerante a un totalitarismo autocrático, y luego añade: "Yet much of Hill's poetry must be read as a protest against the indignity of King Log, and seems to yearn for real authority and real title, the kind of transcendence embodied in a language of kingship derived from the past and earlier power-relations."¹

¹ Haughton, *G.H.E.W.*, pág. 148.

Otros ejemplos claros de la preocupación por el ejercicio del gobierno son *Mercian Hymns* y muchos poemas en colecciones, entre otros "September Song." En ellos, Hill crea un nuevo sentido de la historia en el que las relaciones de poder restringen la grandiosidad del poema. Una autoridad imperfecta y defectuosa no puede expresarse por medio de una retórica grandilocuente. Se le exige a la poesía que cumpla con las reglas de decoro adaptándose a las circunstancias históricas, aunque esto implique privarla de voz propia en cierta manera.

Uno de los problemas que Hill se plantea a menudo al recurrir a la historia es la dicotomía entre política y moral. En "Poetry as Menace and Atonement" escribe:

In his diary for the years 1935-50, *Il Mestiere di Vivere* (translated into English as *This Business of Living*), Cesare Pavese comments that 'the political body does not die and so does not have to answer for itself before any God, . . .' Was Pavese, perhaps, aware of Benedetto Croce's comment on Machiavelli's *Il Principe*; that it shows 'a clear recognition of the necessity and autonomy of politics, of politics which is beyond, or rather, below moral good and evil, of politics which has its own laws against which it is useless to rebel'? (pág. 13)

Si la política está más allá del bien y del mal, no hay razón para preocuparse ni para responsabilizarse, pero para Hill no lo está, y resuelve el dilema citando de nuevo a MacKinnon, el único teólogo contemporáneo que se refiere a la presencia de "an «ought» somehow imposing itself upon us out of the matter of the actual," y que, además, afirma que "one can never be quite at ease in the presence of the suggestion that . . . a teleological ethic need not have the slightest utilitarianism" (pág. 14). Para Hill es este utilitarismo del deber el que resuelve el cisma no sólo entre política y moral, sino también entre el juicio litera-

rio y el moral.

Puesto que la lengua de una creación literaria individual y la de cualquier manifestación pública es la misma, el sentimiento de "empirical guilt" puede ser también consecuencia del uso descuidado del lenguaje político y público. Hill acepta con Auden que "it is both the glory and the shame of poetry that its medium is not its private property" (pág. 15). Si existiera un lenguaje única y exclusivamente poético no habría dificultades interpretativas ni de comunicación, pero la lengua es un instrumento público, incluso antes de que los poetas se adueñen de él. Esta tensión entre la lengua como institución pública y privada al mismo tiempo es la causante, entre otras cosas, de ambigüedad. El lector sólo puede enfrentar un poema a partir de un uso reconocido de la lengua, mientras que la expresión poética es "an utterance of the self" (pág. 17). Esto no significa que Hill no intente reconciliarlas. Acepta que no hay ninguna vida privada que no esté influenciada por la vida pública, y que los destinos privados y nacionales están entretreídos (pág. 57).

El epígrafe que abre *Mercian Hymns*, y que Hill toma de Sisson, es significativo: "The conduct of government rests upon the same foundations and encounters the same difficulties as the conduct of private persons." Geoffrey Hill, como Sir William Temple, es atraído por "'the truism that events in history could be largely explained by noting the passion and personal dispositions' which rules the private lives of public men" (pág. 68). Esta creencia es la que le permite establecer una perfecta identidad de voces en *Mercian Hymns*, y equiparar las preocupaciones de Offa como rey con las suyas como poeta. La búsqueda de la

unión de lo público y lo privado le permite crear un tono íntimo, y pasar de éste al discurso formal o público en cuestión de pocas líneas y con gran fluidez, a la vez que es plenamente consciente de que su obra tiene una dimensión pública.

Para Peter Robinson, el himno XVIII de *Mercian Hymns* es un poema que plantea el examen del uso y el abuso de la imaginación y la erudición histórica y cultural, pero también hace referencia al problema político que surge del empleo de una cita fuera de contexto y sin referencia a las fuentes.¹ Es evidente que el poema reproduce un desliz moral en cuestiones de violencia: 'He willed the instruments of violence to break upon meditation,' pero la frase es lo suficientemente ambigua como para no dejar claro si Offa desea que los instrumentos interrumpen la meditación de Boecio (break in upon), que la destruyan (break up), que éstos sean destruidos por la meditación, identificándose así con Boecio, o bien pretende explotar la meditación para justificar el deseo de que un cuerpo sea destruido por la tortura ("Iron buckles gagged; flesh leaked rennet").

El segundo versículo asocia a Offa con Poncio Pilatos por el miedo de ambos a enfrentarse al problema moral. Ambos se lavan la manos y Offa emprende la huida. Según Robinson, esta huida que le conduce a Roma no es más que una bajada a los infiernos y el cumplimiento de la profecía que la Sibila de Cumæa hace al Eneas de Virgilio venturando guerra. La clave está en la cita adaptada de la *Eneida*, "To watch the Tiber foaming out much blood" ("et Thybrim multo spumantem sanguine cerno," *Eneida*, VI, 87).

¹ Robinson, *G.H.E.W.*, págs. 212-3.

Pero lo que más le llama la atención a Robinson es que la misma frase latina, aunque "citada" de otra manera, apareció en el discurso que Enoch Powell dio el 20 de Abril de 1968, año en el que Hill comenzó a escribir *Mercian Hymns*. El discurso se presentó en la Asamblea General Anual de "the West Midlands Area Conservative Political Centre" en el Midland Hotel en Birmingham, es decir, en la actual capital de la que fuera la Mercia de Offa. Casi al final de su discurso Enoch Powell dijo:

As I look ahead, I am filled with foreboding. Like the Romans, I seem to see 'the River Tiber foaming with much blood'. That tragic and intractable phenomenon which we watch with horror on the other side of the Atlantic but which there is interwoven with the history and existence of the States itself, is coming upon us here by our own neglect. Indeed, it has all but come.¹

Robinson comenta que se puede argumentar que la relación del poema con el comportamiento lingüístico de políticos actuales no es lo que se puede llamar una prueba evidentemente clara, y que limitar el poema a la referencia a Enoch Powell sería mutilarlo, a la vez que habría que suponer una relación entre el orador y el oyente ya sea en la esfera pública o en la privada. Sin embargo, es indudable que la referencia está ahí, y que, precisamente por no presentar ningún interlocutor personalizado y por no referirse a ningún asunto de ética política, la cita está totalmente desprovista de ese tono de falsificación que el receptor suele encontrar cuando la propaganda se presenta con demasiada familiaridad o se dirige directamente a la audiencia.²

En definitiva, el himno XVIII parece sugerir que Hill desea

¹ Robinson cita a Powell en *G.H.E.W.*, pág. 214.

² *Idea*, pág. 216.

ría mantenerse ajeno a la fuerte responsabilidad pública que su profesión le confiere, pero sabe muy bien que eso es imposible. Las últimas páginas de "Poetry as Menace and Atonement" resumen, a grandes rasgos, aunque quizá con excesiva vehemencia, los motivos de creación literaria y el compromiso individual y social que Hill asume como poeta:

P.T. Forsyth writes that 'the effect on us of the moral ideal is not simply admiration; it is confusion; it is accusation; it is judgement. . . . Its very grandeur fills us with a sense of weakness, nay, of blame, shame and despair'. . . . in the constraint of shame the poet is free to discover both the 'menace' and the atoning power of his own art. However much and however rightly we protest against the vanity of supposing it to be merely the 'spontaneous overflow of powerful feelings', poetic utterance is nonetheless an utterance of the self, the self demanding to be loved, demanding love in the form of recognition and 'absolution'. The poet is perhaps the first to be dismayed by such a discovery and to seek the conversion of his 'dæmon' to a belief in altruistic responsibility. But this dismay is as nothing compared to the shocking encounter with 'empirical guilt', not as a manageable hypothesis, but as irredeemable error in the very substance and texture of his craft and pride. It is here that he knows the affliction of 'being fallen into the 'they'' and yet it is here that his selfhood may be made at-one with himself. He may learn to live in his affliction, not with the cynical indifference of the reprobate but with the renewed sense of a vocation; that of necessarily bearing his peculiar unnecessary shame in a world growing ever more shameless. (págs. 17-18)

La expresión poética de Hill es densa, ritualmente exacta, materialización de una estrategia a la que se ve forzado cuando tiene que luchar contra la lengua para convertir la inspiración en arte. "Traducir" su poesía por medio del comentario es arduo puesto que los niveles de interpretación son muchos, a la vez superpuestos y relacionados, por lo que no es de extrañar que los análisis se limiten al estudio casual de un reducido número de rasgos, y que su obra se resista fuertemente a ser catalogada en los casilleros de la crítica. Su más intensa preocupación es la lengua porque ésta incluye el resto de los temas: la historia, la

religión, la moral, el poder, la política, la tradición... Puesto que lo abarca todo, por medio de su "densidad" se puede reflejar la "densidad" del mundo, y, en el intento, hasta los más ínfimos detalles de lengua se vuelven relevantes. Hill parte del tradicional planteamiento filosófico que considera que lengua y realidad son equivalentes, y dado que admite la existencia de un deber moral en cualquier acción de la vida real, un acto de lengua tiene para él implicaciones morales. Aunque su poesía no pretenda plantear problemas teológicos, sí permite en gran medida ser leída a nivel religioso (después de todo "poetry is an utterance of the self" y Hill posee una fuerte conciencia religiosa). El final es conseguir toda la perfección a la que puede aspirar el ser humano, reconciliando inspiración y expresión, significado etimológico y actual, pasado y presente, gobierno y vida privada, todo ello entre sí y con la moral, mediatizado por la lengua y sabiendo que la perfección absoluta es inalcanzable. Por esto acepta las limitaciones de la lengua y las suyas propias, y si bien la "imperfeción" de sus poemas le crean un sentimiento de culpa, esta culpabilidad y el remordimiento no son más que el lado negativo del sano deseo de superación.

Forma

A diferencia del resto de su obra poética, compuesta por colecciones de poemas de temática diferente, *Mercian Hymns* es peculiar puesto que fue concebido desde el principio como un único libro. No es sólo la figura histórica de Offa, dominando toda la obra, la que proporciona unidad, sino que temática y formalmente ésta se presenta como un conjunto coherente. Sin entrar aún en interpretaciones, se plantea un problema a la hora de precisar si se trata de prosa poética o de poesía, y por lo tanto cuál es el criterio que rige la forma de los himnos. Dadas las similitudes de *Mercian Hymns* con otras obras hasta cierto punto recientes, se han propuesto algunas como fuentes de inspiración a partir de las cuales Geoffrey Hill compuso sus treinta himnos. Parece ser que la crítica acepta la influencia del trabajo crítico de Eliot en la obra de Hill, si bien admite que la forma de *Mercian Hymns* tiene poco que ver con la poesía del primero, y propone a cambio la influencia de *Anabase* de St.-John Perse y la de *Homage to Sextus Propertius* de Ezra Pound. Sin embargo, formas de la liturgia como el salmo y el himno parecen estar más justificadas, por similitudes tanto estructurales como temáticas. Que la obra utiliza el versículo como elemento constructivo es indiscutible, y es la libertad que caracteriza a esta forma la que permite que *Mercian Hymns* a nivel formal se convierta en una alegoría de continuidad literaria.

Martin Dodsworth hace el estudio comparativo de *Anabase* y *Mercian Hymns*, pero, tras citar algunas coincidencias como la aparición de los impulsos históricos y líricos, la preocupación

por la relación entre el poeta y el hombre de acción y por el instinto creativo y el instinto de orden, escribe:

Its prose is hardly identical in nature with that of Perse or even of Perse as translated by Eliot. Hill's book consists of thirty hymns of two to four brief versets each, whereas Perse's is composed of ten long sections framed by an introductory and a concluding song. Perse depends on length for cumulative effect based on repetition of word, phrases and grammatical structures, whilst Hill is succinct. . . . Hill uses the word of *Mercian Hymns* in his interview with Haffenden, and it is appropriate because it is equivalent to a 'versicle', and is associated with biblical texts, especially the Psalms.

Hill's book . . . alludes equally to Perse's first book *Éloges*, the title of which has special meaning in the context of the Hymns' celebratory function: 'Praises'. The first half of *Éloges* consists of poems recalling Perse's childhood days . . . Hill's book brings together the poet and man of action of *Anabase* and the child of *Éloges* and creates something new, Offa, a specifically English figure.¹

Para Peter Robinson la fuente estilística podría ser el poema *Homage to Sextus Propertius* de Pound, pero su discusión es breve y poco convincente.² Encuentra una sola similitud: que las etimologías, tanto en uno como en otro, más que encajar se presentan en conflicto. Tal afirmación es, al menos, discutible, y, aunque el poema de Pound utilice el verso libre, en algunos casos muy cercano a la prosa, es un poema de amor (siguiendo la temática más explotada por el autor latino), por lo que resulta difícil, si no imposible, encontrar alguna similitud temática. Aparte las fugaces referencias a la infancia, tan sólo unas pocas frases en *Mercian Hymns* evocarían ocasionalmente el poema de Pound.

Parece más acertado aproximarse al tema desde la nota de reconocimientos que Hill ofrece al final del libro. Continuando su costumbre de buscar en la tradición literaria títulos para sus

¹ Martin Dodsworth, "Mercian Hymns: Offa, Charlemagne and Geoffrey Hill," en *G.H.E.W.*, pág. 56, aunque Dodsworth parece no haberse dado cuenta de que el himno XIII tiene tan sólo un versículo.

² Robinson, *G.H.E.W.*, pág. 213.

obras, *Mercian Hymns* lo toma de aquél bajo el que Sweet recoge la traducción, o más bien la glosa literal, de seis salmos que un escriba hizo del latín a la variante del anglosajón de Mercia.¹ La influencia de los textos recogidos por Sweet no se queda en el título, sino que existe un fuerte paralelismo entre las secuencias de Hill y los salmos glosados. Si bien los últimos aparecen como textos en prosa, en su versión original en la Biblia son poemas compuestos siguiendo el procedimiento hebreo de agrupación en versículos.

El versículo parte de la literatura anterior al exilio, en la que la poesía estaba basada en el principio del paralelismo, es decir, dos mitades del mismo versículo expresaban la misma idea, bien repitiéndola con distintas palabras, bien acentuando aspectos distintos de la misma. Los ejemplos abundan en el posterior Libro de los Salmos: "Lo adulaban con su boca, le mentían con su lengua" (Sal. 78:36). A esta rima de significado se le añadía un ritmo sencillo que en la mayoría de los casos consistía en la equivalencia del número de palabras acentuadas en cada uno de los hemistiquios.

En *Mercian Hymns* el paralelismo de significado dentro de un versículo se puede encontrar en algunas ocasiones, pero en la mayoría de los poemas resulta excesivamente forzado, e intentar una división en hemistiquios con igual número de sílabas sería imponer una estructura rítmica totalmente ajena a los himnos. En relación con el versículo y su métrica, René Welleck dice: "The main transitional form towards verse is called *verset* by the

¹ Sweet, *Sweet's Anglo-Saxon Reader* (Oxford: Oxford University Press, 1967), sección XXXII, págs. 184-196.

French and occurs in the English Psalms. . . . Every other accented syllable in the verset is stressed more strongly, and thus groups of two stresses are created similar to the groups in dipodic verse."¹ Pero esta característica del salterio inglés en su forma actual tampoco se puede forzar sobre los versículos de *Mercian Hymns*, sino que más bien existe una tendencia en toda la obra a agrupar los bloques de información, ya sean sintagmas o frases, en unidades rítmicas binarias o ternarias.

Los levitas cantaban los Salmos al son de sus instrumentos, pero, aunque estaban compuestos para ser cantados, se desconoce la música que los acompañaba y es imposible establecer una fórmula rítmica en la que encajen todos. La dificultad está en que el ritmo que predomina en la Biblia es tal que puede inclinarse tanto hacia la prosa como hacia el verso con un mínimo de cambio.² Los cantos destinados a la recitación de plegarias y lecturas de la Biblia bordean los límites entre la palabra hablada y la cantada. Igualmente, la forma de *Mercian Hymns* hay que entenderla bajo la perspectiva del canto, a no ser que se desprecien las palabras del mismo Offa: "'I liked that,' said Offa, 'sing it again'" (I). Este imperativo cataloga el poema al menos como recitativo, quizá acompañado de instrumentos musicales al modo de las canciones juglarescas de las cortes medievales. El poema III va más allá: el sujeto es plural ("we chorused"), añadiendo así al canto de alabanza el carácter público de una liturgia.

Existe otra similitud de tipo formal, aunque sea algo anec-

¹ René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1956), pág. 165.

² Ver Northrop Frye, *The Great Code* (London: Routledge & Kegan Paul, 1982), pág. 211.

dótica, entre los Salmos y *Mercian Hymns*. La mayoría de los títulos o inscripciones de cada Salmo fueron superpuestos por la autoridad canónica, y la numeración y agrupación también son posteriores. De igual manera, en *Mercian Hymns* los poemas no se agrupan por temas y los títulos se ofrecen al final de la obra en vez de encabezarlos. Esta coincidencia también acerca la obra de Hill a la de Perse: los poemas de *Anabase* carecían igualmente de títulos, y fue T.S. Eliot quien les añadió unos "quasi-titles" en el prefacio a su traducción.¹

Pero si *Mercian Hymns* y los Salmos sólo se parecen formalmente en que se disponen en versículos y en la aparición posterior de sus títulos, temáticamente sí poseen algo más en común. El propósito de la mayoría de los Salmos es cantar las alabanzas del Señor, tributarle gracias, implorar misericordia, ensalzar la ley de Dios y hacer memoria de sus grandes obras. Otros son meditaciones sobre la vida humana o sobre la historia de Israel y un tercer grupo contiene profecías de lo venidero. Tienen también un propósito cultural: el de transmitir a la posteridad, por vía oral, la memoria de los grandes sucesos. En este sentido los Salmos eran un depósito seguro de la historia de la nación. El primer poema de *Mercian Hymns* es una clara alabanza de los atributos y glorias reales, que canta el poder de Offa y los logros de sus grandes obras, a la vez que hace un rápido recorrido por la historia de Inglaterra: desde el dique que Offa levantó para separar las fronteras de Mercia y Gales, el palacio que construyó en las inmediaciones de Tamworth, o la creación del "silver-penny," to-

¹ Eliot tomó esos "cuasi-títulos" de una nota de Lucien Fabre al poema publicado en *Nouvelles Littéraires*; ver Martin Dodsworth, pág. 57.

das referencias históricas atribuidas a Offa, hasta "the Iron Bridge" o "the M5," aparentes anacronismos tecnológicos por ser logros de los siglos XIX y XX respectivamente.

Otro rasgo que comparten es que David, autor de la mayoría de los Salmos, es reconocido por Dios como "hijo suyo," y Hill se reconoce así con respecto a sus antepasados en XIX. Por otra parte, *Mercian Hymns*, como aquéllos, enlaza perfectamente con la teoría poética de Hill tanto en cuanto los poemas podrían entenderse como parte de una liturgia dentro de una *askesis*. San Ambrosio, en su prefacio sobre los Salmos, escribe: "aprendo a confundirme y avergonzarme de mis pecados, y a detestarlos y evitarlos enteramente. El ejemplo de un rey y profeta tan grande me sirve de modelo."¹

Pero el mismo Hill nos dice que son himnos; en la Grecia clásica éstos eran "canciones de alabanza" en honor de dioses, héroes u hombres famosos, y se transmitieron al culto judío a través de Bizancio. La himnodia cristiana deriva del canto de salmos en la sinagoga. La tradición llega a Occidente con el obispo Hilario de Poitiers (aproximadamente en el 367) en forma de textos en latín acentuado, con un lenguaje intermedio entre la prosa y el verso, llegando a su máximo exponente en la liturgia ambrosiana. Hay que tener en cuenta que, aunque todo himno tenga texto, éste se cantaba siguiendo las pautas del ritmo musical y no del

¹ *La Sagrada Biblia*, trad. Félix Torres Amat (Charlotte, N.C.: C.D. Stanpley Enterprises, Inc., 1965), pág. 569. Existe también un grupo de Salmos llamados "Reales" que incluye los números 2, 18, 20, 21, 28, 45, 61, 63, 82, 89, 101, 110 y 132, que presentan algunos rasgos comunes, como el vocabulario armanentístico, y en alguna ocasión versículos muy cercanos a *Mercian Hymns*; comparar "For they intended evil against thee; they imagined a mischievous device, which they are not able to perform" (Salmo 21), con "Threatened by phone-calls . . . I have thwarted their imminent devices" (VIII).

literario. No se considera aquí el himno inglés en su forma actual, cuyo metro arquetípico y más común depende del número de sílabas de cada verso, dispuestas en 8, 6, 8, 6, igual que la métrica de la balada tradicional inglesa. Por el contrario, en la forma de interpretar los himnos ambrosianos, la articulación utilizada es la silábica, es decir, a cada neuma de la melodía le corresponde una sílaba del texto.

El himno presentaba, además de la articulación silábica, una forma estrófica (i.e., el número de versos, el de sílabas, y el metro de todas las estrofas eran los mismos) y una melodía sencilla que se repetía en todas las estrofas. El criterio de división por versículos en *Mercian Hymns* no es exclusivamente métrico, pero existe entre ellos un paralelismo en el número de acentos en la mayoría de los poemas. Es decir, hay una tendencia a que los versículos tengan aproximadamente la misma longitud. Este planteamiento entendería el ritmo en *Mercian Hymns* como el del canto gregoriano: un ritmo de articulación silábica donde "las notas se hallan rítmicamente reunidas en grupos binarios o ternarios, que a su vez están flexiblemente combinados en unidades rítmicas mayores."¹ Este ritmo no está sujeto a una estructura matemática fija ni a unas repeticiones periódicas, sino que huye de la monotonía mediante un fluir rítmicamente libre.

En cuanto al aspecto temático, el himno clásico, como se ha descrito, es una alabanza a los dioses, a héroes u hombres famosos. Pero si, por cuestiones formales, hubiera que seleccionar como única fuente el himno Ambrosiano, éste es defendible pues

¹ Donald Jay Grout, *Historia de la Música Occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 1984), I, 78.

tan sólo se encuentra limitado por su propósito de "celebrar las verdades o los sucesos cristianos."¹ Por lo tanto no tiene por qué derivar de las Escrituras y puede enlazar perfectamente temas bíblicos con paganos, y en general es la forma más adecuada para recoger sentimientos personales e íntimos, frente a otras partes de la liturgia que poseen un carácter más público y formal.

Aparte de los himnos versificados, existen otros, aunque sean los menos, con textos en prosa que podrían aproximarse a los poemas de Hill. Michael Edwards encuentra similitudes con el *Te Deum laudamus* "cuyas líneas de prosa rítmica están divididas en secciones."² La forma actual de esta acción de gracias de la liturgia podría sugerir algún paralelismo con *Mercian Hymns* ya que presenta dos secciones de igual longitud dedicadas al Padre y al Hijo (¿Offa y el poeta?) y tan sólo media cláusula al Espíritu Santo, seguidas de una letanía. Pero la mayor parte del texto está compuesta de fórmulas tradicionales de manifestaciones de fe, sin un correlato temático evidente con *Mercian Hymns*.

Es cierto que la obra ofrece claros ejemplos de que Hill es capaz de utilizar esquemas de pies métricos clásicos y de ritmo estricto, incluso cuando éstos resulten inesperados en una forma tan próxima a la prosa como es el versículo, pero son poco más de media docena y, en última instancia, lo único que demuestran es la tendencia a ritmos binarios y ternarios, ya que resulta obvio que el sistema de pies clásicos no es el método compositivo elegido para *Mercian Hymns*:

¹ D.J. Grout, *Historia de la Música Occidental*, pág. 33.

² Michael Edwards, *G.H.E.W.*, pág. 167.

- 1) "The princes of Mercia were budger and raven" (VI).
- 2) "'lonely among brothers.' But I who had none," (VI).
- 3) "I unburden the saga of your burial, my dear. You had lived long enough to see things 'nicely settled'" (IX).
- 4) "It was there that he drew upon grievances from the people"; (X).
- 5) "At dinner he relished the mockery of drinking his family's health." (XIV).
- 6) "At home the curtains were drawn. The wireless boomed its commands." (XXII).

A este ritmo de los poemas habría que añadir otro de tipo sintáctico que se manifiesta como repetición de estructuras melódicas más que acentuales o métricas. Por lo general, la poesía trata de evitar la aseveración o la predicación de cualquier clase y procura basarse en el apóstrofe, tendiendo a la síntesis y a la inmovilidad. La sintaxis en *Mercian Hymns* es principalmente nominal. Normalmente la coordinación y la subordinación intentan establecer relaciones lógicas entre los elementos presentes en el discurso, pero este tipo de sintaxis no abunda en *Mercian Hymns*. Las conjunciones coordinantes y las oraciones subordinadas de relativo y sus derivados (incluyendo las cláusulas de participio y las apositivas), cuando aparecen, sirven para atomizar, poner etiquetas, describir y acumular información sin ordenarla, sin

analizarla ni razonar sobre ella.

El uso de una sintaxis paratáctica es frecuente en *Mercian Hymns* porque, como afirma Northrop Frye, "on the literal level of meaning, metaphor appears in its literal shape, which is simple juxtaposition. . . . Predication belongs to assertion and descriptive meaning, not to the literal structure of poetry."¹ Los himnos I y II no son los únicos, pero sí constituyen dos buenos ejemplos del uso de la sintaxis nominal y asindética por parte de Hill. Los dos poemas entran en la secuencia bajo el título de "The Naming of Offa," dos poemas nominales casi en su totalidad en busca de un nombre para Offa. Ambos poemas son "taquigráficos" en el repetido intento de hallar el título y nombre apropiados por medio de la acumulación de imágenes, símiles y metáforas, intento que responde a la necesidad de creación de ese ser. Nombrar es traer a la presencia, y bautizar a un personaje es sencillamente darle vida. La creencia en la identidad entre palabra y objeto no es nueva. Como afirma Peter Robinson, "Ezra Pound believed that the poetic vitality of a language lay in the identity of word and thing."²

Un poema como el que abre la secuencia es un caso claro del uso de la aposición por parte de Hill: abunda en casos de "Nombre + de-Modificador," que recuerdan la sintaxis de las letanías: "King of the perennial Holly-groves"; "overlord of the M5"; "architect of the historic rampart and ditch"; "guardian of the Welsh Bridge"; "the friend of Charlemagne." Incluso los compues-

¹ Northrop Frye, "Second Essay; Ethical Criticism; Theory of Symbols," en *Anatomy of Criticism*, pág. 123.

² Robinson, *G.H.E.W.*, pág. 208.

tos como "saltmaster" o "money-changer," reproducen más fielmente la estructura de las letanias en latín, estructura que une el nombre y el genitivo de manera más estrecha al no necesitar la preposición. En este sentido la sintaxis es bastante neutra y propicia cláusulas breves que generan un ritmo de melodías ascendentes típico de la enumeración.

Por otra parte, calificar la obra de prosa poética exclusivamente, plantearía problemas a la hora de hablar, por ejemplo, de encabalgamiento en alguno de los himnos. Parece estar claro que esta convención es propia de la poesía y que no tiene sentido hablar de ella refiriéndose a la prosa. Lo relevante en estos casos no es que la sintaxis se divida entre dos versículos, sino la pausa, acústica o no, que produce el encabalgamiento, y por lo tanto la tensión que se crea entre el movimiento lineal y continuado que impone la sintaxis y la sensación de que el versículo ha llegado a su fin. En este sentido el encabalgamiento es sólo un recurso formal—aparte las implicaciones interpretativas que pueda tener—que divide el poema atendiendo a su métrica. Éste es el caso del poema IV ("where the mole / shouldered the clogged wheel"), donde la única razón que parece explicar el encabalgamiento es la tendencia a equilibrar el poema en dos mitades rítmicamente similares.

También se podría hablar de encabalgamiento en los poemas XXV y XXX. En el primero su existencia viene también dada por motivos de equilibrio entre los versículos, puesto que la unión de tipo sintáctico entre lo explicado y el explicando es muy débil (un guión largo que a la vez une y separa uno de otro), y no hay aparentemente un motivo temático para incluir el explicando en el

tercer versículo. En XXX el encabalgamiento forma parte del juego formal que mantiene "he vanished" separado del resto del primer versículo: si bien es una cláusula principal, no existe ningún tipo de puntuación que la independice del resto del primer versículo o del segundo más que el espacio físico vacío sobre el papel, y por esta razón funciona perfectamente como elemento de unión entre dos versículos métricamente equilibrados. A este tipo de justificación métrica contribuye el hecho de que los encabalgamientos en *Mercian Hymns* no son abruptos en ningún caso, puesto que las unidades gramaticales en juego son bastante amplias.¹

Pero, aunque los himnos de Sweet sean una glosa y los de Hill poesía, existe otro paralelismo interesante entre ellos. De la misma manera que los primeros son traducciones de cánticos de la Vulgata en una glosa interlineal donde el anglosajón ni trata de explicar el latín ni se opone a él, *Mercian Hymns* es también bilingüe tanto en cuanto inglés y anglosajón se entrelazan entre sí. Esto se podría ver a su vez como una metáfora: Hill está combinando el mundo moderno con el de Offa. Michael Edwards, en su artículo "Hill Imitations," también defiende este "bilingüismo y la razón que argumenta es que "Hill is clearly writing for continuity, almost in the manner of the Mercian translator, or crib-writer, who matched the Latin word for word."² Conviene recordar que, de la misma manera, uno de los propósitos de los Salmos es asegurar la continuidad de una tradición histórica.

En efecto, en *Mercian Hymns* se encuentran unidos desde el

¹ Ver Samuel R. Levin, "The Conventions of Poetry" en *Literary Style: A Symposium*, ed. Seymour Chatman (New York: Oxford University Press, 1971), págs. 183-184.

² Michael Edwards, *G.H.E.W.*, pág. 167.

latín literal, "'Et exspecto resurrectionem mortuorum'" (XXIV), hasta frases que encierran el misterio del anglosajón, "They clove to the hoard" (XII), pasando por otras de marcada retórica latina, "Itinerant through numerous domains, of his lord's retinue" (XXIV), y vocabulario anglosajón, "burh" (XX), "wergild" (V), que en ocasiones remite directamente a *Beowulf*, "fire-dragon" (XII). También son frecuentes los compuestos que recuerdan el kenning, como "blue-glassed storm-lantern" (XXII), "classroom-floorboards" (VII), e incluso se recoge, en algunos casos, la métrica anglosajona:

u | _ u u | _ u u | _ u u | _ u u |
 "with branches and half-bricks, he battered a ditchful; then
 | _ u u | _ u u | _ u u | _ u
 sidled away from the stillness and silence" (VII),

con aliteración en bilabiales y sibilantes—la aliteración es un continuo recurso recordatorio de los orígenes de la lengua inglesa: "a king of some kind" (V), "*Offa Rex* resonant in silver" (XI), "riddled by needles" (XXIII), "men are the more murderous . . . battle-axes, bellow of whale-bone" (XXV)—o juega con un aparente error de traducción o de copia, "unattainable toys" en vez de "unattainable joys" (VI), o conjura un poema entero en los distintos intentos de traducir la palabra "Offa" a través de juegos de palabras (II). A esto habría que añadir el uso de una sintaxis paratáctica en *Mercian Hymns* que reproduce la anglosajona. El misterio que rodea a este uso del anglosajón no responde sólo a la desconfianza que tiene Hill en la lengua, sino también a su deseo de renovarla.

Hugh Haughton, en "'How fit a title...': title and authority in the work of Geoffrey Hill," concluye que, por todas estas características, la obra de Hill resulta tremendamente original, al ser un "«moody testament» (XXIV) que entrelaza perfectamente el talento de la erudición latina con la aguda observación vernácula, redimiendo así la promesa incompleta del título de Sweet, siendo éstos unos verdaderos *Mercian Hymns*, es decir, himnos sobre y para Mercia, y no una mera glosa del texto canónico latino."¹ Sin embargo, Hill no usa el anglosajón sólo por razones de originalidad, porque, como apunta él mismo, "to suggest that art, to be significant, must grow from vernacular roots is so much a contemporary necessity that it becomes, almost, a required cliché," por lo que la propuesta de continuidad de Edwards parece más consistente.²

Este propósito de continuidad se refleja de manera especial en una formalidad visual que consiste en endentar cada versículo unos pocos espacios con respecto a la primera línea del mismo, que no estaría sangrada. Esto evoca una de las maneras de imprimir sonetos, con lo que Hill estaría recogiendo, sólo con los aspectos formales de los poemas, las tradiciones literarias bíblicas (Salmos), greco-latinas y anglosajonas (en la "traducción" de los himnos de Sweets, y en el vocabulario y la métrica), y renacentistas y barrocas (con la alusión a los sonetos).³ Por otra parte, son múltiples los usos de lengua y las referencias que a lo largo del libro recorren la historia hasta el pleno siglo XX.

¹ Hugh Haughton, *G.H.E.W.*, pág. 135.

² Hill, *The Lords of Limit*, pág. 39.

³ Ver Martin Dosdworth, *G.H.E.W.*, págs. 53-55.

Hill aprovecha las ventajas que el versículo, por encontrarse a caballo entre el verso y la prosa, le puede facilitar. Por ejemplo, el carácter de "prosa" del versículo le ayuda a evitar el preciosismo—Hill prefiere la exactitud de las palabras a su belleza—y le permite pasar de lo solemne a lo cotidiano, de lo antiguo a lo moderno sin que el cambio de tono destruya la norma poética del decoro que es más laxa en prosa (ver IX, vv. 2 y 4). No es de extrañar, por tanto, que Hill haya elegido el himno, más parecido a la prosa que a cualquier otro tipo de estructura propia de la poesía, para cantar las alabanzas de la figura de Offa, y no es ninguna paradoja, como Martin Dodsworth pretende encontrar y trata de justificar con dificultad. Resulta ridículo afirmar que "prose was especially appropriate because *Mercian Hymns* is a celebration of the poetic nature itself" porque la prosa evita los "vertiginosos" encabalgamientos que distinguen a Hill, siendo así más apropiada al tono de alabanza de *Mercian Hymns* y porque sigue la línea de una tradición que comenzó con el trabajo crítico de T.S. Eliot.¹ Es más fácil pensar que, si la poesía es la expresión más noble que puede encontrar un tema, y el propósito es cantar alabanzas, Hill tomara como paradigma la forma más noble y propia de alabanza de la tradición occidental, el Salmo bíblico, unido a la libertad temática del himno y a su especial condición rítmica, para crear otra más original que el poema en prosa y que el mismo Hill llama "versets of rhythmical prose."

La continuidad literaria no se limita al uso del anglosajón o a la propuesta de una forma ecléctica que aglomere diversas tradiciones. Difícilmente podrá un poeta aislarse totalmente del

¹ Ver Dodsworth, *G.H.E.W.*, págs. 53-55.

mundo que le rodea y de la tradición que él mismo porta, pero, en Hill, las claras alusiones a la literatura, a la música, e incluso a la televisión han de ser significativas por el amplio espectro temporal que abarcan: el último "verset" del himno XVII hace referencia a la *Chanson de Roland* al evocar el sonido del cuerno en "haleine"; en XVIII las referencias son a Boecio ("for consolation and philosophy"), la Biblia ("He wiped his lips and hands"), y a la *Eneida* de Virgilio ("To watch the Tiber foaming out much blood"); en XXV "the eightieth letter of *Fors Clavigera*" trae a colación a Ruskin, y las palabras "quick forge" son de *Henry V* de Shakespeare; "Et expecto resurrectionem mortuorum" (XXIV) es un préstamo del Credo de la liturgia cristiana y de la "Música para orquesta de viento madera, metal y percusión metálica," de Olivier Messiaen; "Cernunnos," en XV, es una figura mitológica de la tradición celta; y en IV "I was invested in mother-earth" está tomado de un programa de televisión de la BBC 2.¹

Mercian Hymns son, pues, himnos cuyo contenido se presenta en una forma distinta tanto del verso como de la prosa, y que, por esta misma razón, se beneficia de los recursos que ambas técnicas literarias ofrecen. Su carácter de versículo inevitablemente lleva asociadas las tradiciones clásicas y hebraicas, aunque su ritmo, tendente a crear libremente unidades binarias y ternarias, y la estructura sintáctica de tipo apositivo lo aproximen más al canto gregoriano de la liturgia ambrosiana; su uso del latín y del anglosajón, al igual que la estructura formal creada, apuntan, al menos, hacia un claro intento de continuidad formal y

¹ Ver Hill, "Acknowledgments" en *Mercian Hymns*, págs. 34-38.

literaria en el tiempo. Sin embargo, la asimilación de formas y lenguas en una sola unidad evidencian el propósito de asemejar tiempos, lenguas y formas literarias.

Historia y Mito

La asimilación temporal se ve favorecida por el empeño de Hill en establecer una clara imagen de continuidad histórica. En este sentido el himno I es quizá el más "histórico." El poeta, como el rey, a quien Hill ha llamado su "image of a tyrannical creator of order and beauty," es un amante de los títulos y el himno es una colección de ellos celebrando el poder y el estatus de Offa, a la vez que recoge algunos temas esenciales que reaparecerán y se desarrollarán a lo largo de la obra.¹ Se puede comparar, pues, al preludio musical al utilizar la yuxtaposición y compendiar los temas sin un aparente principio ordenador, lo que le confiere cierto carácter improvisatorio y le permite presentar "el tono principal," Offa, desde distintas perspectivas, ofreciendo así la figura de un rey polifacético:

King of the perennial holly-groves, the riven sandstone; overlord of the M5; architect of the historic rampart and ditch, the citadel at Tamworth, the summer hermitage in Holy Cross; guardian of the Welsh Bridge and the Iron Bridge; contractor to the desirable new estates; saltmaster; money-changer; commissioner for oaths; martyrologist; the friend of Charlemagne.

'I liked that,' said Offa, 'sing it again.'

El título de arquitecto anticipa el poema XXV tanto en cuanto este último se centra en la talla de la piedra; "the Iron Bridge" predice la forja del metal en XXIV; "money-changer" anuncia los poemas XI, XII y XIII ("Offa's Coins"); "commissioner for oaths"

¹ Ver Hugh Haughton, *G.H.E.W.*, pág. 138.

prepara el camino a los poemas XIV, XIX y XX sobre las leyes de Offa; y el título de "friend of Charlemagne" ofrece una clave imprescindible para situar el poema XVI, donde se discute el presunto regalo del emperador francés. Sin embargo, los tratamientos otorgados a Offa poseen cierta ironía desde el momento en que Hill le atribuye dos "Defence[s] of the English People," tomando el título de los dos panfletos de Milton: estos últimos no son ni una alabanza ni una celebración del título monárquico, sino, antes al contrario, una auténtica defensa del pueblo inglés en contra de su rey.

Hugh Haughton comenta que un apelativo como "overlord of the M5" puede chocar como ridículamente moderno, en especial después del solemne y arcaizante "King of the perennial holly-groves," pero no deja de ser perfectamente equiparable a "architect of the historic rampart and ditch." Lo mismo ocurre al atribuirle a Offa la custodia y defensa del primer puente de hierro, una clara referencia a la revolución industrial británica. Es posible que tanta grandiosidad tenga una intención irónica, al sugerir que el deseo del rey de que se vuelva a cantar el himno de alabanza no se debe sólo a razones estéticas, sino también a sus intereses de imagen personal, a su vanidad, o a sus alardes de patriotismo, pero al mismo tiempo esta relación de títulos celebra los logros acumulados en la compleja herencia cultural de Mercia. El juego retórico va incluso más allá, presentando la continuidad histórica de la región presidida por la figura de Offa y de algunas de sus obras, hasta hoy día, de manera que, según Haughton:

In fact it [poem I] is a perfect instance of Hill's claim that 'etymology is history'. The reader is made to hear the interaction of social history and linguistic usage in such 'perennial' words as 'estates' . . . or the still

current but now incongruous title of 'commissioner for oaths', as well as in local names.'

De hecho, el dique de Offa, las ciudades de Tamworth o Iron Bridge son visitables, y se pueden contemplar ejemplos de su moneda en "the National Portrait Gallery" de Londres. Poco se conoce con certeza sobre la figura de Offa; sin embargo, algunos de los datos que aparecen desde el primer poema pueden atribuírsele como hechos históricos comprobados. Cabe destacar la construcción de "the rampart and ditch," o la de "the citadel at Tamworth," y los hechos por los que se le otorgan los apelativos de "money-changer" o "the friend of Charlemagne." Offa, que reinó del 757 al 796, determinó todo el carácter de la historia de Inglaterra en el último tercio del siglo VIII, y sus obras perduraron tras su muerte.² Tirano y poderoso, continuó la tradición de las relaciones de carácter militar entre el "overlord" y los reyes sometidos a su liderazgo. Sin embargo, la confederación de reinos dependientes de él desapareció a su muerte, como todas las que se crearon en la época anglosajona se extinguieron a la muerte de sus creadores. La muerte de Athelbald, a quien un escritor contemporáneo describe como "tirano real," y que fue asesinado por la noche por su guardia personal en la ciudad de Seckington, cerca de Tamworth, en 757, fue seguida de una guerra civil entre Beornred, de obscuras conexiones con la casa real de Mercia, y Offa, hijo de Thingfrith, descendiente de Eowa, hermano de Penda.

¹ Ver Hugh Haughton, págs. 138-140.

² F.M. Stenton, "The Kingdoms of the Southern English," en *Anglo-Saxon England* (Oxford: Clarendon Press, 1971), págs. 34-35; la discusión histórica que sigue toma los datos de esta obra; futuras referencias a la misma aparecen en el texto; cuando la fuente es distinta se cita puntualmente.

A finales de 757, Offa había mandado a Beornred al exilio, pero la confederación que había creado su antecesor estaba deshecha y Offa tardó siete años en restablecer el poder de Mercia fuera de sus fronteras, hasta que los reinos de Sussex, Essex, Kent y Lindsey, unidos a Mercia, formaron una unidad tendente a un solo estado.

La consolidación de su poder, que le dio al menos influencia en el norte, hizo que pudiera definir las fronteras de su territorio por medio de la mayor obra pública de todo el período anglosajón: el dique de Offa. No es sólo la escala del dique, sino la habilidad del trazado de la frontera, de 169 millas, lo que lo convierte en una grandiosa obra de ingeniería. Se extiende en línea recta, salvo algunas excepciones, desde el río Severn hasta Chepstow y hacia el mar hasta el final del estuario del Dee. Más que defender Mercia de Gales, su propósito era señalar las fronteras con una rampa de 18 metros de altura y un foso de 4 metros de profundidad. Las tierras al este del dique parecen haber estado en posesión de los ingleses sin interrupción desde el siglo VIII hasta el XI.¹

Probablemente el dique se construyera en los últimos doce años de su vida. Es en este período cuando Offa se convirtió en el único rey europeo que podía tratar a Carlomagno de igual a igual, y el emperador francés lo reconocía casi como el único rey de Inglaterra. Offa se atribuye el título de *Rex Britannia*, título que aparece con frecuencia en los documentos de la época y manifiesta el uso de un estilo formal (las cartas muestran cierta

¹ Ver David Wilson, *The Anglo-Saxons* (Harmondsworth; Penguin Books Ltd., 1966), pág. 574.

rutina administrativa mucho más elaborada que la escritura ordinaria) frente a la palabra anglosajona "Bretwalda" que significa igualmente "Britain ruler." Offa no podía conformarse con un título como *Rex Merciorum*, que tan sólo incluye a las gentes de Mercia, ni con el de *Rex Merciorum simulque aliarum circumquaque nationum*, que aglomera a todos los pueblos bajo su mando, por lo que, en dos documentos del año 774, adopta estilos que sugieren el deseo de atribuirse el dominio completo de todo el pueblo inglés: en uno de ellos se autodenomina *rex Anglorum*, y en el otro *rex totius Anglorum patriæ* (el equivalente a *ealles Englandes cyning* en Old English, que aún conserva la idea de que el rey gobernaba sobre un pueblo y no sobre una nación, por lo que en sus últimos años Offa prefirió usar el título de *rex Anglorum* más a menudo cuando quería resaltar su supremacía sobre los otros reyes ingleses). Offa nunca fue rey de toda Inglaterra sino que sólo reinó al sur del Humber, pero Hill quiere dejar clara la soberanía a la que Offa aspiraba, y, así, el pretencioso título de *Rex Totius Anglorum Patriæ* que le otorga en XIII intencionadamente reclama el liderazgo sobre los otros reyes ingleses, a la vez que pretende implicar cierto tipo de dignidad imperial a la altura de Carlomagno.

Las relaciones entre los dos reyes nunca fueron fáciles, pero el poema XVI parece sugerir que Carlomagno le regaló una espada (la espada era el arma de las personas ricas y de posición), y alrededor del 789 pretendió casar a su hijo Charles con una de las hijas de Offa. Offa se negó a aceptar el casamiento a menos que Bertha, hija de Carlomagno, se casara con su hijo Ecgfrith. Aunque la familia de Offa era mucho más antigua que la del empe-

rador francés, éste rompió las relaciones inmediatamente y cerró los puertos a los comerciantes ingleses. A pesar de estas disputas, Offa y Carlomagno acordaron en 796 ofrecer la protección de las autoridades a los comerciantes que visitaran el país amigo, así como garantizar el derecho de ser atendido por el rey en caso de que la situación lo requiriese. Lo más importante es que entre los dos se establecieron los acuerdos necesarios para permitir el tránsito de peregrinos y mercancías entre los dos reinos, y en sus dominios la moneda creada por Offa era reconocida.

Que en el siglo VIII había comercio con la Galia merovingia lo demuestra el hecho de que la palabra "penny" era conocida en el norte de Francia. Ésta es quizá la primera gran obra de Offa: cambió la moneda, creando el "silver-penny" con su efigie y el nombre del acuñador. El mismo Offa estableció el peso y la calidad de una moneda que fue la más fuerte de la época y que permaneció en vigor mucho tiempo, llegando el sistema del "silver-penny" hasta el reinado de Enrique III (siglo XIII), y a pesar de la invasión normanda. En cuanto a Tamworth, la ciudad ya existía como tal en el siglo VIII al norte de Birmingham en la confluencia del Tame y del Anker, pero Offa levantó allí un palacio y fomentó su carácter de centro comercial.

Pocos motivos se pueden aducir para atribuir a Offa el título de "martyrologist." Es improbable que Offa se ocupara en la crónica de vidas de mártires. Tampoco parece ser suficiente el hecho de que Offa, al final del siglo VIII, regalara las ruinas de Verulanium a la abadía fundada al otro lado del río en memoria del primer mártir cristiano de Inglaterra, St. Alban (p. 81). Si se le puede otorgar ese atributo es quizá porque, en virtud a su

crueledad, algunos mártires podrian haber entrado en la historia. Es probable que la dinastía de East Anglia desapareciera en 749 con la muerte de King Ælfwald. El siguiente rey de importancia fue Æthelberht, a quien Offa mandó decapitar en 794. Como otros reyes anglosajones que murieron violenta e injustamente, Æthelberht llegó a ser reconocido como mártir. Los historiadores aceptan que fuera Offa quien lo mató, puesto que Æthelberht defendía la independencia de su reino, pero no se conocen las circunstancias concretas de su muerte (p. 210). Es posible que "martyrologist" tenga intenciones irónicas, pero también se puede entender como el primer detalle que, aunque de manera soslayada, propone cierta identidad entre Offa y el poeta, ya que el autor sí es un dedicado martirólogo.

Pero Hill está escribiendo himnos de alabanza, por lo que, a pesar de la crueldad con la que se maneja un tirano, presenta a un Offa generoso como propone el poema III:

On the morning of the crowning we chorused our remission from school. It was like Easter; hankies and gift-mugs approved by his foreign gaze, the village-lintels curled with paper flags.

We gaped at the car-park of 'The Stag's Head' where a bonfire of beer-crates and holly-boughs whistled above the tar. And the chef stood there, a king in his new-risen hat, sealing his brisk largesse with 'any mustard?'

La generosidad era la mayor virtud de que podían hacer gala los reyes anglosajones, especialmente a la hora de otorgar tierras, regalo que concedían sellando (firmando) cartas. El ideal de generosidad se celebra ya en poemas como *Beowulf*, donde, entre otros ejemplos, se alaba a Beowulf I, hijo de Skyld, por repartir

tesoros entre sus hombres, siendo él aún joven. En el himno, la generosidad se le otorga al cocinero (lo que dignifica al chef es el hecho de "sealing his brisk larguese"), pero la identificación del "chef" con el rey recién coronado es evidente tras "the chef, . . . a king in his new-risen hat." Es curioso cómo la "celebración" se realiza en un local que lleva el mismo nombre que el "hall" de Hroðgar en *Beowulf* (l, 78): "The Stag's Head" y "Heorot" deben sin duda sus nombres a los cuernos de ciervo que los adornan.

Offa, que murió el 26 de Julio del 796, en la cima de su poder, es una de las figuras más oscuras de la historia anglosajona, y es fácil desestimar sus logros. Ningún contemporáneo escribió la crónica de su reinado y sólo quedan algunas fuentes secundarias y las aportaciones de la tradición. King Alfred lo catalogó de gran legislador, pero no queda ninguna copia de sus leyes. Offa fue un hombre de estado que concibió la idea de negociar una frontera, y el primer rey inglés en tomar parte de manera independiente en los asuntos continentales sin que su gloria se viera apagada por la de Carlomagno. Aunque hacía uso de medios tiránicos, se preocupó por el bienestar de su pueblo. Entendió que era deber de un rey potenciar el comercio con el extranjero, e incluso negociar y usar el poder papal sobre la iglesia con fines políticos ventajosos. "Ningún otro rey anglosajón tuvo una visión del mundo tan secular y un sentido de la política tan agudo."¹

La elección de Offa por parte de Hill puede responder al deseo de hallar una figura históricamente relevante que poder

¹ David Wilson, pág. 224.

convertir en mito y en paradigma de gobernante, pero también a la necesidad de encontrar una metáfora apropiada, lo suficientemente amplia y ambigua como para que pueda abarcar todo lo que Hill le impone. Tanto la figura del rey como el contexto histórico que la rodea pasan a un primer plano desde el momento en que son objeto de tratamiento continuo en *Mercian Hymns* y son traídos al presente del lector, pero habría que ver si realmente Offa se convierte en un personaje de mito o leyenda, o permanece en el nivel de referencia histórica, siendo simplemente una clave para situar el contexto temporal de la ficción en el siglo VIII (podría haber inventado un rey fuera de toda historia).

El mismo Hill anota que ya desde la Alta Edad Media Offa se iba conformando como figura de leyenda, lo que parece garantizar la concepción de la figura real como criatura de mito. Los detalles históricos recogidos por Hill sugieren la cualidad legendaria que el nombre de Offa asumiría más tarde, y que se desvela claramente en el poema XIII, donde el rey está "cushioned on a legend," en el doble sentido de leyenda como "letrero que rodea las figuras en las monedas," y como "narración más fantástica y maravillosa que histórica."¹ Parece estar claro que Hill crea una ficción de la tiranía de Offa, primero porque no hay suficientes datos históricos concretos como para verse limitado por una personalidad específica, aunque sí los suficientes sobre su obra como para explotarlos; segundo porque, aunque use formas y expresiones prestadas de la historia inglesa, está escrito en un estilo que imita en parte el del erudito himnodista anglosajón,

¹ Martin Dodsworth, *G.H.E.W.*, págs. 49-50.

lo que, según Hugh Haughton convierte a *Mercian Hymns* en un "historical pastiche . . . [which] draws attention to the way in which the historical past is necessarily fictive."¹

Por el contrario, Seamus Heaney comenta que "the poet [Hill] is not a wanderer but a clerk, an illuminator, a master: he is in possession of history rather than mythology."² Sin embargo, aún queda por aclarar si Offa se convierte en mito, histórico o no, o bien en leyenda, como parece que propone Hill. Por otra parte, los términos son utilizados de manera indistinta con bastante frecuencia, de la misma forma que el mito se considera comúnmente una ficción tanto en cuanto se opone a la razón. Para Mircea Eliade, el mito recoge una verdad de gran importancia para una sociedad, mientras que la leyenda equivale al cuento, producto de la fantasía, no necesariamente dirigido a un hecho vital.³

Hill parece estar de acuerdo en que la concepción de una obra literaria ha de ser mitológica al ser "la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida, y no sus sucesivas epifanías. De un modo parecido, no es lo que han hecho el padre o el abuelo lo que se enseña al niño, sino lo que hicieron por primera vez los Antepasados, en los tiempos míticos" (pág. 41). A lo largo de la historia los hombres han descubierto epifanías, pero ése no el sistema de creación poética en el que Hill cree, y en el himno XII, con ampulosa retórica latina, las

¹ Hugh Haughton, *G.H.E.W.*, pág. 130; Jon Silkin en "War and the Pity," en *G.H.E.W.*, pág. 116, también muestra su acuerdo con esta visión; para él, en *Mercian Hymns* "the naked substance of suffering and its contingent carefully offered pity is no closer to reality . . . than the fiction of Offa's tyranny."

² Seamus Heaney, "Now and in England," *Critical Inquiry*, Nº3, 3 (Spring, 1977), pág. 473.

³ Ver Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Trad. Luis Gil (Barcelona: Labor, 1985); posteriores referencias a esta obra aparecen en el texto.

llama "vertebræ of the chimera, armour of wild bees' larvæ," algo falso y a la vez impenetrable.

Por otra parte, un mito tiene "«vida», [si proporciona] modelos a la conducta humana y [confiere] por eso mismo significación y valor a la existencia" (pág. 8). Mircea Eliade caracteriza así el mito:

el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos» . . . [y] cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento, . . . Es, pues, siempre el relato de una «creación». . . . Los personajes de los mitos son seres sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras . . . el mito se considera como una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a realidades. . . . Por el mismo hecho de relatar el mito las gestas de los seres sobrenaturales y la manifestación de sus poderes sagrados, se convierte en el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas. "Como nuestros antepasados hicieron en los tiempos antiguos, así hacemos hoy." (págs. 12 y 13)

Parece ser que el mito básico es el "del aniquilamiento del Mundo seguido de una nueva creación y de la instauración de la Edad de Oro" (pág. 9). Este mito es equivalente al de Dis, Ceres y Proserpina—mito de muerte y resurrección, propias de todo rito iniciático, donde Dis es la muerte, Proserpina el alma y cuerpo humanos que pueden morir, pero también pueden ser redimidos por los esfuerzos de su madre Ceres—y similar al del ave Fénix, al viaje alegórico de Orfeo al Hades y al de la noche oscura del alma en la tradición cristiana.

Por supuesto, el poeta responsable de cantar el mito, antes de que se le otorgue este título, ha de probar su vocación y aprender de los maestros. Es un elegido que destaca por su memoria, por su imaginación o por su talento literario: "I am

your staggeringly-gifted child" (XXIX). El himno VI, sin duda directamente inspirado en el primero de los "Mercian Hymns" que recoge Sweet en su antología, establece la clara diferencia existente entre el poeta como elegido y los otros príncipes de Mercia:

The princes of Mercia were budger and raven, Thrall
to their freedom; I dug and hoarded, Orchards
fruited above clefts, I drank from honeycombs of
chill sandstone,

'A boy at odds in the house, lonely among brothers,'
But I, who had none, fostered a strangeness; gave
myself to unattainable toys,

Candles of gnarled resin, apple-branches, the tacky
mistletoe. 'Look' they said and again 'look.' But
I ran slowly; the landscape flowed away, back to
its source,

In the schoolyard, in the cloakrooms, the children
boasted their scars of dried snot; wrists and
knees garnished with impetigo,¹

En mitología, cuando el poeta está poseído por las Musas, se dice que bebe directamente en la conciencia de Mnemosyne, diosa que personifica la "Memoria y [es] madre de las Musas," por lo que tiene el privilegio de estar en contacto con el "conocimiento de los «origenes», de los «comienzos», de las genealogías" (pág. 128), y si la inspiración proviene de "the Muse of History" (X),

¹ El salmo apócrifo recogido por el escriba anglosajón destaca el hecho de la elección de David para llevar a cabo la misión divina y enfrentarse con Goliat, a pesar de ser el más débil; "Temeroso era entre mis hermanos y el más pequeño de mi casa, Pacía las ovejas de mi padre, Mis manos tocaban el instrumento y mis dedos planían el salterio. ¿Y quién anunció a mi Dios? El Señor, él me escuchó por completo; él envió su ángel y me sacó de las ovejas de mi padre y me ungió en la misericordia de su unción. Mis hermanos eran buenos y más valientes pero no tuvieron el beneplácito del Señor. Salí al encuentro del extranjero y éste me maldijo ante sus ídolos; yo misao con su espada desenvainada le corté la cabeza y borré el oprobio de los hijos de Israel"; Sweet, *Sweet's Anglo-Saxon Reader* (London: Oxford University Press, 1967), págs. 184-5; la traducción es mía.

entonces el pasado se convierte en algo más que el antecedente del presente, y aparece como una dimensión del más allá. Lo que en realidad le concede Mnemosyne al poeta es "un contrato con el otro mundo, la posibilidad de entrar y regresar libremente," como lo hizo Orfeo (págs. 128-9). En este sentido el mito que se desarrolla en *Mercian Hymns* es el de Orfeo, que consigue recuperar a Eurídice merced a sus dotes musicales, con lo cual se configura como mito de creación artística, que incluye la bajada a los infiernos. En *Mercian Hymns* este mito aparece como la búsqueda de los significados etimológicos, que el poeta lleva a cabo profundizando en la historia de la lengua.

Se reconocen claramente en *Mercian Hymns* ritos iniciáticos de muerte y resurrección como entierro simbólico: "I was invested in mother-earth, the crypt of roots and endings. . . . I abode there, bided my time" (IV); como salida de un reino subterráneo: "Far from his underkingdom of crinoid and crayfish" (XIII); o simplemente se manifiestan en la expresión de fe de un iniciado: "'Et expecto resurrectionem mortuorum'" (XXIV). En Grecia, el reino de los muertos se encuentra entre las riquezas de la tierra, y lo subterráneo es el lugar donde no sólo se hallan ricos yacimientos, sino donde también se dan las metamorfosis, los pasos de la muerte a la vida y la germinación.

En IV, "Invested in mother-earth" es, según Hill, "the felicitous (and correct) definition of 'yird,'" pero también significa "vestido, investido, otorgado el poder, coronado," con lo que un rito de enterramiento simbólico se asimila al de coronación, y así al nacimiento a una nueva vida, enfatizado por la imagen del parto, "I abode there; bided my time." "Mother earth"

es tanto final como principio, donde el "feto" o el iniciado ha de permanecer el tiempo debido. Por otra parte, "invest" hace clara referencia a "invertir dinero," significado que se completará en los poemas XI, XII y XIII. El rito de iniciación, de retiro y aislamiento, se convierte en descenso a los infiernos al localizarlo en "the crypt of roots and endings," a la vez que recoge el bagaje cultural y lingüístico encerrado en la palabra "roots." Cargada de estas connotaciones aparecerá "root" en XV, donde de nuevo se recoge la imagen del ciclo vital en "compost," "materia orgánica en descomposición utilizada como fertilizante." El mismo cúmulo de connotaciones aparece en XII: si bien es precisamente en Otoño cuando la riqueza vegetal vuelve a la tierra, "inflamed" y "fester" forman parte del campo semántico de una "infección," apuntando claramente hacia la corrupción o putrefacción progresiva del elemento infectado que implica la palabra "fester."

Martin Dordsworth ve en el poema XI una clara influencia de la *Eneida* de Virgilio, concretamente al canto VI, pero no especifica que la referencia es relevante porque es aquí donde se expone el requisito que debe cumplir Eneas para bajar al Hades. Esta es la razón por la que se describe la rama de oro, rama de muérdago que nace en la copa del roble y que para los druidas celtas fue siempre una planta sagrada, y por la que Hill parece recoger en "crepitant oak forest" el eco de las palabras de Virgilio: "y sus hojas brillantes crepitaban al viento ligero" (209).¹ En el mismo poema, "Season touched and retouched the soil" es una clara imagen de muerte y resurrección: "la sucesión de las «estaciones»

¹ Martin Dordsworth, *G.H.E.W.*, pág. 57.

simboliza el ritmo de la vida, las etapas de un ciclo de desarrollo." El último versículo concentra referencias a la idea de nacimiento, implícita en "heathland, new-made watermeadow" o "farrowed black mould," siempre a partir de una degeneración; y se repite el proceso en "marsh-marigold," planta herbácea de flores carnosas (calta) que nace en pantanos, tradicionales símbolos de renacimiento, y en "worms," símbolo de la vida que renace de la podredumbre y de la muerte, y que es transición de la tierra a la luz, de la muerte a la vida, como en el mito de Cuchulainn.² El poema se resuelve así en una perfecta ilustración del mito del perpetuo retorno, mito que no es extraño en Hill, puesto que ya sus primeros poemas de viajes, meditaciones y elegías, trazan claramente un ritmo de muerte y renovación.³

Los estudiosos de la historia en la obra de Geoffrey Hill ven en el uso poético de episodios lejanos en el tiempo un deseo de retorno a una época dorada. Considerar el mito del eterno retorno en *Mercian Hymns* parece obligar a aceptar "la idea de la «perfección de los comienzos» . . . nutrida por el recuerdo imaginario de un «Paraíso perdido», de una beatitud que precedía la actual condición humana," puesto que "el transcurso del Tiempo implica el alejamiento progresivo de los «comienzos» y, por tanto, la pérdida de la perfección inicial" (págs. 57-8). De la misma manera, esto obligaría a ver en Offa un modelo que imitar para recuperar aquella "edad de oro." Es cierto que todo mito funciona como "modelo ejemplar de todas las actividades humanas

¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos* (Barcelona: Herder, 1986), pág. 482.

² *Idem*, págs. 546-7.

³ Ver Henry Hart, "Early Poems: Journeys, Meditations and Elegies," en *G.H.E.V.*, págs. 2-19.

significativas" y que "como nuestros antepasados hicieron en los tiempos antiguos, así hacemos hoy," pero este modelo no es un ideal al que se tienda o se pretenda imitar tan fielmente como sea posible, sino el ejemplo que se reproduce con absoluta fidelidad, pues, si no es así, ni el rito tiene efecto, ni el mito sentido. Por tanto, no existe diferencia entre la creación que llevaron a cabo los antepasados y la que se pueda hacer hoy. Por otra parte, es discutible hasta qué punto se preocupa Hill de encontrar ese "kingdom of innocence and original justice" en *Mercian Hymns*, cuando ya el prefacio de la secuencia parece centrarse en reafirmar la *identidad*, si no explícitamente entre Offa y el poeta, sí al menos entre las conductas del hombre de gobierno y del hombre de la calle: "The conduct of government rests upon the same foundations and encounters the same difficulties as the conducts of private persons."

La obra rebasa el tópico literario del retorno a la edad de oro: no trata de contrastar dos momentos históricos, ni de valorar uno en relación al otro, ya que para el poeta esta distinción temporal no existe. Habría que estar de acuerdo con Frye en que:

the distinction between an empirical fact and an illusion is not a rational distinction, and cannot be logically proved. It is «proved» only by the practical and emotional necessity of assuming the distinction. For the poet, *qua* poet, this necessity does not exist.¹

Es decir, el hecho histórico y el imaginativo poseen la misma validez en todos los campos desde el momento en el que se hallan al mismo nivel: no hay diferencia entre lo real y lo imaginativo

¹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, pág. 93.

para el poeta como tal.

Bernd Dietz entiende "las fuentes literarias e históricas como recurso, ya ordenador del presente en un sentido formal y estructural, ya recordatorio de la atemporalidad del caos y del sufrimiento humanos."¹ No está muy claro si Dietz pretende afirmar que *Mercian Hymns* presenta el caos y el sufrimiento humanos de manera atemporal, y cabe preguntarse si realmente existe la atemporalidad en la obra, y, en este caso, si únicamente son estos dos temas los que se tratan así. "Atemporal" puede significar "eterno," "interminable," "presente en todo tiempo," pero también "fuera de todo tiempo," "sin fecha." Que la calidad de los poemas permita que *Mercian Hymns* pueda ser leído en un futuro como un clásico no significa que el mundo poético que crea no esté situado en el tiempo. Las referencias a Offa y al mundo anglosajón y la voz en primera persona del poeta implicado encuadran la obra en un marco temporal muy amplio, pero con indiscutible existencia histórica. Las bicicletas del poema XVII o "the camouflaged nissen hut" del poema XXII no son amadas petrarquistas con atributos invariables en el tiempo.

Si hay que hablar de atemporalidad en *Mercian Hymns*, ésta hay que entenderla como simultaneidad de ocurrencia de dos (o más) hechos que el concepto de historia lineal situaría en puntos muy distantes (en *Mercian Hymns* normalmente los siglos VIII y XX, aunque hay referencias a todo el intervalo histórico que existe entre ambos). Esta atemporalidad o posibilidad de situar la acción en cualquiera de los momentos de la historia lineal no significa que Hill se preocupe única y exclusivamente por los hechos

¹ Bernd Dietz, pág. 59.

en sí, olvidándose de que existe la dimensión tiempo. Antes al contrario, es evidente que la continua presencia de la historia invade su obra. Lo que está claro es que un libro como *Mercian Hymns* no encaja de ninguna manera dentro del esquema de historia que ofrecen los libros de texto, y el tipo de simultaneidad o atemporalidad que presenta sólo es posible dentro de un concepto de la historia cíclico y en espiral. En esta espiral los hechos se desenvuelven de manera paralela, siendo quizá por esto que la historia tenga la posibilidad de "enseñar" al hombre. Un giro prefigura en cierta forma el siguiente ciclo, sin que esto implique una absoluta identidad en las circunstancias, aunque sí una igualdad de los hechos vitales.

En este concepto de historia no cabe hablar de anacronismos. Dada la equivalencia entre dos supuestos acontecimientos cercanos entre sí en los puntos de la espiral, cualquiera de los dos hechos podría suplantar al otro en calidad de metáfora. Así funcionan los saltos en el tiempo en *Mercian Hymns*, que, además, al mezclar pasado y presente, acercan los hechos a la audiencia con la misma eficacia de los anacronismos (intencionados o no) que acostumbraban a cometer los bardos medievales. Hugh Haughton llega a la misma conclusión aunque el camino sea diferente:

No other English poet this century has generated such a powerful and disturbing sense of history in his work. If part of the work's own authority strikes us as anachronistic, it may be that that will help to liberate us from anachronistic authority.⁷

Sólo prescindiendo del valor peyorativo que la palabra "anacro-

⁷ Haughton, *G.H.E.V.*, pág. 148.

nismo" conlleva y entendiéndola en este sentido unificador se puede aceptar la afirmación de Bernd Dietz cuando escribe que "el poeta se vale de anacronismos para expresar la básica atemporalidad de una figura como la de este tirano y estadista. . . ."

Es fácil comprender por qué *Mercian Hymns* comienza intentando darle un nombre a Offa (rito bautismal y, por lo tanto, rito iniciático), para continuar con la coronación, si se acepta que en mitología la consagración de un rey repetía la cosmogonía, ya que el rey estaba considerado como renovador del Cosmos en su totalidad, lo que supone la inauguración de un nuevo ciclo temporal que empieza con la resurrección, tanto de la tierra como de cualquier otra divinidad, en Pascua—"It was like Easter" (III). Todas las imágenes de "espiral" que aparecen en *Mercian Hymns* aluden tanto a lo que de cíclico implica la idea del perpetuo retorno, como a esta singular concepción de la historia.

El mismo poema (III) habla de "lintels curled with paper flags." El dintel, por sinécdoque con "la puerta," es metáfora del rito de iniciación, paso a otra experiencia, a un nacimiento, y es más significativo al estar "rizado con banderas," símbolo de la patria (y en consecuencia, de su historia). En el poema V la hiedra se descubre como permanencia de la fuerza vegetativa y la persistencia del deseo, pero también está asociada al ciclo indefinido de la muerte y los renacimientos, al perpetuo retorno, y estrechamente unida a la espiral de "scrollwork of fern." La imagen vuelve a aparecer en XIV: "Woodlice sat pellet-like . . . and a snail sugared its new stone"; curiosamente, el caracol no es sólo un símbolo asimilado al tema del perpetuo retorno por

¹ Bernd Dietz, págs. 69-70.

estar asociado con la luna y los ciclos de fecundidad de la tierra (el caracol sólo aparece después de la lluvia), sino que, por su concha, "simboliza la permanencia del ser en el tiempo a través de las fluctuaciones del cambio."¹ Ya el primer himno sugiere la concepción de la obra como repetición de un ciclo que sería ella misma: "sing it again." El concepto en espiral de la historia se repite en numerosas imágenes, y un caso especial es el poema XXIII: "the return, the re-entry," unido a lo que quizá es la característica más acusada de la técnica del Opus Anglicanum, el punto de bordado en espiral para sugerir el volumen, es decir, para sobrepasar los límites del dibujo y conseguir entrar en otra "dimensión" (el poema habla de "transcendence"). El mismo hilo es una hebra formada "by spinning and twisting," y el dibujo de "voluteed grape-vine" también encierra la misma imagen.

Por otra parte, el problema que se plantea en la distinción de las tres personas que aparecen en la obra (Offa, el poeta y el niño) no es tal si se tiene en cuenta la fuerza del paralelismo entre los dos ciclos históricos: la figura del niño, que se asocia a las otras dos voces, es una rica fuente de imágenes que permiten aproximarse al proceso de reconocimiento del mundo y de la historia. Según los entendidos, al recitar los mitos se reintegra ese tiempo fabuloso, indefinidamente recuperable, y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera "contemporáneo" de los acontecimientos evocados y se comparte la presencia de los Dioses o de los Héroes, aunque el dios singular de *Mercian Hymns* se mantiene bastante al margen de lo que ocurre y habría que calificarlo de *deus otiosus* (pág. 24). Son los antepasados míticos los que

¹ Jean Chevalier, *Diccionario de los Símbolos*, pág. 250.

han llevado a cabo una creación, no el dios, por lo que no se trata de una ontología (cómo el Mundo—lo real—ha llegado a ser), sino de una *historia*. Sin embargo, como afirma Mircea Eliade, estos seres "en efecto, «mueren» y se transforman en otra cosa, pero esta «muerte» no es un aniquilamiento, no perecen definitivamente, sino que sobreviven en sus creaciones" (pág. 115).

En *Mercian Hymns* el poeta "elegido" recrea la primera manifestación de un mito equivalente al de Orfeo, y más que la vuelta a un "paraíso perdido," le preocupa la total identificación con los orígenes que el mito le pueda proporcionar. No tiene sentido la simultaneidad histórica propuesta en la obra si no es desde esta perspectiva del concepto de historia en espiral. Las dos épocas históricas que se desarrollan y entrecruzan responden a una motivación concreta: el ciclo de la vida de Offa no sólo como fiel paralelo de la vida del poeta, sino también como ciclo identificable con el de la vida de cualquier creador que sobreviva en sus creaciones. En esta lectura de la alegoría del mito histórico de Offa, la unidad de los treinta poemas se revela como un intento de controlar el mundo por medio de su obra legislativa ("Today I name them; tomorrow I shall express the new law" VIII), de guerrero y estadista, de promotor de las artes, mientras que el poeta intenta el mismo control por medio de la lengua y la poesía. Es lícito pensar que el principal logro de Offa es haber conseguido la inmortalidad propia de los héroes que permanecen en la historia gracias a sus hazañas y creaciones, lo que llevaría a considerar el intento literario del autor como el esfuerzo por pertenecer a esa misma historia a través de su obra. éste sería un ejemplo más del deseo de inmortalidad por parte de un poeta.

Identidad de Voces

Si *Mercian Hymns* intenta crear un mito, su materialización en obra literaria hay que entenderla como alegoría, recurso que si bien normalmente tiene como origen la religión, como expresión del mito puede partir también de una secuencia de hechos históricos relevantes para una sociedad o un grupo dentro de ella. La alegoría ha sido asociada con la literatura desde el principio y revela misterios accesibles tan sólo tras un ritual o una iniciación a veces dolorosa, y la que Hill utiliza a este nivel se puede catalogar de tipológica, aunque esta clasificación se use habitualmente para designar una de las formas de la alegoría bíblica y Hill en ningún momento pretenda sugerir que Offa es una anticipación de la divinidad, o que el movimiento de la historia está controlado por aquélla. *Tipoi* es una palabra griega cuyo significado básico es "algo tallado, una impresión, la impresión de un sello." La definición no se puede acercar más al rostro real, "struck with accountable tact" sobre las monedas (XI), donde "the masterful head emerges, kempt and jutting" (XIII). De la misma manera que personajes bíblicos como Jonás o los Profetas prefiguran la imagen de Cristo, Offa prefigura la del poeta hasta el punto de que ambos reciben el título de rey — "I who was taken to be a king of some kind" (V). La alegoría tipológica no depende tanto de la narración ni de la figura (tipo) que la desarrolla como de los paralelismos y equivalencias que se establecen entre los personajes. En esta clase de alegoría normalmente no hay narración, y, si la hay, es tan sólo a un nivel muy rudimentario.¹

¹ John MacQueen, *Allegory* (Norfolk; Methuen & Co. Ltd., 1970), pág. 23.

De cualquier manera, por alegoría se considera aquí una metáfora continuada, como se expuso en la introducción.

Hill siempre ha concedido "that there [is] a correspondence between his own experience and Offa's," aunque considere que sólo "in a very remarkable way."¹ La identificación de las dos voces se afirma ya en el prefacio, desde el momento en que Hill acepta que la conducta privada y la de gobierno están fundadas sobre los mismo principios y encuentran las mismas dificultades. Hill parece estar de acuerdo con Sisson en que dedicar la atención exclusivamente a la parte técnica del gobierno de masas, así como de la conducta privada, es sólo una evasión que no soluciona el problema, que en ambos casos no es otro que el planteamiento de los fines y su justificación. Evidentemente, los métodos en cada ocasión son muy distintos, pero la ley humana parece que está destinada a satisfacer las exigencias de una ley divina y natural. Tradicionalmente, todos los códigos de leyes divinas pretenden ser guía para que el hombre alcance una perfección prometida, la salvación, el paraíso. La imagen del peregrino en *Mercian Hymns* definitivamente apunta hacia este deseo de salvación (V). Una liturgia, un conjunto de himnos, no son más que algunos de tantos medios rituales para asegurarse ese paraíso. Los ritos de iniciación de ciertas religiones son tan válidos como cualquiera de los anteriores.

Existe un dato biográfico que podría sugerir que la relación entre Offa y el poeta es metafórica, el primero sustituyendo al segundo en los poemas: Hill procede de las West Midlands cuya capital actual es Birmingham, que quedaría al sur de la Mercia de

¹ Martin Dodsworth cita a Hill en *G.H.E.W.*, pág. 54.

Offa, pero esto no sería suficiente para concluir que todos los atributos y todas las creaciones y logros del rey anglosajón son metáforas de los del poeta implicado. De la misma manera, un comentario como "overlord of the M5" no es más que otro granito de arena que une las dos "Mercias" en el tiempo gracias a la igualdad geográfica, por muy distante que se encuentre una autopista del mundo en el que vivió Offa. Pero este tipo de unión temporal aparece reiteradamente a lo largo del libro. En III un "bonfire" relaciona "beer-crates," de cierta apariencia moderna, con "holly-boughs," calificadas en I como perennes, y adscritas directamente a la figura real. En este mismo sentido Henry Gifford comenta otros ejemplos:

'Gasholders' (in contrast to the alternative form, 'gasometers', already some two hundred years old) [VII] fits easily into the original world of Offa, as do the 'windshields' of motor-cars (XXI), or the 'schoolyard' and the 'cloakrooms' (VI). They stand in the poem among 'milldams', from the technology of Offa's day; R.W. Southern in *Western Society and the Church in the Middle Ages* has stated that water mills 'spread everywhere in north-western Europe' during the dark ages, and 'the imperfect statistics of Domesday Book record the existence of some six thousand . . . in 1086'.

Aparentemente, las figuras del poeta implicado y del rey parecen estar diferenciadas al principio de la secuencia, ya que en I la relación es de bardo a señor. Sin embargo, el lector difícilmente admitiría que el poeta estableciera una semejanza explícita desde el principio y sin los datos suficientes como para que resulte justificada la igualdad. Por otra parte, para encontrar una relación entre siervo y señor no es necesario remontarse a la Edad Media, ya que, según se desprende del poema XXV, que es un

¹ Henry Gifford, "Hill and the Dictionary," en *G.H.E.W.*, pág. 155.

canto reivindicativo, la abuela del poeta vivía esa situación:

Brooding on the eightieth letter of *Fors Clavigera*,
I speak this in memory of my grandmother, whose
childhood and prime womanhood were spent in the
nailer's darg.

The nailshop stood back of the cottage, by the fold,
It reeked stale mineral sweat, Sparks had furred
its low roof, In dawn-light the troughed water
floated a damson-bloom of dust—

not to be shaken by posthumous clamour, It is one
thing to celebrate the 'quick forge', another
to cradle a face hare-lipped by the searing wire.

Brooding on the eightieth letter of *Fors Clavigera*,
I speak this in memory of my grandmother, whose
childhood and prime womanhood were spent in the
nailer's darg.

Seamus Heaney comenta que, aun sin perder de vista que el poema está estrechamente ligado a la creación de telares y a la albañilería y escultura medievales,

Ruskin's XVIIIth letter reflects on the injustice of the master and servant situation, on the exploitation of labour, on the demeaning work in a nail forge. Here, Hill is celebrating his own indomitable Englishry, singing a clan beaten into the clay and ashes, and linking their patience, their sustaining energy, with the glory of England.¹

Pero, además, la relación bardo-señor no ha de extrañar, puesto que, como afirma Peter Robinson, "Hill has often touched on the artist's past subservience to men of power."² Al mismo tiempo, y aunque de manera indirecta al ser por referencia a comentarios anteriores, Hill está presentando un punto importante: en 'Annunciations, I' en *King Log*, los trovadores que apare-

¹ Seamus Heaney, "Now and in England," *Critical Inquiry*, Nº3, 3 (1977), pág. 482.

² Robinson, *G.H.E.W.*, pág. 197.

cen en los banquetes de éstos señores representan 'all who attend to fiddle or to harp / For betterment,' y Hill anota en su comentario que

they listen to violin and harp, because the function of art is to instruct by delight "for betterment"="for moral improvement"), At the same time they fiddle and harp, in the vulgar sense of the term, they pull strings to get on (they try to "better themselves");

el paralelismo se puede establecer, puesto que tanto el bardo como el rey se dedican a la poesía para deleitarse y para aprender y mejorar.'

El proceso de identificación se consolida ya desde los primeros versículos de la secuencia donde, a través de la equiparación de dos lenguajes, uno arcaico, fácilmente atribuible a Offa, y otro moderno, propio del poeta del siglo XX, éste busca su identificación con la tradición, con sus antepasados y con su presente. Así ocurre con los poemas I y II, donde en la búsqueda de un supuesto nombre para Offa se entremezclan frases solemnes de tonos legendarios como "King of the perennial holly-groves," "saltmaster," "The starting-cry of a race" o "A name to conjure with," con otras contemporáneas como "overlord of the M5," "A pet-name," "curt graffito," "A syndicate," "Scoffed-at horned phonograph" o "martyrologist," rasgo este último aplicable sólo a Hill y difícilmente al rey. En II, "Best-selling brand" puede designar tanto la cuchilla de una espada como el nombre publicitario de una marca de productos de consumo.

Las palabras que abren el poema XXVII, "'Now when King Offa

¹ Ver Hill, *The Penguin Book of Contemporary Poetry*, pág. 392.

was alive and dead," son, como explica en las notas el propio Hill, una frase ritual propia de la época medieval, aunque no se sepa con certeza si se usó con respecto a Offa, pero que formula la condición real de Offa en *Mercian Hymns* a la vez que establece una relación muy estrecha entre los diferentes periodos de la historia, el pasado equiparado al presente:

'Now when King Offa was alive and dead', they were
all there, the funeral gleemen; papal legate and
rural dean; Merovingian car-dealers, Welsh mercen-
aries; a shuffle of house-carls,

He was defunct. They were perfunctory. The ceremony
stood acclaimed. The mob received memorial vouch-
ers and signs,

After that shadowy, thrashing midsummer hail-storm,
Earth lay for a while, the ghost-bride of livid
Thor, butcher of strawberries, and the shire-tree
dripped red in the arena of its uprooting.

Pero la primera frase no es la única que establece una unión temporal dentro del poema. El aparente anacronismo en "Merovingian car-dealers" se disimula por la antigüedad que connotan los dos nombres que forman el compuesto: por un lado, la dinastía Merovingia en Francia fue sucedida por la de Carlomagno, cuya amistad con Offa es la gloria final que se canta en el catálogo de sus logros (I), con lo que la referencia al tiempo histórico de Offa queda patente; por otra parte, "dealers" se encuentra en muchos compuestos que aún sobreviven en la lengua inglesa después de varios siglos, como "corn-dealers" o "money-dealers," por ejemplo, y "cars" era una palabra conocida a través del latín vulgar antes de que los "coches" se convirtieran en "automóviles," por lo que, según Henry Gifford, es muy apropiada para acompañar a

"Welsh mercenaries," dado su origen celta.¹

Los "house-carls," la guardia personal de un rey sajón, entran a formar parte del juego gracias al término "a shuffle," atando así todos los significados. Un "shuffle" puede ser el movimiento inquieto o quizá poco dispuesto de los pies, pero también se puede referir a la acción de barajar y repartir las cartas, lo que cierra el círculo al volver sobre los "Merovingian car-dealers" en un posible juego de palabras que los convirtiera en "card-dealers," gremio de profesionales normalmente tildado de indigno de confianza. Pero otro sentido del verbo "to shuffle" es actuar bajo cuerda, manipular a escondidas y, al aparecer junto a la palabra "mercenarios" (soldados contratados cuya fidelidad al ejército contratante no estuvo nunca muy clara durante la Edad Media), hace que estos "car-dealers" empiecen a sonar como "second-hand car dealers," cuya reputación profesional se pone bastante a menudo en entredicho. Hill utiliza una pequeña variación en la escritura y un aparente error en el uso del guión para equiparar las connotaciones actuales con las tradicionales, de manera que una lengua que habla de Merovingios y de mercenarios galeses connote significados asociables a situaciones del siglo XX. Hill está haciendo algo más que afirmar la dudosa calaña de la que estaba rodeado Offa en su corte.

El himno VII añade otra imagen en espiral ("spin"), y remite al hilo de los tapices (XXIII), y a las monedas (XI, XII y XIII), pero más relevante es la asimilación de identidad que presenta a través de la sincronización temporal por medio de la lengua:

¹ Ver la discusión que sobre este himno hace Henry Gifford en "Hill and the dictionary," en *G.H.E.W.*, pág. 154.

Gasholders, russet among fields. Milldams, marlpoles
 that lay unstirring, Eel-swarms, Coagulations of
 frogs: once, with branches and half-bricks, he
 battered a ditchfull; then sidled away from the
 stillness and silence.

Ceolred was his friend and remained so, even after
 the day of the lost fighter: a biplane, already
 obsolete and irreplaceable, two inches of heavy
 snub silver. Ceolred let it spin through a hole
 in the classroom-floorboards, softly, into the
 rat-droppings and coins.

After school he lured Ceolred, who was sniggering
 with fright, down to the old quarries, and flayed
 him. Then, leaving Ceolred, he journeyed for hours,
 calm and alone, in his private derelict sandlorry
 named *Albion*.

Gifford comenta que aquí la figura del niño Offa se convierte en un muchacho del siglo veinte con un "biplane, already obsolete and irreplaceable," y un "private derelict sandlorry." Huelga anotar que el biplano no puede pertenecer al siglo octavo, pero quizá sea conveniente señalar que "sandlorry" es un nombre corriente, puesto que existían camiones de esa marca en la Segunda Guerra Mundial, que se vuelve antiguo merced al tradicional calificativo poético de Inglaterra: "Albion." Pero el poema incluye otra referencia que propicia la identidad entre rey y poeta. Ceolred fue un tirano más de Mercia (con fama de vicioso en su juventud, que oprimía a los monasterios y que murió loco), cuya muerte se describe en el poema como el resultado de que Offa lo desollara vivo ("flayed him"). La similitud con el mito clásico de Marsias, desollado vivo por Apolo tras ser vencido en una contienda musical, hace que Offa se asimile así al dios griego considerado el creador de la poesía, y de esta manera al poeta implicado.

Pero quizá sea el himno X el que mejor identifica al poeta

con Offa al asociar las cuestiones de gobierno con la rutina del hombre de la calle:

He adored the desk, its brown-oak inlaid with ebony,
assorted prize pens, the seals of gold and base
metal into which he had sunk his name.

It was there that he drew upon grievances from the
people; attended to signatures and retributions;
forgave the death-howls of his rival. And there
he exchanged gifts with the Muse of History.

What should a man make of remorse, that it might
profit his soul? Tell me, Tell everything to
Mother, darling, and God bless.

He swayed in sunlight, in mild dreams. He tested the
little pears. He smeared catmint on his palm for
his cat Smut to lick. He wept, attempting to mas-
ter *ancilla* and *servus*.

"To sway" significa tanto "to rock to sleep" como "to govern."
Aquí se crea un paralelismo entre las acciones de oficina políti-
ca y las rutinas diarias de un rey o de cualquier persona. Martin
Dodsworth comenta que:

a king as well as a child may have a cat called Smut; a king as well as a
child may weep in the difficulty of learning Latin, especially if the
ownership of that tongue is a token of mastery over maidservant and
manservant. The poems are written in the consciousness that a child may be
king in his own imagined kingdom and that a king may act out childish
impulses.¹

La semejanza se acentúa al reproducir los poemas de la coro-
nación (III, IV y V) el proceso completo, desde la ausencia de
identidad en III, donde la primera persona del poeta implicado se
diferencia totalmente del rey por el tratamiento que se le otorga

¹ Dodsworth, *G.H.E.W.*, pág. 52.

en tercera persona, hasta la atrevida comparación en "I who was taken to be a king of some kind" (V), pasando por la coronación propiamente dicha: "I was invested in mother-earth" (IV). La igualdad entre rey y poeta se enfatiza al considerar la similitud de las situaciones comunes a ambos. Este es el caso de los poemas XX y XXII, donde la violencia de la guerra asimila los momentos porque, en el fondo, no importa que esa violencia se desenvuelva entre los siglos VI y X, y en las batallas de "'Ethandune', 'Catraeth', 'Maldon', 'Pengwern,'" o en el siglo XX en una Segunda Guerra Mundial: "Coiled entrenched England" (XX) donde "The wireless boomed its comands" (XXII). En XXII predomina el elemento contemporáneo, de manera que el poema evoca las experiencias del joven Hill en la guerra, pero sin que falte el componente anglosajón presente en los aparentes *kennings* "blue-glassed storm-lantern," y "dragon-tailed airship," así como en los arcaizantes "warriors":

We ran across the meadow scabbed with cow-dung, past
the crab-apple trees and camouflaged nissen hut,
It was curfew-time for our war-band,

At home the curtains were drawn, The wireless boomed
its commands, I loved the battle-anthems and the
gregarious news.

Then, in the earthy shelter, warmed by a blue-glassed
storm-lantern, I huddled with stories of dragon-
tailed airships and warriors who took wing im-
mortal as phantoms.

Hugh Haughton escribe que este himno

describes the poet's earliest experiences of political authority and national identity as a child in war-time Britain. The child instinctively respects such public rhetoric, but, ironically, perceives the wireless itself as a source of the boomed commands, not the speaker. It is in the sheltered privacy of his

blacked-out home in war-time that the young Hill/Offa paradoxically learns a 'gregarious' sense, listening to the news and martial music relayed by the BBC. Hill's readers may regret that it is only here in *Mercian Hymns* that he directly engages with the modern technology of government, and the new media for representing 'matters of power and commandment' like the radio—though words like 'battle-anthems' and 'gregarious' send us back into the remote past. *Mercian Hymns* is paradoxically Hill's most archaic and modern work, that in which he most systematically explores the origins of his romance of kingship, and most humorously and critically exposes it. Under its studied mask of impeccable scholarship, it remains an astonishing portrayal of the poet's quest for poetic authority—and meditation on the disturbing analogies between the language of poetry and the language of power.¹

A pesar de que la semejanza entre Offa y el poeta se presupone desde el prefacio, existe dentro de la obra un claro proceso de identificación. Offa alcanza reconocimiento histórico tras su muerte (que es la iniciación esencial), y la colección de poemas muestra distintos momentos que lo harán digno de esa inmortalidad. Estos momentos están entrelazados con otros del poeta, que desea alcanzar el mismo estado de "perfección," aunque esto no significa que busque su muerte real: iniciar en el sentido de *teleutai* es hacer morir, pero esa muerte se considera como una salida que da acceso a otra parte, a lo sagrado; la muerte iniciática es la muerte respecto al mundo, en cuanto superación de la condición profana; y según la teoría iniciática, la iniciación esencial puede ser sustituida, con el mismo efecto, por la incesante repetición periódica de los ritos iniciáticos, ya que éstos prefiguran la muerte real. La inmortalidad no es una condición *post mortem*, sino que se forma en el tiempo y es el fruto de la muerte iniciática.²

El proceso de identificación con la figura real se formula

¹ Haughton, *G.H.E.W.*, págs. 145-146.

² Ver Chevalier, *Diccionario de los Símbolos*, pág. 593.

también, y de manera bastante clara, a través de los tres niveles que tradicionalmente conforman la unión mística, y siempre en sentido ascendente partiendo desde lo más bajo: "I wormed my way heavenward for ages amid barbaric ivy" (V). La vía purgativa es fácil de leer en la pregunta "What should a man make of remorse, that it might profit his soul?" (X). Si Hill nunca hace diferencia entre el poeta implicado y la audiencia, más que ser retórica, la pregunta apunta hacia el imperativo moral de pensar una respuesta, tomar una postura y expresarla en palabras (tras la pregunta se encuentra el imperativo "Tell me"). "I have accrued a golden and stinking blaze" (XII) corresponde a la vía iluminativa. Esta lectura se ve apoyada por el resto del versículo: "It is autumn. Chestnut-boughs clash their inflamed / leaves. The garden fester for attention . . ." al ser el Otoño la estación en la que los frutos y la mies maduros se muestran en todo su esplendor. El tercer paso, equivalente a la vía unitiva, coincide con el clímax de la secuencia en el primer versículo del himno XXIX:

'Not strangeness, but strange likeness, Obstinate
outclassed forefathers, I too concede, I am your
staggeringly-gifted child.'

So, murmurous, he withdrew from them, Gran lit the
gas, his dice whired in the ludo-cup, he entered
into the last dream of Offa the King.

El momento de reconocimiento es también un momento de reconciliación o "atonement" con los "outclassed forefathers." La frase se puede aplicar tanto a los antecesores físicos como espirituales y literarios. "Murmurous" remite a la tradición literaria (Martin Dodsworth comenta que pertenece a uno de los versos más

conocidos de Keats), mientras que "Gran lit the gas" es sencillamente coloquial y rutinario.¹ El poema está describiendo la relación del poeta con todos los tipos de pasado, por lo que las diferencias entre aquél, Offa y sus predecesores resultan irrelevantes. Puede ser el niño quien "entre" en el sueño de Offa, o el abuelo, e incluso el mismo Offa, de igual manera que en la tradición literaria y bíblica los héroes soñaban con su futuro. Si "he entered into the last dream of Offa" se entiende como "él formó parte del último sueño (deseo) de Offa antes de su muerte," se puede inferir una transferencia de poder, por la que el poeta se convierte en la voz que habla en defensa de su pueblo y de sus antepasados (XXV), tras haber demostrado su capacidad y al habersele otorgado la calidad de heredero. Si por el contrario se entiende que "el niño tuvo el último sueño sobre Offa," la frase marca el final de las fantasías que producen la identificación con Offa y con su complaciente tiranía.

En XXIX, pues, el clímax de la secuencia coincide con el del proceso de identificación, donde el poeta confiesa que la similitud se debe a su capacidad creadora ("I am your staggeringly-gifted child"), pero, al mismo tiempo, el grupo de los cuatro poemas titulados "The Death of Offa" establece la definitiva semejanza entre los ciclos temporales al reconocer en el primer versículo de XXVIII el carácter perenne, a lo largo de la historia, de los hechos vitales, a pesar de que los seres y los objetos que los lleven a cabo sean contingentes. Este carácter de eternidad es posible gracias a la repetición de los ciclos:

¹ Ver Dodsworth, *G.H.E.W.*, págs. 54-55.

Processes of generation; deeds of settlement. The
 urge to marry well; wit to invest in the proper-
 ties of healing-springs. Our children and our
 children's children, o my masters,

Sin embargo, la identidad entre poeta y rey ya se utiliza en VIII al ser necesario establecerla antes de sugerir que la igualdad total se debe al hecho de que tanto Offa como Hill son "creadores." Efectivamente, es aquí donde Hill hace decir al poeta implicado "I am the King of Mercia" aunque se halle "amenazado por llamadas telefónicas a media noche," y es aquí donde por primera vez se considera la creación de la nueva ley, "tomorrow I shall express the new law." La herencia de la que el poeta se hace responsable al convertirse en "príncipe" de Mercia (VI) es la herencia de la capacidad creadora.

La identificación con Offa permite al poeta igualar el hallazgo de un reino histórico con el hallazgo de ese mismo reino por el niño, para luego llegar a dominarlo de la misma manera que Offa dominó su reino. Hugh Haughton afirmaba que "in the poems there is nearly always a kingdom somewhere," pero ni el rey ni el reino de *Mercian Hymns* sugieren "el paraíso perdido de inocencia y justicia" que Hill pretende encontrar.¹ Resulta interesante anotar que el poema titulado "The Kingdom of Offa" es un himno totalmente dedicado a la infancia del poeta donde después de repasar la violencia de un escolar contra "a ditchful of eelworms and frogs" y contra su amigo Ceolred, el poeta celebra la intensa pero desoladora sensación del poder en solitario, como si fuera una "iniciación imaginativa." La última frase tiene un tono sar-

¹ Haughton, *G.H.E.W.*, pág. 137.

cástico contrastando la solemnidad del pentámetro yámbico con la pretenciosa grandeza experimentada por el niño, de la misma manera que contrasta el nombre en desuso del camión en el que viaja con el nombre poético (también en desuso) del reino de Inglaterra: "in his private derelict sandlorry named *Albion*" (VII).

Haughton continúa discutiendo el problema de autoridad y la metáfora del paraíso en *Mercian Hymns* para concluir con acierto que ambos son el resultado de una búsqueda de autoridad poética:

From such fantasies of power and verbal magic his 'dream of Offa the king' grows, with its entranced sense of territorial identity with 'the long-unlooked-for mansions of our tribe' (IV). This is intensified, no doubt, by his memory of the coronation of George VI when he was three (III) and his experience of the nation at war (evoked in XXII). Hill's fascination with a 'kingdom', interiorised through 'childplay' (II), not only enables him to take Offa's title as his own, but to question the origins of his need for poetic mastery and authority.¹

Tras las alegorías de continuidad literaria y de identidad histórico-temporal, el poeta establece la identificación de las tres voces (la del rey anglosajón, la del poeta-niño y el poeta mismo) en un intento de identificarse con sus raíces, con el pasado histórico de su pueblo y con su propio pasado. Pero lo que más iguala al poeta con Offa es la capacidad de creación que se le atribuye a ambos. Ya en II, se identifica a Offa con "A specious gift," y no deja de ser significativo que el adjetivo que modifica a tan preciado don ("especioso") le otorge una apariencia engañosa y una capacidad de atracción con impresión de autenticidad que en realidad no posee (recuérdese lo que Hill piensa de la lengua). Por otra parte, la metáfora de identifica-

¹ Haughton, *G.H.E.W.*, págs. 138-140.

ción no se limitará a la figura de Offa sino que se ampliará con las de otros creadores como los tejedores de telares, los escultores en piedra o los forjadores del metal.

Lengua y Creación

En su búsqueda de las raíces, el poeta se identifica con Offa, figura a la vez histórica y de ficción, al unir dos tiempos históricos aparentemente tan distantes, y al establecer la identidad de las lenguas de sus antepasados con la suya propia, recreándolas y otorgándoles nuevos valores que descubren que ni el latín ni el griego ni el anglosajón son lenguas muertas para el hombre moderno. La identidad entre Offa y el poeta llega a ser tal que el primero vuelca en el segundo no sólo sus miedos, sus dudas de hombre de acción y su búsqueda de un justificante moral para sus acciones, sino también sus problemas y reflexiones en cuanto al acto de creación poética. Desde el momento en que Offa se manifiesta como creador (de leyes, monedas, de un estado, de una frontera...) los problemas con los que se supone ha de enfrentarse son exactamente los mismos que tiene que superar cualquier otro artista. El mismo Hill afirma que "one writer can make vicarious atonement for other writers' sins of commission and omission." No es que Hill esté purgando los pecados de Offa, sino que intenta "reconciliarlo" con la historia, de manera que se le otorguen el reconocimiento y puesto debidos, dada su importancia en la creación del reino de Mercia y su legado a la humanidad.¹

Es comprensible que Hill tenga miedo a declarar que existe bastante similitud entre Offa y el poeta, ya que teme que se interprete el libro como literatura confesional. Es cierto que las elucubraciones sobre la lengua de sus antepasados, sobre la his-

¹ Hill, *The Lords of Limit*, pág. 13.

toría y su propia niñez podrían llevar a esa lectura confesional que Hill considera errónea, y el poeta resuelve el problema, no evitando las discusiones o complicando los poemas, sino equiparando su técnica de creación literaria a la de cualquier otro artista, de cualquier otro creador como pudo haber sido Offa. Las referencias al rey anglosajón y a sus monedas, a la elaboración de tapices en los siglos XII y XIII, a la construcción y talla de iglesias románicas y a la forja del metal en el siglo XIX confirman que lo importante es el hecho creador como tal y no el tiempo en el que la obra se realizó. Probablemente Hill haya elegido el "Opus Anglicanum" como tema porque contrasta con su búsqueda de una poesía y una lengua fuertemente enraizada en Inglaterra y en sus tradiciones, ya que, como constata David M. Wilson, en *The Anglo-Saxons*, los tejedores de bordados del "English work" (*opus anglicanum*) fueron famosos en Europa en el siglo XII, y, sin embargo, no hay indicios de que existiese un estilo puramente insular, sino que éste era carolingio (y en último término bizantino); y en cuanto al trabajo en metal y en escultura, los artistas estaban intentando repetir los modelos que habían dejado sus antecesores frente a una fuerte influencia del gusto escandinavo.¹

En VI el poeta se descubre como un "elegido" y lo que en realidad lo hace diferente de los demás es el "regalo" que le ha sido otorgado y que reconoce como propio en XXIX: "I am your staggeringly-gifted child." Este regalo no es otro que el de la lengua y, por lo tanto, el de la capacidad de creación por medio de ella. Hill se aproxima a la lengua mediante la metáfora del "tesoro" escondido en la "tierra" que él como "arqueólogo" debe

¹ David Wilson, *The Anglo-Saxons*, págs. 151-2,

exhumar (en ocasiones esta imagen se ve reforzada por la del "topo," como ocurre en los poemas IV y XII). En definitiva, la metáfora explora uno de los procesos de creación de Hill, que consiste en profundizar en la etimología de las palabras en busca de significados perdidos. En esta búsqueda, los restos del pasado se manifiestan como metáforas de creación poética, a la vez que indagan en técnicas de creación literaria.

No deja de ser significativo que diversas discusiones sobre lengua se concentren en los poemas X (en relación con cuestiones de gobierno), XIV (exponiendo y ejemplificando la técnica compositiva de atención al detalle), y XIX (situando "los restos del pasado" en la propia niñez del poeta). Los tres poemas se titulan "Offa's Laws," y es evidente que esta asociación de la lengua con las leyes de Offa intenta cargar a la primera con connotaciones de tiranía y autoridad incontrolada. En X el escritorio se describe como digno de adoración por parte del sujeto. Tanto el escritorio como los bolígrafos son instrumentos de escritura; estos últimos están modificados por "prize," que los acerca a la idea de "gift" y los convierte en el don de la palabra y la escritura. La rima "gift" / "history" refuerza la relación: el regalo que la historia le ofrece en la etimología de las palabras, y que él devuelve recobrando sus significados, es regalo de escritura. Todos los elementos de escritura se tornan, por metonimia continuada, metáfora de la lengua. Los sellos, en los que se halla grabado el nombre de Offa, y por lo tanto del poeta (el himno sugiere que el poeta está "inmerso" en ellos), son de "oro" y al mismo tiempo de metal "bajo." La ambivalencia de los instrumentos de trabajo del rey es la misma que posee el instrumento de trabajo del poeta. Es

a partir de la lengua desde donde legisla, pero también desde donde ejerce su tiranía: "forgave the death-howls of his rival" no es ningún ejemplo de piedad, ya que lo único que se perdona son los gritos, y no la condena a muerte del rival.

En el himno XVI la palabra "gift" toma otras dimensiones. Se sabe que hubo intercambio de regalos entre Offa y Carlomagno, pero no está comprobado que Offa recibiera una espada del emperador francés. "What is carried over?" puede ser una pregunta que se refiere al tráfico a través del Canal de la Mancha, puesto que los barcos "carry" mercancías, y la idea de comercio está explícita en "bartered" y "expenditure":

Clash of salutation, As keels thrust into shingle,
Ambassadors, pilgrims, What is carried over? The
Frankish gift, two edged, regaled with slaughter,

The sword is in the king's hands; the crux a crafts-
man's triumph, Metal effusing its own fragrance,
a variety of balm, And other miracles, other
exchanges,

Shafts from the winter sun homing upon earth's rim,
Christ's mass; in the thick of a snowy forest the
flickering evergreen fissured with light,

Attributes assumed, retribution entertained, What is
borne amongst them? Too much or too little, In-
dulgences of bartered acclaim; an expenditure, a
hissing. Wine, urine and ashes,

Pero teniendo en cuenta esta "importación," no es difícil pensar en un pequeño juego de palabras que leería "carried over" como "translated," especialmente si se tiene en cuenta la propuesta de Martin Dodsworth que considera *Mercian Hymns* fuertemente influenciado por el poema *Anabase* del francés Perse. La pregunta apuntaría, al mismo tiempo, al intercambio de bienes materiales, cultu-

rales y literarios, tanto en el pasado como en el presente. "What is carried over?" podría leerse, según Martin Dodsworth como "What survives when we translate poetry? . . . How far is local culture also part of something larger?" La respuesta que Hill ofrece es ambigua: el resultado es "two-edged," es decir, algo sobrevive en la traducción de poesía de la misma manera que algo sobrevive el paso del tiempo de generación en generación, de Offa a un niño de los años treinta.¹

Ya de por sí la espada es un instrumento ambivalente que puede ejercer justicia o ser un artilugio de maleficencia, a la vez que, considerada la hoja más su guarda, el arma se convierte en una "crux," potenciando el poema meditaciones sobre el sacrificio, la religión (el poema habla de "Christ's mass") y el arte, además de las evidentes de imperio y cortesía. La lengua, como la espada, es un arma de doble filo, y tratándose de un problema de traducción poética, es posible que un cruce de palabras, de significados ("crux" es igual a "cross"), resulte en un triunfo gracias a la capacidad de recreación que puede tener el poeta-traductor y al hecho de recreación poética que puede suponer una traducción inexacta pero coherente ("The crux a craftsman's triumph").

Dodsworth considera que, si la espada es un regalo del rey francés, ésta se puede tomar como el don de la poesía que le ha sido otorgado a Hill a través de Perse y otros. Bajo ese punto de vista, si "regaled" significa "made royal," el poder real de la espada de Offa se manifiesta no sólo en la matanza (por otra

¹ No hay que olvidar que el mismo Hill ha traducido a Ibsen; ver Martin Dodsworth, *G.H.E.W.*, pág. 60.

parte morbosa ya que "regaled" también significa "entertained, feasted") que es capaz de llevar a cabo, sino que Offa, y por lo tanto el poeta, entra a formar parte de la realeza gracias a la categoría poética que posee el regalo. Lo que hace al poeta "real" es que tiene la espada en sus manos; lo que hace a Perse— y a cualquier otro maestro que haya tenido influencia sobre Hill—"real" es que él es uno de los que la han puesto ahí.¹

Existen en el mismo poema otros datos que refuerzan la lectura del regalo como un regalo de lengua. "Clash of salutation" trae connotaciones violentas de guerra, pero al mismo tiempo el encuentro es con palabras ("salutation"). "As keels thrust into shingle" remite a la invasión normanda de 1066, a la entrada en Inglaterra de una intensísima influencia francesa en la lengua, ya que desde el siglo XI hasta el XV el francés predominó en la corte inglesa. El regalo se convierte pues en un regalo de lengua que le ofrece la capacidad de crear y recrear.

Ser investido en la madre tierra (IV) es ser investido con un regalo que es la lengua y esto supone enfrentarse a los problemas que plantean las palabras que han perdido su sentido a través de la historia, incluso desde el latín: "I was invested in mother-earth . . . / . . . where dry-dust badgers thronged the Roman flues, the long-unlooked-for mansions of our tribe." De la misma manera que se abandonaron las ruinas o se construyó sobre ellas, ignorando su valor, también se maltrató la lengua. Es el "topo" quien ha de poner en movimiento el devenir que estaba atascado, y así abrir la posibilidad de paso o transformación, y quien ha de rescatar una lengua hasta ahora anquilosada, infértil

¹ Dodsworth, G.H.E.W., pág. 60.

e improductiva, como consecuencia de su desuso y estancamiento en el tiempo, porque nadie se preocupó de mantener los orígenes vivos. En simbología, el topo es el iniciador a los misterios de la tierra y la muerte, y el maestro que guía el alma a través de las tinieblas; en *Mercian Hymns* el "topo" es el equivalente del poeta:

I was invested in mother-earth, the crypt of roots
and endings, Child's-play, I abode there, bided my
time; where the mole

shouldered the clogged wheel, his gold solidus; where
dry-dust badgers thronged the Roman flues, the
long-unlooked-for mansions of our tribe.

El pronombre "his" sólo puede hacer referencia al topo, pero no es difícil establecer la equivalencia con la primera persona del resto del poema, ya que la misión de ambos es recuperar, desenterrar etimologías olvidadas, ese tesoro de la lengua, que también aparecen en el último versículo de XXI, continuando la imagen de las palabras y etimologías comparadas a objetos que ha proporcionado la arqueología: "and during the years more treasures were mislaid: the harp-shaped brooches, the nuggets of fool's gold."

Pero la metáfora que mejor, y repetidas veces, encierra el complejo que para Hill es la lengua, y más claramente expone la búsqueda de las etimologías, es la metáfora de "word-board," en ocasiones complementada por la imagen de la tierra. El más claro ejemplo es quizá el himno XII:

Their spades grafted through the variable-resistant
soil, They clove to the hoard, They ransacked epi-
phanies, vertebrae of the chimera, armour of wild
bee's larvae, They struck the fire-dragon's fac-
eted skin,

The men were paid to caulk water-pipes. They brewed
and pissed amid splendour; their latrine seethed
its estuary through nettles. They are scattered
to your collations, moldywarp.

It is autumn. Chestnut-boughs clash their inflamed
leaves. The garden festers for attention; telluric
cultures enriched with shards, corms, nodules, the
sunk solids of gravity, I have accrued a golden
and stinking blaze.

Michael Edwards comenta sobre este himno:

Of men who came to 'caulk water-pipes' it is said in Hymn XII, through a terse apostrophe: 'They are scattered to your collations, moldywarp'. 'Moldywarp' is an Old English and now dialectical word for 'mole'; it is also, less the 'm', an anagram of 'word-play'--and thereby an example of word-play into the bargain. This may merely be an ingenuous reading, yet Hill has used a spelling of 'moldwarp' that needs to be searched for among the many spellings listed in the *OED*, and the context supports it. Since 'collations' is another equivoque (both a 'light repast' and a 'bringing together'), as the men are scattered into the soil to feed moles so sounds and meanings are dispersed, then gathered in a word-play. As the moldywarp 'throws the earth', moreover, in keeping with its etymology, so word-play heaves the loam of language, disturbing and re-forming it. The two loams are even assimilated; when the opening verset states that the men's spades 'clove to the hoard' it also evokes the Anglo-Saxon word-hoard which is equally being dug for, and the fact that they 'grafted' through the soil means that writing is in question too, since 'graft' derives from the Greek word for stylus. In a poem which delves through the soil of England, in terms of workman, gardener, archeologist, literary historian, writer, a complex word-play where anagram collaborates with etymology (Hill is a poet who knows his Onions) is enacted and referred to, in a context which relates language profoundly, to the earth and to a process of death and recovery.¹

éste es el poema que más claramente expone la importancia de la etimología para Hill. Aquí, igual que en IV, el "topo" vuelve a ser el poeta cuya finalidad al penetrar en la lengua es la de recuperar significados etimológicos y la de "bring [them] together" con los significados actuales. El poeta parece quejarse del mal uso que durante la historia se le ha dado a la lengua. El

¹ Edwards, *G.H.E.W.*, págs. 167-8.

verbo "ransack," aunque signifique "to examine closely and carefully," que es lo que el poeta debe hacer con las palabras que se encuentra, también significa "to search through to commit robbery, to plunder," y desgraciadamente esto es lo que ha ocurrido a lo largo de la historia: las palabras han ido perdiendo valor, algunas de ellas hasta desaparecer; "the seal of gold and base metal" del poema X es un hallazgo arqueológico igual que las palabras, y éstas, al igual que aquél, pueden ir cargadas de riqueza ("gold") o haber degenerado ("base metal").

El verbo y las imágenes son ambiguas, pero Hill concentra en la misma palabra las dos posturas opuestas. Lo único que se ha conseguido es poner parches, incluso creyendo y jactándose de que se estaba tratando muy bien a la lengua ("Amid splendor"), hasta el punto en que Hill considera que todo ha sido para mal: "brewed" significa "to bring about (something troublesome or woeful) as if by brewing magical potions or spells," y "pissed" no deja de ser una palabra considerada de mal gusto y vulgar, cargada de connotaciones negativas.

La equiparación de la tierra con la lengua resulta evidente. El poeta se compara con el arqueólogo que busca la historia en la tierra, y la imagen ya se sugiere en el himno VI "I dug and hoarded." Él también busca la historia en las palabras. Y de la misma manera que el arqueólogo ahonda en la tierra, él ahonda en los múltiples significados de la palabra ("faceted skin") a través de la historia, la tradición y las lenguas de sus antepasados. La división de una palabra como "epi- / phanies" está recalando los múltiples significados del prefijo griego "epi" entre los que se encuentra el de "que yace en o sobre un estrato geoló-

gico; sucesivo en el tiempo" y el de la raíz "-phany," también de origen griego, cuyo significado es "aparición, manifestación." La "inocente" división de la palabra encaja perfectamente con la imagen del "arqueólogo" y los hallazgos de restos del pasado.

El jardín del poema fácilmente puede ser la lengua de la que hay que extraer las palabras. Al igual que la cultura arqueológica está enriquecida por los fragmentos de cerámica ("shards"), la lengua está enriquecida por los usos etimológicos y por las palabras caídas en desuso. Y si bien los bulbos de tubérculos ("corms") y las raíces de leguminosas ("nodules") no son elementos útiles para el arqueólogo, sí representan la capacidad reproductiva y regeneradora de la lengua. De la misma manera que son múltiples ("faceted") las connotaciones y significados de las palabras a través de la historia, también son múltiples las capacidades creativas contenidas en las numerosas membranas escamosas que son los órganos reproductores de los bulbos. "The sunk solids of gravity" son los hallazgos arqueológicos del poeta, las etimologías perdidas difíciles de recuperar no sólo por lo raro que resulta encontrarlas sino también por lo "pesadas" (la idea va implícita en "gravity") que pueden ser para sacarlas a la superficie, y ya en IV el método es "[to shoulder] the clogged wheel, his gold solidus."

Algunos críticos especialistas en literatura medieval, consideran que el "hoard" en *Beowulf* "becomes for the poet a focal symbol for the transience of the material world," y que no es sólo la riqueza acumulada por el señor en gloriosas batallas.¹

¹ Stanley B. Greenfiel, en *The Interpretation of Old English Poems*, pág. 10, cita a Margaret Goldsmith.

De todas maneras, no deja de ser lo máspreciado, ya se considere símbolo de riqueza material o de riqueza espiritual. "The hoard" es, pues, el tesoro escondido de la lengua. Desenterrar el tesoro es recuperar simbólicamente la raza y la lengua perdidas. Los términos "shards, corms, nodules, the sunk solids of gravity" están siempre asociados al significado etimológico de las palabras. El "Kitchen-garden riddled with toy-shards, with splinters of habitation" del poema XIX no es ningún paraíso, pero la palabra "shards" inevitablemente se asocia a la etimología y a la historia que se apuntaba en XII, de la misma manera que "habitation" trae a la memoria la referencia a "mansions" del poema IV donde ya se establece la equivalencia entre lengua y tierra. Por otra parte, el himno XIX subraya la identidad temporal al localizar los restos del pasado en la infancia del poeta ("The children shriek and scavenge, play havoc"), y, al mismo tiempo, el poeta confiesa que el poema está complicado ("riddled") por esos mismos valores que ofrece la etimología y que forman parte esencial en la composición del poema.

Es posible que el análisis parezca meticuloso en exceso, pero la atención a los detalles forma parte de la técnica constructiva de Hill. Christopher Ricks, hablando del himno XIV comenta:

Hill is preoccupied (some would say obsessed) for such minutia. . . . The lines are evidence of a care for artistic minutia too, as in the way the hyphen in 'hammer-pond' permits the eerie juxtaposition of 'quiet' and 'hammer' to be so tellingly unmelodramatic ('by the quiet hammer-pond'); for the hyphen paces and points the sequence of words so that 'quiet' is unobtrusively held at a very slightly greater distance from 'hammer-pond' than it would be from 'hammer pond' and yet not so distant as it would be from 'hammerpond'.¹

¹ Christopher Ricks, *The Force of Poetry*, pág. 349.

"By the quiet hammer-pond" no quiere decir más que "al borde del tranquilo estanque," pero el significado hay que buscarlo en la etimología de "hammer," palabra que procede del griego y cuyo sentido es "filo, borde."

Otros ejemplos de "minutiæ" aparecen en el mismo himno XIV y en XV. Henry Gifford comenta que en XIV la frase "Trout-fry simmered there" es un juego de palabras que "deliberately exploits a false etymology. 'Fry', young fish newly from the spawn, have no connection with the frying pan; but the visual effect is remarkably neat."¹ Es interesante anotar cómo el "pun" que encuentra Gifford se ve reforzado por "simmer," cuyo significado es, "to stew gently below or just at the point of boiling," o "to be in an inward turmoil," por lo que el juego de palabras parece apuntar hacia el contraste entre la aparente quietud del paisaje, y la inquietud y preocupación producidas por los compromisos reales, o por los de poeta.

Sobre el himno XV, Michael Edwards escribe que "Word-play binds the world in its relations, so that a wasps' nest 'ensconced' in a hedge-bank becomes quite appropriately a wrapped 'head.'"² Aquí es conveniente visualizar la imagen propuesta por Edwards, de manera que un nido de avispas en un seto puede evocar una cara infantil asomando entre los matorrales. Pero si se rebusca entre las acepciones de "hedge" y "bank," se descubre que la primera puede significar "a statement so qualified or calculated as to be noncommittal or ambiguous," y la segunda "a supply of something useful or valuable held in reserve," con lo

¹ Gifford, *G.H.E.W.*, pág. 157.

² Edwards, *G.H.E.W.*, pág. 168.

que, en este sentido, "hedge-bank" equivaldría a "hoard." Esta lectura está apoyada por la equiparación de "wasps' nest" a "reliquary," que refuerza la idea de "restos del pasado dignos de ser conservados," e incluso conlleva la acepción de "a term, form, or pronunciation once common over a wide area but now occurring only in a usually isolated place." La ambigüedad implícita en "hedge" y el atractivo de otros posibles hallazgos (una cabeza momificada, el cadáver de un mito) son los causantes del escepticismo con el que el poeta afronta el proceso de extracción de significados: "Tutting, he wrenched at a snarled root." Ya de por sí "snarled" posee connotaciones que hacen la raíz intrincada, y "tutting" implica claramente "disapproval or disbelief."

Son muchos los problemas que se plantean a la hora de volver a las raíces y trabajar con las etimologías, pero también aportan mucha riqueza a la lengua, riqueza que estaba perdida. Este himno añade un nuevo valor al símil de lengua y tierra.

Tutting, he wrenched at a snarled root of dead crab-apple, it rose against him, In brief cavort he was Cernunos, the branched god, lightly concussed,

He divided his realm, It lay there like a dream, An ancient land, full of strategy, Ramparts of compost pioneered by red-helmeted worms, Hemlock in ambush, night-soil, tetanus, A wasps' nest ensconced in the hedge-bank, a reliquary or wrapped head, the corpse of Cernunnos pitching dayward its feral horns,

El sueño del poeta no se limita al hallazgo de "an ancient land," sino que también necesita una técnica para dominarla, de manera que "su reino" ha de estar "full of strategy" (lleno de estrategia estilística). La preocupación por esta estrategia a la hora

de componer un poema se manifiesta en un clarísimo ejemplo de construcción formal dentro del mismo himno. La frase "He divided his realm" es una afirmación sin ninguna base histórica, ya que Offa jamás dividió su reino, y sólo parece tener sentido como un pequeño juego que el poeta se ha permitido para organizar la secuencia de los himnos; el libro consta de 81 versículos, y el segundo del himno XV hace el número 41, es decir, divide la secuencia en dos mitades exactamente iguales de 40 versículos cada una, quizá motivadas por el hecho de que Offa "reigned forty years" (XI). Pero, además, el poeta se está refiriendo al libro como "su reino," y, de hecho, es algo que le pertenece plenamente y sobre el que tiene absoluto poder como creador; después de todo hay autores que opinan, como D'Arbois de Jubainville, que Cernunnos, el dios cornudo de la Galia, es el *Primer Padre*.¹ No es tan sólo el mundo de Offa el que se puede entender como el del poeta, sino que el mundo del poeta puede ser perfectamente el del rey anglosajón, hasta el punto de que una estrategia que reafirma la conciencia de creación poética puede recrear la historia de Offa. Aquí, más que en cualquier otro ejemplo, se descubre la asociación del "reino ideal," el paraíso, ("it lay there like a dream") con la poesía.

El himno XXIV también ejemplifica la extrema atención que Hill presta a los detalles y cómo carga de connotaciones (históricas, referidas a la vida del poeta y a su búsqueda de las raíces, políticas, morales, estilísticas) hasta la descripción aparentemente más normal. Gifford escribe sobre este himno:

¹ H. D'Arbois de Jubainville, trad. Alicia Santiago, *El Ciclo Mitológico Irlandés y la Mitología Céltica* (Barcelona: Visión Libros S.L., 1981), pág. 251.

The evangelists are in holyday mood; Christ is 'cross'. It is impossible for the mind not to brush aside syntax here and see the phantom of a pun; the word 'cross' in proximity to Christ cannot be parted from the idea of crucifixion; and indeed according to the apocryphal gospel of Nicodemus, Christ, after being taken down from the cross, descended to hell which he then harrowed, liberating Adam and Eve with some of the patriarchs. He is 'mumming child Adam out of hell' in the sense of enacting this scene; but to the contemporary ear the association of 'mum' and 'child' is irresistible. It raises another fleeting vision, that of a cross mother with the child, leading him away from the trouble he has fallen into.¹

En este himno el artista escultor toma ante la piedra la misma actitud que Hill ante la lengua. Las largas palabras latinas de la primera frase ya anuncian que el proceso forma parte de un ritual no muy lejano a la peregrinación a Compostela, incluso cuando el poeta es plenamente consciente de que el latín literal no puede respirar en el mismo ambiente que el resto del poema, y lo encierra en los únicos paréntesis de toda la secuencia, como si, sellando los labios, pusiera en duda la posibilidad de comunicación de cualquier acto de imaginación.²

Itinerant through numerous domains, of his lord's
retinue, to Compostela. Then home for a lifetime
amid West Mercia this master-mason as I envisage
him, intent to pester upon tympanum and chancel-
arch his moody testament, confusing warrior with
lion, dragon-coils, tendrils of the stony vine.

Where best to stand? Easter sunrays catch the ob-
lique face of Adam scrumping through leaves; pale
spree of evangelists and, there, a cross Christ
mumming child Adam out of Hell.

('Et exspecto resurrectionem mortuorum' dust in the
eyes, on clawing wings, and lips)

"Pester," del latín *pastorium*, significa "to hobble a horse" y

¹ Henry Gifford, *G.H.E.W.*, pág. 156.

² Sobre el uso de los paréntesis en Hill ver Ricks, *The force of Poetry*, págs. 306-7.

"to crowd persons in or into" y está asociada a la idea de pastor protector de los rebaños. La imagen se reafirma con las figuras que sobre el tímpano recogen el cuerpo de la doctrina cristiana. El escultor, como el poeta, reúne en el redil del tímpano "warrior with lion, dragon-coils, tendrils of the stony vine," y este enredo por yuxtaposición y acopio es también el método de composición del poema. La diferencia que existe con el himno XXIII es que en el último el entrelazado está en el bordado.¹

Los "needleworkers" de XXIII son artistas que transforman la inspiración, los poemas, las palabras que una vez estuvieron en este mundo, en una forma material ("the re-entry of transcendence into this sublunary world"), equiparándose en este sentido al poeta. Si el tapiz equivale al sueño ("In tapestries, in dreams, they gathered") y el sueño en XV se igualaba a la obra ("He divided his realm. It lay there like a dream"), el creador de tapices es indudablemente una metáfora del poeta.

El procedimiento de creación artística se ritualiza aquí al presentarlo como algo que ya estaba escrito y previsto (como el Nuevo Testamento está escrito y previsto en el Antiguo). Además, "en- / act" trae distintas connotaciones: históricas, en un uso hoy obsoleto, significando "to enter into the public record, to chronicle"; legislativas: "to establish by legal and authoritative act: make into law"; y literarias: "to perform on or as if on stage," esta última lectura apoyada por la división de la palabra. De la misma manera que en la Biblia se profetiza la transformación de Dios en hombre en este mundo, así ocurre con el

¹ Ver Seamus Heaney, "Now and in England," *Critical Inquiry*, N23, 3 (1977), págs. 479-481.

poema: éste ya existe, en cierta manera, dentro del "hoard" de la lengua. El procedimiento de transformación es un misterio, como lo es el de creación de cualquier obra de arte. El hilo, el medio a través del cual se le da forma (el hilo es para el tapiz lo que la lengua para el poema), se describe como "traicionero," ejemplificando, una vez más, la desconfianza que Hill tiene en la lengua. El "they" del segundo versículo se refiere, probablemente, a los arqueólogos que aparecían también en XII y no a los "needleworkers," aunque no hay nada que impida considerar que son los mismos, puesto que ambos están rescatando para el presente algo que pertenecía al pasado: son dos visiones distintas, pero complementarias, de la figura del creador.

El himno XXV tiene un evidente contenido autobiográfico, como relata el mismo Hill: "On my mother's side I'm descended from artisans in the traditional cottage-industry of nail-making. As a child and young woman my grandmother was a nailer, making handmade nails."¹ Además de la reflexión sobre lo injusto de las relaciones siervo-señor y la explotación del trabajador que aparecen implícitas en la decimoctava carta de Ruskin, el poeta hace una apología del artesano como gloria de Inglaterra porque el trabajo y la dedicación la merecen y no por lo que el futuro le pueda reconocer o criticar ("clamour" es una manifestación bien a favor, bien en contra). Y de nuevo se hace una clara referencia al proceso de creación: "It is one thing to celebrate de 'quick forge', another to cradle a face hare-lipped by the searing wire." No es lo mismo hablar bien del método de creación poéti-

¹ Bernd Dietz cita a Hill en "La Historia como Poesía: la Obra de Geoffrey Hill," pág. 70.

ca—para Hill, el resultado de un "right click," en el que se unen inspiración y forma—que crear y dar cuerpo a un poema que en un principio es algo informe, como el hierro al rojo que el herrero ha de forjar: la materia prima está ahí, pero sin forma y, por lo tanto, inútil.

Los himnos XI y XIII añaden ciertos requisitos al poema, como son la originalidad, la exactitud (imprescindible dado el carácter social de una obra literaria), la unidad y la elaboración poética que ésta conlleva (la referencia a la *Eneida* en el himno XI se hace porque el canto VI expone los requisitos que ha de cumplir Eneas para bajar al Hades). No es difícil pensar que en XI existe una intencionada analogía entre las monedas de Offa y los poemas, o más propiamente, entre la acuñación de esas monedas y la creación de una obra de arte:

Coins handsome as Nero's; of good substance and weight, *Offa Rex* resonant in silver, and the names of his moneymen, They struck with accountable tact, They could alter the king's face,

Exactness of design was to deter imitation; mutilation if that failed, Exemplary metal, ripe for commerce, Value from a sparse people, scrapers of salt-pans and byres,

Swathed bodies in the long ditch; one eye upstaring, It is safe to presume, here, the king's anger, He reigned forty years, Seasons touched and retouched the soil,

Heathland, new-made watermeadow, Charlock, marsh-marigold, Crepitant oak forest where the boar furrowed black mould, his snout intimate with worms and leaves,

Ya escribió Wallace Stevens que "Money is a kind of poetry," y cuando Hill habla de "base metal" o del "debasement of words"

está retomando esa analogía, puesto que "to debase" significa "to lower in quality, value, or character" y "to adulterate coins."¹ Por otra parte, Nerón, tirano como Offa, se consideraba un gran artista de la lira. Así, las monedas aparecen como algo más que un mero ejemplo de hallazgo "arqueológico." Peter Robinson, sobre este mismo himno, escribe:

The poem may explore the various forms of exchange value for which an artist can be responsible in his work. There is a regicidal aggression in 'They struck', somewhat pacified and weighed by 'tact'—where social delicacy is in touch with physical contact. The pressures behind and against the two senses are nicely judged in that rich ambiguity of 'accountable'; the treasury's books balanced, the king's vanity about his profile understood. . . . The other side of the coin to that risky artistic freedom of being able to alter the king's face is found in the punishment for counterfeiters; the criminal disfigured, altered by mutilation. A poet too may design his work in the hope of preserving its 'originality', its difficulty of imitation. 'Exemplary' is one of Hill's much-loved and needed words. He has applied it to the art of poetry; 'Poetry is responsible. It's a form of responsible behaviour, not a directive. It is an exemplary exercise'. [*Viewpoints*, pág. 99] 'Exemplary metal, ripe for commerce' is also what the poem's words are. Initially, it is tempting to think that Hill's words are . . . a coinage more durable than pure metal. Instances in this prose-poem, despite the allusion to colloquial language, suggest that a pure poetic speech has been designed with particular care as regards the retention of value. The phrase 'scrapers of salt-pans and byres' gains resonance by having the colloquial 'scraping by', and the familiar 'buyers', implied in the design; but these words are not in the piece. It preserves its own originality of diction against the debasement of such phrases. . . . Hill keeps colloquial language within hearing distance of his poems because he is aware of the danger; it does not appear in his poems as colloquial speech because such language is too compromised by the compromises embedded in it through centuries. . . . The expression 'safe to presume'—which, like 'I dare say', has lost touch with the physical vulnerability in 'safe' and 'dare'—is contextualized with a violence and authority such as to set safety mortally in question, and make presumption and dangerous arrogance. You too could end up in a ditch. The comma'd-off 'here' points at the historical context of Offa's coins, at the point in the prose-poem we have reached, and so at our own moment in history, from which it is safe to presume, I dare say—a safety for which we may be grateful. Here . . . Geoffrey Hill has transfigured the pacified colloquialism into a fearfully poetic phrase—a reminder of our past in the language. Yet how the seasons in their alterations seem to immitate the valuing and revaluing of coins and words; 'touched' is cognate with 'tact'; 'to retouch' is what painters do to improve the finish of their work. . . . The epithet 'new-made' applied to a 'watermeadow' recalls Ezra Pound's renovative poetic slogan and title of a

¹ Robinson, en *G.H.E.W.*, pág. 205, cita uno de los "Adagia" en *Opus Posthumous*, (London, 1959), pág.165.

1934 of collection of essays; *Make it New*. It suggests, too, that, as the seasons retouch the earth, so to rinse and refresh the language is to refurbish the sensible world.¹

Las monedas se convierten en poemas, en palabras, en muestras de creatividad poética donde cualquier error constituiría un solecismo, una inexactitud que se convertiría en un pecado lo suficientemente grave como para que el poeta sufra "mutilación," castigo reforzado por la división misma de la palabra al final de la línea: "mutil- / ation"; esta separación contiene al mismo tiempo las ideas de "mu-ti-la-tion" y error gramatical. Conviene anotar que es "el rostro del rey" reproducido con total exactitud el que da valor a la moneda. Es decir, además del contenido, de la sustancia y del "peso" del poema, la forma es esencial, y sin ésta no tiene valor el poema. La responsabilidad del poeta como reproductor de una inspiración ("account- / able" también significa "responsable," y el guión aquí añade además la idea de "capacidad creativa") es importante, porque el poema es algo público aunque lo haga un poeta solo: el poema debe estar "listo para el comercio," es decir, para su edición, convirtiéndose así en algo de valor para el público, no sólo como instrumento de deleite, sino también como medio de intercambio y "betterment" ("exemplary metal").

El himno XI es también una apología del renacimiento de las palabras equiparable al renacimiento de la naturaleza cada primavera y la fundición de las monedas por los artistas acuñadores, para darles valores actualizados: "Seasons touched and retouch- / ed the soil." La separación del sufijo temporal sin duda llama la

¹ Robinson, *G.H.E.W.*, págs. 206-8.

atención sobre la coexistencia de los tiempos presente y pasado ya explícita en el prefijo "re-," que expresa repetición. La intención es la de enfatizar la idea de que las palabras van adquiriendo valores nuevos y perdiendo otros con el paso del tiempo; la misión del poeta es convertir esas palabras que se han tornado yermas en elementos fértiles ("watermeadows"). El proceso es difícil y en ocasiones "troublesome" como el "charlock" en los campos de mieses. Por otra parte, tanto el pantano como el término "farrowed" llevan connotaciones de renacimiento cíclico: de algo muerto (podrido) puede salir algo bueno, como puede ser la calta ("marsh-marigold"), que incluso se utiliza en la comida.

Martin Dodsworth, en "*Mercian Hymns: Offa, Charlemagne and Geoffrey Hill*," aporta valiosos datos que amplían enormemente la visión de un himno lleno de referencias, como es el XIII:

Trim the lamp; polish the lens; draw, one by one, rare
coins to the light. Ringed by its own lustre, the
masterful head emerges, kempt and jutting, out of
England's well. Far from his underkingdom of crin-
oid and crayfish, the rune-stone's province, *Rex
Totius Anglorum Patriæ*, coiffured and ageless,
portrays the self-possession of his possession,
cushioned on a legend.

Discute las connotaciones que un título como "*Rex Totius Anglorum Patriæ*"—atribuido a Offa en una carta otorgando tierras al arzobispo Jaenberht—trae consigo. Concluye que, si bien es posible afirmar sin grandes problemas semánticos que el rey está "cushioned on a legend," como pueda ser la inscripción "*Offa Rex*" (de hecho la leyenda que aparece en sus monedas), el poeta incluye aquí el pretencioso título porque el mismo Offa histórico alentaba la pretensión de ser considerado rey de todos los ingle-

ses, con lo cual su figura también descansa sobre esa leyenda.¹

Evidentemente "*Rex Totius Anglorum Patriæ*" se refiere tanto al título como al rey, por lo que poseyendo el título, sus monedas y su leyenda, Offa se poseía a sí mismo, por ser autor de todos ellos.² Otra manera de interpretar "the self-possession of his possession" es más compleja, pero estimo que más acertada: si se toma el silver-penny de Offa como metáfora del poema, éste se auto-posee al ser una unidad cerrada ya que pertenece a la lengua creándose a partir de ella, al tiempo que la lengua se recrea y se renueva gracias a los nuevos valores que adquieren las palabras en el poema; por otra parte el poema es posesión indiscutible del poeta. En un artículo sobre John Ransom, Hill escribe: "Even so shrewd a stylist as Ransom does not possess his style, self-possessed as he may seem; but neither is he possessed by it," con lo que al hablar de "self-possession" parece referirse al auto-control que el poeta ejerce sobre sí mismo y sobre su poema.³ De cualquier forma, no cabe duda de que Hill está discutiendo el acto de creación poética, y que reclama para su poesía una extremada coherencia y unidad dentro de cada poema. éstas se consiguen "puliendo" el poema, como se le exige al "arqueólogo": "Trim the lamp; polish the lens."

Existe además otro sentido en el que se puede considerar que Offa estaba "cushioned on a legend," y Dodsworth cita al historiador Christopher Brooke en *The Saxon and Norman Kings*:

Whether on his parent's initiative, or (as is quite possible) on his own, he

¹ Ver Dodsworth, *G.H.E.W.*, pág. 50.

² *idem*, pág. 50.

³ Hill, *The Lords of Limit*, pág. 121.

was the one ruler of Mercia to bear the name of the great King of continental 'Angel' from whom the Mercian kings claimed to be descended. Of the first Offa we know little, but in the mysterious ragbag of legendary references known as *Widsið*, we are told: 'Offa ruled Angel...with his single sword he fixed the boundary against the Myrgings at Fifeldor.' We do not know if Offa knew *Widsið*, but we cannot doubt that he knew the legends of his great namesake; nor that they stirred him to fix the boundary against the Welsh.¹

No deja de ser irónico el hecho de que Offa, que forma parte del ideal inglés hasta el punto de encontrarse en sus cimientos habitando un "underkingdom" entre los estratos geológicos, se enorgulleciera de tener su origen en la Anglia continental.

Dodsworth continúa comentando que el Offa de Hill seguiría siendo legendario incluso sin la referencia a la leyenda con la que acaba el poema, porque encuentra una equivalencia entre la imagen del pozo de Inglaterra y la moneda (el borde de ésta es el pretil del pozo y la plata el agua, donde Offa brilla "by its own lustre" porque también es de plata), lo que recuerda la estampa, en la tradición del folklore inglés, de la cabeza del decapitado en el pozo, y, en concreto, el *Old Wives Tale* de Peele. Además, continúa Dodsworth, el poema sugiere que la moneda de Offa ha sido encontrada en un pozo, lo que a su vez remite a la supersticiosa tradición de arrojar monedas al agua. Es el detalle de que la cabeza de Offa esté "kempt," ("peinada"), lo que permite establecer la relación con la canción de Peele y la versión de Jacobs del cuento popular, donde la cabeza pide que se le peine.²

Dodsworth quizá va demasiado lejos cuando en su comentario deriva del poema rebuscadas connotaciones sexuales. Sin embargo, no se equivoca al afirmar que las órdenes o instrucciones con las

¹ Christopher Brooke, *The Saxon and Norman Kings*, (London, 1982), págs. 100-1

² Ver Dodsworth, *G.H.E.W.*, pág. 51.

que comienza el poema son las que se da a sí mismo el coleccionista, y no es la voz de Offa, aunque se exprese como la voz de la autoridad, en su más simple y completa manifestación como es el imperativo, y con su típica retórica de yuxtaposición. Sin embargo, insiste en la identificación del coleccionista con el niño-Hill y se pierde en hipótesis que equiparan el ansia de hallazgo de monedas con el de poder. Considero que, aunque el imperativo se refiera al niño coleccionista, es innegable que en ese momento el niño está desempeñando el papel de arqueólogo, por lo que la asociación con el poeta en su búsqueda de las raíces resulta evidente. Es posible que el poema contenga referencias que establezcan relaciones entre Offa, su leyenda y la vida de un niño, pero, como el mismo Martin Dodsworth reconoce, ésta no es la esencia del poema, y concluye que el himno es un misterio que se ofrece como objeto de meditación.¹

No obstante, el misterio no es otro que el cúmulo de imágenes y metáforas, referencias y connotaciones que subyacen en el poema, probablemente en un intento de presentar el mundo bajo el concepto medieval de que todo está mezclado e influido por todo. Quizá es simplificar demasiado el problema, pero cabe afirmar que "la esencia" de los poemas XI y XIII está en el hecho de que la técnica de creación es similar tanto para la moneda como para el poema: en XI las imágenes se pueden localizar en el siglo VII, momento de su creación, y éstas deben ser "of good substance and weight," la talla ha de poseer delicadeza ("tact") a la vez que evitar, por su exactitud en la reproducción, toda imitación. El acuñador debe ser responsable (y tratándose de dinero no hay

¹ Dodsworth, *G.H.E.W.*, pág. 52.

mejor término que "accountable"), porque su producto será de uso público. El himno XIII se aproxima más al siglo XX a través de expresiones como "lens" y "Far from his underkingdom," que parecen acercarlo en el tiempo. La técnica para conseguir las "monedas" es buscarlas como el arqueólogo busca los restos del pasado y los desentierra uno por uno (XII): el poeta vuelve a las raíces de su lengua y recupera del anglosajón "rare coins," palabras únicas y preciadas por su rareza, perdidas en el "England's well," en el "underkingdom" o "the rune-stone's province," para crear poemas únicos capaces de reconciliar pasado y presente, inglés y anglosajón, inspiración y forma, historia y mito, lirismo y responsabilidad pública, en una unidad coherente que es el resultado de un esmerado proceso de re-escritura y elaboración.

Entre todo el devenir diario de las necesidades humanas resumibles en el primer versículo del himno XXVIII, el segundo acaba con lo que podría considerarse una definición de la poesía de Hill:

Processes of generation; deeds of settlement. The
urge to marry well; wit to invest in the proper-
ties of healing-springs, Our children and our
children's children, o my masters,

Tracks of ancient occupation, Frail ironworks rust-
ing in the thorn-thicket, Hearthstones; charred
lullabies, A solitary axe-blow that is the echo
of a lost sound,

Tumult recedes as though into the long rain, Groves
of legendary holly; silverdark the ridged gleam.

En el primer versículo, el juego de palabras que implica la división de "proper- / ties" amplía el campo de los intereses: no

sólo es conveniente conseguir "proper properties," sino que también hay que procurar asegurarse "proper (family) ties," con lo que en cierta medida se controla "the urge to marry well." El segundo versículo recuerda que la poesía de Hill es un intento en solitario de recobrar el eco de los significados perdidos. Ésta es la obligación del poeta que encuentra en la lengua no sólo el pasado de su pueblo sino el suyo propio: "charred lullabies."

Lo que Offa deja tras de sí (XXX) son objetos de valor (monedas), con el fin de conseguir "a place to live, a dwelling, a habitation," "a place in which to settle or come to rest" después de muerto; es decir, un lugar donde enterrarse y un lugar en la historia donde vivir. A la vez, "coins" son los poemas, por lo que puede leerse que el poeta intenta encontrar en ellos el objeto de valor con el que granjearse un puesto en la historia. Lo único que une al hombre del siglo XX con Offa son sus monedas, los escasos restos de la época que la documentación histórica y la arqueología poseen, y ante ello el poeta no puede ofrecer garantías de certeza, sólo impresiones, incluso cuando "trace" pueda traer arcaicas connotaciones de "way of life or conduct." "He vanished," separado del resto del discurso, es una entrada en otra dimensión, lejos del mundo real en el que se encuentran el poeta y el lector ("we waited"). El movimiento que se descubre en el poema es un proceso de acercamiento y de alejamiento, quizá metáfora de la relación poeta-lector a través de su obra: la secuencia ha formado parte del lector durante su lectura y ahora, al llegar al último poema, esa relación llega a su fin.

En *Mercian Hymns*, los versículos crean un nuevo tipo de historia con un personaje, Offa, que combina la identidad personal y

autobiográfica del poeta con la del rey anglosajón, funde el tiempo histórico y el personal, poder y poesía, y todos aparecen con la misma relevancia en una superposición y mezcla de elementos en la que ninguno pierde su categoría ni su valor. El único eje sobre el que parece girar toda la composición es la discusión del método de creación literaria y la necesidad de indagar en la tradición y en las raíces históricas y lingüísticas para llevar la labor a buen término. El himno XXX deja al lector ante el vacío tipográfico que precede a "he vanished," y con los residuos de una obra literaria, sin saber si "Offa" ha encontrado un lugar para su "lodging," o es el lector quien ha de proporcionárselo. Después de todo, los "traces of red man" son los de cualquier hombre, ya sea Offa o el poeta, puesto que "red mud" es lo que significa "Adán," y el lector ha de sacar el mayor provecho posible de los restos y las monedas de Offa, sus títulos, sus leyes y sus creaciones.

Conclusión

Mercian Hymns es una alegoría "sui generis" de dos metas que resultan ser la misma: la búsqueda de las raíces y la de un método de creación poética. Hill encuentra sus raíces en la lengua de sus antepasados, y el método compositivo es el de hallar en esa lengua valores perdidos. En consecuencia, la obra se convierte en un cúmulo de reflexiones sobre el acto de creación poética, técnicas y métodos compositivos, es decir, en metapoesía.

La unidad que presentan los treinta poemas que componen la secuencia de *Mercian Hymns* se manifiesta de manera coherente a todos los niveles. La forma, una solución intermedia que permite a Hill aprovechar las libertades de la prosa y el ritmo y la amplitud semántica del verso, es en sí misma una metáfora de continuidad literaria. El título se justifica al mantener presente la obra el carácter de alabanza a un héroe, a la figura legendaria de Offa, rey de Mercia, oponiéndose así al grupo de salmos bíblicos que Sweet recoge bajo el mismo nombre sólo porque el latín de los salmos está glosado en la variante del anglosajón de Mercia. La referencia es, simultáneamente, a la salmodia, tanto bíblica como medieval, y a las literaturas anglosajona y latina. Los "versets of rythmical prose" de Hill remiten a la tradición del versículo hebraico, y al ritmo libre y silábico característico de la música gregoriana, tendente a formar grupos binarios y ternarios. Este ritmo está apoyado por otro de tipo sintáctico cuyo resultado es una repetición de estructuras melódicas, consecuencia del uso de la yuxtaposición. El latín y el anglosajón, que ya unió el escriba medieval, se unen al inglés con un claro propósi-

to que va más allá incluso de la continuidad histórica y cultural, y que consiste no sólo en identificar e igualar las formas literarias, agrupando un buen número de referencias metaliterarias en una forma más o menos original, sino también en identificar las épocas y las lenguas con el propósito de igualar tiempos y situaciones vitales.

La figura legendaria de Offa encaja perfectamente en este mito, que relata un proceso de creación y ritualiza los tiempos y las situaciones vitales. La bajada a los infiernos de Orfeo es la profundización de Hill en las raíces y en la lengua, proceso de muerte y resurrección que intenta reconciliar pasado con presente en una concepción de la historia en espiral. En esta visión, cualquier hecho de creación es metáfora de todos y cada uno de los hechos de creación, sin importar la distancia que entre ellos exista en el tiempo histórico lineal. Por lo tanto, no cabe hablar de anacronismos, sino de metáforas que encierran valores del pasado y del presente a la vez. El rito de investidura de Offa es el de investidura del poeta, a quien se otorga el regalo del dominio de la lengua, regalo excepcional que lo convierte en un elegido con responsabilidad social, igual que cualquier hombre de gobierno, porque el poema también tiene un cometido público: deleitar e instruir.

Los tres personajes de la secuencia se identifican con la voz de cualquier creador, y esta igualdad ya se presupone desde el prefacio, de manera que Offa es una alegoría tipológica del creador: no importan las similitudes entre estos dos personajes, sino la igualdad de los fines y de las situaciones vitales en las que se encuentran, ya sea por coincidencia del lugar de nacimien-

to, por el carácter de elegidos, por su responsabilidad social, por sus logros como creadores, o por sus relaciones con otras "raíces" y otras lenguas (Offa y Carlomagno, Hill y el problema de la traducción).

La identidad con el pasado es tal, que hasta los medios y las técnicas de creación se descubren iguales. El medio de Hill, la lengua, también parece haber perdido sus raíces y haber degenerado. Para él, encontrar los valores de esta lengua en sus raíces sería hallar el "paraíso." Si el poeta ha de recuperarlos, no hay otro método que indagar en el pasado de la lengua, de la misma manera que el "arqueólogo" excava la "tierra" en busca de "tesoros." Los significados perdidos, las palabras degeneradas, son los restos que el "arqueólogo" recoge meticulosamente prestando atención hasta a las más ínfimas minucias: guiones, paréntesis, etimologías, derivados afines... Tras recomponerlos—tras reconciliar incluso los significados más pequeños y dispares—en un método que exige la yuxtaposición de las piezas (alegoría como metáfora continuada), pule, igual que Hill elabora los poemas, para que el resultado sea perfecto. La técnica de trabajo del arqueólogo es la de Hill: ésta es la manera de descubrir las raíces y de escribir poesía. El éxito se obtiene cuando el resultado final es una perfecta unidad que aproxime las etimologías del pasado a los significados del presente, formando una unidad coherente que, como las monedas, ha de ser original e inimitable, y llevar la marca del acuñador. No basta con tener los fragmentos del pasado, ya de por sí valiosos, sino que hay que componerlos y darles forma.

Mercian Hymns va más allá del relato más o menos ficticio de

las hazañas de Offa y se convierte en metapoesía. Hill se identifica como un creador más, como pudo ser Offa, o el escultor románico que se esmeraba en acopiar las figuras sobre el tímpano para dar cabida a todas sus "raíces." él ya ha legado a la historia sus "monedas," quizá en espera de que sean recuperadas por generaciones venideras que, inquietas como él, busquen sus raíces en la historia y las encuentren en su propia lengua.

Bibliografía

- Allot, Kenneth, ed. *The Penguin Book of Contemporary Verse*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1962.
- D'Arbois De Jubainville, H. *El Ciclo Mitológico Irlandés y la Mitología Céltica*. Barcelona: Visión Libros S.L., 1981.
- La Biblia*. Trad. Félix Torres Amat. Charlotte, N.C.: C.D. Stampley Enterprises, Inc., 1965.
- Blánquez Fraile, Agustín. *Diccionario Latino Español*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S.A., 1975.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Booth, Martin. *British Poetry. 1964-1984*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Brittain, Frederick, ed. e intro. *The Penguin Book of Latin Verse*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1962.
- Bruns, Gerald L. *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Caballero, J. *Morfología, Simbólica, Alegórica y Sígnica*. Barcelona: A.T.E., 1981.
- Chadwick, Charles. *Symbolism*. London: Methuen & Co. Ltd., 1971.
- Chatman, Seymour, ed. *Literary Style: A Symposium*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Trads. Manuel Sivar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1986.
- Crystal, David y Davy, Derek. *Investigating English Style*. London: Longman, 1969.
- Dietz, Bernd. "La Historia como Poesía: la Obra de Geoffrey Hill." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. Nº 8 (Abril, 1984), págs. 57-79.
- Douglas, David C., ed. gen. *English Historical Documents*. 2nd ed. Dorothy Whitelock, ed. Vol. 1. London: Eyre Methuen, 1979.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Eliade, Mircea. *El Mito del Eterno Retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

- . *Mito y Realidad*. Barcelona: Editorial Labor, 1985.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, 1977.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- . *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963.
- . *The Great Code. The Bible and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Garmonsway, G.N., ed. y trad. *The Anglo-Saxon Chronicle*. London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1972.
- Graves, Robert y Patai, Raphael. *Los Mitos Hebreos*. Trad. Luis Echegarri. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Greenaway, Kate. *El Lenguaje de las Flores*. Trad. Rita Schnitzer. Barcelona: Ediciones Elfos, 1982.
- Greenfield, Stanley B. *The Interpretation of Old English Poems*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.
- Hawkes, Terence. *Metaphor*. London: Methuen & Co. Ltd., 1972.
- Halliday, F.E. *An Illustrated Cultural History of England*. London: Thames and Hudson, 1967.
- Heaney, Seamus. "Now and in England." *Critical Inquiry*. Vol. 3 Nº 3 (Spring, 1977), 471-488.
- Hill, Geoffrey. *For the Unfallen (poems 1952-1958)*. London: André Deutsch, 1959.
- . *King Log*. London: André Deutsch, 1968.
- . *Mercian Hymns*. London: André Deutsch, 1971.
- . *Tenebræ*. London: André Deutsch, 1978.
- . *The Mystery of the Charity of Charles Péguy*. London: Agenda Editions / André Deutsch, 1983.
- . *The Lords of Limit: Essays on Literature and Ideas*. London: André Deutsch, 1984.
- Hunter Blair, Peter. *An Introduction to Anglo-Saxon England*. Cambridge: Bambridge University Press, 1956.
- King James Bible*. New York: Watchtower Bible and Tract Society, Inc., n. f.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de Términos Filológicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

- Levin, Samuel R. *The Semantics of Metaphor*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- MacQueen, John. *Allegory*. Norfolk: Methuen & Co. Ltd., 1970.
- Martin, Graham y Furbanks, P.N., eds. *Twentieth Century Poetry*. Milton Keynes: The Open University Press, 1975.
- Milton, John. *Complete Poems and Major Prose*. Ed. Merrit Y. Hughes. Indianapolis: The Odyssey Press, Inc., 1957.
- Morrison, Blake y Motion, Andrew, eds. *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1982.
- Peele, George. *The Old Wives Tale*. Menston: The Scolar Press Ltd., 1969.
- Press, John. *A Map of Modern English Verse*. London: Oxford University Press, 1969.
- Ricks, Christopher. *The Force of Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Stenton, F.M. *Anglo-Saxon England*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Sweet. *Sweet's Anglo-Saxon Reader*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Tomlinson, Charles. "Poetry Today." *The Pelican Guide to English literature: The Modern Age*. 3^a ed. Vol. 7. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1973. 471-489.
- , ed. *The Oxford Book of Verse in English Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Trevelian, G.M. *A Shortened History of England*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1942.
- Wilson, David. *The Anglo-Saxons*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1966.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1949.