

MERCIAN HYMNS: MITO, HISTORIA Y LENGUA

Santiago Acosta Aide

Universidad Nacional de la Amazonía Peruana



ABSTRACT

Geoffrey Hill's concern with history has to do with myth and language. *Mercian Hymns*, the most compressed and enigmatic book by Hill, shows the three elements working in their mutual implications. Should this correlation be neglected, the *Hymns* become baffling to the reader. On such grounds, this essay analyzes the hymns in their historical dimension and reveals subsequently how history is fused with myth. The fusion of both factors conceals biographical implications, and language —by way of anachronisms, etymological puns, allusiveness, juxtaposition, and fusion of levels— contributes to stress the fluctuation among history, myth, and biography.

El de Geoffrey Hill (Bromsgrave, 1932) constituye un ejemplo singular de fama ganada a base de talento, tesón y capacidad de renovación dentro del panorama de la poesía inglesa contemporánea. Habiendo publicado algunos poemas juveniles en Oxford (hacia 1952), en donde se encontraba cursando estudios universitarios, su primera obra, *For the Unfallen*, aparece en 1959, a finales, pues, del decenio de los 50, que tan fructífero ha resultado para la poesía inglesa. En efecto, tras la época de los poetas de Oxford, acaudillados por Auden en los años 30, los grupos "The Movement" y, en menor medida, "The Group", protagonizaron un auténtico renacer literario, de cuyas ventajas, sin embargo, no pudo gozar Hill por haber llegado tarde al "reparto de beneficios".¹

A pesar, pues, de que *For the Unfallen* y *King Log* (este último publicado en 1968) no alcanzaron, sino posteriormente, la merecida resonancia, *Mercian Hymns* le granjeó en 1971 un reconocimiento generalizado. Desde entonces, la reputación de Hill no ha dejado de incrementarse. *Mercian Hymns* es el logro más aquilatado de la producción hilliana. Si exceptuamos *The Anathémata* (1952), la gran obra de David Jones, nada hay en la poesía inglesa actual que se le asemeje en cuanto a alcance histórico, así como en capacidad para crear a través de un lenguaje laberíntico y enigmático, mitos de gran envergadura.

Mito e historia se funden en un estilo que, inspirado en los descubrimientos de Eliot y Pound, lleva al límite el uso de la alusividad, la composición fragmentaria y el artificio lingüístico. Con tales presupuestos, huelga decir que nos hallamos, como no podía ser de otro modo en el caso de Hill, ante una poesía excepcionalmente

difícil, pero que tiene la virtud de atrapar al lector en un jeroglífico apasionante en el que, desde el asalto a significados parciales, debe construir el sentido total y exacto que informa a la obra.

Antes de mayores consideraciones, conviene advertir de la originalidad formal de los himnos. Técnicamente, no pueden ser considerados poesía ni tampoco prosa, al menos en sentido estricto: caen dentro de una categoría genérica mixta, la de los “prose-poems” o “poemas en prosa”. Al margen de sus novedades formales, sí conviene dejar constancia de que *Mercian Hymns* ofrece muestras de intenso lirismo, por lo que puede catalogarse como una obra poética. Entre los precedentes de este género mixto con los que pudo contar Hill, debe mencionarse *Anabasis*, obra de Saint John Perse traducida al inglés por Eliot en 1931, amén de la ya citada, *The Anthémata*.²

1. HISTORIA

La restrospección histórica es hoy ampliamente practicada por poetas ingleses desde los últimos decenios. Estos poetas han contado en las obras de Jon Silkin, Seamus Heaney, Geoffrey Hill y David Jones con buenos ejemplos que seguir.³ Mas Eliot es nuevamente el punto inicial de referencia, por su “utilización del pasado y 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”.⁴

En el pensamiento de Hill, articulación poética y reflexión histórica están íntimamente relacionadas: “In handling the English language the poet makes an act of recognition that etymology is history”.⁵ El poeta no es, por tanto, un solipsista ni puede usar el lenguaje sin sentir el impulso de su gravitación histórica. Poetizar sobre el dolor conlleva tener en cuenta otras desdichas que en el pasado se han producido y los canales expresivos con los que se las ha formalizado en el lenguaje literario. En un artículo en torno a la poesía de Sisson, decía Hill:

Our personal experience is not pure experience; it is acted upon by various contingencies (...). Among the least acknowledged of these contingent powers are those of language and history effective through the language that we know, the language of which we are capable (...).⁶

Queda clara, por consiguiente, la imbricación entre historia y poesía. En la obra de Hill, la historia es, a la vez que marco de referencia y fuente de materiales literarios, una realidad susceptible de ser juzgada por sus errores y, especialmente, por la versión que de sí misma nos proporciona el presente. Hill propone siempre una visión correctora del pasado, de la historia entendida como memoria colectiva.

En lo que toca a la historia com fuente de materiales literarios, *Mercian Hymns* surge enteramente del magma histórico, presentándonos, en palabras del propio poeta, “the presiding genius of the eighth century until the middle of the twentieth

(and possibly beyond)".⁷ *Mercian Hymns* hace patente la forma y concepto de historia que subyace al resto de las obras de Geoffrey Hill: no se trata de una serie de épocas cronológicamente articuladas, conforme las ha delimitado la historiología, sino que, por el contrario, nos hallamos ante un continuo indiferenciado. John Needham señala que Hill, mediante su enfoque histórico, ilumina la unidad de la naturaleza humana y el carácter cíclico del acontecer histórico.⁸ Importa destacar, además, que la historia es para Hill devenir constituido por la recurrente quiebra ontológica del hombre y la tiranía a la que se ve sometido, bien por otros hombres, bien por su abandono en medio de violentos acontecimientos naturales, sociales y políticos.

Protagoniza los himnos el rey Offa, histórico y legendario. El propio monarca se refiere a sí mismo como rey de los ingleses, llamando a su reino "regnum totius Anglorum patriae" (himno XIII), mereciendo que Carlomagno se refiera a él como hermano e igual. Las relaciones de política exterior de Offa, las primeras de envergadura en el período anglosajón, también aparecen en los himnos: los contactos políticos y comerciales con Carlomagno y la Santa Sede, la cual envió, de nuevo por vez primera desde la conversión de los anglosajones, una legación papal, que intervino en un sínodo presidido por el propio Offa. Hill, haciendo un uso libre de todos estos datos, introduce a los legados papales en los funerales de Offa (himno XXVII), y las relaciones con Carlomagno las destina al himno XVI, aunque el emperador no venga citado sino en el himno I.

Para hacer frente a sus compromisos de asistencia material a la Santa Sede y a los contactos comerciales con el continente, Offa emprende otra de sus empresas, la acuñación de monedas, tan perfectas y mejoradas con respecto a las anteriores, que sirvieron de modelo hasta el siglo XII. Hill incorpora al texto del poemario esta realización histórica:

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

Aunque el reinado de Offa, así como todo el período de predominio político de Mercia (siglo VIII), ha dejado escasos documentos escritos, a excepción de las cartas reales, Hill aprovecha todos los recortes de pruebas documentales para hilvanar la exigua apoyatura histórica de los himnos: las artes decorativas (himno XXIV), los códigos legales desaparecidos (himnos VIII y XIV), la muralla defensiva que separaba el reino de Offa y el de Gales, la fortificación y cierta centralización política en Tamworth (himno I), etc.

Mercian Hymns disuelve todos estos restos históricos en la ficción, favorecida ésta por la misma exigüidad de las evidencias históricas y por el anacronismo que impera en el himnario.

2. MITO

Offa es un personaje mítico de cuño exclusivamente hilliano, dotado, además, de un fuerte sabor regionalista. Al carácter polivalente de los himnos se agrega, pues, un cierto provincialismo, por el que se aprecia el enraizamiento profundo de Hill en las coordenadas vitales y literarias de Inglaterra. La figura de Offa sirve de cauce para incorporar todo un conjunto de elementos mitológicos netamente británicos. No nos vamos a extender en este punto. Basta saber que David Annwn ha realizado un estudio muy revelador sobre el influjo de la mitología vernácula en los himnos.⁹ Tan sólo a modo de ilustración, mencionamos la estirpe mítica de motivos como el cuervo, pájaro profético; los cultos telúricos, tan abundantes en los himnos; los seres humanos con atributos vegetales, de origen paleolítico; el dragón; la cabeza del venado, símbolo de realeza; el muérdago, símbolo sexual relacionado con Hércules.

Mas lo importante de Offa no es su entronización en la mitología británica, sino su magnitud mítica propia, resultado de la fusión del Offa histórico con el Offa ideal, cuyo reinado ocupa, como veíamos con anterioridad, toda la historia medieval y moderna de Inglaterra.

Cassirer apunta, en su estudio del pensamiento mítico, que en el mito se borran las fronteras entre lo real y lo ideal: lo ideal es precisamente lo real. Según el eminente estudioso, en el mito no hay separación rotunda entre la vida y la muerte, debido al flujo constante entre el mundo del sueño y la realidad; la muerte es, entonces, continuidad de la vida.¹⁰ Efectivamente, Offa es insensible al paso del tiempo, especialmente respecto a su propio acabamiento. Resultaría paradójico que, después de perdurar siglo tras siglo como “the presiding genius of the West Midlands”, tuviera que desintegrarse finalmente en la muerte. De hecho, el último himno, irónicamente titulado “The Death of Offa”, narra la “muerte” del soberano, no como una defunción, sino como una retirada, una pérdida de protagonismo cifrada en su alejamiento hacia la lontananza del escenario histórico:

And it seemed, while we waited, he began to walk to-
wards us he vanished

he left behind coins, for his lodging, and traces of
red mud.

Offa, al igual que ocurre en la cultura de muchos pueblos ancestrales, deja tras sí un tesoro para que sus necesidades estén cubiertas en ese otro espacio hacia el que se aleja (“for his lodging”), consciente de aquella continuidad entre vida y muerte. El lodo rojo puede significar el desangre de una herida moral o, asimismo, la unión final del rey con su tierra. El himno XXVII (también titulado “The Death of Offa”: la muerte no es un hecho unívoco, parece sugerírsenos), aunque podría representar más diáfananamente el fallecimiento definitivo de Offa, refuerza, sin

embargo, la idea de inmortalidad, al insinuar un parangón con la Pasión de Cristo en el Gólgota:

He was defunct. They were perfunctory. The ceremony stood acclaimed.
The mob received memorial vouchers 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.

La multitud que asiste al funeral (cf. Lc 27, 55), la sacudida de los elementos (cf. Lc 27, 51) y la presencia de un árbol que chorrea sangre (compárese con “the dull wood/Spat on the stones each drop/Of deliberate blood”, versos relacionados con la Pasión en “Canticle for Good Friday”, *For the Unfallen*) son indicios significativos del carácter sobrenatural que se atribuye a Offa en su tránsito final. Este carácter está, además, avalado por la identificación implícita entre Offa y Thor.

En Offa se cumplen, por otra parte, los principios que Northrop Frye considera como fundamentos sobre los que el mito asimila al ser humano la naturaleza: analogía e identidad.¹¹ En *Mercian Hymns*, la vida humana aparece conformada en semejanza con la natural, preferentemente la animal. Así, el himno XX presenta, por una parte, el mundo animal, íntimamente adherido a la tierra, acondicionándola con un laborioso esfuerzo; por otro, la sociedad humana, también intensamente arraigada en su medio; “steel” y “smiths” expresan esta interdependencia, estableciéndose implícitamente una comparación —de igual forma que laboran las abejas, levantan la civilización los hombres—:

Primeval heathland spattered with the bones of mice and birds; where
adders basked and bees made provision, mantling the inner walls of their
burh:

Coiled entrenched England: brickwork and paintwork stalwart above
hacked marl. The clashing primary colours — ‘Ethandune’, ‘Catraeth’,
‘Maldon’, ‘Pengwern’. Steel against yew and privet. Fresh dynasties of
smiths.

Los himnos IV, V y VI muestran, asimismo, la analogía entre Offa y el hábitat que lo rodea. Offa no concibe la separación de la tierra, y el ascenso lo realiza sin despegarse del suelo, de modo semejante al gusano: “I wormed my way heavenward for/ages amid barbaric ivy, scrollwork of fern” (V). Y en el VI, Offa revela la actividad de su infancia: “I dug and hoarded”, que es lo que hacen los topos y tejones, animales entre los que el soberano habita complacientemente. La identidad de Offa con la tierra está ya sugerida en las analogías, y se consume, por ejemplo, en la imagen del rey como “branched-god”, en el himno XV.

Offa reproduce otra de las características del mito, la “unidad del mundo”, la capacidad de aglutinar en una totalidad las partes constitutivas de tal mundo.¹² En

Mercian Hymns, la versión de este principio de totalización se produce en la comunión de Offa con su reino físico. La pasión telúrica de Offa le lleva a gozar solitariamente de la inmersión en el paisaje de Mercia, a veces con afán arqueológico, subterráneo. La fauna, flora y geografía mercianas se llenan de una atracción mágica para Offa, quien se entaña en su reino mediante un acto ritual, casi religioso, de consumación: “I drank from honeycombs of/chill sandstone” (himno VI). “Sandstone” apunta al vocablo ‘sandlorry’ del himno siguiente, en el que Offa experimenta uno de sus trances extáticos, mientras se pierde en el paisaje; el nombre del vehículo es el de la mítica “Albion”:

(...) Then, leaving Ceolred, he journeyed for hours, calm and alone, in his private derelict sandlorry named *Albion*.

Esta escena, en la que se descubre la misantropía cruel de Offa —acaba de despellejar a Ceolred—, es paralela a la del himno VI, que parece narrar una de las huidas del colegio del pequeño soberano; la referencia de “source” indica la ansiedad del muchacho por identificarse con su ascendencia terráquea, movido por irresistibles fuerzas atávicas:

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.

De esta íntima unión con su reino resurge un sentimiento sagrado de posesión, una modalidad de panteísmo; así lo sugiere el verbo “adored”, con su riqueza semántica, en el himno X:

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

Nótese la fuerza del significado de penetración física (comunión) en la metáfora verbal “sunk”, concordante con “inlaid”.

Mediante sus atributos mitológicos, y sobre el fundamento de la identidad con su reino, Offa se convierte en el mito de la tierra e historia de Mercia; por extensión, lo es también del devenir de Inglaterra. La elección del reino de Mercia como localización de los himnos tiene raíz autobiográfica, puesto que aquél está emplazado en la región nativa de Hill. Al atractivo legendario de la propia figura de Offa, se suma, pues, el interés afectivo que el rey tiene para el autor. Siendo aquél un mito del solar e historia mercianos, es indudable que ambos comparten la experiencia de la patria natal. Offa se convierte para Hill en el recipiente mítico en donde verter la memoria de su infancia rural (Offa es “a village-king” en el

himno XVII), también intensamente impregnada de percepciones sensibles provenientes de lo telúrico.

En los himnos se produce, a consecuencia de cuanto decimos, una complicada red de identidades con frecuente asimilación de personalidades. De hecho, las alusiones a la infancia de Hill coinciden normalmente con las referencias a la infancia de Offa; este dato no nos debe dar pábulo a pensar que Offa es desdoblamiento exacto del poeta, porque Hill siempre se muestra escurridizo a la hora de refractarse en sus obras. Lo que sí es cierto es que la autobiografía concede sentido unificador a muchos episodios disgregados, que, de lo contrario, quedarían a la deriva dentro de la narración, incluso sin implicación en los títulos respectivos de cada himno. Es el caso del himno III, “The Crowning of Offa”:

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’?

Este episodio de la visita a un restaurante puede ser de origen autobiográfico. El niño que contempla a un cocinero lo imagina un rey, tras haber asistido a una ceremonia de coronación. Nótese, además, los anacronismos, que favorecen la tesis autobiográfica. Otro de los himnos dotados de resonancias autobiográficas es el XII, que refiere los ataques aéreos de la segunda guerra mundial. La relación de muestras de este tipo puede ser amplia. El himno XXV es declaradamente autobiográfico, como lo reconoce Hill en una nota al final del libro. Esta dimensión personal de *Mercian Hymns* contribuye al orden mítico de Offa, puesto que eleva a categoría mitológica el misterio de la infancia, cuando ésta se constituye en recuerdo lejano e indiscontinuo.

3. LENGUAJE

El estilo compositivo de *Mercian Hymns* se inscribe dentro de la “estética del fragmento”, que da cuenta de buena parte de la producción hilliana. Los poemas de Hill se vuelven más herméticos cuanto menor lugar conceden a la argumentación, en favor de la presentación disgregada de referentes, a menudo sin contexto explicativo. La reducción del material narrativo y del flujo de conciencia del hablante lírico en *Mercian Hymns* provocan en el lector una sensación de impersonalidad y de falta de “relleno lingüístico”. Los himnos carecen a menudo de un centro configurador y de un hilo conductor del significado lógico. Debido, igualmente, al estilo fragmentado y lacónico, los significados quedan en suspenso y se van acumulando conforme avanza la lectura, de la misma forma que,

utilizando el símil de la música, el sonido no se agota tras el acto físico de cada vibración. Ello, unido al recurso de la ambivalencia y los juegos de palabras, explica la enorme densidad de los himnos.

Mercian Hymns es, en realidad, el poemario en el que Hill lleva a sus máximas consecuencias el principio de la yuxtaposición. Aquí se funden niveles históricos, léxicos, tonales y hasta técnicas genéricas, como podrá comprobarse mediante el análisis de algunos de los himnos.

En el himno III la yuxtaposición de contextos es clara: la coronación se contrapone a la estampa de un jefe de cocina. Este desnivel contextual encuentra eco en el desnivel léxico del primer párrafo: el término “hankies”, variante popular de “handkerchiefs”, contrasta con el resto de los vocablos. En el segundo párrafo, se produce un cambio de niveles semánticos, pues en un restaurante —recinto frívolo en comparación con el título del himno, “The Crowning of Offa”— arde una hoguera cargada de connotaciones rituales evocadas por “holly-boughs”, término próximo fonética y gráficamente a “holy-boughs”.

Igual cariz tiene el himno IV, en el que no terminan los juegos: “Child’s-play” es ambiguo: episodio lúdico de un niño o giro que significa “algo tan fácil que lo puede hacer un niño”. La acción lúdica se extiende a la siguiente frase: “I abode there, bided my time”, en donde chocan dos niveles léxicos distintos (el culto, en el verbo “to abide”, con su carácter selecto, frente al modismo “to bide one’s time”, es decir, “aguardar, esperar pacientemente”) y se juega con la semejanza fonética en los verbos *abode/bide*:

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.

Nótese la misma reducción de lo sublime a lo trivial: el venero histórico de la tribu de Offa aparece ahora poblado de topos, tan inconscientes —se podría añadir— ante la historia como el propio niño que juega. El verbo “invested”, junto a “crypt”, establece el lazo litúrgico que une a Offa con su tierra, además de darse la noción de “ser introducido”, a modo de inversión económica, en la tierra. Se hace confluír aquí, superponiéndolos, dos niveles, tanto lingüísticos como históricos.

En el himno VIII resurgen el anacronismo y la relación entre realidades heterogéneas, que, puestas una al lado de la otra, producen un efecto ridículo: Offa tilda de “novel heresy” —la herejía es un hecho preferentemente medieval— el fenómeno psicópata actual de la llamada anónima:

The mad are predators. Too often lately they harbour against us. A novel
heresy exculpates all maimed souls. Abjure it! I am the King of Mercia, and
I know.

Threatened by phone-calls at midnight, venomous letters, forewarned I
have thwarted their imminent devices.
(...)

“Venomous letters” sugiere “cartas virulentas” a la vez que “cartas mortales”, con lo cual se cita de nuevo otro fenómeno contemporáneo de carácter terrorista, la “carta bomba”. Es un tanto grotesca la prepotencia con la cual el protagonista se convence de haber acabado con amenazas tan poco localizables. Este himno tiene cierta similitud con el primer párrafo del XIV:

Dismissing reports and men, he put pressure on the wax, blistered it to a
crest. He threatened malefactors with ash from his noon cigar.

Aquí resulta también grotesca la amenaza de Offa a los malhechores, como si el crimen pudiera combatirse con la ceniza de un puro. La estampa es cómica, y, de hecho, a D. Annwn le recuerda las famosas caricaturas de Winston Churchill¹³. No obstante, el patetismo de este párrafo es considerable, porque los métodos de Offa traen a la mente las torturas practicadas por la policía de regímenes autoritarios. Algún crítico ha señalado que la ceniza con la que Offa amenaza a sus enemigos es la misma a la que quedan reducidos los cuerpos en los hornos crematorios. La yuxtaposición de escenas en este himno, sin determinaciones contextuales, sin estar colocadas en un andamiaje narrativo más amplio, favorece la condensación de significados y la coexistencia de registros tonales distintos.

Los ejemplos podrían extenderse mucho más, pero es necesario conceder atención a otro recurso lingüístico, el juego de palabras, que, juntamente con la yuxtaposición, contribuye a la alusividad de los himnos. Son varios los críticos que se han ocupado de la utilización lúdica del lenguaje de *Mercian Hymns*¹⁴. Pero lo relevante no es sólo dejar constancia de ejemplos aislados, sino advertir que en un mismo texto puede detectarse una urdimbre cuidadosamente tejida de significados secundarios con los que se juega de modo concordante. Así ocurre en el himno XVI:

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 hand; the crux a craftsman'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 amongsst them?
Too much or too little. Indulgences of bartered acclaim; an expenditure, a
hissing. Wine, urine and ashes.

Obsérvense los abundantes juegos léxicos: un presente, “gift”, que es “two-edged”, en referencia a la espada usada en la matanza; “regaled”, voz culta, juega con “gift”, a la vez que se vincula semánticamente con “triumph” (ya sea que signifique “regalada” o “festejada”). “Cruz”, referido a la espada, conserva, sin embargo, su sentido originario, cuyas connotaciones religiosas apoya “miracles”. Tanto “cruz” como “miracles” enlazan con “Christ’s mass”, construcción de la que proviene el actual “Christmas”. Esto es, se juega con el sentido tanto del nacimiento, regalo divino (recuérdese “gift” y “regaled”), como de la cruz de Cristo, y todo ello en contexto con una espada y sus evocaciones guerreras.

La composición es realmente densa. Se puede explorar incesantemente el doble nivel —religioso bélico— que funciona a lo largo de todo el texto. “Clash”, acción guerrera, ya inicia el proceso, conjuntando con “shafts”, que, aunque contiene una referencia común a los rayos del sol, evoca también la penetración de las espadas u otras armas. “Fissured” mantiene las alusiones bélicas, pues, aunque relacionada asimismo en el poema con la luz, comparte las evocaciones secundarias de “shafts”. Por otro lado, “borne” (“levado”) juega con “born” (“nacido”), por homonimia, de tal forma que se vuelve a sugerir el nacimiento. “Indulgences” insinúa de nuevo el tema religioso. Así, la palabra del párrafo introductorio, “two-edged” (“de doble filo”) advierte de la bifurcación imaginística del texto, que se hace reflejo lingüístico de la “ambigua” presencia franca.

La oblicuidad de *Mercian Hymns* refuerza la motivación lingüística de los distintos elementos textuales, razón por la cual puede establecerse multitud de conexiones y consonancias lingüísticas. Los himnos son un artefacto estético, cuyo efecto total es, por supuesto, de solidez formal. Incluso en el nivel estrictamente fónico, hay que estar alerta respecto de la proyección sintagmática y simbólica de los sonidos, que crea en ocasiones auténticas secuencias musicales.

Dicho afán esteticista en el plano fonético aflora en el himno XIX, en donde saltan a la vista las iteraciones fónicas. El texto, a simple vista, no encierra mayor significación, salvo el de cierta ceremonia ritual confundida en el recuerdo infantil:

Behind the thorn-trees thin smoke, scutch-grass or wattle smouldering. At this distance it is hard to tell. Far cries impinge like the faint tinkling or iron.

We have a kitchen-garden riddled with toy-shards, with splinters of habitation. The children shriek and scavenge, play havoc. They incinerate boxes, rags and old tyres. They haul a sodden log, hung with soft shields of fungus, and launch it upon the flames.

Se desarrollan varios motivos fónicos a lo largo del himno. El primero, dominante, es la repetición de sibilantes: “scutch”, “smouldering”, “shards”, “splinters”, “shriek”, “scavenge”, “incinerate”, “boxes”, “rags”, “sodden”, “soft shields”... Este motivo dominante se distribuye en subgrupos como “smoke/smouldering” o “shards/shriek/shields”, caracterizados por la aliteración. Hay que pensar que nada de esto es casual. En lo vocálico, parece evidente la reiteración de

[i], también dominante, mientras que en la frase final pasamos a otro motivo vocálico, el de [ɔ].

Insistimos en que estos elementos permanecen un tanto al margen del sentido poemático, convirtiéndose, por ello, en una especie de ejercicio musical. Cabe la explicación onomatopéyica respecto del consonantismo sibilante: connota el sonido de las llamas al final; y, de alguna forma, el vocalismo de [i] sugiere un fuego que va devorando los trastos tirados. El ritmo, de enorme fuerza por la abundancia de monosílabos tónicos sucesivos, evoca el violento de arrojar al fuego. Los vocablos “smoke”, “flames”, “incinerate”, repartidos en el texto, sostienen en lo semántico el motivo ígneo.

CONCLUSIONES

Además del interés que el análisis de los aspectos escogidos (historia, mito y lenguaje) tiene para la comprensión de *Mercian Hymns*, el tratamiento paralelo de tales aspectos se nos sugiere especialmente relevante.

Offa, como símbolo mítico, es inseparable del concepto histórico, pues encierra en sí un modo de acceso al pasado y presente de Inglaterra. Entiéndase que no se desarrolla aquí una historia cronológica, sino más bien cifrada en clave mítica y, no lo olvidemos, biográfica. El lenguaje, a través de los anacronismos, de la confusión de niveles, de la yuxtaposición y la densidad verbal —todo lo cual origina distintos estratos semánticos que operan simultáneamente— reproduce el intrincamiento de relaciones que se establece entre narrador, protagonista y tierra natal, así como el continuo movimiento oscilante entre historia y mito. El lenguaje, además, al crear distintas actitudes de respuesta en el lector, y al obligar a éste a arrancar significados soterrados, evoca miméticamente el esfuerzo arqueológico de sacar a luz, que es, en realidad, lo que hace el narrador con respecto al pasado de Mercia.

Dentro del estilo predominantemente enunciativo de los himnos, la palabra ocupa un lugar medular, no tanto en lo que se refiere a sus posibilidades referenciales, sino considerada en sí misma y en su relación con el tejido lingüístico en el que se encuentra inserta. La red de connotaciones contextuales y las capas etimológicas que el poeta activa lúdicamente en cada vocablo reproducen el perspectivismo y la plurivalencia propias de la historia y su vertiente mítica.

En definitiva, *Mercian Hymns* responde a un método bien trazado en el que nada se abandona al azar. El poemario se erige en pieza fundamental de la poesía regionalista e histórica de la literatura inglesa contemporánea.

Notas

1. Peter Jones y Michael Schmidt resumen en dos las ventajas que gozaron los poetas que cimentaron su reputación en los años cincuenta, y de las que no pudo disfrutar Hill. Por un lado, surgieron en un momento en el que había todavía cierto consenso literario, que les fue favorable. Por otro, los programas escolares y universitarios convirtieron su obra en textos de lectura (*British Poetry since 1970. A Critical Survey*. Carcanet Press, Manchester, 1980, p. x).
2. Son muchos los autores que reconocen la influencia de estas dos obras en *Mercian Hymns*. Hay quienes añaden otras huellas, concretamente la de Pound (vid. David Annwn, *Inhabited Voices. Myth and History in the Poetry of Geoffrey Hill, Seamus Heaney and George Mackay Brown*, Hunting Raven Press, Somerset, 1984, p. 6) y la de ciertos himnos bíblicos (*ibid.*, p. 50). W. S. Milne ("Geoffrey Hill's *Mercian Hymns*", *Ariel*, vol. 10, n. 1, 1979, p. 63) propone, en cuanto a la influencia de *Anabasis*, algunas comparaciones textuales de imaginaria y secuencias humorísticas, mientras que M. L. Rosenthal hace lo mismo desde la perspectiva de *The Anthémata* (M. L. Rosenthal y S. M. Gall, *The Modern Poetic Sequence. The Genius of Modern Poetry*. Oxford University Press, New York, 1983, pp. 306-7).
3. Vid. Peter Jones y Michael Schmidt, *op. cit.*, p. xiv.
4. Bernd Dietz, "La historia como poesía: la obra de Geoffrey Hill", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n. 8, abril 1984, p. 59.
5. Afirmación de Hill en una entrevista (John Haffenden, *Poets in Conversation with John Haffenden*, Faber and Faber, London, 1981, p. 88).
6. "C. H. Sisson", *Poetry Review* 39, vol. 11, n. 1, pp. 11-2.
7. Geoffrey Hill, *Collected Poems* (Penguin, Harmondsworth, 1985), p. 201.
8. Vid. John Needham, "The Idiom of Geoffrey Hill's *Mercian Hymns*", *English*, vol. XXVIII, 1979, p. 14.
9. *Op. cit.*
10. Vid. Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico* (Fondo de Cultura Económica, México, 1972), p. 60 ss.
11. Vid. *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology* (Narcourt, N. Y., 1963), p. 32.
12. Vid. Cassier, *op. cit.*, p. 91 ss.
13. *Op. cit.*, p. 63.
14. Vid. Henry Gifford, "Hill and the Dictionary", en Peter Robinson, ed., *Geoffrey Hill. Essays on his Work* (Open University Press, Milton Keynes, 1985), p. 154 ss.