

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Postgrado

Poesía (dialogal) de Wilfred Owen en el contexto de la Primera Guerra mundial

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN LITERATURA

:

Cristian Alexis González Valdés

Profesor Guía: Manuel Alcides Jofré Berrios

Santiago, Chile 2010

Dedicatoria . .	5
AGRADECIMIENTOS . .	6
RESUMEN . .	7
Introducción . .	8
1. Asuntos preliminares . .	8
2. Delimitación del corpus de investigación . .	11
3. Hipótesis del trabajo . .	11
4. Objetivos . .	12
5. Metodología . .	12
CAPÍTULO 1: DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA . .	15
1.1. Primer período de la crítica . .	15
1.2 Segundo periodo de la crítica . .	20
1.3 Balance preliminar . .	32
CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO . .	34
2.1 Imperio británico . .	34
2.2 Nacionalismo . .	39
2.3 Ambiente internacional . .	45
2.4 La guerra . .	49
2.5 Biografía . .	54
CAPITULO 3: DE LA PALABRA POÉTICA . .	58
3.1 La poesía . .	58
3.2 El lenguaje de la guerra . .	65
3.3 Los límites de la palabra . .	69
3.4 Testimonio . .	75
CAPITULO 4: MUNDO POÉTICO . .	81
4.1 Interlocutores . .	81
4.1.1 Yo lírico, yo creador . .	81
4.1.2 El receptor, el oyente . .	87
4.1.3 Relación entre oyente y hablante . .	98
4.2 Cronotopos en la poética de Owen . .	99
4.2.1 Cronotopo del encuentro . .	100
4.2.2 El cronotopo folclórico, la inversión de la historia y la escatología . .	104
4.2.3 Destrucción del idilio familiar . .	109
4.3 Las acciones . .	112
CONCLUSIONES . .	119
BIBLIOGRAFÍA . .	125
Corpus de Estudio . .	125
Sobre el autor . .	125
Teoría y crítica literaria . .	126
Antologías poéticas . .	129
Antecedentes históricos y sociales . .	129

Dedicatoria

A Guillermo Billeke

AGRADECIMIENTOS

A mi hermano Cristian Adrián González Valdés.

A mis padres Cristian Nazareno González y Luisa del Carmen Valdés Marín.

A Caroline Mary Davies y a toda su familia por su increíble apoyo en la adquisición de bibliografía.

A Manuel Jofré, por hacer posible este trabajo y ser mi profesor guía.

A Jhonny Canales y José Luis Aguilar, por su orientación histórica.

RESUMEN

El interés de este estudio reside en examinar la obra poética de Wilfred Owen en el ámbito de su producción y tradición –especialmente desde la teoría del discurso de Mijail Bajtin y las ciencias sociales– estableciendo relaciones con los discursos de su tiempo. La investigación enmarcada así en la línea de los estudios culturales, rescata la posición del otro no integrado en el discurso oficial y que cuyas afirmaciones se adhieren o se oponen al discurso de la historia canonizado y al propuesto desde las esferas de poder en el contexto de la Gran Guerra (1914-1918).

De esta manera, esta investigación tiene como propósito desarrollar una lectura de carácter dialógico de la poética de Wilfred Owen durante el conflicto a partir de sus vínculos con aparato oficialista (cristiano, nacionalista e imperialista); y, luego, con el carácter histórico del género en contraste con el discurso poético de Wilfred Owen, insertando en dichos procesos una mirada testimonial, característica del lenguaje de su poesía escrita a partir de su experiencia en el frente occidental.

Introducción

1. Asuntos preliminares

El interés de este estudio reside en analizar la poética de Wilfred Owen en el ámbito de su producción y tradición –especialmente desde la teoría del discurso y las ciencias sociales – para reconocer en sí las posibilidades de dialogismo¹. La investigación enmarcada así en la línea de los estudios culturales, rescata la posición del otro no integrado en el discurso oficial y que cuyas afirmaciones se adhieren o se oponen al discurso de la historia canonizado y al propuesto desde las esferas de poder.

Los motivos por los que el dialogismo se convierte en el eje de esta investigación responden, primero, en dar cuenta de las cualidades y posibilidades de la teoría del discurso, pues si bien consta de una amplia divulgación, existe todavía la necesidad de su aplicación desde el orbe de los estudios literarios y desde los géneros, de manera tal de discutir y problematizar la cuestión del género lírico y su carácter más bien monológico desde su consagración e historia literaria.

Este carácter de la poesía posee una orientación que, desde Baudelaire, está inclinado cada vez más hacia una construcción del género que no considera al poeta en su constitución y que tiene su objeto en el propio poema, volviéndola palabra no encarnada. Dicho proceso conlleva que el rol del emisor y la emoción del receptor desaparezcan para la percepción de lo esencial: la calidad estética de la obra de arte.

Así mismo, los poetas, desde mediados del siglo XIX, han impuesto una tendencia poética que aspira a no sentir identificación con el «yo» del poeta, sino más bien a suprimirlo, concentrándose en la forma y en el lenguaje, estableciendo la preeminencia de la razón por sobre la emotividad. Lo anterior producto de un rechazo a una lectura romántica de la poesía desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

La lírica moderna, según Hugo Friedrich, en su afán de convertirse en poesía pura (apartada del poeta), se construye por medio de la rigurosidad técnica del lenguaje, usando como motivación la fantasía y el escape de la realidad, destruyéndola incluso, para alcanzar su nuevo objetivo: lo inédito, lo nunca antes dicho². La palabra poética se torna de este modo hermética por cumplir su propósito: la construcción de una irrealidad fragmentaria que tiene por ideal una suprainrealidad vacua, generándose un movimiento descrito como disonancia, esto es, discordia entre forma y contenido, poema y lector, realidad e irrealidad³.

¹ El término dialogismo surge de los estudios de Mijail Bajtin en un intento de comprender las relaciones discursivas en la obra literaria más allá de su calidad lingüística y su relación con un sistema de categorías abstractas. Lo importante para Bajtin es identificar la voluntad creador, la forma en que la palabra ha sido utilizada, a quién está dirigida. Las palabras bajo esta concepción: “deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser discurso, esto es, enunciado, y recibir un autor, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese”. Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004, 268.

² Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974, 22.

³ *Ibidem*.

La poesía ya no quiere hacer mimesis de la realidad⁴. El poeta, como parte de esa realidad, es rechazado. Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé han sido los principales promotores de esta conducta en la lírica moderna. Los discursos de inauguración del Futurismo, de Marinetti, o el del Dadaísmo, de Tristan Tzara, no hacen más que intensificar en las Vanguardias las ideas que ya fueron gestadas por estos primeros autores.

Esta concepción poética moderna se produce simultáneamente a una tensión entre diversos estados europeos, que se inicia a consecuencia de la Guerra Franco-prusiana de 1871, y que tiene su momento de máxima tensión entre 1905 a 1914, período también conocido como la paz armada. La Gran Guerra o la Primera Guerra Mundial⁵ es el resultado de aquellas diferencias.

Más allá de este enmarque cronológico, el análisis socio-histórico indica que la causante del movimiento beligerante tiene sus raíces en la promoción de un discurso nacionalista que es oficializado y que tendrá un impacto considerable en la participación de cada país en el conflicto y en los mecanismos discursivos de propaganda para la adhesión civil.

De esta manera, el segundo problema a revisar surge de esta imposición de verdad discursiva única y acabada desde el aparato estado-nación –con carácter oficial- que valida la participación en el enfrentamiento con base en el espíritu nacional y que se expresa mediante un cúmulo de emisiones que comprende tanto el mitin público, la prédica eclesiástica y la poesía. Por otra parte, la identidad literaria también es utilizada con dichos propósitos, adoptando modelos anteriores o captando autores en boga⁶.

En este contexto, la palabra ajena no coincidente con la palabra oficial y con el canon que afecta a un género discursivo se convierte en motivo de interés para esta investigación, en razón de que la palabra se presenta como un momento de ruptura tanto como de renovación y actualización. Ante estas necesidades, la concepción del discurso de Mijail Bajtin es el sustento teórico esencial para el presente estudio. Para éste, la palabra no es simplemente una estructura lingüística aislada, sino más bien el producto de relaciones con otras palabras, con discursos de otros sujetos; una palabra viva en cuanto manifestación de la sociedad en que se genera y en medida de que dependerá de la existencia de otros discursos que le permitirán a sí ser. Lo que Bajtin define como “el estudio de los aspectos de la vida de las palabras”⁷.

La selección del discurso poético de Wilfred Owen durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial responde a su manifestación contradictoria y contestataria a los intereses gubernamentales y el sentir popular; mientras que desde la mirada de la poesía moderna propone un discurso que se articula con otros objetivos: el mismo acontecimiento que impulsa a las Vanguardias, en el joven soldado inglés genera una conducta que lo mueve

⁴ La idea de Aristóteles es que todas las artes nacen de la imitación, así también lo hacen “la epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con cítara, vienen a ser todas en general imitación” Aristóteles. *Poética*. Caracas: Monte Ávila, 1991, 1.

⁵ Sobre la cuestión de la nomenclatura del conflicto, véase Thomson, David *Historia Mundial de 1914 a 1968*. México: F.C.E., 2006, 72-73.

⁶ El 11 de noviembre de 2007, BBC estrena el film para televisión *My boy Jack*, dirigida por Brian Kirk en el cual se narra la experiencia del escritor Rudyard Kipling y su participación en los procesos de propaganda de la guerra y de cómo conduce a su hijo a participar activamente instando su enlistar.

⁷ Bajtin, Mijail. op. cit., 264.

a declarar sus escritos humanos y comprometidos con lo que contempla. La crítica sobre su poesía afirma el surgimiento de una voz rupturista con la tradición poética:

“The fine ideals for poetry and the conception of the ‘high’ artist that Owen borrowed from Shakespeare and Keats were brutally challenged at the moment when he exchanged pen for rifle, and it is out of his awareness of being part of literary tradition violated and ruptured by war that the finely sensitive Owen began to forge a sense of the soldier-poet’s mission.”⁸

Con un par de poemas publicados en vida, preparaba Owen su primer cuadernillo compilatorio cuando es abatido siete días antes de firmarse el armisticio en 1918. Siegfried Sassoon, quien editaría la presentación de los poemas en 1921, indica en la introducción a éstos: “He never wrote his poems (as so many war-poets did) to make the effect of a personal gesture. He pitied others; he did not pity himself. In the last year of his life he attained a clear vision of what he needed to say, and these poems survive him as his true and splendid testament”⁹.

Una lectura preliminar de la poesía de Wilfred Owen propone la observación y la consideración de su composición, de carácter descriptivo y prosaico, mostrando la magnitud del genocidio de la guerra, el asombroso y el espeluznante paisaje del campo de batalla. Su poema “Dulce et Decorum Est” exhibe la experiencia de un soldado en medio de la deshumanización en una marcha de heridos sobre heridos:

“Men marched asleep. Many had lost their boots, But limped on, blood-shod. All went lame, all blind; Drunk with fatigue; deaf even to the hoots Of tired, outstripped Five-Nines that drooped behind”¹⁰

El motivo de este fragmento, como en otros poemas del autor, ha conducido a comprender su producción lírica como testimonial¹¹. Sin desmedro de lo anterior, en su poesía existen alusiones y marcas a modelos literarios anteriores o vigentes en la Inglaterra de la Primera Guerra. Así, el título del poema citado alude a un antiguo verso de Horacio, promoviendo una actualización de un ideal de soldado clásico que es ironizado, poniendo en duda los motores ideológicos en que sustenta la participación en los conflictos bélicos.

Otro de sus más conocidos poemas es “Strange Meeting”, el cual renueva el motivo del descenso a los infiernos que viene desde la antigua Mesopotamia, La odisea de Homero y el mito cristiano, pasando por Dante y Goethe, hasta Kasantzakis y Joyce. No obstante, apegándose a la realidad bélica, está cargado de una significación propia que conjuga responsabilidad y culpa.

En su discusión con el sistema de valores sustentado en el patriotismo y en la canonización nacional de valores cristianos a favor de la propaganda, Owen reescribe historias bíblicas, desacralizando el discurso bélico. “Le Christianisme” es uno de esos

⁸ Knowles, Owen. “Introduction”. *The Poems of Wilfred Owen*. Ed. Owen Knowles. London: Wordsworth, 2002, 9.

⁹ Sassoon, Siegfried. “Introduction”. *Wilfred Owen, Poems*. Ed. Siegfried Sassoon. [online] Project Gutenberg. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/etext/1034>>, 2008. [consulta: 20/09/2008].

¹⁰ Owen, Wilfred. “Dulce et decorum est” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 117.

¹¹ David Roberts, en su trabajo compilatorio, lee el discurso poético Wilfred Owen, al igual que a otros escritores del periodo, como experiencias ubicadas al margen de la oficialidad, discutiendo desde su experiencia humana los eventos: “They spoke simply as human beings caught up in bewildering and shocking events. As human beings they recorded their experiences and moral responses.” Roberts, David, Ed. *Minds at War, the poetry and experience of the First World War*. London: Saxon, 2007, 10.

poemas que intenta evaluar el nuevo sentido que la iglesia ha dado a la Guerra, lo serio es puesto en duda desde una sonrisa de la Virgen, mientras que elementos de lo ideal se conjugan con lo bajo:

“One Virgin still immaculate Smiles on for war to flatter her She's halo'd with an old tin hat But a piece of hell will batter her.”¹²

Acorde con esta perspectiva y las problemáticas anunciadas, la investigación ahondará en las interrogantes: primero, de la condición de la poética de Wilfred Owen frente a la tradición y la modernidad y al consecutivo asunto del género; luego, al lugar que ocupa el discurso de Wilfred Owen como palabra ajena frente al aparato del estado, mediante la extrapolación al sistema de valores que lo atraviesan; y de cómo, finalmente, el enclave del discurso poético de Owen frente a los discursos con los cuales establece una filiación, rebate, actualiza o responde, puede proponerse en dialogismo.

2. Delimitación del corpus de investigación

En función de lo trazado, la contextualización del trabajo dentro de los límites de la Primera Guerra y la producción poética de Owen durante dicho conflicto supone más que una consideración formal, el capital obligado de la investigación, pues en ellos reside la palabra que se articula con los presupuestos de su tiempo. La cantidad de poemas y la inclusión del prefacio de la poesía de Owen, escritos entre el inicio de la guerra (1914) y su muerte (1918), hace un total de 77 poemas.

Así el estudio, atendiendo especialmente a su discursividad, deberá comprender en su corpus, primero, la comprensión del momento histórico en que se enmarca la producción poética de Wilfred Owen y a la fuerza del aparato discursivo oficial; luego, el panorama literario y las corrientes vigentes en la Inglaterra de comienzos de siglo que el discurso poético enfrenta; para, finalmente, a) focalizarse en el problema de la palabra en el poema, b) el reconocimiento del «yo» y el «tú» en la serie de discursos, y c) la manera en que su poema expone la realidad por medio de la representación de los espacios físicos y mentales de la guerra.

3. Hipótesis del trabajo

Estas relaciones que se pretenden evidenciar conllevan a su vez comprender que el verdadero valor de la poesía de Wilfred Owen cobrará el sentido que le es propio en el diálogo con otros discursos (cuya naturaleza puede estar vinculada a instituciones, valores históricos y su mismo género). Estas directivas conducen a la formulación de la hipótesis central de este trabajo: El discurso poético de Wilfred Owen durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial, por medio de su naturaleza discursiva, establece una ruptura con el discurso oficial inglés de filiación a la guerra que se articula en virtud de la deformación de los valores nacionales y espirituales que utiliza todos los aparatos de difusión para divulgarse.

¹² Owen, Wilfred. “Le Christianisme”. *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 103.

Lo anterior supone la presencia de una tesis secundaria, necesariamente dependiente, en cuanto al discurso religioso y su presencia en el espíritu local, así: el discurso poético de Owen propone una apertura del discurso cosificado del mito cristiano a partir del aparato gubernamental y la poesía bélica sustentada en dichos valores.

Si bien estos planteamientos responden a las necesidades de la palabra viva en función de colocar la producción de Owen en el circuito del dialogismo, es importante no olvidar el carácter lírico de su discurso. Desde esta tensión entre género fijo y palabra encarnada, es necesario establecer una tercera hipótesis que coloque la palabra del autor en una posición de no determinante exclusiva del lenguaje artístico, pero que cuya existencia permanezca en la obra. Coligiendo lo anterior, la hipótesis final de este trabajo es: la voz del discurso poético de Wilfred Owen abandona su coincidencia inmediata con el autor en función del fin fijado para su proyecto, comprometiéndose con el héroe de su poesía y su realidad.

4. Objetivos

Precisar la orgánica de la presente investigación depende de los fines y límites de la misma, pues permitirá cohesionar y dar coherencia a este estudio, además de procurar un nivel de exhaustividad necesaria y responder a las problemáticas antes señaladas. De esta manera, objetivos principales de esta investigación son: 1) proponer una lectura de carácter discursivo de la poética de Wilfred Owen durante la Primera Guerra Mundial como un discurso que contesta a un aparato ideológico oficialista; y 2) establecer las relaciones entre el discurso literario y su carácter histórico con la voz de Wilfred Owen en función de la alteración de los fines de la poesía.

Objetivos más bien específicos son: 1) examinar y realizar un diagnóstico de la situación crítica en torno a los estudios de la producción de poética de Owen durante la Primera Guerra para generar una discusión bibliográfica sobre los mismos 2) caracterizar la conformación social de Inglaterra y Europa, precisando en sus elementos morales, religiosos, políticos y nacionales; 3) recopilar y estructurar un aparato bibliográfico que entregue las causas y las consecuencias de la Primera Guerra Mundial; 4) enmarcar la figura de Wilfred Owen en dicho proceso histórico; 5) realizar un estudio de la teoría del discurso que permita penetrar, estudiar y analizar la naturaleza de la poética en estudio. 6) examinar los motivos y temas centrales de la producción poética de Wilfred Owen durante la Primera Guerra Mundial; 7) identificar los discursos producidos durante el periodo en estudio que se relacionan, contestan o se refutan por medio de la poética de Wilfred Owen, con el propósito de definir aquellos que tienen su origen en la tradición literaria y nacional o de matrices cristianas.

Estos procesos (generales y específicos) garantizan la revisión del discurso de Wilfred Owen a la luz de los dos marcos que parecen obligatorios para su comprensión: el de tradición nacional y el de género. Sólo por medio de ellos es posible evidenciar su dialogismo más allá de estos mismos límites y la puesta en duda de esos sistemas en su poesía.

5. Metodología

El diseño metodológico de la investigación se presenta como marco interpretativo: persigue reconocer y determinar las características del proceso a través del cual la palabra encarnada se presenta y discute con el registro oficial. Dicha palabra –como ha sido comprendido en el discurso de Wilfred Owen- está enmarcada en la línea de un arte comprometido con la vida y, por consiguiente, requiere de la construcción de un aparato metodológico que se inscriba en dicha directriz.

Teun Van Dijk, en “Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso”¹³, establece que la producción discursiva requiere de la participación de dos clases de informaciones para su comprensión, una contenida o expresada por el texto, otra almacenada en la memoria compuesta por aquella información interactiva del contexto, situación e información de carácter general, como el conocimiento personal y las creencias.

Las afirmaciones de Van Dijk permiten aseverar que el valor de la palabra no sólo está en el contenido aislado del lenguaje, sino de la necesidad de integrar en el sentido de comprensión los significados otorgados por contexto y la situación de enunciación, pues de ellos también dependerá el valor del discurso.

Mijaíl Bajtín estudió durante el siglo pasado la importancia de los discursos en el ámbito de la cultura y la importancia de los sistemas en que ellos se insertan, ya sean políticos, económicos o ideológicos. Discursos que deben ser encarnados por sujetos que respondan por ellos. Esta concepción de la palabra, claramente, es opuesta a la alimentada por las teorías estructuralistas. En la concepción de Bajtín “No se debía considerar el lenguaje como expresión reflejo o sistema abstracto, sino como un medio material de producción en virtud del cual el cuerpo material del signo se transforma en significado a través de un proceso de conflicto social y de diálogo”¹⁴. Es por ello que ya en sus primeros escritos es capaz de aseverar: “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida.”¹⁵

Un estudio como el presente, que tiene la intención de fijar las relaciones discursivas y sociales que producen el discurso poético de Wilfred Owen durante el transcurso de la Primera Guerra, debe nutrirse tanto de los significados otorgados por aquella información interactiva descrita por Van Dijk como por aquella, de primera significación, entregada y contenida en el texto y que tendrán que ver con los elementos internos de su poética, tales como el temple de ánimo, las voces de su poesía y los espacios representados.

Subyacen aquí dos metodologías de acercamiento que estarán ligadas: una abocada a la palabra como producción de la humanidad que se ve afectada por otras producciones, es decir, la poética de Owen en relación a otros discursos; y, por otra parte, un camino de acercamiento que tenga presente que, para generar estos discursos, es necesario el reconocimiento de eventos históricos y circunstancias socio-culturales específicas, ya que esta delimitación histórica posibilita identificar una serie de valores e ideologías que están patentes en sus productos, entre ellos, la palabra.

De tal manera, el trabajo contempla una primera etapa enmarcada en los estudios culturales al pretender entregar el marco de las relaciones sociales y culturales de la Inglaterra Imperial, desde comienzos del siglo XVI hasta el término de la Primera Guerra Mundial. Dicho proceso está principalmente abordado desde las lecturas de David

¹³ Van Dijk, Teun. “Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso” *Semiosis*. Universidad de Veracruz, n°5, 1980, 37-53.

¹⁴ Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 2007. 144.

¹⁵ Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno, 1982, 11.

Thompson, en La historia mundial de 1914 a 1968; Eric Hobsbawn, en sus textos La Era del Imperio e Historia del siglo XX; y Wolfgnag J. Mommsen por medio de La época del imperialismo.

Otra sección está orientada al análisis y teoría del discurso para el estudio propiamente tal de la poética. Primero, para observar las características propias del género de la producción, las cualidades de la poesía, determinar los elementos internos como temple de ánimo, recursos del lenguaje, motivos y temas centrales. Luego, atendiendo al valor de la palabra en su relación a otras, es decir, dentro del marco del dialogismo. Para estas dos tareas se consideraran esencialmente los postulados Mijail Bajtin en Problemas de la poética de Dostoievski, Estética de la creación verbal y Problemas literarios y estéticos; apoyados estos procesos en autores como Juan Villegas y su Teoría de historia literaria y poesía lírica, Northrop Frye en Anatomía de la crítica y Felix Vodička en “La estética de la recepción de las obras literarias”¹⁶.

¹⁶ Vodička, Felix. “La estética de la recepción de las obras literarias”. Estética de la recepción. Ed. Rainer Warning. Madrid: Arco/libros, 1987. 55-62.

CAPÍTULO 1: DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

1.1. Primer período de la crítica

“Owen has often been enrolled by partisan critics as one of their own, sometimes on the flimsiest evidence. Pacifists have regarded him as a pacifist, socialists as a socialist; feminists, improbably, have assumed he was a feminist; Christians, including his mother, have insisted he was always a Christian. He has been described as a practising sado-masochist, apparently on the grounds that one of his war poems mentions belts and straps, and his ready affection for children has even allowed paedophiles to claim him”¹⁷

Estas palabras -que se encuentran en el prefacio del texto biográfico escrito por Dominic Hibberd- entregan una mirada no muy distante de las lecturas realizadas sobre la escritura de Wilfred Salter Owen, en especial después de su estancia en el hospital de recuperación *Craiglockhart*. Miradas que lo enrolan en movimientos de índole sexual, ética y religiosa. Es difícil, tras la lectura de su discurso, no reconocer en él concepciones, discusiones y alusiones a los dichos, pero seguir la poética de Owen desde esta posición consolida una lectura directa de la palabra hacia su objeto, lo que no es más que una relación cosificante¹⁸, vertiente que el presente trabajo discute.

Su figura poética ofrece sin duda una complejidad entre la articulación de su construcción literaria y el sujeto real, una tensión entre dichas esferas que si bien ha sido visada, no ha sido apreciada en profundidad, pues se ha tendido a favorecer a una o la otra. La construcción de la siguiente discusión bibliográfica pretende iluminar estos estudios, distinguir entre las diferentes lecturas y atraerlas hacia el acopio requerido, por medio de su explicación y sistematización.

La dificultad antes señalada tiene su origen en el arquetipo representado por Wilfred Owen, pues supera el rótulo de lo meramente literario: “handsome young Wilfred Owen, killed with shocking irony just one week before the Armistice, is now the very face of war poetry, perhaps even of the First World War itself, and an icon of the Peace Movement”¹⁹. A pesar de esta consideración, la producción de Owen no estuvo siempre caracterizada

¹⁷ Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. Londres, Orion Books, 2003, xxi.

¹⁸ El problema de la palabra cosificante proviene, según Jameson, de la modernidad y el surgimiento y la insistencia en una estructura racionalista de la realidad: “Once upon a time at dawn of capitalism and middle-class society, there emerged something called the sign- the moment of literal or referential language of the unproblematic claims of so-called scientific discourse- came into being because of the corrosive dissolution, a force whose logic is one of ruthless separation and disjunction” Jameson, Frederic. *Postmodernism or. The cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991, 95-96. La palabra por esta fuerza corrosiva pierde valores que le son propios y la torna monológica. Este mismo fenómeno ha provocado que los elementos oficiales de la sociedad socaven y desplacen a la comprensión de los elementos propios de la cultura popular, alejando al interlocutor de la comprensión de los sentidos que la palabra en sí encarna.

¹⁹ Greening, John. *Poets of the First World War*. Loughborough: Greenwich Exchange, 2004. 1.

por los sentidos aludidos por Dominic Hibberd. Sus poemas debieron encontrar un espacio frente a la tradición poética, luchando por incorporarse a la poesía del siglo XX en Inglaterra “At the time of his death Owen was unknown to the general public, only five of his poems having been published in his lifetime. When more of his work began to be published, popular writers said it was worthless”²⁰. Sin duda alguna, esta dificultad proviene de uno de los primeros detractores de su poesía: William Butler Yeats.

Al escribir el prefacio de *The Oxford Book of Modern Verse*, Yeats explica que su trabajo recopilatorio retoma la producción poética inglesa desde 1892 a 1935, incluyendo en éste a sólo quienes considera entre los mejores. Poetas de Irlanda, traductores de poesía gala y reconocidos amigos del autor (por ejemplo, Lady Dorothy Wellesly), ocupan variadas páginas de la edición. La compilación no estuvo libre de dudas y comentarios en cuanto al criterio de selección y la cantidad de páginas dedicadas a ciertos poetas²¹, mas tuvo una amplia difusión y consagró una concepción sobre la poesía escrita durante la Gran Guerra hacia el público general y al académico:

“I have a distaste for certain poems written in the midst of the great war... I have rejected these poems for the same reason Arnold withdrew his Empedocles on Etna circulation; passive suffering is not a theme for poetry. In all the great tragedies, tragedy is a joy to the men who dies; in Greece the tragic chorus danced”²².

Sólo aparecen con resquemor dentro de su compilación algunos textos de Sassoon y Kipling, pero ninguno de Owen. Su publicación y verdadera aceptación dentro del cuadro de la poesía inglesa vino en los años sesenta en razón de la guerra de Vietnam y su aparición en *The Oxford Companion to English Literature* en 1967.

En una carta dirigida a Lady Dorothy Wellesly, el 21 de diciembre de 1936, Yeats explica los motivos tras la decisión –más allá de lo anotado en su prefacio –de excluir a Owen de su proyecto poético: “Wilfred Owen I consider unworthy of the poet’s corner of a country newspaper... he is all blood, dirt and sucked sugar stick... there is every excuse for him – but none for those who like him”²³. La verdad de la omisión de Owen reside tanto en los asuntos que trata como en su lenguaje: para Yeats, Owen no es más que un poeta indigno, quien debe mantenerse al margen de la consagración; su composición debe continuar en el rincón que alcanzó durante su vida.

La explicación de Yeats a esta supresión ha sido utilizada por la crítica y se ha configurado sobre Owen como una norma a la cual debe ceñirse. Cabe, no obstante, cuestionar cuál es el sentido último tras ella y definir el lugar real de la poesía de Owen dentro de la concepción de Yeats.

Paul de Man propone comprender la publicación del compendio de la poesía inglesa moderna como el momento de definición del propio proyecto poético de Yeats. Una

²⁰ Roberts, David, Ed. *Out in the dark, poetry of the First World War*. London: Saxon Books, 2007. 176.

²¹ Jeffares recoge la crítica en torno a la publicación del compendio poético de Yeats. En una de ella se indica que “It is a curious, tantalising and unintegrated piece of work, too perfunctory and shapeless to satisfy the reader who expects a critical survey of modern verse and not sufficiently conclusive to explain or justify Mr. Yeats’s predilections”. Hayward, John. “Mr. Yeats’s Book of modern Verse”. *W.B. Yeats: The Critical Heritage*. Ed. Alexander N. Jeffares. Inglaterra: Routledge, 1997, 380.

²² **Recogido por David Roberts, Ed. *Out in the dark*. 177.**

²³ Recogida por David Roberts, Ed. *Minds at War*. Inglaterra: Saxon Books, 2007, 370.

discusión que entablará entre un sistema poético que supera la mimesis y que además supone la atracción de una identidad literaria:

“se valió generosamente de la oportunidad para distanciarse de Eliot y de Pound en calidad de poeta de mayor modernidad. A tal efecto, utiliza a Walter Turner y a Dorothy Wellesley para representar con ellos una tendencia “verdaderamente” moderna de la que él mismo se consideraba el más representativo de todos. (...) La justificación teórica de sus pretensiones parece ligera, pero, a la luz de acontecimientos posteriores, resulta, en cambio, muy astuta. La oposición entre la poesía “buena” y moderna –la suya- y la poesía no tan buena ni tan moderna – la de Eliot y Pound, en particular- procede mediante un contraste entre la poesía mimética y una poesía que dejaría de ser mimética.”²⁴

La argumentación prosigue en la línea de sostener que la poesía ha sido reflejo de la realidad, modelos que han sido conservados y alimentados por Eliot y Pound. Quienes se dejan influenciar por el primero, continúan representando la realidad “en sus contornos nítidos”; los que siguen a Pound, sólo construyen a partir de un caos que nace de la misma realidad sensible, “lo hace[n] como un fluir sin forma”. La poesía así continuaría bajo el acápite de congruencia con lo real o dependiente de ella.

El proyecto poético de Yeats –según de Man- se encamina hacia el concepto de poesía moderna definido por Hugo Friedrich: “una pérdida de la función representativa de la poesía que es paralela a la pérdida de la mismidad o sentido personal del sujeto (*selfhood*). La pérdida de la realidad representacional (*entrealisierung*) va acompañada de la pérdida del yo personal (*Entpersönlichung*)”²⁵. La poesía no debe poseer en ningún sentido compromiso con la realidad de acuerdo a Yeats, sino que debe orientarse precisamente a la superación de ésta y del ser que la encarna.

La lectura realizada por de Man y la estructuración del concepto de poesía moderna organizado por Hugo Friedrich lleva a contemplar la poesía de Yeats en una dirección contradictoria al postulado anunciado por Owen en el bosquejo del prefacio de sus poemas: “Above all I am not concerned with poetry/ My subject is War, and the pity of War”²⁶. La realidad y el concepto de la poesía de Owen se oponen irreconciliablemente con la postura del poeta modernista que, sin duda, conocía por mano de las publicaciones de Edith Sitwell y Edmund Blunden. De ahí su ausencia en el proyecto de lo que consideraría la nueva poesía, pues las nuevas voces no deben influenciarse de aquellos en quienes aún remecen los vestigios de la realidad. Su presencia puede que esté subterráneamente, pero nunca en la vanguardia ni directamente reconocida “is a reason for excluding from his anthology Wilfred Owen, who, technically at least, has been an influence, second only to (...) the young poets of today whom Mr. Yeats pretends to admire”²⁷.

²⁴ De Man, Paul. *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991, 189.

²⁵ De Man, Paul. op cit., 191.

²⁶ Owen, Wilfred. “Preface”. *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 192.

²⁷ Hayward, John. op. cit., 380.

Granville Hicks²⁸, en diciembre de 1939, intenta recapitular el impacto de la Gran Guerra en la cultura literaria a la luz de lo que será aquel conflicto que apenas daba comienzo (1939-1945), asumiendo que si bien sigue patrones similares, el campo de las letras ya posee una ruta definitivamente trazada. Su trabajo es claramente descriptivo e intenta visualizar las principales tendencias y posiciones de los escritores dentro del contexto de la guerra.

Los primeros considerados son aquellos que, nacidos entre 40 y 60 años antes del inicio del conflicto, poseían una reputación que sirvió de enclave a su perspectiva. Entre estos, Joseph Conrad jugó un rol esencial en el programa gubernamental de propaganda visitando estaciones navales y barcos²⁹ alentando a los marinos. Rudyard Kipling representó el bastión del aparato propagandístico³⁰, convirtiéndose en “the great bard of imperialism [who] had been promising England a war (...) he became almost as prolific as he had been in the first fabulous years of his career, producing poems, short histories, and propaganda pamphlets.”³¹.

El segundo grupo está constituido por aquellos quienes participaron activamente en la guerra y que en cierta medida reconstruyen su experiencia. Rupert Brooke es reconocido por Hicks como uno cuya actitud no se tornó crítica de los ideales románticos de la guerra, sino más bien reflejo de ellos. Robert Graves y Siegfried Sassoon como los de mayor impresión y expresión de lo vivido en las trincheras. Entre estos últimos, Wilfred Owen habría demostrado ser el más talentoso, pero de menor impacto y difusión.

Un tercer grupo está formado por prosistas que han sobrevivido a la guerra. Entre ellos se cuenta a C. E. Montague con Disenchantment, ensayo que revisa el ánimo belicoso por medio de una caracterización de los soldados. R.H. Mottram y su trilogía Spanish Farm narra, más que los horrores de la guerra, la complejidad de ella a través de las relaciones y las decisiones de los altos mandos a los ojos de un intérprete. Ford Madox Ford escribe ensayos propagandísticos para rebatir los argumentos levantados en contra del conflicto, justificando las causas y las formas. La prosa más significativa de los años veinte vendría, según Hicks, de la mano de Edmund Blunden y Robert Graves en los textos Undertones of war y Good-bye to All That respectivamente.

Bajo este prisma, es improbable que, a la luz de la experiencia que resulte Segunda Guerra Mundial, se genere un mismo movimiento artístico, pues los nuevos poetas y escritores heredarán los escritos de quienes experimentaron anteriormente una guerra de enormes magnitudes y que han discutido y enfrentado la ilusión de una guerra justa, aunque

²⁸ A pesar de que “Literature and the War” sólo menciona a Wilfred Owen (quizás no por descuido, sino más bien por el peso de la primera crítica), ilustra el contorno de lo que fue la divulgación escrita y oral de los años en guerra, ofreciendo un marco temporal necesario para esta investigación.

²⁹ El trabajo de Hicks recupera fragmentos de uno de los discursos de Conrad en los días previos a la Guerra: “If England comes into the war, then, no matter who may want to make peace at the end of six months at the cost of right and justice, England will keep on fighting for years if necessary”. Hicks, Grandville. “Literature and the War”. College English. Vol. 1, n° 3, 1939, 200.

³⁰ Quizás por esa prolífica persuasión es que, a la luz del término de la guerra, escribe su poema “Common Form”: “If any question why we died, / tell them, because our fathers lied”. Sobre este poema recogido en Out in the dark, David Roberts distingue tres caminos de interpretación: las mentiras de los padres pueden ser leídas desde los argumentos políticos para mover a los jóvenes a enlistarse; otra opción es responsabilizar a quienes fallaron en la construcción de un ejército competente antes de la guerra; o una crítica a sí por haber enviado a su único hijo a una muerte segura.

³¹ Hicks, Grandville. op. cit., 201.

no niega la posibilidad de una reescritura de discursos producto del ánimo nacionalista o convicciones que superen la sensatez:

“Here is a generation of writers the very core whose thinking and feeling is disillusionment wrought by the last war. Doubtless many of them will support England in her present venture, but can there be another Kipling or, for that matter, another Wells? Will the propaganda bureau again find such willing and naïve servant?”³²

Hacia 1946 vendría una revalorización del trabajo de Owen por mano del poeta galo Dylan Thomas, quien producto de la última guerra y el bombardeo atómico a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki redescubre el contenido de su discurso poético, destacando su capacidad de despliegue del paisaje y vivencia del frente, en virtud de un desentendimiento de los lectores que han postergado u olvidado su importancia. El breve ensayo de Thomas posee precisamente la cualidad de colocar nuevamente en la palestra la poética de Owen, titulándolo como el principal poeta de la guerra³³: “he is a poet of all times, all places, and all wars. There is only one War: that of men against men”³⁴.

La orientación de Thomas vitaliza dos lecturas del discurso de Owen: testimonial y refractiva. Desde la primera, el impacto del nuevo espacio, la muerte de sus camaradas y el trauma de las explosiones; de la segunda, a partir de oposiciones e influencias que el autor reconoce entre el germen de Keats, los valores nacionales y los cuadros de su hogar (*childhood*). Ambas expresiones coinciden y se expresan en su composición. En su revisión a *Exposure* declara: “Who wrote this? A boy of twenty-three or four, comfortably born and educated, serious, “literary”, shy, never “exposed” before to anything harder than a Channel crossing, fond of *Endymion* and the open air, fresh from a tutor’s job”³⁵. El discurso de Owen se articula en Thomas a partir de la comunión de la expectante visión de la muerte (recogido de la experiencia humana), obteniendo aliento desde el “*Endymion*” (experiencia literaria de juventud), para expresar la impresión de los muertos en las trincheras.

La presencia de Keats en el discurso de Owen funciona –dice Thomas– a modo de herramienta lingüística para proyectar la desilusión sobre la idea convencional de la gloria de la guerra que prescinde de valores universales, recurso que también servirá para expresar su amor por otros que comparten su condición. Será ocasión para anunciar una lectura que tendrá plena vigencia en estudios posteriores: la comparación no tan sólo de los elementos de construcción poética, sino de las vidas de ambos poetas.

Para Thomas, el verdadero poder del discurso de Owen no ha sido conquistado. Su poesía habría alcanzado en 1918 un alto desarrollo, pero todavía se encontraba en búsqueda y experimentación. La visualización de sus primeros trabajos hasta “*Strange Meeting*” demuestran los niveles de evolución. No obstante, la dificultad no fue impedimento para volverse una voz prominente e influyente en la nueva generación de poetas (contrario a la comprensión de Yeats):

³² *Op. cit.*, 207.

³³ El concepto *War poetry* será atendido en el tercer capítulo de este trabajo. No obstante, es preciso adelantar que, para los diferentes críticos, el primer y más claro expositor de este concepto es Wilfred Owen: “[war poetry] can be difficult to define, but we know them when we see –and hear – them: Owen’s ‘Dulce et Decorum Est’, for example”. Stallworthy, Jon. *War and Poetry*. Gran Bretaña: Cyder Press, 2005. 5.

³⁴ Thomas, Dylan. “Wilfred Owen”. *Quite early one morning*. New York: New Directions, 1968. 76

³⁵ *Op. cit.*, 77-78

“Had he lived, English poetry would not be same. The course of poetry is dictated by accident. Even so, he is one of the four most profound influences upon the poets who came after him; the other three being Gerard Manley Hopkins, the later W.B. Yeats, and T.S. Eliot.”³⁶

Más allá de estas apreciaciones, es importante destacar que Thomas visualiza un sentido característico del discurso poético de Wilfred Owen que está más allá de la mera denuncia o exposición de hechos: “he believed there was no one true way because all way are by-tracked and rutted and pitfalled with ignorance and injustice and indifference”³⁷. Es capaz de concebir como la poética de Owen discute con ella misma, desde la ilusión de honor en la guerra a las fatamorganas y sueños-pesadillas finales, evitando la conclusividad hacia si mismo, no imponiéndose una verdad definitiva, pues los desconocimientos, la ignorancia, la injusticia y la indiferencia también se presentan en su palabra y que debe enfrentar.

1.2 Segundo periodo de la crítica

A pesar del trabajo de Dylan, no será hasta 1962 que Wilfred Owen alcanzara el interés de la crítica a consecuencia de otro evento bélico. El 14 de noviembre de 1940 la catedral de *Saint Michael*, con más de seiscientos años de antigüedad, fue bombardeada por el ejército alemán en su ataque a la ciudad de Coventry. De ella quedaron sólo pilares y fragmentos de los cimientos. Tras el término de la Segunda Guerra se inicia el proceso de reconstrucción. La empresa tiene fin en 1962, encargándose al activo pacifista Benjamín Britten componer la música para dicha ocasión. Voces de la liturgia se combinan con los versos de poetas de la guerra, entre los cuales ocupan una gran parte los de Wilfred Owen. La obra se tituló *War Requiem*. El trabajo de Britten “to Owen`s work contributed considerably to public interest in the work after the Second World War”³⁸. En adelante, con la Guerra de Vietnam resonando en el ambiente, muchos comenzaron a revisar sus poemas, se recuperaron textos, múltiples versiones y fragmentos de cartas fueron publicados.

El primero de esos recopiladores es Jon Silkin en 1972. Su trabajo precisa acopiar voces cruciales de la Gran Guerra, entre las que incluye a Hardy, Kipling, Blunden, Sassoon, Rosenberg y Wilfred Owen con no menos de cincuenta páginas. Ya desde el prefacio de su trabajo se refiere sin mayores preámbulos a la carga de *The Oxford Book of Modern Verse*, pero da una mayor cobertura a la problemática, ampliando la discusión hacia el romanticismo:

“In Paradise Lost Milton registers this difference when he causes Lucifer and his angels to rebel against God with the result that the parties go to war. The account of the Satanic artillery of trajected trees, which tactic temporarily dismays the angelic host, is a poetry written within an emotional understanding of war. If the host on either side had been killable, Milton would, at this juncture in his epic, have been writing a poetry as much classifiable as war poetry as Rosenberg`s. Yeats`s exclusion of Owen from his The Oxford Book of Modern Verse (1936) was probably not only the result of philosophical and aesthetic antipathies but

³⁶ *Op. cit.*, 80

³⁷ *Op. cit.*, 83

³⁸ Greening, John. *op. cit.*, 11.

also, perhaps, because Owen was writing a poetry directly to do with combat, what ever else – ‘He (Owen) is all blood and sugar–sucked candy’ wrote Yeats. On the other hand Yeats’s airman seems not to be concerned with combat. Owen’s poetry, arising out of involvement with war³⁹.

Estas líneas están direccionadas a comprender el trabajo de Owen más bien apegado a una tradición y no como el resultado de un momento histórico. El problema de Yeats, a los ojos de Silkin, es no comprender que la poesía de guerra tenía raíces en el romanticismo y no aventurar que, con el tiempo, estos escritos cobrarían un espacio propio dentro de la crítica.

El mismo año de la publicación de Silkin, Roland Barthel, en la Universidad de Oregon, se dedica a estudiar y enseñar a Owen desde una mirada que discute con el cristianismo. En su ensayo *Teaching Wilfred Owen’s War Poems and The Bible*, pretende identificar, a partir de sus poemas de guerra, aquellos que evidencien vínculos e interpretaciones a partir de lecturas de capítulos bíblicos. Parte, claro, por aquellos textos donde la alusión a las parábolas es de innegable identificación como un correlato.

“The Parable of the Old Man and the Young” es una reescritura del sacrificio de Isaac en el “Génesis”. La relación entre los textos está expuesta por Barthel como una configuración disociada de las figuras patriarcales: lo que en un comienzo está expuesto como un parafraseo de la parábola original, termina por presentar el sacrificio que la ‘familia inglesa’ ha sometido a sus hijos al enviarlos a la guerra y no respetando los verdaderos designios de Dios.

El trabajo de Barthel es meticuloso al revisar la parábola de Owen a la luz de las diferencias y marcas ligüísticas que producirán el quiebre hacia una nueva lectura. La primera parte del trabajo contempla la revisión del contenido del texto original, comprendiendo su sentido último como la tentación de Abraham de no seguir la ley divina; para luego oponerla a “The Parable of the Old Man and the Young”, donde la figura de Dios nunca exige –aquí– la obediencia ciega y ni, tampoco, exige la ofrenda. Sin embargo, el hombre decide arrojar a su hijo al mundo de la guerra.

Durante la construcción del poema existen, según Barthel, sellos y giros argumentales que ayudan a construir esta nueva orientación del relato (además de los tres momentos ya nombrados), para concluir en una yuxtaposición del santo bíblico sirviendo como un moderno señor de la guerra: “The tempo of the poem should also be considered. Not only has the story been reduced to a third of its length; the story is retold so rapidly that Abram’s actions seem abrupt and cruel, devoid of spiritual significance they have in Genesis.”⁴⁰

Semejante ejercicio realiza con el poema “Greater Love”, a luz de las lecturas bíblicas de “Juan”, “Lucas”, “Crónicas” y “Números”; con la intención oponer el amor propuesto por el texto canónico al formulado en el contexto de la guerra con los soldados del bando beligerante. “Sonnet: on seeing a piece of our artillery brought into action” –de acuerdo a Barthel–, reconstruye el episodio de la Torre de Babel levantándose contra los cielos.

El trabajo de Barthel puede sintetizarse como un intento de enlazar la tradición cristiana nacional en boca de un país que utiliza dicha herencia para propósitos que parece contradecir. Su análisis es certero al registrar los paralelos bíblicos. No obstante,

³⁹ Silkin, Jon, Ed. *Out in the battle: the poetry of the Great War*. London: Palgrave Macmillan, 1998. viii.

⁴⁰ Bartel, Roland. “Teaching Wilfred Owen’s war Poems and the Bible”. *The English Journal*. Vol. 61, n°1, 1972. 39.

no esboza lecturas en otras direcciones o considerando el patrimonio familiar⁴¹ que cumple un rol determinante en estas oposiciones de orden cristiano, ni tampoco incluye como su adolescencia y estadía en la vicaría de Dunsden enriquecieron su dominio sobre la doctrina.

Más importante aún, el ensayo de Barthel no profundiza cómo a través del discurso de Owen se colocan en tensión las fuerzas que buscan cosificar un credo ni expresa las conexiones internas entre el tono y la propaganda, que sin duda es determinante en el proceso de recepción y que discuten desde la poesía de Owen:

“I, too, saw God through mud – The mud that cracked on cheeks when wretches smiled. War brought more glory to their eyes than blood, And gave their laughs more glee than shakes a child.”⁴²

Herbert Lomas revisa algunas de las principales aristas, desde los aspectos en que se ha mantenido distancia por sensibilidades ante fibras antibélicas; la discusión con la defensa pacifista de sus textos, que compete a un área extra-literaria; y el erotismo insinuado en las descripción de la guerra misma que es explicado como expresión de su sexualidad: “Before what could fuel an Owen industry –and perhaps create a bad model for poets–it’s good to hesitate”⁴³. “The Critic as Anti-Hero: War Poetry”, tiene como propósito promover un estudio de la poesía de Owen que contextualice adecuadamente guerra, biografía, experiencia y expresión.

El proceso para dicha tarea comienza por derrumbar el mito de la víctima de la guerra. Para Lomas no existe verdadero heroísmo en Owen, sino una construcción que proviene desde él y desde sus lectores. El primero de esos cimientos se construye desde el discurso del poeta, quien no busca expresar experiencia bélica, sino una suerte masoquismo ambiguo. El rasgo viene desde poemas anteriores⁴⁴, pero que al iniciarse el conflicto y al estar inserto en éste, no comprende la complejidad de la situación: su trabajo poético, más que manifestación de humildad y compromiso con la realidad, es un reflejo de su carácter hedonista en la lectura de Lomas. Por otra parte, establece a la crítica la necesidad de desligarse del peso de la muerte de Wilfred Owen en los días previos al armisticio, pues el deceso adhiere la constitución del arquetipo heroico. Lomas señala que los estudios deben apartar toda postura ideológica sobre la guerra, pues dicha base continúa promoviendo una revisión cercana a la propaganda y retórica pacifista: “Owen’s ‘elegies’ are announced as a warning rhetoric and pacifism, explicitly dissociated from glory, consolation, even poetry”⁴⁵. La articulación de estas dificultades proviene del circuito lector que ha sido anunciada por Silkin en el prefacio de su trabajo señalado: el imaginario colectivo inglés atrae aquello que inspire compasión, lo sobrevalora y hace de este un objeto de adoración de carácter casi religioso, volviéndolo intratable e indiscutible. Superando estas barreras es posible

⁴¹ Dominic Hibberd –quien citado al comienzo de esta discusión como eje organizador- señala como los vínculos de su infancia y filiales serán determinantes en su lenguaje y educación literaria durante la construcción de su trabajo biográfico.

⁴² Owen, Wilfred. “Apologia pro poemate meo”. *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 101.

⁴³ Lomas, Herbert. “The Critic as Anti-Hero: War Poetry”. *The Hudson Review*. Vol. 38, N° 3, 1985, 376.

⁴⁴ Owen, Wilfred. “Lines written on my nineteenth birthday”. *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 9.

⁴⁵ Lomas, Herbert. op. cit., 378.

contemplar la naturaleza verdadera del trabajo de Owen: “potentially fine, much admired, it ends in awkward cacophony, archaism, pale Danteisms, unenglish syntax”⁴⁶.

“Strange Meeting” es uno de los poemas en los que se manifiestan estas carencias. Comenzado por el recurso de la pararrima⁴⁷ que recorre el texto, el cual funciona más bien como distractor que configurador. La fascinación por los muertos y un lenguaje que estaría al borde de caer en la verborrea no permiten mostrar claramente el argumento del soldado alemán muerto que se encuentra en el infierno ni la secuencia narrativa que está al interior de los versos.

¿Cuál es la intención de Lomas tras este análisis? Evidenciar la fuerza real que sustenta la lírica de Owen: la negación de la expresión sincera y libre de su sexualidad. La personificación de su voz en sujetos distintos al interior de sus poemas, confundidos y enfrentados como enemigos y, simultáneamente, amantes. Heridas, cuevas, penetración, armas y trincheras ocultan erotismo. Esta comprensión freudiana de Owen –para Lomas – no es sino una manifestación oculta tras el lenguaje bélico que encuentra una válvula frente a los celos colectivos expresados en la fobia del comportamiento socialmente aceptable:

“Penetrating with the bayonet, does he find an outlet for unadmitted homosexual yearnings? In accepting the bayonet in his bowels does he fulfill his masochistic fears, fantasies and needs? Sadism is certainly released not only in the killing but in the “power to fuck men” about and in the power over life and death, like of a god.”⁴⁸

El problema de Lomas resulta precisamente de reducir la producción de Owen a su sexualidad. No es posible evadirla del análisis, pero tampoco concluir allí su lectura. Gracias a las últimas biografías publicadas es posible enterarse de cómo el control sobre su vida encontró impulso en sus textos: “He was gay –not that there was an accepted adjective in his time for the love that dared not speak its name (...) Caution was essential in an age when gay men were always at risk from blackmailers and the law, and secrecy became a continuing theme in his poetry.”⁴⁹. Ciertamente Owen obtuvo provecho de algunas de las amistades que son observadas sospechosamente por Lomas, como también existe pasión y culpa frente al soldado enemigo caído o al sacrificio de los jóvenes que Inglaterra envió al frente sólo a morir; mas describir y escuchar la poesía de Owen exclusivamente como la codificación de una sexualidad reprimida se desentiende con demasiada sencillez de la experiencia bélica, la carga ideológica nacional y religiosa, y de una tradición literaria que, por ejemplo Thomas, Greening o Hibberd, ven atraída desde el romanticismo.

Craig Raine, en *Haydn and the Valve Trumpet*, retoma la valorización que Yeats hizo en 1935, intentando precisar los defectos de su lectura. Su trabajo sigue al de Lomas en el sentido que tiene como propósito esencial invalidar la premisa del valor literario de la pequeña producción que componen los poemas de Owen: la pobre y mediocre producción

⁴⁶ Op. cit., 381-382.

⁴⁷ Técnica de composición de Owen, considerada por muchos su mayor cualidad: “In technical terms, pararrhyme arise when two end-of-line words are identical in consonant sounds both before and after different vowels sounds”. Knowles, Owen. op. cit., 17.

⁴⁸ Lomas, Herbert. op. cit., 389. 1985.

⁴⁹ Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. xxi-xxii.

de la Primera Guerra Mundial y la crítica incapaz de liberarse del peso de las circunstancias históricas son las responsables de su sobrevaloración⁵⁰-dice Raine.

La tensión entre testimonio y poesía que intenta disolver su crítica se nutre del despojamiento, primero, de su cualidad descriptiva, pues asevera que “becomes impossible, as Owen stipulates, to apply the criterion of sincerity to a poetry whose language is so frequently artificial and literary”⁵¹, restando el carácter de representación y contemplación de sus escritos, mientras mueve su discurso a la asociación con una palabra irreal y hacia la asimilación dentro de los parámetros del canon de la lírica. Owen es capaz, a los ojos de Raine, de sacrificar incluso el sentido de su texto con el fin de satisfacer las demandas de la rima o ingresar en su discurso arcaísmos desvergonzadamente; su palabra “wishes to evoke rather than describe, and too much of that evocation takes the form of emotional blackmail, largely because Owen is insensitive to the possibilities of understatement”⁵². La palabra no figuraría en nada más que un aparato conmovedor que nada tiene de verosimilitud, un mecanismo retórico más cercano a la lírica que a una topografía.

Raine desestima además su patrimonio desde el género, lo califica de mal lector de la tradición romántica y promotor de vagas cualidades poéticas, careciendo de característica que define a todo poeta: un buen oído. Conduciéndolo a construir aliteraciones mecánicas de imágenes que recuerdan “too much bad Keats and Worse Shelly”⁵³.

Estando de acuerdo o no con Raine, resulta necesario apuntar que excluye un aspecto elucidario en cuanto a los recursos románticos durante el transcurso de la Primera Guerra, no siendo éstos sólo una actitud de Owen hacia sus escritos. La canonización estaba discutiéndose y resistiendo desde su discurso hacia la oficialidad porque los modelos literarios estuvieron modulados en pro de un ánimo nacionalista, cosificando el género. Esto bien lo reconoce Eagleton al realizar el itinerario de las letras inglesas:

“Cuando el capitalismo británico se sintió amenazado por sus jóvenes rivales alemanes y norteamericanos –e incluso consideró que lo iban dejando atrás- la triste e indigna arrebatña de demasiados capitalistas en pos de muy pocos territorios ultramarinos, que culminó en 1914 con la primera guerra mundial imperialista, creó la urgente necesidad de contar con un sentido de misión y de identidad nacionales. En los estudios de letras inglesas importaba menos la literatura inglesa que la literatura inglesa: nuestros grandes poetas nacionales Shakespeare y Milton, significado de una tradición y de una identidad nacional y orgánicas a las que podrían incorporarse los nuevos reclutas mediante el estudio de las letras humanas(...) la literatura inglesa llegó al poder cabalgando en el nacionalismo del tiempo de guerra, pero, asimismo, representó una búsqueda de valores espirituales por parte de las clases dirigentes inglesas cuyo sentido de

⁵⁰ Aunque incluso entre aquellos que son defensores de Owen son capaces de distinguir entre aquello que resulta meramente una actitud admirativa y una realmente crítica: “We can now see that most of the war poets – like most peace poets before and since – were bad, vapid poets, but there were also a number of good, true poets; and ‘the true Poets’, wrote Wilfred Owen, ‘must be truthful’”. Stallworthy, Jon. *Anthem for Doomed Youth*. London: Constable & Robinson, 2003, 9.

⁵¹ Raine, Craig. “Wilfred Owen”. *Haydn and the valve trumpet*. London: Picador, 2000. 158

⁵² Op. cit., 159.

⁵³ Op. cit., 158.

***identidad había sido profundamente trastornado y en cuya psique los horrores que sufrió dejaron cicatrices imborrables*⁵⁴.**

No es difícil reconocer tras el análisis de Raine la lectura previa de la introducción de *The Oxford Book of Modern Verse* y de sus escritos sobre Owen (no por casualidad afirma que “is the rhetoric of speakers` corners”, mientras que Yeats dice “I consider unworthy of the poet`s corner of a country newspaper”). Quizás por ello tampoco considera la importancia de la voz y el tono propio dentro del poema. Puesto que si bien la crítica no ha sido capaz de alejarse de la atrocidad de la guerra para evaluar su producción poética, tampoco ha sido considerada por esta para su interpretación. La propuesta de Lomas es una lectura que despoja a la voz del sujeto y al sujeto de su mundo. Una lectura que excluye al sujeto y a la realidad responde más bien al modelo de la poesía moderna de Yeats.

Parte de los intereses del discurso de Owen están dirigidos a la apelación, hacia un interlocutor para informar a este de la atrocidad de la guerra, pero ello no implica que su palabra sea meramente descriptiva ni mucho menos objetiva: “Nor is it about deeds, or lands (...) My subjct is War and the pity of war”⁵⁵. Lo importante es la piedad y avivar una reacción ante la pasividad. No sólo aquello que sucede afuera, sino también como reacciona su mundo interior expuesto al límite, de ahí que se registren en sus poemas imágenes de sueños, recuerdos, dudas, conflictos cristianos; por medio de palabras encontradas y cortadas en yuxtaposición que resultan para Raine simples aliteraciones y epítetos innecesarios (que interpretará a su manera Tadeusz Slawek más abajo). El mundo que construye Owen por medio de su poesía no es universo cerrado y acabado, sino una discusión de voces y consciencias que oponen realidades llevadas al límite.

Paul Norgate visualiza una línea de acercamiento desde el contexto literario inmediato, revisando uno de los grupos artísticos formados dadas las vicisitudes de la época: *The Soldier Poets*. En el panorama de Norgate, una de las principales claves para la comprensión del conjunto poético de Wilfred Owen es entender que no viene dado como un ente aislado, sino a la par de una necesidad manifestada por otros poetas: no sólo Owen o Sassoon son los portavoces de una poética de rechazo a la propaganda bélica, sino que hubo difusión de ella por medio de la prensa oficial –que se mantuvo abierta a las cartas de los detractores –como también folletos y publicaciones propias. Simultáneamente, dentro de los medios oficiales, existió una amplia producción que procuró robustecer el sostén ideológico que justificó la participación inglesa en la movilización.

Kyle Galloway, editor de *Poetry Review* desde 1916 (una de las más difundidas en su tiempo), toma conciencia de esta divulgación y da a la revista el tono y contenido que la población ansía. El gran número de textos publicados por la revista conduce a Galloway editar dos compilaciones: “Songs of the Fighting Men by The Soldier Poets” (1917) y “More Songs by The Fighting Men”(1918). Estas publicaciones popularizaron la nomenclatura, incluyendo a Owen en ella sin ser publicado nunca en una de éstas.

La atención por esta lírica proviene del interés por las noticias, experiencias del frente⁵⁶ y de las devastadoras novedades de la batalla de Somme⁵⁷. Estas desmoronaron el espíritu

⁵⁴ *Eagleton, Terry. op. cit., 42-44.*

⁵⁵ Owen, Wilfred. “Preface”. *Op. cit.*, 192.

⁵⁶ Existió una fluida correspondencia en el periodo de la guerra, no obstante, la censura de un equipo encargado de filtrar la mensajería destruyó las misivas, dejando muchas dudas sobre la situación real en el frente. Una de las cartas halladas en Francia escribe: “No vuelvas a escribir por las dos caras de la hoja porque la carta estaba toda cortada. Sabes que ellos, al recortar las partes

local, fue entonces que la comunidad inglesa necesitó actualizar los fundamentos morales de su empresa por medio de la poesía: “the verse of the Soldier Poets everywhere endorse an unquestioning acceptance of necessity for continued prosecution of *this* war and of all the sacrifices entailed- including the grim condition of the West Front”⁵⁸. Los poemas alentaron al ciudadano común para creer y apoyar la conflagración a pesar de las increíbles cifras de las bajas⁵⁹. Ante esta masiva producción, Owen escribe poniendo en duda los sustentos con los cuales se considera justa y noble la guerra, proponiéndolos como deformaciones de valores y reduciéndolos al ridículo.

Uno de los más populares poemas de Owen es “Dulce et Decorum est”⁶⁰, el cual Paul Norgate propone revisarlo a luz de las publicaciones como las del poeta H.J. Jarvis y la de Sydney Oswald en *Poetry Review*, pues sus trabajos también se sustentan sobre la premisa de continuar con los valores propuestos a partir de frase de Horacio. El proyecto poético de *The Soldier Poetry* se funda sobre la tradición en la cual la batalla es idealizada, mientras que la experiencia poética de Owen, experiencia real, puede ser considerada como una lejana yuxtaposición entre lo oficialmente aceptado y lo que aún no está dicho o no desea verse. El ejercicio se repite con “Conscious”, uno de los poemas que expone los traumas de las bombas en el ánimo de un paciente en una clínica de rehabilitación en contra del poema de Gilbert Waterhouse, “The casualty clearing station”, donde el enfermo encuentra reposo, calor y bienestar:

“The casualty clearing station (...) See how they close me in, They, and the sisters` arms, One eye is closed, the other lid Is watching how my spirit slid Toward some red-roofed farms, And having crept beneath them, slept Secure from war`s alarms. Conscious (...) Nurses look so far away. And here and there Music and roses burst through crimson slaughter He can`t remember where he saw blue sky. More blankets. Cold. He`s cold. And yet so hot, And there`s no light to see the voices by; There is no time to ask –he knows not what.”⁶¹

Norgate, establece los límites y las intenciones de cada uno de estos fragmentos. En el primero:

“[It] contrives an image, virtually, of paradise regained, whether read as the prelude to safe awakening on the morrow, and the road to recovery; or possibly,

que no quieren que yo conozca de una cara, se llevan también lo que hay detrás”. s.a. “Novedades desde el frente”. Muy interesante: La Primera Guerra Mundial. Ed. Gutiérrez, Gabriel. N° 4, 2008, 25.

⁵⁷ Entre el 1 de julio al 18 de noviembre, de acuerdo a la cronología de Jon E. Lewis en *The Mammoth Book of Eyewitness World War I*. Ed. Jon E. Lewis. New York: Carroll and Graf. 2003.

⁵⁸ Norgate, Paul. “Wilfred Owen and the Soldier Poets”. *The Review of English Studies, New Series*. Vol. 40, N° 160, 1989. 520.

⁵⁹ “Somme offensive (1st July): 60,000 casualties on first day. Total British/ French casualties: 620,000. German: 450,000”. Greening, John. Op. cit., xii.

⁶⁰ Owen Knowles, en su “introduction” a *The poems of Wilfred Owen*, reconoce en la actualización horaciana una crítica a la actitud pasiva de la población civil ante la guerra, o de quienes la promueven bajo premisas de un falso patriotismo, en especial contra Jessie Pope, pues, originalmente, el poema “Dulce et decorum est” en sus borradores subtítulo *to a certain Poetess*, lo que ha sido interpretado como una clara réplica a sus composiciones. Knowles, Owen. op. cit., 14.

⁶¹ **Recogidos por Paul Norgate. Op. cit. 523-524.**

as the moment of happy release into a serene death. From its ironic title onward, Owen's 'Conscious' comprehensively undercuts any such expression of hope'⁶².

Waterhouse se inscribe dentro de una línea que busca crear lazos entre las decisiones gubernamentales, las consecuencias de la guerra y la necesidad de enlistarse; el segundo, de Owen, de rechazo a establecer entre estos elementos nexos de dependencia por medio de una exposición real de la experiencia y la pérdida de una fe ciega. En cuanto al cristianismo ejerciendo de eje articulador en sus poemas, Norgate lo visualiza como un recurso que no es propio de Owen, sino una constante en el resto de los poetas de la Primera Guerra. La diferencia se patentó a partir de la discusión con el uso convencional de la asociación del sacrificio en el mito cristiano a la par del sacrificio de los jóvenes que se han enlistado para sacrificarse por su rey y su país.

“At a Calvary near the Ancre” entendido como una reacción contra el credo ortodoxo cristiano, es releído en función de un *Soldier Poet*, H.J. Jarvis y su “At a Wayside Shrine”. Ambos poemas nacen de la analogía de la crucifixión de Cristo, mas Owen pone en duda la premisa de la “acción de amor” descontextualizada, el sacrificio en el poema está irónicamente banalizado por los espectadores y por la comunidad (la arena política), que olvida y que cuyas muertes vuelve virtualmente irrelevante.

El trabajo de Norgate logró, en cierta medida, lo que Grandville Hicks se propuso. Considerando la ventaja de la distancia, su estudio ubica la poesía de guerra de Owen no como un evento aislado, sino a una voz que se articula en virtud de otras, a las que atrae, responde o actualiza. Por otra parte, el proceso lector que motiva Norgate no se desentiende de los vínculos con la realidad y con los discursos emitidos por la autoridad. Es quizás lamentable que su estudio se limite a acreditar las conexiones a partir de un grupo particular y no con el resto de las producciones poéticas del periodo o no dar más cabida a lo publicado en otros medios para evidenciar la transformación del ánimo del lector.

El estudio preliminar de Owen Knowles en *The poems of Wilfred Owen*, presenta un completo panorama de consideraciones para acercarse a su poesía. Su introducción propone la tarea de observar los cambios durante el proceso de captura de reclutas hasta la moral una vez en el frente, pues la tesis central de Knowles es que la poesía final de Owen (1917-1918) proviene de la producción oral del canto de los soldados, de sus comentarios en las trincheras y de las experiencias traumáticas, irreconciliables con el hogar y los cimientos de la cultura nacional. Es en virtud de este propósito que la palabra en Owen “is so ‘unspeakable’ that it threatens to beggar conventional language, existing mythology and any surviving vestiges of patriotic warrior-poetry”⁶³. El hablante en su obra incluiría de esta manera a los soldados, cediendo a ellos su palabra para expresar lo no dicho, mientras entabla simultáneamente una tensa actualización con la tradición.

La novedad en el trabajo de Knowles proviene del reconocimiento de tres voces en los poemas de Owen, todas a partir del propósito de servir como voz de otros o para los otros:

“This connection helps to explain the development in Owen’s work of three types of persona, all of them connected with more impersonal roles that he came to associate with the soldier-poet: that is, the combatant-speaker identify with the collective ‘we’ but who emerge as the historian of their shared suffering; secondly, the speaker whose identity is shaped by the ceremonial function he performs as elegist and anthem-maker; and finally, the spokesman for mediation

⁶² Norgate, Paul. *Op. cit.*, 525.

⁶³ Knowles, Owen. *op. cit.*, 6.

or protest, who, engaging with civilian attitudes and perceptions, act as an ambassador for his voiceless brothers.⁶⁴

El problema instalado con esta afirmación es de consideración para esta investigación, ya que si la palabra es capaz de perder el eje que lo conecta directamente con su autor y se presta a otros sin negarse a sí misma, estamos frente al umbral de la superación de una construcción que sólo busca identificarse consigo, característica propia de la poesía moderna. Bajtin, al estudiar la poética de Dostoievski, señala: “El discurso poético en sentido restringido exige la unificación de todas la palabras, su reducción a un denominador común, mismo que puede ser o palabra del primer tipo de discurso”⁶⁵ esta palabra de primer tipo es aquella donde predominan rasgos de caracterización individual. Si Knowles está en lo cierto, este rasgo de individualidad se rompe para abrir la conciencia del héroe –voz del discurso poético de Owen- para cubrir las conciencias ajenas y encontrar desde su propio discurso el camino hacia ellas. Escapando a los límites impuestos por la monofonía⁶⁶ que intenta fijar y no permitir el ingreso de otros discursos.

Siguiendo con el trabajo de Knowles, parte de la poética de Owen atrae modelos anteriores, en especial a Keats. Como Thomas reseña, Wilfred Owen intenta reconstruir el proceso de composición trabajando minuciosamente en cada sección, comportándose como un artesano que siempre perfecciona su obra. “Exposure”, uno de sus más revisados poemas, posee un lenguaje evocativo y con especial atención “keatsiana” en detalles y musicalidad: su influencia se presenta bajo la forma de aliteraciones, asonancias, musicalidad y rico vocabulario. La pararrima como recurso sonoro recalca la ilusión del ideal de Keats, de rima total, pero que es por la asonancia de Owen una incapacidad de la misma.

El lenguaje poético de la tradición, al verse corrompido, negado a la generación de Owen por la guerra, es inválido para tratar los nuevos asuntos, de allí la adaptación y transformación de los recursos de Keats y sus imágenes. No obstante, una de las principales razones que Knowles ve en la modulación del modelo romántico hacia la poesía de guerra recae en su experiencia junto al poeta Sigfried Sassoon en el centro de rehabilitación *Craiglockhart* durante 1917. Leyendo sus poemas y, luego, entablando una estrecha relación de discípulo maestro, sus producciones son conducidas a otro nivel de expresión: “Owen would never lose his Keatsian gesture (...) but here was the breath of modern life, the splash of contemporary colour that his verse need”⁶⁷ –dice Greening.

“Dulce et Decorum Est”, “Exposure” y “Insensibility” evidencian para Knowles la aficción del poeta georgiano en su lenguaje, ya que es llevado “from the mere description of passive suffering toward active, iconoclastic protest. Indeed, Sassoon’s own anti-war protest of 1917 provides an illuminating gloss on the tone of sustained and controlled fury in Owen’s poems”⁶⁸. La presencia del lenguaje romántico y la construcción de Sassoon en la creación de Owen también es iluminada por Dominic Hibberd:

⁶⁴ *Op. cit.*, 10.

⁶⁵ Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética* a. 291.

⁶⁶ Jofré indica que la monofonía se revela como una fuerza sustentada en “la creencia de que el discurso propio es único discurso coherente”. Jofré, Manuel. “El diálogo de los lenguajes y el discurso filosófico” [online] < <http://manueljofre.blogspot.com/2005/08/el-dialogo-de-los-lenguajes-y-el.html> > [consulta: 09 julio 2007]. El discurso poético, como expresión del tono personal tendría profundos lazos con la monofonía.

⁶⁷ Greening, John. *op. cit.*, 7.

⁶⁸ Knowles, Owen. *op. cit.* 13.

***“The more obvious models for verse which Sassoon provided were, of course, his short war poems; these were already well known and had most of them been written for periodicals as sudden, sharp blows to the civilian conscience. They moved Owen deeply and he began at once, typically, to imitate them. Little comment is needed on the close similarities between many of his Craiglockhart poems and poems by Sassoon.”*⁶⁹**

De acuerdo a estas lecturas, la palabra en Owen habría cobrado un nuevo tono y, por consiguiente, una nueva manera de dirigirse a su interlocutor. Dicha evolución, por supuesto, alterará el grado de relación con la palabra ajena que será necesario revisar en detalle en el análisis posterior del discurso en Owen.

Continuando el interés por la palabra, Tadeusz Slawek intentó penetrar en el lenguaje del discurso de Owen por medio de una comprensión semiológica, principalmente desde Barthes. Su análisis comienza por otorgar a la guerra un lugar dentro de las manifestaciones culturales de la humanidad y no su rechazo (atendiendo uno de los problemas destacado por Raine). La palabra, dentro de dicho contexto, no puede ser atendida ni analizada como aquella enunciada en momentos paz, pues sus usos implican diferentes valores de acuerdo a necesidades divergentes y a relaciones no antes realizadas: “While the language of culture is functional and utilitarian, the language of war constitutes an extra layer of significance added to it; it builds another system of meaning which is nevertheless rooted in the system of cultural sign-functions”⁷⁰. Por consiguiente, la construcción poética de Owen tiene su anclaje y emerge precisamente de la factibilidad e historicidad del ser humano.

Slawek utiliza como núcleo para su análisis el poema “À Terre”, pues de éste se desprenden las relaciones que se requieren estudiar para la comprensión del modelo semiótico en Owen. La primera de ellas es *Man and Another Man*: en ella se propone la alteración de la equidad comunicativa entre aquel que ha participado en la guerra con quien sólo observa desde el exterior los eventos bélicos (contempla los roles visitante – herido/ salud – enfermedad/ unido – mutilado); El segundo tipo de relación es *man and The World*, para determinar los niveles de transformación del valor de la vida en el contexto de la guerra (distinción entre óntico – ontológico/ civil – soldado/ hogar – trinchera); Y, finalmente, *War and Language*, donde determina que las palabras han perdido su sentido original para distorsionarse por medio de la propaganda bélica y la reducción de sus connotaciones (literal – literatura/ argot militar – misticismo):

“Life is alienated by war from its native element, from its birthplace, from its house. War is the un-housed Life, as it separates man from his home and family, and erects a wall of mistrust between a man and his native house. (Owen’s poetry frequently makes use of the juxtaposition of “us”, soldiers, un-housed people, and “them” those who stayed at home.) On the other hand, the expository technique may go in another direction and see the un-housed condition of man in war as much more fundamental lack grounding of his being in Life. War hides man (spatially and ontologically), conceals him against his enemy but also

⁶⁹ Hibberd, Dominic. “Wilfred Owen and the Georgians”. *The Review of English Studies, New Series*. Vol. 30, N°117, 1979.

35.

⁷⁰ Slawek, Tadeusz. “Dark Pits of War: Wilfred Owen’s Poetry and the Hermeneutics of War”. *Boundary 2*. Vol. 14, N°1, 1986.

310.

against himself, and, in the 'might have been' mood of its structure, it unhouses him, disinherits him from the House of Being.⁷¹

El estudio propuesto por Slawek atiende e ilumina uno de los asuntos hasta ahora sólo nombrado por la crítica, este es el problema del otro y las relaciones de subalternidad expresadas por medio del lenguaje. El trabajo de esta manera inspecciona sobre los roles sociales que se generan en el contexto de la guerra y que en la poesía de Owen tienen plena vigencia. La ubicación, a su vez, de la dicotomía hogar y trinchera, la guerra y la vida, amplía la mirada que la crítica inicial tuvo dentro del canon de la poesía, pero a su vez también da un paso adelante hacia un horizonte que va más allá de la contemplación de un manifiesto puramente pacifista. La palabra dentro de este estudio contempla profundas relaciones que deben ser reveladas para comprender la alteridad que en ella se patentan.

Daniel Hipp incita a seguir una tendencia distinta en su ensayo "By degrees regain[ing] Cool peaceful Air in Wonder": Wilfred Owen's War Poetry as Psychological therapy". El 26 de junio de 1917 Wilfred Owen -tras estar sometido junto a sus compañeros en una trinchera durante más de cincuenta horas al bombardeo incesante del bando contrario y la experiencia posterior de encontrar bajo otro ataque de bombas el cadáver de uno de sus camaradas- padece de un trauma denominado *Shell-shock*. Las consecuencias le conducen a ser recluido en centro médico para su recuperación, comenzará allí un periodo en *Craiglockhart*.

Su tiempo allí ha llamado la atención de distintos autores, como John Greening, quien en su introducción al estudiante sobre la poesía de guerra señala que "Life at Craiglockhart was stimulating and enlightened, but of course the encounter with Sassoon was crucial"⁷². Si bien Sassoon ha sido considerado una influencia crucial en su composición literaria el trabajo de Daniel Hipp observa como el tratamiento del psicólogo Arthur Brock (encargado de devolver a los soldados con trauma de las explosiones de bombas), condujo a Owen a escribir una poesía que exterioriza el dilema moral de la guerra.

Arthur Brock propuso para los enfermos de *neuroasthenia* (trauma de guerra) un proceso de recuperación denominado *Ergotherapy*, esto es, la recuperación a través del trabajo. La terapia se funda en la idea de que existen tres ejes de valor que le dan equilibrio a la vida psíquica: lugar, trabajo y personas; al entrar en crisis una de estas dimensiones, el paciente cae en trastornos psicológicos. La guerra, eventualmente, compromete la estabilidad de este sistema y sus componentes.

El trabajo de los oficiales y soldados, por su naturaleza, generó una crisis moral – además de lógica- en la conciencia de quienes no compartían la equivalencia entre vida, amor, heroísmo y asesinato. Brock propone a los enfermos de *neuroasthenia* dedicarse a tareas de intervención del entorno próximo, invitándolos a participar en trabajos con la comunidad aledaña al sanatorio. Así es como Owen termina recorriendo suburbios para ayudar a otras víctimas de la guerra, enseñando literatura, actuando en obras de teatro de *Craiglockhart*, dirigiendo una revista del mismo centro médico que divulga actividades artísticas y escribiendo poesía.

Si bien Owen se percató que su trabajo de oficial era desastroso para sí y sus pares (colocando de paso en crisis su sistema religioso), la poesía llegó a ser para Owen, a la vuelta de las trincheras, el propósito moral que la terapia había olvidado. Fue el camino de alivio para su sufrimiento y en donde resolvería sus conflictos.

⁷¹ *Op. cit.*, 330.

⁷² Greening, John. *Op. cit.*, 2004. 6.

Productos de este proceso de recuperación –que puede interpretarse de dialéctico– son los poemas “Dulce et Decorum Est”, “Spring Offensive” y “Insensibility”. Los tres enfrentan el problema de la guerra desde distintas vertientes y proponen también diversos niveles de integración del interlocutor –según Daniel Hipp.

En “Dulce et Decorum Est” el hablante, a pesar de lo comprendido por Knowles, no estaría exigiendo al lector una toma de conciencia o reprimirlo por su sistema de valores distorsionado por la propaganda bélica, sino más bien lo llamaría a simpatizar con él, a contemplar lo que él presenciaba, a experimentar su propio tormento para no cargar solo con la responsabilidad de la muerte de los oficiales. “Insensibility” presenta el cuestionamiento personal del compromiso afectivo con los caídos, pues desde la mirada de un hablante lírico soldado no caminar sobre sus cadáveres, avanzar y dejarlos atrás significa locura y muerte. A su vez, el hablante cae en el temor de volverse un estadista y ver los muertos nada más que como un dato cuantificable. Finalmente, “Spring Offensive” plantea el problema de Dios en la guerra. El poema no presenta a Owen como soldado activo ni representado a un grupo de ellos. La voz del poema se coloca a sí desde una perspectiva externa, para poner como responsable de la acción en la batalla a un poder omnipotente.

La mirada Daniel Hipp concuerda con los otros críticos al señalar que parte de las motivaciones para la generación del cuerpo poético de Owen se funda en sus experiencias en el campo de batalla. No obstante, su novedad parece radicar en la inclusión del proceso terapéutico de Arthur Brock, *Ergotherapy*, dando un valor de medicina al ejercicio de composición y no simple protesta o de grito pacifista.

Evidenciar la terapia como precursora de su poesía reconstructiva en la personalidad y estabilidad emocional en Owen es el propósito de Hipp (que más adhiere a una corriente de la psicología médica), poniendo nuevamente en relieve la discusión de las conexiones de la vida y el arte. *Ergotherapy* puede ser entendida para los fines de la crítica y para este trabajo particular como un compromiso con la propia existencia por medio de la expresión poética, afectando y respondiendo al arte con la existencia.

Berta Cano Echevarría publica el año 2002 un completo estudio de los mecanismos retóricos y lingüísticos de Owen, en su libro En los límites del Modernismo: la poesía de guerra de Wilfred Owen. La tesis principal que baraja la autora es volver al problema de la exclusión de la poesía de Owen y reconocer cómo y por qué debe ser dado un lugar al autor en el contexto del modernismo, reconstruyendo época, escuelas y técnicas. Su argumentación se construye desde la aceptación de un modernismo plural, multiforme, pero de características esenciales a las que Owen se adhiere: objetividad en el lenguaje; impersonalidad poética; novedad en la forma (por medio de la pararraima); el abandono de las estructuras tradicionales (acercándose a la elegía); y los elementos del sueño como la superación y fragmentación de la realidad.

El trabajo de Cano es ilustrativo y de amplia utilidad para el ingreso y comprensión de la poesía de Owen, acopia un importante material biográfico y crítico, además de proponer en su capítulo final una revisión histórica de la recepción de su obra a partir de las publicaciones. Por otro lado, cumple una labor introductoria y de difusión importante para los hispanohablantes de su producción y vida.

A pesar de que la tesis de Cano no comparte los planteamientos de esta investigación, trazan similares acercamientos, por lo que su trabajo enriquece y entrega información clave que estará señalada en capítulos posteriores.

1.3 Balance preliminar

La construcción teórica aquí expuesta tiene por objetivo servir de marco general para esta investigación, pues bosqueja las principales líneas de estudio sobre la poética de Wilfred Owen, además de intentar una organización temporal de los trabajos y ofrecer la evolución de los mismos. Aunque la referencia a ellas es somera, expone el panorama de cómo los autores han leído y apreciado el discurso poético de Owen, por lo que es posible realizar un bosquejo general de su valoración:

a) Una primera etapa, comprende la publicación de sus poemas en 1918 y el intento de (no) inscribir su discurso dentro de la línea de la poesía moderna desde *The Oxford Book of Modern Verse*, en 1935, por parte de la crítica. Esta lectura excluye el discurso de Owen por su carácter representativo y su tendencia hacia modelos románticos. La difusión en este periodo es reservada y modesta, no se publican demasiadas copias de sus textos y muchas de ellas ni siquiera son encuadernadas⁷³, permaneciendo entre un selecto grupo de lectores por alrededor de cuatro décadas. b) Una valoración y difusión de su poesía tendría lugar a partir del inicio de la guerra de Vietnam y el auge de movimientos pacifistas, en especial gracias al compositor Benjamin Britten. Comienza la reedición de sus textos, nuevas publicaciones con material inédito que incluye cartas y bosquejos de poemas. Su trabajo se consolida y la crítica le otorga un espacio por separado a él y a sus contemporáneos denominado poesía de guerra. c) A partir de los años setenta y hasta la actualidad, la obra de Owen ha estado ante los ojos de la crítica cuyos acercamientos han recorrido variados prismas, desde la lingüística, la reconstrucción del patrimonio romántico desde el género, la psicología terapéutica y el canon cristiano en el modelo discursivo occidental que se acerca más a los estudios culturales; aunque la principal arteria de estudio sigue siendo a partir del contraste entre la unidad del trauma y conocimiento de la guerra y su expresión poética, es decir, a partir de un apartado biográfico.

Algunas líneas importantes han sido la interdiscursividad planteada por Norgate o las lecturas semióticas de Tadeusz Slawek, que amplían la lectura de la poesía de Owen de una cuestión exclusivamente de género y tradición. Por otra parte, los trabajos biográficos de Jon Stallworthy y Dominic Hibberd han contribuido a la difusión de la vida del autor más allá de la figura heroica del pacifismo exacerbado.

Esta investigación atrae todos estos momentos críticos, puesto que la inclusión dentro de una tradición discursiva (sea de género o nacional) de los ensayos que enrolan a Owen en el modernismo o dentro del género sin advertir la orientación de su palabra, será una línea de discusión que deberá ser retomada, pues transitan por ellas fuerzas de adoctrinamiento y oficialización que, de acuerdo a la primera tesis de esbozada, la poesía de Owen discute. Asimismo, los estudios de la crítica de Bartel, Norgate, Knowles y Slawek se inscriben a favor de la recuperación y desarticulación del canon nacional y poético, extrapolando el discurso poético de Owen más allá de la literaridad y enlazando representación, tono, género, voces y alteridad.

⁷³ Cano, Berta. *En los límites del Modernismo: la poesía de guerra de Wilfred Owen*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2002. 227.

Estas posiciones, a pesar de no coincidir y muchas veces contradecirse, reconocen en la poesía de Owen dos momentos importantes: el cambio de motivo a partir de 1914 y su desarrollo a partir de su trauma y recuperación en *Crailogckhart* en 1917-1918. La poesía escrita durante estos cuatro años es la que más tarde lo consagrará y servirá de material de estudio a la crítica, evidenciándose una cuestión esencial: la guerra y su producción discursiva vinculada a la producción artística y la recepción de su discurso.

El contexto discursivo de la época, desentrañado y caracterizado, permitirá el reconocimiento de las cualidades del discurso poético de Owen y su interpretación en el panorama de un continuo de la palabra frente a la ajena. Esa es la tarea que esta investigación requiere evidenciar. A su vez, la palabra dentro del continuo discursivo, tiene raíces más allá del contexto situacional indicado, una construcción nacional y de género literario que deber ser revisado para advertir aquellos elementos que conforman una tradición y con la cual la poesía de Owen dialoga o discute.

CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 Imperio británico

“El poder, ahora, consistía en algo muy distinto. El poder, la atracción del imperio, no consistía en la fuerza bruta, sino en las innumerables y evidentes bendiciones que había traído el imperio: paz, seguridad, libertad y prosperidad(...) Churchill nunca tuvo la menor duda de que la misión del imperio consistía en pacificar a las tribus guerreras, administrar justicia allí donde hubiera violencia, romper las cadenas de los esclavos, sembrar las semillas del comercio y la educación... ¿qué otra idea más hermosa... puede inspirar el esfuerzo humano?”⁷⁴

Esta visión de magnanimidad del imperio británico (dominante y generoso), que Churchill creyó en su juventud, según Schama, no es más que el espíritu de una época que veía sus más grandes anhelos cumplidos desde la salida al mar de Sir Francis Drake. Expandir una nación, difundir su espíritu, acopiar terrenos, mano de obra y materias primas. Procesos que no mostraron contradicción y que tuvieron su expresión más significativa durante los últimos decenios del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial⁷⁵.

La revolución gatillada en 1688, tanto por las convicciones de Jacobo II y su temor a la iglesia anglicana⁷⁶, conllevó que el reino aunara la antigua concepción del derecho divino con una democracia liberal:

“before 1688 it is possible to see England as beginning to move towards absolutism on the French model. After 1688 this is stopped. The obvious cause of the Glorious Revolution was the stupidity and impatience of James II (...) Also

⁷⁴ Schama, Simon. *Auge y caída del Imperio Británico*. Barcelona: Crítica. 2005. 354.

⁷⁵ Periodo comprendido –con mayor delimitación– por el historiador Wolfgang J. Mommsen entre los años 1885 y 1918 como un fenómeno que se empodera de las potencias europeas bajo la lógica del “deber de las naciones blancas de transmitir a los pueblos subdesarrollados las conquistas de la civilización europea (...) estaban llamadas a dominar a los pueblos de color gracias a su mayor vitalidad”. Mommsen, Wolfgang. *La época del Imperialismo: Europa 1885-1918*. México: Siglo XXI, 1990, 11.

⁷⁶ Desde que María Tudor accede a la corona de Inglaterra, comienza a manifestarse una tensión entre los anglicanos y católicos que habría de perdurar por más de un siglo. María quiso restaurar junto a su marido la antigua religión romana, aunque los constantes cambios de credos en las coronas siguientes provocaron un sin número de persecuciones: Isabel I (1558-1603) y Jacobo I (1603-1625) fueron anglicanos que hostigaron a los católicos brutalmente. Durante el gobierno de este último se produce la denominada Conspiración de la pólvora: Guy Fawkes intentó volar el parlamento por su potestad parcial, pero es descubierto y ejecutado. Cada cinco de noviembre los ingleses conmemoran su muerte con un muñeco en llamas, fuegos artificiales y la entonación de pequeños cantos tradicionales: “Remember, remember, the fifth of November Gunpowder treason and plot We see no reason Why Gunpowder treason Should ever be forgot” Posteriormente, Carlos I (1625- 1649) impuso su derecho divino de gobernar, disolviendo el parlamento por once años. En 1642, un nuevo parlamento convocó a puritanos (rama extrema del anglicanismo) y presbiterianos (que en gran parte eran escoceses) para iniciar lo que se conoció como la revolución puritana; las consecuencias son la ejecución del rey en 1649 y un gobierno republicano y puritano. Para mayor detalle, véase: House of Commons Information Office. “The Gunpowder Plot” [Documento Web] Disponible en: <<http://www.parliament.uk/documents/upload/g08.pdf>>.

the Declaration and Bill of Rights restricted the King's dispensing powers and his standing army, and insisted on the rights of a free Parliament⁷⁷.

Este fue un paso esencial hacia la difusión de la idea de inclusión y participación: una nación más justa, más igualitaria, en la cual cada ciudadano del reino debía ser integrado (el parlamento representaba este ideal), y no simplemente un contribuyente de un sistema exactor hacia la nobleza. Tanto la revolución puritana (1642-1646) y la revolución gloriosa “tuvieron gran trascendencia para la política europea al probar claramente que en Inglaterra era el Parlamento, y no el rey, el ejercía en realidad el poder”⁷⁸. Si bien tras estas revoluciones el poder volvió al modelo monárquico con Guillermo III, las cosas nunca serían las mismas otra vez.

El momento de formar parte de la comunidad y de aquella sociedad transformada tuvo que esperar hasta mediados del siglo XVIII, cuando el capital requirió de la población (incluso la que habitaba en la colonia o de aquella que se dedicaba a la agricultura para la producción de bienes): “La vieja aldea medieval se había transformado gradualmente por el impacto del comercio, la guerra civil, la venta de tierras, la delimitación de las propiedades y la innovación de artesanías locales. Ya no había señores ni campesinos”⁷⁹. Hubo una profunda transformación en la sociedad británica que dibujó un nuevo esquema económico claramente desigual donde gran parte del campesinado adherido al imperio⁸⁰ perdió sus tierras⁸¹ y el proletariado no tuvo poder para adquirir recursos de producción:

“En estado ideal tiene tres componentes principales: a) la clase dominante de los empresarios o <capitalistas> que son propietarios de los medios de producción (es decir, capital) y los utilizan para generar beneficios comerciales que financien su forma de vida privilegiada; b) la clase de los que, a diferencia de los campesinos, no tiene acceso a la propiedad productiva y, por lo tanto, sólo pueden sobrevivir vendiendo su fuerza de trabajo, convirtiéndose así en la clase de los asalariados o <proletarios>; y c) mercados competitivos que relacionan estos dos grupos por medio de intercambios comerciales regidos por fuerzas de mercado y no por la coacción jurídica o física. En un mundo capitalista ideal, los grupos privilegiados están compuestos básicamente por capitalistas y el

⁷⁷ House of Commons Information Office. “The Glorious Revolution” [Documento Web]: <<http://www.parliament.uk/documents/upload/g04.pdf>> [consulta: 04/07/2009]

⁷⁸ Delgado, Gloria. *El mundo moderno y contemporáneo*. México: Addison Wesley Longman, 1999. 236

⁷⁹ Rudé, George. *La multitud en la historia. Los disturbios populares en Francia e Inglaterra 1730-1848*. México: Siglo XXI, 1998. 41.

⁸⁰ El proceso de imperialismo en Inglaterra se inició –según Gloria Delgado– con Guillermo III (quien anexa Irlanda), y Ana de Estuardo (que forma al Reino Unido con la fusión de Escocia mediante el “Acta de Unión” de 1707). Originalmente, Irlanda se dedicó a la agricultura, pero al verse adherida tanto política como económicamente por Inglaterra y su industria, los poderes económicos locales utilizaron el “desequilibrio entre el número de los habitantes y la tierra disponible para subir las rentas y bajar los salarios. A comienzos de la década de 1840, el proceso de disminución de los ingresos y de las dimensiones de las parcelas había dado lugar a una inmensa cantidad de gente casi reducida a la miseria”. Schama, Simon. Op cit., 270.

⁸¹ Derogando y sacando a los arrendatarios, Inglaterra consolidaba su economía: “a lo largo de tres siglos (de 1500 a 1800), la supresión del tradicional derecho de los campesinos a la tierra poniendo cercas en los campos acabó con el campesinado tradicional” Christian, David. *Mapas del Tiempo*. Barcelona: Crítica, 2007, 481.

resto de la población por proletarios, y casi todos los intercambios pasan por el mercado⁸²

Esta nueva organización que supuso para unos ecuanimidad, forjó un imperio con poderes económicos más definidos, donde la mercantilización industrial reemplazó la recaudación noble en aras de la modernidad. La antigua monarquía patrimonial evolucionaba en un estado nacional que consolidaba su presencia en el exterior mediante la colonia y el comercio. Comenzaba una transformación en la cual se establecieron “los modelos de las instituciones públicas de la sociedad burguesa, complementados con la aparición prácticamente simultánea de sus más característicos –y relacionados- sistemas teóricos: la economía clásica y la filosofía utilitaria”⁸³, fortaleciendo su mecánica de apropiación y explotación. Iniciaba un mundo creado por y para una burguesía liberal mediante una gran máquina que reemplazaba al artesano y al campesino: “which had gotten underway at the end of the 18th century succeeded in harnessing progressively more efficient sources of power –first steam, then electricity and petroleum, and finally nuclear fission –and by so doing vastly increased man’s productive capacity”⁸⁴. El esquema ideal del capitalismo descrito arriba se concretizaba por –y a pesar de- los buenos propósitos de la empresa nacional. La economía lograba ir más allá, entrar en el sistema político del imperio que iba desde sus más cercanos vecinos⁸⁵ a las colonias en la India: “había que hacer dinero (...) ¿Pero qué era eso comparado con la noble dedicación a erradicar la pobreza, la enfermedad y la ignorancia, que era en lo que consistía la verdadera misión imperial británica?”⁸⁶.

Desde esta perspectiva, Marx realiza un examen cercano y acertado de la realidad en la cual estuvo sumido: “La moderna sociedad burguesa, que ha salido entre las ruinas de la sociedad feudal, no ha abolido las contradicciones de clase. Únicamente ha sustituido las viejas clases, las viejas condiciones de opresiones”⁸⁷. La nueva opresión descrita por Marx está en la cara de los ciudadanos de la metrópolis que ha incrementado explosivamente su población, pero sin el sustento necesario para subsistir. Su esperanza de vida radica en “ganar lo suficiente para mantener unidos el cuerpo y el alma, tener un techo sobre la cabeza y la ropa necesaria”⁸⁸. Los niños van de mansión en mansión limpiando chimeneas, las prostitutas por pocas monedas venden su cuerpo en algún callejón, mientras otros -en congoja- deambulan por un Londres que William Blake ilustra:

***“I wander thro' each charter'd street, Near where the charter'd Thames does flow,
And mark in every face I meet Marks of weakness, marks of woe. In every cry of
every Man, In every Infant's cry of fear, In every voice, in every ban, The mind-
forg'd manacles I hear. How the Chimney-sweeper's cry Every black'ning Church
appalls; And the hapless Soldier's sigh Runs in blood down Palace walls. But***

⁸² Christian, David. *Op cit.* 432.

⁸³ Hobsbawm, Eric. *La Era del Imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica, 1998, 16.

⁸⁴ Pipes, Richard. *Modern Europe*. Estados Unidos: The Dorsey Press, 1981. 3-4.

⁸⁵ La situación de Irlanda fue simplemente crítica, tras las cosechas de papas infestadas, las políticas restrictivas y el hambre llevaron a la población a ser reducida a la mitad después de 1845: “Irlanda a fines del siglo XIX, son la más tremenda acusación que se puede hacer contra la dominación inglesa de la isla, que había servido como el primer campo de pruebas de conquista y colonización inglesa y resultó ser la menos feliz” Bruun, Geoffrey. *La Europa del siglo XIX*. México: F.C.E., 2005, 58.

⁸⁶ Schama, Simon. *Op cit.* 240.

⁸⁷ Marx, Karl. *El manifiesto comunista*. Buenos Aires: Altamira, 2001, 19.

⁸⁸ Hobsbawm, Eric. *Op cit.* 37

most thro' midnight streets I hear How the youthful Harlot's curse Blasts the new born Infant's tear, And blights with plagues the Marriage hearse.⁸⁹

Todo cambió en un apresurado proceso, aproximadamente en cien años Inglaterra se convertía en una potencia mundial y todos sus habitantes fueron esenciales para esta empresa: “la urgencia por innovar (...) en un mundo determinado por las fuerzas competitivas del capitalismo progresivamente global”⁹⁰ sirvió sólo para abastecer al “3,5 por 100 de la población que constituían las clases pudientes”, puesto que el resto de la población “83 por 100” constituían la masa trabajadora en la década de 1870⁹¹. A pesar de algunas protestas y revueltas del siglo XVIII del campesinado y la población urbana por el alza de los alimentos, la desigualdad continuó durante el siglo XIX mientras que el “cambiante equilibrio del poder industrial revolucionó el equilibrio del poder militar y político. En 1880, las potencias europeas controlaban alrededor del 35 por 100 de la tierra del planeta”⁹².

El sostén en una comunidad que pudo rebelarse contra la prédica liberal⁹³ estuvo atado por otras prédicas. El sentimiento de condescendencia que emanó desde la reina Victoria, quien “fue iniciándose en los rituales de la filantropía real que iba a convertirse en uno de los principales pilares de la monarquía moderna”⁹⁴, no es un hecho aislado. Las empresas de coloniales, como *East India Company*, tuvieron como sustento una suerte de buena intención, pero desde la posición de considerarse a sí misma una nación favorecida, culturalmente superior.

Al observar la visión hegemónica de las comunidades europeas sobre el otro sector del mundo, Hobsbawm intenta explicar la consolidación de los imperios en virtud de un carácter paternalista, cuya expresión cultural (lengua, fe y política) estaría en la cúspide del desarrollo: “se consideró a los pueblos no europeos y a sus sociedades como inferiores, indeseables, débiles y atrasados, incluso infantiles. Eran pueblos adecuados para la conquista o, al menos, para la conversión a los valores de la civilización real”⁹⁵. Esta civilización real de la que habla Hobsbawm está configurada en virtud de un conglomerado de saberes comunes de la población, cuya piedra de toque es la tradición. Estos elementos tienen raíces claramente atávicas, pues buscan reforzar el configurante ideológico de su identidad histórica.

Este proceso configuración de la identidad –según Amín Maalouf⁹⁶– no depende esencialmente de un mosaico de circunstancias o por una cantidad ritos reiterados,

⁸⁹ Blake, William. “London” *Songs of Innocence and songs of Experience*. New York: Dover, 1992. 41.

⁹⁰ Christian, David. op cit. 508

⁹¹ Hobsbawm, Eric. op cit. 36.

⁹² Christian, David. op cit. 490

⁹³ Geoffrey Bruun explica que, en el proceso de industrialización, los nobles fueron despojados del poder. El lugar fue ocupado por la aristocracia ascendente con los burgueses cuya política fue salvaguardar su capital, su discurso liberal “predicaba la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley, pero el liberalismo, en la práctica, ocultó muy frecuentemente, detrás de una fachada de reformas democráticas, la concentración de superávit económico en manos de una minoría cada vez más reducida”. Bruun, Geoffrey. Op. cit., 31.

⁹⁴ Schama, Simon. Op cit. 145.

⁹⁵ Hobsbawm, Eric. op cit. 89.

⁹⁶ El escritor Amin Maalouf, de origen libanés, comprende la situación del nacionalismo desde su exilio en 1975, el cual lo obliga a refugiarse en Francia. Su texto *Identidades asesinas* centra sus reflexiones en los distintos elementos configurantes de las

sino más bien como éstos encuentran significación en las vidas personales y de cómo, dependiendo de las necesidades espirituales de la época, unos elementos de la identidad cobran más sentido que otros. En el momento de expansión del imperio británico, Christopher Hodgkins cree que los elementos que determinaron la identidad fueron aquellos de base religiosa y que se tradujeron en verdad, salvación y poder:

“Britain’s Elizabethan hopes of imperial recovery, her sense of relative righteousness and redeeming mission, the sacred complex of her authorizing humility, and her rationale for colonial subjection and enslavement. All these aspirations and attitudes found their binding power in religion of Protestant imperialism”⁹⁷

Sin duda alguna, los vínculos del derecho divino que habrían sido suprimidos tras la revolución de 1688, fueron capaces de rearticularse en el gobierno parlamentario sin perder la esencia que los sostenía: la religión. Porque, a pesar de las grandes divisiones que ocurrieron tras la crisis de la iglesia iniciada por la ruptura de Enrique VIII, el imperio continuó su marcha y reconoció como credo oficial el anglicanismo, viendo en la fe de la comunidad, más que unión, un recurso para apaciguar los ánimos de revolución. La que se generó durante la primavera de los pueblos, en 1848, debió inquietar la organización de los grupos dominantes ingleses, ya que aumentaba rápidamente la cantidad de proletariados insatisfechos. No obstante, nuevamente frente a la adversidad, el poder encontró en la religión “un antídoto eficaz para aquella enfermedad revolucionaria que había demostrado ser tan peligrosamente contagiosa”⁹⁸. La estrategia de la tradición era efectiva. Hubo sin duda un número importante de disidencia a las políticas del imperio, estas permitieron al inicio del siglo XX importantes mejoras en la calidad laboral. Aunque la adaptabilidad que había demostrado el imperio anteriormente, permitieron la atracción de los sectores que no pudieron ser adheridos por la fe: “ningún gobierno europeo importante fue derrocado por un trastorno interior en la años anteriores a 1914 (...) hicieron inteligentes concesiones a las masas descontentas”⁹⁹.

El imperio de británico sintió por su identidad histórica el derecho divino de gobernar y la obligación moral de expandir y difundir su fe. Hasta ese entonces había resultado. Los conservadores estaban de acuerdo con esta idea: “En los últimos decenios anteriores a 1914, el conservadurismo encontró sus principales puntos de apoyo ideológico en la iglesia: en el anglicanismo en Inglaterra”¹⁰⁰. A pesar de las desigualdades económicas locales, había una empresa más grande cumplir. Hacia 1914 “la Comunidad Británica comprendía una cuarta parte de la superficie terrestre e incluía, más o menos, otro tanto de la humanidad”¹⁰¹. Un sentimiento se asentaba en estos habitantes que los unía y los separaba de otros.

identidades nacionales fueron y son detonadores de conflictos en oriente, además de implicar que el fanatismo, en cualquiera de sus formas, es la sombra de las futuras guerras. Maalouf, Amin. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza, 2007.

⁹⁷ Hodgkins Christopher. *Reforming Empire*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. 192-191.

⁹⁸ Bruun, Geoffrey. Op. cit., 95.

⁹⁹ Op. cit., 195.

¹⁰⁰ Mommsen, Wolfgang. Op. cit. 1990. 9

¹⁰¹ Thomson, David. *Historia Mundial de 1914 a 1968*. México: F.C.E., 2006. 23.

2.2 Nacionalismo

Wolfgnag J. Mommsen, al estudiar los años que anteceden al primer conflicto mundial en su texto *La época del imperialismo*, analiza los cambios sociales y las posturas ideológicas que comienzan a emerger, discutir y articularse en virtud de las necesidades de las comunidades europeas¹⁰². De su trabajo emerge un concepto de nacionalismo contextualizado, además de exponer el ánimo social que no es exclusivo de una elite, sino que es reflejo de comportamientos que provienen tanto del estado como de la opinión pública.

Poco después de iniciada la segunda parte del siglo XIX, Mommsen describe un proyecto liberal en decadencia. Su conexión con la burguesía ascendente ha encontrado un rival en las resistentes clases dominantes, porque si bien el liberalismo ha obtenido en las naciones europeas el derecho constitucional, su avidez progresista estaba detenida por una reorganización del conservadurismo. El programa liberal inicial tenía un número amplio de objetivos, entre los que contaban con énfasis:

“la garantía de los derechos humanos y civiles, la participación de la nación en la vida política dentro del marco de un sistema constitucional, la libertad de acción de cada individuo en la economía y en la sociedad, abolición de leyes anacrónicas y la máxima limitación de la intervención del Estado a favor de los ciudadanos”¹⁰³.

Aunque todos estos propósitos quedaron desplazados en la Inglaterra victoriana cuando se intentó retornar la capacidad de autogestión y gobernabilidad a Irlanda por los liberales.

El proyecto para dicho propósito fue conocido como *Home Rule*, el que fue propuesto por Gladstone el ocho de abril de 1886 ante una cámara repleta. El discurso de Gladstone, de más de tres horas, finalizaba: “Pensad en ello, os lo ruego. Pensadlo bien, con prudencia, no para la hora presente, cuando votéis este proyecto de ley, sino para los años venideros”¹⁰⁴. No obstante, el resultado con treinta votos de diferencia, demostraba una tendencia que ya era patente en gran parte del estado, pues entre los votos en contra habían noventa y uno escrutados desde el mismo partido de Gladstone: “La derrota del Home Rule supuso en realidad algo más que un punto de inflexión en la historia de Irlanda y de Gran Bretaña. Supuso también el epitafio liberal”¹⁰⁵.

Los conservadores –de acuerdo a Mommsen- no obtuvieron su reciente apogeo en virtud de la renovación de los antiguos valores de la organización divina de la sociedad y de la política, tampoco en la tradición armada, que más bien se constituía del voluntariado. La nueva cara de la política inglesa adoptó un discurso en que “las fuerzas conservadoras jugaron consecuentemente a la carta del nacionalismo patético, con la esperanza de frenar la pérdida de influencia sobre las masas favoreciendo una política decididamente nacionalista”¹⁰⁶.

¹⁰² Las distintas fuerzas ideológicas vendrían dadas por el agotamiento de las dos tradicionales: conservadurismo y liberalismo. De tal manera, el trabajo de Mommsen en el capítulo inicial de su trabajo: “Tendencias básicas y fuerzas dominantes de la época”, viene a exponer las nuevas o no tan exploradas posiciones políticas: anarquismo, socialismo, sindicalismo y nacionalismo.

¹⁰³ **Mommsen, Wolfgnag. Op. cit., 5.**

¹⁰⁴ Grimberg, Carl. *Historia Universal: imperios coloniales*. Santiago: Ercilla, 1967. 140.

¹⁰⁵ Schama, Simon. Op. cit., 345.

¹⁰⁶ Mommsen, Wolfgnag. Op. cit., 10.

En el espíritu del pueblo británico estaba patente una certeza de superioridad, unida a su raza, a sus orígenes, al poder que había alcanzado durante los últimos siglos de historia estando a la vanguardia económica, colonial y marina: “su comercio sobre el mundo lo que exaltaba en él el orgullo de ser el pueblo colonizador por excelencia”¹⁰⁷. Lo particular fue llamado por un conjunto de valores que no eran meramente locales, sino de algo mayor: “el hombre es integrante de un grupo natural, el pueblo, y por tanto el destino individual sólo existe estrechamente vinculado al destino del pueblo”¹⁰⁸. El partido conservador vio en la tradición nacional el soporte para su política tanto interior como exterior. El imperialismo se construyó en aras de la identidad nacional: “era la nueva religión cívica de los estados. Constituía un nexo que unía a todos los ciudadanos con el estado”¹⁰⁹.

A pesar de las disidencias en cuanto al concepto de nacionalismo en cuanto a su origen o a lo que regionalmente implica¹¹⁰, es cierto que durante las dos últimas décadas del siglo XIX es conducido por una nueva ruta que adhiere a la condición que los estados imperialistas, como lo es el caso de Inglaterra o Francia. El nacionalismo no sólo se generó como una conducta hacia sí expresado en un ansia independentista (el caso de la región de los Balcanes), sino que también en los países que expandían sus territorios y que, a nivel interior, debatían sus gobiernos entre patrones imperialistas y liberalistas. Marc Ferro define este constructo en virtud de las transformaciones económicas y geográficas que el último siglo trajo:

“Desde hacía medio siglo, los progresos de la concentración geográfica de las actividades industriales y el desarrollo del capitalismo habían determinado fenómenos económicos generales que la edad pre-industrial no había conocido. Así, la agricultura inglesa entera había visto modificarse su destino por las leyes de 1860. Después, durante los tres últimos decenios, el crecimiento económico de Francia había padecido un frenazo muy penoso, ligado a la crisis agrícola de Europa, debida a su vez, a la explotación de los grandes países de ultramar: Canadá, Australia, etc. En Europa, cada una de las naciones tenía así el sentimiento de ser víctima de catástrofes y de estar rodeada de enemigos que miraban con malos ojos su prosperidad, su desarrollo, y ponían en entredicho su existencia misma. El sentimiento patriótico se convertía de este modo en una de las formas de la reacción colectiva de la sociedad frente a los fenómenos nacidos de la unificación económica del mundo; el movimiento de las nacionalidades era

¹⁰⁷ Weill, George. *La Europa del siglo XIX y la idea de nacionalidad*. México: U. T. E. H. A., 1961, 300.

¹⁰⁸ Martinić CAPIC, Zvonimir. “Las crisis balcánicas”. *Rev. Chilena de Humanidades* N°15, 1994. 37.

¹⁰⁹ Hobsbawm, Eric. Op. cit. 159.

¹¹⁰ Weill plantea la coexistencia en Europa de dos líneas principales que seguirá el nacionalismo europeo: la primera de ellas tiene su origen en la revolución de 1789, cuando el levantamiento colectivo (bajo el rótulo de nación) se imponía a la antigua aristocracia y a la monarquía. El modelo francés de nacionalismo invoca los derechos del hombre y una orgánica sustentada en un contrato voluntario de los sujetos que en ella habitan. Por otra parte, los alemanes ven en la nación las raíces de su pasado que permanece vivo por medio de la lengua, las costumbres y las fiestas. Una fuerza interior inmanente que no depende de la voluntad individual, pues es un espíritu que trasciende. Entre estas teorías de derecho histórico y derecho natural, que para Weill son irreconciliables, se alimentan las diversas naciones europeas que buscan consolidar ya su poderío y dominios coloniales o definir su condición de estado independiente.

una variante de ello, que no estaba ligada exclusivamente a la opresión étnica o religiosa.”¹¹¹

Ferró lanza sus argumentos hacia problemas que históricamente han movido a las tribus, pueblos y países: la propiedad, los recursos y el miedo. El sentimiento patriótico viene a consolidar el derecho sobre la tierra y la explotación de ellos. El gobierno, afianzado por medio de una avanzada militar, delimita los límites para el posible agresor, controla las rutas y el dominio de las colonias. Curiosamente, Desmond Morris intenta demostrar que la conexión entre los seres humanos y el primate puede demostrarse por medio de esta violencia ejercida bajo la lógica de la defensa y la agresión: “los animales luchan entre sí por una de dos razones: para establecer su dominio en una jerarquía social, o para hacer valer sus derechos territoriales sobre un pedazo de suelo”¹¹², los seres humanos pertenecerían a una raza a la cual ambas razones lo mueven a la lucha.

En este sentido, el discurso nacionalista tomado por la autoridad inglesa fue la atracción de las necesidades de la población llevado a un grado superlativo, la empresa imperialista alimentó al estado llano “y en especial a los elementos potencialmente descontentos, a identificarse con el estado y la nación imperial, dando así, de forma inconsciente, justificación y legitimidad al sistema social y político representado por ese estado”¹¹³. La historia construida hasta ese momento por sus fructíferas empresas bélicas y colonialistas promovió la lealtad de la comunidad, bien lo afirma Hans Joas al estudiar los vínculos sociales del estado y sus habitantes: “las victorias militares refuerzan la lealtad a cualquier régimen”¹¹⁴. La necesidad de asegurar los patrimonios nacionales provocó la caída del liberalismo y, por supuesto, la amenaza a perder su jerarquía –en el sentido de Desmond Harris- condujo al desarrollo del nacionalismo inglés.

Que el nacionalismo se conectara en Inglaterra con el capitalismo no es más que la consecuencia de una sociedad que se condujo con una lógica imperialista, esto es, el dominio tanto de las tierras, las costumbres y los mercados ultramarinos. Afianzar su dominio no consistía simplemente en atrincherarse, sino que las nuevas aspiraciones, frente al desarrollo de otras potencias, fue convertirse en la clave dominante. El imperialismo nacionalista inglés persiguió “abandonar el propio «status» de gran potencia europea y convertirse en gran potencia mundial”¹¹⁵. La rápida industrialización alemana, seguida por Estados Unidos y la recién incorporada nación japonesa preocupó al gobierno imperialista por “la amenaza de que les fueran arrebatadas las zonas geográficas bajo su influencia, y se vieran entonces obligados a ceder sus mercados a potencias rivales”¹¹⁶. Debía sostener su estado de privilegio.

Sin embargo, la fuerza del imperialismo no arraigó simplemente en cuestiones de economía y políticas –por lo menos así lo advierte Hobsbawm al indicar que la cultura también ocupó un espacio esencial de su programa: “la conquista del mundo por la

¹¹¹ Ferro, Marc. *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid: Alianza, 1984. 33.

¹¹² Harris, Desmond. *El mono desnudo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998. 161.

¹¹³ Hobsbawm, Eric. Op. cit., 79.

¹¹⁴ Joas, Hans. “Guerras y valores”. *Guerra y modernidad*. Barcelona: Paidós, 2005. 35.

¹¹⁵ Mommsen, Wolfgang. Op. cit., 11.

¹¹⁶ Delgado, Gloria. *Historia Universal: de la era de las revoluciones al mundo globalizado*. México: Pearson, 2006. 190.

minoría «desarrollada» transformó imágenes, ideas y aspiraciones, por la fuerza¹¹⁷ y por las instituciones, mediante el ejemplo y mediante la transformación social¹¹⁸.

La religión debió abrirse paso en las tierras coloniales, misioneros como Robert Moffat recorrieron África con la intención del divulgar la verdadera fe. En los seguidores de una concepción de civilización superior “la conciencia de una misión religiosa por cumplir también formaba parte de la nueva ideología imperialista”¹¹⁹. En la misma tarea se embarcó el escocés David Livingstone “que quería conquistar el África negra ante todo para el cristianismo, pero también –y en ello demostró ser un tipo victoriano- para ‘la’ civilización”¹²⁰. Se unió a ella una reinterpretación de la presencia de las tropas británicas a las afueras de la isla difundida desde la prensa. La intervención militar y el cristianismo nacional se unían en una empresa justificada a todas luces: “Millions believed that rather than spreading exploitation or destroying social organization, the conquest represented the bringing of civilization to uncivilised world. It created both national self confidence and sense of righteousness about military power”¹²¹. El estado imperialista encontró en su pasado (religioso y bélico) los sostenes de su nacionalismo: “In the double-think of the times military aggression was equated with Christian self-sacrifice and the heroism of ancient warriors”¹²².

Esta posición inglesa queda ilustrada con exacta representación en quien fue uno de los mayores impulsores de la política británica, Rudyard Kipling: “imperialista hasta la médula, el liberalismo radical lo horrorizaba, y despreciaba la democracia como sistema político”¹²³. Kipling aúna la doctrina humanitaria y cristiana, la idea de superioridad racial y la justificación de una ocupación militar en los territorios ultramarinos. Algunos de sus poemas como, “A song of the English”, “Hymn before action” y “A song of the White Men” se inscriben en esta línea. Este último expone a una comunidad británica que toma la responsabilidad de un mundo caótico que no le quiere, entregándole luz por medio del sacrificio, erigiendo la fe en nombre del imperio:

“Now this is the cup the White Men drink When they go to right a wrong, And that is the cup of the old world's hate - Cruel and stained and strong. We have drunk that cup-and a bitter, bitter cup - And tossed the dregs away. But well for the world when the White Men drink To the dawn of the White Man's day! (...) Now, this is the faith that the White Men hold When they build their homes afar - "Freedom for ourselves and freedom for our sons And, failing freedom, War.”

¹¹⁷ En cierta medida, el imperio británico no sólo impone, sino que absorbe costumbres y las transforma. Recuperar el patrimonio histórico y lingüístico, durante el reinado de Victoria, fue importante para plan de la identificación popular en las regiones escocesas e irlandesas: “los ingleses eran excepcionales porque se jactaban de sus orígenes mezclados (britanos, anglosajones, escandinavos, normandos, escoceses, irlandeses, etcétera) y se glorificaban de la mezcla filológica de su lengua”. Hobsbawm, Eric. Naciones y nacionalismo desde 1780. Barcelona: Crítica, 2000, 118.

¹¹⁸ op. cit., 86.

¹¹⁹ Mommsen, Wolfgnag. Op. cit, 11.

¹²⁰ Grimberg, Carl. Op cit. 76.

¹²¹ David, Roberts. Minds at War. 19.

¹²² Ibidem.

¹²³ Grimberg, Carl. Op cit., 114.

***We have proved our faith - bear witness to our faith, Dear souls of freemen slain!
Oh, well for the world when the White Men join To prove their faith again!***¹²⁴

Este poema conlleva tras de sí un nacionalismo étnico, el cual atrae una categorización de la humanidad en unas cuantas razas, de acuerdo a sus colores de piel: “tales como los «arios» y los «semitas», o, entre los «arios», a los nórdicos, los alpinos y los mediterráneos”¹²⁵, la que, unida a la influencia creciente de la teoría evolucionista Darwiniana, obtiene el respaldo científico necesario para atraer a los más incrédulos y antiimperialistas hacia la idea del deber que Kipling defiende como *The white man’s burden*.

Indudablemente, gran parte de la producción cultural se vio afectada por esta tendencia. Las Olimpiadas de 1896 permitieron un cese el fuego en la Europa Oriental entre el 5 y el 16 de abril de ese año en nombre de la naturaleza pura del deporte; no obstante hubo otras palabras tras el idealismo de la limpia competencia: “el deporte representó el papel estimulante del sentimiento nacional”¹²⁶, mostrar fortaleza, entereza y supremacía. Esa fue la consigna de los competidores que debían demostrar que su nación era la más fuerte.

Por otra parte, los antiguos poetas, cuyas voces ya no pueden protestar contra la nueva capa de sentido sobre sus discursos, son actualizados y prestan servicio del imperio. Henry Newbolt escribe en 1892 una alabanza a los logros en ultramar y en el océano en “Admirals All”:

***“Effingham, Grenville, Raleigh, Drake, Here’s to the bold and free! Benbow,
Collingwood, Byron, Blake, Hail to the Kings of the Sea! Admirals all, for
England’s sake, Honour be yours and fame! And honour, as long as waves shall
break, To Nelson’s peerless name!”***¹²⁷

El ánimo expresado por estos versos de Newbolt y los de Kipling, conlleva una cuestión que hasta aquí no ha sido sopesada en su justa dimensión, esto es, la coherencia entre la idea estado y nación.

El caso del gobierno inglés no es equiparable, como se indica más arriba, al proceso de nacionalismo de los países de la región de los Balcanes (las tendencias paneslavistas y pangermanistas) frente a la decadencia del imperio Otomano. En éstos el nacionalismo se manifestó como la reivindicación de los sometidos. Tampoco al caso de Italia o Alemania, los cuales se convirtieron en Estados Nacionales a partir de 1861 y 1870, y de los que sólo Alemania tendría un poder expansionista y comercial comparable a comienzos del siglo XX a Gran Bretaña.

Se ha señalado también que el nacionalismo es utilizado por los poderes económicos y conservadores del estado inglés que se concretiza en una conducta imperialista, pero no porque estos lo hayan generado, sino porque “el orgullo de las pasadas conquistas de los colonizadores ingleses se unía una conciencia mesiánica no desprovista de sentimientos patrióticos”¹²⁸, la que estaba presente en todos los ingleses. Su concepto de nación surge para satisfacer la ausencia o el vacío provocado por la expansión de la industria y de la colonia en sus antiguas comunidades: “aldea y familia, parroquia y barrio, gremio,

¹²⁴ Kipling, Rudyard “A song of the White Men”. *Minds at War*. Ed. David Roberts. 25-26.

¹²⁵ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo*. 117

¹²⁶ Ferro, Marc. Op cit., 1984. 39.

¹²⁷ Newbolt, Henry. “Admirals all” *Minds at War*. Ed. David Roberts. 21.

¹²⁸ Mommsen, Wolfgang. Op. cit., 15.

confraternidad y muchas otras-, declive que se produjo porque ya no abarcaban, como en otro tiempo, la mayor parte de los acontecimientos de la vida y de la gente¹²⁹. En la Inglaterra del siglo XIX, como en otros estados, el patriotismo “fue muy bien acogido por los gobiernos que se hallaban entregados a la expansión imperial y la rivalidad nacional contra otros estados parecido, hemos visto que tales sentimientos eran autóctonos y, por consiguiente, no del todo manipulables desde arriba¹³⁰. El vínculo entre estado-nación, señala Hobsbawm, no es tan solo un organismo creado por el estado, sino que la creación de la nación es una necesidad espiritual que el estado reconoce y usa.

El problema viene a ser estudiado y reflexionado en rigor por Judith Butler en *Who sings the nation-state?* al observar como el estado articula y usa el concepto de nación para ejercer medidas de fuerza, mientras que ubica al estado no ya vinculado a elementos nacionales, sino más bien como una estructura de poder que une y trabaja sobre los ciudadanos:

“The state signifies the legal and institutional structures that delimit a certain territory (although not all of those institutional structures belong to the apparatus of state). Hence, the state is supposed to service the matrix for the obligations and prerogatives of citizenship. It is that to which we are juridically bound”¹³¹.

Este Estado produce constantes tensiones entre sí y los estados mentales (de las minorías o disidentes), al determinárseles por gobiernos de jurídicos y militares modos de pensar, trabajar, actuar y hablar. No obstante, el ejercicio de esta medida viene dado en nombre de la nación: “And if the state binds in the name of the nation, conjuring a certain version of nation forcibly, if not powerfully, then it also unbinds, releases, expels, banishes¹³². Lo externo o lo interno que no adhiera a la idea de nación será repudiado por el estado en su nombre.

A pesar de los grupos disidentes que buscaron su propia definición dentro del marco del Imperio británico, como es el caso de los irlandeses, el aparato del estado ató y unió forzosamente (reduciendo los levantamientos liberalistas), bajo una misma bandera que impuso un concepto de estado-nación en función del imperialismo “a certain operation of power that seeks to forcibly align nation with state, one that takes the hyphen, as it were, as chain¹³³. A pesar de no haber sido creado por el estado, sino por la necesidad espiritual, la nación no estaría ya más desligada de la conducta del imperio ni de su discurso:

“todos tenían un sentimiento nacional poderoso, fortalecido por el orgullo que les inspiraba el prodigioso desarrollo económico de su país después de cincuenta años, ese sentimiento tomó después de 1870 una forma nueva (...) los ingleses se convencieron de que el mantenimiento de su primacía se encontraba unido a la fuerza, a la prosperidad del Imperio británico. Esa fue la doctrina del imperialismo”¹³⁴.

¹²⁹ Hobsbawm, Eric. *La Era del Imperio*. 158.

¹³⁰ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo*. 131.

¹³¹ Butler, Judith & Spivak, Gayatri. *Who sings the nation-state*. India: Seagull Books, 2007. 3.

¹³² Op. cit. 4-5.

¹³³ Op. cit. 12.

¹³⁴ Weill, George. *op. cit.*, 299

Es por ello que, en este contexto, las palabras de Judith Butler son reconocibles en cuanto a las modalidades y a las estrategias de organización del imperio británico.

Todo lo que ponga en peligro la unidad integral de la nación (su ideología, su economía, su construcción, sus valores) atenta contra el discurso del nacionalista del imperio y de su gente. No es difícil pensar que, ante la creciente amenaza de otras potencias económicas (con discursos nacionalistas propios), algo pudiese ocurrir. Por lo menos de esta forma lo indica Amin Maalouf: “es fácil imaginar de qué manera puede empujar a los seres humanos a las conductas más extremas: cuando sienten que «los otros» constituyen una amenaza para su etnia, su religión o su nación, todo lo que pueden hacer para alejar esa amenaza les parece perfectamente lícito”¹³⁵. El miedo, la sensación de perder, de ver su mundo amenazado movilizó a toda la comunidad. Una guerra europea general, por la hegemonía, se iniciaría tarde o temprano: “Whole wars are waged in the name of national security, a value and an ideal that makes a mockery of any efforts to make the declaration of war contingent upon constitutional or internal justification”¹³⁶.

2.3 Ambiente internacional

“El debate sobre los orígenes de la primera guerra mundial no ha cesado desde agosto de 1914. Probablemente se ha gastado más tinta, se ha utilizado mayor número de árboles para fabricar papel, se han empleado más máquinas de escribir para responder a esta cuestión que a cualquier otra en la historia”¹³⁷

Como bien lo señala Eric Hobsbawm, no existe una sola ruta o una razón determinada para explicar la razón por las cuales se inició el conflicto bélico que cambió la forma de considerar las guerras. Los historiadores han estimado que el resultado del tratado de Versalles de ubicar a Alemania como la única responsable no es justo con la realidad, ya que si bien participó activamente en la edificación del camino a la guerra, “se gestó por la rivalidad entre las grandes potencias”¹³⁸. Alemania sin duda tuvo una conducta expansionista que no era anterior al ascenso de Guillermo II, pero también es cierto que Gran Bretaña y Rusia la tuvieron antes que ella. No fue ciertamente un solo responsable, “superada la interpretación fundamentalmente política de Estado Agresor, se reconoce que los orígenes del conflicto fueron madurando durante las últimas, aunque pacíficas, décadas del siglo XIX”¹³⁹.

En cambio, el historiador propone otra ruta, la de observar el panorama general de las naciones. La cronología pide analizar la conformación de dos bloques que se construyeron bajo la lógica de la defensa ante posibles agresiones de otros países. La posibilidad de una represalia de la guerra librada entre Alemania y Francia de 1864-1871 (en la cual la primera se anexó Alsacia-Lorena), movió al canciller alemán Otto Bismarck a realizar una serie de tratados para mantener y conservar un estado recientemente unificado con Austria-Hungría e Italia. Paradójicamente los otros países vieron esta maniobra bajo la misma impresión,

¹³⁵ Maalouf, Amin. Op. cit. 39.

¹³⁶ Butler, Judith. Op. cit. 35-36.

¹³⁷ Hobsbawm, Eric. *La Era del Imperio*. 318.

¹³⁸ Montero, M. y Galaz, “Y así fue la guerra”. *Muy interesante: La Primera Guerra Mundial*. N° 4, 2008, 4.

¹³⁹ Astorri, A. y Salvadori, P. *Atlas ilustrado de la Primera Guerra Mundial*. España: Susaeta, s.a., 12.

porque Francia y Rusia “sentían la aprensión de ser víctimas de un ataque alemán”¹⁴⁰. Por otro lado, ante la consolidación del estado alemán a fines del siglo XIX, Inglaterra temió perder terreno tanto en las colonias como en el mar. Austria-Hungría veía como crecía peligrosamente Rusia y Alemania. La desconfianza fue la tónica general entre los distintos países europeos, los distintos tratados fueron firmados bajo esta premisa:

“Europa entró en el s.xx en dos bandos armados. Alemania habría formado una alianza con Austria-Hungría en 1879 ante la amenaza de los países vecinos hostiles y la necesidad de proteger sus intereses tanto en Europa central como en los Balcanes. Francia, Rusia y luego Gran Bretaña anudaron una alianza propia, en parte para protegerse de una posible agresión alemana”¹⁴¹

El proteccionismo comenzó con el incremento de la fuerza militar: Francia volvía obligatorio el servicio militar y Rusia extendía a cinco los años en el ejército, mientras los alemanes aumentaron en 100 mil sus soldados. No obstante, las rivalidades y las tensiones entre las naciones y sus colonias no parecían ser razón suficiente para iniciar una guerra. La entrada del Reino Unido en el esquema de alianzas fue clave.

El sistema de tratados no parece ser lo más adecuado para un imperio que busca consolidar su poder en Europa, Asia y África, pues la mayoría de las potencias persiguen este mismo fin, mas la creciente economía alemana que comenzaba a tornar mundial necesitó que su armada también lo fuera. Así, en 1897 Alemania comenzó a construir una armada que protegiera sus inversiones y tratados comerciales ante cualquier ataque, incluso el británico. Aunque el problema no estribaba en la construcción de una armada, sino en la posibilidad de restringir su acceso al continente. Nació una competencia anglo-alemana que conllevó la construcción de acorazados tras acorazado y la ampliación del canal de la Mancha para que naves más grandes tuviesen el espacio suficiente para movilizarse. Sin duda, esta intensificación de la armada y del esfuerzo humano que le acompañó fue seguida por la prensa y la población por medio de la novedosa industria del celuloide: “se convirtió en un enfrentamiento público que corearon y alentaron la gran prensa y la actualidad cinematográfica”¹⁴², en ellos se despertó un antagonismo por las rivalidades imperialistas.

Sólo una alianza con países no insulares podría garantizar no caer presa de Alemania y un posible bloqueo marítimo que era sinónimo de uno económico: “Parecía de vital importancia a las naciones en vías de desarrollo, el abrirse camino en Europa y los continentes más primitivos, pero era aún más urgente para las grandes potencias mantener su preeminencia”¹⁴³.

También es un hecho que, tras el ascenso del Guillermo II en 1888, el pueblo germano ve su espíritu nacionalista crecer y “reunir a todos los pueblos de lengua alemana considerados, basándose en la teoría darwiniana, como la expresión más pura de la superior raza aria”¹⁴⁴ promoviendo un dominio de la Europa central. Las variadas intervenciones en el campo de política internacional (apoyo a Japón en 1905, solidaridad

¹⁴⁰ Taylor, A.J.P. *La Guerra Planeada*. España: Nauta, 1970, 8.

¹⁴¹ **Gavira, Ángeles. *Historia del mundo*. Copesa, Chile, 2008. 6.**

¹⁴² Ferro, Marc. Op. cit., 51.

¹⁴³ Claro, Regina. “El impacto de la Primera Guerra mundial en la sociedad británica”. *Revista Chilena de Humanidades*. N°15, 1994. 61.

¹⁴⁴ Astorri, A. y Salvadori, P. Op. cit., 9.

con la rebelión de los bóers y las confrontaciones contra Francia) despertaron un creciente temor entre franceses, rusos e ingleses.

Por otra parte, los poderes de Austria-Hungría habrían de ser antagónicos con Rusia en la región de los Balcanes, frente al debilitamiento del Imperio Otomano. La revolución de los jóvenes turcos¹⁴⁵ permitió la anexión a la primera de Bosnia-Herzegovina frente a una Rusia que no pudo actuar por estar todavía resentida por una derrota contra Japón en 1905. Mientras tanto, las distintas nacionalidades que estaban bajo el Imperio Otomano comenzaron a perseguir su autonomía, momentos que aprovecharon serbios, rusos, búlgaros, griegos y montenegrinos contra el Imperio; el propósito era claro: “expulsar a los turcos de Europa”¹⁴⁶ y repartir entre los victoriosos sus tierras, era el inicio de la Primera Guerra Balcánica. El motivo de la intervención europea nuevamente encontró sus bases en el manejo del discurso cristiano:

“Existían minorías islamizadas, como las de los serbios de Bosnia y Herzegovina; o la de los búlgaros musulmanes de Macedonia, pero la mayoría de estos pobladores eran cristianos, principal motivo de su falta de integración con los turcos otomanos. Esta situación fue aprovechada para justificar el intervencionismo europeo amparado en la excusa de la protección a las poblaciones cristianas.”¹⁴⁷

El resultado fue que los albaneses lograron su autonomía y los turcos se quedaron en Europa sólo con Constantinopla. No obstante, entre Bulgaria, Grecia y Serbia debían dividirse Macedonia y cuyo repartición dejó insatisfecha a la primera generando la Segunda Guerra Balcánica. El nuevo panorama tras la guerra dejó a Serbia los territorios de Macedonia occidental y central, Bulgaria con acceso al Mar Egeo por poseer parte de Tracia. Grecia obtuvo la costa de Macedonia, la península de Calcídica y la isla de Creta.

Todo este periodo estuvo marcado por la insatisfacción de Serbia a causa de la anexión de los territorios de Bosnia y Herzegovina en 1908 por parte de Austria-Hungría. En aquel entonces, Serbia solicitó apoyo a Inglaterra, pero esta se mantuvo prácticamente neutral no pudiendo reaccionar. No obstante, el resultado de las posteriores guerras balcánicas colocó a Serbia en un lugar peligroso, pues en ella “arraigan movimientos irredentistas que aspiran a liberar las poblaciones eslavas de Bosnia”¹⁴⁸. Además de la clara caída del Imperio Otomano, lo que dejaron “estas guerras, más que solucionar los problemas existentes, avivarían los rencores entre búlgaros y serbios y, en especial, entre serbios y austro-húngaros”¹⁴⁹.

El tercer país de la triple alianza (Alemania y Austro-Hungría son los otros dos) es Italia, cuyo tratado le permitió reintegrarse en la carrera colonial que se había visto menoscabada desde la derrota frente al ejército de Menelik, viéndose en la obligación de reconocer la soberanía de la comunidad de Etiopía. Otra de las razones que movió a Italia a una alianza con Alemania fue su temor ante una Francia activa en África y el deseo de convertirse en

¹⁴⁵ El levantamiento de los jóvenes turcos, de carácter nacionalista, perseguía obtener una constitución de carácter liberal en el imperio Otomano. La obtuvieron en julio de 1908, lo que a la larga trajo la fragmentación del mismo imperio por sucesivas revueltas.

¹⁴⁶ Martinić CAPIC, Zvonimir. Op. cit. 48.

¹⁴⁷ **Delgado, Gloria. Op. cit. 158.**

¹⁴⁸ Astorri, A. y Salvadori, P. Op. cit., 12.

¹⁴⁹ Martinić CAPIC, Zvonimir. Op. cit. 49.

una potencia, pues al lado de dos grandes suponía “su adhesión al nivel de éstas”¹⁵⁰. No obstante, la asociación con Austria era mal vista por la memoria histórica italiana¹⁵¹ que promueve mantener las distancias con los pactantes. En 1914, cuando el ultimátum es enviado a Serbia, al no verse consultada Italia opta por la neutralidad.

Francia se encuentra en su tercera república al iniciar el siglo XX, mientras intenta mantener su expansión colonial en Indochina y África, pero encuentra conflictos con Inglaterra en esta materia “Durante las guerras de Fashoda en 1898 parecía que podría correr sangre, cuando las tropas coloniales británicas y francesas se enfrentaron en el traspais de Sudán”¹⁵². Ante la creciente presión, las tropas francesas son retiradas y se firma un acuerdo que rápidamente convierte la posible conflagración en amistad gracias al hábil ministro Theophile Delcassé.

Es importante destacar también que tras la salida de Bismarck del gobierno, el tratado de seguridad con Rusia no se renueva con los alemanes, lo que despierta la suspicacia de San Petersburgo que comprendió que para Guillermo II “el sistema de alianzas dejó de tener como norte la seguridad y se puso al servicio de la supremacía”¹⁵³. Los franceses, por primera vez, ven la posibilidad de obtener un aliado tras la complicada cerrazón que, desde 1871, el ex canciller alemán les impuso: “se concertó un pacto que obligaba a Francia a ayudar a Rusia y a Rusia a ayudar a Francia, si cualquiera de estas era atacada por Alemania”¹⁵⁴. Fue cuestión de tiempo para que entre los tres –Inglaterra, Francia y Rusia - formaran una alianza.

El panorama general presenta a potencias expansionistas que intentan consolidar sus posesiones y no perder terreno en el mercado. La lógica de las alianzas fortifica simplemente estos ideales. En tanto, la comunidad nacional, mediante la nueva tecnología, ingresaba a esta dinámica, “las potencias europeas se valieron de los medios de difusión para estimular un crecimiento de ese nacionalismo que, ligado al odio contra los países rivales, dispusiera el ánimo de la población en contra de éstos en el caso de sobrevenir una guerra”¹⁵⁵. Los conflictos entre las economías pasaron a formar parte de la vida cotidiana de los habitantes, el nacionalismo entraba en el espacio de los medios que “sólo habían evolucionado en el aspecto de la existencia de una prensa popular, con frecuencia sensacionalista, la cual desempeñó un papel importante en fomentar las rivalidades nacionalistas y las ansiedades anteriores a 1914”¹⁵⁶

El 24 de febrero el periódico alemán *Die Post* definía el ambiente que todos respiraban en Alemania y que encontraba igual réplica en Francia e Inglaterra:

"Francia no está aún preparada para el combate. Inglaterra se enfrenta con dificultades interiores y coloniales. Rusia rechaza la guerra, porque teme la revolución interior. ¿Vamos a esperar a que nuestros adversarios estén preparados o debemos aprovecharnos del momento favorable para provocar la

¹⁵⁰ Ferro, Marc. Op. cit., 58.

¹⁵¹ En el proceso de unificación italiana, Austria sofocó dos intentos de autonomía en unificación entre 1830 y 1848.

¹⁵² Hobsbawm, Eric. *La Era del Imperio*. 322.

¹⁵³ Montero, M. y Galaz, Y. op. cit., 5.

¹⁵⁴ Bruun, Geoffrey. Op. cit. 225.

¹⁵⁵ Delgado, Gloria. Op. cit., 192.

¹⁵⁶ Thomson, David. Op. cit., 62.

decisión? Esta es la grave cuestión que hay que zanjar. El ejército austriaco es aún fiel y útil. Italia está todavía firmemente ligada a la Triple Alianza e incluso si prefiere (...) mantener la paz para restañar las heridas de la última guerra, sabe (...) que si Alemania es derrotada, quedará sin remedio a merced de la violencia de Francia e Inglaterra y perderá su posición independiente en el Mediterráneo (...) Podemos igualmente contar llegado el caso con Turquía y Rumania (...) Podríamos tener la dirección de la política europea mediante una ofensiva resuelta, y podríamos asegurar nuestro porvenir. Esto no quiere decir que debemos provocar la guerra; pero allá donde se manifieste un conflicto de intereses (...) no debemos retroceder, sino solucionarlo mediante la guerra y comenzarla con una ofensiva resuelta, poco importa el pretexto, porque no se trata de ese conflicto, sino de nuestro porvenir, lo que está en juego.”¹⁵⁷

2.4 La guerra

Jaime Romo esquematiza de la siguiente manera los pasos que hasta ahora se han indicado para que las naciones europeas caminaran hacia el conflicto armado:

“1.- Causalidades mundiales: a) rivalidades entre grandes potencias especialmente en materia económica. b) lucha por el dominio colonial. c) el nacionalismo mal orientado y la política del poder de los Estados. 2.- Causalidad militar: a) la carrera armamentística. 3.- Causalidad diplomática. a) política de alianzas. 4.- Causalidad europea: a) tensiones en los Balkanes. b) conflictos limítrofes. c) rivalidades “particulares”: -Inglaterra/Alemania Francia/Alemania - Rusia/Austria-Hungría.”¹⁵⁸

El evento decisivo ocurrió el 28 de junio de 1914, cuando el archiduque Francisco Fernando y su esposa Sofía recorren Sarajevo en un día no poco significativo para dicha comunidad: San Vitus, patrón de Serbia¹⁵⁹. El futuro heredero del emperador de Austria Francisco José (además “rey apostólico de Hungría, rey, Archiduque, gran duque, conde y señor de esto, y de más allá, para no mencionar que era rey titular de Jerusalén”¹⁶⁰), tenía en vista un proyecto que, mediante su asenso, no tardaría en concretarse: el trialismo. Tras la reciente anexión de Bosnia-Herzegovina en 1908, el archiduque pretendía realizar un proceso que cambiaría la “monarquía dual, [para] transformar el imperio en una unión triple”¹⁶¹, agregando a los eslavos de esta región. Incluso el archiduque se abrió a la posibilidad de

¹⁵⁷ Ocaña, Juan Carlos, Ed. “El ambiente belicista en Europa” [en línea] [HistoriasigloXX.org](http://www.historiasiglo20.org/TEXT/ambientebelicista.htm). Disponible en: <<http://www.historiasiglo20.org/TEXT/ambientebelicista.htm>> [consulta: 20/06/2009].

¹⁵⁸ Romo, Jaime. “La Primera Guerra Mundial (1914-1915) Consideraciones y antecedentes generales. Estructura operativa.” *Revista Chilena de Humanidades*. N°15, 1994, 23.

¹⁵⁹ Se fija el 28 de junio de 1389 para recordar la derrota de Kosovo Poljeo a manos de los turcos, iniciándose de esta manera la dependencia otomana. Los serbios ven al Imperio Austro-húngaro con desconfianza, pues someterse a su voluntad supone simplemente pasar de una opresión a otra.

¹⁶⁰ Taylor, A.J.P. Op. cit., 47.

¹⁶¹ Romo, Jaime. Op. cit., 22-23.

aceptar “estatutos de igualdad y autonomía de gestión para los pueblos componentes”¹⁶² del imperio, lo que sin duda no agradaba a los nacionalistas serbios, pues truncaba sus aspiraciones para la conformación de la Gran Serbia: “una vasta nación que reúna todas las poblaciones eslavas meridionales”¹⁶³.

Ante la amenaza de la expansión austro-húngara, el archiduque fue asesinado por el joven estudiante Gavrilo Princip, quien tenía una conexión con el grupo nacionalista La Mano Negra, cuya cabecilla era un excitado jefe del Servicio de Información del Estado Mayor Serbio Dragutin Dimitrijevic. Austria, tras verificar las conexiones (y sólo tras contar con el respaldo alemán en caso de la intromisión rusa), entrega el 23 de julio un ultimátum a Serbia con un plazo de 48 horas para responder. Al no concertarse el total de las peticiones comienza la movilización de tropas.

Comenzaba una guerra que “no se esperaba realmente”¹⁶⁴, aunque la mirada retrospectiva de los historiadores señala que el conflicto “había sido preparado minuciosamente durante décadas”¹⁶⁵, dadas las relaciones que se mantuvieron durante los últimos cincuenta años entre las distintas potencias. El acuerdo de las alianzas que se cumplía y seguía el curso natural con que fueron establecidos los contratos: el primero de agosto Alemania declaró la guerra a Rusia y el tres del mismo mes a Francia. Envían los germanos sus tropas a través de Bélgica, lo que viola el tratado de 1837 de respetar la independencia de este estado, tras lo cual Inglaterra declara la guerra a Alemania. Serbia declara la guerra a Austria-Hungría el seis de agosto y Austria a Rusia el mismo día. Inglaterra declara la guerra a Austria el doce de agosto. Inglaterra, Rusia y Francia declaran el cinco de noviembre la guerra a Turquía¹⁶⁶.

Ante la inevitable guerra en dos frentes que visualizaba el ejército alemán, el general Von Schieffen preparó en 1905 un plan de invasión a Francia que tenía como premisa central detenerlos antes que los rusos se organizaran: “se esperaba infringir un golpe decisivo a Francia en seis semanas”¹⁶⁷. El plan inicial de los aliados fracasó por la rápida movilización de los países de la Entente quienes opusieron fiera resistencia, en especial los franceses que introdujeron la idea de infantería motorizada para llegar rápidamente al frente, “fueron requisados taxis parisienses para el transporte de tropas”¹⁶⁸ desde París a Verdún.

El combate de la Entente ahora tenía como propósito evitar que los alemanes tomaran Calais, Durkerque y Amberes, ambos lados se debatían en dirección al canal de la Mancha: “los ejércitos combatientes llegaron hasta el mar convirtiendo el frente occidental en una línea larga y continua, que se extendía entre el Canal de la Mancha y los Vosgos”¹⁶⁹. Los intentos de los beligerantes por traspasar la línea creada provocaron que se atrincheraran con la intención de defender sus posiciones, sin saber que estarían atascados hasta poco antes del final de la guerra. Se daba inicio a la guerra de trincheras. Los soldados

¹⁶² Martinić CAPIC, Zvonimir. Op. cit., 49.

¹⁶³ Astorri, A. y Salvadori, P. Op. cit., 16.

¹⁶⁴ Hobsbawm, Eric. *La Era del Imperio*, 312.

¹⁶⁵ Montero, M. y Galaz, Y. Op. cit., 5.

¹⁶⁶ Romo, Jaime. Op. cit., 17-35.

¹⁶⁷ Mommsen, Wolfgang. Op. cit., 272.

¹⁶⁸ Grimberg, Carl. Op. cit., 96.

¹⁶⁹ Guerrero, Juan A. “Cuatro años en el infierno”. *Muy interesante: La Primera Guerra Mundial*. N°4, 2008. 62.

construían profundas zanjás para fijar su línea que fortificaban con un cordón de alambres y ametralladoras listas para acabar con cualquiera que quisiese cruzar esta defensa. Fue así que en la larga espera “los batallones hacinados en trincheras sugiriendo lastimosas condiciones de subsistencia y sin la posibilidad de vencer al adversario”¹⁷⁰. La única lógica que quedó para la victoria en tales condiciones fue “a través de una guerra de desgaste”¹⁷¹, es decir, que el enemigo agotara sus recursos y romper la terrible línea defensiva: “los hombres permanecían allí enterrados, como en una gigantesca fosa común en la que cayeron, de 1914 a 1917, más de dos millones de soldados”¹⁷². Los ejércitos quedaron diezmados en “el llamado jaque mutuo y la guerra de desgaste en el occidente devoró hombres como pasto de cañón”¹⁷³.

Entre 1915 y 1916 se cuentan las batallas de Neuve-Chapelle, Ypres y Somme para romper la líneas de la Alianza, cuyos avances costaba a miles¹⁷⁴ por unos pocos metros, en consecuencia “las posiciones apenas se modificaron durante los tres años y medio siguientes”¹⁷⁵. Eric Hobsbawm nos describe algunos aspectos de la condición de vida de los soldados en estas trincheras:

“Ese era el «frente occidental», que se convirtió probablemente en la maquinaria más mortífera que había conocido hasta entonces la historia del arte de la guerra. Millones de hombres se enfrentaban desde los parapetos de las trincheras formadas por sacos de arena, bajo los que vivían como ratas y piojos (y con ellos)”¹⁷⁶.

Las condiciones de vida se volvieron críticas entre la tensión de un ataque o bombardeo a la trinchera, la inmovilidad, la espera interminable hasta el relevo y el foco infeccioso por la humedad, los parásitos y las ratas. Un número importante de bajas provino del «pie de trincheras», enfermedad “causada por la humedad, que en ocasiones requería la amputación de la extremidad afectada”¹⁷⁷. Un testimonio de primera mano revela la calidad de vida de los soldados, Fritz Meese, del ejército alemán, escribe en 1915:

“For the last week in a trench which is a mere ruin through which water flows in wet water –stiff with clay and filth, thereby supposed to protect us from the awful shell-fire. A feeble human defence against powerful forces. I am still alive and unwounded though my pack and my clothes are torn to rags by bullets. I can’t say that I am enjoying myself, but I have not lost my sense of humour. Pray for fine weather and food for me, for wet and hunger are the worst enemies. You simply can have no idea what it is like, to be in the trenches for days and

¹⁷⁰ Delgado, Gloria. Op. cit. 197.

¹⁷¹ Guerrero, Juan A. Op. cit., 68.

¹⁷² Grimberg, Carl. Op. cit., 115

¹⁷³ Thomson, David. Op. cit., 83.

¹⁷⁴ Eric Hobsbawm señala que la ofensiva británica en el Somme costó “420.000 muertos” Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo*

XX. Buenos Aires: Crítica, 2006, 33.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Hernández, Jesús. “Guerra subterránea”. *Muy interesante: La Primera Guerra Mundial*. N°4, 2008. 68.

weeks on end under enemy fire. Never again shall I be able to shout a thoughtless "hurrah" in a café at the news of a victory-oh the poor patriots!"¹⁷⁸

Similar expresión de la experiencia versa en Wilfred Owen en su poema "Exposure", cuando el hablante lírico escucha el sonido que sacude el alambre y el lejano sonido de las balas desde su trinchera:

"Watching, we hear the mad guts tugging on the wire, Like twitching agonies of men among its brambles. Northward, incessantly, the flickering gunnery rumbles, Far off, like a dull rumour if some other war. What are we doing here?"¹⁷⁹

En esta guerra de desgaste también tuvo lugar la experimentación de armas y la innovación bélica. El 22 de abril de 1915 el químico Fritz Haber entrega a los aliados un arma letal, el gas de cloro, ante ella "los hombres afectados mueren cegados y asfixiados, y el efecto psicológico sobre las tropas es devastador"¹⁸⁰. El procedimiento sólo exigía viento a favor, entonces los soldados "abrían bidones de cloro que cubrían como una nube las posiciones de las tropas coloniales francesas. Unos 6.000 soldados murieron asfixiados y otros miles quedaron ciegos o inválidos"¹⁸¹. El arma, indica Hobsbawm, "demostró ser monstruosa e ineficaz, dejando como secuela el único acto auténtico de repudio oficial humanitario contra una forma de hacer la guerra"¹⁸².

En 1916, ingresa el tanque en el frente del Somme. El modelo utilizado es el Mark I, que buscó entonces apoyar a la infantería desde atrás. Los resultados fueron poco motivadores más allá de la primera impresión psicológica de su puesta en práctica. En 1917, en el frente de Cambrai, hubo un segundo intento, pero su uso táctico dejó iguales resultados. Sólo en la batalla de Amiens (1918) se divisa su verdadero potencial, permitiendo movilidad de las tropas y avance sobre las líneas enemigas: "tank deployment on the grand scale was reached on 8 August 1918, when 604 Allied tanks assisted an Allied 20 mile advance on the Western Front"¹⁸³

El arma que tuvo mayor eficacia fue el submarino, pues al no poder derrotar al enemigo en tierra, ambos bandos quisieron provocar el hambre en el contrario, en especial los aliados. Se dio curso a una fuerte contienda en el mar que perseguía: "el bloqueo naval de Alemania y los hundimientos por parte de los submarinos alemanes de las importaciones de alimentos, vitales para la Gran Bretaña"¹⁸⁴. Aunque una de sus principales consecuencias no ha sido el bloqueo, sino la reacción de los afectados. El siete de mayo de 1915, los alemanes hundieron el Lusitana lo que despierta los resquemores de la opinión pública norteamericana y el interés popular de ingresar a la guerra.

Precisamente, en el año 1917, tras la negativa de ingresar en el conflicto armado a pesar de los 128 norteamericanos caídos en el Lusitana, Estados Unidos se hace parte de las potencias no aliadas y deja su neutralidad tras el descubrimiento de un correo que llega

¹⁷⁸ Lewis, Jon, ed. *Op. cit.*, 64-65.

¹⁷⁹ Owen, Wilfred. "Exposure" *The poems of Wilfred Owen*. 162.

¹⁸⁰ Astorri, A. y Salvadori, P. op. cit., 69

¹⁸¹ Peñas, José A. "Armas letales". *Muy interesante: La Primera Guerra Mundial*. N°4, 2008. 21.

¹⁸² Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. 36.

¹⁸³ Duffy, Michael. "Weapons of War: Tanks" [online] [Firstworldwar.com](http://www.firstworldwar.com/weaponry/tanks.htm). Disponible en: <<http://www.firstworldwar.com/weaponry/tanks.htm>>.[consulta: 25/06/2009].

¹⁸⁴ Thomson, David. *Op. cit.* 75-76.

a manos de la prensa: “a telegram from German Foreign Minister Arthur Zimmermann to the German Minister to Mexico, von Eckhardt, offering United States territory to Mexico in return for joining the German cause”¹⁸⁵. El 6 de abril, el congreso de Estados Unidos formaliza una declaración de guerra a los aliados, su presencia sería definitiva, tanto en la movilidad como en el contingente humano, “El aporte de EE.UU. selló la suerte de la guerra”¹⁸⁶.

Mientras tanto se preparaba una revolución en Rusia. El día 15 de marzo de 1917 el zar Nicolás II dimitió tras los disturbios de Petrogrado y el amotinamiento de la Guardia Imperial. Se formaba entonces el gobierno provisional presidido por el príncipe Lvov que para los términos bélicos era reconocido. No obstante, fue derrocado en noviembre por los bolcheviques, entonces “Trotsky recibió la comisión de negociar la paz con Alemania, que fue firmada en Brest-Litovsk el 3 de marzo de 1918”¹⁸⁷. Rusia salía de la guerra.

Alemania se concentraba en el frente occidental, tras el tratado con Rusia e iniciaba un ataque en gran escala mediante un operativo cuyo nombre clave era *Michael*. El 21 de marzo los alemanes tomaban 360.000 km², pero sus suministros se agotaban. La situación se volvía crítica para el ejército alemán. El 18 de Julio, el 8 de agosto (“el día negro del ejército alemán, cuya moral se derrumbó, y el principio del fin para las fuerzas armadas del Káiser”¹⁸⁸), y el 12 de septiembre se libraron fieras batallas a favor de las fuerzas inglesas y francesas apoyadas por Estados Unidos que obligaron a las tropas alemanas a replegarse. Los aliados de los germanos, a su vez, se daban a la retirada de todo campo: Bulgaria pedía la paz e Italia (que había decidido adherirse a la causa anglo-francesa desde abril de 1915 ante la promesa de anexar territorios) se imponía a los austro-húngaros en octubre de 1918.

La guerra finalizó “Cuando los aliados comenzaron a avanzar en el verano de 1918, la conclusión de la guerra fue sólo cuestión de unas pocas semanas. Las potencias centrales no sólo admitieron la derrota sino que se derrumbaron”¹⁸⁹. Al parecer, los bandos de las potencias orientales caían presas de las debilidades internas, pues la revolución golpeaba a toda Europa oriental, lo que generó la desunión al interior de las naciones. En el caso de los alemanes, el cambio de gobierno se generó tras la coacción de Max de Baden y los socialistas contra el régimen del káiser: “Amenazado por un motín en Kiel el 3 noviembre, y por una huelga general el 9 de ese mismo mes, el káiser Guillermo II se vio obligado a abdicar. Se proclamó la República Alemana, y dos días más tarde, el 11 de noviembre, fue firmado el armisticio”¹⁹⁰.

Se alcanzaba la paz tras cuatro años que dejaba terribles consecuencias en lo concerniente a bajas, enfermedades y minusválidos en ambos bandos. Un nuevo mapa europeo cambió la realidad de su centro y oriente por medio de los tratados de Saint Germain, Neuilly y Trianon, que significaron respectivas pérdidas para Austria, Bulgaria y Hungría.

El tratado de Versalles trató por su parte de controlar a Alemania, imponiéndole grandes penalidades, incriminándole mediante una cláusula de la responsabilidad de la guerra, y

¹⁸⁵ Duffy, Michael, Ed. “Primary Documents: Zimmermann Telegram, 19 January 1917” [online] [Firstworldwar.com](http://www.firstworldwar.com). Disponible en: <<http://www.firstworldwar.com/source/zimmermann.htm>>. [consulta: 25/06/2009].

¹⁸⁶ Romo, Jaime. Op. cit., 30.

¹⁸⁷ Thomson, David. Op cit., 84.

¹⁸⁸ Guerrero, Juan A. Op. cit., 71.

¹⁸⁹ Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. 37.

¹⁹⁰ Thomson, David. Op cit., 86.

limitando su poder bélico: “se impidió a Alemania poseer una flota importante, se le prohibió contar con una fuerza aérea y se redujo su ejército de tierra a sólo 100.000 hombres”¹⁹¹. Hay quienes leen en todas estas penas las raíces de la Segunda Guerra, ya que el armisticio “estaba cargado de revanchismo”¹⁹².

Ante el peligro patente de un nuevo levantamiento, nace la Sociedad de Naciones que pretenderá detener los conflictos de manera pacífica y diplomática. El juicio que hace Hobsbawn sobre su operatividad es sencillo: “fue un fracaso total, excepto como institución que servía para recopilar estadísticas”¹⁹³.

El mismo 11 de noviembre 1918, mientras el armisticio daba el cese al fuego, en Shrewsbury, los padres de Wilfred Owen recibían un telegrama que les informaba que su hijo había muerto en cumplimiento del deber.

2.5 Biografía

Wilfred Edward Salter Owen nace el 18 de marzo de 1893 en Shropshire, siendo el mayor de cuatro hermanos. Los primeros años de su vida los pasa junto a sus padres, Susan y Tom Owen, en la residencia de su abuelo Edward Shaw: “a spacious and comfortable house owned by hi[m]”¹⁹⁴. Lugar que tendrá una vital importancia en la formación familiar de Owen, pues –de acuerdo a Dominic Hibberd- en esta casa su madre habría vivido sus mejores años, sublimando su recuerdo¹⁹⁵ e inculcando en el infante la necesidad de regresar más tarde a las condiciones sociales de las que gozaban en aquel momento.

Al morir el patriarca del ala Shaw, la familia, que había pertenecido en una clase media acomodada, quedó en bancarota. Tras algunas resistencias, se vieron obligados de vender la casa y arrendar un alojamiento más barato en Birkenhead. Desplazándose constantemente con su familia durante la infancia y adolescencia de Owen, encontrando finalmente arraigo en el noroeste de Inglaterra en Shrewsbury.

La relación que mantiene por esos años con sus padres difiere en cada caso. La influencia de la madre en la formación de Owen es evidentemente más profunda que la de su padre, quien se esforzó inútilmente en instruirlo en el oficio en el servicio de ferrocarriles el cual desempeñó durante la mayor parte de su vida. En cambio, de la mano de su madre conoció y se instruyó en el credo cristiano, además de ilustrarlo en el dominio del piano, arpa, pintura y la lectura¹⁹⁶, inculcando el aprecio por las artes. La relación entre estos dos se consolidó en un lazo intenso de afecto, cariño y fe que la crítica insiste en revisar a la hora de entender la vida de Wilfred y su conocimiento del cristianismo:

“Wilfred Owen’s early years were dominated by the Evangelical Church to which his family belonged. His close relationship with his mother (his letters to her

¹⁹¹ Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. 41.

¹⁹² Romo, Jaime. Op. cit.,31.

¹⁹³ Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. 42.

¹⁹⁴ Stallworthy, Jon. “Wilfred Edward Salter Owen” *Anthem for Doomed Youth*. London: Constable & Robinson, 2003, 96.

¹⁹⁵ Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. 1-16.

¹⁹⁶ Cano, Berta.Op., cit. 59.

read like love letters) is tied up with the religious atmosphere that pervaded the home and was only somewhat offset by the more practical influence of his stationmaster father¹⁹⁷

Es probable que haya comenzado a escribir a la edad de once años, influenciado por una profusa y detallada lectura de Keats¹⁹⁸. Su primera producción discursiva está marcada además por rasgos lingüísticos familiares que su madre insistía en conservar para proteger a sus miembros: “Good language is spoken inside the family and must be protected from contamination by its surroundings. The best language, Fine Language, is poetry, which is the glamorous language of beauty. Bad Language is dirty and ugly”¹⁹⁹.

Los padres de Owen no tenían los medios para mandarlo a una escuela privada, por lo que se educó en *Birkenhead Institute* y posteriormente en *Shrewsbury Technical School*, donde además de alumno ejercía como profesor para los alumnos de grados inferiores. En 1911, con la intención de ir a la universidad, rinde los exámenes para el ingreso a la Universidad de Londres, no obstante el capital de sus padres no es suficiente para cubrir los gastos de los estudios y su calificación no es la requerida para una acceder a una beca.

Decide entonces preparar los exámenes para ingresar a la Universidad de Reading durante una temporada tomando cursos de botánica e inglés antiguo en la misma institución. Mientras, acepta un puesto como asistente laico en el pueblo de Dunsden, viviendo en la casa del pastor Herbert Wigan. Allí enseña a los más jóvenes miembros de la comunidad y estudia meticulosamente la biblia a diario por orden del vicario, lo que termina por estresarlo. Su única vía de escape son sus libros de poesía, en especial uno que adquiere en noviembre de 1911: *Before Dawn* de Harold Monro. Estas lecturas, a las que el Wigan se oponía, terminan por dar quiebre a la convivencia y Owen decide dejar Dunsden, en tanto que su fe comenzaba a caer:

“Removed from his mother’s influence, he came less enamoured of evangelical religion and more critical of the role of the Church –as represented by the vicar of Dunsden –in society. His letters and poems of this period show an increasing awareness of the sufferings of the poor and the first stirrings of the compassion that was to characterize his later poems about the Western Front²⁰⁰

Tras su crisis religiosa, regresa a casa y cae enfermo, sufriendo de problemas respiratorios, fiebres y alucinaciones, siendo nuevamente su madre quien profiere los más gentiles cuidados. Al estar parcialmente recuperado, recibe una oferta como empleado de medio tiempo enseñando inglés en *Berlitz School* en Bordeaux, propuesta que la familia ve con buenos ojos, pues había sido recomendado por el doctor que “a winter in the South of France would do him good”²⁰¹.

Owen estuvo en Francia entre 1913 y 1915, aunque no permaneció en ella por el aire:

“In France there was no one to object when he drank wine with meals like a local, or when he attended social events on Sundays in preference to going

¹⁹⁷ Greening, John. *Op. cit.* 3.

¹⁹⁸ Stallworthy, Jon. *Wilfred Owen, a biography*. Hampshire: Oxford University Press, 1977, 53-56

¹⁹⁹ Kerr, Douglas “Brothers in Arms: Family Language in Wilfred Owen” *The Review of English Studies, New Series*. Vol. 43, No. 172, 1992. 521.

²⁰⁰ Stallworthy, Jon. *Anthem for Doomed Youth*. 96.

²⁰¹ Stallworthy, Jon. *Wilfred Owen, a biography*. 93

to church. He took up smoking, developing a passion for Egyptian cigarettes. Susan remonstrated from Shrewsbury in vain. Within a week or two of his arrival he exercised his new-found liberty by agreeing to take part in a music-hall act, despite her horror of theatres²⁰².

Allí conoció al poeta francés Laurent Tailhade, quien fue una influencia importante en su lenguaje “Tailhade educó a Owen en toda la tradición francesa de romanticismo tardío que venía de la mano del esteticismo y la decadencia”²⁰³, leyendo junto a su tutor a Oscar Wilde, Swinburne, Verlaine, Baudelaire y Mallarmé. Owen se queda en Francia cuando se declaró la guerra y, aunque le afectó en su vida laboral, no decide volver hasta el otoño de 1915.

Al llegar a Inglaterra, se unió al regimiento *Artist's Rifles* el 21 Octubre llamado por el ánimo nacional. La guerra por entonces ya había acabado con las vidas de muchos hombres, así un joven proveniente de la clase media baja que no había asistido a una escuela pública pudo convertirse rápidamente en oficial. Tras enlistarse, encuentra en Londres una librería que el autor de *Before Dawn* abrió en 1913. Tuvo allí ocasión de compartir con el poeta que removió su espíritu en la temporada que pasó en la vicaría de Dunsden. El periodo en este lugar fue su primer encuentro con el denominado círculo Gergiano, un grupo de poetas que “huían de la grandilocuencia victoriana y buscaban la sencillez y la sinceridad en los detalles cotidianos de la vida”²⁰⁴. Aunque no muy tarde comenzó su entrenamiento para convertirse en oficial y tuvo que dejar los vínculos con el círculo.

El 4 de Junio de 1916 recibe el puesto de segundo teniente en *The Manchester Regiment*, enviándolo al sitio de La Somme, donde el ejército británico sufre pérdidas cuantiosas. Lo que experimentó allí lo cambió para siempre. La primera de esas experiencias traumáticas es al quedar atrapado en un refugio alemán durante un periodo de bombardeo extremo:

“Three quarters dead, I mean each of us ¾ dead, we reached the dug-out, and relieved the wretches therein. I then had to go forth and find another dug-out for a still more advanced post where I left 18 bombers. I was responsible for other posts on the left but there was a junior officer in charge. My dug-out held 25 men tight packed. Water filled it to a depth of 1 or 2 feet, leaving say 4 feet of air. One entrance had been blown in and blocked. So far, the other remained. The Germans knew we were staying there and decided we shouldn't. Those fifty hours were the agony of my happy life. I nearly broke down and let myself drown in the water that was slowly rising over my knees²⁰⁵

Dos experiencias más marcan su trauma: mientras buscaba a un hombre enfermo en una de sus patrullas nocturnas, Owen cae por un túnel de quince pies de profundidad. Lesiones en su cabeza, pérdida en el sentido de orientación, extravío de sus armas y un día en el agujero fueron las primeras consecuencias. Al salir, el médico sólo diagnostica un dolor de cabeza, por lo que vuelve inmediatamente al frente, luchando con una percepción maltraída y confusa. Los siguientes días presenta vómitos y fiebre alta, descubriéndose contusiones cerebrales y siendo derivado a un hospital. No mucho tiempo después, ya reingresado en

²⁰² Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. 133.

²⁰³ Cano, Berta. Op. cit., 65.

²⁰⁴ Op. cit., 66.

²⁰⁵ Stallworthy, Jon. *Anthem for Doomed Youth*. 99.

la batalla, Owen es vencido por el desgaste físico, quedándose dormido junto a los rieles de una estación. En su somnifera vigilia es sorprendido por un bombardeo que lo levanta por los aires y lo deja inconsciente. Descubre al despertar los restos de otro teniente sepultado días antes, desenterrado por la potencia de la explosión.

Estos eventos, más la percepción de la devastación de la guerra y su sistema religioso lleno de contradicciones, causaron en él una neurosis de guerra. Owen es enviado a *Craiglockhart*, un hospital escocés que especializó en tratar problemas psicológicos durante el conflicto. Allí fue donde Owen comenzó el desarrollo de su rol de poeta, pues –a pesar de haber escrito poemas desde su juventud-, en el hospital conoció a Siegfried Sassoon, quien sería su influencia definitiva. Juntos crearon y editaron la revista del hospital *The Hydra*, donde aparecieron algunos de sus poemas. Sassoon sugiere además cambios en su lenguaje, explorando una poesía que exponga “la guerra en su versión más realista y no idealizada o considerada de forma abstracta (...) [Sassoon] le abrió los ojos y le demostró que también la guerra podía tratarse poéticamente”²⁰⁶.

Cuando es dado de alta en *Craiglockhart*, es transferido a las instalaciones de *Ripon* en 1918, donde trabajó en el *Northern Command Depot*. Durante esta estancia, aprovecha de fortalecer contactos con otros poetas influyentes, como Robert Graves y Osbert Sitwell, además de escribir más poemas.

En julio 1918 Owen vuelve al frente junto con el regimiento *Second Manchesters*. Luchando en Joncourt, donde Owen gana su única medalla, la Cruz Militar, por su valor y liderazgo cuando él y un grupo de soldados se apoderaron de una metralleta alemana y causaron muchas bajas entre los beligerantes.

Cuando el fin de la guerra se aproximaba, Owen recibe un disparo en la cabeza mientras conducía un grupo de hombres a través del canal de Sambre-Oise el cuatro de noviembre. Muere a la edad de veinticinco años, lejos de su familia y entre sus apreciados camaradas, con una obra casi en su totalidad desconocida.

²⁰⁶ Cano, Berta. Op. cit., 68.

CAPITULO 3: DE LA PALABRA POÉTICA

3.1 La poesía

“This book is not about heroes. English Poetry is not yet fit to speak of them.

Nor is it about deeds, or lands, nor anything about glory, honour, dominion or power, except War. Above all, this book is not concerned with Poetry. The subject of it is War, and the pity of War.

The Poetry is in the pity. Yet these elegies are not to this generation, this is in no sense consolatory. They may be to the next. All the poet can do to-day is to warn. That is why the true Poets must be truthful.

If I thought the letter of this book would last, I might have used proper names; but if the spirit of it survives -survives Prussia - my ambition and those names will be content; for they will have achieved themselves fresher fields than Flanders...”²⁰⁷

Esta es la única reflexión que Wilfred Owen escribió para ser publicada con respecto a sus textos, lenguaje y motivos. No existe como en el caso de Yeats o de T. S. Eliot, un ensayo sobre el objeto de su lenguaje, la pretensión de su palabra o sobre el camino que debiese seguir el género en el futuro, ya que no hubo entre 1914 y 1918 (los años prolíficos de su obra), quien se interesase por una difusión de sus escritos, salvo su cerrado círculo de amigos que no lograron más que publicar cinco de sus poemas. Wilfred Owen no encontró entre sus contemporáneos un público que recepcionara su obra y la evaluara críticamente, mucho menos encontraría donde exponer su idea de obra poética.

Por su lado (como está ilustrado en el capítulo anterior), el discurso imperante de la época está imbricado por la fuerza de un canon²⁰⁸ de corte nacionalista, afectando una importante producción discursiva. En ese clima de aliciente belicismo, la literatura en general encontró en las páginas de los periódicos un amplio espacio de propagación: “la Primera Guerra Mundial fue la masiva producción, publicación y lectura de poesía de tema bélico. Pocas veces en Inglaterra, un tipo de poesía sobre un tema concreto había despertado un interés tan grande”²⁰⁹, pero no precisamente con el tono que Owen emprime en este prefacio. Catharine Savage, en su ensayo “The Functions of War Literature”, identifica entre los roles de la literatura en tiempos de guerra uno que con mayor frecuencia se reitera y que coincide con un espíritu nacional que exalta y defiende valores de la guerra:

²⁰⁷ ***Prefacio escrito por Wilfred Owen para una selección de poemas que no llegó a publicar en vida.***

²⁰⁸ Entendemos por canon lo expuesto por Van Dijk al interpretar el concepto de lo literario dentro de los contextos socioculturales y del impacto de la oficialización, vale decir, el canon se genera cuando “las escuelas, las universidades, la crítica literaria, los libros de textos, las antologías, la historiografía literaria y las convenciones culturales de ciertas clases sociales o grupos establecerán, para cada periodo y cultura, lo que cuenta como discurso literario” (Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1997. 132). Desde otra perspectiva, implicará una fijación de formas y motivos que, como indica Manuel Jofré, no es más que “la fosilización de las reglas discursivas, es decir, la canonización es la cristalización de esquemas que quedan, que se convierten en estáticos y que no permiten un desarrollo posterior de los discursos” (JOFRE, Manuel. “El diálogo de los lenguajes y el discurso filosófico” [online] <<http://manueljofre.blogspot.com/2005/08/el-dilogo-de-los-lenguajes-y-el.html>>).

²⁰⁹ Cano, Berta. Op. cit., 49.

“Modern war literature (and, in the twentieth century, films), whether or not directed toward that end by their authors, have acted on the imagination of the young to shape a sense of national purpose and inspire a bellicose spirit”²¹⁰.

Frente a este canon, el discurso poético de Wilfred Owen parece contradictorio e inapropiado. Surgen las preguntas que han promovido, según Knowles, los cuestionamientos de la crítica por lo menos en las últimas tres décadas: “Why did Owen profess to be ‘not concerned with poetry’? Did he have in mind poetry written for poetry’s sake? Or was he referring to the patriotic war poetry of the time that he came to regard as dangerous tomfoolery?”²¹¹ A pesar de las conclusiones de Knowles (poco favorables con estos críticos), reconoce que algo ha sido alterado en la concepción de poesía a partir de la situación que rodea la producción poética de Wilfred Owen: “The fine ideals for poetry and the conception of the ‘high’ artist that Owen had borrowed from Shakespeare and Keats were brutally changed”²¹².

La identidad de la poesía descrita por Aristóteles, conducida a una máxima expresión por Shakespeare²¹³, tiene dentro de la concepción poética de Owen otra orientación. Ésta tampoco coincide con la propuesta por los poetas de la vanguardia, quienes “evitando el descender al abismo del lirismo subjetivo y a la exposición de sus cuitas íntimas, se pronuncian en sus obras por una predilección hacia los temas objetivos”²¹⁴. El siglo XIX terminaba y comenzaba otro con una crisis en su sistema poético que ciertamente discutía y se desentendía de los modelos que anteriormente definieron el canon. Según Steiner, este comportamiento proviene de la tensión entre “la realidad psicológica y las antiguas modalidades del discurso retórico y poético. Con el objetivo de articular la riqueza intelectual que se había abierto a la sensibilidad moderna, una serie de poetas quiso romper los límites tradicionales de la sintaxis y la definición.”²¹⁵ Pero el por qué Owen no se apoya en los horizontes poéticos de la vanguardia ni concuerda con el tono de los discursos poéticos de su contexto inmediato, es el problema que está tras la afirmación de su prefacio y las preguntas de la crítica.

Por otra parte, Owen no se presenta ni se rebela contra lo anterior en términos de negación en su producción discursiva, a pesar de su aseveración “this book is not concerned with Poetry”. Es un renovador consciente de antiguos versos, tópicos literarios e historias,

²¹⁰ Savage, Catherine. “The Function of War Literature”. *South Central Review*. Vol. 9, nº1, 1992. 86.

²¹¹ Knowles, Owen. Op. cit. 9.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ En su ensayo “Elegía al canon”, Harold Bloom propone una orientación distinta del canon, desterrando la concepción que lo concibe irremediamente unido a factores económicos, dominio, poder y elite. Es más bien un modelo estético que se impone por su carácter artístico e individual, antes que empresa nacional de valores formales y morales de índole colectiva: “Uno sólo irrumpió en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción”. Bloom, Harold. “Elegía al canon”. *El canon literario*. Enri Sulla, ed. Madrid: Arco/libros, 1998. 205. De tal suerte, que la figura organizadora del canon occidental de los últimos cuatro siglos a sido Shakespeare, no por imposición, sino por su capacidad cognitiva, imaginativa y creativa que no ha sido hasta hoy superada. Si bien la definición de un canon occidental supera las cuestiones exclusivamente vinculadas al poder para Bloom, como el caso de la consagración de Shakespeare, dentro del contexto histórico de esta investigación, el mostrarse en contra del canon nacional significó en caso extremo persecución y encarcelamiento. El canon más allá de los límites de lo meramente literario y, dada la naturaleza de esta investigación, puede y debe considerarse desde su posibilidad discursiva extraliteraria.

²¹⁴ Torre, Guillermo de. *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio Editores, 1925. 130.

²¹⁵ Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. España: Barcelona, 2003. 44.

refiriendo en sus poemas a la tradición cristiana, reconstruyendo los infiernos, citando las odas de Horacio y Shelly, sin decir que su escuela inicial fue siguiendo los motivos y formas que Keats construye en su poesía (lo que ha sido una peligrosa línea de estudio al querer equiparar su vida a la de Owen “because Owen died young he was like Keats, and because Owen was like Keats he died young”²¹⁶, sin prestar demasiada atención al contenido mismo de su discurso). Por tanto, no debe ser tarea de este trabajo dedicarse exclusivamente a revisar un prefacio sin mirar el resto de su producción discursiva, puesto que la palabra en su poesía no tiene una sola orientación y ni un valor temático único.

La pregunta “Why did Owen profess to be ‘not concerned with poetry’?” cobra importancia al intentar encontrar el lugar del discurso poético de Wilfred Owen en la tradición literaria y en su tiempo (no simplemente como una palabra que se dirige directamente a un objeto). Ciertamente la escritura de Owen está en la poesía, pero parece no ser su lugar, porque existe una no coincidencia con su género o con las normas que sobre éste pesan y el objeto de su palabra. Cuáles son los límites del género y porqué renegar de éste parece de importancia en su concepto de ejercicio poético. Poner en tensión las fuerzas de la innovación contra la tradición.

Cuando el género ha determinado su forma, cuando ha fijado sus posibilidades y viene a ser parte del canon –como sucede generalmente a la poesía-, las posibilidades de la palabra se ven restringidas, el discurso se limita a identificarse con un objeto directamente y la metáfora no cumple más que con rol de recurso formal para identificarse con su género. Como señala Kayser, “no ofrece duda la cuestión de si una obra pertenece a la Lírica, a la Épica o la Dramática”²¹⁷. La historia de la literatura ofrece el panorama de cómo esas formas genéricas vienen definiéndose desde la antigüedad clásica y han llegado hasta la actualidad por mano de la crítica, las universidades y las mismas obras:

“Platón (y más tarde Aristóteles) había restringido la validez de esta serie de distinciones al «modo» -«distinto del asunto»- del discurso poético. Pero para los hombres de letras post-renacentistas, literatura «lírica», «dramática» y «épica» poco a poco llegó a ser referencia a géneros más que a modos de discurso. Por último, alrededor de 1800, los Schlegel, Schelling, Goethe, Jean Paul Richer, Hegel u otros escritores y filósofos alemanes establecieron algo parecido a una doctrina de la Santísima Trinidad en la moderna crítica del género. Al ofrecer el conocido trío de cursos sobre Poesía, Drama y Ficción en lengua inglesa, los planes de estudio de muchos collages y universidades americanas atestiguan la supervivencia de la antigua fe”²¹⁸

El problema ha sido estudiado por Mijail Bajtin, quien ve a los géneros acechados por esas fuerzas cosificantes que amenazan la naturaleza de la palabra en su verdadera realización y de cómo “su vida histórica, que conocemos, es su vida como géneros terminados con una base sólida y ya poco plástica. Cada uno de ellos tiene un canon que actúa en la literatura como una fuerza histórica real”²¹⁹. Esta fuerza genera la certeza que ésta es la naturaleza

²¹⁶ Najarian, James. “‘Greater Love’: Wilfred Owen, Keats, and a Tradition of Desire”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 47, No. 1, 2001. 20-38.

²¹⁷ Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1972, 468.

²¹⁸ **Hernadi, Paul. “Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa”. *Teoría de los géneros literarios*. Miguel Garrido, comp. Madrid: Arco/libros, 1988. 75.**

²¹⁹ Bajtin, Mijaíl. Problemas literarios y estéticos. Cuba: Arte y literatura, 1986. 513.

misma de la palabra, y que su futuro está en conservar este *status quo*. Una importante parte de la crítica así lo cree:

“Ciertamente que los géneros literarios son entidades históricas y no absolutas; así la división que la antigua preceptiva griega estableció entre poesía lírica, épica y dramática (y didáctica) se ha transformado, con el correr de los siglos, en nuestra diversificación de poesía (a secas), narrativa, teatro (y ensayo). Pero aun aquella división clásica dista mucho de ser hoy una simple convención del pasado, pues nos sigue indicando la raíz poética de nuestros actuales géneros literarios. Y éstos, obviamente, no se han separado –en lo esencial- del molde griego. Más bien han evolucionado paralelamente a partir de aquella triada original. Y en todo caso, bajo la modalidad de géneros existieron y existen, como tipos formales diferenciados, y probable es que sigan existiendo. Y para el periodo en que está vigente cada sistema de formas, la diversidad de géneros rige de normativa y no simplemente convencional. Hay exigencias internas de la palabra que empujan a las obras verbales a formarse según determinadas estructuras, de naturaleza discontinua, y no según cualesquiera otras posibilidades expresivas.”²²⁰

Es decir, obedecer a las formas, seguir los patrones marcados por el canon histórico, es la naturaleza de la palabra bajo esta concepción: “la intocable “gloriosa tradición” de la “literatura nacional” tenga que tomarse como un concepto –una “construcción”²²¹, separándose de las otras posibilidades discursivas, tales como las provenientes de la esfera de la vida concreta de las palabras. No obstante, Bajtin mismo ha indicado que las grandes obras literarias rompen con la norma del canon imperante, se inmiscuyen en éste, lo alteran, lo actualizan²²². Por otro lado, no debe pasarse por alto que “es verdad transparente que no existe correlación real, en ningún sentido, entre los méritos del arte y su aceptación”²²³ inmediata. Esto porque han visto sus autores que la palabra no debe regirse por normas que lo alejan de su naturaleza y que los géneros no son sistemas abstractos, sino que funcionan dentro de una realidad. Por ello Manuel Rojas no pudo encontrar la definición para poesía que diera en lo abstracto con su esencia: “Buscar en los libros una definición exacta de la poesía, es tarea larga y seguramente inútil.”²²⁴.

El considerar la palabra bajo conjunto de reglas ha sido, según Eagleton, el error metodológico de los formalistas: “Lejos de considerar la forma como expresión del contenido, dieron la vuelta a estas relaciones y afirmaron que el contenido era meramente la “motivación” de la forma, una ocasión u oportunidad para un tipo particular de ejercicio formal”²²⁵.

²²⁰ Ibáñez, José Miguel. *Introducción a la literatura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1993. 146.

²²¹ Eagleton, Terry. Op. cit., 23.

²²² La figura que transgrede con mayor habilidad los límites del género es Rabelais, quien “ha rechazado estos moldes mucho más categóricamente que Shakespeare o Cervantes, quienes se limitaron a evitar los cánones clásicos más o menos estrechos de su época” (Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contenido de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza, 2005. 8)

²²³ Frye, Northrop. *Anatomía de la Crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991. 17.

²²⁴ Rojas, Manuel. *De la poesía a la revolución*. Chile: Ercilla, 1938. 13.

²²⁵ Eagleton, Terry. Op. cit. 13.

La palabra literaria, más que una forma aislada y abstracta que es dominada, tiene contacto con lo real. No se limita a un sistema. Incluso la palabra poética, que esencialmente puede considerarse enajenada del lenguaje real, tiene con éste estrechos vínculos.

Se ha preocupado también por el problema de estas formas normativas Tzvetan Todorov en su ensayo “El origen de los géneros”, quien reconoce, desde el comienzo del siglo XIX, “un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación en géneros”²²⁶, es decir, el escritor supera los límites que el género impone²²⁷, contaminándolo, mezclándolo con otros y llevándolo más allá de sus normas.

La transformación del género siempre se ha producido –señala Todorov- y viene dada por su misma naturaleza: “Que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario”²²⁸. La naturaleza de la obra de arte es superar sus propias limitaciones de género. “no son, pues los géneros los que han desaparecido, sino los género-del-pasado, y han sido reemplazados por otros”²²⁹. Un género nuevo es siempre la transformación de uno viejo: su actualización, la renovación al mezclarse con otro o desde la superación de sus normas de composición (que no vienen exclusivamente de la naturaleza del género, sino de la recepción y la regla que se construye por la difusión de una obra y el canon definido por ésta). La respuesta sobre el origen del género debe buscarse no en los elementos históricos definidos y cerrados por una crítica clásica, sino más bien en el sistema del lenguaje como una posibilidad, formulando la pregunta sobre su génesis desde la pragmática: “¿existen (pues se trata aquí de los géneros del discurso), formas que, aunque anuncien los géneros, no lo sean todavía?”²³⁰. Comprender al género depende así de sus cualidades como discurso: lo épico, lo lírico y lo dramático no pertenecen ya exclusivamente a plano lo literario, porque “un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas”²³¹.

Lo considerado literario, más allá de su carácter semántico o sintáctico, depende del carácter de una sociedad que elige y registra los actos que responden a su idiosincrasia, vale decir, un sistema de valores convertirá a un discurso en producción de género (que se construye del concepto de género del escritor y las expectativas del lector). El género, desde esta naturaleza discursiva, tendrá tres posibilidades:

“o el género, como el soneto, codifica propiedades discursivas como lo haría cualquier acto de lenguaje; o el género coincide con un acto del lenguaje que tiene también una existencia literaria, como la plegaria; o por último, procede de un acto de lenguaje mediante un cierto número de transformaciones o amplificaciones: ése sería el caso de la novela, a partir de la acción de narrar. Sólo este tercer caso presenta de hecho una situación nueva: en los

²²⁶ Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”. Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido, Comp. Madrid: Arco/libros, 1988. 31.

²²⁷ Ciertamente éste no es el único que sostiene esta tesis, pues el problema de los márgenes a los que debe someterse una obra son eventualmente superados logrando obras de una heterogeneidad única. Incluso habrá momentos en que la época promueva esta mixtura: “El romanticismo fue época propicia al hibridismo de formas y fusión de lo épico y lo lírico es una de las constantes en los escritores del periodo” (García, Antonio & Huerta, Javier. Los géneros literarios: sistema e historia. España: Cátedra, 1992. 165.)

²²⁸ Todorov, Tzvetan. Op. cit. 33.

²²⁹ Ibídem.

²³⁰ Op. cit., 35.

²³¹ Op. cit., 36.

dos primeros, el género no es en nada distinto de los demás actos. Aquí, en compensación, no se parte directamente de propiedades discursivas sino de otros actos de lenguaje ya constituidos; se pasa de un acto simple a un acto complejo. Es también el único que merece un tratamiento a parte de las demás nociones verbales. Nuestra pregunta acerca del origen del los géneros se convierte, por tanto, en: ¿cuáles son las transformaciones que sufren algunos actos de lenguaje para producir géneros literarios?²³²

La primera posibilidad del discurso para convertirse en una producción de género dependerá de su adaptación –más bien gestación- de acuerdo al concepto de género vigente; el segundo postulado presenta la posibilidad de que un discurso cambie por la fuerza de la institucionalización en parte de un canon; o que, finalmente, el discurso sea modificado y llevado al interior de otro discurso, en el que cumplirá un rol diferente y que, según Todorov, es caso de la novela.

El ensayo de Todorov entrega importantes nociones sobre el género que aquí deben considerarse: la primera, que el género posee ya en su naturaleza abrirse y no obstruir sus posibilidades formales y constituyentes; luego, que estas posibilidades están directamente relacionadas con el contexto extraliterarios en que se produce, y; por consiguiente, el género se determina por la sociedad que lo usa y que, sin duda, se vinculará con el concepto de canon que hasta aquí ha sido virtualmente tratado.

No obstante, la teoría de las transformaciones discursivas de Todorov, para llevar la palabra al interior de la novela y convertirla en obra literaria, no es más que una consecución de procesos lingüísticos y reglas que nuevamente definen a la obra bajo una red de normas, las cuales no hablan sobre las verdaderas conexiones de la palabra en la literatura con la palabra que se encuentra en la vida, relaciones que no se pueden pasar por alto a la hora de intentar comprender la producción poética de Owen marcada profundamente por su tiempo.

La organización de los géneros a partir de un esquema estructural se aleja de la palabra y se convierte en una organización de carácter meramente funcional que viene desde la retórica clásica, en géneros literarios específicos, hasta nuestros días en las llamadas tipologías textuales. Este juicio sobre los géneros no permite la comprensión del discurso poético de Wilfred Owen en su sentido interior, más bien lo determina.

Este camino rechaza a la palabra como enunciación en la obra misma y al sujeto que la encarna. Patentamente muestra un desinterés por la palabra real. Lo que prima bajo este lente es la estructura de un signo y el sistema de reglas en el cual se organiza: “Este movimiento doble define el proyecto estructuralista. La obra ni se refiere a un objeto ni es expresión de un sujeto individual; ambos son descartados y sólo queda entre ellos, en el aire que los separa, un sistema de reglas.”²³³ La palabra no posee aquí su condición natural, enunciada y dirigida a otro.

La palabra poética en el sistema para el acercamiento al discurso de Owen debe vislumbrar al género vinculado a la palabra viva, esto es por medio de los géneros discursivos. Todo discurso mantiene lazos con la actividad humana y el uso de la lengua, incluso la artística, mantiene relaciones con ella²³⁴. Valentín Voloshinov establece estas conexiones en mutua cooperación: “El arte es asimismo inmanentemente social. El medio

²³² *Op. cit.*, 40-41.

²³³ Eagleton, Terry. *Op. cit.* 138.

²³⁴ Bajtin, Mijail. *Estética de la creación.* 248.

social extra-artístico, al influenciar el arte desde el exterior, encuentra en él una respuesta inmediata e interna”²³⁵.

La variedad de géneros discursivos es amplia y compleja, ya por heterogeneidad formal ya por variedad funcional. Un estudio de estos debe abarcar todos los enunciados, desde la conversación cotidiana, ordenes, oficios, cartas, ensayos, novelas y poemas. Porque el enunciado no sólo se identifica con una forma de producción, sino a interacciones sociales, intenciones y situaciones cuyo dominio no cubre la lingüística, la tipología textual o el estudio cerrado de los géneros literarios. Mijail Bajtin propone directrices en las cuales la producción poética al interior de géneros no pierde sus cualidades:

“La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma. Aparte hay que poner de relieve una extrema heterogeneidad de los géneros discursivos (orales y escritos). Efectivamente, debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (tomando en cuenta el hecho de que es muy grande la diversidad de los tipos de diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como un orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de oficios, burócratas (formulados generalmente de acuerdo a un estándar), todo un universo de declaraciones públicas (en un sentido amplio: las sociales, las políticas): pero además tenemos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos).”²³⁶

Los géneros literarios deben ser estudiados en relación a su condición de discursos sin que por ello no se tensionen frente a la compleja red histórica que sobre ellos pesa, no desde un orden estructural, sino cómo cada época los forma. Estos procedimientos genéricos consideran a la palabra literaria más allá de descripciones lingüísticas y su manifestación abstracta.

Es bajo esta misma condición que Bajtin postula la selección de un género en virtud de voluntad discursiva del hablante entre una de las tres características del enunciado²³⁷. La voluntad del hablante, y no una forma sobre él, es la que promueve la selección de un género²³⁸.

Ante estas nuevas condiciones de la palabra poética de Owen es posible intentar responder aquella pregunta iniciática *“Why did Owen profess to be ‘not concerned with poetry’?”*

²³⁵ Valentín, Voloshinov. “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Iris Zavala, comp. Barcelona: Anthropos, 1997. 108.

²³⁶ **Bajtin, Mijail. *Estética de la creación*. 248.**

²³⁷ Las otras dos son: a) sus fronteras están marcadas por el intercambio de sujetos discursivo, así la existencia de la palabra está determinada por una cadena de enunciados que se produjeron antes, simultánea y posterior a éste; La conclusividad del discurso, es decir, la comprensión de que el hablante a dicho todo lo que debía y agotar el sentido del objeto referido, su discurso posee por tanto la posibilidad de ser contestado.

²³⁸ Bajtin, Mijail. *Estética de la creación*. 267.

3.2 El lenguaje de la guerra

El lenguaje de la épica es el lenguaje de la guerra, de la empresa, de las multitudes movilizadas al campo de batalla. La palabra que es “equal to every aspect of primitive conflict”²³⁹, señala Johnston, quien no comparte la elección de Owen por la lírica, en desmedro del verdadero lenguaje del combate. Y es que “From the days of the Greeks, the Romans, and the Hebrew chroniclers, epic poetry, drama, and historical accounts have repeatedly been inspired by, and often centered around, war”²⁴⁰, pero la poesía lírica estuvo al margen de dichos intereses.

La poesía lírica se ha prestado esencialmente para la expresión de la intimidad y la experiencia personal y ha sido definida como tal. Pfeiffer a dicho “La poesía hace patente una actitud del hombre ante el mundo a través de su atemperada hondura esencial”²⁴¹ en aparente oposición de la virtudes de la épica, que describe y contempla al mundo con imparcialidad. De esta manera se ha explicado tradicionalmente la diferencia sustancial entre estas dos formas de poesía:

“La poesía lírica es eminente subjetiva, esto es, el poeta lírico busca el don de la inspiración dentro de sí mismo. Canta los diversos estados de su conciencia, los sentimientos íntimos de su alma, sus desmayos y esperanzas, sus dudas y creencias, sus recónditos dolores y alegrías. La belleza que pinta el poeta lírico es la del espíritu, y por lo tanto interna, a diferencia de la que pinta el poeta épico, que se desprende de la realidad exterior.”²⁴²

La posterior transformación de la poesía lírica llevó a redefinir esas inquietudes íntimas e inspiraciones subjetivas para abrigar una voluntad creadora que perseguía algo mayor, separado del hombre, “vemos, hacia la mitad del siglo XIX, afirmarse en nuestra literatura una notable voluntad de aislar definitivamente la Poesía de cualquier otra esencia ajena”²⁴³ –dice Paul Valéry a este respecto²⁴⁴. Un lenguaje primero que se aleja de cualquier otra naturaleza, de la poesía que persigue a la misma poesía. Como señala Heidegger al estudiar a Hölderlin: “el reino de acción de la poesía es el lenguaje. Por lo tanto, la esencia de la poesía debe ser concebida por el lenguaje”²⁴⁵

Mientras, la tradición de la civilización occidental dejó el motivo de la guerra para que los poetas atendieran a Calíope, musa de la guerra, y ésta cantase la cólera del Périda Aquiles o contase sobre el hábil varón que, tras largo extravío, volvió al hogar: la lejana Ítaca. De igual manera Beowulf, “el poema épico más antiguo de la literatura europea medieval”²⁴⁶,

²³⁹ Johnston, John. *English Poetry of the First World War: A Study in the Evolution of Lyrics and Narrative Form*. Estados Unidos: Princeton Univ. P., 1966. 281.

²⁴⁰ Savage, Catherine. Op. cit., 85.

²⁴¹ Pfeiffer, Johannes: *La poesía: Hacia la comprensión de lo poético*. México: F.C.E., 1959. 56.

²⁴² **Cavada, Darío. *Poesía lírica y otros artículos*. Chile: La economía, 1949. 4.**

²⁴³ Valéry, Paul. *Teoría y estética*. Madrid: Visor, 1990. 13.

²⁴⁴ Hölderlin, en su poema “Laurel”, ilustra este punto del cambio de orientación de la poesía moderna en las preguntas retóricas que guían la nueva búsqueda del hablante lírico: “¿De qué sirve el cordial apretón de manos y la dulce acogida del alma en primavera? ¿Para qué la sombra de los robles, La viña en flor, el aroma del tilo?”

²⁴⁵ Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. México: F.C.E., 2005. 149.

²⁴⁶ Vial, Roa. “Invitación a Beowulf” *A propósito de Beowulf*. Colombia: Norma, 2006. 9.

inicia con un llamado a la comunidad: “Escuchen, que he de cantar las hazañas de los reyes daneses, y cómo en tiempos ya idos esos nobles guerreros gestaron increíbles proezas”²⁴⁷. Estos vocativos hablan de una tradición oral, del canto, que enseña las hazañas y aventuras de los héroes del pasado de un mundo al cual el interlocutor no tiene más acceso que el relato que escucha. Incluso el mismo rapsoda está alejado de este mundo. Tal es el caso en la *Ilíada* y la *Odisea*, pues “desde un punto convenientemente elegido, contempla Homero la vida. Pero él no toma parte de ella, permaneciendo ajeno al acontecer mismo. No es llevado por este acontecer, como el poeta lírico”²⁴⁸, de ahí que se comprenda como objetivo en relación al lirismo, pero también reside allí su distancia.

El canto de la poesía épica es el canto del recuerdo y de un pasado que, por la consagración histórica, también hubo de tomar parte de los fundamentos de la sociedad en que se activó como género discursivo, participando en la construcción de su identidad. El ejemplo más emblemático es el de los griegos, quienes “construyeron una teoría según la cual toda la literatura griega, la educación griega y la civilización en su conjunto tuvo en Homero y sólo en él su origen”²⁴⁹. Una importante razón de ello es que el poema épico y la gesta poseen un importante componente nacional, pues en el pasado radican los cimientos de lo que une y aúna a una sociedad, sus raíces comunes, y los valores que la definirán. Así lo explica Werner Jaeger al recuperar los fundamentos de la educación griega y sus vínculos con la tradición oral, los ideales y la estructura de la sociedad, acopiados en los cantos homéricos:

“El más antiguo testimonio de la antigua cultura aristocrática helénica es Homero, si designamos con este nombre las dos grandes epopeyas: la Iliada y la Odisea. Es para nosotros, al mismo tiempo, la fuente histórica de la vida de aquel tiempo y la expresión poética permanente de sus ideales. Es preciso considerarlo desde ambos puntos de vista. En primer lugar hemos de formar en él nuestra imagen del mundo aristocrático, e investigar después cómo el ideal del hombre adquiere forma en los poemas homéricos y cómo su estrecha esfera de validez originaria se convierte en una fuerza educadora de una amplitud mucho mayor. La marcha de la historia de la educación se hace patente, en primer lugar, mediante la consideración de conjunto del fluctuante desarrollo histórico de la vida y del esfuerzo artístico para eternizar las normas ideales en que halla su más alta acuñación el genio creador de cada época.”²⁵⁰

El héroe que erige el poema épico es horizonte educativo y social²⁵¹ (conectado con el hombre por su naturaleza), mantiene una superioridad que, paradójicamente, lo hace líder y aspiración, desplazándose hacia una esfera externa a lo real. Mientras se le sigue es inalcanzable en su altura. El héroe “encarna ese sueño común a todos los hombres de

²⁴⁷ Anón. *Beowulf*. Colombia: Norma, 2006. 15.

²⁴⁸ Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966. 102.

²⁴⁹ Frankel, Hermann. *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. Madrid: Visor, 1993. 21.

²⁵⁰ **Werner, Jaeger. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: F.C.E., 1996. 21.**

²⁵¹ En la concepción de Jaeger está patente la noción del canon de acuerdo a lo expresado por Luis González y de quienes ven él la presencia de la intensión de factores ideológicos y sociales de la élite: “el canon quien indica en relación a éste que “está vinculado con la fuerza ya que es «la expresión del poder político y social» que ciertas clases privilegiadas –constituidas más que nada por hombres blancos – han ejercido sobre quienes les rodean”. González del Valle, Luis *El canon: reflexiones sobre la recepción literaria-teatral*. Madrid: Huerga & Fierro editores, 1993. 30.

todas las épocas, quien encarna el anhelo de escapar de una vida opaca para acceder a la luz (...) abandonar la tierra a fin de surcar el espacio, de olvidar la chatura de lo cotidiano para transformarse en dios”²⁵².

De esta forma lo cree Northrop Frye al establecer las diferencias entre las distintas obras de ficción en su ensayo “Teoría de los modos”²⁵³, pues el héroe de la épica, o del mimético elevado de acuerdo a su esquema, es “un jefe. Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros”²⁵⁴. Esta representación, según su clasificación, tiene cualidades que lo vinculan a lo mítico (un tiempo que no pertenece al común de los mortales) y que entrega al héroe atributos divinos: “Allí donde la religión es mitológica y politeísta, donde hay encarnaciones promiscuas, héroes divinizados y reyes de ascendencia divina, donde el adjetivo “divino” puede aplicarse tanto a Zeus como Aquiles”²⁵⁵. Es por ello que la literatura posterior dentro del esquema de Frye se alejará cada vez más de este héroe y de su aventura memorable.

Este modelo permanece en una forma siempre ajena, porque “la epopeya, el poema épico y la épica –en general- representan el monumento en la literatura y como tal es traducción verbal de una edad heroica”²⁵⁶, un momento del cual no participa el interlocutor (oyente) del poema sino más que por representación. El pasado del mimético elevado está perdido en un lugar intermedio entre los dioses y los mortales, la tierra media en Tolkien. Berta López define con claridad donde se insertan el héroe y su empresa, aunando su suerte a un espacio mítico:

“La épica es así, en sentido estricto, perpetuación de un orden superior que sólo puede lograr el héroe en un tiempo auroral e igualmente mítico. Corresponde a los períodos de gestación de un génesis que se peculiariza a través de modelos iconoclastas y heteróclitos para la cosmovisión de un mundo, apenas diseñado, y cuyas proyecciones definen a priori las relaciones del hombre con su medio, su actitud vital y su sistema axiológico”²⁵⁷

El tiempo de la épica es un tiempo de privilegio del cual el héroe del mimético bajo está exiliado, ahora sólo se asocia al resto de los mortales, se rige por sus reglas y es igual a ellos. Bajtin señala en “De los borradores” que la “epopeya incluye, en un plano distante del pasado épico, la plenitud completa del valor; desde el punto de vista de la epopeya, cualquier futuro (descendientes, contemporáneos) no puede ser sino una especie de decadencia”²⁵⁸.

²⁵² Guerrero B, Patricia. “La caída del héroe: Ayax Telamonio”. [online] *Rev. signos*, 2002, vol.35, n.51-52. 93-99. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100007&lng=es&nrm=iso>. [consulta 2009-09-28]

²⁵³ Su clasificación se orienta hacia una taxonomía a partir del poder de acción de los héroes: a) si el héroe es superior en clase a los demás hombres como del ambiente, la categoría o modo es el *mito*; b) si es superior en grado a los hombres y al ambiente, romance; c) el héroe que es superior en grado, pero sometido a las leyes de la naturaleza corresponde al modo mimético elevado, propio de la épica; d) si no es superior a los demás hombres ni al ambiente, es del modo mimético bajo; e) finalmente, si el héroe es inferior en poder e inteligencia, el modo es irónico.

²⁵⁴ Frye, Northrop. Op. cit., 54.

²⁵⁵ Frye, Northrop. Op. cit., 55.

²⁵⁶ López, Berta. “Altazor: hacia una verticalización de la épica”. *Rev. chilena de literatura*. N° 14, 1979. 24.

²⁵⁷ **López, Berta. Op. cit., 24.**

²⁵⁸ Bajtin, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997. 139.

Sin duda, Wilfred Owen comprendió la imposibilidad de retratar la guerra de su tiempo en una epopeya, pues no existían entre esas multitudes mutiladas nombres, entre los cuerpos irreconocibles rostros. No existían caudillos en el campo de batalla entregados valerosamente para llevar a su pueblo a la victoria. No hay nobles ni héroes en el sentido de Jaeger. No hay honor ni honra.

El nuevo mundo bélico no pertenece al espíritu de la épica. Así lo deja ver Owen en su poema "A New Heaven"²⁵⁹, al desarticular esos hitos que dan unidad tribal en la tradición literaria y cultural:

"Seeing we never found gay fairyland (Though still we crouched by bluebells moon by moon) And missed the tide of Lethe; yet are soon For that new bridge that leaves old Styx half-spanned; Nor ever unto Mecca caravanned; Nor bugled Asgard, skilled in magic rune; Nor yearned for far Nirvana, the sweet swoon, And from high Paradise are cursed and banned; -Let's die home, ferry across the Channel! Thus Shall we live gods there. Death shall be no sev'rance. Weary cathedrals light new shrines for us. To us, rough knees of boys shall ache with rev'rance. Are not girls' breasts a clear, strong Acropole? -There our own mothers' tears shall heal us whole."²⁶⁰

La primera estrofa demuestra la incapacidad del héroe contemporáneo por acceder a los espacios prometidos en los relatos clásicos en los momentos de su muerte: el Lete en el Hades está estático, el sonido de la trompeta de la tradición nórdica que da la bienvenida al Asgard no suena para ellos, el añorado Nirvana y la Meca están "cursed and banned". El antiguo mundo ha sido desplazado y clausurado.

Uno de los escritores que ha dicho más sobre la figura del héroe en las distintas culturas a partir de sus doctrinas religioso-mitológicas y su expresión en la epopeya ha sido Joseph Campbell, quien es categórico en sus reflexiones finales de su *El héroe de las mil caras* en cuanto a la evaluación del héroe y su mundo en oposición al actual:

"Todo esto se halla lejos del punto de vista contemporáneo; pues el ideal democrático del individuo se determina a sí mismo, la invención de los artefactos mecánicos y eléctricos, y el desarrollo de los métodos científicos de investigación han transformado la vida humana en tal forma que el universo intemporal de los símbolos hace mucho tiempo heredado ha sufrido un colapso"²⁶¹

La separación del horizonte épico es una cuestión que (además de estar determinada por una concepción de símbolos mitológicos, una figura heroica que está definida como modelo, o un pasado en que la guerra era capaz de mostrarse como una oportunidad para exponer las virtudes de la nobleza), depende de las cualidades del género. El género de la épica

²⁵⁹ Si bien el título del mismo poema implica una reelaboración de los valores de la guerra y del sacrificio para encontrar en la muerte un estado de virtud (el sentido épico de la existencia), Jon Stallworthy ha indicado la actualización de la promesa cristiana de un paraíso para los hombres salvos del libro "Revelaciones" 21:1 "Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva –porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y el mar no existe ya". "Revelaciones" *Biblia de Jerusalén*. Edición latinoamericana, Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001. 1732.

²⁶⁰ Owen, Wilfred. "A New Heaven" *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985,

59.

²⁶¹ Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Buenos Aires: F.C.E., 2006. 340-341.

es un género serio, perfecto, de admiración y acabado. Es un género envejecido frente a la modernidad de una guerra mundial.

En su ensayo “La épica y la novela”, Mijail Bajtin caracteriza al género épico como uno de formación preliteraria, entrando en la historia de la literatura más por herencia que por formación. Su vida está en el periodo clásico en total armonía con los otros géneros, pues se complementan y actúan todos en un conjunto de orden superior, desde allí los géneros altos se cerraron y canonizaron, significando para la épica su última configuración y su consagración. Incluso en el periodo clásico, el género épico fue un género sobre el pasado, su orientación siempre estuvo inaccesible; su forma llegó a los hombres acabada: “Su perfección, firmeza y premeditación artística absoluta hablan de su vejez como género, de su largo pasado”²⁶².

El género épico, además, está temporalmente aislado del resto de los géneros –dice Bajtin. La palabra en este tipo de discurso no ofrece posibilidad de estar inacabada o ser contestada. La última palabra en él está dicha. No importan las posiciones personales sobre éste, la exclusiva vía de acceso a él (y que viene a ser su razón de existencia) es por la presentación de la tradición nacional: “la tradición aísla el mundo de la epopeya de la experiencia personal, de toda nueva indagación, de toda iniciativa personal en su comprensión e interpretación”²⁶³. Su contemplación, por tanto, debe ser seria: palabra sagrada e incuestionable.

Finalmente, el género épico está “íntegramente terminado no sólo como un hecho real de un pasado alejado, sino también en su sentido y en su valor; no se le puede cambiar ni reevaluar”²⁶⁴ en él la palabra está directamente dirigida, es decir, su valor semántico está indisolublemente ligado a su objeto y las valoraciones sobre él le son inmanentes, no existe la posibilidad de una reevaluación ni reapreciación.

Estas características de la épica son sintetizadas por Bajtin en el siguiente esquema:

“1) Como material de la epopeya sirve el pasado épico nacional, el «pasado absoluto», según la terminología de Goethe y Schiller; 2) Como fuente de la epopeya sirve la tradición nacional (y no la experiencia personal y la libre ficción que crece sobre su tema); 3) El mundo épico está separado de la contemporaneidad, o sea, del tiempo del canto (del autor y sus oyentes), por una distancia épica absoluta.”²⁶⁵

Las consideraciones de la épica como el género de la guerra están determinadas por una cuestión temporal, de tradición y distancia. Un poema moderno sobre la guerra, abierto y contemporáneo, que sea testimonio de su tiempo, no es posible desde la épica, pues en ella el mundo de los hombres frente a los hombres no tiene cabida.

3.3 Los límites de la palabra

²⁶² Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 525.

²⁶³ Op. Cit., 528.

²⁶⁴ Ibídem.

²⁶⁵ Op. Cit., 524.

La palabra de Owen está fuertemente atada a la vida, por ello la poesía épica no es el género en el cual se produce, la épica no coloca en duda nada, su palabra es tan alta que sólo se le puede dirigir con respeto, en silencio. No es casualidad que al intentar caracterizar al mundo heroico y clásico, Octavio Paz diga “Ese destino está enlazado con el de los dioses y con la salud misma del cosmos, de modo que surge otro de los rasgos distintivos de la poesía épica griega: el ser una religión. Homero es la Biblia helena”²⁶⁶. El mundo de la épica está en comunión con lo sagrado. Mientras que la palabra en Owen está expuesta a la nueva experiencia de la guerra que lo une con lo presente, con lo terrenal más que con lo ideal.

Los lazos que establece Owen con su poesía están sujetos a su mundo, a la realidad que lo inunda y supera. Ha dicho Owen en una de sus cartas dirigidas a su madre: “I came out to help these boys –directly by leading them as well as officer can; indirectly by watching their sufferings that I may speak of them as well as pleader can”²⁶⁷. Un observador directo de la guerra como soldado, un portavoz y un predicador. Incluso, antes de iniciarse su participación y enlistarse en aquella guerra anunciada por las voces de la prensa, los discursos nacionalistas y los desfiles de la armada y el ejército, Owen comienza a establecer vínculos entre su poética solitaria preocupada de Eros y de la poesía misma²⁶⁸ y el paradigma de la modernidad fragmentado en su poema “1914”:

“War broke: and now the Winter of the world With perishing great darkness closes in. The foul tornado, centred at Berlin, Is over all the width of Europe whirled, Rending the sails of progress. Rent or furled Are all the Art's ensigns. Verse wails. Now begin Famines of thought and feeling. Love's wine's thin. The grain of human Autumn rots, down-hurled. For after Spring had bloomed in early Greece, And Summer blazed her glory out with Rome, An Autumn softly fell, a harvest home, A slow grand age, and rich with all increase. But now, for us, wild Winter, and the need Of sowings for new Spring, and blood for seed.”²⁶⁹

La proximidad de la guerra en el horizonte europeo, el miedo y el progreso desgarrado anuncian un cambio en el pensamiento y en la palabra. Este cambio significará la siembra para la nueva primavera, y la sangre para la semilla. El poema de Owen plasma los vínculos entre lo que gobierna el mundo y la palabra, la guerra y sus implicaciones utilizando el sistema de las estaciones como imagen. La nostalgia, tras el movimiento que desciende desde una edad dorada colmada de gloria y mitos, se aleja hacia el interior de un invierno y la promesa de un nuevo ascenso²⁷⁰. No obstante, su palabra sigue aquí relacionada consigo misma, es una palabra directamente dirigida hacia su objeto, llena de los sonidos

²⁶⁶ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: F.C.E., 2008. 198.

²⁶⁷ Recogida por Owen Knowles. Op. cit., 10.

²⁶⁸ Entre los productos de su primera voz, anteriores a 1914 y el encuentro directo con la guerra, Wilfred Owen desarrolla dos vías distintas de acercamiento a la palabra poética. La primera de ellas con alta influencia romántica y del estudio de los clásicos.

²⁶⁹ Owen, Wilfred. “1914” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 93.

²⁷⁰ El poema de Owen es la expresión de las conclusiones de Frye, en su ensayo “Crítica arquetípica: teoría de los mitos”, quien –buscando categorías superiores a los géneros que denomina ordinarios- revela que en el género poético mantiene un estrecho vínculo por medio de un sistema de símbolos que busca correspondencias entre lo cosmogónico y experiencia real. El ciclo mismo de las estaciones del año y su expresión en la literatura como un movimiento: “en la poesía, lo mismo que en Splenger, la vida civilizada se asimila con frecuencia al ciclo orgánico de crecimiento, madurez, decadencia, muerte y resurrección en otra forma individual, los temas de la edad áurea o heroica en el pasado, o del milenio en el futuro, de la rueda de la fortuna en los asuntos sociales, de la elegía *ubi sunt*, de las meditaciones sobre las ruinas, de la nostalgia por la perdida sencillez pastoril, del pesar o del júbilo por la caída de un imperio, tienen aquí cabida” (Frye, Northop. Op. Cit., 214)

del romanticismo y de su propia posición: “Biblical and literary phrases about war, redeemers and ‘the end’ kept coming into his mind. In what was perhaps his first poem about the war, the sonnet ‘1914’, he used Shakespearian language to express a typically Decadent view of modern history”²⁷¹

La palabra de la poesía –como género- no parece ser, tal cual como la épica, la más indicada para acceder a un testimonio de la vida. Constantemente la poesía viene a nosotros con un rol igualmente sagrado: cada movimiento artístico, desde las vanguardias en particular, ha venido definiendo lo que es para ellos la poesía en sus manifiestos²⁷². El poema moderno no quiere estar en comunión con la vida, sino más bien es una voz enajenada: “el poema no pretende ya medirse con lo que vulgarmente se llama realidad, ni siquiera cuando, al servirse de ella como trampolín para su libertad, ha absorbido en sí algunos restos de aquélla”²⁷³. No hay posibilidad de diálogo entre la poesía y la palabra de la vida, pues se comportan como dos realidades aisladas la una de la otra. Como señala Gadamer:

“el poema, es afirmación. ¿Qué otra cosa hay en el mundo que pueda llamarse con más propiedad «afirmación» que la poesía lírica? Es una afirmación que, como ninguna otra, da testimonio de sí misma, incluso sin beneplácito judicial. Por el contrario, en el diálogo, el lenguaje vive realmente como tal y en él transcurre toda la historia de su formación”²⁷⁴

La poesía no guarda vínculos con la realidad, sino que se refiere a ella misma. Su palabra es la única verdadera, siendo así palabra monológica, es decir, “La negación del carácter igualitario de las conciencias en su relación con la verdad (comprendida en una manera abstracta y sistemática)”²⁷⁵. La palabra en ella se encuentra en un pacto nuevo: “toda poesía es oblicua, toda poesía transpone los términos usados a un plano que podríamos llamar de ficción, en contraposición al uso denotativo real del habla normal”²⁷⁶. El mismo Bajtin, piedra angular de esta tesis, señala sobre la poesía los límites que sobre ella imperan:

“En los géneros poéticos, en el sentido estrecho, la dialogalidad natural de la palabra no se utiliza artísticamente; la palabra se basta a sí misma y no presupone ninguna otra expresión más allá de sus límites. El estilo poético está enajenado condicionalmente de toda interacción con la palabra ajena, de toda orientación a ésta.”²⁷⁷

²⁷¹ Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. 189.

²⁷² En el manifiesto del movimiento Dada se explicita la distancia de la poesía con el hombre, volviéndose una palabra lejana, distinta, cortando sus vínculos con la realidad: “No more painters, no more scribblers, no more musicians, no more sculptors, no more religions, no more royalists, no more radicals, no more imperialists, no more anarchists, no more socialists, no more communists, no more proletariat, no more democrats, no more republicans, no more bourgeois, no more aristocrats, no more arms, no more police, no more nations, an end at last to all this stupidity, nothing left, nothing at all, nothing, nothing.”. Citado originalmente por David Roberts. *Minds at War*. 372.

²⁷³ Friedrich, Hugo. Op. Cit., 23.

²⁷⁴ Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 2004. 144.

²⁷⁵ Bajtin. *Estética de la creación*. 325.

²⁷⁶ Ferraté, Juan. *Teoría de la poesía*. Barcelona: Seix Barral, 1957. 34.

²⁷⁷ Bajtin. *Problemas literarios*. 112.

Aunque es necesario seguir cuidadosamente a Bajtin cuando habla “en el sentido estrecho”. Pues para él todo género, al ser palabra, tiene la posibilidad de encarnarse, ser palabra viva y volver a articularse en la cadena de discursos al cual pertenece “la alusión más ligera a un enunciado ajeno confiere al discurso un carácter dialógico que no le puede dar ningún tema puramente objetual”²⁷⁸. Los mecanismos que han actuado sobre la poesía determinándola pierden la fuerza que la han canonizado como género cuando la voz en ella reclama su lugar en la vida de las palabras. Éste es el “problema de la existencia de los géneros monoestilísticos, en los cuales no hay una imagen del hombre que habla”²⁷⁹.

Para comprender esta idea debemos seguir el postulado de Bajtin sobre el discurso (que se haya disperso en toda su obra), y que hasta aquí ya se ha aludido en parte. Quizás el más importante de ellos para el sentido de esta investigación es que la literatura y los géneros discursivos en sí tienen su fundamento esencial en la palabra viva y no en un conglomerado abstracto como suele ser la dirección del formalismo o la lingüística. La palabra en este contexto es denominada por Bajtin dialógica. La cual no sólo está orientada por la atracción del otro y su discurso, sino como una participación constante y activa de ellos en su discurso: “La naturaleza dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la misma vida humana. El diálogo inconcluso es la única forma adecuada de expresión verbal de una vida humana auténtica”²⁸⁰.

La vida auténtica de la palabra se contempla al ser encarnada, cuando es portadora de una verdad que escucha otras y las contesta: “las relaciones auténticamente dialógicas sólo son posibles en relación con un héroe que aparece como portador de una verdad, que ocupa una posición signifiante (ideológica)”²⁸¹. Supone esta afirmación que existen diferentes tipos de relaciones en las cuales sólo una es la auténtica para la palabra, la dialógica: en ella la palabra encarnada se enfrenta y discute con distintas palabras encarnadas, de otros sujetos.

De igual manera, hemos de reconocer las relaciones que puede establecer la palabra en otros contextos. De acuerdo a Bajtin, en “De los apuntes de 1970 a 1971”, éstas pueden ser de tres tipos²⁸²:

i Relaciones entre objetos. ii Relaciones entre un sujeto y un objeto. iii Relaciones entre sujetos.

La primera de estas relaciones es aquella que se establece entre los fenómenos físicos, entre los algoritmos matemáticos y la relación entre los elementos de una oración cuando es la lingüística la que observa y expone los fenómenos de la lengua. En ellos “todo es mecánico su sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnado de la unidad interior de sentido”²⁸³. Aquí no hay ningún sujeto que encarne la palabra.

Luego, la palabra de un sujeto que está dirigida directamente hacia su objeto, la palabra sólo se reconoce a sí misma y actúa determinando al objeto: “el objeto mismo no participa de su imagen. La imagen viene a ser, para con el objeto, o bien un golpe externo, o un

²⁷⁸ Bajtin, Mijail. Estética de la creación. 284.

²⁷⁹ Bajtin, Mijail. Hacia una filosofía. 139.

²⁸⁰ Bajtin, Mijail. Estética de la creación. 334.

²⁸¹ Op. cit., 326.

²⁸² Op. cit., 360.

²⁸³ Op. cit., 11.

don exterior, un don injustificado, hipócritamente lisonjero²⁸⁴. Aquí el sujeto es “La voz solitaria de la autoexpresión pura”²⁸⁵. Esta palabra es la que reconocemos en la poesía que busca la aseveración absoluta y la verdad única, este es también el terreno de los géneros discursivos que dirigen su palabra directamente. La poesía que Owen escribe antes de 1914 se encuentra en este tipo de relaciones, la voz de su poema tiene vínculos estrechos con la voz del poeta que le determina, finiquitando su posibilidad de autoexpresión y apertura. Su poema “On my songs”, reconoce su voz como la única que articula su conciencia. La lectura de la poesía de otros simplemente está al servicio de su reconocimiento, aunque no es suficiente. La voz en este poema se impone sobre las otras, cree ser la medida justa y prevaleciente:

“Though unseen Poets, many and many a time, Have answered me as if they knew my woe, And it might seem have fashioned so their rime To be my own soul's cry; easing the flow Of my dumb tears with language sweet as sobs, Yet are there days when all these hoards of thought Hold nothing for me. Not one verse that throbs Throbs with my heart, or as my brain is fraught. 'Tis then I voice mine own weird reveries: Low croonings of a motherless child, in gloom Singing his frightened self to sleep, are these. One night, if thou shouldst lie in this Sick Room, Dreading the Dark thou darest not illumine, Listen; my voice may haply lend thee ease.”²⁸⁶

El tercer tipo incluye el tipo de palabra que está encarnada por un sujeto y reconoce las palabras de otros sujetos, estas son las relaciones de tipo dialógicas: “Relaciones entre conciencias, verdades, influencias mutuas, aprendizaje, amor, odio, mentira, amistad, respeto, piedad, confianza, desconfianza, etcétera”²⁸⁷.

Por otra parte, Bajtin ha observado como los fenómenos artísticos como el diálogo, la parodia y la ironía se han mantenido al margen en el estudio de la literatura (discursos en que la palabra se manifiesta de acuerdo al tercer tipo de relaciones). El estudio de la literatura ha aislado al género y le ha analizado fragmentadamente, cosificándolo, pero no ha podido asir o explicar estos otros fenómenos por estar más allá de las herramientas metodológicas²⁸⁸ de las cuales dispone. Precisamente, porque en ellos la palabra no posee una orientación directa, viendo la necesidad de reformular el estudio literario a partir del establecimiento de una ciencia que le corresponda: la translingüística “entendiendo por ésta el estudio de los aspectos de la vida de las palabras”²⁸⁹.

En la exposición de su teoría –que si bien está orientada a la organización de los tipos de discurso en prosa-, da a la palabra una organización tripartita similar a la expuesta en “De los apuntes de 1970 a 1971” y que es utilizada en este estudio sobre Owen auxiliariamente.

²⁸⁴ Bajtin, Mijail. Hacia una filosofía. 143.

²⁸⁵ Bajtin, Mijail. Hacia una filosofía. 144.

²⁸⁶ Owen, Wilfred. *“On my songs” The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 90.

²⁸⁷ Bajtin, Mijail. Estética de la creación. 360.

²⁸⁸ Cuando la revista Novy Mir consulta a Bajtin por el estado de los estudios literarios, el afirma que la crítica no responde a las verdaderas necesidades y los requerimientos que la misma literatura plantea, evitando penetrar en las áreas aisladas de la literatura y evitando discutir con el canon. Tildando el interés de las ciencias humanas de temeroso e innauténtico. (Bajtin. Estética de la creación. 346-353)

²⁸⁹ Bajtin, Mijail. Problemas de la poética. 264.

Los tres tipos de discurso de los cuales habla Bajtin son²⁹⁰:

i. El discurso directo: caracterizado por ser inmediato y temático, la palabra se encuentra directamente dirigida a su objeto. ii. Discurso objetivado: un discurso aparece en el horizonte del autor, el del personaje, siendo este objeto de la orientación del autor. No obstante, a pesar del grado de dependencia, la palabra en el personaje posee también una orientación “La elaboración estilística de ambos enunciado es diferente, la palabra del personaje se presenta precisamente como palabra ajena”²⁹¹. iii. El discurso orientado hacia el discurso ajeno: La palabra del personaje no se encuentra simplemente representada, sino que además de la orientación ajena, posee una orientación dada desde el autor para sus fines. Mientras se percibe intencionalmente como ajena, sirve a otros propósitos: “Las palabra ajenas introducidas en nuestro discurso indudablemente se revisten de una nueva comprensión, que es la nuestra, y de una nueva valoración, es decir, se vuelven bivocales”²⁹²

A pesar de los límites antes señalados, esta orientación del discurso literario, expuesta por Bajtin promueve comprender la existencia de un número de obras en que la palabra no está directamente orientada hacia su objeto y que, a su vez, permite el ingreso de otras voces a su discurso.

La palabra poética ha sido, bajo esta rúbrica, estudiada desde el primer tipo de discurso cuando simplemente se ha intentado ver a la persona del poeta en la voz del hablante lírico (y comprende el aparato crítico que, en la discusión bibliográfica de esta investigación, exaltó la propuesta poética de Owen a partir de una mirada biográfica); o bien, cuando la palabra poética ha sido estimada como voz última, siendo estudiada como discurso del segundo tipo y que corresponde al comportamiento de la poesía en busca de su propia objetivación.

La palabra la poesía de Owen, al iniciarse el contacto con la realidad, es llevada al tercer plano del discurso, propio de la palabra novelizada²⁹³ y se corresponde al tercer tipo de relaciones definida por Bajtin en “De los apuntes” en que la palabra se encuentra concatenada a otras. La palabra poética en este sentido se rebela contra el canon, se rebela contra su término y tiende a cruzar los límites que la tiranizan. Acercándose a los mecanismos de la palabra en la estilización, parodia, la polémica, la réplica y relato oral.

El ensayo de Roland Barthes, revisado en la discusión bibliográfica, se dedica precisamente a demostrar como el poema de Owen “The Parable of the Old Man” funciona como la reconstrucción del discurso bíblico con una nueva orientación:

“So Abram rose, and clave the wood, and went, And took the fire with him, and a knife. And as they sojourned both of them together, Issac, the first-born spake

²⁹⁰ Op. cit., 290.

²⁹¹ Op. cit., 272.

²⁹² Op. cit., 284.

²⁹³ Al reflexionar sobre “La palabra en la poesía y la palabra en la novela”, Bajtin ha fijado la supremacía de la novela como género que atrae la palabra ajena, los distintos géneros y su conexión con la auténtica vida de las palabras: “la orientación dialogal de la palabra en medio de palabras ajenas (de todos los grados y calidades de lo ajeno), origina posibilidades artísticas nuevas y esenciales en la palabra, crea su *artisticidad prosaica especial*, que ha encontrado su expresión más completa y profunda en la novela” Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 98.

and said, My Father, Behold the preparations, the fire and iron, But where the lamb for this burnt offering? Then Abram bound the youth with belts and straps, And builded parapets and trenches there. And stretched forth the knife to slay his son. When lo! an angel called him out of heaven, Saying, Lay not a hand upon the lad, Neither do anything to him. Behold, A ram, caught in a thicket by its horns; Offer the Ram of Pride instead of him. But the old man would not do so, but slew his son, And half the seed of Europe, one by one.²⁹⁴

Si bien la palabra aquí no es la misma que la de “Génesis” 22:1-19, se establecen los niveles de reconocimiento de la palabra ajena en la voz del poema y el relato original (construido para exponer la virtud de Abraham y la bondad de Dios), son tomados aquí con otra orientación. Estas orientaciones quedan patentes en la tercera parte del poema. La intención de la voz del poema es reconstruir el mito cristiano para explicar como el anciano de europea ha arrojado a sus hijos a la guerra:

“In converting the story into sixteen lines of anti-war poetry, Owen reduced the story to a third of its length and added a few significant details. (...) The tempo suggesting the new parable and the cadences suggesting the original story thus prepare for and reinforce the final juxtaposition: a Biblical saint serving as a modern war lord.”²⁹⁵

En este poema, la palabra está siendo utilizada bajo el conjunto de recursos definidos por Bajtin, como parodia. En ella la palabra responde en cierta medida a la misma a la cual se refiere, tornándola bivocal:

“El autor habla mediante la palabra ajena, pero a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos.”²⁹⁶

Los propósitos de Owen por supuesto son aquí dos: discutir con la palabra bíblica que se ha prestado para justificar la guerra, lo que involucra la discusión con el canon del cristianismo en la sociedad inglesa; y contestar a las antiguas concepciones del sacrificio y la guerra basadas en la obediencia ciega. Por supuesto, la palabra poética aquí todavía conserva grados de la segunda categoría del discurso, pero la tensión es más estrecha y los límites comienzan a perder su especificidad.

Ahora bien, es necesario comprender que mecanismos operan en la poética de Owen para que se genere esta novelización de su poesía, que la vincula con la vida de las palabras y la palabra ajena.

3.4 Testimonio

²⁹⁴ Owen, Wilfred. “The Parable of the Old Man and the Young” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 151.

²⁹⁵ Bartel, Roland. *Op. cit.* 38-39.

²⁹⁶ Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética*. 282.

Lo primero es decir que no se debe limitar la palabra poética de Owen a su inmediata contraparte en el contexto de la Primera Guerra Mundial como su único referente. Ciertamente encontrará su más viva comprensión en ella, pero la comprensión de su palabra exige tornar la vista hacia los clásicos de la literatura inglesa; las concepciones de la poesía desde la antigua Grecia; el valor del sacrificio por la patria romana en los versos de Horacio; y el ingreso del cristianismo en la conciencia inglesa y el duro proceso del reconocimiento de la religión oficial.

No obstante, este listado de momentos nada pueden hacer por la palabra poética del discurso poético más que conectarlo a una tradición. Esta lectura “de toda clase de influencias de discursos ajenos, que son obvios para un historiador de literatura y para cualquier lector competente, no constituyen el propósito del mismo discurso”²⁹⁷. La palabra ajena debe actuar en su palabra, actuar como un discurso diferenciado y llenarse de significados no absorbidos por una sola conciencia cosificante.

En el discurso poético estrecho –del segundo tipo de relaciones (del sujeto con el objeto)- la palabra exige la unificación de las palabras en una sola. La posibilidad de perder este rasgo está, como se ha indicado más arriba, en su novelización. Fenómeno que Bajtin ha visto manifestarse en la poesía a fines del XIX y comienzos del siglo XX con más fuerza²⁹⁸. Esta apertura del canon supone una superación de la división tradicional y de la palabra estrictamente literaria:

“¿En qué se expresa la novelización de los otros géneros señalada por nosotros? Se hacen más libres y plásticos, su lenguaje se renueva a cuenta del plurilingüismo extraliterario y a cuenta de los estratos «novelísticos» de la lengua literaria; se dialogizan; en ellos, además, penetran ampliamente la risa, la ironía, el humor, los elementos de la autoparodización... por último –y esto es lo más importante-, la novela introduce en ellos la problemicidad, un inacabado semántico específico y un contacto vivo con la contemporaneidad no terminada y en formación (el presente no concluido). Todos estos fenómenos, como veremos más adelante, se explican por la transposición de los géneros a una zona nueva y especial de construcción de imágenes artísticas: la zona del contacto con el presente en su carácter inconcluso, zona ésta dominada por primera vez por la novela”²⁹⁹

La palabra poética, como afirmación, quizás no pueda dejar nunca el patente «yo» de su enunciación (de ahí que quizás nunca se desprenda del todo de la segunda categoría de las relaciones), pero al novelizarse y abrirse hacia la vida de las palabras y los contextos extraliterarios, la palabra poética se aleja de aquella afirmación en que Kayser dice “El lenguaje lírico es, como hemos visto, la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado”³⁰⁰, para crear un contacto pleno con la realidad de la vida y de las palabras.

Para este propósito, indica Bajtin, la poesía –a saber cualquier género- para novelizarse debe atraer la problemicidad de su contemporaneidad. El quiebre del escenario mundial es lo que permite a Owen refractar su posición en el mundo, tomar la voz de sus poemas

²⁹⁷ Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética*. 273.

²⁹⁸ Op. cit., 273-274.

²⁹⁹ **Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 273-274.**

³⁰⁰ Kayser, Wolfgang. Op. cit., 445.

y colocar la mirada en “The foul tornado, centred at Berlin, / Is over all the width of Europe whirled”³⁰¹. Una importante evolución e inclusión de la palabra ajena viene dada en su poética desde 1914 hasta 1918. Su voz irá desarrollándose e integrando diferentes niveles de complicidad con registros lingüísticos, y más importante, con distintas palabras ideológicas que discutirán en su poesía.

Es por ello que la realidad que circunda a Owen fue la que necesitó para llegar a configurar un lenguaje poético que escapara de los márgenes definidos por un género cerrado. Su poesía de guerra se acerca a los límites de la palabra viva. No es casualidad que los poetas que escriben en el mismo momento que Owen no se les estudie o comprenda dentro de la línea de la tradición y presenten una importante cantidad de dificultades al analizar su lenguaje: “A este grupo se le conoce como los Poetas de la Primera Guerra Mundial y se les estudia como un movimiento diferente de otros periodos o tendencias adyacentes”³⁰².

El concepto mismo de poesía de guerra orienta la palabra hacia el mundo, reformulando toda verticalización de palabra sagrada por una de dirección al frente oeste. Jon Stallworthy intenta definir la poesía de guerra desde la poesía de Owen para obtener como primera característica que, todo en ella, es verdad:

“when we speak of War Poetry we normally mean battlefield poems, and my subject in this essay is the controlled fury of battlefield poems. These, too, can be difficult to define, but we know them when we see –and hear– them: Owen’s ‘Dulce et Decorum Est’, for example. What does that poem do? First of all, it persuades us that it’s true; secondly, that its truth is shocking; and thirdly, that we should do something about it”³⁰³

La palabra poética de Owen es, de esta manera, testimonio de la realidad y obtiene así su carácter prosaico. Incluye palabras de otros y su «yo» lírico se hace partícipe de un grupo mayor de voces (*Us five got talkin*), en el poema “The Chances”, narrando la suerte de los soldados que saldrán a la batalla.

“I mind as how the night before that show *Us five got talkin*’; we was in the know. “Ah well,” says Jimmy, and he’s seen some scappin’, “There ain’t no more than five things as can happen, - You get knocked out; else wounded, bad or cushy; Scuppered; or nowt except you’re feelin’ mushy.” One of us got the knock-out, blown to chops; One lad was hurt, like, losin’ both ‘is props; And one -to use the word of hypocrites - Had the misfortune to be took by Fritz. Now me, I wasn’t scratched, praise God Almighty, Though next time please I’ll thank him for a blighty. But poor old Jim, he’s livin’ and he’s not; He reckoned he’d five chances, and he had: He’s wounded, killed, and pris’ner, all the lot, The flamin’ lot all rolled in one. Jim’s mad.”³⁰⁴

La presencia del argot en la expresión de los soldados (*cushy, scuppered, props, Fritz*) y su alta representatividad en el poema como consciencias independientes; la parodia

³⁰¹ De su poema “1914” citado más arriba.

³⁰² Cano, Berta. Op. cit., 23.

³⁰³ Stallworthy, Jon. *War Poetry*. 5.

³⁰⁴ Owen, Wilfred. “The Chances” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 148.

del lenguaje coloquial de los soldados ante la inminencia de la muerte (*show por battle*); metaplasmos en los apócopos (*talkin', losin', flamin', feelin', livin'*); dan muestra de la apertura del lenguaje en la poesía en Owen y de cómo la palabra real entra en diálogo con la de él (como autor), sin que se confundan en una sola. El lenguaje de los soldados, y de la armada en general, es parte de los registros a los cuales Owen consiente para que sus héroes accedan a sus momentos de autodefinición por la palabra propia: "The language of the army is, after that of family, Church, and of poetry itself, the fourth of the principal sociolinguistic tributaries that mingle to form Owen's style"³⁰⁵

Berta Cano en su análisis a este poema indica: "es un buen ejemplo de la fidelidad con que Owen reproduce el lenguaje hablado de los soldados, atendiendo a las características propias del «modo» oral"³⁰⁶. Ella misma destaca rasgos y desviaciones de la palabra coloquial que entran en el texto (*I' mind, we was, the aint't, five things as can happen*), caracterizándolo como el lenguaje del soldado de rango bajo y subestandar.

Otro de los poemas en que el registro militar se hace claramente patente es en "Inspection", donde Owen atrae su experiencia como teniente en el batallón *5th Manchesters* (junio a diciembre de 1916) y la contraposición de las exigencias desde los discursos directamente dirigidos de los manuales de instrucción y de las palabras para motivar la conducta y la presencia de los soldados, los cuales Owen acostumbraba escuchar y leer³⁰⁷: "discipline was also crucial and there could be no slackening in the strict distinction between officers and Other Ranks, nor in the gentlemanly dress and conduct proper to officer"³⁰⁸.

"You! What d'you mean by this?' I rapped. 'You dare come on parade like this?' 'Please, sir, it's -' 'Old yer mouth,' the sergeant snapped. 'I takes 'is name, sir?' - 'Please, and then dismiss.' Some days 'confined to camp' he got, For being 'dirty on parade'. He told me, afterwards, the damned spot Was blood, his own. 'Well, blood is dirt,' I said."³⁰⁹

Más allá de la caracterización del registro lingüístico de las voces en el poema "The chances" realizado Berta Cano o de la reconstrucción del lenguaje militar de la instrucción en "Inspection", importa como los discursos interactúan al interior del poema no limitándose a la imposición de la voz del héroe, que más bien desempeña el rol de testigo de las muertes de los otros soldados y de punto de encuentro de sus palabras el caso del primero de ellos; y de cómo, la orientación al final del segundo poema muestra las dudas de Owen sobre la rutina de la administración del batallón, aunque la voz del poema pierde el grado de objetivación directa y logra dar a ella una autonomía (anti)heroica, exponiendo los niveles de subalternidad en la comunicación militar y de las conciencias que en ella se encuentran.

Este tipo de problemas no han sido estudiados con demasiado interés por la crítica de la poesía, sino más bien han sido expuestos como manifestación prosaica en la expresión del género testimonial.

³⁰⁵ Kerr, Douglas. "The Disciplines of the Wars: Army Training and the Language of Wilfred Owen". *The Modern Languages Review*. Vol. 2, N° 87, 1992. 286.

³⁰⁶ Cano, Berta. Op. cit., 161.

³⁰⁷ Douglas Keer, en su ensayo nombrado arriba, lista los textos que Owen debió leer y estudiar al momento de enlistarse en 1915 en *Artists' rifles*.

³⁰⁸ Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. 216.

³⁰⁹ Owen, Wilfred. "Inspection" *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 72.

Este género ha de nacer de la necesidad de expresar, dice John Beverley, las “experiencias vitales que no pueden ser representadas adecuadamente en las formas tradicionales de la literatura burguesa, que en cierto sentido serían traicionadas por éstas”³¹⁰, es decir, del conjunto de discursos que –no oficializados- expresan ideologías sobre el mundo que no concuerdan con aquellas emitidas por la autoridad. Su génesis –según Achugar – se halla en respuesta al discurso monológico que emana del sujeto central de Europa y de todo su conjunto atávico (macho, blanco, heterosexual) y cultural (imperialista, expansionista y letrado), que actúa con una fuerza notoria desde el siglo XVIII a la actualidad³¹¹ (mismos atributos asignados en este estudio al discurso nacionalista que emanó de las instituciones británicas durante el siglo XIX y el XX durante su empresa ideológica, económica y política).

El género testimonial se plantea frente el discurso poético de Owen como una oportunidad para terminar con una experiencia personal cerrada –de la lírica- y de abrirse como cualidad de experiencia compartida, donde tendrán ingreso otras conciencias, porque “Aunque el testimonio se base en el marco individual siempre a través de él se ve un horizonte más amplio”³¹². Los mismos espacios que sugiere el género del testimonio poseen la elasticidad discursiva para atraer el conjunto de imágenes personales y contrastarlas con la realidad³¹³: “un espacio desmitificador, fracturado en la medida que se juega siempre en los bordes, en los márgenes de las formas, de lo literario y lo político, de lo imaginario y lo real”³¹⁴. Esta libertad distingue al género testimonial como reacción directa frente al discurso oficial al proponerse como un conducto de expresión del sujeto, como discurso de autodeterminación frente al canon.

La palabra que la poética de Owen genera un discurso de rasgos testimoniales que le permite, por una parte, responder de una manera subjetiva (propia de la lírica), pero que es una respuesta a todo el aparato discursivo cerrado y determinante, que proviene verticalmente con la historia oficial. Por otra, una renovación del género que considera las últimas cuestiones que afectan a su contemporaneidad y que le permite mantener una distancia suficiente del canon como para dar una respuesta frente a las cuestiones que lo determinan. Y, finalmente, incluir en su horizonte la palabra ajena.

De común acuerdo actúa James Campbell, al clasificar el tipo de literatura de la Primera Guerra Mundial, pues describe la producción lírica en función de su rol testimonial y su ascendencia romántica, creando un género que él denomina lírica de trincheras y del cual Owen es uno de sus más claros exponentes:

“The trench lyric constitutes a formally conservative, realistic text based on the direct combat experience of the junior officer class.” “Trench,” in this formulation, calls attention to the poem’s most common setting, not necessarily its scene of composition (in fact, few of the trench lyricists wrote finished poetry while

³¹⁰ Beverley, John. “Introducción”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol. 36, 1992. 12.

³¹¹ Op. cit., 52.

³¹² Jofré, Manuel. *Literatura chilena actual : cinco estudios (narrativa, poesía, crítica, ensayo y testimonio)*. Santiago: Universidad Católica Blas Cañas, Dirección de Investigación, 1995. 55.

³¹³ Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: F.C.E., 1991. 161.

³¹⁴ Mesa, Sandra. *El discurso testimonial: subalternidad, representación y enunciación bivocal en Sueño con menguante. Biografía de una machi y Hasta no verte Jesús mío*. [En línea] Tesis (Magíster en Literatura con mención en Teoría literaria). Universidad de Chile. Disponible en: <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/meza_s/html/index-frames.html> [consulta: 21/09/2009].

physically in the trenches). The trench, with its accompanying images of filth, shellfire, barbed wire, and so forth is of course the dominant icon of the First World War. The trench lyric portrays these distressing conditions in an unromantic light, thus differentiating it from the more abstract and patriotic lyrics of the early war. The trench lyric as a genre is realistic in that it employs the traditional styles and dictions of English poetry, especially as used in the Georgian poetry movement that was gaining cultural momentum just prior to the outbreak of the war, in such a manner as to be readily accepted by a poetically, if not politically, conservative audience (that is, one with a low tolerance for avant-garde formal experimentation). Yet it uses these traditional poetic forms to portray the heretofore unknown gruesome details of the physical and psychological situations of the trench as seen from a participant's viewpoint.³¹⁵

Apropiado resulta reflexionar ahora sobre las palabras de Ted Bogaz y responder a aquello que inició la discusión de esta sección:

“When Owen wrote in the unpublished preface to his poems that “Above all I am not concerned with Poetry” he was referring, at least in part, to the abstractions and banal spiritualities that constitute what Paul Fussell calls “high diction,” that elevated rhetoric in which so much was written about the war was couched.³¹⁶

Lo que indicó Owen en su prefacio fue que si la poesía servía para justificar, alimentar y determinar un discurso belicista, apoyado en la literatura insigne nacional o en el cristianismo de toda la comunidad, fijando un solo modo de comunicar, actuar y pensar; sería mejor renunciar a ella y volver a la palabra del hombre que sufre las catástrofes de la guerra, la palabra entre la vida y la muerte.

La poesía, desde su esfera testimonial, es capaz de expresar la vida del hombre en el umbral que la guerra supone, pues mientras rescata su experiencia aborda un discurso no oficial sobre un mismo evento, atrae las voces de quienes no escriben los discursos a las masas, exponiendo todo aquello que corroe su consciencia y lo desarraiga de su vida anterior. El lugar que le corresponde al soldado en la poesía testimonial no es de gloria y gracia, sino de acciones, lugares y tiempos de destrucción.

³¹⁵ Campbell, James. “Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism”. *New Literary History*. Vol. 1, N° 30, 1999. 204-205.

³¹⁶ Bogaz, Ted. A tyranny of Words: “Language, Poetry, and Antimodernism in England in the First World War”. *The Journal of modern History*. Vol. 3. N° 58, 1986. 644.

CAPITULO 4: MUNDO POÉTICO

4.1 Interlocutores

4.1.1 Yo lírico, yo creador

La disyunción categórica construida por la división de la voz del autor y la obra todavía resulta una línea peligrosa y tentadora, en especial desde el lirismo testimonial de Wilfred Owen. En la discusión bibliográfica de esta investigación, la crítica de Herbert Lomas anuncia el problema de estudiar los discursos poéticos de Owen sin colocarlos de inmediato en una inmaculada posición³¹⁷. Además, los asuntos de la lírica por tradición, como indica la discusión de páginas anteriores, subrayan la expresión de un hablante y su interioridad como rasgos esenciales del género.

Los análisis realizados hasta ahora instan una comprensión de la poesía, en Owen, como aquella en que “la poesía es más que el instrumento de un narcisismo fúnebre”³¹⁸, posee un carácter de verdad no sublimada en virtud de que su contenido emerge de la experiencia de guerra compartida y tensionada con los patrimonios poéticos que la época imponía como canon. Dialogando el género y condicionando su naturaleza al estado de renegarle. Esta apertura permite actualizar el género y sacarlo de su cosificación. ¿Qué tiene que ver eso con poesía lírica?

La poesía lírica de Owen es la voz de la incertidumbre del ser en un mundo de discursos que se empoderan de la verdad utilizando el lenguaje elevado de los anteriores modelos poéticos: “The materialism of past decades would be defeat by the great crusade of the war; in its place would arise again the noble standards of Middle Ages”³¹⁹, ante ella, el discurso de Owen recurre a la poesía para contestar, refutar y escuchar aquello no dicho.

Pero la voz en Owen no es la única que adopta este género, la poesía se cultiva con entusiasmo bajo la forma de *High diction*³²⁰, que no es otra cosa que la ornamentación de la retórica de la desbordante producción de la época. Esta poesía es evaluada con desdén desde su posteridad: “There are also some deservedly forgotten poems, in fact truly vomitorial verse, which are included partly as literary curiosities”³²¹, pero tuvo una importante difusión y afección sobre los receptores de su tiempo. Su objeto, por supuesto, también es la guerra. La poesía eclosiona desde el advenimiento de la guerra como una renovación del espíritu nacional, de la convocatoria de reclutas, promotora de la marcha hacia las

³¹⁷ Lomas, Herbert. Op. cit. 376.

³¹⁸ Jacques, Francis. *De la textualidad. Para una textología general y comparada*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006. 46.

³¹⁹ Bogacz, Ted. Op. cit., 659.

³²⁰ Bogacz, Ted. Op. cit., 644.

³²¹ Roberts, David. *Minds at War*. 15.

líneas enemigas, ya como observación, distante y presencial, y expresión de experiencia traumática³²².

La novedad de la poesía de Owen en este conjunto, incluso frente aquellos poetas que representan su misma posición ante la guerra, es el paulatino abandono de su lirismo tradicional, su acercamiento al grupo, su capacidad de colocarse en el lugar del enemigo (“Strange Meeting” e “Inspection”), y la integración diferentes registros –otras voces- a su discurso. Estas cualidades marcan el abandono de un lirismo cerrado a una poesía de testimonio y de compromiso con la realidad.

El estudio de Berta Cano dedica un capítulo a la transformación lingüística y evolución de los temas y estructuras de acuerdo a su crisis y estadía en Craiglockhart (1917), fijándolo como el momento de la definición del lenguaje poético de Owen y diferenciando dos periodos. El análisis de Cano está orientado a una cuestión meramente lingüística, pero con ella explica el proceso de desintegración de su lirismo.

El primer periodo está compuesto desde lo escrito a partir 1910 hasta 1917, abarcando un total de 58 piezas. De éstos, 48 utilizan el pronombre personal en primera persona singular y sólo siete muestran uso del plural. El pronombre en segunda persona aparece en veintidós poemas como un oyente lírico al que está dirigido el texto (en diez casos un amado o amada, en tres a un lector no definido y el resto a una deidad o una “entidad abstracta”). Mientras que el uso de la tercera persona se restringe a sólo cinco poemas en la denominada temprana poesía. Las conclusiones de Cano sobre estas observaciones son prácticas: “la primera poesía de Owen sigue un esquema claro, con una enorme predominancia del “I” sobre cualquier otra referencia y una importante identificación entre el autor y el «yo poético»”³²³. El análisis de esta etapa de la poesía de Owen es breve, no expone mayores gradaciones, ni siquiera del cambio de temas a partir de 1914, lo que es un importante giro hacia la realidad y de la responsabilidad del hombre.

En la segunda etapa o poesía de madurez, veintiuno de los cuarenta y tres poemas utilizan el pronombre personal en primera persona, de los cuales cinco no representan la voz directa del autor sobre ellos; tres de estos rescatan expresiones del lenguaje coloquial y bajo estándar del soldado raso³²⁴. En otros, existe un grado de identificación con el autor de acuerdo con el rol de oficial que encarna el héroe del poema³²⁵.

Aunque, para Berta Cano, este periodo se caracteriza por el ingreso de nuevos fenómenos a su poesía que marcan la verdadera ruptura con su anterior creación, entre éstos la aparición de la figura del soldado que es simultáneamente la del poeta. En el poema “Apología Poemate Meo” y, en particular “Insensibility”, Owen delimita la tarea de los poetas en guerra y su responsabilidad con la exposición de la verdad. “Strange Meeting” es un caso de particular atención, pues expone el mecanismo gramatical más elaborado de la poesía de Owen, moviéndose de la tercera persona singular a una primera y terminando por la fusión gramatical de los héroes representados. Los recursos técnico-lingüísticos del poema representan el desmoronar del sistema valórico de la guerra y el reconocimiento del otro más allá de las diferencias de pertenencia nacional.

El plural en primera persona se formula con nuevas variantes: el héroe y su grupo se encuentran en catorce poemas bajo la figura de soldados en el campo de batalla frente a

³²² Hamburger, Michael. Op. cit., 188.

³²³ Cano, Berta. Op. cit., 104.

³²⁴ “The Chances”, “The letter”, “A Terre”.

³²⁵ “The Sentry”, “The Dead Beat”, “Inspection”

variadas condiciones: exposiciones climáticas, ráfagas enemigas o vigilia. La excepción a este conjunto es “Smile, Smile, Smile”, poema en que el héroe no puede ser asociado con el autor, sino con la actitud de los no combatientes que ocupan puestos en el aparato militar y aquellos que promueven el conflicto desde el hogar.

Dos de los poemas que utilizan la segunda persona “You” son identificados por Cano como receptores no combatientes, quienes son increpados por su actitud. En otros, la segunda persona es identificada o bien con el autor o con la amada(o) reemplazada en virtud del amor de los soldados o con una entidad abstracta que es reprochada o cuestionada por su proceder. Las terceras personas, de las cuarenta referencias que aparecen en la poesía de la segunda etapa, veinticinco pertenecen a soldados.

Las conclusiones, nuevamente, están orientadas a aspectos prácticos, pero que iluminan el abandono de la representación personal por una consciencia grupal y crítica de la realidad: “sitúa a sus soldados en contexto objetivo e histórico, que, si bien es personal porque es el que él vivió y experimentó, también es público y compartido por muchas personas”³²⁶.

El estudio de Cano es en extremo minucioso en cuanto a los fenómenos lingüísticos de presentación de la figura del hablante lírico y el proceso de abandono de la primera persona gramatical en coincidencia con la voz del autor, aunque dicho fenómeno ha sido calificado por Cano como la impersonalidad de su poesía, para intentar ubicar a Owen dentro de los límites marcados por el canon del modernismo y el abandono del yo romántico: “En la obra de Owen se puede observar una visible evolución desde una postura más subjetiva en su poesía temprana hacia otra más objetiva e impersonal”³²⁷.

El problema del abandono de la figura del yo, como una postrera del romanticismo y de la misma poesía de Owen no debe reducirse a una fórmula puramente de movimiento artístico, pues la renuncia a las formas tradicionales de la configuración poética tienen que ver directamente con la poesía en boga en la Inglaterra de la Primera Guerra Mundial y con la cual sus textos discuten:

“Naturalmente, la ideología dominante en un determinado momento histórico condiciona, positiva o negativamente, ya sea en cuanto a las posibilidades de publicación de cierta clase de poesía hasta lo que algunos denominan la autocensura. ¿Cuáles eran las posibilidades de expresión auténtica de un poeta de izquierda, por ejemplo, en la España de 1943? Si hubiese decidido buscar la comunicación poética pública tendría que haber metamorfoseado su visión de mundo de modo de hacerlo aceptable a la ideología dominante”³²⁸

Hubo de existir un grado de influencia dado los encuentros y lecturas del autor, pero lo que determinó la forma, los temas y las voces de la poesía de Owen ha sido el momento de producción que ofreció un impacto significativo ante su objeto poético, los discursos que estaban estampados en las pancartas de las calles y en los entrenamientos que pedían a gritos el sacrificio ciego y sin dudas³²⁹. El discurso totalitario que se impone sobre todas las otras voces, en forma de canto y alta poesía, es rechazado por la incertidumbre e inquietud de los héroes de la poesía de Owen:

³²⁶ Cano, Berta. Op. cit., 111.

³²⁷ Op. cit., 110.

³²⁸ Villegas, Juan. *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Canadá: Girol Books, 1984. 50.

³²⁹ Hackl, Lloyd C. “In search of a Ram”- a Study of Man in conflict”. *The English Journal*. Vol. 55, N° 8, 1996. 1030-1035.

“When Owen wrote in the unpublished preface to his poems that “all I am not concerned with poetry” he was referring, at least in part, to the abstraction and banal spiritualities that constitute what Paul Fussell calls “high diction” that elevate rhetoric in which so much that was written about war was couched”³³⁰

Este es el canon que pretende ser reconfigurado y que ha sido discutido en otra sección de esta investigación, pero que vale recordar, porque la poesía de Owen no debe ser entendida como una forma de impersonalidad, sino de respuesta, réplica que representa la voz de un hombre ante la violencia de la voz que se impone³³¹. El yo creador, en ese contexto, está comprometido con el héroe de sus poemas al permitirles su propia definición y su conclusividad, no significativamente para dejar de ser poesía lírica, lo suficiente para generar un desvío en la conciencia histórica de su género:

“Todo lo interior en el héroe casi totalmente está dirigido hacia el exterior, hacia el autor y está elaborado por este. Casi todos los momentos objetuales y semánticos en la vivencia del héroe que podrían resistir a la plenitud de la conclusión estética están ausentes en la lírica, y por eso se logra tan fácilmente la autocoincidencia del héroe, su identificación consigo mismo”³³²

Pero el héroe de los poemas de Owen no se niega al extraposición espacial y temporal de las vivencias, el héroe no es un hombre solitario (el cronotopo del encuentro y su presencia en la guerra: los muertos, el enemigo-amigo, con los padres y el rechazo: “no vuelvas a casa sin honor”); ni tampoco se halla en un lugar inexistente e inmaterial (los cráteres de las bombas, la neblina amarilla del gas, el verde del campo y su maceración en sangre, el lodo de las fosas y la muerte en la exposición natural o de las balas).

Este carácter del héroe³³³ se acerca más al héroe romántico que al de la línea impersonal del modernismo, ya que: “el héroe le quita al autor todas sus definiciones

³³⁰ Bogacz, Ted. *Op., cit.*, 644.

³³¹ Emmanuel Levinas reconoce que el proceso de equiparamiento de las voces de los otros viene del reconocimiento del yo frente a la totalidad que es el exterior y del encuentro del punto intermedio entre el instinto y la exterioridad, encontrar la posibilidad de escuchar al otro sin perder la autodefinición. Para Owen, la insistencia hacia el discurso oficial de la desmitificación de la figura del soldado y el reconocimiento de sus libertades, sus dolores y su propia experiencia, buscando establecer de paso el verdadero diálogo entre los hombres de la trinchera y los civiles: “la totalidad se manifiesta no ya como un ambiente que de algún modo envuelve la epidermis del ser vivo como elemento en el que se sumerge, sino como un rostro en el cual el ser está *encarnado* al yo. Esta relación, de participación y separación al mismo tiempo, que señala el advenimiento y el a priori de un pensamiento –una relación en la que los vínculos entre las partes no se constituyen más que por la libertad de las partes-, es una sociedad: seres que hablan, que se hacen frente. El pensamiento comienza con la posibilidad de concebir una libertad exterior a la mía. Pensar una libertad exterior a la mía es el primer pensamiento. Señala mi presencia en el mundo como tal.” (Levinas, Emmanuel. *Entre nosotros, ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-textos, 2001. 30-31).

³³² Bajtin, Mijail. *Estética de la creación*. 147.

³³³ Estrictamente, el carácter del héroe y la relación con su autor en Bajtin, pueden ser dos: La estructura clásica: en que el héroe se ve marcado por el destino y su vida interior y exterior son una sola. Su propósito le son dados desde afuera, por lo cual sus fundamentos, arrepentimientos y motivaciones no les son propias. El carácter romántico: el héroe y su imagen es arbitraria. El héroe comienza su independencia, su vida es de importancia no por sus acciones, como en la epopeya, sino por la idea que encarna. Por ello su vida y sus actos y su entorno parecen simbólicos. En este sentido, la identidad del héroe en la poesía de Owen, evade la estructura clásica de la determinación externa y la desintegración de la figura del autor del modernismo que propone el escape de la realidad. *Op. cit.*, 152-162.

transgredientes para sí mismo, para su desarrollo propio y para su autodefinición³³⁴, porta su voz y exige su lugar en un mundo del cual es continuamente movido hacia afuera.

El valor del autor en el estudio de la poesía de Owen es útil cuando el propósito está en encontrar en las experiencias personales, las anécdotas, las explicaciones a los poemas. La voz del autor en dicha explicación “se trata esencialmente de la creación de un hablante necesario para la función o eficacia de la acción política del poema³³⁵ o biográfica, pero los elementos de ficción y de actualización en dicha estructura no cumplirían ningún rol, tampoco tendría el reconocimiento de otras voces que entran en conflicto con ella, por lo que resulta más claro asociar la poesía de Owen a una poesía testimonial que a una exclusivamente política o expositiva biográfica.

El autor, por supuesto, tiene intenciones: la protesta, el rechazo a la tradición y la mentira de la propaganda, pero sus héroes no están protestando en cada uno de sus poemas. Los héroes de la creación verbal de Owen son personajes en crisis que viven episodios traumáticos y significativos que los conducen a otros conflictos, se encuentran con otras voces, se ven muertos –irónicamente- antes de comprender que es lo que realmente sucede.

La coincidencia del héroe del poema “The Letter” no posee una identificación directa con la vida del autor, pero la experiencia expuesta por el poema sobre el fracaso de los vínculos con el mundo de la guerra, sólo es posible desde su crisis y de la contemplación al interior de la batalla, extrayendo el héroe todo el capital del autor:

“With B.E.F. June 10. Dear Wife, (O blast this pencil. 'Ere, Bill, lend's a knife.) I'm in the pink at present, dear. I think the war will end this year. We don't see much of them square-headed 'Uns. We're out of harm's way, not bad fed. I'm longing for a taste of your old buns. (Say, Jimmie, spare's a bite of bread.) There don't seem much to say just now. (Yer what? Then don't, yer ruddy cow! And give us back me cigarette!) I'll soon be 'ome. You mustn't fret. My feet's improvin', as I told you of. We're out in rest now. Never fear. (VRACH! By crumbs, but that was near.) Mother might spare you half a sov. Kiss Nell and Bert. When me and you - (Eh? What the 'ell! Stand to? Stand to! Jim give's a hand with pack on, lad. Guh! Christ! I'm hit. Take 'old. Aye, bad. No, damn your iodine. Jim? 'Ere! Write my old girl, Jim, there's a dear.)”³³⁶

La carta viene a exponer en este poema la exteriorización de la vida íntima del héroe y su lugar en el mundo por medio del intercambio de palabras con el otro soldado y su muerte. En ninguno de estos momentos la vida del autor está determinando a sus héroes, sino que el espacio y las reglas de la guerra son las que rigen su vida. La intención del autor está manifiesta superficialmente en los juegos lingüísticos (el cambio de la pluma por el arma en el segundo verso), en la construcción del poema (la carta sin terminar y la vida-muerte que sigue entre paréntesis), y en la rima (*now-cow; fear-near*). En lo profundo está la exposición de la vida de sus héroes y sus creencias desmoronándose por medio de la crisis, está en la selección de la carta como el camino del conocimiento del héroe y su encuentro en la extraposición verbal de la palabra dirigida a Jim.

³³⁴ Op. cit., 147.

³³⁵ Villegas, Juan. Op. cit., 61.

³³⁶ Owen, Wilfred. “The Letter” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 114.

Owen hábilmente utiliza el género epistolar articulando el poema, explotando sus posibilidades: “La epístola se caracteriza por una aguda sensación del interlocutor; del destinatario; ésta, al igual que la réplica del diálogo, va dirigida a un hombre determinado, calcula sus posibles reacciones, cuenta con su posible respuesta”³³⁷. La voz lírica no posee en sí ese potencial, la palabra poética es esencialmente monológica, pero el poema se torna bivocal por la configuración epistolar: autor y héroe son diferenciables claramente en el mismo discurso. En este sentido, la selección de un determinado género está en la voluntad del escritor por lograr la independencia de su héroe y, a su vez, una determinada forma lingüística para interactuar con su receptor:

“La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone así mismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada”³³⁸

La carta anticipa las preguntas de la amada: “¿Cómo estás?” *I'm in the pink at present, dear.* / “¿cuándo acabará todo esto?” *I think the war will end this year.* La voz del hablante (que podría asimilarse a la del autor) es la que describe la muerte del soldado, pero no ha tomado parte en la composición de la carta o en los reclamos a Jim por no dejarle pan. El héroe posee su independencia y el autor ha cedido su lugar a su existencia.

Esto no quiere decir que el autor ha desaparecido o ha muerto en la poesía de Owen³³⁹. Existe y cumple una función dado el contexto en que ha vivido y cómo su temporalidad sirve para la comprensión de su producción discursiva, por ello el apartado histórico de esta investigación y la necesidad de oponerlo a su producción. El autor desempeña un rol en relación a los discursos que genera, propone una función clasificatoria por su nombre. Esta función, dice Foucault, no es sólo tipológica o mecánica, sino que establece profundos nudos con los discursos que se agrupan bajo un mismo nombre y el tiempo, los espacios, los hombres y sus voces:

“Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de “autor” mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede muy bien tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función

³³⁷ Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética*. 299.

³³⁸ Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978. 30.

³³⁹ Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1981. 63.

autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.”³⁴⁰

Existen niveles de identificación del yo creador con el yo lírico dentro de la poesía de Owen, pero lo que interesa a esta investigación son precisamente los momentos de no coincidencia, los momentos en que la relación entre esas voces se separan y exponen una verdad que no es sólo íntima y separada de la realidad, sino testimonial y comprometida con el mundo. El yo creador, de este modo, expone las vidas de sus héroes, está creando un discurso que pide y debe ser contestado por otro.

4.1.2 El receptor, el oyente

El estudio hasta aquí realizado contempla la estética de la recepción en razón de que la obra artística encontrará una significación en virtud del observador, crítico y lector que actúa a partir de perspectivas históricas y desde su propia historicidad³⁴¹. La discusión bibliográfica remite precisamente a como la vigencia de un modelo artístico privó de valoración social las publicaciones de Wilfred Owen y de cómo la guerra de Vietnam amplió los horizontes de lectura sobre la poesía de guerra desde un prisma pacifista.

El texto literario, desde este aspecto, escapa de la lectura de un lector estándar e incluso de su autodeterminación como un texto acabado en sí mismo³⁴². Toda producción discursiva, incluso la poética, necesita de un receptor, porque, como indica Wolfgang Iser, “la obra literaria tiene dos polos, que podemos llamar el artístico y el estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector”³⁴³. La obra artística depende necesariamente de quién la lea y desde donde realiza esta lectura. Es posible argüir incluso que es improbable que el lector termine con todas las lecturas que la obra propone. Ha dicho Jacques Lacan: “Que se diga queda olvidado tras lo que se dice en lo que se escucha”³⁴⁴, refutando a la crítica que persigue el significado último de las palabras (u oculto), situando al escucha distante de las intenciones primeras del escritor y de las características de la emisión que serán difícilmente reconstruidas del todo.

Esta cualidad de la obra artística la inserta dentro de una cadena de discursos, pues la obra no se encuentra ya en solitario, no es una voz aislada en la totalidad, sino que cada reacción ante ella la actualiza y la devuelve a su naturaleza discursiva. El lector viene a ser parte del proceso de la palabra: “El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura”³⁴⁵.

³⁴⁰ Foucault, Michel. “Qué es un autor”, *Literatura y conocimiento*. [Documento Web] 1999. En: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf>>

³⁴¹ Forrema, D.W. & Ibsch, Elrud. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1984. 166.

³⁴² Lotman inicia el capítulo primero de su *Estructura del texto artístico* con la sentencia: “El arte es uno de los medios de comunicación”.

³⁴³ Iser, Wolfgang. “El Proceso de lectura: una perspectiva fenomenológica”. *Estética de la recepción*. Rainer Warning, comp. Madrid: Arco/libros, 1987. 149.

³⁴⁴ Lacan, Jacques. “Seminario 20: Aún”. [online] <<http://www.scribd.com/doc/7001218/LACAN-Seminario-20-Clase2-A-JakobsonPDF>>

³⁴⁵ Iser, Wolfgang. Op. cit., 149.

No obstante, la presencia de un héroe particular de la poesía de Owen, cuya voz camina hacia su autodeterminación, requiere de un oyente que conteste, hable y cuestione: está dirigiendo sus palabras a un lector dentro del mismo poema. La poesía entendida como pura autoexpresión no conoce a este otro³⁴⁶.

Juan Villegas advierte en su estudio sobre el género, la ausencia de reflexiones en torno a este oyente, que no ha encontrado en la crítica un lugar ni su sentido en el contexto de la historia literaria: “ha sido poco estudiado y no se ha examinado ni los efectos funcionales para la interpretación de los poemas en sí ni sus consecuencias para la interpretación histórica”³⁴⁷, sino que más bien se ha centrado su reconocimiento en la narrativa. Bajtin prevé la cuestión desde un orbe discursiva, cifrando al interlocutor de todo discurso en la elección misma del género:

“El género a su vez determina por el objeto, propósito y situación del enunciado. La forma de la autoría y el lugar jerárquico (posición) del hablante (líder, rey, juez, guerrero, sacerdote, maestro, personaje particular, padre, hijo, marido, mujer, hermano, etc.). La correspondiente posición jerárquica del destinatario del enunciado (súbdito, acusado, discípulo, hijo, etc.)”³⁴⁸

Lo anterior, por no creer que la obra proponga una imagen de oyente que no sea otra que la del mismo hablante, no aportando nada nuevo a su interpretación³⁴⁹. No puede ser así otro ajeno.

No obstante, la obra poética de Wilfred Owen ha sido caracterizada más arriba bajo ciertas cualidades que permiten prever un lector al cual está dirigido su discurso, uno que no habla sólo del hablante. El género lírico aquí no es sólo poesía, sino testimonio de su tiempo y lugar y, como tal, ya supone la participación de otro, ajeno, con otro conjunto de experiencias a quien se dirige el contenido de su discurso.

Para la identificación de este oyente, esta investigación sigue las orientaciones de Felix Vodička³⁵⁰ sobre la recepción:

a) Reconstrucción de la norma literaria: comprendido por toda obra que logra la consagración en el público, las obras que se leen y publican, y la valoración crítica. b) Reconstrucción de la literatura de la época: valoración de la obra a partir de la jerarquía de valores vigentes de un grupo social o una comunidad. c) Estudio de las concreciones de las obras: el contexto de percepción de la obra determinará su apreciación, la que variará dado que cada lectura se realiza desde diferentes normas y valores literarios, en la mente del lector (su concreción). d) Estudio del campo de influencia de una obra en dominios extraliterarios: afección de la obra en el pensar y sentir de la crítica y el lector común, en el gusto literario y su presencia hacia otros discursos.

Estas etapas ya han sido reconstruidas a lo largo de esta investigación y, por cuestiones de economía, sólo serán aludidas y organizadas.

³⁴⁶ Kayser, Wolfgang. Op. cit., 446.

³⁴⁷ Villegas, Juan. Op. cit., 65.

³⁴⁸ Bajtin, Mijail. *Estética de la creación*. 375.

³⁴⁹ Bajtin, Mijail. *Estética de la creación*. 387.

³⁵⁰ Vodička, Felix. “La estética de la recepción de las obras literarias”. *Estética de la recepción*. Rainer Warning, comp. Madrid: Arco/libros, 1987. 55-62.

El acopio histórico expone la forma en que el discurso oficial adopta por norma la poesía bélica de tono serio, proponiendo la inclusión en el conflicto desde el doble rol de víctima y redentor. Esta poesía alcanzó una profusa difusión y se convirtió en el estándar obligado para muchos escritores. La función estética de la obra de arte quedó entonces al servicio del estado en guerra: “El juicio de las obras literarias desde la perspectiva de las ideas religiosas, sociales, éticas, etc., puede ser tan fuerte en la norma literaria, que la función estética de la obra se percibe vivamente cuando es apoyada por una orientación ideológica concordante”³⁵¹.

Los valores trazados en esta poesía respondían al unísono del sentir popular alimentado por una historia de imposición y poder imperial. Sus raíces están en una educación desde sus instituciones oficiales (escuela, iglesia, estado) que no dejaron de palpar, en especial durante el periodo en guerra, un nacionalismo militante. Para comprender la actitud que vendría después, dice Catherine Gómez, es necesario comprender los fundamentos de la ideología imperante antes y durante la guerra y cómo estos actuaron:

“Classics and literature formed the basis of the traditional education in both English and French public schools. These glorified war and created heroes out of dead soldiers - who were usually understood to have died quickly and gracefully. The emphasis that classic and contemporary authors gave to the glory of war was later recalled by soldiers who wrote trench magazine poems with titles such as Sic Transit Gloria, or "With Apologies to Rudyard Kipling", both of which depict war as horrible and degrading and leave as desirable. The authors were clearly responding to the literature they had read in school and the ideals it promoted. Popular before and throughout the war, boy's magazines also helped support ideals of heroism, patriotism and duty and were useful in spreading those values to lower class youth. In England, magazines such as The Boy's Own Paper and Young Gentleman's Journal, as well as other similarly-titled periodicals, perpetuated public school values through popular adventure stories. The magazines' importance lie not only in their content, but also in their appeal: they promoted the middle- and upper-class public school values and were widely read among lower-class youth. Thus, the patriotic values of the upper classes were being packaged into an accessible form for young, lower-class boys to learn and admire.”³⁵²

La poesía de Owen, dado su tono antibelicista, no tuvo buena acogida por sus contemporáneos, aunque no por directa oposición, sino por desinterés y desconocimiento. Sólo cinco de sus poemas de guerra fueron publicados en revistas durante el conflicto³⁵³ y las primeras compilaciones de sus versos –tras el término de la guerra y su propia muerte–, no merecieron mayor aprecio desde un arte que quiso desentenderse de la realidad (Yeats). El juicio fue apoyado por Sisson y Raine. Pero con el paso de los años también ha ganado una nueva valoración desde el pacifismo, las ciencias sociales y la emergencia de nuevos

³⁵¹ Op. cit. 58.

³⁵² Gómez, Catherine. “Through Dread of Crying You Will Laugh Instead: Disillusionment in World War I” [on line] San Francisco State University, 1999. Disponible en: < <http://userwww.sfsu.edu/~epf/1999/gomez.html> >

³⁵³ No hay registros de evaluaciones críticas en los medios sobre estos poemas.

conflictos, además de la misma crítica literaria³⁵⁴. El panorama crítico ofrece, actualmente, posiciones divididas ante su producción artística, pero “a partir de los años treinta, y a medida que iban pasando las décadas, asistimos, como hemos visto, a un creciente interés por la obra del autor.”³⁵⁵.

La afición de la poesía de Owen en el arte del siglo XX tiene algunos reconocidos herederos desde Dylan Thomas³⁵⁶ en las letras a Benjamin Britten en su *War Requiem*, donde sus versos son opuestos a otras voces de poetas para crear un concierto antibélico. La producción poética de Owen ha servido para inspirar movimientos de género³⁵⁷ tanto dentro como fuera de la literatura³⁵⁸, además de ser un icono de la cultura antibelicista en el Reino Unido. Su aporte dentro del canon ha sido significativo. Prefijó lo que sería en adelante la poesía de guerra³⁵⁹, además de ampliar el horizonte de composición y conceptual de la poesía³⁶⁰, siendo considerado una de las voces más influyentes junto con Hopkins, Yeats y Eliot³⁶¹ en el género.

Esta revisión de las consideraciones de Felix Vodička interesan a esta investigación por dos razones fundamentales: reconocer cómo el trabajo discursivo Owen encuentra un público con específicos valores y una particular norma literaria que determinara su recepción en diferentes grados de concreción, estableciendo un diálogo con su tiempo y con el devenir. La palabra de Wilfred Owen no encontró una réplica efectiva en vida. Dominic Hibberd dice: “It is strange to reflect that at the time of his death Wilfred Owen was almost completely unknown”³⁶². Muchas de las teorías de este desencuentro aluden a la temprana muerte del poeta, pero el rescate de los valores vigentes en el contexto de producción de la obra explican que la no difusión ni validación de su trabajo se debe, finalmente, por no logra desacralizar la palabra poética que estaba y estuvo canonizada hasta mucho después:

“For many years Wilfred Owen was regarded as a fairly minor poet, although his work had been appearing in anthologies since 1919. Histories of literature often ignored him altogether the 1960s and Vietnam changed all that. It was no coincidence that the Day Lewis edition, Harold’s memoirs, the letters and the first academic book about Wilfred, Dennis Welland’s Wilfred Owen: A Critical Study (Chatto & Windus, 1960), all appeared in that turbulent decade.”³⁶³

Lo segundo, es el antecedente sobre los mecanismos de evaluación: la imagen prefigurada del oyente lírico se encuentra también en el espíritu de la época, pues “en cada momento

³⁵⁴ Greening, John. Op. cit., 1.

³⁵⁵ Cano, Berta. Op. cit., 253.

³⁵⁶ Astley, Russell. “Stations of the Breath: End Rhyme in the Verse of Dylan Thomas”. *PMLA*, Vol. 84, N° 6, 1969. 1595-1605.

³⁵⁷ Najarian, James. ““Greater Love”: Wilfred Owen, Keats, and a Tradition of Desire”. *Twentieth Century Literature*. Vol. 47, N° 1, 2001. 20-38.

³⁵⁸ Línea de reciente investigación dada la destrucción de gran cantidad de cartas que Harold Owen, hermano de Wilfred destruyó.

³⁵⁹ Bibby, Michael. ““Where Is Vietnam?” Antiwar Poetry and the Canon”. *College English*. Vol. 55, N° 2, 1993. 158-178.

³⁶⁰ Cano, Berta. Op. cit., 255.

³⁶¹ Thomas, Dylan. Op. cit., 80.

³⁶² Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. 461.

³⁶³ *Op. cit., 464-465.*

histórico es tan factible tipificar al oyente como al hablante y que en ambos casos la tipificación es reveladora de visión de mundo y sensibilidad³⁶⁴. Así, tanto los valores y las normas prevalecientes en un periodo como la síntesis de los rasgos de los oyentes particulares de los mismos poemas informan sobre el oyente al cual se dirige el hablante en la obra de Owen. Este oyente es determinado con el nombre genérico de oyente ideal³⁶⁵.

Si uno de los componentes esenciales de la poesía de Owen es su contenido referencial en cuanto suple la ausencia de un ente informativo verídico del acontecer en el frente occidental, más allá de los valores trazados por ella a partir del aparato propagandístico, una de las características de este hablante será su desconocimiento y pasividad frente al discurso oficial (o más bien su filiación ciega y poco crítica al sistema ideológico imperante). El poema "Dulce et Decorum Est" retoma y discute la vigencia de los valores de la guerra, mientras expone la experiencia de la muerte por envenenamiento de las bombas de gas mostaza:

"Bent double, like old beggars under sacks, Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through sludge, Till on the haunting flares we turned our backs And towards our distant rest began to trudge. Men marched asleep. Many had lost their boots, But limped on, blood-shod. All went lame; all blind; Drunk with fatigue; deaf even to the hoots Of gas-shells dropping softly behind. Gas! Gas! Quick, boys! -An ecstasy of fumbling, Fitting the clumsy helmets just in time; But someone still was yelling out and stumbling, And floundering like a man in fire or lime... Dim, through the misty panes and thick green light, As under a green sea, I saw him drowning. In all my dreams, before my helpless sight, He plunges at me, guttering, choking, drowning. If in some smothering dreams you too could pace Behind the wagon that we flung him in, And watch the white eyes writhing in his face, His hanging face, like a devil's sick of sin; If you could hear, at every jolt, the blood Come gargling from the froth-corrupted lungs, Obscene as cancer, bitter as the cud Of vile, incurable sores on innocent tongues- My friend, you would not tell with such high zest To children ardent for some desperate glory, The old Lie: Dulce et decorum est Pro patria mori."³⁶⁶

La violenta muerte del soldado es seguida, como indica Jon Stallworthy, "by a moralitas, a moral coda passionate indignation"³⁶⁷. El hablante increpa la actitud del oyente que creer todavía en los valores que sustentan la guerra, mientras desconoce lo que realmente allí sucede: no busca la compasión, sino golpearlo para revertir toda concepción anterior a la guerra, enfrentarlo a la experiencia que el poema ofrece: "Everything in the poem is tailored to have the immediate impact of polemic"³⁶⁸.

Las estrofas marcan un ritmo que sitúan al oyente en los diferentes momentos en que el hablante desea: los soldados, entre los cuales la voz del poema está, buscan un camino de salida del sitio. La experiencia de los jóvenes soldados es comparada (contrapuesta

³⁶⁴ Villegas, Juan. Op. cit., 67.

³⁶⁵ Op. cit., 66.

³⁶⁶ Owen, Wilfred. "Dulce et decorum est" *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 117.

³⁶⁷ Stallworthy, Jon. *War and poetry*. 5.

³⁶⁸ Knowles, Owen. Op. cit., 14.

más bien) al mendigar de viejas dobladas por la edad, con sus rodillas golpeándose al torpe caminar y con una tos que atrae el imaginario de una anciana bruja. El andar en el frente es distante del riguroso marchar al salir de Inglaterra (“The send-off”). La imagen del noble soldado pulcro comienza su corrupción: el uniforme intachable manchado (al igual que en “Inspection”), algunos sin botas, cojos con pies ensangrentados, unos ciegos y otros sordos del ulular de las bombas.

La siguiente estrofa acelera el ritmo junto con la acción por medio de la reiteración de “gas” en el primer verso y los movimientos torpes de los soldados en el segundo por cubrirse con la máscara. En el tercero, nuevamente se detiene el tiempo mediante los signos de puntuación que le preceden (los puntos suspensivos del cuarto verso); su función es exponer la agonía del soldado que, fallando en ajustar su máscara, comienza a ahogarse por los efectos del gas. Los cuatro versos finales de la estrofa son dos comparaciones: una para explicar la lucha contra la asfixia; la otra para mostrar cómo se pierde en medio de la neblina de gas.

Los dos versos que componen la tercera estrofa son el recuerdo-sueños del hablante de la muerte del soldado, que se convierte en una agonía constante por la conjugación de los verbos y su valor semántico que insten en la ausencia de aire ³⁶⁹ : *guttering, choking, drowning*.

En la estrofa final, el hablante increpa al oyente, que de inmediato lo ubica en otro plano, ajeno a su experiencia, a pesar de compartirlo por medio del testimonio. No obstante, la toma de consciencia está entre las posibilidades que el hablante propone. El poema (como ha sido señalado innumerables veces por la crítica³⁷⁰) estuvo dedicado originalmente Jessie Pope, quien se ajustó de mejor manera a la norma con su popular poema “The Call”, y aunque decide Owen retirar la dedicatoria, la discusión entre el sistema de valores es evidente. La noción de honor y deber son opuestas en Pope:

“Who’s for the trench— Are you, my laddie? Who’ll follow French— Will you, my laddie? Who’s fretting to begin, Who’s going out to win? And who wants to save his skin— Do you, my laddie? Who’s for the khaki suit— Are you, my laddie? Who longs to charge and shoot— Do you, my laddie? Who’s keen on getting fit, Who means to show his grit, And who’d rather wait a bit— Would you, my laddie? Who’ll earn the Empire’s thanks— Will you, my laddie? Who’ll swell the victor’s ranks— Will you, my laddie? When that procession comes, Banners and rolling drums— Who’ll stand and bite his thumbs— Will you, my laddie?”³⁷¹

La eliminación de la dedicatoria viene de la necesidad de comprometer a un número mayor de oyentes, pues la concepción de la guerra de Jessie Pope no es una cuestión particular, sino que es la regla en las relaciones frente al oyente idealizado de la época: “El tipo de oyente y sus relaciones con el hablante son sugestivas de la visión de mundo, la sensibilidad colectiva dominante en un momento histórico”³⁷². Incluso hay quienes insisten en ver a Pope en los últimos versos: *My friend, you would not tell with such high zest* ³⁷³

³⁶⁹ BBC. “Wilfred Owen: Dulce Et Decorum Est” [En línea] < http://www.bbc.co.uk/schools/gcsebitesize/english_literature/poetryowen/2owen_dulcestructrev2.shtml >

³⁷⁰ Stallworthy, Jon. *Anthem for Doomed Youth*. 101.

³⁷¹ Pope, Jessie. “The Call” [on line]. Disponible en: <<http://oldpoetry.com/opoem/52139-Jessie-Pope-The-Call>>

³⁷² Villegas, Juan. Op. cit., 69.

La verdad, para Owen, no ha sido expuesta, de ahí el conjunto de falsas suposiciones y concepciones más bien ficcionales e idealizadas sobre la misma guerra, por eso el poema comienza y termina con la alusión al verso de Horacio que representa el sistema que caduca:

“[The poem] allows Owen to describe trench life at its least heroic and most ironic: tired and dirty troops slog away from the front line when they are attacked by gas shells. The meticulously realized death of one of the soldiers, complete with “blood gargling from the froth-corrupted lungs” (CP 140), leads to the angry conclusion in which civilians are blamed for holding unrealistic assumptions about the war while the Latin tag, a popular gravestone motto for the war dead, is twisted for all the irony it can muster. It is this kind of situational irony of which mainstream war criticism strongly approves. To put it simply, war poetry criticism has come to favor the realistic (“Dulce et Decorum Est”) over the visionary (“Strange Meeting”).”³⁷⁴

El enfrentamiento con su interlocutor, frente a su actitud y adoctrinamiento en los preceptos clásicos de la guerra se encuentran también en el poema “Smile, Smile, Smile”, cuando los periódicos locales otorgan una pequeña sección a la publicación de las bajas, mientras que la mayor parte de la lectura está dedica a la sostener una guerra o promover la adquisición de propiedades. El poema, de acuerdo a Kenneth Simcox y Dominic Hibberd, está basado en los eventos ocurridos en septiembre de 1918, cuando el primer ministro francés, Georges Clemenceau, desechó la oferta de paz de Austria con el pretexto de traición a los soldados que todavía seguían en el frente. Stallworthy rescata en su trabajo biográfico las palabras de Clemenceau:

“All are worthy of victory, because they will know to how to honour it. Yet, however, in the ancient spot where sit the fathers of the Republic we should be untrue to ourselves if we should be untrue to ourselves if we forgot that the greatest glory will be to those splendid poilus who will see confirmed by history the titles of nobility which they themselves have earned. At the present moment they ask for nothing more than to be allowed to complete the great work which will assure them of immortality. What do they want and what do you? To keep on fighting victoriously until the moment when the enemy will understand there is no possible negotiation between crime and right.”³⁷⁵

Mientras tanto, en Londres, se publican fotografías de cuerpos de soldados sonriendo bajo el rótulo de *Happy*. Finamente, el título del poema alude a una canción que los soldados entonaban al marchar y en los entrenamientos, motivándolos a olvidar toda preocupación:

“Pack up your troubles in your old kit-bag, And smile, smile, smile, While you’ve a lucifer to light your fag, Smile, boys, that’s the style. What’s the use of

³⁷³ Simcox, Kenneth. “Dulce et decorum est” [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/dulce-et-decorum-est>>

³⁷⁴ Campbell, James. *Op. cit.*, 211.

³⁷⁵ Stallworthy, Jon. *Wilfred Owen*. 273.

worrying? *It never was worth while, so Pack up your troubles in your old kit-bag, And smile, smile, smile.*³⁷⁶

Owen atrae tanto las palabras del primer ministro francés, la canción popular y las fotografías de los caídos en campo de batalla, satirizando el lenguaje que expresa la realidad de la guerra en casa³⁷⁷:

“Head to limp head, the sunk-eyed wounded scanned Yesterday's Mail; the casualties (typed small) And (large) Vast Booty from our Latest Haul. Also, they read of Cheap Homes, not yet planned, 'For', said the paper, 'when this war is done The men's first instincts will be making homes. Meanwhile their foremost need is aerodromes, It being certain war has but begun. Peace would do wrong to our undying dead - The sons we offered might regret they died If we got nothing lasting in their stead. We must be solidly indemnified. Though all be worthy Victory which all bought, We rulers sitting in this ancient spot Would wrong our very selves if we forgot The greatest glory will be theirs who fought, Who kept this nation in integrity.' Nation? –The half-limbed readers did not chafe But smiled at one another curiously Like secret men who know their secret safe. (This is the thing they know and never speak, That England one by one had fled to France, Not many elsewhere now, save under France.) Pictures of these broad smiles appear each week, And people in whose voice real feeling rings Say: How they smile! They're happy now, poor things.”³⁷⁸

Si la actitud del no combatiente es enfrentada en el poema “Dulce et Decorum Est”, aquí lo que importa es la ironía. La palabra ajena usada para implicar lo contrario, la falta de sensatez de quienes dirigen al país y la precaria reflexión de los lectores de los medios oficiales. El Oyente aquí es conducido a enfrentar los problemas que el discurso ha generado en la cosificación de las relaciones del hombre en guerra por los medios oficiales.

El hablante lírico, no obstante, no siempre se está dirigiendo abiertamente al no combatiente, aunque no deja de discutir con su sistema de valores y el modo en que este se articula. “The Parable of the Old Man and the Young”, analizado en la sección anterior, responde al modelo de la palabra en que el discurso ajeno no se encuentra simplemente representado, sino que el autor la utiliza para otros fines, tornando bivocales³⁷⁹. En, “Greater Love”, el oyente ha sido identificado con dos figuras: una amante³⁸⁰ y el dios cristiano y de cómo su amor (de acuerdo a lo descrito en “Juan” 15:13)³⁸¹, no se compara al amor de los soldados hacia ellos mismos:

³⁷⁶ Powell, George. “Pack up your troubles” [on line] *Firstworldwar.com*, Ed. Michael Duffy <<http://www.firstworldwar.com/audio/packupyourtoubles.htm>>

³⁷⁷ Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. 425-426.

³⁷⁸ Owen, Wilfred. “Smile, Smile, Smile”. *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 167.

³⁷⁹ Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética*. 284.

³⁸⁰ Cano, Berta. Op. cit., 108.

³⁸¹ Al bocetar el poema, entre marzo y junio de 1918, Owen escribe una carta a casa junto con el texto en que expone y contrapone sus ideas sobre el imaginario cristiano del sacrificio. Dominic Hibberd la recupera y reconstruye la función de Owen como lector y productor de un discurso crítico: “Despite having wanted to write on the soldier-Christ theme since 1914, he had recognised even in 1917 that the image was ‘a distorted view to hold in a general way’ ‘God so loved the world that he gave his only begotten son”

“Red lips are not so red As the stained stones kissed by the English dead. Kindness of wooed and wooer Seems shame to their love pure. O Love, your eyes lose lure When I behold eyes blinded in my stead! Your slender attitude Trembles not exquisite like limbs knife-skewed, Rolling and rolling there Where God seems not to care; Till the fierce Love they bear Cramps them in death’s extreme decrepitude. Your voice sings not so soft,— Though even as wind murmuring through rafted loft,— Your dear voice is not dear, Gentle, and evening clear, As theirs whom none now hear Now earth has stopped their piteous mouths that coughed. Heart, you were never hot, Nor large, nor full like hearts made great with shot; And though your hand be pale, Paler are all which trail Your cross through flame and hail: Weep, you may weep, for you may touch them not”³⁸²

La lectura de Roland Bartel es la más aceptada y concuerda con la mayor parte de la crítica. Los civiles cristianos que promueven la guerra (incluidas madres y esposas), no conocen la experiencia de la guerra, por tanto, desconocen el verdadero sacrificio, de ahí la instancia de Berta Cano de leer el poema como el rechazo a la belleza y el amor de la mujer idealizada en su primera poesía³⁸³. Aunque la tensión está puesta en el aparato ideológico transmutado para apoyar la guerra que tiene su más popular expresión en el patriótico lema *For God, King and Country*³⁸⁴. Bartel reconoce estas tensiones y las presenta para evidenciar, al término del poema, el problema que subyace en el asesinato del soldado extranjero:

“The soldiers, according to Owen, are making a mockery of civilian concepts of love and beauty and sacrifice. Soldiers whose “eyes are blinded in my stand” whose love forces them into “death’s extreme decrepitude,” whose coughing cease only when their mouth are stopped with earth, whose hearts are large and full because they are “made great with shot” —they are the ones who demonstrate Jesus’ greater love and reenact his sacrifice even while they are being forced to violate command against murder”³⁸⁵

El problema del asesinato del otro y su reconocimiento (otro yo) está expuesto también en “Strange Meeting”, donde el encuentro representa lo que aquí se expresa hacia el oyente: el cuestionamiento del fundamento axiológico cristiano en “Éxodo” 20:13: “no matarás”, en oposición al espíritu belicista nacional que justifica el homicidio: “Christian ideal of self-sacrifice is further bolstered by a comparison between soldierly love and the “slender attitude” of traditional romantic discourse”³⁸⁶

was the Church’s Easter message, but Wilfred Changed it in a letter home: ‘God so hated the world that He gave several millions of English-begotten sons, that whosoever believeth in them should not perish, but have a comfortable life.’” (Hibberd, Dominic. Wilfred Owen. 390)

³⁸² Owen, Wilfred. “Greater Love” The poems of Wilfred Owen. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985,

143.

³⁸³ Cano, Berta. Op. cit., 108.

³⁸⁴ Knowles, Owen. Op. cit., 5.

³⁸⁵ Bartel, Roland. Op. cit., 40.

³⁸⁶ Cole, Sarah. “Male Intimacy, and the Great War”. ELH. Vol. 68, n° 2, 2001. 482.

El poema ha sido utilizado como ejemplo junto con "Miners" para explicar en Owen una de sus más decididas declaraciones de sexualidad, imitando la pasión por el cuerpo de Keats ("Endymion") y Oscar Wilde ("Salome")³⁸⁷, el poema se abre como una opción distinta y superior al amor heterosexual y cristiano. De esta manera opina James Campbell que dedica un estudio para revisar la expresión de las relaciones entre hombres durante la Primera Guerra Mundial y su expresión en la poesía de Owen y Sassoon:

The sexual desire of women for active men is "shame," while the passive love of those who lay down their lives for their friends is "pure." And I do not think that we can doubt that the "woed and wooer" are female and male, respectively, passive and active. Wooing, the active and encouraged pursuit of women by men, is blasphemy to the sacrificial love of passive men for one another.³⁸⁸

Estas lecturas no anulan la tesis anterior, sino que apuestan por agregar otro elemento esencial sobre el carácter del oyente: la mujer no ama realmente al hombre ni puede sentir un luto sincero por su muerte mientras no comprenda que los vínculos generados por la propaganda (ya cristiana, nacionalista o imperialista) nada tienen que ver con el amor. La distancia nuevamente cumple aquí un rol esencial al evidenciar que los espacios de la amada y el soldado son irreconciliables (el cronotopo en el cual se instalan los soldados no es compartido por quienes están al margen de la guerra).

Estas características sobre el oyente están presentes en "Anthem For Doomed Youth", donde no sólo se perciben las cualidades del juicio que merece el receptor desde el hablante, sino también como atrae las experiencias anteriores a la guerra de Owen, su instrucción en los ritos cristianos y como lector de poesía:

"The keatsian language reaffirms his early Romantic allegiances, and the image of pale brows hints at the Decadence and that strange 1914 poem, 'Long ages past'. The bells echo those of All Souls' Night in Bordeaux, and the 'mockeries' of religion he had been both sceptic and believer, and if the cynicism of 'cattle' and 'mockeries' repeats the angry disbelief he had shown at Dunsden, some the other language in the poem comes from patriotic literature"³⁸⁹

Desde la carga pragmática del título, la mirada está dirigida hacia quienes no son la juventud condenada (la misma relación que en "Parable of the Old Men and the Young") y sobre las mezquinas posibilidades de toda su construcción entorno al luto por los jóvenes caídos:

"What passing-bells for these who die as cattle? - Only the monstrous anger of the guns. Only the stuttering rifles' rapid rattle Can patter out their hasty orisons. No mockeries now for them; no prayers nor bells; Nor any voice of mourning save the choirs, - The shrill, demented choirs of wailing shells; And bugles calling for them from sad shires. What candles may be held to speed them all? Not in the hands of boys but in their eyes Shall shine the holy glimmers

³⁸⁷ Najarian, James. Op. cit., 33.

³⁸⁸ Campbell, James. "'For You May Touch Them Not': Misogyny, Homosexuality, and the Ethics of Passivity in First World War Poetry". *ELH*. Vol. 64, N° 3, 1997. 834.

³⁸⁹ Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. 140.

of goodbyes. The pallor of girls' brows shall be their pall; Their flowers the tenderness of patient minds, And each slow dusk a drawing-down of blinds.³⁹⁰

El hablante increpa con su pregunta retórica la utilidad del trinar de las campanas, que no tiene incidencia alguna entre quienes ya están muertos y no fueron tratados como seres humanos, a quienes acompañaron en vida otros sonidos. El lenguaje del poema extrapola los movimientos del acompasado campanario con la violencia y velocidad de las armas: la aliteración, la onomatopeya y la anáfora³⁹¹ de los versos 2, 3 y 4 insisten en la única compañía del soldado: balas disparándose y estallidos de bombas. Estas últimas son personificadas al proponerse en reemplazo del coro (sexto verso).

Todo el registro enciclopédico de los aparatos y mecanismos del luto son negados por su ineficacia e impertinencia en la vida de los jóvenes que no encuentran en ellos la candidez que sólo está en sus propios ojos. La privación del rito viene de la ausencia en las trincheras de la ornamentación, la cantidad desbordante de caídos, de rostros irreconocibles y fosas comunes³⁹² que no permiten un sepulcro cristiano:

Owen's "Anthem for Doomed Youth" mocks the rituals-prayers and bells, candles and flowers-of religious mourning. These soldiers, destined to die, will never know of the miraculous mutation, promised by the church, of impermanent body into eternal spirit³⁹³

La discusión que abre el poema contesta a todo el aparato discursivo cuyo esquema organizador está en la promesa y consuelo cristiano de la vida eterna, a la idealización de la batalla y de su gloria. Norgate reconoce el resonar de otra voz que es contestada por el poema: "A Soldier's Cemetery" de J. W. Streets, uno de los más populares soldados poetas que habría publicado su texto no mucho antes de los primeros bocetos que prepara Owen:

Owen's comprehension of the war discovers no 'plot' (of any kind), however 'broken', to offer the reassurance of ultimate meaning or significance-'What passing-bells for these who die as cattle?' Streets's final couplet elevates 'each simple cross' into a heroic memorial to many losses, and thus effectively obscures the true implications of the disparity between the (small) number of marked graves and the (unspecified, unimaginable) number of dead. But in 'Anthem' the enormity of the slaughter precludes any of the traditional rituals of consolation or mourning; all that remains is the suffering of unfocused grief down an endless recession of time, and 'each slow dusk a drawing down of blinds'.³⁹⁴

El trabajo de Norgate es vital en tanto busca a quienes constituyen la palabra encarnada de una ideología expresada en los poetas-soldados de la época y en las publicaciones oficiales: la guerra heroica, noble y santa.

³⁹⁰ Owen, Wilfred. "Anthem for Doomed Youth". *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 76.

³⁹¹ Simcox, Kenneth. "Anthem for doomed youth" [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/anthem-for-doomed-youth> >

³⁹² Stallworthy, Jon. *Anthem for Doomed Youth*. 101.

³⁹³ Herbert, James. "Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's "War Requiem"". *Critical Inquiry*. Vol. 25, N° 3, 1999. 542.

³⁹⁴ Norgate, Paul. *Op. cit.*, 523.

La mujer igualmente en este poema tiene una actitud pasiva: no es participante de la experiencia de la guerra. El cuerpo caído del amante es distante. La única mortaja que puede ofrecer la mujer es la de su blanca frente, el único recuerdo es la persiana cerrándose en la noche (que bien puede ser la madre). La imagen puede doblemente interpretarse como desinterés o dolor superficial. Aunque el rol de la mujer es importante en el sistema de promoción de la guerra.

En 1914, el retirado almirante Charles Penrose Fitzgerald, toma de una novela de Alfred Edward Woodley Mason **The Four Feathers**, **la idea de entregar a quienes transiten de civil en tiempos de guerra una pluma blanca para decir que estos son cobardes. Para ello convoca a treinta mujeres en Folkestone para realizar el ejercicio**³⁹⁵. **El impacto fue inmediato y repetido durante el transcurso de la guerra, muchos hombres llamados cobardes sintieron la necesidad de participar en la guerra, a pesar de que muchos habían sido heridos anteriormente**³⁹⁶. **No está expuesto este asunto particular en el poema, pero es importante a la hora de caracterizar al oyente, las acciones y valores de la mujer de la época como un ingrediente más en el horizonte del grupo femenino al que el hablante se dirige.**

Si bien no se identifica un claro receptor dentro de “Anthem For Doomed Youth”, el hablante está discutiendo con todo el aparato cristiano, romántico y heroico de la guerra que este posee. El oyente está ubicado nuevamente a la distancia de la acción y de la vida-muerte de los soldados, proponiendo dos posibles categorías: combatientes y no combatientes (estando el hablante entre los primeros y el oyente entre los segundos³⁹⁷**).**

4.1.3 Relación entre oyente y hablante

El ejercicio de identificación de los roles de hablante y oyente en la poesía de Owen es un ejercicio de violencia: el hablante está resistiendo una cosificación desde el discurso oficial, social y religioso, con respuestas desde la experiencia y la vivencia colectiva de la guerra. El discurso está contestando y promoviendo un accionar dentro del sistema jerárquico y estático de valores que, como propone “Greater love”, posee problemas de fundamento.

El hablante en la poesía de Owen es un soldado la mayor parte de las ocasiones, no siendo siempre el protagonista de sus poemas³⁹⁸ **e incluyéndose en otros como parte de un grupo desde el cual habla (“The Chances”). El rasgo esencial de su carácter es el escepticismo y la incredulidad, está decepcionado de la actitud de su ascendencia: los valores cultivados en la infancia, en la escuela y en la iglesia le dan ahora la espalda. Por lo mismo, la soledad invade cada espacio –físico y mental- de la vida del soldado (destrucción del cronotopo del idilio familiar).**

³⁹⁵ Simmers, George. “White Feathers: Stories of Courage, Recruitment and Gender at the start of the Great War”. [on line] Great War Fiction <<http://greatwarfiction.wordpress.com/white-feathers-stories-of-courage-cowardice-and-recruitment-at-the-start-of-the-great-war/>> [19/10/2009]

³⁹⁶ Beckett, Francis. “The men who would not fight”. [en línea] The Guardian, 11 de noviembre de 2008 <<http://www.guardian.co.uk/world/2008/nov/11/first-world-war-white-feather-cowardice>>[08/11/09]

³⁹⁷ Cano, Berta. Op. cit. 108.

³⁹⁸ En el sentido de identificar la figura de Owen directamente con el hablante, como el ejemplo expuesto en páginas anteriores “The letter”.

Habla desde la trinchera, en vigilia y espera continua; desde la inspección ante el teniente; o desde la muerte (propia o de sus compañeros). El poema “The Letter”, debe leerse además desde los antecedentes extraliterarios: la posibilidad de una misiva abierta estaba bajo la sospecha de los altos mandos que colocaron a un grupo importante de tenientes para censurar todo indicio de información de la avanzada, reticencia a la lucha o deslealtad con el gobierno, destruyendo y mutilando los discursos que los hombres enviaron a sus familias. Por ello, el hablante sólo encuentra entre sus pares consuelo.

Entre las cualidades del oyente de la poesía de Owen, el carácter no crítico ante las publicaciones y los discursos emitidos desde el aparato del estado, parece ser su principal rasgo. Desde ahí se desprende que el mismo gobierno utilice los elementos que construyen su identidad: nacionalismo, religión, familia, honor y tradición, en favor de la activación de su adhesión a la guerra. Como sujetos, los oyentes son recocidos en el rol de los no combatientes y que pueden contarse tanto como madres, amadas, padres, políticos y feligreses. Ellos no sienten piedad por los caídos, sino que comprenden su muerte como un sacrificio necesario y justo. No obstante, como el poema “Dulce et Decorum Est” indica, el hablante espera una reacción por parte de su interlocutor, que conteste su discurso y que su actitud frente a la guerra considere los antecedentes que su poesía testimonial propone.

La relación entre hablante y oyente en el lenguaje poético de Owen no se nutre del monologismo de un yo solitario, sino que se abre desde la experiencia colectiva de la guerra y dialoga hacia quienes no conocen esta verdad. Su palabra está en espera de ser replicada, por ello su insistencia.

4.2 Cronotopos en la poética de Owen

El concepto de cronotopo emerge del trabajo bajtiniano como una respuesta a la necesidad de construir una poética histórica que aúne literatura y la realidad: la representación del hombre (su imagen) y la formación del género³⁹⁹. Y si bien su trabajo se refiere esencialmente a mostrar las relaciones que gestaron la novela europea y su transformación, el concepto mismo de cronotopo es aplicable incluso a la vida⁴⁰⁰. Su definición considera todo el espectro de la producción artística discursiva: “la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”⁴⁰¹, de modo que el tiempo se percibe como forma y el espacio se relaciona con el acontecer de la historia, temporalizándose, por medio de la asimilación del tiempo-espacio⁴⁰² real atraído por la literatura.

³⁹⁹ Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 270.

⁴⁰⁰ Los cronotopos del autor y el lector son importantes para Bajtin en tanto actúan como determinantes tangenciales en la obra poética en el proceso de representación artística del mundo representado; pues tanto el autor como el lector observan la obra desde su punto contemporáneo inconcluso, que incluye su punto de vista en la obra y también los elementos de la tradición, actualizándolos y llevándolos a nuevos niveles de valoración. Op. cit. 464-468.

⁴⁰¹ Op. cit., 269.

⁴⁰² Tiempo y espacio son para Bajtin categorías indivisibles, por ello no se excluye aquí su ligazón mediante nexos o guiones. La traducción literal de cronotopo se realizaría de igual modo.

Cristian Montes entiende por cronotopo la “unidad artística de la obra literaria en su actitud ante la realidad objetiva”⁴⁰³ al patentizar la imagen del ser humano en el mundo, determinando la elección y evolución del género (categoría formal del cronotopo) y la configuración del argumento (contenido). Reconocer el cronotopo ofrece –según Montes– el privilegio de establecer redes interactivas entre el material externo y la representación artística.

Para esta investigación, el cronotopo supone la identificación de motivos histórico-literarios que muestran la imagen del hombre, su tiempo y su lugar en el devenir discursivo no estático, pues toda imagen y género se determinan por el cronotopo:

“El cronotopo tiene una importancia genérica sustancial en la literatura. Se puede decir concretamente que el género y sus variedades se determinan precisamente por el cronotopo; además, en la literatura el tiempo constituye el principio rector en el cronotopo. Éste, como categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) también la imagen del hombre en la literatura: esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.”⁴⁰⁴

Así, las relaciones que ofrece la comprensión del cronotopo permiten contemplar el material que Owen representa en su discurso poético: la exposición del hombre en el campo de batalla y el contexto de la Primera Guerra Mundial no reducidos a su contemporaneidad, pero incluyéndola significativamente.

4.2.1 Cronotopo del encuentro

“Strange Meeting” es el poema que logró (junto con “Dulce et Decorum Est”) colocar en la palestra a Owen como una de las nuevas voces poéticas inglesas, valorando su capacidad para recrear la virtualidad de la guerra por medio de una imagen poética que no se desentienda de su tiempo-experiencia y se presenta a su vez como una expresión literaria compleja:

“the importance of Wilfred Owen’s legacy as one of the first of the century’s writers to testify to the magnitude of this murderous reality and to use imaginative writings as a form of warning, prophecy and elegy. The landscape described in Owen’s poems and letters, invariably unlocalized in place or time, recreate the phenomenon of war as literal and metaphorical no man’s land”⁴⁰⁵

Esto no deja de ser un problema para la crítica que comprende toda la obra poética de Owen como biográfica, pues la representación del tiempo en el poema es a las afueras de la realidad. Berta Cano, quien ha dedicado quizás el trabajo más importante escrito en español de Wilfred Owen, prefiere estudiar este poema desde el psicoanálisis freudiano⁴⁰⁶

⁴⁰³ Montes, Cristian. “El cronotopo de la exclusión en tres novelas de la generación del 38”. *Rev. Chilena de literatura*. [online]. 2008, n.73 [citado 2009-11-16], pp. 163-188. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952008000200007&lng=es&nrm=iso>.

⁴⁰⁴ *Bajtín, Mijail. Problemas literarios. 270.*

⁴⁰⁵ *Knowles, Owen. Op. cit., 5.*

⁴⁰⁶ Cano, Berta. Op. cit., 208.

y su producción en el subconsciente como una variante del sueño⁴⁰⁷, pero no especifica el lugar que en el ocupa ni las conexiones del cronotopo de la obra con el real.

El poema en cuestión presenta una combinación de cronotopos que actualizan la tradición desde *La divina comedia* y la imagen de un mundo vertical hasta los límites de la realidad y su salida hacia espacios de crisis y transformación⁴⁰⁸. Todos estos momentos están subordinados en el poema al encuentro del héroe con su contra-parte soldado enemigo y el establecimiento de una nueva relación con éste por medio del cronotopo del encuentro.

Owen hubo de conocer la importancia del motivo del encuentro y preparó en el poema el movimiento de la literatura universal por medio de este cronotopo, a pesar de la representación vertical del poema como descenso y referirse a un héroe en particular.

La puesta de claves textuales que Jon Stallworthy reconoce, indican que Owen retoma, desde el título, la poética de Shelly⁴⁰⁹ y su poema "The revolt of Islam" donde el héroe Laon decide -motivado por la pasión- liberar a los hombres privados de libertad intelectual y política mostrando los ardises religiosos para someterlos. El fragmento reconocido por Stallworthy corresponde al canto quinto, donde Shelly expone al igual que Owen el cronotopo del encuentro estableciendo la crisis de los personajes ante las verdaderas relaciones que se plasman en el reconocimiento del enemigo más allá de las relaciones fijadas por los credos canonizados:

“And one, whose spear had pierced me, leaned beside With quivering lips and humid eyes; and all Seemed like some brothers on a journey wide Gone forth, whom now strange meeting did befall In a strange land round one whom they might call Their friend, their chief, their father, for assay Of peril, which had saved them from the thrall Of death, now suffering. Thus the vast array Of those fraternal bands were reconciled that day”.⁴¹⁰

El cronotopo del encuentro –dice Bajtin- tiene una importancia vital en la comprensión de la historia de la literatura y de los ritos de la vida social y estatal por su intensidad emocional, ya que en él se reúnen –a veces casualmente- aquello separado ya por razones jerárquicas, económicas o espaciales⁴¹¹, mostrando la verdadera naturaleza que los vincula⁴¹². En el cronotopo del encuentro lo que a veces se presenta por valores metafóricos o simbólicos tiene una incidencia clave en la comprensión del papel del contacto social y cultural⁴¹³. Pero además atrae a una serie de cronotopos como lo son el cronotopo del camino y del reconocimiento, que apoyan la relación vida-literatura (el encuentro en la vida con un viejo amigo, un viejo enemigo, la amante y su reconocimiento).

⁴⁰⁷ El sueño mismo cumple un rol principal en algunos cronotopos de la novela antigua, ya bien como determinante de las aventuras del héroe ya como advertencia de lo que vendrá.

⁴⁰⁸ Jon Stallworthy en su edición de los poemas ha detallado las referencias de Dante, Shelly, Monro, Wilde, Wordsworth que se manifiestan sólo en este poema, sin contar las alusiones a la biblia. Véase Stallworthy, Jon, ed. *The poems of Wilfred Owen*. Passim.

⁴⁰⁹ Op. cit. 256.

⁴¹⁰ ***El subrayado no está en el original.***

⁴¹¹ Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 452-453.

⁴¹² El cronotopo en la obra de Rabelais es la expresión más intensa en la representación de las verdaderas relaciones entre los elementos, mostrando la vecindad inmediata o la distancia entre aquello que ha sido separado o unido por las instituciones oficiales y su falsa casuística (véase Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 364-365).

⁴¹³ Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 286.

“Strange Meeting” presenta al héroe en los límites de la vida, abrumado por el campo de batalla, encontrando en los túneles de las trincheras un camino que le permite refugiarse, pero dicho túnel no parece reciente, sino formado de otras guerras y transitado por otros hombres (de guerras titánicas), mostrando al héroe (a medias) consciente del transitar histórico:

***“It seemed that out of battle I escaped
Down some profound dull tunnel, long
since scooped Through granites which titanic wars had groined.
Yet also there
encumbered sleepers groaned,
Too fast in thought or death to be bestirred.
Then, as I probed them, one sprang up, and stared
With piteous recognition in
fixed eyes,
Lifting distressful hands as if to bless.
And by his smile, I knew that
sullen hall
By his dead smile I knew we stood in Hell.”***⁴¹⁴

El ingreso a este camino, a las fueras de la vida, el alzar de uno de los cuerpos, la sonrisa tras una fingida bendición y el reconocimiento de estar fuera de la vida, en el infierno, se presentan gracias al cronotopo del umbral que aleja al hombre de las viejas formas establecidas por el orden social de la guerra⁴¹⁵.

El cronotopo del umbral y su combinación con el encuentro no es una cualidad exclusiva de la poética de Owen, deviene aquí una importante línea histórica⁴¹⁶ a la que Bajtin dedicó múltiples comentarios y alusiones en toda su obra cuando comprende y estudia a los héroes en la obra de Dostoievski. Este tiempo incluye a Ulises y el encuentro con su parentela en el averno mientras buscaba a Tiresias, el reconocimiento de los ciudadanos en La divina comedia cuando Dante desciende por los nueve círculos del infierno⁴¹⁷ y Esteban Dédalo frente a Leopoldo Bloom en Ulises. Estos ejemplos bastan para comprender una cuestión esencial que determina tanto al cronotopo del umbral como del encuentro, la fuerte atracción emotiva por medio de la crisis en los héroes ante el reconocimiento del otro y de las verdaderas relaciones que entre ellos existen, la transformación y la nueva posición del hombre frente al mundo. Tras el impacto viene un nuevo hombre, su posición ante la vida ha cambiado tanto física como psíquicamente⁴¹⁸.

⁴¹⁴ Owen, Wilfred. “Strange Meeting” The poems of Wilfred Owen. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 125.

⁴¹⁵ El estado en guerra prohíbe y restringe toda posibilidad de establecer contacto natural con otros hombres. La fiesta como un lugar de abolición de estas relaciones se generó en el frente occidental en la navidad de 1914. La celebración recuperó las relaciones abolidas por los estados e imperios bélicos, cuando los soldados de ambos bandos confraternizaron mediante cantos y abetos iluminados. Durante la mañana del 25 de diciembre, soldados alemanes, franceses y británicos intercambiaron chocolate, cigarrillos y licor (las series de la comida en el folclor y en el cronotopo de Rabelais), enterraron los cuerpos, celebraron ceremonias religiosas conjuntas sin importar la nacionalidad y terminaron la tarde con un partido de fútbol. Al enterarse las novedades en el frente, las autoridades censuraron la fiesta, la redujeron a motivo de traición, ocultaron todo registro en las misivas y destruyeron las fotografías; los soldados del bando francés fueron fusilados, los alemanes enviados a otro frente y el sacerdote inglés destituido y privado de sus votos; en los medios se condenó tal proceder y se prohibió futuras manifestaciones de ese tipo.

⁴¹⁶ Incluso en la literatura española canónica -como lo es la poesía mística de San Juan de la Cruz y su “Noche oscura del alma”- hasta en la literatura americana del siglo XX -el encuentro de Juan Preciado con las voces del pasado que habitan Comala (la boca del infierno, otro umbral) de Juan Rulfo en su Pedro Páramo- percibimos el cronotopo del encuentro a las afueras del tiempo biográfico.

⁴¹⁷ Stallworthy dice que específicamente Owen se refiere al canto XV líneas 22 a 29 de La divina comedia en los versos anotados arriba. Stallworthy, Jon. The poems of Wilfred Owen. 127.

⁴¹⁸ Bajtin, Mijail. Problemas literarios. 458.

En el poema de Owen, el héroe sale del marco de la guerra e ingresa a otro espacio y tiempo que le permite, por una parte, escapar del espacio bélico instaurado por la autoridad y, por otra, establecer la relación verdadera que tiene ante el hombre que se haya en el otro lado de la trinchera y que ha sido asesinado por él:

“And no guns thumped, or down the flues made moan. “Strange friend,” I said, “here is no cause to mourn.” “None,” said that other, “save the undone years, The hopelessness. Whatever hope is yours, Was my life also; (...) I am the enemy you killed, my friend. I knew you in this dark: for so you frowned Yesterday through me as you jabbed and killed. I parried; but my hands were loath and cold. Let us sleep now”⁴¹⁹

El poema de Owen si bien contesta a las relaciones que el campo de batalla ha creado entre los hombres, además de referirse a la corriente nacionalista que circula desde 1870 en los discursos de autoridad, enseña su naturaleza más allá de la guerra misma y del tópico del descenso:

“The problem was to transmute the particular subject matter which had given him his experience into universalized emotion. That problem is nowhere better solved than in one of Owen's last and finest poems, “Strange Meeting.” Here Owen achieves “aesthetic distance” and “universality” by means of a descent into the unconscious where a strange meeting of external and internal man takes place.⁴²⁰

El descenso es aquí una forma del cronotopo del umbral, pues la “bajada a la Ultratumba dista mucho de ser un tópico literario; se perfila más bien como un problema existencial anclado en la naturaleza del hombre”⁴²¹. En este espacio, el otro que ha sido asesinado es convertido en amigo (en su verdadera comunión), la oscuridad (lejos de las luces de la razón social) permite el auténtico reconocimiento.

Las leyes tiempo-espaciales que gobiernan dentro de este cronotopo no son más las leyes del mundo exterior: “donde se realizan las crisis, caídas, resurrecciones, renovaciones, revelaciones y decisiones que determinan toda la vida del hombre. El tiempo en este cronotopo, de hecho, es un instante que parece no tener duración y que se sale del curso normal del tiempo”⁴²². Es por ello que, tras el reconocimiento, viene el descanso del soldado y la invitación para participar de este nuevo espacio libre de las restricciones sociales: dormir juntos soldados enemigos, hombres.

En el cronotopo del encuentro en Owen por supuesto no hay salida ni renovación del hombre, no hay ascenso y salida al mundo cotidiano, el ciclo productivo que está en el tiempo en movimiento está coartado por el contexto de la Primera Guerra Mundial en la destrucción de los vínculos verdaderos.

El cronotopo del encuentro se halla en otros poemas de Owen, como en “The Unreturning”, en el cual precisamente se exponen los vínculos de la vida cortados por la

⁴¹⁹ Owen, Wilfred. “Strange Meeting” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 125.

⁴²⁰ Gose, Elliott. “Digging in: An Interpretation of Wilfred Owen’s “Strange Meeting””. *College English*. Vol. 22, No. 6, 1961. 417-419

⁴²¹ Grammatico, Giuseppina. *El descenso como itinerario del alma*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995. 21.

⁴²² Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 458.

guerra y la incapacidad del hombre por retornar de alguna forma a su devenir. Lo que vemos en este poema es más bien el encuentro en sus valoraciones negativas (desencuentro o un no encuentro):

“There watched I for the Dead; but no ghost woke. Each one whom Life exiled I named and called. But they were all too far, or dumb, or thrall’d; And never one fared back to me or spoke.”⁴²³

Permaneciendo por siempre aislado, ni siquiera cumpliendo un rol con la naturaleza (porque aquí la muerte no tiene un valor de ciclo). Pero donde mejor se manifiesta es en “Strange Meeting”, allí se observa la resistencia literaria entre la realidad testimonial de la batalla y la naturaleza del tiempo que parecen irreconciliables en un encuentro vital anexado.

4.2.2 El cronotopo folclórico, la inversión de la historia y la escatología

El cronotopo folclórico y sus raíces se hallan como el sustento del cronotopo de Rabelais, de la inversión histórica y de la escatología como categorías formales. En este tiempo todavía no existen las series subjetivas de la vida, pues se remonta a la fase preclásica de desarrollo de la sociedad, todo el tiempo aquí es colectivo, cada actividad es participativa: el sembrado, el cultivo, el consumo y los desechos son parte de un ejercicio social organizados y aunado⁴²⁴. El tiempo aquí no destruye, simplemente genera y acopia. Todo el proceso se orienta al futuro y no conoce la inmovilidad. Su carácter cíclico es quizás su único rasgo negativo⁴²⁵ (pues no le permite un desarrollo auténtico), pero el tiempo folclórico representa en sí “El grandioso hecho único de la vida (tanto del hombre como de la naturaleza) se revela en sus distintos aspectos y momentos, y todos ellos son por igual indispensables e importantes en él”⁴²⁶. En el tiempo folclórico, el hombre está en total armonía con la naturaleza, vive en ella y ella por él.

Pero este cronotopo no es conocido por el hombre de las sociedades que vinieron. Las relaciones originales han sido destruidas por las divisiones mecánicas de la sociedad a lo largo de la historia, iniciándose este proceso en la novela antigua donde sus vínculos alcanzan hasta al mito. “Pero esas formas temporales específicas se encontraban ya en la fase de descomposición y en las condiciones de la marcada estratificación social iniciada por aquel tiempo”⁴²⁷. Ya lo decía Hesíodo:

“¡Oh Perses!, grábate tú esto en el corazón y que la Eris gustosa del mal no aparte tu voluntad del trabajo, preocupado por acechar los pleitos del ágora; pues poco le dura el interés por litigios y las reuniones públicas a aquel en cuya casa no se encuentra en abundancia el sazonado sustento, el grano de Démeter,

⁴²³ Owen, Wilfred. “The Unreturning” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 84.

⁴²⁴ Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 411-414.

⁴²⁵ Op. cit., 415.

⁴²⁶ Op. cit., 417.

⁴²⁷ Op. cit., 340.

que la tierra produce. Cuando te hayas provisto bien de él, entonces sí que puedes suscitar querellas y pleitos sobre haciendas ajenas.⁴²⁸

El hombre alejándose de la vida productiva se aparta de la naturaleza y de la vida social. Esta distancia sigue creciendo con la historia y la relación del hombre con la naturaleza queda olvidada.

Esta concepción del cronotopo folclórico está presente en la poesía de Owen, el poema "1914", examinado en el capítulo anterior, muestra un tiempo cíclico que encuentra en la guerra el invierno de la vida humana: la sangre de los caídos serviría para sembrar el porvenir de la humanidad (*and blood for seed*). Pero "1914" fue escrito antes de iniciarse el conflicto propiamente tal, por ello Owen todavía percibe y puede expresar la fuerza del gran tiempo actuando en la vida de los hombres. Después de la experiencia en el campo de batalla, las relaciones del tiempo total del folclor en que todo está conectado y comprometido, en producción, se aparta aún más del hombre por la guerra. En el poema "Futility" se expresa la incapacidad del sol por dar energía nuevamente al hombre y ejercer su parte en el todo; la nieve, en cambio, encarnizadamente ejecuta su tarea. El poema expone el término de las posibilidades de volver del hombre y de regenerar sus vidas en el ciclo natural:

"Move him into the sun – Gently its touch awoke him once, At home, whispering of field unsown Always it woke him, even in France, Until this morning and this snow. If anything might rouse him now The kind old sun will know Think how it wakes the seeds- Woke, once, the clays of a cold star. Are limbs, so dear-achieved, are sides, Full-nerves –still warm –too hard to stir? Was it for this the clay grew tall? - O what made, fatuous sunbeam toil To break earth's sleep at all?"⁴²⁹

El problema que plantea Owen por medio de este poema es "how to reconcile the miracle of creation with the evil of that creation laid waste, which intimates futility in two senses, first the futility behind the paradox of life made death, and second the futility of trying to find an answer"⁴³⁰. El ciclo de la vida, como fue conocido en el tiempo folclórico ya ha terminado. La naturaleza no produce, destruye y es destruida (si el hombre perteneció a ella, eso fue antaño). El tiempo así está estancado, la naturaleza y el hombre no producen. Infertilidad, silencio y desarticulación colman el cronotopo desvirtuado del folclor. "Exposure" muestra estas mismas desuniones, la incomunicación del hombre alienado, la devastación de la naturaleza y su incompreensión ante el entorno:

"Our brains ache, in the merciless iced east winds that knife us... Wearied we keep awake because the night is silent... Low drooping flares confuse our memory of the salient... Worried by silence, sentries whisper, curious, nervous, But nothing happens. Watching, we hear the mad gusts tugging on the wire. Like twitching agonies of men among its brambles. Northward incessantly, the flickering gunnery rumbles, Far off, like a dull rumour of some other war. What are we doing here? The poignant misery of dawn begins to grow... We only know war lasts, rain soaks, and clouds sag stormy. Dawn massing in the east her melancholy army Attacks once more in ranks on shivering ranks of gray, But

⁴²⁸ Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos, 2000. 63.

⁴²⁹ Owen, Wilfred. "Futility" *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 135.

⁴³⁰ Simcox, Kenneth. "Futility" [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/futility>>

nothing happens. Sudden successive flights of bullets streak the silence. Less deadly than the air that shudders black with snow, With sidelong flowing flakes that flock, pause and renew, We watch them wandering up and down the wind's nonchalance, But nothing happens.⁴³¹

Este conjunto de imágenes más allá de su contenido artístico, responden claramente a la experiencia de la vida del soldado⁴³², aunque sentimentalmente nostálgica⁴³³ al cronotopo en que el clima actúa de otra manera y en que todo se mueve en armonía, con un propósito universal. El hombre en el poema se enfrenta, además del enemigo, con la naturaleza. El clima se manifiesta como el verdadero rival: lo hiere, la clava, lo congela siendo más mortal que las balas. Se pregunta el hablante (no) retóricamente *what are we doing here?* “Exposure” propone que el enemigo “is not physical warfare –which has receded into the distance, far away, ‘like a dull rumour of some other war’ – but the persistent assault waged against them by natural elements”⁴³⁴

Los cronotopos de inversión histórica y de la escatología responden de alguna manera a este tiempo perdido del folclor. El primero ubica el pasado con sus categorías de ideal, justicia y perfección como el estado armónico de la sociedad, tiempo en el cual el hombre se halla en total agrado⁴³⁵, pero este tiempo es ambivalente, pues estos mitos sólo son la proyección del deseo hacia el futuro, ese es el único lugar donde pueden existir: “conferir realidad a uno u otro ideal, lo conciben como ya habido una vez”⁴³⁶. Resuena aquí el tiempo de la edad de dorada de Hesíodo⁴³⁷ y que más tarde también ilustraría claramente Cervantes en el canto XI del Quijote⁴³⁸. En las grandes obras de la literatura universal, el

⁴³¹ Owen, Wilfred. “Exposure” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 162.

⁴³² El 4 de febrero de 1917, Owen envía a su madre una carta contando la experiencia en uno de sus días en el frente, en ella se encuentra la fuente real que utilizó en el proceso de asimilación artística del cronotopo que analizamos aquí: “I have no mind to describe all the horrors of this last tour. But it was almost wusser than the first, because in this place my platoon had no dug-out, but had to lie in the snow under the deadly wind. By day it was impossible to stand up or even crawl about because we were behind only a ridge screening us from the Bosche’s periscope. We had five Tommy’s cookers between the platoon, but they did not suffice to melt the ice in the water-cans. So we suffered cruelly from thirst. The marvel is that we did not all die of cold. As a matter of fact, only one of my party actually froze to death before he could be got back, but I am not able to tell how many have ended up in hospital. I had no real casualties from shelling, though for ten minutes every hour whizz-bang fell a few yards short of us. Shower of soil reined on us, but no fragment of shell could find us. We were marooned in a frozen desert. There was not a sign of life on the horizon and a thousand signs of death. Not a blade of grass, not an insect.” A su vez, esta carta permite corroborar el valor testimonial de la poesía de Owen que fue discutido anteriormente. Los referentes expuestos en la misiva y el relato-lirico testimonial son casi idénticos. Owen, Wilfred. “Letter to Susan Owen” [on line] The First World War Digital Archive <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/collections/document/5235/4739>>

⁴³³ La nostalgia es asociado aquí al concepto de Frye de sentimental para esclarecer la actitud emotiva hacia el cronotopo. Para Frye sentimental: “se refiere a la recreación tardía de un modo primitivo” en su esquema de las épocas de la literatura occidental. Frye, Northop. Op. cit., 56.

⁴³⁴ Knowles, Owen. Op. cit, 15

⁴³⁵ Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 341.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ “Al principio los inmortales que habitan mansiones olímpicas crearon una dorada estirpe de hombres mortales (...) Ellos contentos y tranquilos alternaban sus faenas con numerosos deleites. Eran ricos en rebaños y entrañables a los dioses bienaventurados”. Hesíodo. Op. cit., 70-71.

⁴³⁸ “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella ventura sin fatiga alguna, sino porque entonces los que

tiempo folclórico sigue resonando en la consciencia de sus héroes como una esperanza en el devenir de la rueda de la fortuna: “es un todo viviente en el que el movimiento se llama justicia, orden, destino”⁴³⁹. En “Happiness” el hablante lírico se dirige a sus compañeros preguntando por la felicidad, por el hogar, los cuidados, la risa. Todo ello está perdido por lo que los hombres han hecho con sus manos. Nada regresará, no habrá edad dorada nuevamente:

**“Ever again to breathe pure happiness, So happy that we gave away our toy?
We smiled at nothings, needing no caress? Have we not laughed too often since
with Joy? Have we not stolen too strange and sorrowful wrongs For her hands'
pardoning? The sun may cleanse, And time, and starlight. Life will sing great
songs, And gods will show us pleasures more than men's. Yet heaven looks
smaller than the old doll's-home, No nestling place is left in bluebell bloom,
And the wide arms of trees have lost their scope. The former happiness is
unreturning: Boys' griefs are not so grievous as our yearning, Boys have no
sadness sadder than our hope.”⁴⁴⁰**

Este poema está combinado con otro cronotopo: el de la destrucción del idilio familiar. Los lugares degenerados tras la partida y el imposible retorno a espacios sublimados de la infancia:

**“On the one hand, happiness, joy, pleasure, smiled, laughed - a summation
of home life and a mother's love; on the other, sorrowful, grief and grievous,
wrongs, sadness and sadder - a result of leaving boyhood behind. Then we get
words that suggest human need of security, protection, assurance, a thought he
enhances through metaphorical life-giving images of sight, hearing, touch and
taste: to breathe pure air, the sun's cleansing touch, a caress, pardoning hands,
old doll's-home, nesting place, the wide arm of trees”.⁴⁴¹**

Este cronotopo es la separación de la edad dorada reducido a la vida privada. El cronotopo del idilio familiar es uno que posee mayor presencia dentro de la poesía de Owen, junto con el cronotopo del umbral. Ambos actúan combinados cuando el héroe en el límite de su vida, en su crisis, torna la mirada al pasado: los sustentos morales del mundo de la infancia, del calor del hogar, de los consejos en el colegio y el sermón de la iglesia se gatillan en la memoria de los héroes de Owen como una peligrosa tentación, pues los espacios del pasado están o bien terminados o bien nunca existieron realmente sino como quimeras; mientras que en el campo de batalla, el medio natural o las balas lo asaltan y acaban. Todo sucede en un instante, a los márgenes de la vida en movimiento.

La escatología, como cronotopo, está presente en el poema “A New Heaven” analizado anteriormente: la promesa de que todo lo conocido cambiará y la llegada de un paraíso en que el hombre encontrará descanso y abrigo del mito cristiano en Revelaciones es ironizado por Owen.

en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto” (Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004. 97).

⁴³⁹ Paz, Octavio. op. cit., 201.

⁴⁴⁰ Owen, Wilfred. “Happiness” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 65.

⁴⁴¹ Simcox, Kenneth “Happiness” [on line] Wilfred Owen Association, 2000. Disponible en: <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/happiness>>

El cronotopo de la escatología responde al lugar y el momento culmine de la existencia. Es el fin de todas las cosas. El futuro es vaciado de toda posibilidad de regeneración y de actividad vital, lo conocido y su organización tiene su conclusión. Posee un carácter de vecindad inmediata, el fin en este cronotopo está cerca, y está degradado: “lo único que importa es que se pone un final a todo lo existente, un final, por cierto, relativamente cercano”⁴⁴². La más clara manifestación de este cronotopo está en el poema “The End”: el mundo se detiene después de que el sol lanzara su último resplandor sobre la tierra, las tinieblas cubren el cielo y este retrueña:

“After the blast of lightning from the east, The flourish of loud clouds, the Chariot Throne; After the drums of time have rolled and ceased, And by the bronze west long retreat is blown, Shall Life renew these bodies? Of a truth, All death will he annul, all tears assuage? - Or fill these void veins full again with youth, And wash, with an immortal water, age? When I do ask white Age, he saith not so: 'My head hangs weighed with snow.' And when I hearken to the Earth, she saith: 'My fiery heart shrinks, aching. It is death. Mine ancient scars shall not be glorified, Nor my titanic tears, the seas, be dried.’”⁴⁴³

Well, how are things in Heaven? - preguntó en uno de sus poemas Sassoon irónicamente. Owen, por medio de “The End” expone su esperanza, como las de tantos otros poetas y soldados, quebrada en la promesa del libro de Revelaciones⁴⁴⁴, la respuesta es que la vida no será renovada y los cuerpos no serán regenerados. La muerte es definitiva; la consecuencia: la inmortalidad no es otra cosa que una mentira por la cual ir a la guerra.

Está igualmente en “Spring Offensive”. Los héroes han caminado literalmente *to the end of the world*. El cronotopo de la escatología (como el fin de la naturaleza conocida) se combina cruelmente con el cronotopo del umbral; el héroe encuentra su último momento mientras la primavera (símbolo de renacimiento, frescura y alegría) arde:

“So, soon they topped the hill, and raced together Over an open stretch of herb and heather Exposed. And instantly the whole sky burned With fury against them; earth set sudden cups In thousands for their blood; and the green slope Chasmed and deepened sheer to infinite space. Of them who running on that last high place Breasted the surf of bullets, or went up On the hot blast and fury of hell's upsurge, Or plunged and fell away past this world's verge, Some say God caught them even before they fell.”⁴⁴⁵

El espacio prometido de tranquilidad, de la colina y sus placeres (*beatus ille*) es destruido por un tornar del estado natural de las cosas. El sol arde and *green slope chasmed*. El oxímoron anterior agiliza el ritmo con que las circunstancias han cambiado, los mismos personajes no logran reaccionar a tiempo, la construcción del mismo oxímoron se realiza por medio de un encabalgamiento para acelerar el proceso de degradación de la visión idílica. La siguiente estrofa es la aniquilación de los cuerpos cayendo en la loma tras los

⁴⁴² Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 342.

⁴⁴³ Owen, Wilfred. “The End” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 136.

⁴⁴⁴ Stallworthy reseña los comentarios de Hilda D. Spear en su edición de los poemas de Wilfred Owen e indica la alusión en Revelaciones 21:4 “And God shall wipe away all tears from their eyes; and there shall be no more death, neither sorrow, nor crying” (Stallworthy, Jon, ed. *The poems of Wilfred Owen*. 136)

⁴⁴⁵ Owen, Wilfred. “Spring Offensive” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985,

tiros certeros, el ascenso del infierno por las ráfagas y las peticiones de salvación que no alcanzan a producirse: “Thus the earth that ought to have been (as in pastoral) a consoling home for the living and a regenerative grave for the dead had become instead a grave for the living and a home for the dead”⁴⁴⁶

El cronotopo de la escatología, en estos ejemplos, discute el fin prometido por el mito judío-cristiano y el conjunto de imágenes que en torno a éste se han construido: en el primero, Dios no posee la capacidad para cumplir las promesas de la vida eterna; el otro, exilia a los sujetos del mundo que contemplan con placer para ser sorprendidos con la ráfaga de balas que tiñe el verdor de la naturaleza de la loma, convirtiendo el escenario en un infierno (*On the hot blast and fury of hell's upsurge*).

El actuar del conjunto de referencias cristianas está aglomerado bajo frustración, incapacidad y degradación. El rol redentor de la fe es infértil en el campo de batalla, el marianismo despojado de todo valor sagrado y enterrado, Jesús y su bondad no es nada más que ilusión. Por su contraparte, los paisajes infernales (de verdaderas crisis, del fin, de agonía y dolor) son vivificados por la guerra y sus mixturas.

4.2.3 Destrucción del idilio familiar

El cronotopo del idilio familiar se manifiesta con gran intensidad en la poesía de Owen y en una significativa parte de la poesía escrita durante la Primera Guerra Mundial⁴⁴⁷, porque en éste se modula un importante conjunto de fuerzas consanguíneas, fraternales y – paradójicamente aliadas- a unas antitéticas de arraigo territorial y nacional, por comuniones estratégicas desde la oficialidad. La expresión de estos vínculos se manifiesta en el aparato propagandístico del estado, que utilizó el cronotopo idílico familiar en la promoción de su discurso al convocar a los ciudadanos, la exigencia de enlistarse⁴⁴⁸ y marchar hacia el frente occidental en el periódico, los que “fueron un inmejorable vínculo para la propaganda de guerra”⁴⁴⁹. El treinta de septiembre de 1914, *The Morning Post*⁴⁵⁰ publica una de tantas cartas que coincidían en tono e intención, reforzando una causa que parecía común:

“Those gallant boys whom we, their mothers, and, I venture to think, the whole British nation are justly proud... If my own son can best serve England at this juncture by giving his life for her, I would not lift one finger to bring him home,

⁴⁴⁶ Gilbert, Sandra M. “‘Rats’ Alley”: The Great War, Modernism, and the (Anti) Pastoral Elegy”. *New Literary History*. Vol. 30, No. 1, 1999. 179-201.

⁴⁴⁷ Quizás el más famoso de ellos es “The Soldier” escrito por Rupert Brooke pocos meses antes de morir en servicio. De ahí que el estado –por boca del mismo Churchill- resaltara el valor de su soneto como una elegía al deber con la patria: “If I should die, think only this of me: That there's some corner of a foreign field That is for ever England. There shall be In that rich earth a richer dust concealed; A dust whom England bore, shaped, made aware, Gave, once, her flowers to love, her ways to roam, A body of England's, breathing English air, Washed by the rivers, blest by suns of home. And think, this heart, all evil shed away, A pulse in the eternal mind, no less Gives somewhere back the thoughts by England given; Her sights and sounds; dreams happy as her day; And laughter, learnt of friends; and gentleness, In hearts at peace, under an English heaven.”

⁴⁴⁸ En los periódicos de la época se leía: “What will you reply when your daughter grows up and says Daddy, what did YOU do in the Great War?”. The National Archives “Your Country Needs You” [on line] The First World War, sources for History. <http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/firstworldwar/britain/p_poster.htm>[21/10/09]

⁴⁴⁹ Cano, Berta. Op. cit., 41.

⁴⁵⁰ Recogido por David Roberts en *Minds at War*. 194.

if any act or word of mine should interfere with or take from him his grandest privilege, I could never look him in the face again”

Tanto hombres y mujeres cumplen un rol esencial en el estado en guerra, pues su trabajo y presencia, o bien entregará el contingente necesario para completar las tropas (sólo en 1914 una cuarta parte de los estudiantes de Oxford y Cambridge perdieron la vida⁴⁵¹); o bien, construirá el armamento necesario, alimentará a los futuros soldados o cuidará de los heridos y enfermos de guerra. La consigna fue servir a su país, a su rey y a su dios.

La poesía de Owen surge para desmentir estos lazos establecidos, rectificar aquello distorsionado por el fanatismo. La mentira del llamado separa al hombre de su familia, la mentira es “la forma del mal más contemporánea y actual”⁴⁵² usada contra el hombre mismo. Los verdaderos vínculos se crean en la convivencia (Owen y sus camaradas en la trinchera todavía pueden sonreír), en la relación del amante, del marido, del hijo y de la madre. Las distancias espaciales no crean lazos, los destruye. La vida no se genera en contactos idealizados, por ello el cronotopo de la vida familiar vinculados a la guerra son llevados en Owen a su verdadera naturaleza: la irremediable soledad, incompreensión y abandono.

Los lazos manifiestos en el cronotopo del idilio familiar se generan a partir de tres instancias: la expresión de vínculos del héroe con el país natal, la infancia, el núcleo familiar. El mundo del cual proviene el héroe y se manifiesta como una locación específica “un rincón espacial concreto donde vivieron los padres y los abuelos y donde vivirán los hijos y los nietos”⁴⁵³. La segunda característica es que la vida idílica está sublimada, rescata momentos aislados de la vida, limitados, pero nunca con un carácter de realidad: “El amor, la nacimiento, la muerte, el matrimonio, el trabajo, la comida, la bebida y las edades: éstas son las realidades fundamentales de la vida idílica”⁴⁵⁴. La última característica de este cronotopo son sus vínculos con la vida de la naturaleza, en una unidad “su ritmo, su lenguaje común para los fenómenos de la naturaleza y los de la vida humana”⁴⁵⁵

Estos vínculos son rechazados en la poesía de Owen, porque entre ellos no existe una relación verdadera desde la guerra. “Exposure” (en estrofas que siguen a las leídas antes) enseña el regreso a un hogar hermético, las ventanas bloqueadas y las puertas clausuradas. El sol ya no sonríe como en la infancia y nuevamente el amor a Dios aquí se muestra infructífero, parece muriendo- dice el hablante mientras agoniza:

“(...) Slowly our ghosts drag home: glimpsing the sunk fires glozed With crusted dark-red jewels; crickets jingle there; For hours the innocent mice rejoice: the house is theirs; Shutters and doors all closed: on us the doors are closed - We turn back to our dying. Since we believe not otherwise can kind fires burn; Now ever suns smile true on child, or field, or fruit. For God's invincible spring our love is made afraid; Therefore, not loath, we lie out here; therefore were born, For love of God seems dying. To-night, His frost will fasten on this mud and us, Shrivelling many hands and puckering foreheads crisp. The burying-party, picks

⁴⁵¹ Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. 34.

⁴⁵² Bajtin, Mijail. *Hacia una filosofía*. 146.

⁴⁵³ Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 432.

⁴⁵⁴ Op. cit., 433.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

and shovels in their shaking grasp, Pause over half-known faces. All their eyes are ice, But nothing happens.⁴⁵⁶

La destrucción del idilio en sí conforma un cronotopo particular para Bajtín, el mundo de la vida orgánica, del trabajo productivo (folclórico), del hombre integrado con los otros y a la naturaleza es condenado a muerte. En oposición aparece “el mundo grande pero abstracto donde las personas están aisladas, son egoístamente cerradas y codiciosamente prácticas, donde el trabajo está diferenciado y mecanizado y donde las cosas están separadas del trabajo propio”⁴⁵⁷. Este cronotopo permite que se revelen la verdadera vecindad de los lazos fijados por el mundo moderno, el estado en guerra y el nacionalismo. La descomposición de las relaciones humanas por su degeneración.

Una de las más importantes voces que desarrolla su discurso en torno al cronotopo de la destrucción del idilio familiar durante la Primera Guerra Mundial fue Siegfried Sassoon. Su poema “Does it matter?” ironiza al héroe que regresa a casa mutilado, exponiendo su incapacidad por restituir los hábitos que -naturalmente- tenía con otros. La sociedad se comporta con los héroes del poema de Sassoon artificialmente dadas sus heridas:

“Does it matter? - losing your legs? For people will always be kind, And you need not show that you mind When the others come in after hunting To gobble their muffins and eggs. Does it matter? - losing your sight? There's such splendid work for the blind; And people will always be kind, As you sit on the terrace remembering And turning your face to the light. Do they matter? - those dreams from the pit?.... You can drink and forget and be glad, And people won't say that you're mad; For people they'll know you've fought for your country And no one will worry a bit.”⁴⁵⁸

Owen, por su parte, desarrollo el mismo tópico en su poema “Disable” y “Blinded”. Aunque la pieza que mejor expone la incapacidad del soldado lisiado tras salir del campo es “Conscious”. El héroe alienado en su estancia postraumática, incapaz de salir de su ser y ver al otro nuevamente con los mismos ojos se retuerce hasta en los sueños. El herido desconoce el mundo a las afueras de la carcasa que la guerra le ha puesto, no logra descansar, mucho menos es capaz de enfrentar la soledad:

“His fingers wake, and flutter; up the bed. His eyes come open with a pull of will, Helped by the yellow may-flowers by his head. The blind-cord drawls across the window-sill... What a smooth floor the ward has! What a rug! Who is that talking somewhere out of sight? Why are they laughing? What's inside that jug? 'Nurse! Doctor!' - 'Yes; all right, all right.' But sudden evening muddles all the air - There seems no time to want a drink of water, Nurse looks so far away. And here and there Music and roses burst through crimson slaughter. He can't remember where he saw blue sky. More blankets. Cold. He's cold. And yet so hot. And there's no light to see the voices by; There is not time to ask - he knows not what.”⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Owen, Wilfred. “Exposure” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 162.

⁴⁵⁷ Op. cit., 441-442.

⁴⁵⁸ Sassoon, Siegfried. “Does it matter?”. *Out in the Dark*. Ed. David Roberts. London: Saxon books, 2007, 127.

⁴⁵⁹ Owen, Wilfred. “Conscious” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 115.

El lenguaje de la guerra inserta una nueva capa en los discursos de los hombres que los aleja y enajena de la vida. No existe pacto para restituir dichas relaciones. Ni en la esperanza cristiana, ni en la poesía. Ambos sirvieron al Imperio en su propósito y alejaron al hombre de su verdadera naturaleza. La poesía, en su carácter sacro, por supuesto no puede tener nada que ver con este mundo desnaturalizado y des-idealizado.

“Life is alienated by war from its native element, from its birthplace, from its house. War is the un-housed Life, as it separates man from his home and family, and erects a wall of mistrust between a man and his native house. (Owen's poetry frequently makes use of the juxtaposition of "us," soldiers, un-housed people, and "them," those who stayed at home.) On the other hand, the expository technique may go in another direction and see the un-housed condition of man in war as a much more fundamental lack of grounding of his being in Life. War hides man (spatially and ontologically), conceals him against his enemy but also against himself, and, in the "might have been" mood of its structure, it unhouses him, disinherits him from the House of Being.”⁴⁶⁰

Los espacios en la poesía de Owen sirven para exponer la verdadera naturaleza de la guerra, para enseñar el resultado de los falsos vínculos del hombre con sus creencias y con su fe en una nación. Las crisis de los héroes en la poesía de Owen vienen precisamente del descubrimiento de dicha verdad, en medio del umbral. El conflicto del hombre viene ante la muerte inminente y el deseo natural de huir de ella, la memoria busca refugio en aquellos valores patrios y religiosos del imperio, cuando estos no se encuentran los recuerdos de los soldados desesperados buscan el calor del hogar, la mujer, la madre, la infancia. Pero todo retorno está truncado, no existe refugio, sólo la trinchera fría, húmeda con sus ratas, el frío o el calor infernal, la tierra infértil y la muerte. No existe el espacio de la regeneración en la poesía de Owen sólo locura y muerte. La vida del mundo ocurre lejos de ella.

4.3 Las acciones

El y los héroes de la poesía de Owen sufren los procesos de la experiencia, el cronotopo del encuentro y de la destrucción del idilio familiar implican que el sujeto esté en movimiento, que se desplace física y mentalmente. Sus acciones son reflexivas tanto como motrices, vive en una lucha entre el mundo conocido y el nuevo que intenta devorarlo. Samuel Haymes, quien reconstruye el clima belicista de la guerra desde la memoria de un veterano, indica que la Guerra “consists of actions that no man would otherwise perform - like cutting off a wagonload of arms and legs - and it takes place in antilandscapes that are contradictions of the landscapes that human beings live in.”⁴⁶¹. El mismo Owen intentará describir el paisaje de Somme en una carta a sus padres, exponiendo la magnitud de la realidad en la que se sitúa:

“It is like the eternal place of gnashing of teeth; the Slough of Despond could be contained in one of its crater-holes; the fires of Sodom and Gomorrah could not light a candle to it –to find the way to Babylon the fallen. It is pock-marked like a

⁴⁶⁰ Slawek, Tadeusz. *Op. cit.*, 309-331.

⁴⁶¹ Hynes, Samuel. “In the whirl and muddle of war”. [on line] *The New York Times*, domingo 31 de Julio de 1988 <<http://www.nytimes.com/1988/07/31/books/in-the-whirl-and-muddle-of-war.html?pagewanted=2>> [14/11/09]

body of foulest disease and its odour it the breath of cancer. (...) No Man's Land under snow is like the face of the moon chaotic, crater-ridden, uninhabitable, awful, the abode of madness.⁴⁶²

El actuar del héroe está supeditado a este espacio, sus acciones son acciones de guerra. Su destino está marcado desde que ingresa en ella, pero no pesa sobre éste un sino trágico. No se trata de una coincidencia como los cronotopos de la novela de aventuras⁴⁶³, no existen aquí las casualidades, la guerra y sus condiciones son las que marcan el desenvolvimiento del héroe en un lugar que el mismo ha ingresado con cierta voluntad o empujado por su familia y que la humanidad misma ha creado.

El héroe de la poesía de Owen se relaciona con su mundo de acuerdo a las leyes a las que se somete, lo que es una condición natural del hombre en la vida⁴⁶⁴. No es un héroe en el sentido clásico de la acepción. Y si bien sus decisiones y su vida se manifiestan a partir de ficciones de la poética, su actuar puede significar una verdad real⁴⁶⁵. El poema "S.I.W." (o *Self-Infected Wound*) propone un relato sobre el ingreso y transformación del héroe en la guerra hasta su total destrucción:

"I The Prologue Patting goodbye, doubtless they told the lad He'd always show the Hun a brave man's face; Father would sooner him dead than in disgrace,- Was proud to see him going, aye, and glad. Perhaps his mother whimpered how she'd fret Until he got a nice safe wound to nurse. Sisters would wish girls too could shoot, charge, curse... Brothers -would send his favourite cigarette. Each week, month after month, they wrote the same, Thinking him sheltered in some Y. M. Hut, Because he said so, writing on his butt Where once an hour a bullet missed its aim. And misses teased the hunger of his brain. His eyes grew old with wincing, and his hand Reckless with age. Courage leaked, as sand From the best sandbags after years of rain. But never leave, wound, fever, trench-foot, shock, Untrapped the wretch. And death seemed still withheld For torture of lying machinally shelled, At the pleasure of this world's Powers who'd run amok. He'd seen men shoot their hands, on night patrol. Their people never knew. Yet they were vile. 'Death sooner than dishonour, that's the style!' So Father said. II The Action One dawn, our wire patrol Carried him. This time, Death had not missed. We could do nothing but wipe his bleeding cough. Could it be accident? -Rifles go off... Not sniped? No. (Later they found the English ball.) III The Poem It was the reasoned crisis of his soul Against more days of inescapable thrall, Against infrangibly wired and blind trench wall Curtained with fire, roofed in with creeping fire, Slow grazing fire, that would not burn him whole But kept him for death's promises and scoff, And life's half-promising, and both their riling. IV The Epilogue With him they buried the muzzle his teeth had kissed, And truthfully wrote the mother, 'Tim died smiling.'⁴⁶⁶

⁴⁶² Citado por Stallworthy, Jon. *Wilfred Owen*. 158.

⁴⁶³ Bajtin, Mijail. *Problemas literarios*. 294.

⁴⁶⁴ El modo mimético bajo de Northrop Frye. op. cit., 54-55.

⁴⁶⁵ Randall, Margaret. "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?" *Rev. de crítica literaria latinoamericana*. Vol.36, 1992. 27.

⁴⁶⁶ Owen, Wilfred. "S.I.W." *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 137-138.

La estructura del poema posee una evidente orientación narrativa, por lo que los acontecimientos⁴⁶⁷ en los que el héroe participa, son los que lo moverán de un determinado estado a otro. A partir de este rasgo, el poema puede estudiarse a partir del modelo de secuencias narrativas de Adam⁴⁶⁸ para aislar las acciones del héroe y establecer su relación con el paisaje de la guerra.

El esquema propuesto por Adam para las secuencias narrativas contempla cinco momentos de base:

a) (PN1) Situación inicial: en el cual se plantea una relación estable entre los personajes y el espacio, no hay ningún tipo de perturbaciones. b) (PN2) Nudo: se destruye el equilibrio a partir del ingreso de un elemento externo o la salida del espacio anterior, promoviendo el movimiento de los personajes. Es un desencadenante. c) (PN3) Reacción o evaluación: el personaje percibe como ha sido afectado y enfrenta las nuevas condiciones. d) (PN4) Desenlace: la resolución y las consecuencias de las acciones de la reacción. Puede ingresar un nuevo elemento modificador de la situación de nudo y poseer otra secuencia narrativa interna. e) (PN5) Situación final: la transformación del personaje a un nuevo estado, distinto de la situación inicial.

En el poema, el héroe se encuentra originalmente (PN1) en un ambiente de convivencia familiar. Este momento no está del todo expuesto, pero se refiere a éste por medio de las relaciones filiales y la predilección por destacar dos tipos de valores cultivados: amor (madre) y orgullo (padre). El héroe sale del hogar y entra a la guerra (PN2). La despedida y los encargos de la familia son su último momento con el espacio conocido. Tras la separación, el héroe ingresa en otro cronotopo y el hogar es sublimado.

La relación de estos dos mundos está quebrada por la mentira. El soldado no quiere enseñar a su parentela el paisaje al que está expuesto y prefiere, en cambio, decir que se encuentra con bien en una (otra) casa (PN3). La realidad es que no puede salir del parapeto aunque quisiera: balas perdidas pasan sobre su cabeza. En tanto, el pie de trinchera, la fiebre y las heridas lo desgastan, pero no son suficientes heridas para devolverlo a la situación inicial, destruyendo las ilusiones de la madre. Los vínculos con el hogar son alterados, opacando su ingenua construcción:

“Father is more concerned for himself and his standing in the community than for his son. Meanwhile, Mother romanticises about having “a nice safe wound to nurse”. Get real, we feel like saying, though to be fair to her it's typical of Owen's scorn for the women at home, which shows, too, in the pejorative verbs “whimpered” and “fret”.”⁴⁶⁹

El héroe contempla una salida del espacio agresivo de la guerra, pero la memoria del padre impide su ejecución: no puede regresar a casa con una herida infringida por sí mismo (*Death sooner than dishonour*). El estrés del espacio conduce a la decisión-acción final del héroe: suicidio.

⁴⁶⁷ Entendemos el acontecimiento en los términos de Mieke Bal, dado el énfasis en la transformación y alteración de los actores de un relato. Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1990. 21.

⁴⁶⁸ Adam, Jean-Michel. *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel, 1999. 57-68.

⁴⁶⁹ Simcox, Kenneth “S.I.W.” [on line] *Wilfred Owen Association, 2000. Disponible en: < <http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/s-i-w> > [12/11/09]*

Una mañana la patrulla regresa con su cuerpo, tras revisarlo descubren que la herida no ha sido provocada por un agresor, sino que el victimario es él (PN4). Otra secuencia narrativa se presenta en el episodio *The Action*: el encuentro del cadáver de uno que se creía vivo, la búsqueda de su herida y el reconocimiento de la causa.

La situación final (PN5) está marcada con el envío de la misiva a casa y la ausencia definitiva del hijo en el hogar. La tercera sección, *The Poem*, puede ser interpretada dentro del modelo de Adam como evaluación (PNQ) y constituye la valoración final y el juicio del hablante sobre lo que acaeció al héroe.

A pesar de lo fragmentado que parece el poema bajo este análisis, permite remitir algunas cuestiones claves en cuanto al accionar del héroe, considerando tres momentos y decisiones en su movimiento: ingreso, lucha-resignación y escape o salida del campo de batalla.

En "S.I.W.", el héroe sale de casa y se enlista movido por los valores (cuya fuente es la conducta del núcleo familiar). En otros poemas, este proceso es más agresivo e impuesto sobre el héroe quien aún es demasiado joven como para resistirse, el caso de "Arms and the boy" o "The Parable of the Old Man and the Young", donde el padre es el verdadero instigador de la guerra: "Abraham become the archetype of war-making fathers who slaughter their sons"⁴⁷⁰. En este primer movimiento, el héroe es inocente y desconoce las características del mundo al cual ingresa, el cronotopo originario es de la familia y sus expresiones sociales: la comunidad y los feligreses, por tanto sigue sin discusión las órdenes y cree en el bien común. El héroe aquí es una ofrenda a la guerra.

El encuentro con el nuevo mundo provoca frustración y angustia, el héroe se mueve e intenta recuperar lo perdido. Mas toda tentativa, física como mental, es infructuosa. El espacio entra en la conciencia y altera su memoria, corrompiendo las antiguas relaciones. "Exposure" muestra a los soldados aguardando en una interminable vigilia, sus espíritus quieren retornar a su morada, pero ésta yace mancillada por ratas y clausurada. Esta acción se presenta en la psique de los soldados, mientras que el regreso físico, de realizarse, es en condiciones que imposibilitan la verdadera reinserción en la vida social. La guerra establece una bifurcación irreconciliable:

"War marks the absence of Life not only by the casualties but, first of all, through the experience of life which paradoxically, introduces death into its system as the main objective of the process of living. From the point of view of one actively involved in war, Life, although showing a glimpse of the ontological, is closer to death than to real Being, to genuine Life. Thus, the dead are closer to Life than soldiers who remain in the area of Life."⁴⁷¹

El soldado participa de otra comunión con la vida, mientras que los civiles lo aíslan: comenzando una vida al margen. El retorno a casa con traumas de distintos tipos, no permite el contacto auténtico y sincero con el mundo, la experiencia de la guerra marca límites en las relaciones, inevitablemente se produce una suerte de subalternidad⁴⁷² desde la compasión del civil y los altos mandos de la milicia hacia el herido, cosificándolo:

"A terre (being the philosophy of many soldiers) Sit on the bed, I'm blind, and three parts Shell Be careful; can't shake hands now; never shall. Both arms

⁴⁷⁰ Bracher, Peter. "The Bible and Literature". *The English Journal*. Vol. 61, N° 8, 1972. 1173.

⁴⁷¹ *Slawek, Tadeusz. Op. cit., 329.*

⁴⁷² Guha, Ranahit. "Las voces de la historia". *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica, 2002. 17.

have mutinied against me, -brutes. My fingers fidget like ten idle brats. I tried to peg out soldierly, –no use! One dies of war like any old disease. This bandage feels like pennies on my eyes. I have my medals? –Discs to make eyes close My glorious ribbons? –Ripped from my own back In scarlet shred. (That’s for you poetry book)”⁴⁷³

La experiencia de Owen y su trauma entrega el material necesario para convertir su vivencia en experiencia literaria, desde la visita un hospital en Bordeaux en 1914, todavía como civil, hasta su estancia en Craiglockhart⁴⁷⁴. El poema “The Chances”, aporta la otra ruta de salida del espacio de la guerra: la locura.

Si el sueño es una acción del héroe, tiene en Owen un carácter de irónico: se levanta contra él como la ilusión de rescate, pero la verdad se devela al despertar, la salida de la guerra que proponía la ensoñación se desmorona:

“Soldier’s Dream I dreamed kind Jesus fouled the big-gun gears; And caused a permanent stoppage in all bolts; And buckled with a smile Mausers and Colts; And rusted every bayonet with His tears. And there were no more bombs, of ours or theirs, Not even an old flint-lock, nor even a pikel. But God was vexed, and gave all power to Michael; And when I woke he’d seen to our repairs.”⁴⁷⁵

El sueño cumple un rol dentro del cronotopo del idilio familiar⁴⁷⁶, a modo de profecía cumplida de las enseñanzas de la madre y la iglesia, mas resulta ser una fatamorgana del mismo soldado. Jesús destruye las armas, desarma engranajes, inutiliza las armas de los alemanes y los americanos. Pero la figura paterna nuevamente traiciona y destruye, al igual que en el resto de los poemas de Owen. Dios está enojado y entrega a su arcángel el poder de sus ejércitos:

“a great deal of Wilfred Owen’s poetry is a protest against the hostile demands of that voice-is, in other words, language against the father-it is sometimes also an echo of that voice, speaking in the father’s own tones of disappointment, reproach, anger, resignation.”⁴⁷⁷

El sueño es también, dentro de la poesía de Owen, olvido del mismo héroe para descubrir la muerte –nuevamente- como ruta de escape. El sueño retoma su condición regeneradora –el ciclo de la vida se reactiva:

“Asleep Under his helmet, up against his pack, After so many days of work and waking, Sleep took him by the brow and laid him back. There, in the happy no-time of his sleeping, Death took him by the heart. There heaved a quaking Of the aborted life within him leaping, Then chest and sleepy arms once more fell slack.

⁴⁷³ Owen, Wilfred. “A Terre” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 155.

⁴⁷⁴ Hibberd, Dominic. *Wilfred Owen*. 287

⁴⁷⁵ Owen, Wilfred. “Soldier’s Dream” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 159

⁴⁷⁶ La formación de Wilfred estuvo a cargo de su madre Susan, quien se esmeró en que esta tuviese fundamentada en el cristianismo, promovió a partir de este la consolidación de sus vínculos filiales, la educación de sus hijos y la organización de la vida doméstica. Por ello, la presencia del cristianismo en su poesía y la desilusión que viene al descubrir los móviles de la guerra tras la quimera de la fe.

⁴⁷⁷ Kerr, Douglas Kerr. “Brothers in Arms: Family Language in Wilfred Owen”. *The Review of English Studies*. Vol. 43, N° 172, 1992. 522.

And soon the slow, stray blood came creeping From the intruding lead, like ants on track. Whether his deeper sleep lie shaded by the shaking Of great wings, and the thoughts that hung the stars, High-pillowed on calm pillows of God's making, Above these clouds, these rains, these sleets of lead, And these winds' scimitars, -Or whether yet his thin and sodden head Confuses more and more with the low mould, His hair being one with the grey grass Of finished fields, and wire-scraggs rusty-old, Who knows? Who hopes? Who troubles? Let it pass! He sleeps. He sleeps less tremulous, less cold, Than we who wake, and waking say Alas!⁴⁷⁸

La decisión del héroe es la renuncia, está exhausto del trabajo del soldado: el olvido en el sueño, el dejarse llevar por éste y perder la vida. Nuevamente la doctrina y la creencia de la vida después de la muerte, la superación de lo terrenal se manifiesta como una posibilidad en los primeros versos de la última estrofa. Pero también aparece la posibilidad de que el cuerpo eche raíces, se mimetice con la tierra, aunque esta –como la sección del cronotopo folclórico- no tiene más conexión con la vida productiva dadas las decisiones del hombre, por eso el campo es infértil, gris y cercado de cables oxidados⁴⁷⁹.

El sueño puede tornarse pesadilla y replica del trauma cuando el héroe sobrevive, pues ha sido testigo de la muerte de otros. En los versos de “Dulce et Decorum Est”, la experiencia retorna y atormenta al soldado con la imagen de su compañero ahogado por las bombas de gas mostaza:

“(...)In all my dreams, before my helpless sight, He plunges at me, guttering, choking, drowning.⁴⁸⁰

El héroe de la poesía de Owen sufre por contemplar lo que ve a su alrededor, no encuentra consuelo ni abrigo en las antiguas predicas de la iglesia, Dios tiene una participación pasiva en su poesía (sino negativa como “Soldier’s Dream”).

La realidad de la guerra desquicia al héroe: no concibe los vínculos de la vida con la guerra, ni de la religión con la muerte del otro, está enfermo y sus pies están infectados por la humedad. El soldado enloquece, sufre de *Shell-shock*, opta por suicidio al final de “S.I.W.”. La protesta activa de Sassoon, enviada y leída en el parlamento en 1917, dice: “I have seen and endured the suffering of the troops, and I can no longer be a party to prolong these sufferings for ends which I believe to be evil and unjust.”⁴⁸¹, pero otros soldados también optan por negar su contacto con el mundo exterior, alienándose para evitar caer en los estados alterados de sus consciencias. Estos soldados representan el ideal del soldado, Owen “explores these matters of the mental discipline of the wars”⁴⁸², a saber, frialdad y obediencia ciega:

“And some cease feeling Even themselves or for themselves. Dullness best solves The tease and doubt of shelling, And Chance's strange arithmetic Comes

⁴⁷⁸ Owen, Wilfred. “Asleep” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 129.

⁴⁷⁹ Simcox, Kenneth. “Asleep” [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/asleep>>

⁴⁸⁰ Owen, Wilfred. “Dulce et Decorum Est” *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 117.

⁴⁸¹ Robert, David. *Minds at War*. 300.

⁴⁸² Kerr, Douglas Kerr. “The Disciplines of the Wars: Army Training and the Language of Wilfred Owen”. *The Modern Language*

Review. Vol. 87, N° 2, 1992. 296.

simpler than the reckoning of their shilling. They keep no check on Armies' decimation. Ill Happy are these who lose imagination: They have enough to carry with ammunition. Their spirit drags no pack. Their old wounds save with cold can not more ache. Having seen all things red, Their eyes are rid Of the hurt of the colour of blood for ever. And terror's first constriction over, Their hearts remain small drawn. Their senses in some scorching cautery of battle Now long since ironed, Can laugh among the dying, unconcerned.⁴⁸³

Estos versos de "Insensibility" hablan de la deshumanización del héroe y de la negación de su afectividad. El héroe en este caso deja de ser parte de un todo y se comporta mecánicamente. La decisión del héroe es un contrato consigo mismo por conservar la cordura ante la vorágine, Owen Knowles lo expresa de esta manera:

"the poem confronts this dilemma in implicit way by the image it presents of a soldier-speaker negotiating a precarious journey through extreme manifestations of insensitivity. That can still respond positively to soldiers who have sacrificed feeling and imagination as so much excess baggage implicitly testifies to range and depth of this sympathetic understanding of their impossible position.⁴⁸⁴

Los tres momentos de las acciones de los héroes exponen distintos grados de conocimiento y percepción de la realidad. El joven que entra a la guerra desconoce sus reglas, sólo sigue las normas que dicta el padre y su religión, pero no las ha contrapuesto, no distingue entre ellas conflictos ni contradicciones. Sí el padre decide que debe ir a la guerra, él sigue la instrucción militar y marcha al campo de batalla.

Una vez en este lugar, el soldado sufre y desconoce el hostil entorno. Su cuerpo pierde la vitalidad y se desgasta, sus capacidades mentales van mermando: la experiencia es simplemente extenuante. La fe y la ideología del padre entran en conflicto en su mente, no hay razón justa para luchar. El hogar se distorsiona en la memoria, pues la antigua dicotomía de bien y mal es nebulosa, arruinando su cordura. Las acciones del héroe en este son de espera y vigilia, como en las primeras estrofas de "Exposure".

El ritmo de la vida del héroe es lento, su equipaje es una pesada carga, los días le son interminables. Si la espera no es extensa, la caminata es extenuante. Sólo cuando la muerte se aproxima el ritmo cambia, inevitablemente es atraída hacia el soldado. Si no cae él, lo hacen sus compañeros por balas, intoxicaciones de gas o bombas que vuelan sus miembros. Si la naturaleza es la asesina, la muerte es lenta.

De sobrevivir, es porque se enajena a sí de la vida, o porque está en un hospital maltrecho lo que igualmente lo aparta de la vida de los civiles. Pocas veces el héroe de la poesía de Owen levanta sus armas, no tiene motivos para luchar, la guerra lo desquicia, lo atormenta, se manifiesta en su descanso y vuelve todo escape una ilusión. La invasión y la fuerza corrosiva no le abandonan hasta destruir su cuerpo y alma.

⁴⁸³ Owen, Wilfred. "Insensibility" *The poems of Wilfred Owen*. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985, 122.

⁴⁸⁴ Knowles, Owen. *Op. cit.*, 19.

CONCLUSIONES

La única impresión de los textos de Wilfred Owen en Chile, que el acopio de esta investigación conoce, es la de “Dulce et Decorum Est” y “The Next War”, aparecidos en la antología llamada Poemas de la Gran Guerra⁴⁸⁵, a cargo de María Eugenia Góngora en 1980. Su tiraje no superó las quinientas copias, algunas de las cuales todavía están disponibles para su adquisición.

Este antecedente evidencia la ausencia de una línea de publicación y difusión de la poesía de guerra en Chile, de igual manera que la nula reflexión teórica sobre la misma. Una carencia que puede ser entendida desde la periferia en que la literatura y crítica nacional operan, además de las distancias lingüísticas y terrestres que separan al hispanohablante de las guerras que se libraron en el siglo XX y el presente.

Las primeras nociones de poesía guerra que divisa el estudiante nacional provienen de tres fuentes: la tradición grecolatina con los cantos de Homero y Virgilio, La Araucana de Alonso de Ercilla (las cuales tienen un componente esencialmente épico), y la poesía emergida en torno a los eventos en España de 1936 (Pablo Neruda, Miguel Hernández y César Vallejo parecen los referentes obligados de ésta). Los cuales han alcanzado su estatus a partir de una oficialización en los currículos universitarios, pero nada se oye de Owen, Sassoon, Vera Brittain, Rupert Brooke o Thomas Hardy.

Otras de las razones que pueden esbozarse para esta distancia con la poesía de guerra tiene relación con el impacto que tuvo el golpe de estado de 1973 en la conciencia de la comunidad local, marcando un eje obligado para la reflexión entre los vínculos entre literatura y violencia que permanece todavía vigente en la literatura e inconcluso como tema de discusión, cuya tarea consiste en: “consignar la Historia en una historia acabada, estética, quizás con un final feliz, la de denunciar o abogar por una concientización acerca de las diferentes problemáticas injustamente olvidadas (memoria histórica) o lo que es peor, trivializadas.”⁴⁸⁶. Las palabras de Circe Rodríguez obedecen a una constante en la literatura chilena en reescribir la historia desde la subalternidad y de exponer la realidad en que ha vivido en el último tercio de siglo XX, compartiendo esta tendencia con el resto de América latina. Así lo señala García Márquez en su lectura del Nobel de 1982:

“Ha habido 5 guerras y 17 golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto, 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi 120 mil, que es como si hoy no se supiera donde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres encintas fueron arrestadas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aun se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil

⁴⁸⁵ Góngora, María Eugenia, Ed. Poemas de la Gran Guerra. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

⁴⁸⁶ Rodríguez, Circe. “Ficción y violencia en Latinoamérica”. Taller de letras. N° 32, 2003, 121.

mujeres y hombres en todo el continente, y más de 100 mil perecieron en tres pequeños y voluntariosos países de la América Central, Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Si esto fuera en los Estados Unidos, la cifra proporcional sería de un millón 600 muertes violentas en cuatro años⁴⁸⁷

El mostrar una verdad no dicha por el discurso oficial parece ser un propósito de la literatura americana y al que la crítica ha prestado su atención: “Asistimos ciertamente a la subversión del concepto de historia oficial, la metaficción historiográfica nos dice que literatura dialoga con la historia y contribuye a la reconstrucción de la memoria”⁴⁸⁸. Mientras que en América Latina se sucedían golpes de estados, el interés por la poesía en guerra en Estados Unidos y Europa cobraba un reciente impulso a partir de la guerra de Vietnam, por lo que los intereses se bifurcaban en líneas creativas y críticas distintas.

Provisionalmente, puede afirmarse que el interés por la literatura y sus vínculos con la violencia durante el siglo XX emergen desde los grados de vinculación con el país donde los hechos se generaron y producidos como un discurso estético. De ahí la distancia y los temas que la crítica aborda desde los centro de estudios europeos y norteamericanos.

No obstante, dejar al margen la producción cultural de países como Inglaterra, Francia y Alemania no es una cuestión menor, pues son centros neurálgicos de los cuales se nutre la literatura occidental. Como dice Borges: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición”⁴⁸⁹. La guerra, en el contexto internacional, no fue una cuestión menor en el siglo que terminó y de la cual la crítica nacional se pueda desentender, Eric Hobsbawm estima que:

“La cifra total de muertos provocados directa o indirectamente por las guerras se eleva a unos 187 millones de personas, un número que equivale a más del 10 por 100 de la población mundial de 1913. Si tomamos el 1914 como punto de partida, el siglo xx ha sido un siglo de guerras casi ininterrumpidas, a excepción de algunos breves periodos sin conflictos armados organizados en todo el planeta⁴⁹⁰

El mismo Hobsbawm dedica un capítulo completo de su *Historia del siglo XX* para establecer sólo la influencia entre la vida y el arte en los años 1914 y 1945, considerando la producción literaria, pictórica, arquitectónica y musical de la mano de las tecnologías que permitían llegar a una multitud simultáneamente por el cine, la fotografía y la radio, ganando en capacidad de distribución y cobertura. De manera tal que, dar la espalda a la guerra y su afección en la historia y cultura, es dejar al margen casi un siglo de realidad y de crecimiento comunicacional dinámico. Ambas guerras mundiales, como la de Vietnam y la guerra fría, además de los enfrentamientos de este nuevo siglo, han alterado el panorama económico y de producción cultural, desde las cuestiones propiamente estéticas a los intereses de

⁴⁸⁷ García Márquez, Gabriel. “La soledad de América latina”. [online] Nobelprize.org <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html>

⁴⁸⁸ Espinosa, Patricia. “Literatura latinoamericana: violencia sistemática y resistencia” *Taller de letras Taller de letras*. N° 32, 2003. 117.

⁴⁸⁹ Citado originalmente por Mario Rodríguez Fernández en *Antología de Cuentos Hispanoamericanos*. Santiago: Universitaria, 2000, 12.

⁴⁹⁰ Hobsbawm, Eric. *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Crítica, 2007. 1.

mercado y las casas editoriales. Este es el problema que encontró Michael Bibby al intentar definir desde dónde se genera el canon de la poesía de guerra en Estados Unidos⁴⁹¹.

Marginalizar y oficializar parece ser la lucha entre los discursos, una constante tanto en el discurso literario americano como europeo, las discusiones sobre la subalternidad han cobrado una vigencia importante en ambos horizontes y quizás allí radica un punto de encuentro que evidencia no sólo una coincidencia, sino la latente necesidad de expresión de un discurso que se nutre de la diferencia, los traumas y las experiencias personales, pues ni para los exiliados, detenidos, ni “los que sobreviven a las guerras suelen vivir como antes, pues las separaciones, las pérdidas, las cosas horribles que han visto los han cambiado para siempre.”⁴⁹² La experiencia y la realidad no parecen abandonar el terreno del arte, sino encontrar en éste un lugar para el diálogo de lo que no ha sido expresado por cuestiones de miedo, imposición, supresión y censura. Tanto el relato testimonial como la poesía de guerra, contienen un componente no expresado por los aparatos del estado.

Esta misma investigación ha examinado la producción poética de Wilfred Owen durante los años de 1914 y 1918, describiendo las cualidades del discurso desde el género, las variantes que introduce su carácter testimonial (rasgos cronotópicos y de acción), y la realización de las voces que en ella convergen bajo los roles de los interlocutores (discutiendo con las formas de la oficialidad).

En este contexto, la poesía de guerra, y en particular la de Wilfred Owen, nutre el conglomerado crítico de un cuestionamiento que viene realizándose desde la palabra propia y la determinación externa, que no corresponde a una forma literaria aislada, sino a una reacción que puede tener raíces complejas. Este proceso expone transformaciones valóricas, crisis en el sistema ideológico y moral, formación de nuevos patrones artísticos y reelaboración de los lazos del hombre con el estado y su ejercicio de poder.

En esa cohesión de literatura y crítica, este estudio quiere ser un aporte al proponer el reconocimiento del enclave testimonial del discurso de Owen desde del contexto de producción de la obra, lo que el estudio histórico desarrolla y expone bajo relaciones de dependencia a un constructo patriótico radicalizado, cuyas raíces se extienden al capital cultural de la nación manifestándose en su lengua, religión, costumbres y, por supuesto, otros discursos. Este entramado social empoderado y dirigido por el imperio británico ha adoptado y confundido su naturaleza, atrayendo y cosificando la poesía nacional, el género y la guerra, colocando una trama de significaciones positivas sobre la empresa bélica y determinándose como único discurso válido. La vida de la comunidad inglesa, en este régimen, aceptó y vitalizó un sistema de valores acorde a un estado en guerra.

Owen, por medio de su poesía, registra la realidad de la experiencia de la guerra, desmitificando y aboliendo antiguos subterfugios que la validaban; actualiza las cualidades de su género fijado por el canon literario y nacional, negándose de participar de su continuidad tipificada; abandonando el lirismo de la modernidad, sin vínculos con la realidad, para atraer el testimonio del páramo del frente occidental; su palabra se torna bivocal para desarticular las relaciones que se desmoronan entre los valores patrios y la vida incierta de la trinchera, ocupando la expresión del resto de los soldados, los tenientes, los civiles y la prensa oficial. Los términos de dependencia oficial son cuestionados, subvertido el aparato ético y revitalizada la palabra poética.

⁴⁹¹ Bibby, Michael. ““Where Is Vietnam” Antiwar Poetry and the Canon” *College English*. Vol.55, N°2, 1993. 158-178.

⁴⁹² Joas, Hans. “Sprayed and Betrayed”. *Guerra y modernidad*. Op. cit., 153.

La exposición de estas relaciones concluye en la evidencia de que la poesía de Owen cobra sentido en el diálogo con ellas, en el movimiento al interior de los diversos sistemas con los cuales su discurso se articula y concatena, superando la restricción del género inmediato. La palabra poética tomada como verdad única y aislada es rechazada por el poeta en necesidad de ser escuchada y contestada por otros, generando una apertura de un género históricamente cerrado.

Por tanto, en lo que atañe a este trabajo, es posible afirmar la validez de la hipótesis inicial con respecto a la ruptura y discusión de la poética de Owen con el aparato discursivo del estado y, la segunda, con el discurso formulado desde la iglesia que -de igual modo en el contexto de la guerra- se ha prestado para sus fines y ha afectado al espíritu local.

La tercera hipótesis de esta investigación es válida al corroborarse la integración de voces y registros al discurso poético de Owen (análisis detallado en el capítulo de los roles entre los interlocutores de su poesía), mostrando un abandono del lirismo tradicional y de su primera poesía hacia uno que se abre hacia consciencias ajenas, en especial, en los asuntos y transformaciones a partir del cronotopo del encuentro y de las crisis de la destrucción del idilio familiar en las mentes de sus héroes.

Estos rasgos, conectan e inscriben a la palabra poética de Wilfred Owen en una (no) expresión de la historia que discute con el aparato oficial por la vía del testimonio. Pero estos primeros pasos son las mismas limitaciones de esta investigación. La poesía de Owen en este estudio está restringida a su exclusiva comprensión bajo una lectura discursiva, imperando el reconocimiento de un género variante, una voz que pierde su monologismo a favor de la exposición de las relaciones contra las cuales se levanta y dialoga.

Debe ser seguido este trabajo por otros que enmarquen la poética de Owen y la del resto de los poetas de la Primera Guerra Mundial en un constructo superior: establecer las variantes temáticas de cada autor, los movimientos del temple de ánimo y las expectativas anteriores tanto como posteriores a la guerra en el lenguaje de la poesía inglesa. La misma mirada debe ser puesta sobre las cualidades del oyente ideal generado por la época y las reacciones de los lectores en el transcurso de los cuatro años de prolongación de la guerra, considerando el medio de difusión de los discursos oficiales y los niveles de acceso a éste frente a los de protesta (además de la cuestión de la actual difusión de su poesía en los centros de estudios universitarios y editoriales).

Deben oponerse desde el género las percepciones y posiciones que expresan las diferentes nacionalidades líricas involucradas frente a la misma Primera Guerra Mundial, estudio que propone la antología editada por María Eugenia Góngora al seleccionar y traducir los poemas de franceses, ingleses, alemanes y rusos, pero sin un impacto significativo en la crítica literaria.

También su relación con otros géneros discursivos, tanto literarios como aquellos que no lo son. En la narrativa, Erich María Remarque⁴⁹³ y Robert Graves⁴⁹⁴ dejaron importantes testimonios de la guerra en sus novelas y de los problemas al término de ella en el reingreso al mundo que volvía a transmutar su discurso ético y moral. El género epistolar también aporta un importante material que debe ser estudiado y contrastado desde la mirada discursiva, ya que existen compilaciones y registros que esta misma investigación utiliza, desde los cuales se puede completar la experiencia de una lectura testimonial de la guerra.

⁴⁹³ Remarque, Erich Maria. *De regreso*. Buenos Aires: Anaconda, 1937.

⁴⁹⁴ Graves, Robert. *Goodbye to All That*. London: Penguin classics, 2000.

La afección hacia la literatura posterior también es una línea que debe continuarse a partir de este trabajo, el reconocimiento de la herencia discursiva de Owen y su afección en el canon de la poesía inglesa y la poesía de guerra, mostrando el encadenamiento de su discurso en el devenir histórico. Además de establecer vínculos entre la poesía que quiere liberarse de sus rasgos miméticos con aquella, como la de Owen, quiere exponer una verdad de la vida.

Finalmente, los otros enfrentamientos bélicos del siglo pasado y el presente también trajeron consigo una producción poética importante de acuerdo a los rasgos de la definición de poesía de guerra de Stallworthy (en cuanto a la veracidad de la experiencia, del impacto en el lector y que éste puede hacer algo con respecto ella). *War Poets Association* y su publicación *War Poetry Review*, a partir del año 2007, se ha encargado de la difusión de la poesía de guerra en Europa, incluyendo tanto la guerra de 1914 como la 1939, la española, y la de Irlanda, además de crear un cuerpo crítico sobre las mismas. La guerra de Kosovo, al término de siglo, también produjo una amplia elaboración de poesía que ya está compilada por David Roberts⁴⁹⁵.

Los espacios que iluminen estas indagaciones deben ampliarse a las distintas áreas de la expresión humana, en especial al cine que tiene una vigencia e importancia clave en los procesos de sociabilización en las primeras décadas del siglo XX y que generó imágenes tipificadas de la guerra durante todo el resto del siglo. Esta última tarea es tratada con especial interés por Marc Ferro en su publicación *El cine, una visión de la historia*, publicado en diciembre del 2008 en su primera versión en español⁴⁹⁶.

Estos materiales deben ser estudiados y analizados por la crítica y las universidades, no sólo para su exposición, sino para crear vías de acercamiento y coordinadas comunes entre los problemas de la literatura universal, producto de los levantamientos bélicos y los estados que suprimen las libertades individuales alrededor del mundo, con el fin de revisar la discusión sobre los discursos testimoniales en un entorno de verdades verticales y compartidas popularmente (como aquella de la Inglaterra anterior al inicio de la guerra, expresada en los nacionalismos estudiados por Hobsbawm).

La ejecución de estos ejercicios debe ser inmediata. La proximidad del centenario del inicio de la Primera Guerra Mundial da cabida para importantes investigaciones y revelación de las repercusiones en el sistema artístico, social y político. En pocos años, se dictarán seminarios y cursos bajo esta dinámica que aseguran un importante órgano de reedición, actualización e innovación que debe ser seguido con detenimiento, pues tendrá relevancia internacional.

Ejemplo de ello es el encuentro que propicio la Universidad Gabriela Mistral, el año 2008, con el investigador inglés Max Arthur, quien —en colaboración con el Museo Imperial de la Guerra— publica *The Faces of World War I*⁴⁹⁷. Su trabajo recoge relatos y fotografías de la década de la guerra y que expuso en Chile, anticipando y proponiendo líneas de investigación que deben ser consideradas por la crítica para la nueva década que inicia.

A su vez, esta investigación propone una línea de acercamiento a la poesía que produce una renovación en su comprensión, superando la línea exclusivamente estilística. El contexto histórico permite inscribir la producción poética de Owen en un marco dialógico compartido con otros sujetos discursivos y ampliar sus horizontes de género cerrado y

⁴⁹⁵ Roberts, David, ed. *Kosovo War Poetry*. London: Saxon Books, 2000.

⁴⁹⁶ Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

⁴⁹⁷ Arthur, Max. *The Faces of World War I*. London: Cassel Illustrated, 2007.

terminado. Esta línea de estudio debe ser explorada en toda su magnitud por medio de su extensión hacia otras producciones poéticas y corroborar su comunicación hacia otros géneros, como es el caso de la poesía de guerra y el relato testimonial en esta exposición. Así mismo, debe ser discutida y puesta en duda la posibilidad de considerar la poesía un género con oportunidades de apertura.

Definir nuevos cronotopos en la literatura contemporánea parece también deber de la crítica ante los problemas y transformaciones de la palabra y la sociedad con la cual se comunica. La misma guerra y su restricción de libertad de pensamiento que por los nacionalismos, las políticas del estado o los valores oficiales someten a los sujetos, debe ser parte de estos nuevos cronotopos dada su presencia en la vida y literatura, pues su manifestación atrae tanto espacios físicos, mentales como su concreción temporal, alienando y afectando a los héroes y a las consciencias que los crean.

La palabra poética, como la del discurso de Wilfred Owen, exige ser atendida más allá de una manifestación artística aislada y terminada como un objeto estético de apreciación y contemplación. Es palabra encarnada, en movimiento, estableciendo lazos con su tiempo, con la tradición (renegando de algunos elementos de ella), contestando a la prensa y al estado, al habitante ordinario de la Inglaterra imperialista y belicista, a la madre y al padre, a la amada, a los tenientes, capitanes, a los camaradas y al enemigo, a sus consciencias, dirigiéndose hacia la posteridad sirviendo de testimonio de la guerra. Palabra que quiere ser comprendida y quiere comprender.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus de Estudio

- Owen, Wilfred. The Poems of Wilfred Owen. Ed. Jon Stallworthy. London: The Hogarth Press, 1985.
- _____. The Poems of Wilfred Owen . Ed. Owen Knowles. London: Wordsworth, 2002.

Sobre el autor

- Bartel, Roland. "Teaching Wilfred Owen's War Poems and the Bible". The English Journal. 61 (1): 36-42, 1972.
- BBC. "Wilfred Owen: Dulce Et Decorum Est" [en línea] < http://www.bbc.co.uk/schools/gcsebitesize/english_literature/poetryowen/2owen_dulcestructrev2.shtml > [20 de noviembre de 2009]
- Cano, Berta. En los límites del Modernismo: la poesía de guerra de Wilfred Owen. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2002.
- Greening, John. "Wilfred Owen" Poets of the First World War. Loughborough: Greenwich Exchange, 2004. pp. 1-11.
- Gose, Elliott. "Digging in: An Interpretation of Wilfred Owen's "Strange Meeting"". College English. 22, (6): 417-419, 1961.
- Hibberd, Dominic. "Wilfred Owen and the Georgians". The Review of English Studies, New Series. 30 (117): 28-40, 1979.
- _____. Wilfred Owen. Londres: Orion Books, 2003.
- Hipp, Daniel "By Degrees Regain[ing] Cool Peaceful Air in Wonder": Wilfred Owen's War, Poetry as Psychological Therapy , 35 (1): 25-49, 2002.
- Kerr, Douglas. "The Disciplines of the Wars: Army Training and the Language of Wilfred Owen". The Modern Languages Review. 2 (87): 286-299. 1992.
- _____. "Brothers in Arms: Family Language in Wilfred Owen" The Review of English Studies, New Series. 43 (172): 518-534, 1992.
- Knowles, Owen. "Introduction". The Poems of Wilfred Owen . Ed. Owen Knowles. London: Wordsworth, 2002, pp. 5-20.
- Lomas, Herbert. "The Critic as Anti-Hero: War Poetry". The Hudson Review. 38 (3): 376-389, 1985.

- Najarian, James. "'Greater Love': Wilfred Owen, Keats, and a Tradition of Desire". *Twentieth Century Literature*. Vol. 47, (1): 20-38, 2001.
- Norgate, Paul. "Wilfred Owen and the Soldier Poets". *The Review of English Studies, New Series*. 40 (160): 516-530. 1989.
- Slawek, Tadeusz. "Dark Pits of War: Wilfred Owen's Poetry and the Hermeneutics of War". *Boundary 2*. 14 (1): 309-331, 1986.
- Raine, Craig. "Wilfred Owen". *Haydn and the valve trumpet*. London: Picador, 2000. pp. 158-161.
- Sassoon, Siegfried. "Introduction". *Wilfred Owen, Poems*. Ed. Siegfried Sassoon. [online] Project Gutenberg. <<http://www.gutenberg.org/etext/1034> > [consulta: 20/09/2008].
- Simcox, Kenneth. "Asleep" [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/asleep>>[consulta: 12/11/2009].
- _____. "Anthem for doomed youth" [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/anthem-for-doomed-youth> >[consulta: 12/11/2009]
- _____. "Dulce et Decorum Est" [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/dulce-et-decorum-est> [consulta: 20/11/2009]
- _____. "Futility" [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/futility>>[consulta: 22/11/2009]
- _____. "Happiness" [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/happiness>>[consulta: 04/10/2009]
- _____. "S.I.W." [on line] Wilfred Owen Association, 2000. <<http://www.wilfredowen.org.uk/poetry/s-i-w> > [consulta: 13/11/09]
- Stallworthy, Jon. *Wilfred Owen, a biography*. Hampshire: Oxford University Press, 1977.
- _____. "Wilfred Edward Salter Owen" *Anthem for Doomed Youth*. London: Constable & Robinson, 2003.
- Thomas, Dylan. "Wilfred Owen". *Quite early one morning*. New York: New Directions, 1968. pp. 75-85.

Teoría y crítica literaria

- Adam, Jean-Michel. *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Aristóteles. *Poética*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno, 1982.
- _____. *Problemas literarios y estéticos*. Cuba: Arte y literatura, 1986.
- _____. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997.

- _____. Problemas de la poética de Dostoievski. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contenido de François Rabelais. Madrid: Alianza, 2005.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barthes, Roland. Crítica y verdad. México: Siglo XXI, 1981.
- Bibby, Michael. "“Where Is Vietnam” Antiwar Poetry and the Canon” College English. 55 (2): 158-178. 1993.
- Bloom, Harold. “Elegía al canon”. El canon literario. Enric Sulla, ed. Madrid: Arco/libros, 1998. pp.236-270.
- Bogaz, Ted. A tyranny of Words: “Language, Poetry, and Antimodernism in England in the First World War”. The Journal of modern History. 3 (58): 643-668, 1986.
- Bracher, Peter. “The Bible and Literature”. The English Journal. 61 (8): 1170-1175, 1972.
- Campbell, James. “Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism”. New Literary History. 1 (30): 203-215, 1999.
- _____. ““For You May Touch Them Not”: Misogyny, Homosexuality, and the Ethics of Passivity in First World War Poetry”. ELH. 64 (3): 1997.
- Cavada, Darío. Poesía lírica y otros artículos. Chile: La economía, 1949.
- De Man, Paul. Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- De Torre, Guillermo. Literaturas Europeas de Vanguardia. Madrid: Rafael Caro Raggio Editores, 1925.
- Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria . México: FCE, 2007.
- Espinosa, Patricia. “Literatura latinoamericana: violencia sistemática y resistencia” Taller de letras. (32):117, 2003.
- Ferraté, Juan. Teoría de la poesía. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- Foucault, Michel. "Qué es un autor", Literatura y conocimiento. [Documento Web] 1999. < <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf> >
- Forreman, D.W. & Ibsch, Elrud. Teorías de la literatura del siglo XX. Madrid: Cátedra, 1984.
- Frankel, Hermann. Poesía y filosofía de la Grecia arcaica. Madrid: Visor, 1993.
- Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Frye, Northrop. Anatomía de la Crítica. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. Poema y diálogo. Barcelona: Gedisa, 2004.
- García, Antonio & Huerta, Javier. Los géneros literarios: sistema e historia. España: Cátedra, 1992.
- González del Valle, Luis El canon: reflexiones sobre la recepción literaria-teatral. Madrid: Huerga & Fierro editores, 1993.

- Hamburger, Michael. La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta. México: F.C.E., 1991.
- Hayward, John. "Mr. Yeats's Book of modern Verse". W.B. Yeats: The Critical Heritage. Ed. Alexander N. Jeffares. Inglaterra: Routledge, 1997, pp. 378-380.
- Heidegger, Martín. Arte y poesía. México: F.C.E., 2005.
- Hernadi, Paul. "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido, comp. Madrid: Arco/libros, 1988. pp. 73-94.
- Hicks, Grandville. "Literature and the War". College English. 1 (3): 199-207, 1939.
- Ibáñez, José Miguel. Introducción a la literatura. Santiago: Editorial Universitaria, 1993.
- Iser, Wolfgang. "El Proceso de lectura: una perspectiva fenomenológica". Estética de la recepción. Rainer Warning, comp. Madrid: Arco/libros, 1987. 133-148.
- Jacques, Francis. De la textualidad. Para una textología general y comparada. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.
- Jofré, Manuel. Literatura chilena actual : cinco estudios (narrativa, poesía, crítica, ensayo y testimonio) .Santiago: Universidad Católica Blas Can#as, Direccio#n de Investigacio#n, 1995.
- Johnston, John. English Poetry of the First World War: A Study in the Evolution of Lyrics and Narrative Form. Estados Unidos: Princeton Univ. P., 1966.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1972.
- Lotman, Yuri. Estructura del texto artístico. Madrid: Istmo, 1978.
- López, Berta. "Altazor: hacia una verticalización de la épica". Rev. chilena de literatura. (14):23-54, 1979.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. México: F.C.E., 2008.
- Pfeiffer, Johannes: La poesía: Hacia la comprensión de lo poético. México: F.C.E., 1959.
- Rojas, Manuel. De la poesía a la revolución. Chile: Ercilla, 1938.
- Savage, Catherine. "The Function of War Literature". South Central Review. 9 (1): 85-98, 1992.
- Staiger, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid: Rialp, 1966.
- Steiner, George. Lenguaje y silencio. España: Barcelona, 2003.
- Stallworthy, Jon. War and Poetry . Gran Bretaña: Cyder Press, 2005.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido, Comp. Madrid: Arco/libros, 1988. pp. 31-48.
- Valentín, Voloshinov. "La palabra en la vida y la palabra en la poesía". Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos. Iris Zavala, comp. Barcelona: Anthropos, 1997. pp. 106-137.
- Válery, Paul. Teoría y estética. Madrid: Visor, 1990.
- Villegas, Juan. Teoría de historia literaria y poesía lírica. Canadá: Girol Books, 1984.

Vodi#ka, Felix. "La estética de la recepción de las obras literarias". Estética de la recepción. Ed. Rainer Warning. Madrid: Arco/libros, 1987. 55-62.

Antologías poéticas

- Góngora, María Eugenia, Ed. Poemas de la Gran Guerra. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- Roberts, David, Ed. Kosovo War Poetry. London: Saxon Books, 2000.
- Roberts, David, Ed. Minds at War, the poetry and experience of the First World War. London: Saxon, 2007.
- Roberts, David, Ed. Out in the dark, poetry of the First World War. London: Saxon Books, 2007.
- Silkin, Jon, Ed. Out in the battle: the poetry of the Great War. London: Palgrave Macmillan, 1998.
- Stallworthy, Jon. Anthem for Doomed Youth. London: Constable, 2003.

Antecedentes históricos y sociales

- Astorri, A. y Salvadori, P. Atlas ilustrado de la Primera Guerra Mundial. España: Susaeta, s.a.
- Beckett, Francis. "The men who would not fight". [on line] The Guardian, 11 de noviembre de 2008 <<http://www.guardian.co.uk/world/2008/nov/11/first-world-war-white-feather-cowardice>> [consulta: 08 de noviembre de 2009]
- Bruun, Geoffrey. La Europa del siglo XIX. México: F.C.E., 2005.
- Butler, Judith & Spivak, Gayatri. Who sings the nation-state. India: Seagull Books, 2007.
- Christian, David. Mapas del Tiempo. Barcelona: Crítica, 2007.
- Claro, Regina. "El impacto de la Primera Guerra mundial en la sociedad británica". Revista Chilena de Humanidades. (15): 59-70. 1994.
- Delgado, Gloria. El mundo moderno y contemporáneo. México: Addison Wesley Longman, 1999.
- _____. Historia Universal: de la era de las revoluciones al mundo globalizado. México: Pearson, 2006.
- Duffy, Michael. "Weapons of War: Tanks" [online]Firstworldwar.com. Disponible en: <<http://www.firstworldwar.com/weaponry/tanks.htm>> [consulta: 25 de junio de 2009].
- _____. "Primary Documents: Zimmermann Telegram, 19 January 1917" [online] Firstworldwar.com. Disponible en: <<http://www.firstworldwar.com/source/zimmermann.htm>> [consulta: 25 de junio de 2009].

- Ferro, Marc. La Gran Guerra (1914-1918). Madrid: Alianza, 1984.
- Gómez, Catherine. "Through Dread of Crying You Will Laugh Instead: Disillusionment in World War I" [on line] San Francisco State University, 1999. Disponible en: < <http://userwww.sfsu.edu/~epf/1999/gomez.html> >
- Grimberg, Carl. Historia Universal: imperios coloniales. Santiago: Ercilla, 1967.
- Guerrero, Juan A. "Cuatro años en el infierno". Muy interesante: La Primera Guerra Mundial. Ed. Gutiérrez, Gabriel. (4): 57-73, 2008.
- Hernández, Jesús. "Guerra subterránea". Muy interesante: La Primera Guerra Mundial. Ed. Gutiérrez, Gabriel. (4): 13-17, 2008.
- Hobsbawm, Eric. La Era del Imperio, 1875-1914. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- _____. Naciones y nacionalismo desde 1780. Barcelona: Crítica, 2000.
- _____. Historia del siglo XX. Buenos Aires: Crítica, 2006.
- _____. Guerra y paz en el siglo XXI. Barcelona: Crítica, 2007.
- Hodgkins Christopher. Reforming Empire. Columbia: University of Missouri Press, 2002.
- House of Commons Information Office "The Gunpowder Plot" [en línea] Disponible en: <<http://www.parliament.uk/documents/upload/g08.pdf>> [consulta: 4 de julio de 2009]
- House of Commons Information Office "The Glorious Revolution" [en línea]: <<http://www.parliament.uk/documents/upload/g04.pdf>> [consulta: 4 de julio de 2009]
- Hynes, Samuel. "In the whirl and muddle of war". [on line] The New York Times, domingo 31 de Julio de 1988 <<http://www.nytimes.com/1988/07/31/books/in-the-whirl-and-muddle-of-war.html?pagewanted=2>> [consulta 14 de noviembre de 2009]
- Joas, Hans. "Guerras y valores". Guerra y modernidad. Barcelona: Paidós, 2005. pp. 13-44.
- Joas, Hans. "Sprayed and Betrayed". Guerra y modernidad. Barcelona: Paidós, 2005. pp. 153-166.
- Maalouf, Amin. Identidades asesinas. Madrid: Alianza, 2007.
- Martini# CAPIC, Zvonimir. "Las crisis balcánicas". Rev. Chilena de Humanidades (15): 37-57, 1994.
- Marx, Karl. El manifiesto comunista. Buenos Aires: Altamira, 2001.
- Mommsen, Wolfgang. La época del Imperialismo: Europa 1885-1918. México: Siglo XXI, 1990.
- Montero, M. y Galaz, Yolanda. "Así fue la guerra". Muy interesante: La Primera Guerra Mundial. Ed. Gutiérrez, Gabriel. (4): 3-5. 2008.
- Muy interesante. s.a. "Novedades desde el frente". Muy interesante: La Primera Guerra Mundial. Ed. Gutiérrez, Gabriel. (4): 24-25. 2008.
- Peñas, José A. "Armas letales". Muy interesante: La Primera Guerra Mundial. Ed. Gutiérrez, Gabriel. (4): 18-23, 2008.
- Pipes, Richard. Modern Europe. Estados Unidos: The Dorsey Press, 1981.
- Romo, Jaime. "La Primera Guerra Mundial (1914-1915) Consideraciones y antecedentes generales. Estructura operativa." Revista Chilena de Humanidades. (15): 17-35. 1994.

- Rudé, George. La multitud en la historia. Los disturbios populares en Francia e Inglaterra 1730-1848. México: Siglo XXI, 1998.
- Schama, Simon. Auge y caída del Imperio Británico. Barcelona: Crítica. 2005.
- Simmers, George. "White Feathers: Stories of Courage, Recruitment and Gender at the start of the Great War". [on line] Great War Fiction <<http://greatwarfiction.wordpress.com/white-feathers-stories-of-courage-cowardice-and-recruitment-at-the-start-of-the-great-war/>> [consulta 19 de octubre de 2009]
- Taylor, A.J.P. La Guerra Planeada. España: Nauta, 1970.
- Thomson, David Historia Mundial de 1914 a 1968 . México: F.C.E., 2006.
- Weill, George. La Europa del siglo XIX y la idea de nacionalidad. México: U. T. E. H. A., 1961.

Complementaria

- Arthur, Max. The Faces of World War I. London: Cassel Illustrated, 2007.
- Astley, Russell. "Stations of the Breath: End Rhyme in the Verse of Dylan Thomas". PMLA, 8 (6): 1595-1605, 1969.
- Blake, William. "London" Songs of Innocence and songs of Experience. New York: Dover, 1992.
- Beverley, John "Introducción". Revista de crítica literaria latinoamericana. 36: 7-20, 1992.
- Campbell, Joseph. El héroe de las mil caras. Buenos Aires: F.C.E., 2006.
- Cervantes, Miguel. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Cole, Sarah. "Male Intimacy, and the Great War". ELH. 68 (2): 469-500, 2001.
- Ferro, Marc. El cine, una visión de la historia. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- García Márquez, Gabriel. "La soledad de América latina". [online] Nobelprize.org <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html> [1 de diciembre de 2009]
- Gilbert, Sandra M. "'Rats' Alley": The Great War, Modernism, and the (Anti) Pastoral Elegy". New Literary History. 30 (1): 179-201, 1999.
- Grammatico, Giuseppina. El descenso como itinerario del alma. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.
- Graves, Robert. Goodbye to All That. London: Penguin Classics, 2000.
- Guerrero B, Patricia. "La caída del héroe: Ajax Telamonio". Rev. signos [online]. 2002, vol.35, n.51-52. 93-99. [citado 2009-09-28] Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100007&lng=es&nrm=iso>.
- Guha, Ranahit. Las voces de la historia y otros estudios subalternos. Barcelona: Crítica, 2002.

- Hackl, Lloyd C. "“In search of a Ram”- a Study of Man in conflict". The English Journal. 55 (8): 1030-1035. 1996.
- Harris, Desmond. El mono desnudo. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.
- Herbert, James. "Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's "War Requiem"". Critical Inquiry. 25 (3): 535-565, 1999.
- Hesíodo. Obras y fragmentos. Madrid: Gredos, 2000.
- Jameson, Frederic. Postmodernism or, The cultural logic of late capitalism. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Jofré, Manuel. "El diálogo de los lenguajes y el discurso filosófico" [en línea] < <http://manueljofre.blogspot.com/2005/08/el-dialogo-de-los-lenguajes-y-el.html> > [consulta: 09 julio 2007].
- Lacan, Jacques. "Seminario 20: Aún". [online] <<http://www.scribd.com/doc/7001218/LACAN-Seminario-20-Clase2-A-JakobsonPDF>> [consulta 5 de noviembre de 2009]
- Lewis, Jon E., Ed. The Mammoth Book of Eyewitness World War I. New York: Carroll and Graf. 2003.
- Levinas, Emmanuel. Entre nosotros, ensayos para pensar en otro. Valencia: Pre-textos, 2001.
- Mesa, Sandra. El discurso testimonial: subalternidad, representación y enunciación bivocal en Sueño con menguante. Biografía de una machi y Hasta no verte Jesús mío. [En línea] Tesis (Magister en Literatura con mención en Teoría literaria). Universidad de Chile. Disponible en: <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/meza_s/html/index-frames.html> [consulta: 21/09/2009].
- Montes, Cristian. "El cronotopo de la exclusión en tres novelas de la generación del 38". Rev. Chilena de literatura . [online]. 2008, n.73 [citado 2009-11-16], pp. 163-188. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952008000200007&lng=es&nrm=iso>.
- Owen, Wilfred. "Letter to Susan Owen" [on line] The First World War Digital Archive <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/collections/document/5235/4739>>
- Pope, Jessie. "The Call" [on line]. Disponible en: < <http://oldpoetry.com/opoem/52139-Jessie-Pope-The-Call> >.
- Powell, George. "Pack up your troubles" [on line] Firstworldwar.com, Ed. Michael Duffy <<http://www.firstworldwar.com/audio/packupyourtroubles.htm>>
- Randall, Margaret. "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?" Rev. de crítica literaria latinoamericana. 36: 21-48, 1992.
- Remarque, Erich Maria. De regreso. Buenos Aires: Anaconda, 1937.
- Rodríguez, Circe. "Ficción y violencia en Latinoamérica". Taller de letras. (32): 121-123, 2003.
- Rodríguez, Mario. Antología de Cuentos Hispanoamericanos. Santiago: Universitaria, 2000, 12.
- Van Dijk, Teun. "Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso"Semiosis. Universidad de Veracruz, n°5, 1980, 37-53.

- _____. Estructuras y funciones del discurso. México: Siglo XXI, 1997.
- Vial, Roa. "Invitación a Beowulf" A propósito de Beowulf. Colombia: Norma, 2006.
- Werner, Jaeger. Paideia: los ideales de la cultura griega. México: F.C.E., 1996.
- Ocaña, Juan Carlos, Ed. "El ambiente belicista en Europa" [en línea]
HistoriasigloXX.org. <<http://www.historiasiglo20.org/TEXT/ambientebelicista.htm>>
[consulta: 20 de junio 2009].
- Gavira, Ángeles, Ed. Historia del mundo. Copesa, Chile, 2008.