

Influencia estilística de G. M. Hopkins en Dylan Thomas

MARÍA C. SANZ CASARES

Universidad de Valladolid

Cuando Henry Treece y Vernon Watkins indicaron a Dylan Thomas (1914-53) que se percibía cierta afinidad estilística entre su poesía y la de Gerald Manley Hopkins (1844-89), Thomas respondió con las siguientes palabras:

I never realized the influence he must have had on me... I have read him only slightly... I've never been conscious of Hopkins's influence. I find... not a sign of Hopkins's anywhere¹.

I don't remember seeing any Hopkins after the poem («Visions and Prayer») was finished².

Aunque Thomas no reconoció directamente su deuda con Hopkins, no obstante le consideró uno de los poetas más influyentes en las generaciones venideras³, entre los que sin duda alguna se encuentra él mismo. Así al menos opina Williams T. Moynihan, quien precisó:

A glance at the poet whom Thomas most resembles stylistically, Hopkins, may help to clarify some of the points being made about Thomas's language⁴.

Esta afinidad estilística en la práctica poética de ambos escritores parte de sus respectivos intentos de crear basándose en unos presupuestos sobre los conceptos de poeta y de poesía, en los que coinciden al considerar la labor del poeta como la de un artesano del lenguaje⁵ que se esfuerza por manifestar su inspiración mediante la elección cons-

1. Carta de D. Thomas a H. Treece, 16 Mayo 1938, en PAUL FERRIS, (ed.), *D. Thomas. The Collected Letters*. London, Paladin Books, 1987, págs. 296-7, en la que hace referencia al capítulo «The Debt to Hopkins» del libro de Treece *D. Thomas. «A Dog Among the Fairies»*, que no se publicaría hasta 1949.

2. Carta a Vernon Watkins, 15 noviembre 1944, *ibid.*, pág. 532.

3. «one of the four most profound influences upon the poets who came after him (is) Gerald Manley Hopkins», D. TOMAS, «Wilfred Owen», *Quite Early One Morning*, London, Dent & Sons Ltd, 1978, pág. 99. W. Owen también influyó sobre Thomas especialmente en cuestiones de rima.

4. WILLIAM T. MOYNIHAN, *The Craft and Art of Dylan Thomas*, New York, Cornell University Press, 1968, pág. 87.

5. Para HOPKINS «the poet... is a workman come from his apprenticeship with the Muses skilled to perfection in his trade», en H. HOUSE & G. STOREY (ed.), *The Journal & Papers of G. M. Hopkins*, London, OUP, 1966, pág. 112. D. THOMAS consideró su quehacer poético como el de: «a painstaking, conscientious, involved

ciente de una forma que se adecúe al sentido. El resultado ha de ser una poesía formalmente magistral, porque, en palabras de Hopkins: «the artist's most essential quality [is] masterly execution»⁶.

Al intentar conseguir la fusión de pensamiento y forma, de intuición y musicalidad, dieron prioridad a los aspectos estilísticos; en Thomas incluso adquirieron una prioridad absoluta:

I use everything and anything to make my poems move in the direction I want them to: old tricks, new tricks, puns, portmanteau-words, paradox, alusion, paronomaxia, paragram, catachresis, slang, assonantal rhymes, vowel rhymes, sprung rhythm. Everything there is in language... the poem moves... because of the craftsmanship⁷.

Se interesaron por el valor de las palabras en sí mismas, por su naturaleza, por las relaciones entre ellas y sobre todo su sonido, el cual existe para ellos como un todo, como una unidad con integridad en el significado del término:

My verse is less to be read than heard⁸.

What the words stood for, symbolized or meant, was of very secondary importance. What mattered was the *sound* of them as I heard them⁹.

Al tomar postura a favor de la naturaleza oral de la poesía —las palabras han de oírse por sí mismas—, prestaron una gran atención a los recursos sonoros de la lengua, lo que implicaba el uso generalizado de figuras de sonido y de repetición. Es precisamente en la manipulación que hacen en los planos fonológico, morfosintáctico y semántico del lenguaje donde reside la similitud formal en ambos poetas.

* * *

A nivel fonológico utilizaron toda la gama de figuras de sonido a lo largo de sus respectivas producciones poéticas, atendiendo de forma muy especial a la variación de sonidos vocálicos y consonánticos para dar al texto variedad y armonía a la vez. Estas figuras se van consolidando progresivamente a medida que avanza el poema hasta obtener el efecto final deseado. Por razones de economía, veremos solamente los artificios sonoros en unos versos significativos de cada poeta, como los que inician «the Windhover»:

I CAUGHT this morning morning's minion king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding¹⁰.

and devious craftsman in words», «Notes on the Art of Poetry», en G. MARTI & P. N. FURBANK (eds.), *Twentieth Century Poetry. Critical Essays & Documents*, The Open UP, 1975, pág. 383.

6. Claude COLLIER ABBOT (ed.), *The Correspondence of G. M. Hopkins & Richard W. Dixon*, London, OUP, 1970, pág. 112.

7. D. THOMAS, «Notes on the Art of Poetry», *op. cit.*, págs. 387-8.

8. CLAUDE COLLIER ABBOTT (ed.), *The Letters of Gerald Manley Hopkins to Robert Bridges*, London, O.U.P., 1970, pág. 46.

9. D. THOMAS, «Notes on the Art of Poetry», *op. cit.*, pág. 383.

10. HOPKINS, *Poems & Prose*, ed. por W. H. GARDNER, London, Penguin, 1970, pág. 30.

En estos versos Hopkins ha logrado, en el plano consonántico, las aliteraciones de la nasal bilabial /m/ y de la oclusiva alveolar /d/ en posición inicial acentuada combinada con las consonancias de nasales alveolares y velares /n/ y /n(g)/ en posiciones media y final de sílaba y palabra:

morning morning's minion king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding.

A nivel vocálico, la asonancia de /o:/ está en armonía con su correspondiente /o/ y los sonidos relacionados con «i»: /i/, /j/, /ai/, /ei/:

I CAUGHT this morning morning's minion king-
dom of daylight's dauphin, daple-dawn-drawn Falcon, in his riding.

El juego de consonancia, aliteración y asonancia en «dawn-drawn» crea rima interna con aliteración¹¹.

Este énfasis en la variación auditiva también se aprecia en D. Thomas, por ejemplo:

But I, Ann's bard on a raised hearth, call all.
The seas to service that the wood-tonged virtue.
Babble like a bellbuoy of the hymning heads.
Bow down the walls of the ferned and foxy woods¹².

en los que existen las siguientes aliteraciones combinadas con consonancia:

/b/: «But», «bard», «Babble», «bellbuoy», «Bow».

/h/: «hearth», «hymning heads».

/l/: «call all».

/f/: «ferned and foxy».

/s/, /z/: «raised». «seas to service», «walls», «woods».

/w/: «wood-tonged», «walls», «woods».

Nótese además el llamativo quiasmo consonántico de /bl/ y /lb/ en «Babble like a bellbuoy». Las asonancias están combinadas con armonías vocálicas, especialmente entre vocales largas y cortas:

/o/: «call all», «walls».

/ɜ:/ «service», «virtue», «hearth», «ferned».

/au/: «Bow down».

/a:/, /æ/: «Ann's bard», «Babble».

Y finalmente la rima interna e inmediata de «call all», que recuerda la de «dawn-drawn» de Hopkins.

La selección de las vocales y consonantes depende de lo que ambos poetas consideran que se ajusta más al contenido que quieren expresar y por tanto en el poema este abundante juego de sonidos no sólo «suenan» en el sentido musical, sino que también

11. Además, aunque Hopkins rechaza las figuras basadas en la semejanza visual, no podemos evitar percibir la presencia reiterativa de «o», «i» y «a» cuando leemos esos versos.

12. D. THOMAS, «After the Funeral», *The Poems*, ed. Daniel Jones, London, & Melbourne, Everyman's Library, Dent & Sons Ltd, 1971, pág. 136.

«significan». Un caso notable en Hopkins es «The Habit of Perfection»¹³, donde intenta sugerir los cinco sentidos corporales por medio de los sonidos. En cuanto a D. Thomas, W. T. Moynihan señala que en «Lament» las vocales altas frontales que predominan en los versos que abren el poema y que tratan de la juventud:

When I was a windy boy and a bit
And the black spit of the chapel fold

retroceden gradualmente a medida que el poema progresa hasta la descripción de la vejez en la última estrofa, reforzando esa asociación con los acentos rítmicos en las sílabas apropiadas¹⁴.

Now I am a man no more no more
And a black reward for a roaring life¹⁵.

En «After the Funeral» de nuevo apreciamos un intento de adecuar el sonido y sentido desde el principio, comenzando por una serie de sonidos relacionados con «a» e «i», que continúan en los versos siguientes, que inician acumulaciones de sonidos similares a lo largo del poema:

Windshake of sailshaped ears, muffle-toed tap
Tap happily of one peg in the thick
Grave's foot, blinds down the lids, the teeth in black¹⁶.

Hay también una relación sutil de aliteraciones y consonancias entre grupos de palabras con los sonidos /l/, los alófonos de «s» y las numerosas consonantes oclusivas, que, junto con las palabras compuestas, generan un ritmo muy marcado que tiende a interrumpir o forzar la fluidez del habla mientras el poeta llora la muerte de su tía Ann. Una relación perfecta por tanto entre sonido y sentido, musicalidad y emoción.

En cuanto a la rima, ambos autores la utilizan como un recurso sonoro básico porque es un elemento de cohesión interna del poema. Para Hopkins la rima fusiona analogía y antítesis.

What is rhyme?... Is it not an agreement of sound? With a slight disagreement, yes,... the proportion... which the ear finds most peasurable¹⁷.

Admite por ello la rima imperfecta como fuente de variedad, como la que hay entre «all un-» y «fallen» y entre «overwrought her» y «water»¹⁸. D. Thomas por su parte usa rima exacta e imperfecta sin demasiada preocupación por un modelo específico, pero sobre todo le gusta experimentar con la rima imperfecta, utilizando todas las posibilidades de variación hasta sus máximas consecuencias. Por ejemplo en «Altarwise by Owl-light»¹⁹ experimenta invirtiendo el orden de lo que parece ser una secuencia de sonetos, al comenzar por el sexteto y seguir con los cuartetos: *abcbac dede fgfg*. O en «The Force that

13. HOPKINS, *op. cit.*, págs. 5-6.

14. Véase W. T. MOYNIHAN, *op. cit.*, págs. 136 y ss.

15. D. THOMAS, *op. cit.*, págs. 205-207.

16. *Ibid.*, pág. 36.

17. HOPKINS, *The Journal & Papers, op. cit.*, págs. 101-2.

18. HOPKINS, «The Loss of Euridyce», *op. cit.*, pág. 33.

19. D. THOMAS, *op. cit.*, págs. 116-21.

Through the Green Fuse Drives the Flower»²⁰ hace rimar, entre otras, las siguientes palabras: «rocks», «streams», «wax», «veins» y «sucks» en este orden. Se trata de un modelo de rima *ababa*, cuyos versos impares, aunque mantienen la semejanza consonántica /ks/, varían la vocal en una armonía entre /o/, /æ/, /ʌ/, y los versos pares tienen rima imperfecta tanto vocálica, /i:/ y /ei/, como consonántica, /mz/ y /nz/, pero la combinación es armónica. O de nuevo en «Poem on his Birthday»²¹ presenta un esquema de rima *ababcdcdc* basado fundamentalmente en los sonidos vocálicos de las palabras implicadas, aunque puede haber pequeñas variaciones que no molestan al oído, como la rima entre «birds», «spurs» y «spears».

Pero examinemos detenidamente la rima imperfecta y especial basada en todas las posibilidades de combinación de sonidos que existe en el poema «Before I Knocked»²², formado por ocho estrofas de cinco versos que repiten el modelo *ababab* de la forma que mostramos a continuación:

versos impares

- Est. 1. «enter», «water», «daughter»
 “ 2. «summer», «armour», «hammer»
 “ 3. «winter», «suitor», «weather»
 “ 4. «suffer», «cipher», «liver»
 “ 5. «structure», «mixture», «hunger»
 “ 6. «neither», «feather», «father»
 “ 7. «creature», «adventure», «richer»
 “ 8. «altar», «armour»

versos pares

- «womb», «home», «worm»
 «name», «form», «dome»
 «snow», «dew», «day»
 «bones», «lines», «brains»
 «well», «foul», «stool»
 «seas», «shores», «days»
 «ghost», «last», «Chirst»
 «Him», «womb».

Se trata de un poema con un esquema que alterna rima femenina en los versos impares y masculina en los pares, pero en el que cada palabra está conscientemente elegida por una semejanza fónica, y no una exactitud, con la anterior, o lo que es lo mismo, de forma que exista entre ellas una pequeña diferencia. Si agrupamos las palabras atendiendo a la semejanza fónica que forman las diferentes clases de rima, observamos rima exacta únicamente entre las parejas «feather» y «weather», «daughter» y «water», y «dome» y «home». Pero como están en estrofas diferentes, su exactitud pasa desapercibida y pone de manifiesto que su autor sólo estaba interesado en la rima exacta como una posibilidad más y que lo importante era la armonía de los sonidos que integran las palabras de cada estrofa en particular y de todo el poema en general.

Se aprecian además tres hechos relevantes: la asonancia perfecta va unida a consonancia imperfecta:

20. *Ibid.*, pág. 77.

21. *Ibid.*, págs. 208-11.

22. *Ibid.*, págs. 68-69.

	<i>versos impares</i>		<i>versos pares</i>
/e-ð/:	«adventure», «enter», «weather»	/u:/:	«womb», «stool»
/a-ð/:	«armour», «father»	/ðu/:	«home», «dome»
/æ-ð/:	«hammer»	/ɔ:/:	«bones», «snow»
/ʌ-ð/:	«summer», «suffer», «structure», «hunger»	/o:/:	«form», «shores»
/o-ð/:	«daughter», «altar» «water»	/ɒ/:	«ghost»
/i-ð/:	«winter», «mixture», «richer», «liver»	/e/:	«well»
/i-ð/:	«creature»	/i:/:	«Him»
/u-ð/:	«suitor»	/i:/:	«seas»
/ai-ð/:	«cipher», «neither»	/ei/:	«name», «days»
		/ai/:	«line»
		/a:/:	«last»

la consonancia perfecta en los versos pares lleva implícita una cierta armonía vocálica:

/m/:	«womb», «home», «worm», «name», «form», «dome», «Him»
/nz/:	«bones», «lines», «brains»
/l/:	«well», «foul», «stoll»
/z/:	«seas», «shores», «days»
/st/:	«ghost», «last», «Christ»

y en numerosas ocasiones, sobre todo en el grupo par, la aliteración va acompañada de consonancia:

/w/:	«womb», «worm», «well»
/h/:	«hunger», «hammer», «Him»
/f/:	«feather», «father», «form», «foul»
/d/:	«dome», «dew», «day», «days»
/b/:	«bones», «brains»
/s/:	«summer», «suffer», «cipher», «snow», «stool», «seas»

Todas estas combinaciones nos descubren que a nivel de estrofa hay una sola rima perfecta por el deseo expreso del autor de variar la vocal acentuada o la consonante final, siempre dentro de un reducido grupo de sonidos similares, lo cual conduce a una armonía perfecta. Sólo en este contexto tienen razón de ser palabras aparentemente aisladas dentro de su estrofa, como «day», «snow» y «hunger». Asimismo vemos que en los versos impares predominan las vocales breves acentuadas, pero tienen una sílaba más que los versos pares en los que a cambio hay una vocal larga o un diptongo que alargan la duración de la sílaba.

Respecto al *ritmo*, para Hopkins el sistema regular de versificación no atiende a la recurrencia de sílabas sino de acentos, utilizando lo que él denominó «sprung rhythm»²³ como un medio de acercar el ritmo de su poesía al de la lengua hablada. Así por ejemplo en «Felix Randal» todos los versos tienen seis acentos, pero, aún dentro de un mar-

23. Véase el concepto de «sprung rhythm» en su correspondencia con R. W. DIXON., *op. cit.*, págs. 14, 23 y 39.

co claramente retórico, la ayuda de sílabas extras no acentuadas hacen que el ritmo sea casi conversacional y que la dicción resulte poco tensa, incluso alegre:

/ x / x / x || x x / / x x / x / x
 Felix Randal the farrier, O, is he dead, then? My duty all ended,

x x / / x / x / || x / x / / x
 Who have watched his mould of man, big-boned and hardy-handsome²⁴.

D. Thomas, por el contrario, concedió al principio una importancia extraordinaria al metro, por lo que comenzó su producción poética con ritmos generalmente fuertes y regulares, excluyendo acentos débiles intermedios con el fin de lograr regularidad silábica. Con pocas excepciones su verso es silábico acentual, generalmente yámbico, pero modificado con sus propias innovaciones. Así «Before I Knocked» está compuesto por tetrámetros yámbicos, pero los versos pares tienen ocho sílabas mientras que los impares tienen nueve por la inclusión de una sílaba final no acentuada. «Light Breaks Where No Sun Shines»²⁵ tiene regularidad métrica lograda fundamentalmente por el uso de monosílabos extraídos de un vocabulario de origen anglosajón, otra característica que comparte con Hopkins, pero su estructura silábica es la siguiente: los primeros versos de cada estrofa tienen seis sílabas, los segundos, cuartos y sextos diez, y los terceros y quintos cuatro.

Thomas evoluciona desde una poesía con un marcado acento rítmico hacia una poesía de cadencia fluida con tendencia hacia la variación rítmica, hacia el «sprung rhythm». W. T. Moynihan ha observado que este cambio coincide con el paso de unas imágenes comprimidas expresadas con un ritmo de una sola dimensión a otras más generales, pictóricas y simples que reproduce con el «sprung rhythm»²⁶.

Thomas manipula el ritmo por ejemplo en «Poem on His Birthday», donde alterna versos de tres y cuatro acentos en su mayoría pero formando diferentes tipos de pies métricos. Lo importante es que el quebrantamiento de una unidad métrica no perjudica la unidad del texto, sino que realza la parte afectada, afianzando aún más el sentido de unidad. Así por ejemplo en el segundo verso que citamos existen cinco acentos en lugar de cuatro que compensan los dos únicos acentos del tercero, logrando que al final la estrofa mantenga la misma cantidad de pies métricos que las demás:

/ x x / x /
 Under and round him go

/ x / x x / / /
 Flounders, gulls, on their cold, dying trails,

/ x x x /
 Doing what they are told,

24. HOPKINS, *op. cit.*, pág. 47.

25. D. THOMAS, *op. cit.*, pág. 82.

26. Cf. W. T. MOYNIHAN, *op. cit.*, pág. 125.

/ x x / x x / x /
 Curlews aloud in the congered waves²⁷.

Con esta constante manipulación de los sonidos, aumentando y disminuyendo la cantidad vocálica, los acentos, las sílabas átonas, las repeticiones de fricativas, africadas y líquidas, los quiasmos fonéticos, ambos crearon una estética del sonido en la que todos los recursos utilizados fueron el fruto de sus persistentes preocupaciones por conseguir una correlación sonora con el sentido literal de cada poema. Sus esfuerzos fueron tan deliberados y enérgicos, que cada mecanismo sonoro disponible en la poesía inglesa encuentra expresión en su trabajo.

* * *

En el plano semántico, una cuidada selección del vocabulario caracteriza a estos dos poetas preocupados por la asociación de la palabra y su significado, para lo cual manipulan el lenguaje en los siguientes aspectos.

1. Creando neologismos al dar usos nuevos especiales a vocablos ya existentes en la lengua inglesa. Uno de sus principales recursos en este sentido consiste en añadir prefijos y sufijos a las palabras habituales que no existen con ellos; Hopkins crea por ejemplo «unfathering»²⁸ y D. Thomas «Fathering»²⁹ y «hymming»³⁰.

2. Utilizando vocablos con valores semánticos poco frecuentes. Para Hopkins todo vocablo es potencialmente poético siempre que reproduzca fielmente el concepto que se desee transmitir. Este sentido de propiedad estilística le lleva a usar términos coloquiales y dialectales, como la palabra escocesa «throughther» y la irlandesa «disremembering»³¹ y a censurar la introducción de préstamos extranjeros en poesía, incluyendo los de origen latino, así como el empleo de arcaísmos, dado que estos no se utilizan en la lengua hablada³².

En D. Thomas también encontramos vocablos dialectales, como «fog» con su sentido dialectal primitivo de «grass»:

(Fog has a bone
 He'll trumpet into meat),
 ...
 (Fog by his spring
 Soaks up the sewing tides)³³,

y vocablos populares con significados poco comunes, como «blood» con el sentido de «insanity»:

27. D. THOMAS, *op. cit.*, pág. 209.

28. HOPKINS, «The Wreck of the Deutschland», *op. cit.*, págs. 12-24.

29. D. THOMAS, «Before I Knocked», *op. cit.*, pág. 68.

30. «There was a Saviour», *Ibid.*, pág. 154.

31. HOPKINS, «Spelt from Sybil's Leaves», *op. cit.*, pág. 59.

32. Para que el lenguaje ordinario sea poético él utiliza recursos como la condensación sintáctica, que veremos más adelante.

33. D. THOMAS, *op. cit.*, «How Soon the Servant Sun», *op. cit.*, pág. 113.

The inches monkeyed by the blood of man³⁴.

También utilizó clichés con un sentido fresco y nuevo, que fuerzan al lector a prestar atención a palabras familiares en nuevas combinaciones, como la expresión común de «The man in the moon» convertida en «man in the wind and west Moon»³⁵.

3. Empleando palabras con doble o triple significado para enriquecer el sentido del poema, a pesar de la inevitable ambigüedad. En «The Caged Skylark» de Hopkins, por ejemplo, existen dos significados complementarios para «spells»: «periods» y «charms» y para «deadly»: «deathlike» e «implacable»³⁶. En la poesía de D. Thomas a veces uno de los dos sentidos es un vulgarismo, como «snap», que parodia el sentido eucarístico por el doble sentido de «break» y «sieze»:

My wine you drink, my bread you snap³⁷

o «crooked», que en el verso siguiente puede estar en su uso dialectal, con el significado de «dirty», o en su uso vulgar,

heaven dell with his fall and one crooked bell beat the left air³⁸.

4. Creando vocablos compuestos, generalmente muy llamativos por la aliteración de las palabras unidas, por la unión de las ideas asociadas, y por el efecto de concentración sintáctica y semántica que otorgan al poema, como los siguientes versos de Hopkins:

Cukoo-echoing, bell-swarmèd, lark-charmed, rook-rack, river-rounded;
The dapple eared lily bellow thee³⁹.

En este sentido D. Thomas no es tan prolífico como Hopkins, pero también consiguió crear compuestos aliterados y llamativos por la asociación de ideas, como:

Windshake of sailshaped ears, muffled-toed tap

...

After the feast of tear-stuffed time

...

her wood-tongued virtue⁴⁰.

Los compuestos nominales y adjetivales contribuyen a crear un ritmo marcado y tenso porque la mayoría de las palabras que los integran llevan acento, bien sea primario o secundario.

* * *

34. «I Fellowed Sleep», *Ibid.*, pág. 102.

35. «And Death Shall Have No Dominion», *Ibid.*, pág. 49.

36. HOPKINS, *op. cit.*, pág. 32.

37. D. THOMAS, «This Bread I Break», *op. cit.*, pág. 86.

38. «A Saint About to Fall», *ibid.*, pág. 142.

39. HOPKINS, «Duns Scotus's Oxford», *op. cit.*, pág. 40.

40. D. THOMAS, «After the Funeral», *op. cit.*, pág. 136.

La coincidencia entre ambos autores abarca asimismo el plano sintagmático, objeto también de una severa manipulación que afecta principalmente al orden de las frases. La extrema condensación de sus pensamientos los lleva a efectuar concentración sintáctica, bien insertando unas frases en otras o bien empleando los siguientes recursos:

1. La transposición de categorías gramaticales. En los siguientes versos de Thomas:

...and I who hear the tune of the slow,
Wear-willow river, *grave*,
Before the lunge of the night⁴¹.
Dead and gone, *dedicate* for ever to my self⁴²

«grave» sustituye a «engrave» como verbo y «dedicate», que el lector percibe como verbo, tiene el significado adjetival de «dedicated».

2. La elipsis, especialmente de las palabras funcionales como pronombres relativos, artículos, preposiciones y verbos copulativos. A cambio estos autores emplean muchos vocablos compuestos, como acabamos de ver.

Se ha comprobado que la lengua de Hopkins a nivel más profundo se mueve en el plano de la subordinación, incluso los frecuentes signos de puntuación «:» evocan relaciones de dependencia entre los enunciados y no de igualdad. Sólo a nivel superficial, a nivel sintagmático no oracional, la lengua presenta coordinación, lo que origina recursos de repetición léxica⁴³.

La forma de manipular D. Thomas la sintaxis acumulando frases y cláusulas de una forma peculiar obliga al lector a buscar pacientemente el sujeto, el verbo, el objeto, etc., hasta que la adivinanza sintáctica se resuelva. La separación de las proposiciones de las oraciones principales es a menudo una fuente de confusión, como los siguientes versos:

He comes to take.
Her faith that his last night for his unsacred sake.
He comes to leave her in lawless sun awakening.
Naked and forsaken to grieve he will not come⁴⁴.

Esto no ocurre con Hopkins, cuya subordinación aparece siempre claramente distinguida, y por muy dislocada que aparezca la sintaxis, por inesperados que sean los verbos y modificadores mantiene un control sintáctico preciso.

En «After the Funeral» hay ambigüedades por la densidad del poema y la sintaxis no ayuda a resolverlas. Las frases no siguen un modelo gramatical simple, pero hay que tener en cuenta que el tema que trata, el dolor intenso ante la muerte de un ser querido, hace apropiado ese desorden aparentemente ilógico. Las frases se acumulan para impartir intensidad; usa aposiciones dentro de aposiciones hasta tal punto que se convierten en un enmarañado de frases. Es un nuevo intento de adecuación de forma y contenido.

41. «Over Sir John's Hill», *ibid.*, pág. 203.

42. «Unlucky for a Death», *ibid.*, pág. 147. Los subrayados son nuestros.

43. Véase M. P. ABAD GARCÍA, *La unidad en la obra de G. M. Hopkins, Su Literatura Epistolar*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984, pág. 450-2.

44. D. THOMAS, «In Country Sleep», *op. cit.*, pág. 201.

Podemos aplicar a este poema lo que Thomas afirmó sobre otro poema suyo que definió como «a series of conflicting images which move through pity & violence to an unreconciled acceptance of suffering»:

This poem has been called obscure. I refuse to believe that it is obscurer than pity, violence & suffering. But being a poem, not a life time, it is more compressed⁴⁵.

D. Thomas hace que el lector tenga que buscar la lógica de una sintaxis ambigua, con lo cual, aún cuando hayamos visto una relación entre las partes gramaticales, no podemos estar seguros de su significado.

Las figuras poéticas pertenecientes a este campo basadas en la reiteración de palabras y frases son una constante en la obra de nuestros dos poetas. Su tendencia a enlazar palabras de la misma categoría sintáctica da lugar a repeticiones sintagmáticas de sustantivos, nombres propios, adjetivos, superlativos, verbos y adverbios, tanto enlazados con conjunciones como yuxtapuestos. Para ilustrar esta semejanza compárese «Spelt from Sybil's Leaves» de Hopkins, compuesto mediante numerosas repeticiones recurrentes y acumulaciones de epítetos, nombres y verbos como parte integral del complejo modelo de ritmo y de rima encaminado a conseguir un ritmo intencionadamente acumulativo, con «And Death shall have no Dominion» de Thomas, cuyas principales figuras se basan no sólo en la repetición de palabras, sino también de estructuras paralelas, anafóricas y en quiasmo, entre otras, a modo de estribillo.

En líneas generales las figuras de dicción se distribuyen de forma similar pero no idéntica en ambos autores porque Hopkins realiza la repetición en las unidades más pequeñas del lenguaje, como monemas o palabras, mientras que Thomas repite además estructuras de frase y oración.

* * *

Con este escueto análisis hemos podido comprobar no sólo que existen semejanzas entre Hopkins y D. Thomas, sino que éstas se dan en los tres planos del lenguaje: en el fonológico por su empeño por hacer que los sonidos signifiquen, que formen parte del contenido; en el sintáctico porque ambos recurrieron a una sintaxis de concentración omitiendo todos aquellos vocablos que no eran relevantes y a una acumulación de palabras significativas, lo cual dificulta la claridad del poema; y a nivel semántico por el empleo de llamativos vocablos compuestos y palabras poco frecuentes en poesía o con varios sentidos que revitalizan el lenguaje y enriquecen el contenido. Las diferencias entre ambos en estos aspectos nacen precisamente de sus deseos conscientes y constantes de otorgar variedad y novedad a sus poemas.

Así pues podemos concluir que esta similitud es el resultado del influjo de Hopkins sobre Thomas, pero no en cuanto imitación, ya que Thomas va más allá de la mera influencia, logrando crear un estilo personal inconfundible.

45. Referencia de D. THOMAS a su poema «If my Head Hurt a Hair's foot» en *Quite Early One Morning*, *op. cit.*, pág. 133.