

EXTRAÑO ENCUENTRO: LA POESIA DE WILFRED OWEN

AUTORES:

Miguel Angel Montezanti - UNLP - CONICET

Amanda Belamina Zamuner - UNLP

Cristina Andrea Featherston - UNLP

Sandra Fabiana Datko - UNLP

INSTITUCIÓN DONDE SE REALIZÓ EL TRABAJO:

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Este trabajo ha tenido el apoyo de becas otorgadas por *The British Centre for Literary Translation*, dentro del programa *Ariane* de la Comisión Europea, y de la *Casa del Traductor* de Tarazona, España.

PRÓLOGO

El propósito de este libro se inscribe en un proyecto mayor orientado a estudiar y traducir poetas ingleses contemporáneos. Wilfred Owen, probablemente por lo temprano de su muerte, no trasciende las fronteras de su país como lo hacen Eliot o Yeats. Sin embargo, Eliot escribe elogios de su poesía, Philip Larkin le dedica páginas ponderadas de su crítica y en fin, difícilmente una antología de poesía inglesa del siglo XX pueda hacer caso omiso de la música minuciosa y delicada de Owen, puesta a decir lo que es acaso su opuesto: el horror de la guerra.

En la Argentina el volumen pretende reparar esta omisión para ofrecer a quienes gustan de la poesía poemas cuya temática no ha sido particularmente degustada entre nosotros, probablemente por la lejanía de los horizontes bélicos en este siglo. Pero la Guerra de las Malvinas puede suscitar un interés renovado en las figuras de la guerra, como lo suscitó en Owen, en otros poetas de su tiempo y acaso de todas las guerras, desde la más famosa, la homérica.

En otro sentido, la presentación de un texto bilingüe enfrentado promueve la configuración de un corpus de poesía traducida, base ineludible para los estudios de traducción, cuyo crecimiento e importancia se percibe en la continuidad y calidad de la bibliografía destinada a explorar influencias culturales, formación del canon, funciones y posturas del traductor en la sociedad. Nuestra búsqueda de traducciones de Owen al español ha sido casi infructuosa: sólo existe un puñado de poemas en la colección de Manent y en antologías menores. Hemos encarado la traducción de casi todos los poemas, de los cuales hemos seleccionado los que ahora aparecen. En algunos casos hemos intentado reflejar las sonoridades de

Owen, quien es desde este punto de vista "más intraducible" que otros poetas. En breve, consideramos que ésta es la primera edición de una cuarentena de poemas de Owen traducidos al español. Los hemos acompañado de comentarios que, si no inevitables, estimamos serviciales para el lector.

El volumen comprende además un estudio preliminar, donde se intenta situar a Owen en el espacio de la poesía inglesa, dilucidar sus filiaciones, sus influencias, su aceptación o rechazo en el canon inglés, y dar cuenta de sus innovaciones sonoras y del decurso de sus formas compositivas.

Dirémos que más que a tres tipos de lectores diferentes, el presente libro apunta a tres posibles actitudes de un mismo lector, quien ya se acerca al poema con el desprejuiciado afán de conocerlo y gustarlo; ya, más alerta, desea observar qué ha hecho el traductor para volcarlo a las lengua de llegada; ya, más curioso y crítico, desea conocer al autor en sus circunstancias y apreciar su significación en la historia.

Lo que hemos realizado, tanto en el ámbito de la traducción como en el del estudio preliminar, no hubiera sido viable sin los aportes personales y bibliográficos con que nos han socorrido la Casa del Traductor de Tarazona, en España y *The British Centre for Literary Translation*, en el Reino Unido. A ambos centros les manifestamos nuestro reconocimiento a la vez que formulamos, una vez más, nuestra voluntad de promover la formación de un centro semejante que propicie el conocimiento de la literatura argentina en países no hispano-hablantes.

M.M.

Introducción

Es conocida la falacia biográfica para insistir en el registro minucioso de las contingencias. En el caso de Wilfred Owen, la brevedad de su carrera poética, que se desarrolla en ocho años y tiene una inflexión de no más de tres, hace inexcusable la consideración de sus antecedentes familiares y de algunos avatares vitales. Es azaroso conjeturar lo que podría haber pasado en la curva poética de Owen si no hubiera muerto a los veinticinco años. El recorrido de esa obra poética sucinta obliga a enfocar con cautela las presunciones acerca de la incidencia de la guerra o del encuentro con Siegfried Sassoon. Nos referimos a la ponderación de interrogantes tales como: ¿Habría Owen llegado a su florecimiento poético si no hubiera acontecido la Primera Guerra Mundial? ¿Su madurez lírica es alcanzada después de leerle sus poemas a Sassoon? ¿O más bien esos acontecimientos fueron sólo emergentes de una tensión que anidaba en la palabra y buscaba su expresión plena?

Wilfred Owen nació el 18 de marzo de 1893 y murió el 4 de noviembre de 1918, seis días antes de firmarse el armisticio que ponía fin a la Primera Guerra Mundial.

Fue el mayor de tres hermanos. El sitio natal era agradable, pero las limitaciones económicas determinaron mudanzas. Wilfred está mucho más cerca de la figura materna que de la paterna, pero su hermano Harold, el más detallista de sus biógrafos, dice que el padre consolidó a la familia en los momentos de crisis.¹ A partir de los datos de Harold sabemos de la vocación de Wilfred por los bosques silenciosos y de su maduración forzada al ser responsable de sus hermanos; pero sobre todo, de su obsesión ineludible por los estudios. Harold no vacila en referirse a la necesidad de desarrollar a toda costa *sus poderes de creación dormidos* y a la costosa fidelidad a ese llamado.²

La prosecución de sus estudios fue cuestión polémica. La relación con el padre se fue haciendo más áspera. La relación con la madre, por el contrario, fue demasiado cercana para ser saludable, al menos en opinión de Dominic Hibberd.³ Entre los aspectos destacables de esta relación se cuenta la religión que la madre profesaba, la evangélica. En la forma cultivada por la Sra. Owen, se daba una visión fatalista

según la cual sólo la fe opera la salvación del hombre. El trasfondo religioso es decisivo al momento de estudiar la poesía de guerra de Owen.

La imposibilidad de ingresar en la Universidad de Londres en 1911 fue un trago amargo para el joven Wilfred. De estas épocas tempranas su hermano Harold declara un elemento que prueba un Romanticismo tardío: Wilfred asumía el papel del estudioso solitario, del esforzado que llega casi al autosacrificio, como si hubiera deseado remedar la vida dolorosa de los poetas románticos.⁴ Por intermediación de su madre, Wilfred consigue un puesto junto a un hombre de profesión evangélica: el *clergyman* Wigam, que residía en Oxfordshire. Pero Wilfred no pensaba ingresar en la carrera eclesiástica, de manera que hubo desaliento por ambas partes. Sobreviene la primera crisis depresiva de Wilfred, a quien Harold compara con Chopin. Es probable que de estas experiencias resulte una desilusión por las formas establecidas de la religión. Años más tarde Harold empieza a admirar en su hermano esa inviolable lealtad a la poesía, cuyos reclamos parecían asumir la muerte prematura.

Finalmente, en 1913, Wilfred pasa a enseñar inglés en la Berlitz School of Languages, en Burdeos. La estadía en Francia incide en un encuentro crucial: es con el poeta francés Laurent Tailhade, quien introduce a Wilfred en el estudio del arte poético.

Las noticias de la guerra no indujeron al joven Wilfred a tomar partido inmediato. Un año después, en 1915, se alista bajo *Artist's Rifles*; pero esa decisión se clarifica al leer parte de una carta enviada a su hermano:

*Debo recordar siempre que ésta es mi guerra(...) Actúo según mi propia vocación (...) pero éste no es el caso de los otros (...) Quizás pueda hablar por ellos (...) ¿podrá hacerlo mi poesía? (...) No lo sé (...) ¿Tendré tiempo o es que mi poesía -que aún no nació- morirá conmigo?*⁵

Sus cartas testimonian que esta decisión estaba lejos de ser fundada sobre razones patrióticas: envidiaba de sus contemporáneos beligerantes la claridad con que podían ver las cosas.⁶

Antecedentes poéticos

Interesa abrir esta consideración con un reparo formulado por Jon Silkin, a saber el enfoque limitativo que hace que una época literaria sea vista sólo como progenitora de la siguiente.⁷ La vinculación de Owen con la naturaleza, por ejemplo en el poema "From my Diary, July 1914", o en "Winter Song", tiene afinidad con los temas paisajistas de William Wordsworth. En el poeta laquista la inmersión en la naturaleza comporta un rescate de la experiencia originaria de la armonía; la naturaleza nutre su introspección poética y él no puede menos que deplorar el debilitamiento de su poder convocante cuando siente agotarse su veta, ("Ode on Intimations of Immortality"). El contemplativo Owen ha comulgado tempranamente con el silencio de los bosques y de las campiñas; la guerra desarticula al hombre de la tierra nutricia. Pero hay desde el punto de vista estético otras observaciones. Poco antes de su muerte, en marzo de 1918, el oficial Wilfred Owen alquila una habitación en Borrage Lane donde escribe sus mejores poemas. Según D. Hibberd se trata de una habitación sin ventanas, y Wilfred revela que un año antes semejante alojamiento lo hubiera llevado a la locura. La situación se acerca bastante al *ojo interior* de Wordsworth y a sus *emociones memoradas en tranquilidad*. De su residencia en Borrage Lane procede, entre otros poemas, "Insensibility", donde siguiendo el patrón de la oda pindárica, lanza un sarcasmo sobre ciertas formas de incuria frente a la atrocidad de la guerra y congratula al soldado sufriente.

De este modo se discierne otra faz del parentesco poético. Wordsworth acusa sensiblemente el impacto de la Revolución Francesa: saludada al principio con entusiasmo libertador, es luego percibida en la magnitud de sus horrores. Así también Owen, formado en el sosiego georgiano, levanta su voz de horror ante el gas letal, el bombardeo, la insensibilidad de los civiles que incitan a la guerra.

En el caso de Coleridge, el más perceptivo de la primera generación romántica, su índole concentrada había de ser incompatible con los reclamos patrióticos y la perturbación política que generaban los acontecimientos de Francia. En principio su postura no es distante de la de Wordsworth, en cuanto la revolución es vista como la lucha contra el monarquismo. La comprobación posterior es que el horror y el expansionismo napoleónico llevan a Coleridge a una alineación con los valores

tradicionales ingleses. En uno y otro caso, esto es Wordsworth y Coleridge, el dilema no llegaría a ser resuelto, dado que Francia representaba al mismo tiempo la monarquía esclavizante y el grito libertario republicano, pero hay desconfianza ante lo que se considera la tiranía napoleónica. Este tratamiento del dilema bélico sirve como antecedente de cuestiones que una centuria más tarde se presentan a la clase intelectual de los países beligerantes. La impiedad de la guerra y la opacidad mental de los civiles que empujan a la guerra son temas recurrentes en la poesía de dos grandes poetas de la Primera Guerra Mundial: Siegfried Sassoon y Wilfred Owen. La vuelta a la naturaleza representa una periódica sustracción a la insoluble confusión de las ideologías y de las políticas.

En Byron se destaca una repulsa hacia quienes no son capaces de comprender el sufrimiento; desde ese punto de vista la contrapartida es Tennyson, a quien Wilfred le imputa *insuficiente comprensión de la miseria* en una carta de 1917. Así escribía ese año desde el hospital de Craiglockhart:

Leo una biografía de Tennyson que dice que era desdichado hasta en medio de la fama, la abundancia y la serenidad doméstica. ¡Divino descontento! (...) Pero en cuanto a la miseria, ¿alguna vez estuvo vivo y helado con muertos como confortadores? ¿Es que oyó los gemidos en la barricada, no con los tañidos del atardecer y la aurora, sino a la mañana, al mediodía, a la noche, al comer y al dormir, al caminar y trabajar, siempre el gemido cercano de la Barricada; el trueno, el siseo, el quejido? Tennyson, me parece, fue siempre un chico grande. También lo habría sido yo, si no hubiera sido por Beaumont Hotel.⁸

Jon Silkin hace un análisis de esta imputación: es notable que Tennyson emplee la imagen *blood-red blossom of war* en referencia a los cañones; en Owen se da una imagen parecida, pero en referencia a un soldado caído: *I saw his round mouth 's crimson as it fell* en el poema "Fragment: A Farewell". Una metáfora análoga

inaugura el poema "Greater Love": *Red lips are not so red / As the stained stones kissed by the English dead*. La imagen de Tennyson resulta distante y artificialmente embellecida cuando habla del florecer de la guerra; Owen está en presencia de sus camaradas destrozados por el bombardeo.⁹

Silkin propone una comparación entre Sassoon y Owen con Byron y Wordsworth respectivamente.¹⁰ La visión caústica de Sassoon, que es asimilable a la afilada pluma de Byron, se deberá completar con el sentimiento de compasión, tan decisivo que Owen lo incorpora en su Prefacio. Y así como la imaginación de Wordsworth supera a la de Byron, así la de Owen excede a la de Sassoon.

La capacidad perceptiva ha sido desarrollada en la poesía inglesa hasta límites insuperables por John Keats, el poeta que aporta un tesoro léxico comparable al de Shakespeare. Apenas parece necesario subrayar la importancia de Keats en el cultivo de la imagen sensorial a lo largo del siglo XIX. Algunas palabras del interlocutor de "Strange Meeting", en particular las relativas a la persecución de la belleza que supera las barreras del tiempo, se asocian con el culto de la belleza inmarcesible propugnado por Keats. Por otra parte, aunque se hayan marcado distintas fuentes para el empleo de la llamada pararrima por parte de Owen -un tipo de rima no cultivado por Keats- apenas es concebible que la sensibilidad del joven Wilfred ante el sonido no se haya visto estimulada por el autor del *Endymion*.

El esteticismo finisecular y de principios del siglo XX proclamaba, como el simbolismo francés, *La musique avant toute chose*. La atracción que Keats representó para Owen se puede documentar en un soneto temprano que titula "Written in a Wood, September 1910": en él se refiere al poeta del *Endymion* con un apelativo usado por Shelley, el de *Adonais*. El pareado final dice:

Sin embargo la voz de Keats seguirá cantando sin agotarse.

Sin embargo yo veré al bello Keats, y oiré su lira.

En 1912 escribe un poema parecidamente laudatorio, "On Seeing a Lock of Keats's Hair". En la *Memoria* de su edición de los poemas de Owen, Edmund Blunden, poeta él mismo, alude a dos largos poemas de Keats, el *Endymion* y el *Hyperion*, para calificar dos etapas de la carrera poética de Owen. Con el poema "From my Diary,

July 1914" se cerraría el período "Endymion". "Hyperion" representaría la apertura a la expresión del dolor y la tortura de la guerra.¹¹

Otro poeta romántico de insoslayable mención es Shelley. En un poema como "The Show" (de Owen), el horror de las alimañas que se desplazan evoca imágenes shelleyanas de estremecedora minuciosidad. El poema de Shelley "Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte" ilustra el dilema al cual se ha hecho referencia en el caso de Wordsworth y de Coleridge. En general, la rebelión de Shelley contra la autoridad y el poder, tal como documenta *The Cenci*, puede constituir, si no una fuente, al menos un punto de vinculación con el sentimiento que experimenta Owen hacia quienes urden la necesidad de la Guerra. *The Mask of Anarchy*, otro poema de Shelley, está connotado por los ideales de resistencia pasiva análogos a la no beligerancia que se desprende de los poemas y del epistolario de Owen.

Estos antecedentes son insoslayables para cualquier poeta inglés del siglo XX. Los cuatro grandes poetas románticos configuran el telón de fondo para un escenario por donde desfilan las propuestas estéticas. Pero Owen, en los primeros años de este siglo, se inscribe dentro de la estética georgiana: es la que corresponde indagar para determinar en qué medida Wilfred la acepta, la modifica o la trasciende. En esta joven generación se cuentan los nombres de Robert Graves, Harold Monro, Robert Nichols, John Mansfield, Walter de la Mare, John Drinkwater. Tardíamente, en 1917, Owen, inmerso en la guerra, celebraba haber conquistado una posición entre los georgianos. No podría prefigurar de qué modo habría de trascenderlos. El último día de 1917 le escribe a su madre:

*Salgo de este año como poeta, mi querida madre, como no
había ingresado en él. Me tienen como par los georgianos.
Soy un poeta de poetas (...) Estoy sorprendido. Los
remolcadores me han dejado. Siento el gran oleaje del mar
abierto que toma mi galeón.*¹²

La vertiente más bien esteticista de sus primeros años poéticos se entiende como reflejo del gusto predominante, preparado por el decadentismo finisecular francés, ya que Owen es un temprano admirador de la cultura francesa. Como toda estética,

también ésta tiene sus emblemas, el candelabro, la flor, el paño mortuorio.¹³ El encuentro con Sassoon, en agosto de 1917, quien habría de desalentar el estilo *over lushious* que caracteriza a los poemas del joven oficial Owen, pone de manifiesto esta filiación georgiana. Pero el polémico *Prefacio* que escribe Owen para sus poemas parecería descalificar, en su rechazo a la poesía, la inclinación acaso frívola de los poetas georgianos.

T. E. Hulme fue otra víctima de la guerra, en 1917. Señala D.S.R. Welland que es difícil ponderar el desarrollo del Imagismo si su mentor no hubiera muerto tan tempranamente.¹⁴ En verdad Hulme había anunciado: *A period of hard, dry, classical verse is coming*. Estas palabras son aplicadas a Ezra Pound, a T. S. Eliot y a W. B. Yeats. La dureza y sequedad son atributos destacables de algunos poemas bélicos de Owen, pero han de ser entendidos más como reflejos de la miseria de la guerra que como reclamos estéticos. El imagismo no parece haber incidido en la formación de Owen en el grado que el georgianismo lo hizo. De todos modos el gran poema *The Waste Land* aparecería cuatro años después de la muerte de Owen, y Yeats descartaría conscientemente la guerra como tema de su poesía.

En conclusión no fueron sus antecedentes ni los imagistas ni los activos hermanos Sitwell, quienes se insertaron popularmente en la vida inglesa de los primeros años del siglo XX. Eran las antologías de poesía georgiana, de temas marcadamente convencionalizados, las que llegaban al público. Se alababan costumbres locales, preferentemente rurales, se celebraba lo "auténticamente" inglés y se miraba con poco beneplácito el industrialismo.

La poesía de Wilfred Owen puede ser vista como un puente entre la poesía del siglo XIX y la del siglo XX; por ejemplo, la polivalencia en el tratamiento de la naturaleza, no sólo como motivo de complacencia sino como contraparte de la actividad destructora de la guerra, soporta esta índole bifronte del poeta Owen. Cabe decir, sin embargo, que la antología *Wheels*, publicada por Edith Sitwell, era antigeorgiana, y que Owen está bajo la influencia del círculo de los Sitwell al menos en sus últimos años de vida.¹⁵

Otras fuentes más generales o más específicas deben ser citadas. Roland Boyssseau dice que Owen leyó la *Divina Comedia* en una traducción del Reverendo H. F. Cary. Las visiones fantásticas e infernales, como en "Cramped in that Funnelled Hole", son

claramente dantescas. En general no se vacila en señalar fuentes infernales para algunos versos del poema "Strange Meeting". Boysseau detalla fuentes dantescas también para el poema "Mental Cases".¹⁶

Cuando Owen acepta un puesto como tutor en un pueblo de los Altos Pirineos conoce al poeta simbolista y pacifista Laurent Tailhade (1854-1919), quien le brinda estímulo para escribir después del período depresivo que había seguido a su desvinculación del Reverendo Wigam y a su desesperanza de entrar en la Universidad. Tailhade era mucho mayor que Wilfred; sin embargo hay algunos paralelismos en las vidas de ambos: también el poeta francés había sido destinado a la Iglesia, pero había perdido la fe. Los escritos pacifistas que expone en *Lettre aux Conscrits* y en *Pour la Paix* pueden haber hecho su camino en las convicciones que Owen declara cuando también él forma parte de la guerra. Es superficialmente sorprendente que Tailhade decida alistarse en 1914; eso promueve el alistamiento de Owen, según le declara a su madre en noviembre de 1914:

*Es un triste signo si lo hago [i.e. alistarme] porque significa que consideraré la continuación de mi vida sin ningún valor para Inglaterra.*¹⁷

Las comparaciones entre el arte de Sassoon y el de Owen son tópicos recurrentes de la crítica.¹⁸ Wilfred conoció los poemas bélicos de Sassoon por medio de la colección *The Old Huntsman* (1917). Antes de conocerlo personalmente le escribía a su madre: *Acabo de leer a Siegfried Sassoon, y me siento en un alto grado de emoción. Ningún sketch de la vida en las trincheras ha sido escrito ni se escribirá.*¹⁹

Sassoon había llegado a Craiglockhart en 1917, una vez hecha pública su protesta de que la guerra se había vuelto "de agresión y conquista". Es terreno discutible si esa protesta se debió a instancias de amigos pacifistas o a la crisis nerviosa que por entonces padecía a raíz de los bombardeos, los cuales también afectaron a Owen. El hospital resultó aun más deprimente.

Sassoon contribuyó al pulimento del elemento emocional, un tanto desbordado en el joven Wilfred; en algunos poemas posteriores al encuentro Wilfred intentó poner en práctica los consejos de su amigo. Así, por ejemplo, "Six o'clock in Princes Street", "The Next War" y "Anthem for Doomed Youth". Sassoon, por otra parte, lo animó a

continuar explorando los efectos de la pararrima que Owen cultivaba. El encuentro se produjo en el Hospital de Guerra de Craiglockhart. Owen alcanzó unos poemas a Sassoon. En una carta dice:

*Sassoon me llamó, y habiendo condenado algunos poemas, mejoró otros, y se alegró de no pocos, me leyó sus últimas obras, que son soberbias más allá de cualquiera otra cosa en su libro (...)*²⁰

Silkin no vacila en afirmar que *como poeta de la guerra Owen estaba haciendo su propio camino solitario*.²¹ Siendo el atributo de la causticidad o del enojo el que se adjudica a Sassoon, Silkin afirma que aun en la manifestación de ese sentimiento Owen es más complejo que su mentor.²² En todo caso, bien que ensalzado como poeta de la "compasión", la exigencia de los contrastes no puede relegar el aspecto del enojo. Para Silkin enojo y compasión son elementos complementarios de la obra de Owen, a tal punto que la ausencia del primero determina la flojedad de los poemas que sólo cultivan la segunda. Al enojo de Sassoon Owen le agregó, sin que esto implique exclusión, la lástima.²³

Es pues en el registro del lenguaje más coloquial, el llamado "lenguaje de los Tommies", los soldados rasos, donde Owen muestra ser más sensible al ascendente de Sassoon. Esta voluntad estética se revela en una carta que dirige a Siegfried Sassoon el 22 de septiembre de 1918: *No quiero escribir nada ante lo cual un soldado pudiera decir No comprendo*.²⁴ Es notorio que un poeta de antecedentes georgianos llegue a una identificación tal con su propia tropa que intente imitar su *slang*, como hace en el poema "The Chances". Dominic Hibberd cifra la impronta de Sassoon sobre Owen en dos elementos: por una parte la sátira que denunciaba la vocación agresiva y conquistadora de Inglaterra: es el tiempo en que varios intelectuales pacifistas, entre ellos Bertrand Russell, juzgaban que Alemania podría estar dispuesta a un arreglo diplomático. Es llamativo que el propio Russell y otros intelectuales se desilusionaran cuando Sassoon, por lealtad a sus propios soldados, decide volver a la guerra después del período de internación en Craiglockhart. Por

otra parte, la noción de que la experiencia era vital para la poesía y que incluso los poemas de guerra podían tener un asidero en argumentos opuestos a la guerra.²⁵

"Uranianismo"

Otro aspecto a raíz de la posición que toma Wilfred Owen frente a la guerra es el de su presunta homosexualidad. Son acertadas las palabras de D. Hibberd cuando comprende esta inquietud de los comentaristas, aunque desestima su necesidad.²⁶ En opinión del crítico la represión obligada por los cánones de la época y las consecuencias del escándalo de Oscar Wilde imponen tal reserva que impide pronunciarse definitivamente sobre el caso Owen. El defensor del socialismo y del "uranianismo", o expresión homosexual, fue Edward Carpenter. Siegfried Sassoon, Harold Monro y Robert Graves, todas personas con quienes Owen se vincularía, habían conocido a Carpenter y Sassoon introdujo a Wilfred en círculos donde el "uranianismo" era aceptado. Carpenter influiría también sobre E. M. Forster y sobre D. H. Lawrence. La vinculación con la naturaleza, el encumbramiento de la respuesta estética, la capacidad para la comprensión ante la desgracia, son rasgos de los "hombres uranianos".

La acogida de la cuestión de la homosexualidad como "clave" interpretativa de los poemas de Owen había sido exhibida por Joseph Cohen, profesor de Newcomb College.²⁷ G. White desautoriza la pretendida clave, no por imposible de comprobar sino por irrelevante en la experiencia poética o por demasiado vaga.²⁸ Así se pregunta si la invocación a Cristo como símbolo del amor abnegado puede servir para etiquetar a alguien como "homosexual latente", en cuyo caso el predicado sería aplicable a varios centenares de autores occidentales. Véase la interpretación de J. Cohen en *Owen Agonistes*:

Owen's extension of patriarchal blood-lust did not end, however, with the Home Front. There is a special antipathy reserved for God, the ultimate Father-figure, as opposed to Owen's throughgoing love for Jesus (...) Owen's animosity is

so strong that he can serve if only by creating a powerful clash of interest between Jesus and God, a clash hardly supported by Christian theology. It is understandable that only in the light of Owen's attitude towards his own father and his transference of affection to Jesus, i.e. one who is young and sufficient and passively subjected, as Owen felt he was to an overwhelming authority.²⁹

Más allá del conocido fenómeno de la homosexualidad en las trincheras francesas, es probable que tenga razón D. Hibberd al afirmar que el temprano compromiso con la guerra ha de haber alejado a Wilfred de una heterosexualidad sostenida. Es innegable que la siempre difícil relación con el padre, según cuenta Harold Owen, y el vínculo con la madre, probado por los centenares de cartas que le escribió, hacen el caso particularmente penetrable para la interpretación psicoanalítica. Pero no hay que olvidar que Wilfred Owen es un temperamento de alertada sensibilidad, alimentado de la sensorialidad cultivada por los poetas decadentes y georgianos. Creemos que con esos presupuestos estéticos y la apelación al sentimiento de lástima puede darse suficiente explicación de las imágenes sensuales aplicadas a los jóvenes que mueren en la guerra. El sentimiento por la juventud ametrallada puede detenerse en el rojo de los labios (ensangrentados), en la delicadeza de la piel, en la mirada desfalleciente de los ojos, como espectáculo de una deplorable frustración vital. El juicio de Benedikte Uttenthal es claro y equilibrado:

From that period (1912), there are erotic and homosexually tinged poems in which he celebrates the beauty of the human body -usually the male body. This is, however, a not uncommon recourse of repressed and puritanically educated youth, where physical admiration of the same sex can be seen as free from sin. These poems should not therefore be read as clear evidence of homosexuality.³⁰

Mirado desde el lado estético, lo importante es discernir de qué modo esa temprana captación sensorial de los atributos de la belleza masculina se transfigura en material

contrastante para acentuar la descripción del horror de la guerra. Estos jóvenes son en definitiva quienes alimentan poemas tales como "Conscious", "Disabled" y "Anthem for Doomed Youth". Y en un poema como "Inspection" el rojo de las mejillas es estremecedor contracanto de la sangre que mancha la ropa del soldado y le gana una sanción.

De los primeros poemas, es decir hacia 1912, cuando dejó Dunsden, hay matices de celebración del cuerpo masculino. Uttenthal establece que esos poemas no deben ser leídos como evidencia de homosexualidad. Dice que Owen estaba bajo la influencia de su madre, quien en gran medida lo desalentaba de cualquier interés por las mujeres.³¹

Al tratar este punto el destacado poeta Philip Larkin no deja de llamar la atención, coincidentemente con Uttenthal, sobre el peso que ejerció sobre la vida del joven Wilfred su madre. Parece darse una suerte de división familiar: el padre alineado junto con Harold y Colin, y la madre, con Wilfred y Mary. La preponderancia materna no se atenúa con el tiempo: con veinticinco años y desde el frente, Wilfred puede aún dirigirse a ella con fórmulas que Larkin llama simplemente extravagantes.³² Es verdad que en una carta de 1914 consta una declaración de misoginia. Por otra parte Harold declara que a su hermano le atraían las mujeres y ellas se sentían atraídas por él, aunque su vocación por la poesía lo llevaba a desatender esa atracción. Larkin resume que el sello impuesto por la madre y sus propias exigencias poéticas pueden haber trabado el camino de las relaciones fáciles con los demás. Aun en el campo de la poesía lo realizado en su vida no le permitió confortarse con una aceptación o una fama. En noviembre de 1914 escribía a su madre desde Burdeos:

Empiezo a sufrir de un hambre de intimidad. En el fondo, es que debería estar enamorado y no lo estoy. Aunque tengo abundancia de conocidos, y mil veces más amigos aquí que en Inglaterra (puesto que, fuera de la familia, no tengo a nadie en Inglaterra), carezco de un toque de ternura.³³

Larkin halla una terrible ironía en la primera parte de esta confesión, en la medida que era la madre la que parecía absorber todo el amor.

El veredicto de Gertrude White sobre esta cuestión es coincidente con el que se ha postulado tantas veces en referencia a Shakespeare: la homosexualidad -dice- no escribe por sí misma un poema, y la probanza de que Wilfred Owen fuera en efecto un homosexual latente, no hace variar significativamente el juicio que merezca su poesía.³⁴

El escritor William Plomer realiza una valoración concluyente:

*Es ahora claro que Owen fue el poeta inglés sobresaliente de la Primera Guerra Mundial, y puesto que la Segunda Guerra Mundial fue una continuación de la Primera, de ella también. La Guerra ha sido el horror central de la historia europea de este siglo; y Owen, deplorando vidas jóvenes atormentadas y tratadas como cosa derrochable, hablaría tan directamente a los enlutados de 1945 como a los de 1918; más aún, puesto que el miedo a la guerra es ahora universal, sus elegías hablan directamente. Son una advertencia.*³⁵

Owen se relacionó con Robert Ross merced a una carta que le extendió Sassoon. Ross defendía a Oscar Wilde. La cuestión de la homosexualidad seguía inquietando a las reputaciones londinenses. Owen, igual que Sassoon, ha de haberse sentido irritado ante la repercusión de insignificancias frente a la enormidad de la guerra, y con ello habrá crecido su desprecio por los civiles y en especial por los periodistas. Lo cierto es que por medio de Ross Owen entró en vinculación con un círculo de personas que cultivaban la literatura. Osbert Sitwell, hermano de Edith, era uno de ellos. En *Cambridge Magazine* Sitwell hacía pública su descalificación de los "viejos grandes hombres", un sentimiento que Owen reproduce en "Smile, Smile, Smile". Sobre la base de este rechazo se articula la hipótesis de la oposición entre Dios-Padre y Cristo-Hijo.

Otra de las relaciones hechas en ese año, 1918, es con Scott Moncrieff, quien en vano gestionará un destino menos riesgoso para Wilfred cuando éste retorne al campo de batalla. Scott Moncrieff fue el primero que llamó la atención sobre las experiencias que realizaba Owen en el aspecto de la sonoridad. Scott Moncrieff

remedó los sonetos de Shakespeare haciendo a Wilfred Owen objeto de la dedicatoria, pero no parece que Owen haya respondido a sus implicaciones.³⁶ Moncrieff, quien tenía una personalidad conflictiva y fluctuante, será quien más adelante difunda el rasgo de cobardía que parece haber empañado el desempeño militar de Owen.³⁷

En cuanto a Oscar Wilde, podría suscitar interés por el escándalo en que se vio envuelto, pero también sus sentimientos religiosos, expuestos en *De Profundis* y "*The Ballad of Reading Gaol*", pueden haber incidido en el tratamiento que hace Owen de la temática religiosa. En 1913, luego de haber resuelto no tomar las órdenes, Owen escribía a su madre: *Si existe una más verdadera, la hallaré. Si no, adiós a las creencias aun más falsas que retienen a los corazones de casi todos mis compañeros.*³⁸

Publicación

La madre de Owen dice que quemó un saco lleno de papeles de Wilfred siguiendo órdenes estrictas que él le había dado.³⁹

Las obras más tempranas de Wilfred Owen, principalmente los sonetos, habrían sido objeto de experiencias poéticas compartidas con su primo, Leslie Gunston, y con un amigo llamado Olwen Joergens. Estos poemas debían discurrir en torno a diez tópicos; algunas de las contribuciones de Wilfred son "The End", "Happiness" y "My Shy Hand". La posibilidad de publicar estos poemas venía por el lado de *Little Books of Georgian Verse*, una serie a cargo de Erskine Macdonalds. Entre los papeles de Owen se cuentan -dice D. Hibberd- algunos que podrían haber sido contribuciones para su publicación.⁴⁰ Los títulos son provisionarios; uno reza: *Minor Poems- in Minor Keys -By a Minor*. Parece que Macdonald era un hombre inescrupuloso e interesado en sacar provecho de autores noveles. Harold Monro, a quien Owen conocía ya en 1916, le advirtió del posible fraude en torno a las series de poemas georgianos. No obstante Wilfred consiguió preparar una veintena con el propósito de publicarla.⁴¹

Solamente cuatro poemas vieron la luz en vida de Owen: "Song of Songs" fue publicado en *The Hydra*, que era una revista del hospital de Craiglockhart; "Miners"

fue publicado en *The Nation*, en 1918; "Futility" y "Hospital Barge en Cérisy" también llegaron a la forma impresa por medio de *The Nation* medio año antes de la muerte del poeta. La madre cumplió la voluntad del hijo; puso el material salvado a disposición de S. Sassoon y de Edith Sitwell, quienes efectuaron una selección que fue publicada en 1920; más tarde tuvo acceso al material Edmund Blunden, que ha ofrecido los poemas junto con su "Memoria" en 1931. Esta edición ha servido de base a todas las demás. Contiene el *Prefacio* y una tabla de contenidos dispuestos por el mismo Owen. Comprende cincuenta y nueve poemas, notas y un apéndice de Frank Nicholson que da una breve noticia de su encuentro con Owen en Edinburgo. Nicholson refiere sus caracteres físicos y morales: entre éstos, una capacidad de ver también a los alemanes como sufrientes de la guerra.

Algunos manuscritos pertenecen al Museo Británico y otros a manos privadas. De "Anthem for Doomed Youth", por ejemplo, hay cinco manuscritos diferentes. La colección de poemas, precedida del Prefacio y de la Tabla de Contenidos, debería aparecer con el nombre de *Disabled and Other Poems*, en 1918. Por otra parte hay evidencias de que Owen no aprobaba la publicación vertiginosa: *Me resisto a la prisa indecente por publicar.*⁴²

En una traducción ceñida el *Prefacio* dice así:

Este libro no es sobre héroes. La poesía inglesa no es aún apropiada para hablar de ellos.

Tampoco es sobre acciones, o tierras, ni nada concerniente a gloria, honor, poder, majestad, dominio o poder, excepto la Guerra.

Por encima de todo no me ocupo de Poesía.

Mi tema es la Guerra, y la compasión de la Guerra.

La Poesía está en la compasión. (pity)

Sin embargo, estas elegías no son para esta generación en ningún sentido consoladoras. Pueden serlo para la(s) siguiente(s). Todo lo que un poeta puede hacer hoy es advertir. Por eso es que los verdaderos Poetas deben ser veraces.

> *Empatía: ser uno en el sufrimiento
Owen es el soldado*

(Si yo hubiera pensado que la letra de este libro iba a perdurar, podría haber usado nombres propios; pero si el espíritu del mismo sobrevive -sobrevive a Prusia- mi ambición y aquellos nombres se habrán ganado campos más verdes que Flandes...)

El Prefacio se inscribe en una tradición inaugural y clarificadora, como realizaron Wordsworth y Coleridge en las *Baladas Líricas*, o Shelley, en la *Defensa de la poesía*. Según D. Hibberd, antes de 1917 Owen había leído las famosas elegías.⁴³ La poesía de tono lamentativo se remonta a Bion y a Mosco, de quienes Shelley tomaría el modelo para su *Adonais*. Asimismo, la conocida elegía de Gray puede haberle servido como fuente de esta elección, aunque en lo inmediato el elemento elegíaco unido a la crítica acerba caracterizaba el estilo de Sassoon. Sin embargo B. Uttenthal juzga a este Prefacio como una cortina de humo para deshacerse de una censura por no cultivar un tono laudatorio. El Prefacio le parece general y apresurado.⁴⁴ Es fácil ponderar la divergencia de apreciación de los poemas cuando el prefacio es visto como razonada exposición de propósitos o como ocultamiento impaciente. Owen no ha sido juzgado poeta repentista. Esa es opinión de G. White fundada en la última edición de C. Day Lewis, quien rastrea los cambios que conducen a la última versión de "Anthem for Doomed Youth".⁴⁵ No parece atinado afirmar que un poeta que ha volcado un trabajo minucioso a la elaboración de su material sonoro, despliegue un prefacio a manera de cortina de humo por razones de aceptabilidad. La motivación de sus aseveraciones ambiguas o crípticas deberían ser indagadas o discutidas desde otros enfoques. Johnston glosa así la cláusula sobre la poesía:

*Si "poesía inglesa" va a ser digna de héroes, los "verdaderos Poetas" deben abandonar su preocupación por la "Poesía" la cual, implícitamente es o falsa o irrelevante para la presente situación histórica.*⁴⁶

La postulación siguiente no llama tanto la atención de los críticos, quienes en todo caso la insumen en lo que habla de su falta de preocupación por la poesía. ¿Qué

significa que la poesía inglesa aún no es adecuada para los héroes? En primer lugar el prefacio ha manifestado que el libro no trata sobre héroes; Owen está tomando distancia de la poesía panegírica. No hay héroes tradicionales en su poesía, tampoco antihéroes: se trata de hombres asfixiados por el gas, mutilados, destrozados por la metralla, instigados por los civiles bajo lemas o divisas huera. ¿Sobre qué clase de héroes no está preparada para hablar la poesía inglesa? Si se trata de los héroes épicos, Owen no se interesa por ellos; si de éstos, los de barro, ellos sí constituirán un objeto de su canto; tomar distancia de la "poesía inglesa" significa entonces publicar -bien que indirectamente- la novedad de su tratamiento: Owen se revelaría como un poeta consciente de su significación.

La oración siguiente confirma lo expuesto: nada de la tradición épica sino lo central, a saber, la Guerra. Los elementos de su enumeración quedan descalificados por medio de la conjunción "except". Es como si toda poesía que discurriera sobre poder, majestad, dominios, etc., esquivara la cuestión capital: la Guerra. Ya se advierte que se marca la separación con respecto a la poesía imperial, por ejemplo, al menos parcialmente, la de Kipling.

Lo más inquietante es la aseveración que sigue. El poeta escribe poemas pero declara que no se interesa por la poesía. La *boutade* se refuerza con el énfasis de la mayúscula. La manifestación es demasiado próxima a la de T. S. Eliot en *Cuatro Cuartetos* para pasar inadvertida: *The Poetry does not matter (East Coker, II)*⁴⁷ Otra frase de los *Cuartetos* le sirve a White para iluminar el contraste entre Wilfred Owen y Rupert Brooke. La frase es: El género humano no puede soportar demasiada realidad (*Burnt Norton*, I). Owen pintó la realidad de la guerra, Brooke sedujo a aquéllos a quienes "atraía" la noción de poesía. Para White la poesía georgiana de Brooke es ingeniosa pero huera. Este tipo de concepción es aquél del cual dice desinteresarse Owen.⁴⁸

D. Hibberd refiere la vinculación entre el Dr. Brock, que atendió a Owen en Craiglockhart, y el polígrafo Patrick Geddes: ambos coincidían en que el mal moderno procedía de una falta de contacto con el medio. Atraído por la sociología, Geddes proclamaba la subordinación del arte al servicio de la comunidad. Una poesía más esteticista, como la que Owen había empezado a cultivar en sus primeros pasos, no podría haber agradado al Dr. Brock. En consecuencia, la

manifestación de que la Poesía no le concierne puede ser vista como la recepción de un ideario más comprometido en el cual no tendría inserción una propuesta como la de la poesía pura. El resultado es asimilable al de Eliot. La formulación sorprendente descalificaría mucho más a una noción ornamental de poesía que a la poesía en sí misma.

Las otras propuestas temáticas complementan lo anterior, pues reiteran el tema de la guerra y agregan el tema de la compasión ("pity"). Esta palabra, de controvertida traducción, se convierte en *crux* para situar la obra de Owen en el rango que le corresponde. Welland, un crítico favorable al poeta, señala el riesgo del sentimentalismo o de la morbidez dolorosa. Por otra parte, esa aproximación de Owen le ganó la citada descalificación de Yeats: *El sufrimiento pasivo no es tema para la poesía.*⁴⁹ El sentimiento de compasión, tan importante que se destaca en el prefacio, no puede obliterar al otro, el de la indignación o rechazo. Sólo si se comprende la compasión como un sentimiento encaramado sobre el rechazo antibélico se entenderá que Owen sortea el peligro del sentimentalismo. La convicción no es universal. Johnston desconoce la estatura de Owen como gran poeta. Admite su extraordinaria sensibilidad, pero limita: *A menos que la compasión sea generada y objetivada dentro de un contexto trágico, no puede por sí misma sustentar una visión trágica.*⁵⁰

De por sí, ningún sentimiento es más poético que otro, y si es cierto que la compasión no construye poesía *per se*, tampoco lo hacen el patriotismo, la angustia o la exultación. La formulación de Owen resulta por lo menos paradójica al enunciar que la poesía no le concierne y al afirmar, acto seguido, que la poesía está en la compasión. Porque si la poesía que no le concierne es la retórica desgastada del georgianismo, entonces hay otra que sí le concierne, y es la de la compasión; de otro modo debería entenderse que no le interesa ninguna de las dos, lo cual descalificaría lo que él mismo prestigia como orientación poética.

Pensamos que la experiencia poética de Owen, aun cuando su carrera haya sido breve, lo faculta para adjudicar sin más la alquimia poética a la elección del "tema" o "sentimiento predominante", como es en este caso la compasión. Al decir *La Poesía está en la compasión* ha querido llamar la atención sobre el modo como la compasión se hace poesía en sus poemas; en este sentido se podrían apuntar

elementos que naturalmente no construyen la poesía pero sí ayudan a analizarla; así, el empleo de tonos en las pararrimas de "Strange Meeting", el contraste de registros y de personajes en "Inspection", la intertextualidad de "Dulce et Decorum Est".⁵¹

La interpretación que sugerimos corre el riesgo de desatender el aspecto propiamente temático: la compasión de la guerra ya no puede ser un sentimiento meramente evocado en 1918, sino que supone las heridas, la crisis nerviosa, la experiencia de las trincheras y de los compañeros muertos. La carta del 16 de enero de 1917 decía a su madre:

*No veo excusas para engañarte sobre estos últimos cuatro días. He sufrido el séptimo infierno. No he estado en el frente. He estado al frente (...). Mi pozo contenía veinticinco hombres apretados. El agua lo llenaba hasta una altura de uno o dos pies y dejaba cuatro pies de aire. Una entrada había sido volada y estaba bloqueada (...). En el pelotón de mi izquierda los centinelas que estaban afuera fueron aniquilados (...) El oficial del pelotón izquierdo está totalmente postrado y en el hospital (...).*⁵²

Durante su estancia en Borage Lane, en 1918, Owen escribió un poema que sigue la estructura general de una oda pindárica y la temática del "Beatus ille". Es "Insensibility". El poema es útil para discernir el concepto de "pity". La forma clásica aumenta la ironía del tema descripto, que es la brecha irredimible entre los combatientes y los no combatientes. Sin embargo el poema no se resuelve en una dicotomía simple. Hay distintas formas de insensibilidad, no sólo la de quienes no se preocupan de la suerte de los soldados sino también la de los soldados tan sufridos que ya no se conmueven por sus camaradas; los que ya no se conmueven por sí mismos, los que olvidan el dolor al salir de licencia. El poema tiene reminiscencias del soneto 94 de Shakespeare, quien también describe una personalidad con semas tales como "frialdad", "piedra", "imperturbabilidad". Owen emplea "compasión" en la primera estrofa y "pity" en la última; esta estrofa es la más cáustica por la maldición

expresada y por referirse a quienes no conocen el combate; la quinta estrofa, la única que se sale de las exclamaciones del tipo "Beatus ille", tiene como sujeto a "nosotros": se refiere a la clase de los poetas. En ella se habla del *métier* poético, "task", que contribuye a aclarar los significados del Prefacio. En resumen, está la insensibilidad del soldado, saturado de penurias y mutilaciones; está la insensibilidad de quienes no conocen la guerra, y está la intervención del poeta, que mira su labor *a través de sus [los de los soldados] ojos obtusos y sin pestañas*. Creemos que esta oda clarifica el sentido de *The Poetry is in the Pity*. No se trata, como acaso lo haya visto Yeats, de hacer consistir la esencia poética en un sentimiento, sino de discernir cuál es la responsabilidad de estos hombres especiales -los poetas- en el campo de batalla: esa empresa es la de convocar a la piedad por los sufrientes, o desestimar, volviendo a Shakespeare, a quienes son *Unmovéd, cold, and to temptation slow*. "Pity" deja de ser un sentimiento de lástima y pasa a ser -coherente con la tradición romántica- uno de simpatía, una suerte de *Einführung* que participa por un lado de la inmersión en la naturaleza al modo de Wordsworth, sólo que ahora se trata de una inmersión en lo sufriente; y por otro, de la "capacidad negativa" de Keats, que faculta para la plena comunión con el objeto presente al suspender las limitaciones de la individualidad. Cuando dice *How should we see our task / Bad through his blunt and lashless eyes?* se entiende por qué el poeta revela que la Poesía no le concierne y por qué la Poesía está en la piedad. En la primera estrofa ha hablado despectivamente de algo que en términos de Wordsworth podría ser llamado "dicción poética": ésa es la tarea que ciertamente no le concierne a Owen:

The front line withers

*But they are troops who fade, not flowers
For poets' tearful fooling:*

Como el último verso menciona *The eternal reciprocity of tears*, resulta evidente que necesitamos distinguir entre lágrimas, entre poetas, incluso entre "piedades". Esa distinción es la que exige el Prefacio sólo superficialmente contradictorio.

La poesía cáustica de Sassoon había conquistado cierta resistencia, pues llegó a imputársela a la ofuscación del frente o a un colapso nervioso. Owen era consciente de pulsar un nuevo registro que, como queda dicho, no excluía al anterior. El poema "Insensibility" no convoca la lástima de un modo lastimero; rescata más bien el sentimiento de la compasión con mecanismos que son irónicos no sólo por la ponderación insidiosa o por la descalificación abierta, sino también por la elección del antiguo patrón laudatorio. Por otra parte "compasión" no excluye el sentimiento de "enojo" con el que Owen se enfrenta a la hipocresía o a la pertinacia de su época. El rol del poeta necesita aun de las precisiones que aporta el poema "Strange Meeting". Véase este par de versos: *I mean the truth untold / The pity of war, the pity war distilled.*

En el prefacio Owen habrá de mencionar dos veces el concepto de verdad o de veracidad. La misma noción se da en "Strange Meeting", el último poema de la serie; es así que la apertura y el cierre de la obra de Wilfred Owen se enmarcan en el maridaje de dos conceptos: "pity" y "truth". Es una verdad no contada y una piedad destilada. Este último concepto es fundamental para comprender que el sentimiento debe experimentar la alquimia de la poesía. No es posible asegurar que en ningún poema de Owen se caiga en el sentimentalismo, pero el credo poético que profesa - fragmentario como está expuesto en el prólogo- y el del soldado encontrado *post mortem* en "Strange Meeting" coinciden en la misma enunciación. D. Hibberd sintetiza del siguiente modo:

*Owen parece haber pensado la entera experiencia como "piedad"; no sólo pena sino pena que surge del conocimiento y el sentimiento reeducados, que producen una disposición positiva y activa de la mente.*⁵³

La parte siguiente del prefacio ha sido entendida en dos sentidos por Welland; la justificación de la doble lectura reside en la supervivencia de un solo manuscrito pleno de correcciones en parte indescifrables. En la edición de 1920 la lectura es: "Sin embargo estas elegías no son para esta generación. Esto no es en ningún

sentido consolador. Pueden serlo para la(s) próxima(s)". Esto, asegura Welland, indicaría el carácter profético del prefacio; la(s) generacion(es) venidera(s) puede(n) tener sentido afín al de las elegías por haber interiorizado tal vez la experiencia del dolor: "the pity of war". Pero en la edición de 1931, Edmund Blunden lee: "Sin embargo estas elegías no son para esta generación en ningún sentido consoladoras. Pueden serlo para la(s) siguiente(s)". Ahora el mensaje resulta afirmar al destinatario: es para esta generación, pero no para consolarla. En glosa de Welland:

(...) no son el tipo "bárdico" de poema de guerra que exalta, da coraje y así consuela al lector, sino un desafío, calculado, por su infatigable exposición de la compasión de la guerra, para perturbar la ecuanimidad e indiferencia en la que el lector ha sido arrullado por un exceso de versos pseudo-exhortativos.⁵⁴

Welland, analizados los distintos pasos de la corrección del manuscrito, reconoce el acierto de la lectura de Blunden. La conclusión es que los poemas de Owen deben ser entendidos bajo una intención fuertemente pragmática, incluso propagandística. El horror de la guerra debe inspirar aborrecimiento en los ciudadanos.

A continuación están las manifestaciones más claras. Owen no se revela ni esperanzado ni entusiasta: *Todo lo que un poeta puede hacer ahora es advertir*. La proclamación de verdad está también en la línea de riguroso compromiso con la denuncia de la desolación de la guerra. Hibberd da un paso más allá al establecer que esta advertencia sólo puede tener como destinatarios a los niños: los civiles no la podrían haber entendido y los soldados no la podrían explicar. El prefacio rescataría sólo una esperanza pero no para ésta (la "lost generation") sino para la próxima. La muerte en Sambre Canal le impidió a Wilfred Owen vivir los horrores mucho más incomparables de la Segunda Guerra Mundial.

El 19 de enero de 1917 Owen escribía esta carta:

Quieren llamar a la Tierra de Nadie Inglaterra porque ahí tenemos supremacía. Es como el lugar eterno del entrechocar de dientes, el Pantano de los Desesperados podría contenerse en uno de sus cráteres, los fuegos de Sodoma y Gomorra no podrían encenderle un candil (...) Está marcado de pústulas como un cuerpo de pestífera enfermedad y su olor es el aliento del cáncer. No he visto muertos. He visto algo peor. En el aire mefítico los he percibido y en la oscuridad los he sentido. Estos "Cuadros de Somme" son el hazmerreír del ejército -como las trincheras exhibidas en Kensington. La Tierra de Nadie bajo la nieve es como la cara de la luna, caótica, dominada por los cráteres, inhabitable, horrible, la mansión de la locura. ¡Llamarla "Inglaterra"! Mejor llamarle a mi casa Villa Krupp, o a mi hijo Chlorina Phosgena (...) La gente de Inglaterra no necesita esperanza. Deben agitar. Pero ni siquiera están agitados.⁵⁵
(Subrayado en el original)

En la carta se manifiesta la combinación de sentimientos que articulan su poesía: más que la compasión por los sufrientes está el llamado a la acción, una acción que prescinde de la guerra. Pero aun ese llamado está contagiado de escepticismo, porque los civiles no han tomado conciencia. Las imágenes infernales deben tanto a la *Divina Comedia* como a la Biblia. Y el enojo sarcástico se advierte en el tratamiento del concepto y nombre de "Inglaterra". La difusión, durante la guerra, de la denominación "las dos naciones" habla del abismo que se abría entre los combatientes y los no combatientes. Si el idealismo podía conducir a las voluntades, la batalla de Somme, entre julio y noviembre, aniquiló los mejores impulsos. Hilda Spear transcribe el informe del Dr. Henry Head, miembro del Comité de Investigaciones de Guerra:

El oficial se reprime constantemente porque, antes que nada, no debe mostrar miedo bajo ninguna circunstancia. En

algunos casos los hombres se asustan, por tanto él debe reprimir todo eso. Además debe (...) pensar en sus hombres como un padre lo hace con sus hijos. Por tanto carga una enorme responsabilidad. Es en gran medida ansiedad en favor de otros.⁵⁶

La vuelta de Sassoon al frente de batalla se debe a una asunción de responsabilidad frente a sus hombres; un sentimiento parecido ha impulsado a Owen a alistarse y a conducir a sus hombres, como se desprende de su empeño en Sambre Canal y del coraje que le mereció una condecoración. Siegfried Sassoon, citado por Fred Crawford, dice que Owen tuvo compasión de los otros, no de sí mismo.⁵⁷ Pacifismo no es en su caso lo mismo que pasividad, y él pretendió "agitar" a los no combatientes que parecían complacerse en la guerra.

En su conducta personal no fue pasivo, pero en el trasfondo de su meditación religiosa proclamó, al modo de Gandhi, la no combatividad. Así dice en una de las cartas escritas en el hospital de Somme:

Los evangelistas han huido de unos pocos candeleros, el incienso discreto, los altares serenos, la música misteriosa, el ritual armonioso, hacia una poderosa iluminación eléctrica, ambiente sobre-calefactado, plataformas de palmera, grandiosos pianos, música fuerte y animada, ritual extemporáneo, pero no puedo ver que estén más cerca del Reino. (...) Yo he comprendido una luz que nunca se filtrará en el dogma de ninguna iglesia nacional; esto es, que uno de los mandamientos esenciales de Cristo fue ¡Pasividad a cualquier precio! Sufrir deshonor y desgracia, pero nunca recurrir a las armas. Ser amedrentado, ser ultrajado, ser matado, pero no matar. Puede ser un principio quimérico e ignominioso, pero ahí está. Puede ser ignorado, y creo que los profesionales del púlpito lo están, en verdad, ignorando hábil y exitosamente (...) Cristo está literalmente en "la tierra

de nadie". Allí los hombres oyen a menudo Su Voz: Nadie tiene más amor que éste, dar la vida por el amigo. ¿Sólo se lo dice en inglés y francés? No lo creo. Así ves que el puro cristianismo no puede ajustarse al puro patriotismo.⁵⁸

La pasividad proclamada por Owen podría tener una justificación filantrópica; pero la mención del pasaje evangélico (*Jn. XV, 3*) comporta un paso más allá: significa nada menos que la disyunción entre la moral del individuo y la moral del Estado. En ocasión de la Segunda Guerra Mundial T. S. Eliot proclamaba una crítica análoga en *The Idea of a Christian Society*.⁵⁹

La figura de Cristo permitirá a Owen identificar simplemente el amor. Por otra parte no deja de llamar la atención su reacción ante la severidad e iconoclasia de los evangelistas, en cuyo seno se había formado. Nos parece que esto tiene relación con su experiencia del catolicismo en Francia, el rescate de las imágenes y la particular devoción por la Virgen María, que se refleja un tanto oblicuamente en el poema "Le Christianisme". Nota B. Uttenthal que no es correcto adjudicar a Owen una visión coherente y doctrinal del Cristianismo, sea por la relación entre Dios y Cristo, sea entre el Creador y la Naturaleza.⁶⁰ Pero llama la atención que su sensibilidad natural, caldeada por las lecturas de Keats y alertada por el testimonio de la guerra, sintiese resistencia ante la desnudez de las ceremonias y se afinara ante el misterio del rito católico. En octubre de 1918 escribía sobre el temor que experimentaban los civiles:

Las personas en Inglaterra y Francia que obstruyeron de estos territorios la retirada pacífica del enemigo, están ahora sacrificando a viejos campesinos franceses y a encantadores chicos a nuestras armas. Las bombas hechas por mujeres en Birmingham están en este momento sepultando a niños vivos no muy lejos de aquí.⁶¹

Y otra carta más, de agosto de 1917, descubre en qué medida el conflicto entre los reclamos del amor caritativo y del patriotismo le resultan embarazosos de conciliar:

Mándale un Testamento Inglés a Su Gracia de Canterbury, y que consista en esta única frase ante la cual él guiña el ojo: "Vosotros habéis oído que se ha dicho 'Ojo por ojo y diente por diente': Pero yo digo que no os resistáis al mal, sino que a quien te golpea en la mejilla derecha vuélvele también la otra".

Y si su respuesta es: "¡Muy poco adecuado al penoso momento presente, mi querida señora! Pero confío en que en los buenos tiempos de Dios..." etc. (...) entonces sólo hay una conclusión posible; que no hay más cristianos ahora que al final del siglo I.

Cuando uso mi estrella y como mi ración, continúo cuidando mi Otra Mejilla; y pensando en los ojos que he vuelto ciegos, y las mejillas sangrantes de algún muchacho, que he limpiado, digo: "Mía es la Venganza, Yo, Owen, pagaré".⁶²

El problema religioso

Sobre el trasfondo rigorista y determinista de la religión materna y ante la calamidad de la guerra, el joven poeta interpela los dogmas, las verdades aprendidas y las prácticas culturales para confrontarlas con el mandamiento del amor. El acuerdo con el Reverendo Wigam no resultó, y si hizo madurar a Wilfred en su propia independenecia, es claro que por otra parte se abren las distancias entre sus motivaciones y la religión. B. Uttenthal cita unos versos de un soneto de 1915 que no están incluidos en la edición de Blunden y que testimonian la ruptura:

*Then I too knelt before the acolyte
Above the crucifix I kept my head:
The Christ was thin, and cold, and very dead:
And yet I bowed, yea, kissed -my lips did cling
(I kissed the warm live hand that held the thing).⁶³*

La lectura de "The Ballad of Reading Gaol" y de *De Profundis* de O. Wilde, le parece a D. Hibberd un adecuado punto de partida para tratar la cuestión religiosa que concierne a Owen. La imagen predominante resulta ser la de Cristo sufriente, martirologio con el que se metaforiza el sufrimiento de los soldados. "The Ballad of Peace and War", en sus distintas versiones, recorre esta metáfora: los soldados mueren por sus camaradas. Las experiencias más crueles de la guerra, sin embargo, lo conducen a abandonar este poema. La dimensión de Cristo como artista, presentada por Wilde en *De Profundis*, promueve en Owen el encumbramiento de la idea del poeta que habla de los oprimidos y de sus dolores. D. Hibberd es taxativo:

*No hay evidencia de que reconociera la divinidad de Cristo, excepto ocasionalmente en la metáfora. Las imágenes religiosas en su obra de 1918 no son un signo de fe; su función es revelar la belleza y la amargura de la vida del hombre sobre la tierra.*⁶⁴

Queda, en conclusión, un rescate de la figura de Cristo sufriente, o de Cristo redentor, pero con el acento puesto sobre el aspecto de la víctima. Su incipiente heterodoxia se revela en fragmentos de cartas de 1912 y 1913: *Todo el amor teológico se me está volviendo desagradable y (...) los espíritus cristianos más finos son aquellos que tienen directa comunicación con Poderes Invisibles.*⁶⁵

Su apartamiento del dogma no puede desmerecer el hecho de que se trataba de una mente con preocupaciones trascendentes, por una parte estimuladas por las muertes trágicas y por otra por las respuestas fallidas que daban a la guerra las religiones institucionalizadas. Owen acusa notablemente las oposiciones entre el Yahvé veterotestamentario y el Dios Padre del Nuevo Testamento. La noción del sacrificio visible en "The Parable of Old Men and the Young" indica una demanda justiciera para aplacar a la Deidad. El poema "Smile, Smile, Smile" contrapone el lenguaje pomposo de un periódico que hace de portavoz de los mayores, con el desolador anonimato que padecen los jóvenes heridos o convalecientes. De todos modos, aunque la oposición entre un Dios cruel y justiciero y un Cristo condolido tenga peso propio en el poeta, no coincidimos con la apreciación que hace Uttenthal a propósito de la carta del domingo de Pascua de 1918 dirigida por Wilfred a su madre. La carta dice así:

Dios tanto odió al mundo que El dio varios millones de hijos ingleses, de modo que quien crea en ellos no perezca, sino que tenga una vida confortable.⁶⁶

Uttenthal interpreta este pasaje como la imagen más negativa y terminante que Owen ha dado de Dios. El pasaje es una parodia desembozada de Jn. III, 16. La traducción del rey Jaime, probablemente la que Owen leería, dice así: *For God so loved the world that He gave His only begotten Son, that whoever believes in Him should not perish but have everlasting life.*

Al contrario, la parodia del texto joánico no desvirtúa la acción de Dios, sino el efecto que han operado los hombres en la decisión de la guerra. La parodia no se limita a cambiar los signos de los semas ("amar" - "odiar") sino que se extiende a otras áreas de significado. A "vida eterna" se opone "vida confortable". ¿Qué sentido puede tener que "quienes crean en los ingleses (...) lleven una vida confortable"? El sentido, a fuer de la audacia del remedo, es claro: la intervención de varios millares de soldados no puede traer mejoras para nadie; Owen no está burlándose de Dios, sino de los hombres que han invalidado o desnaturalizado Su operación.⁶⁷

Desde otro punto de vista, sin desatender al cuestionamiento teológico que despierta el atestiguar las muertes de la guerra, debe consignarse la influencia que han tenido las lecturas bíblicas en la tradición inglesa, especialmente por medio de la Versión Autorizada. D. Hibberd, en otro sentido, conjetura que Owen puede haber leído *The Golden Bough*, de Frazer, en cuyo caso no es impensable que la figura de Cristo, como la del rey Arturo, se identificara con el sacrificio propiciatorio para una renovación primaveral.⁶⁸

Es así que la muerte en guerra puede sentirse como bella no en virtud de un ideal abstracto, por ejemplo el que denuncia en "Dulce et Decorum Est", sino concretamente como un acto de amor del soldado que entrega la vida por sus compañeros. Esta entrega aparece incomprensible para los civiles, y en este caso el concepto se aplica básicamente a los hombres mayores que propician la guerra, ironizados en poemas tales como "The Parable of the Old Men and the Young", "Smile, Smile, Smile", pero también a las mujeres que por frivolidad o coquetería empujan a una idealización igualmente necia de la acción guerrera, como en "The Send-Off", "S.I.W." y "Disabled".

Con estos elementos, es ocioso preguntarse si es la guerra la que hace de Owen un poeta; no se puede dudar, en cambio, de que la guerra lo ayuda a descubrir su tono genuino y le proporciona imágenes más vívidas para su mensaje estremecedor. G. White ha desdeñado la cuestión relativa al tema de los poemas: no se trata ni del sufrimiento pasivo, ni siquiera de la muerte. La guerra es un símbolo y lo que se contrasta es la potencialidad y la actualidad; "lo que podría haber sido y lo que es".⁶⁹ La fórmula, un tanto vaga, nos parece se podría aplicar al itinerario poético del joven Wilfred; la guerra, en efecto, actualizó las virtualidades de Owen, propugnó el hallazgo de su expresión desgarrada, lo que de otro modo quizás se hubiera opacado tras las trivialidades de la poesía georgiana.

El tema de la naturaleza

La naturaleza georgiana, como se ha visto, es una reminiscencia mitigada de la naturaleza romántica. Owen no fue un poeta de la naturaleza en el sentido en que lo fueron, por ejemplo, Wordsworth y Keats. Sin embargo la naturaleza le proporciona un tipo de imágenes que contrastan con la devastación de la guerra. El mejor ejemplo de esta operación de antagonismos se da en el poema "Spring Offensive". Los soldados se aprestan al ataque y tienen una percepción de la naturaleza: el cielo blanquecino, el pasto arremolinado, las brisas de mayo, los botones de oro florecidos, el sol. Pareciera que la enumeración y la adjetivación de estos entes restaurasen una naturaleza arcádica y benigna como la que en algunos poemas presentan los poetas laquistas. Así, en la tercera estrofa, los versos: (...) *where the buttercup / Had blessed with gold their slow boots coming up*, parece ser una reminiscencia de la niñez; dice Harold que en un paseo por Uffington Wilfred registraba: *Harold's boots are blessed with gold*.⁷⁰

Pero esta visión aneja al *locus amoenus* está al servicio de una intención discordante, de modo que sea por la vía de la comparación o de la metáfora, se transforma en un contracanto o comentario sarcástico sobre la inmediatez de la contienda. Así (...) *the summer oozed into their veins / Like an injected drug for their bodies' pains*" (segunda estrofa); (...) *little brambles would not yield, / But clutched*

and clung to them like sorrowing hands; (tercera estrofa); *The sun, like a friend with whom their love is done* (cuarta estrofa), (...) *earth set sudden cups / In thousands for their blood*! (quinta estrofa; los énfasis son nuestros). Obsérvese este último ejemplo: el mismo par de rimas (*cup -up*) había sido empleado poco antes, pero la flor llamada "botón de oro" (en inglés, en realidad, "cáliz amarillo" o "del color de la manteca"), que irradiaba un destello dorado sobre las botas de los soldados, se vuelve ahora otro cáliz, en este caso verdaderamente sacrificial: la posible imagen es que los cálices de esas flores son ahora cálices que dispone la tierra para recoger la sangre de los soldados.

Existe una relación etimológica entre *bless* y *blood*, que se remontan a un grupo consonántico "bl" vinculado al florecimiento (ej: "bloom"). "Bless" era "purificar en un ritual por medio de la sangre". La cuestión que inmediatamente surge ante estas disquisiciones es si el poeta es consciente de los valores velados de las palabras. Thomas MacLoughlin, en un artículo sobre el lenguaje figurado, sostiene

Como principio general argumentaría que la historia figurada de una palabra es parte de su significado y en consecuencia es apropiada para la interpretación poética, sea o no consciente el poeta, lo haya o no se lo haya propuesto.⁷¹

Así pues, cuando en la estrofa cuarta, o sea la central, los soldados se disponen a la acción, ésta es sentida como una agresión a la naturaleza. En este poema los enemigos no son los alemanes; o dicho de otra manera, no hay enemigos visibles ni nombrados; son los hombres, sí, quienes se manifiestan en agresión, y la naturaleza responde. A la impersonalidad de la acción guerrera le corresponde el carácter ritual, trascendente, de la reacción de la naturaleza: la fertilidad saludada en el amarillo de las flores se trueca en derramamiento de sangre que vuelve a la tierra: el cielo arde contra los hombres en combate; la ladera ondulada se vuelve abrupta y agrietada.

El sentido de la agresión, en fin, se transparenta en las ambigüedades del título. "Spring Offensive" fue una ofensiva general de los aliados, en abril de 1917 (el poema se escribe un año y unos meses después). Pero el enunciado puede ser entendido como duplicidad de genitivo, bien como "ofensiva de primavera" o como

"ofensiva a la primavera"; en este último caso el título enmarcaría la índole de esta contienda: los hombres atacan a la Naturaleza. Pero tratar más acabadamente este problema requiere de dos focalizaciones: una sobre la curación a la que se sometió Owen en Craiglockhart, y otra sobre el empleo de imágenes recurrentes. En 1913, los disgustos de su relación con el reverendo Wigam y ciertas fricciones familiares habían producido un colapso nervioso en Wilfred. Cuatro años más tarde la actividad en las trincheras provoca un fenómeno semejante, una neurastenia o perturbación mental causada por el estallido de las bombas. Esta defección se transformó en un aspecto espinoso poco después de la guerra, pues algunos comentarios hicieron aparecer a Owen como cobarde.⁷²

En junio de 1917 fue enviado al Hospital de Guerra para Oficiales Neurasténicos, en Craiglockhart, próximo a Edinburgo. El lugar no es pintado de modo entusiasta por Sassoon, pero la recuperación de Owen tuvo lugar, y en buena medida ayudó a propiciarla el doctor A. J. Brock. Brock, quien se apoyaba Patrick Geddes y en Bergson sostenía que la pérdida de contacto armonioso con el medio sería causa de perturbaciones de las comunidades modernas. Para Brock el trastorno que provocaban las bombas era una manifestación del desequilibrio con el medio. Recomponer ese equilibrio, principalmente por medio del trabajo, era la base de la terapia. La relación conflictiva entre el hombre y el lugar recibía el nombre de *ergofobia*; la curación, por medio del trabajo, *ergoterapia*. Wilfred Owen aceptaría de buen grado estas ideas porque él también había estado interesado en la biología. Entre otras actividades se hizo cargo de la edición de *The Hydra*, una publicación del Hospital, dictó una conferencia sobre botánica y recogió la idea que le ofreció el Dr. Brock, a saber escribir un poema que tratara el mito de Anteo. El gigante mítico era imbatible en tanto sus pies descansaran sobre la tierra, pero se debilitaba cuando perdía contacto con ella; alzándolo, Hércules consiguió destruirlo entre sus brazos. En el número de *The Hydra* de enero de 1918, dice Owen: *Anteo tipifica la cura por medio de la ocupación en Craiglockhart. Su historia es la justificación de nuestras actividades.*⁷³

El poema muestra algunos virtuosismos aliterativos que podrían tomarse como manifestaciones de los experimentos con la pararrima. Se llamó "The Wrestlers". Wilfred escribió además un ensayo sobre una mansión que se llamaba Outlook

Tower. Artistas interesados en la naturaleza y otras personas afines se hicieron amigos de Owen probablemente por intermediación del Dr. Brock.

La conclusión a que llega D. Hibberd es que no se puede determinar qué parte le cabe al Dr. Brock en la erradicación de fantasmas de la imaginación de Owen: tales apariciones parecen ser un síntoma de la neurastenia de las trincheras. En todo caso la escritura poética habría sido vista como una forma de catarsis. No creemos que la conciencia del poeta se haya despertado a la naturaleza por especial incidencia del Dr. Brock; en cambio no es desatinado pensar que esa conciencia alertada por la experiencia de la guerra, haya postergado las imágenes artificiales o preciosistas y se haya plasmado en las imágenes dantescas de "Strange Meeting", "The Sentry", o, con el detallismo de Hieronymus Bosch, en las visiones de "The Show".

En fin, no puede dejar de reconocerse que las bases curativas del Dr. Brock eran falaces: siendo la guerra la manifestación más consternante de la dislocación del hombre con respecto a la tierra, la ergoterapia representaba la terapia destinada a capacitarlo para volver al frente. Al finalizar octubre de 1917 la Junta Médica declaró a Wilfred Owen apto para el servicio. Pronto sería destinado a Scarborough.

La naturaleza estuvo siempre presente en los poemas de Owen. En las formas clásicas de su poesía, esencialmente los sonetos, la naturaleza se fragmenta en la mención de las flores, aromas, sonidos y observaciones congruentes con el decadentismo romántico. Por su compleja estructura sonora el poema "From my Diary, July 1914" ejemplifica la captación de una natura casi idealizada: "shimmering trees", "birds", "morning gold", "warbling water brooks", "petal-shower", etc. "Sonnet to a Child", "The Fates", "Song of Songs" reconocen parecida tesitura.

Pero en los poemas guerreros la concepción de la naturaleza -como se ha visto en "Spring Offensive"- se modifica claramente. Sasi Das llama a la naturaleza a *vast dominion of escape*, a manera de evasión de la realidad de la guerra.⁷⁴ Pero este escapismo no significa exactamente sustraerse de la guerra sino recuperación de un conjunto de objetos y símbolos que hacen contraste con la destrucción que ocasionan las armas. A este proceso le llama "incubación"; éste prepara al siguiente, "iluminación", el cual correspondería a la plasmación poética propiamente dicha.⁷⁵

La naturaleza, frente al hombre, puede comportarse de una manera análoga a la visión de un Dios poderoso: puede ser benévola con quienes la respetan, pero

despiadada con quienes desatan la violencia. Las imágenes de los ritmos naturales se tñen con violencia bélica en "The Unreturning": *Suddenly night crushed out the day and hurtled / Her remnants over cloud-peaks*. El amanecer señala la entrada de la acción guerrera: en "Exposure": *The poignant misery of dawn begins to grow*; en "Cramped in that Funnelled Hole": (...) *they watched the dawn / Open a jagged rim around; a yawn / Of death's jaws*; en "S.I.W." el soldado se suicida al amanecer: *One dawn, our wire patrol / Carried him. This time, Death had not missed*.

Los colores no reciben un tratamiento original, sino en todo caso evidente o emblemático. El poema "The Show" metaforiza a los soldados alemanes en orugas grises como era el color de los uniformes; los otros vermes, de color marrón, corresponden a los británicos. La oscuridad es indicadora de muerte, pero también el amanecer puede aparecer con connotación macabra. La tierra, en particular las profundidades, como en "Cramped in that Funnelled Hole" y "Strange Meeting", sirve para introducir la imagen dantesca, pero acaso también la de Frazer, en el sentido de que la caverna absorbe la sangre que se filtra desde la superficie. El color carmesí, o el rojo, están asociados al calor vital, al amor y a la sangre. La sangre es principalmente el símbolo de la culpa, como por ejemplo en "Mental Cases": *Sunlight seems a blood smear; night comes blood-black / Dawn breaks open like a wound that bleeds afresh*. Como en *Timón de Atenas* -como, en otro registro, el poema the Donne, "El Sol"- el sol se convierte es fenómeno nocivo y perturbador. La bivalencia del sol es notoria en el poema "Futility": la primera persona poética urge a otros para que pongan a un soldado al sol: el sol lo ha despertado siempre y el sol sabría si algo puede despertarlo ahora entre la nieve. Pero siendo capaz de resucitar otras formas de vida no puede agitar la vida del soldado muerto, y el cuestionamiento pasa a ser trascendente. Creemos que el análisis lógico del poema que introduce B. Uttenthal es inconducente. Más importante que la aseveración de que la tierra no sea una estrella fría, lo que se cuestiona en el poema es la acción resurgidora del sol si todo para en muerte. *Fatuous sunbeams* es el predicado de la futilidad que se aplica a la misma *natura naturans* cuando el término es una vida joven tronchada.

También en "Inspection", aunque desde el lado sarcástico, la sangre es vista como suciedad. Sangre propiciatoria, pero inútil, es la que derrama Abraham en "The

Parable of the Old Men and the Young", aunque no haya mención explícita de la sangre. El símbolo de la sangre no es monosémico. En "Spring Offensive" la imagen del verano inoculándose en las venas de los soldados, comparada con una droga inyectada para sus dolores, parece apuntar a una unidad por medio de la sangre, una comunión del hombre con la naturaleza, el primero receptor de la vida a partir de la segunda, que actúa como transfusora. Es verdad que poco después la acción guerrera hace desplomar esta comunión. De modo análogo la sangre puede rubricar el sentido amistoso entre los compañeros de trinchera. En "Apologia pro Poemate Meo" dice: *Bound with the bandage of the arm that drips; / In the hoarse oaths that kept our courage straight; / Knit in the webbing of the rifle-thong.*

La fusión de la sangre con la tierra, aunque comporte una reintegración en la naturaleza, no se ve nunca como alivio ni como consuelo. En "The Kind Ghost" la muchacha sueña con jardines *Not marvelling why her roses never fall / Nor what red mouths were torn to make their blooms.* En "Greater Love" la voz de los ingleses muertos no se oye más: *Now earth has stopped their piteous mouths that coughed.* La reintegración en la naturaleza, en fin, asume una doble interpretación humorística en el poema "À Terre": en primer lugar por el pobre consuelo que eso podría representar para el mutilado -el subtítulo dice entre paréntesis: "filosofía de muchos soldados"- y en segundo lugar por tomar en broma las palabras de Shelley, y con él la tradición romántica que ensalza con ribetes panteístas la absorción del hombre en el cosmos: *I shall be one with Nature, herb, and stone, / Shelley would tell me. Shelley would be stunned.*

En "Fragment: A Farewell" retoma la imagen del carmesí de los labios; en "The Sentry" se evoca, aunque con intención de no recordarla, la sangre vertida por los soldados. En "Strange Meeting" el desconocido hallado en la caverna de ultratumba reproduce imágenes purificadoras. El elemento purificador del Apocalipsis -la *ekpírosis*, que parece ser bienvenida en *Little Gidding*, es una imagen de poco beneficio para Owen; él ha visto el fuego y el resultado son cadáveres que se deshacen en el barro. Es así que el agua reasume su virtud clarificadora, casi bautismal:

*Then, when much blood has clogged their chariot-wheels
I would go up and wash them from sweet wells,*

(...)
*I would have poured my spirit without stint
But not through wounds; not on the cess of war.
Foreheads of men have bled where no wounds were.*

En un rango irónico lo dice el soldado castigado por presentar una mancha en el uniforme (en "Inspection"). El soldado desvía la mirada lejos, donde su sangre "se había mezclado para siempre con la arcilla":

*"The world's washing out its stains," he said.
"It doesn't like our cheeks so red.
Young blood's its great objection
But when we're duly white-washed, being dead,
The race will bear Field-Marshal God's inspection."*

Próxima a la imagen de la sangre está la del barro, y el barro tiene que ver con un cluster de imágenes que dicen relación con el hundimiento, la experiencia subterránea, y en un par de casos, la experiencia de ultratumba: así "Dulce et Decorum Est", "Mental Cases", "Strange Meeting", "Spring Offensive", "Cramped in that Funnelled Hole".

D. Hibberd menciona una experiencia de horror relatada por Wilfred Owen a raíz de haberse quedado encerrado en un subterráneo de Liverpool a causa de un bombardeo.⁷⁶ El barro ("mud": la rima favorece la asociación con "blood") es en su pesadez y suciedad lo opuesto a la sangre que difunde vida. Pero cuando la sangre escapa del cuerpo herido y se mezcla con la tierra, entonces ambas imágenes pasan a ser complementarias. En "Apología por Poemate Meo" la primera persona poética revela haber visto a Dios a través del barro, pero es el que se cuarteja en las mejillas de los desdichados; en "Dulce et Decorum Est", el hombre asfixiado por el gas tropieza y se ahoga; sus compañeros, que han perdido las botas, van "calzados en sangre". En "Mental Cases" la visión corresponde a "Purgatorial Shadows". En "Strange Meeting" y en "Cramped in that Funnelled Hole", a presencias dantescas. También en "The Show" los vermes que se mueren se entierran en hoyos y zanjas.

Si la tierra puede connotar el sema de la gloria, el barro destituye inmediatamente la noción heroica.

La tabla de contenidos

La tabla que esbozó Owen para sus poemas es iluminadora en cuanto al carácter demostrativo o controvertido que ha querido imprimirle a sus poemas. En la columna "Motive" se destacan: "la antinaturalidad de las armas" donde se incluye "Arms and the Boy"; "inhumanidad de la guerra", por ejemplo "Inspection"; "indiferencia doméstica", en el caso de "Dulce et Decorum Est" y "The Dead-Beat"; "estupidez de la guerra", donde cabe "Strange Meeting". Algunos de los poemas están encerrados en una llave que predica "protest" y otros son presentados como dudosos. El predominio de la función *engagée* del poemario es visible, a tal punto que el carácter ordenador predominante es el que Jon Silkin ha introducido en los poemas. Apoyándose en las ya más confiables cronologías, presenta una clasificación que se afirma en otros ejes, a saber: 1) poemas en los que la Naturaleza es el principal elemento, como "Exposure", "Anthem for Doomed Youth", "The Show", "Spring Offensive" y otros. 2) Poemas al modo de Sassoon, que ejercitan una protesta contra la guerra; entre ellos "Le Christianisme", "The Dead-Beat", "Dulce et Decorum Est", "The Sentry". 3) Poemas de "compasión y piedad", como "Anthem for Doomed Youth", "Miners", "Asleep", "The Send-Off", "Greater Love". Finalmente, 4) un acápite que cobija a los poemas que no caen en ninguna de las categorías anteriores. Aquí entran "Apologia pro Poemate Meo", "Insensibility", "Futility". Se observa que la clasificación es servicial pero de ningún modo exhaustiva ni tajante.⁷⁷

La tabla es la siguiente:

La versificación

Wilfred Owen cultivó de un modo *sui generis* el soneto, que no sigue el patrón habitual de encadenamientos de rima del soneto inglés ni es aplicable a todas las piezas. En "Happiness", por ejemplo, hay una división del octeto y sexteto, éste último constituido por pareados; en "Sonnet on Seeing a Piece of our Artillery Brought into Action" existe la misma división, pero con sólo dos rimas en el octeto y un esquema más común que en el caso anterior para el sexteto, que es en realidad un cuarteto y un pareado. Lo mismo se aplica a "Sonnet to a Child", "The Fates" y "Anthem for Doomed Youth". En "The Next War" pasa lo mismo, pero la rima en el octeto es abrazada en lugar de encadenada. En "Hospital Barge at Cérisy" existen rimas que siguen el esquema abrazado. Pero el sexteto incorpora tres rimas en un esquema 9-12, 10-13 y 11-14. En "To Eros" hay un esquema abrazado en el primer cuarteto y encadenado en el segundo, que sin embargo mantiene una de las rimas del anterior. Existen blancos tipográficos entre octeto y sexteto en unos casos ("Music"); entre cada una de las estrofas, en otros ("My Shy Hand"); entre los dos cuartetos y entre éstos y el sexteto ("Storm"). Se puede observar que hay pocos sonetos idénticos en cuanto a la estructura externa. Las variaciones revelan una voluntad de búsqueda y de hallazgo de las combinaciones más apropiadas. El corpus incluye otras formas cerradas o tradicionales, entre ellas cuartetos ("Shadwell Stair"), quintetos con una suerte de estribillo ("Exposure"), y sin él ("Winter Song"), cuartetos ("Fragment: 'It is not Death'"), sextinas ("Greater Love", "Disabled"), octavas ("Conscious"), tercetos ("Song of Songs"), cuartetos anisométricos ("Miners").

Tratándose de un cuerpo poético poco extenso, es claro que Owen ha ensayado una apreciable variedad de formas buscando la mejor adecuación tonal. También llama la atención el alto porcentaje de formas cerradas, sobre todo si se piensa que los poemas más destacados están escritos según esquemas abiertos. D. Hibberd ensaya una explicación de este fenómeno sobre la base de la comprobación de que algunos de los poemas de forma abierta habían sido originalmente redactados como formas cerradas. La explicación es que siendo la experiencia de la guerra tan

particularmente repugnante y caótica, se imponía un severo control de las palabras para convertirla en material de poesía.⁷⁸ La justificación del verso que establecen Wordsworth y Coleridge en el Prefacio de las *Baladas líricas* no es diferente.

Este pasaje de la forma cerrada a la abierta marca al menos dos aspectos de la génesis poética de Owen: en primer lugar la necesidad de controlar las emociones equilibrándolas por medio de las exigencias de la forma. El poeta que encontraba su voz más autorizada en el tema de la guerra no hallaba contradicción en esbozar sus poemas según patrones de tradición centenaria. En segundo lugar, la voz más genuina parecía querer buscarse unos conductos más abarcantes, menos condicionados y así los poemas son re-escritos en ritmos más sueltos y estructuras indeterminadas. El proceso es, en consecuencia, una suerte de oscilación entre inclinaciones hasta discernir lo más adecuado allí donde la temática es más rigurosa, devastadora e intransferible en cuanto experiencia: el combate en el frente. D. Hibberd apunta otros datos significativos, por ejemplo cómo los borradores se enriquecen por mutaciones en la puntuación y cómo se observa una preferencia por el recurso tipográfico de la raya. Los experimentos con el verso blanco y con la pararrima parecen haber comenzado en el hospital de Craiglockhart.⁷⁹

Como los sonetos tempranos nada tienen que ver con la guerra, sino más bien con el credo estético, la naturaleza o el eros, ha de observarse en el soneto una transferencia semejante a la de la pararrima, es decir la apropiación de formas preexistentes y su habilitación para hacerlas vehículo de experiencias radicalmente polares, destructivas. La imprecación a la pieza de artillería en uno de los sonetos, "Anthem for Doomed Youth" es un ejemplo saliente de esta habilitación.⁸⁰

La experimentación más importante, y en algunos casos virtuosista, es la que Wilfred Owen efectuó con los sonidos. No fue él quien inventó el recurso llamado "pararrima". La había empleado Jules Romains en la *Vie Unanime*, en 1908. Existen antecedentes en lengua galesa e islandesa. Gerald Manley Hopkins había descubierto las combinaciones de esta última aunque no las había puesto en práctica en su propia poesía. La rima plena había sido transgredida en poemas de Emily Dickinson, y David Daiches recuerda que un ejemplar de poesías de Shelley en poder de Owen tenía marcados grupos de semirrimas.⁸¹ B. Uttenthal señala que en un borrador de 1913 Owen registraba secuencias de pararrimas.⁸² En 1918,

cuando Owen traba relación con Charles Scott Moncrieff, lo estimula para que continúe con su traducción de la *Canción de Rolando*. Scott Moncrieff, que procuraba imitar el sistema asonantado del francés antiguo, dedica su traducción a Owen, a quien llama "mi maestro en asonancia", aunque no parece que Owen haya empleado asonantes. ¿En qué consiste, pues, su aporte?

Antes que nada, la terminología aparece confusa y conviene aclararla. Rima llena (*full rhyme*) es lo que corresponde a la rima consonante en español, o sea coincidencia de sonidos a partir de la última vocal acentuada e incluyéndola. La semirima (*half-rhyme*), un elemento prosódico que desconocemos en español, consiste en que las palabras se asemejan sólo en sus consonantes finales; por ejemplo "blind" / "wind", "lark" / "stork". Se trata de algo similar al asonante español, sólo que en lugar de coincidir vocales coinciden consonantes.

La palabra *pararrhyme* parece haber sido empleada por primera vez por Edmund Blunden, precisamente para describir el empleo que ha hecho Owen. En este caso define una coincidencia de sonidos consonánticos no sólo después sino también antes de la vocal acentuada, pero estas vocales son de diferente valor. En "From my Diary: July 1914", Owen hace rimar "birds" con "bards", "flashes" con "fleshes", "heat" con "heart", etc. En "Strange Meeting" riman "escaped" y "scooped", "wild" y "world", etc. De este modo la pararrima vendría a aproximarse a lo que en español se llaman rimas ricas, salvo que en esta caso se presupone la coincidencia de valores vocálicos, mientras que la no coincidencia es requisito de la pararrima inglesa. En el primer poema citado el esquema combina pararrimas de los versos impares con rimas plenas o consonantes para los pares. En "Futility" mezcla rima plena, como "snow"- "know"; semirima, por ejemplo "seeds" - "sides"; pero también pararrima, como en "stir" - "star", "tall" - "toil".

Otros recursos tradicionales que se hallan en los poemas son onomatopeyas, rimas internas y aliteraciones. Señala D. Hibberd que a menudo los poemas más virtuosistas en su despliegue prosódico no son los mejores en cuanto a intensidad.

Pero dado que el empleo de la pararrima ha sido notado insistentemente como aporte gobernado con destreza, conviene una sucinta observación diacrónica. Los poemas tempranos de Wilfred echan mano de la pararrima con efectos ornamentales o recreativos. Este es el caso de "From my Diary: July 1914" o de "Song of Songs".

Lo notable es que este recurso, a primera vista artificioso, haya sido llevado con tanta eficacia a los poemas de guerra. D. Hibberd hace radicar este extraño acierto en que la pararrima produce un efecto de disonancia y fracaso; se quiebra nuestra expectativa de percibir el cierre completo de la rima. D. Enright dice en cuanto a esto:

La pararrima le brindó la medida de control formal que él deseaba sin el tañido demasiado melodioso e inapropiado (en atención al contenido) de la rima pura. Simultáneamente, y digno de notar en "Strange Meeting" y en "Exposure", contribuye a dar una música propia, ominosa en sus entonaciones.⁸³

Pero lo más efectivo en cuanto al sutil empleo de este recurso es lo que ha formulado Michael Roberts (debe advertirse que aquí "half-rhyme" equivale a "pararrhyme"):

En la poesía de guerra de Wilfred Owen, las medias rimas casi invariablemente caen desde una vocal de rango alto a una de rango bajo; así se produce un efecto de frustración, desilusión, desesperanza. En otros poemas se usan medias rimas ascendentes; lo cual produce el efecto opuesto sin llegar a la completa energía de la rima.⁸⁴

Parece que el primer poema compuesto con pararrimas es "Song of Songs", de 1917. Los demás poemas incluidos en la edición de Blunden que cultivan este recurso son: "From my Diary: July 1914" (octubre de 1917), "Insensibility" (octubre de 1917), "The Show" (noviembre de 1917), "À Terre" (diciembre de 1917), "Exposure" (diciembre de 1917), "Miners" (enero de 1918), "Strange Meeting" (junio de 1918), "Arms and the Boy" (mayo de 1918) y "Futility" (mayo de 1918). "Insensibility" indica un empleo sutil y es el punto de inflexión para un manejo más meditado de la pararrima.

Ubicación de Owen en la poesía inglesa

Surge intentar un emplazamiento de la obra de Wilfred Owen en el curso de la poesía inglesa del siglo XX, y en especial de la poesía de guerra y sus proyecciones. La labor delicada que Owen ha efectuado en sus poemas es signo de que no se trataba de un espontaneísta sino que amaba la lengua heredada, a la cual enriqueció haciéndola vehículo de otros tonos, adaptando recursos prosódicos conocidos para explorar otras zonas de la experiencia, variando el tratamiento de las formas tradicionales, incorporando al poema el lenguaje "de los Tommies", pulsando las cuerdas de la ironía y la sátira.

El amor por la lengua inglesa, sin embargo, no se corresponde con una defensa de "lo inglés" en el campo de la política internacional. Owen no es germanófilo, ni tibio ni antipatriota. Él mismo elige alistarse y gana su condecoración de guerra. Pero percibe como pocos el horror de la guerra, descubre la profunda humanidad del enemigo que tiene adelante porque no se diferencia de su propio compañero de trincheras, se hace eco de las masacres sufridas por jóvenes manipulados por intereses subrepticios y esgrimidos por quienes nada tienen que ver con el sufrimiento del frente de batalla. Acaso, y sin extremar visiones proféticas ni elucubraciones metatextuales, haya intuido una Europa unida y consolidada sobre la base de otros ideales que los que hasta entonces predominaban. El rescate de la naturaleza y de la cultura, el cultivo de la poesía y de las artes, la amistad, la honda comprensión del alma humana, a menudo condicionada para ejecutar roles impuestos, su capacidad de empatía, quizá muestren la faz trascendente de Owen, ante quien se levanta "el largo y negro brazo del cañón apuntando al cielo", las voces de los periodistas que hacen noticia de los dolores execrables y de presuntos botines tomados al enemigo, las instigaciones de los civiles que sueñan con planes abstractos, las exigencias de los sistemas deshumanizados y tecnólatras.

Observa G. White que la plena significación de Owen no fue plenamente captada por Siegfried Sassoon.⁸⁵ A lo mejor estuvieron demasiado cerca uno del otro; acaso la impresión de la guerra impidiera en ese momento distinguir con claridad la emoción de las almas de la emoción de la poesía. Un poema tan suscitante como "Strange Meeting" llamaría tempranamente la atención del crítico Middleton Murry quien llega a emparejar la figura del joven Owen con la de Yeats.^{86 87}

La publicación de los poemas, fomentada por la madre en 1920, recibió reseñas favorables de E. Blunden y Robert Nichols. Blunden contribuiría con la edición más conocida, la de 1931, y haría una reputación creciente de Owen como el poeta más destacado de la guerra. El análisis del uso de la pararraima es en todos estos casos un elemento fundamental del juicio. A su turno, *The Times Literary Supplement* es poco favorable al poeta, a quien le imputa el uso de rimas "imperfectas".⁸⁸ En términos generales la estrella de su fama se opaca en la década del veinte hasta llegar a 1931. La "Memoria" que precede a la edición de Blunden, al tomar datos ofrecidos por la madre de Wilfred, es un documento necesario para cualquier estudio sobre el tema.

La crítica en lengua inglesa acogió la nueva edición, y aunque la terminología sobre las formas de versificación siga siendo ambigua, es evidente que los recursos de la sonoridad son los que más despiertan el interés de los comentaristas. Pero en la década del treinta la ponderación de Owen no se restringe a los experimentos sonoros, sino que además se lo reivindica como poeta capaz de trascender el compromiso de la guerra. Así lo expresa Richard Church en "The New Statesman and Nation".⁸⁹

Hay una voz discordante: la de Horace Gregory, quien agrupa a Owen con los poetas georgianos y lo desecha por igual.⁹⁰

En *The Criterion*, J. M. Parsons rescata la percepción de la decepción de la guerra por parte de Owen, sus recursos estilísticos, las referencias cruzadas y las anticipaciones; y cataloga a su poesía como de propaganda en el mejor sentido de la palabra, es decir como reacción frente a la más consternante de las experiencias comunitarias.⁹¹

Para los poetas de entreguerras se cuenta con testimonios de Stephen Spender, C. Day Lewis, Christopher Isherwood, Louis MacNeice. Se ve a Owen como poeta revolucionario en cuanto a su crítica a los intereses bajos y el rescate de la espiritualidad. Spender recuerda la voluntad manifestada por Owen en lo que concierne a advertir. Owen, según Spender, se habría interesado en las cuestiones sociales si hubiera sobrevivido. El grupo de Auden pudo ver a Owen como precursor, pero es sabido que los supuestos anacrónicos siempre son riesgosos. Owen muestra desconfianza hacia todo tipo de ideología, doctrina o fanatismo.⁹² Stephen

Spender ha tratado el tema de la compasión no ya ante los hombres que están en el frente de batalla, sino ante las víctimas de la postguerra: es un sentimiento que puede afiliarse a la preocupación de Owen.⁹³ En todo caso, Spender recuerda cómo las cosas aparentemente no-poéticas podrían ser material para la obra de arte, y en este aspecto es posible que la visión tétrica de Owen haya incidido en los nuevos enfoques del propio Spender.⁹⁴

Finalmente, estos poetas, llamados a veces "Pylon Poets", no consiguen con el empleo de la pararrima el efecto integrado y visceral que posee en Owen, y con el tiempo van abandonando los experimentos sonoros.

Caso aparte es el de la vinculación entre Owen y Yeats. El primero ha gustado de la poesía del segundo, a punto de incluir un epigrafe tomado de Yeats en el poema "S.I.W."

Pero en el "Prefacio" a *Oxford Book of Modern Verse* (1936), W. B. Yeats se manifestó en términos poco halagüeños:

Siento disgusto por ciertos poemas escritos en medio de la gran guerra (...) Los escritores de estos poemas fueron invariablemente oficiales de excepcional coraje y capacidad (...), sus cartas son vívidas y humorísticas, no carecían de alegría (...) pero se sentían atados, en palabras de los mejores conocidos, a encarecer el sufrimiento de sus hombres. En poemas que tuvieron por un tiempo considerable fama, escritos en primera persona, hicieron de ese sufrimiento el propio. He rechazado esos poemas por la misma razón que Arnold quitó a su Empedocles on Etna de circulación; el sufrimiento pasivo no es tema para poesía (...) no es posible escribir The Persians, Agincourt, Chevy Chase: un descuidado ha conducido su automóvil al lado equivocado de la ruta: eso es todo.

*Si la guerra es necesaria, o necesaria en nuestro tiempo y lugar, lo mejor es olvidar su sufrimiento como nos olvidamos de las incomodidades de la fiebre...*⁹⁵

Owen no estaba en la antología, las protestas arreciaron y Yeats se encontró con el fenómeno de un gusto generalizado por la poesía de Owen. Con todo, no dio marcha atrás, sino que privadamente le escribió a Dorothy Wellesley:

Cuando excluí a Wilfred Owen, a quien considero indigno del rincón de los poetas de un diario regional, no sabía que estaba excluyendo al consagrado hombre-sandwich de la propaganda revolucionaria. Todo él es sangre, suciedad (...)

96

No es éste el lugar para discutir la estética de Yeats. En su comentario sobre esta destitución, White sostiene que para Yeats la poesía no podía residir en ningún acontecimiento magno, porque su posición estética era de única subordinación al arte.⁹⁷ Así el "sufrimiento pasivo" no podría armonizar con el poder que Yeats atribuía a la mente humana. Las dos posiciones serían extremas e inconciliables. En el cotejo intervienen el poema "Second Coming", de Yeats, y "Strange Meeting", de Owen. Ambos presentan una visión devastadora del futuro humano y de sus valores pisoteados, pero Yeats es un observador distante, mientras que Owen participa de la misma entrevista con el soldado muerto y toma partido. Finalmente White formula una razón psicológica (si es que las demás, en el fondo, no lo son): al desechar la cualidad edulcorada de algunos versos de Owen, Yeats estaba rechazando sus tempranos años poéticos, cuando ciertas cualidades sensuales y decorativas envolvían sus ritmos; de ellas procuraba deshacerse para conquistar la sobriedad de su poesía de madurez.

Con la explicación de White coincide John Johnston: Yeats habría rechazado en Owen las visiones proféticas de que se tomaron los poetas del grupo de Auden por razones doctrinarias.⁹⁸

La verdad es que el estudioso Sasi B. Das ha ofrecido muy otras razones que no dejan a Yeats en situación airosa. El crítico hindú opina que Yeats fue guiado por los celos al excluir a Owen de su antología: el grupo de Auden recalaba mucho más en Owen que en el propio Yeats y su fama póstuma crecía a pesar del premio Nobel que conquistaría el irlandés.⁹⁹

En todo caso -así concluye White- la exclusión de Owen del canon propuesto por Yeats benefició al primero y perjudicó la reputación del segundo como crítico. Las antologías difícilmente dejan de acoger con entusiasmo piezas de Owen, y en general se lo vindica como el mayor poeta de la Primera Guerra Mundial. Una publicación ilustrada hecha por *The Gehenna Press*, contiene trece poemas de Wilfred Owen. En 1945 Sassoon publica su autobiografía, *Siegfried's Journey*, donde incluye memorias de Owen y contribuye a aclarar aspectos de su biografía.

En 1960 se ocupó extensamente de Wilfred Owen el Dr. D. S. R. Welland. En 1962 Benjamin Britten eligió poemas de Owen para su *War Requiem*, estrenado en Coventry Cathedral; la obra ha sido ejecutada con éxito desde entonces.¹⁰⁰

Otro hito lo constituye la publicación de los poemas de Wilfred en edición de C. Day Lewis: *The Collected Poems of Wilfred Owen*.¹⁰¹ Su criterio es más efectista en la presentación; el orden no es cronológico sino impresivo; los poemas más conmovedores están al comienzo. C. Day Lewis reconoce que Owen fue el que con su denuncia de la guerra caló más hondo en los miembros de la generación del propio Lewis. En todo caso, una reedición a medio siglo de la muerte del joven poeta habla del interés renovado que suscita. Casi simultáneamente John Bell, asistido por Harold Owen, publica las cartas completas.¹⁰² Son seiscientos setenta y tres piezas que suministran una base inevitable para conocer la persona del poeta. En 1963-65 Harold Owen había publicado su voluminosa memoria en tres partes, *Journey from Obscurity*. De una manera no estrictamente biográfica va apuntando datos y recuerdos desde la infancia de su hermano mayor.

Además está el estudio de Jon Stallworthy llamado *Wilfred Owen*.¹⁰³ La tutela ejercida sobre los poemas por Siegfried Sassoon, auxiliado por la posesiva madre de Wilfred, había configurado una visión unilateral del poeta que la "Memoria" de Blunden no lograba desmontar. Blunden contaba con los testimonios de Mrs. Gray, una persona que asistía a los oficiales convalecientes en el hospital de Edimburgo, y de Frank Nicholson, quien, como se ha visto, era bibliotecario de la Universidad. La obra de Stallworthy, al incorporar el material de distintas fuentes, ha contribuido a enriquecer la descripción de la personalidad de Owen; hechos tales como la lamentación de la guerra y a la vez la conquista de una Cruz Militar, la capacidad de transfigurar experiencias recientes y personas en una poesía de complejos recursos, están hablando de un temperamento multifacético, insatisfecho, inquieto y exigente.

Con todo, es de notar que Philip Larkin toma distancia de una interpretación central de Stallworthy, a saber, que la experiencia de las trincheras produjo una suerte de maduración repentina de las potencias de Owen.¹⁰⁴ Es ahora claro, según Larkin, que esta realización es resultado de una intrincada red de motivaciones, en las que la guerra y el encuentro con Sassoon ocupan un sitio prominente, pero no absoluto. La bibliografía que acompaña a este trabajo revela la prosecución de los estudios en torno al poeta caído a los veinticinco años.

El epistolario

Señala Simone Featherstone en su "Introducción" al libro titulado *War Poetry: (...)* "la poesía de la guerra impide soslayar que existe una estrecha cercanía entre escritura y experiencia personal y compromete al lector con terribles y reales desafíos morales".¹⁰⁵ Esta reflexión resulta sumamente pertinente si recordamos que para muchos intelectuales la Guerra del Golfo no fue sino una serie de actuaciones retóricas. El propósito de este acápite es acercar al lector hispanohablante material que le permita configurar un juicio propio acerca de las negociaciones que se establecen entre Owen, el soldado de la Primera Guerra Mundial y Owen, el poeta.

El estudio de las cartas de Owen en relación con sus poemas se inscribe en la convicción de que la experiencia vital es el origen último de su poesía. Hay una realidad cuestionada frente a la cual se rebela el poeta, pero es el contacto y la inmersión en esa realidad lo que le permite encontrar su voz. Si su poesía persiguió el propósito de mostrar la cualidad trágica de la guerra, el mismo propósito inspira su epistolario desde 1916.

El epistolario de Owen está constituido por un conjunto de 673 cartas y se extiende desde 1911 hasta el 31 de octubre de 1918, cuatro días antes de su muerte en el Canal de Sambre-Oise. Philip Larkin establece lo siguiente en torno a la "Memoria" escrita por Blunden:

Sean o no estas consideraciones las claves del Wilfred real, es cierto que la figura bidimensional de la "Memoria"

*de Blunden se ha ido para siempre y para bien. En su lugar, debemos aceptar una personalidad mucho más complicada e incluso contradictoria: aunque sea un lugar común, singularmente dotada, compasiva y por momentos insensible; complaciente por momentos, tímido en otros, caracterizado por una extraña persistencia del dominio materno aún en la madurez, sin embargo retiene el entusiasmo y la alegría propias de la juventud.*¹⁰⁶

Si bien en el mismo artículo Larkin afirma que *las cartas no nos preparan de ningún modo para los poemas*, reconoce que hay algunas alusiones, aunque a su juicio muy pocas, comparables con los estados de ánimo expuestos en "Futility" o "Greater Love". Nos inclinamos a considerar, junto con muchos otros críticos, que las cartas escritas a partir de 1917 presentan la visión desilusionada y desmitificada de la Guerra que nutre la visión preponderante en la mejor poesía de Owen.¹⁰⁷

De los múltiples temas sobre los que las misivas podrían ilustrarnos nos centraremos en dos aspectos: su vocación poética y su experiencia en el frente. En la carta que citaremos a continuación se evidencia también su preocupación por las limitaciones técnicas que pudieran presentársele. El 5 de marzo de 1915 – repárese en que esta misiva es previa al enrolamiento de Owen, cuando está en Merignac como tutor– escribe a su madre lo siguiente:

Si yo estudio no será, como escribe papá, para "forjar un futuro confortable". Un futuro confortable para mí será obtenido por medios muy diferentes. Para algunos pareceré un joven sin los pies sobre la tierra. Pero he mantenido mi pie firme y audaz guardado dentro de mí durante años. Todavía niño, vislumbré que la más plena forma de vida era la del Poeta. Ahora lo sé pero tengo que comprobar si es la más alta y la más rica, aunque comienzo a pensarlo. Y me pregunto si he nacido para eso.

Bien, hasta aquí me encuentro en posesión de un buen número de certificados de nacimiento en ese sentido.

(...) y lo esencial es: para ser capaz de escribir como yo sé es necesario estudio: primero un período de estudio, luego intercambio con dos o tres poetas elegidos y después la soledad. Mi corazón está listo pero ni mi cerebro está preparado ni mi mano entrenada. ¡Y todo sin probar! Entreveo un posible fracaso.¹⁰⁸

Queda explícito en esta carta, si se toman en cuenta los controvertidos juicios de su "Prefacio", que Owen no desprecia la poesía ni la considera un destino secundario ni subsidiario. Confiesa a su madre haber encontrado la vocación de su vida; le comunica que ha abandonado las aspiraciones a transformarse en Reverendo y reafirma su llamado:

Hay un título que celebro, una vocación clara y audible, una Esfera donde podré influir por la Verdad, un trabajo desde el cual podré fortalecer la Belleza, un modo de vida totalmente conveniente para mí. En prueba de ello, puedo jurar que no apreciaré ninguna otra dignidad: Director de Eton, Arzobispo de Canterbury o Rey de la Raza Inglesa. Mis ambiciones son menores que las de Macbeth y con todo, mayores, no tan felices y con todo mucho más felices (p.102).

Esta carta, cuyas reiteradas correcciones en el manuscrito demuestran la importancia que Owen otorgaba a su actividad epistolar, permite arribar a las siguientes conclusiones: en primer lugar, no podemos dejar de notar que es fuerte en él la influencia de una concepción romántica de la poesía ("la más completa y plena forma de vida era la del Poeta"); en segundo lugar, es interesante subrayar el hecho de que, aún en medio de su exaltación juvenil, anhela prepararse, desarrollarse, aprender el "oficio de Poeta". Contrariamente a lo que afirma

Johnston en el artículo "Pity was not enough" (1964), parece que la preocupación por la Poesía es temprana en Owen, aunque a partir de las experiencias vividas entre los años 1916-1918 la poesía será para él algo más esencial y profundo que reducirá la preocupación por la armonía, las formas y la técnica a un mero accesorio. Dos cartas escritas con posterioridad a su encuentro con Siegfried Sassoon permiten percibir la magnitud del cambio operado en Owen, cambio que será el origen de su frase: "No me preocupa la Poesía". Una de ellas, fechada el 7 de agosto de 1917, está dirigida a su madre, Susan, a quien le comenta que ha estado leyendo una biografía de Tennyson (*vid. n. 8*).

El poeta establece una clara distinción entre la visión romántica de Tennyson, quien en el poema "Crossing the Bar" idealiza la muerte, y su propia visión descarnada (la de Owen) a partir de la experiencia en el frente entre enero y abril de 1917. Esta acción, que es recordada por los historiadores como uno de los hechos más desgarradores de la Gran Guerra, constituyó prácticamente el bautismo de fuego de Owen y el hecho que, según muchos de sus críticos, lo maduró como poeta. El mismo autor percibe el cambio y presiente que su producción poética queda dividida en un antes y un después de esta experiencia. Meses más tarde, en una carta fechada el 30 de diciembre de 1917, le comenta a Leslie Gunston que tanto Sassoon como R. Graves se han interesado por su poesía:

Graves también me ha escrito diciéndome que "debo sacar pecho y mostrarme grande" pues tengo derecho como muchos de ellos.

Algunos poemas míos que le dio Siegfried Sassoon se los pasó a Nichols...

Ellos creen en mí, estos georgianos, y sufro la tentación de quedarme satisfecho con que ellos me lean y seguir siendo un poeta de poetas (p. 152).

En la misma carta aparece una consideración crítica sobre la poesía de Sassoon. Le dice a su destinatario:

S.S., quien me consta que tiene ya tu libro no me ha dicho una palabra. Debe de haber leído "Nation's Debt" primero y se debe de haber ofendido. Recuerda que para él la Poesía se ha transformado en un mero vehículo de propaganda (p.152).

Cabe realizar algunas explicitaciones sobre el contenido de la carta: la alegría de Wilfred de saberse leído y apreciado por quienes admira, pero también la tentación de permanecer sin publicar así como el riesgo de convertirse en poeta de una élite (poeta de poetas). Otro aspecto interesante es que, pese a su creciente admiración por Sassoon, sabe tomar la distancia crítica necesaria como para apreciar los riesgos implicados en una concepción ancilar de la poesía.

Al día siguiente, en una carta ahora dirigida a su madre y que seguramente es producto de las reflexiones iniciadas el día anterior, realiza el balance de su 1917:

El año pasado en esta época (es justo medianoche y ahora es el intolerable instante del Cambio), el año pasado estaba tendido despierto en una ventosa tienda, en medio de un vasto y espantoso campamento. No parecía ni Francia ni Inglaterra sino una especie de corral a donde se lleva a los animales antes de la matanza. Escuchaba la jarana de las tropas escocesas que ahora están muertas y que sabían que iban a morir. Me acuerdo de esa noche -y si yo debiera, si nosotros debiéramos, si tú debieras- pero no me detuve mucho en mi pensamiento ni lo profundicé porque soy un maestro de la elisión.

Pero principalmente pensé en la mirada tan extraña de todas las caras del campamento, una mirada incomprendible, que un hombre nunca vería en Inglaterra, aunque hubiera guerras en Inglaterra, ni en ninguna otra batalla salvo en Etaples.

No era desesperación ni terror: era más terrible que el terror, pues era una mirada vacía y sin expresión como la de un conejo muerto.

Nunca podrá ser pintada ni ningún actor podrá representarla y para describirla creo que debería volver y estar con ellos.

No te he dicho lo que pienso esta noche pero el próximo diciembre seguramente lo haré (p. 154).

El año 1917 le ha brindado a Wilfred su ascenso a la condición de poeta aunque sus textos permanecieran sin publicar. Se siente y se sabe poeta y en la epístola reitera lo que ya ha expresado en otras cartas: su madurez poética está íntimamente ligada a la guerra. Ahora recuerda la expresión de los hombres en el campamento al producirse el paso del año 1916 al 1917. Este sentimiento será plasmado en poemas como "Insensibility" o "Exposure". El distanciamiento, difícil de lograr dadas las circunstancias vitales que lo envolvieron, estaría manifestado en la carta cuando recuerda las experiencias del año anterior y piensa que sólo al año siguiente será capaz de expresar lo que siente en ese momento.

Cerraremos estas consideraciones sobre el valor que Owen le confiere a la Poesía con un fragmento extraído de una de sus últimas cartas. Está fechada el 4 de octubre de 1918 y relata que ha estado en acción durante varios días. Anticipa a su madre su sensación de que la Guerra está llegando a su fin. Su actuación en el campo de batalla le ha valido una mención para la Cruz de Honor:

Salí para ayudar a esos muchachos: directamente dirigiéndolos tan bien como un oficial pueda. Indirectamente para observar sus sufrimientos, de los que hablaría como un defensor puede hacerlo. Hice lo primero.

No debo escribir de quién era la sangre que todavía está carmesí sobre mi hombro, donde se apoyó su cabeza- en el mismo lugar donde hace poco reposaba tu cabeza, madre (p 165).

Las líneas precedentes testimonian la intención última de la poesía de Owen: hablar por quienes no tienen voz; observar para defender los sufrimientos de otros; mostrar la sangre -todavía fresca- de quienes alimentan los discursos oficialistas. Creemos pertinente relacionar el sentido de esta "mancha carmesí" sobre el hombro de Owen con el sentido que el poeta le da a la mancha de sangre en un poema escrito -según los editores- entre agosto y octubre de 1917 y cuyas últimas correcciones datan de fines de 1918: "Inspection". La mancha roja de la sangre metaforiza en el poema la culpa.

Los rasgos que se hallan dispersos en las cartas aparecen en el poema titulado "Apología Pro Poemate Meo". El texto, escrito en 1917, significa "por qué escribo lo que escribo" y es directa su conexión con la frase proyectada para el Prefacio: "Sobre todo no estoy preocupado por la poesía...". El autor pone el acento en el hecho de que escribe para atestiguar, para dar fe de la amistad y la camaradería que surgen en el frente, para mostrar la terrible ironía que implica ese "infierno" del que puede surgir "regocijo" pero sólo podrá ser captado por quien ha "compartido con ellos el infierno".

Esta defensa de su modo de entender la poesía nos lleva al otro gran eje que da unidad y sentido a su producción más perdurable, señalado por el mismo autor: "Mi tema es la guerra y la lástima de la Guerra. La Poesía está en la lástima". Owen toma contacto con la guerra desde sus orígenes. Cuando ésta estalla en 1914, Wilfred estaba en Francia. En una carta fechada el 23 de septiembre de 1914, dirigida a su hermano Harold, le detalla los heridos que ha visto en una visita al Hospital de Bordeaux y agrega: *Deliberadamente te cuento todos estos detalles para instruirte en las realidades de la guerra* (p. 101). Su perspectiva es todavía la del testigo objetivo de los hechos.

Las cartas de esta época muestran sentimientos y posiciones encontradas con respecto a la Guerra. Así lo demuestra una misiva dirigida a su madre el 20 de junio de 1915 en la cual le comenta el estado de Francia en ese momento y cuáles son los sentimientos imperantes entre sus conocidos franceses. Refiriéndose a su posición aclara:

No deseo el aburrimiento del entrenamiento militar, ni usar el kaki; ni siquiera salvaguardar mi honor ante nietos inquisitivos dentro de cincuenta años. Sin embargo, en este momento anhelo intensamente luchar (p. 104).

Días después, en una carta también dirigida a Susan, le confiesa que si no obtiene una comisión en el Ejército inglés se uniría a la armada italiana. Estos breves fragmentos delatan la presión que sobre el poeta ejercían todavía las ideologías imperantes. Esta situación se puede apreciar aún en una carta posterior -21 de octubre de 1915- en la cual le comunica a su madre que ha pasado el examen médico de aptitud para incorporarse al ejército inglés. Se observa cierto orgullo - casi infantil- por haber aprobado una instancia en la que otros fracasaron. La carta queda interrumpida y cuando la retoma relata:

En el medio de esta carta fui llamado a almorzar y después fuimos a jurar nuestra incorporación. Ahora está hecho: Yo soy el Ejército Británico. Tres de nosotros tuvimos que leer el Juramento, los otros estaban terriblemente nerviosos y leyeron el párrafo incorrecto hasta que el Capitán los detuvo. ¡Ahora besen el libro! -dijo el Capitán (p.106).

Repárese en la frase *Yo soy el ejército británico* que, de acuerdo con el acertado comentario de Jennifer Breen puede haber sido una omisión involuntaria de la preposición o la expresión espontánea de exaltación de quien ha dado un paso sumamente importante para él. El tono general de la carta nos inclina a considerar que en 1915, al momento de enrolarse en el Ejército aliado, Owen siente orgullo por la conducta seguida. De algún modo responde a las exigencias nacionalistas y patriarcales del momento.

Las cartas inmediatamente posteriores describen los ejercicios de entrenamiento y los exámenes y pruebas que supera. El tono mezcla la queja leve con la jactancia. Leamos la breve epístola dirigida a Susan Owen el martes 15 de agosto de 1916:

Este trabajo napoleónico terminará el Sábado. Mientras tanto, he logrado suficientes puntos como para ser un tirador de primera clase. La mayor parte son de segunda y más de tercera (p. 109).

Es ineludible comparar el tono triunfalista de estas cartas con la visión -totalmente idealizada e irreal- que ha llevado a la guerra al personaje central del poema "Disabled", quien al alistarse "pensaba en empuñaduras tachonadas para dagas en fundas escocesas, en saludos brillantes y vela de armas, y licencia, y pago de atrasos" y "ya se iba como concripto con tambores y vivas".

La distancia que el discapacitado del poema encuentra entre sus imágenes románticas y la realidad es equivalente al sensible cambio de tono que se advierte en las cartas de Owen a partir de enero de 1917. En esta fecha Wilfred es incorporado al Segundo Batallón que tendrá un papel decisivo en la batalla de Arras en abril de 1917. Esta experiencia es el punto de cambio de su poesía. Interesa reseñar ahora cómo vive Wilfred este contacto directo con la realidad de la guerra. En un fragmento de una carta enviada el 16 de enero de 1917 leemos:

He sufrido siete infiernos.

Hicimos una marcha de tres millas sobre un camino minado y más tarde cerca de tres millas en una trinchera inundada. Después llegamos a un lugar donde las trincheras habían sido voladas y tuvimos que caminar al descubierto. Por supuesto que estaba oscuro, demasiado oscuro; no, no barro resbaloso, sino un verdadero pulpo de arcilla absorbente... de 3, 4 ó 5 pies de profundidad que sólo desaparecían para dejar paso a cráteres llenos de agua... Algunos hombres se ahogaron en ellos. Muchos se atascaron en el barro y sólo pudieron levantarse dejando sus mochilas, equipos o en algunos casos, su ropa.

Tres cuartos muertos, quiero decir cada uno de nosotros tres cuartas partes muertos, llegamos a la trinchera (...)

Los alemanes sabían que estábamos allí y decidieron que no deberíamos. Estas últimas cincuenta horas han sido la agonía de mi vida feliz (p.118-19).

Owen no puede aceptar ya el falso triunfalismo de fotos como las de "Somme Pictures", destinadas a levantar el ánimo, ni puede dejar de ironizar acerca de la distancia que existe entre las trincheras presentadas en la propaganda y las que ha padecido. Veinte días después, el 4 de febrero de 1917, escribirá:

No tengo palabras para describir los horrores de la última entrada. (...) Lo maravilloso es que no hayamos muerto todos de frío. De hecho, uno solo en mi partida se heló hasta morir antes de que pudiera ser rescatado pero no puedo decirte cuántos terminaron en el Hospital...

Sólo me mantiene caliente el ardor de la Vida dentro de mí. Olvido el hambre por el Hambre de Vida.

No hay signo de vida en el horizonte y sí miles de signos de muerte. Ni una brizna de pasto ni un insecto, una o dos veces al día la sombra de un enorme halcón que huele la carroña. (...)

Supongo que puedo soportar el frío, la fatiga y el estar cara a cara con la muerte tan bien como cualquier otro pero para mí hay algo extra: la extensión universal de la fealdad. Horribles paisajes, ruidos viles, lenguaje obsceno y nada más que estupidez incluso en la boca de uno mismo; la deformación de los muertos cuyos cuerpos imposibles de enterrar quedan fuera de los hoyos todo el día, toda la noche y ofrecen las más execrables visiones sobre la tierra (pp.120- 121).

¿Cómo puede uno escapar a esa realidad? Un poema escrito en 1917 y revisado en 1918, "The Show" describe la misma realidad presentada por la carta.

Repárese que en la carta del 19 de enero de 1917, Wilfred dice que *La tierra de Nadie parece la faz caótica de la luna, llena de cráteres, inhabitable, horrible, el domicilio de la locura*. El poema señala también que el “espectáculo” une aliados y enemigos (*los cordones marrones se hacen grises...*) e insiste en la visión de una muerte igualadora que lima las diferencias (*unos y otros reunidos...*). La última estrofa presenta el momento en que el poeta desciende con la Muerte que se transforma en el Gran Gusano que muestra su cabeza: *La cabeza era la mía*. Este poema que, en otro orden de cosas, resulta profético del fin histórico de Wilfred Owen, elabora y poetiza elementos que las epístolas han presentado: el campo de batalla no es sino campo de muerte, de desolación, de descomposición. La insistencia en la imagen del gusano que todo lo corroe y todo lo iguala despierta en el lector reminiscencias de Hamlet.

Relacionado con esta visión aparece, tanto en las cartas como en las poesías, el motivo de la mirada del soldado. En la carta del 4 de enero de 1917 le comenta a su madre que *en la cara de todos los oficiales hay una mirada agobiada que nunca he visto antes y que en Inglaterra nunca se verá fuera de las cárceles...* (p. 110). La agonía de los ojos nublados por un escenario muy alejado del mundo paradisiaco y glorioso que prometía la propaganda “jingoísta” arrancan del poeta la expresión de bienaventuranza dirigida al soldado que pueda abstraerse de su entorno, tal como lo expresa en el comienzo de varias de las estrofas de su poema “Insensibility”.

Nótese que en más de una oportunidad el poeta ha señalado que la insensibilidad, el no pensar, la elisión, son para el soldado la única vía para la supervivencia. Sin embargo, la gran división de aguas se establece entre quienes se “vuelven maestros de la elisión” y quienes eligen serlo. “Insensibility” permite captar la gran brecha que ya para esta altura se ha abierto entre Wilfred y los discursos oficiales. El discurso de las cartas empieza a cargarse de elementos satíricos. Se va profundizando paulatinamente el desenmascaramiento de las prédicas oficiales. En la carta del 19 de enero de 1917 se hablaba de la falsedad de las fotos de propaganda. El 25 de abril del mismo año se queja: “El largo lapso que estuvimos sin reemplazo supongo que era inexcusable, pero nos hace sentir muy mal hacia

aquellos que en Inglaterra debieron reemplazarnos". Seguramente la crítica no alude tanto al recambio que podría haber significado tropas descansadas sino a los responsables de la guerra. La crítica hacia el discurso oficialista se extiende a una visión crítica de los discursos falsamente cristianos.

Poner en tela de juicio los valores cristianos del "puro nacionalismo" y recordar en medio de una guerra el mandamiento cristiano del amor hasta el límite de dar la vida, podía resultar una amenaza pública o un síntoma de falta de equilibrio mental. El mismo tono crítico hacia el cristianismo se puede apreciar en su poema "Le Christianisme".

En esta misma línea de pensamiento crítico de los discursos dominantes citamos anteriormente la carta del 25 de abril en que se quejaba de no haber sido reemplazado. En ella se reitera el distanciamiento frente a los responsables de la guerra en frases como: "la recompensa fue permanecer doce días en el Frente", "durante doce días dormimos en fosos", "tengo cientos de cartas por censurar", "debo responder cartas que preguntan por hombres desaparecidos". La dureza de la situación y los silencios exigidos develan realidades totalmente contrarias a las mostradas por los periódicos belicistas del momento. El 10 de octubre de 1918, en carta dirigida a Siegfried Sassoon, parodia varias de las mentiras vigentes:

El batallón pasó un tiempo duro la semana pasada. No encuentro un adjetivo mejor: no puedo decir que haya sufrido pues he dejado que mi entendimiento se adormeciera: esto es, mis nervios están en perfecto orden.

Es una extraña verdad; su "Contra-ataque" me asustó más que el real, aunque el joven que caminaba al lado mío recibió un tiro en la cabeza, se apoyó sobre mí y empapó durante media hora mi hombro.

¿Catálogo? ¿Fotografía? ¿Puede captar al hierro candente en el momento mismo en que se enfría? Esto es lo que parecía la cabeza de Jones. Mis sentidos están carbonizados (p.166).

Se evidencia en esta carta que Owen no sólo responde a su experiencia personal sino que también parodia los estereotipos militaristas. Ser incapaz de sentir, es visto como "nervios en orden". El poeta, evidentemente, es capaz de tomar una mirada lateral y presentar percepciones personales. Líneas más abajo de las citadas anteriormente el poeta ironiza contra quienes se oponen a todo discurso pacifista y se refiere elusivamente a las exigencias militares de mantener un discurso triunfalista. Situación semejante es presentada en el poema "The Show". En más de una oportunidad se alude en las cartas a la censura -actividad que Owen también ejercía con las cartas de otros soldados- y a la necesidad de utilizar eufemismos para enmascarar la realidad.

La anteúltima estrofa del poema "The Show" sintetiza varias constantes observadas en el epistolario y en la poesía de Owen: en primer lugar, la sátira a un discurso estereotipado que considera a la guerra como origen de una nueva civilización, la guerra como simiente de un mundo nuevo que nutre a la "invencible primavera de Dios". El poema desmitifica esta concepción ya que para el mismo "el amor de Dios parece estar muriendo", pudiéndose interpretar esta frase en el sentido de un Dios que alimenta insensiblemente su primavera con la muerte o como la muerte de los vacíos conceptos que sobre Dios tiene la sociedad.

Paradójicamente Owen morirá en acción una semana antes de la finalización de la Primera Guerra. Como el soldado que habla desde los Infiernos en su poema "Strange Meeting" el poeta, parece decirnos desde su discurso epistolar y poético: *Hablo la verdad no dicha: / la lástima de la guerra, la lástima que la guerra destiló.*

FROM MY DIARY, JULY 1914

(Leaves) ¹
Murmuring by myriads in the shimmering trees. 2
(Lives) ³
Wakening with wonder in the Pyrenees. 4
Birds ⁵
Cheerly chirping in the early (day). 6
Bards ⁷
Singing of summer scything thro' the (hay). 8
Bees
Shaking the heavy dews from bloom and frond.
Boys
Bursting the surface of the ebony pond.
Flashes
Of swimmers carving thro' the sparkling cold.
Fleashes
Gleaming with wetness to the morning gold.
A mead
Bordered about with warbling water brooks.
A maid
Laughing the love-laugh with me; proud of looks.
The heat
Throbbing between the upland and the peak.
Her heart
Quivering with passion to my pressed cheek.
Braiding
Of floating flames across the mountain brow.
Brooding
Of stillness; and a sighing of the bough.
Stirs
Of leaflets in the gloom; soft petal-showers.
Stars
Expanding with the starr'd nocturnal flowers.

DE MI DIARIO: JULIO DE 1914

Hojas

que murmuran de a miles en los árboles trémulos.

Vidas

que despiertan con asombro entre los Pirineos.

Pájaros

que chispeantes pían en el día temprano.

Bardos

que cantan la siega veraniega del heno.

Abejas

que agitan el rocío pesado del brote y del helecho.

Niños

que estallan la extensión del estanque de ébano.

Fulgores

de nadadores que labran los resplandores fríos.

Cuerpos

que brillan mojados al oro matutino.

Una llanura

bordeada de arroyos de agua rumorosa.

Una muchacha

que ríe conmigo la risa del amor, de ser vista orgullosa.

El calor

que entre la meseta y la cúspide palpita.

Su corazón

se estremece de pasión muy junto a mi mejilla.

Trenzas

de llamas flotantes a través de la cresta de la montaña.

Cavilación

de quietud; suspirar de la rama.

Meneo

de hojitas en penumbra, chubascos de pétalos suaves.

Estrellas

que se expanden con flores nocturnas y estelares.

Es un poema descriptivo dentro de la estética georgiana, virtuoso por el rigor de sus exigencias sonoras. La naturaleza y el amor se encuentran en el poema. Owen llegó a los Pirineos a fines de julio de 1914. Pocos días después se declaró la Guerra. Pero el poema no es el primer experimento en la pararrima, pues fue escrito casi tres años después. En él alternan las pararrimas de los versos impares, que son monosílabos rimados de a pares, con las rimas consonantes de los versos pares, que también exhiben aliteraciones. El juicio de B. Uttenthal es el siguiente: *El uso de las pararrimas en 'From My Diary: July 1914' es decorativo, y no se puede decir que el poema alcance nada más que una descripción agradable de una escena veraniega* (p.26). Sin embargo señala que a diferencia de otros poemas de juventud, la composición se apoya más en la observación directa que en los modelos literarios.

THE UNRETURNING

Suddenly night crushed out the day and hurled
Her remnants over cloud-peaks, thunder-walled.
Then fell a stillness such as harks appalled
When far-gone dead return upon the world.

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 dumbbed, or thralled;
And never one fared back to me or spoke.

Then peered the indefinite unshapen dawn
With vacant gloaming, sad as half-lit minds,
The weak-limned hour when sick men's sighs are drained.
And while I wondered on their being withdrawn,
Gagged by the smothering wing which none unbinds,
I dreaded even a heaven, with doors so chained.

LOS QUE NO VUELVEN

La noche aplastó de golpe al día,
lanzó sus restos a las altas nubes
que el trueno amurallaba; cayó entonces
una calma de voces aterradas
cuando regresan los lejanos muertos.

Busqué a los Muertos, pero ni un fantasma
despertó. Yo nombré a los exiliados
por la Vida; llamé, pero lejanos
o mudos, o cautivos, ni uno solo
se dio vuelta hacia mí, no habló ninguno.

Luego espí el alba indefinida,
amorfa de penumbras despojadas
triste como las mentes aturdidas
la hora tenue, cuando se consumen
los suspiros de enfermos, y entretanto
preguntándome por los atrapados
bajo el ala asfixiante que amordaza
y que nadie desata, sentí miedo
hasta de un cielo con puertas tan trancadas.

Blunden lo llama *espléndido soneto* en la versión final, pero pone una primera versión que juzga apenas menos poderosa (*Notas*, p. 121). La fecha que conjetura es 1914. D. Hibberd apunta que Wilfred Owen creía que la hora más probable para la muerte de los enfermos y heridos eran las tres de la mañana (p. 113). Boysseau cree hallar en este soneto un eco del *Hyperion*, de Keats (p. 148). El poema inaugura en el orden que entrega Blunden la serie de visiones macabras o dantescas.

STORM

His face was charged with beauty as a cloud
With glimmering lightning. When it shadowed me
I shook, and was uneasy as a tree
That draws the brilliant danger, tremulous, bowed.

So must I tempt that face to loose its lightning.
Great gods, whose beauty is death, will laugh above,
Who made his beauty lovelier than love.
I shall be bright with their unearthly brightening.

And happier were it if my sap consume;
Glorious will shine the opening of my heart;
The land shall freshen that was under gloom;
What matter if all men cry aloud and start,
And women hide bleak faces in their shawl,
At those hilarious thunders of my fall?

October 1916

TORMENTA

Su cara se cargaba de belleza cual nube
con fulgor de relámpagos. Y al cubrirme su sombra
me conmoví, turbado como el árbol doblado
y trémulo que atrae el peligro brillante.

Debo tentar esa cara para soltar sus rayos.
Los dioses, para quienes la belleza es la muerte,
se han de reír en lo alto. Le han dado su belleza
más que el amor, amable. Yo quedaré radiante
con sus irradiaciones que no son de este mundo.

Y más felicidad si mi savia consume:
destellará gloriosa la herida de mi pecho;
la tierra, que era ardua, habrá de renovarse.
¿Qué importa si los hombres lloran gritos, se turban
y ocultan caras yermas en chales las mujeres
ante esos hilarantes truenos de mi caída?

octubre 1916.

Hibberd lo considera poderoso pero oscuro. ¿Quién es él?, se pregunta: ¿un amante, otro poeta, Apolo -dios de la poesía y de la belleza- la guerra? El árbol atrae al rayo, que es la belleza del otro, divina y destructiva. En cuanto a "hilarious", revela que los poemas de Owen hacen extrañas referencias a la risa. Boyssseau ve al poeta en actitud de profeta, como Moisés frente a la zarza (p. 115). Banerjee observa en este soneto la habilidad de Owen para dotar a un tema abstracto con el poder de las imágenes. Necesitará materia poética concreta, *la bestialidad de la guerra* (p. 44).

SHADWELL STAIR

I am the ghost of Shadwell Stair
Along the wharves by the water-house,
And through the dripping slaughter-house,
I am the shadow that walks there.

Yet I have flesh both firm and cool,
And eyes tumultuous as the gems
Of moons and lamps in the lapping Thames
When dusk sails wavering down the pool.

Shuddering the purple street-arc burns
Where I watch always; from the banks
Dolorously the shipping clanks,
And after me a strange tide turns.

I walk till the stars of London wane
And dawn creeps up the Shadwell Stair.
But when the crowing syrens blare
I with another ghost am lain.

SHADWELL STAIR

Yo soy el fantasma de Shadwell Stair.
Por los muelles, junto a la cisterna
y por el matadero que gotea
soy la sombra que por allí se interna.

Sin embargo tengo fresca carne
y ojos tumultuosos como gemas
de lunas y luces que el Támesis relame
cuando las velas del ocaso
sobre los charcos tiemblan.

Se quema estremecido el arco de la calle púrpura
donde siempre observo la escollera;
todos los cascots con dolor retumban,
vuelve hacia mí, extraña, una marea.

Vago

hasta que en Londres las estrellas marchan
y reptan el alba hasta Shadwell Stair
pero me acuestan con algún otro fantasma
cuando rompe el graznar de las sirenas.

Este poema guarda relación con "Impression du Matin", de Oscar Wilde. Dice Hibberd que el poema no ha podido ser fechado. Shadwell Dock Stair -agrega- es una de las escaleras que descienden desde el muelle al agua en una parte del Támesis conocida como "Tool of London" (p. 113). Aunque no se haya identificado al fantasma, es de notar que la visión espectral no es exclusiva de los poemas de guerra.

EXPOSURE

Our brains ache, in the merciless iced east winds that knive 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.
Down massing in the east her melancholy army
Attacks once more in ranks on shivering ranks of gray,
But 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.

Pale flakes with fingering stealth come feeling for our faces-
We cringe in holes, back on forgotten dreams, and stare, snow-dazed,
Deep into grassier ditches. So we drowse, sun-dozed,
Littered with blossoms trickling where the blackbird fusses.
Is it that we are dying?

INTEMPERIE

Duelen nuestros sesos en los vientos inclementes y helados que traspasan desde el este, agotados, nos quedamos en vela porque la noche está callada...
llamas bajas, lánguidas, confunden nuestra imagen del saliente...
afligidos de silencio los centinelas susurran, curiosos, nerviosos,
pero no pasa nada.

Vigilando, vimos las ráfagas locas que tumban los alambres
agonías retorcidas de hombres enzarzados;
hacia el norte, sin cesar, retumba la artillería parpadeante
muy lejos, como si de otra guerra fueran los rumores.
¿Qué hacemos aquí?

Ya comienza a crecer la miseria punzante de la aurora...
sólo sabemos que la guerra se demora, la lluvia empapa y las nubes procelosas derivan,
el alba congrega en el naciente melancólica tropa
y ataca nuevamente, filas de gris trémulo, más filas
pero no pasa nada.

Abruptos silbidos sucesivos de balas vetean el silencio,
menos mortales que el aire que congela negro con su nieve
con copos oblicuos que fluyen, se congregan, hacen pausas y vuelven,
los miramos vagando, arriba y abajo, por el imperturbable viento
pero no pasa nada.

Copos pálidos furtivamente tantean y palpan nuestras caras
nos encogemos en los hoyos, de vuelta a los sueños olvidados, y miramos adormecidos
por la nieve
profundamente hacia zanjas con más pasto. Así amodorrados de sol
caotizados con capullos que destilan donde el mirlo se revuelve:
¿Es que nos estamos muriendo?

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;
Nor 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 there; therefore were born,
For love of God seems dying.

To-night, His frost will fasten on this mud and us,
Shrivelling many hands, puckering foreheads crisp.
The burying-party, picks and shovels in their shaking grasp,
Pause over half-known faces. All their eyes are ice,
But nothing happens.

Lentos, nuestros fantasmas se arrastran a casa, los fuegos
sumidos irradian en vislumbres
con joyas encostradas de duro rojo, allí cantan los grillos
largas horas se alegran ratones inocentes, es ya suya la casa
se nos han cerrado las puertas; todo cerrado, puertas y postigos
volvemos a nuestros moribundos.

Ya que no creemos que de otro modo puedan arder los fuegos buenos
ni que los soles sonrían verdaderamente al niño, al prado o al fruto.
Ante la invencible primavera de Dios nuestro amor tiene miedo
por eso, no por odio, aquí estamos, por eso vinimos al mundo,
porque el amor de Dios parece estar muriendo.

Esta noche Sus heladas endurecerán este barro y a nosotros,
arrugando muchas manos, frunciendo las frentes lozanas.
La patrulla del entierro, picos y palas en su aferramiento tembloroso
hacen una pausa ante caras casi conocidas; todo hielo son sus ojos
pero no pasa nada.

Es éste el primer poema poderoso en cuanto a la experiencia de la guerra que se encuentra en la edición de Blunden. El borrador es de diciembre de 1917, pero fue completado en septiembre de 1918. Comienza con una frase muy semejante a los versos iniciales de la "Oda al Ruiseñor", de Keats: *My heart aches, and a drowsy numbness pains / My senses*. Los efectos, sin embargo, son opuestos, ya que en "Exposure" todo se impregna de ironía ante el terror de la guerra. A propósito de la poesía de guerra, B. Uttenthal comenta que el estilo imitativo podría haber llevado al pastiche, pero el empleo de la impersonalidad al modo de Keats hasta constituir el núcleo del poema, le da un significado universal y un semblante moderno (p. 63). En "Exposure" la percepción de una naturaleza protectora o idealizada ha dado lugar a una impronta desolada: el amanecer, en la tercera estrofa, es visto como un ataque; el aire, en la cuarta estrofa, está helado; el pasto, en la quinta estrofa, es el que crece

en las zanjas donde se hunden los soldados; hay hielo y barro. Los soldados aguardan durante la noche: el nerviosismo se acentúa porque *no pasa nada*. En la segunda estrofa el ruido lejano parece remitir a "alguna otra guerra", como esfumando los contornos de ésta en la que los soldados se empeñan. Ni siquiera las ráfagas de tiros (tercera estrofa) sirven para que el poeta cambie el juicio de que nada sucede. La sexta estrofa transporta oníricamente a los hogares de los soldados, pero como en *East Coker* los ratones se han adueñado de los recintos abandonados. El sueño se termina y la meditación salta en la anteúltima estrofa a una introspección de la voluntad divina. Uttenthal nota que el empleo de nexos lógicos ("since", "for", "therefore") en esta estrofa no asegura en realidad ningún razonamiento (p. 46). Parece que el justificativo de las muertes de los soldados fuera la conservación de los fuegos hogareños, de los niños y de las tierras. He aquí que, en la octava estrofa, se entierra a los soldados muertos, casi irreconocibles, sus ojos helados, "pero nada sucede". El estribillo subraya la índole sarcástica de la comprobación.

El sentido sacrificial de la muerte de los soldados es uno de los puntos que escoge Owen para hacer un parangón con la muerte de Cristo ("Greater Love", "At a Calvary near The Ancre", pero en "Strange Meeting" y en "Spring Offensive" el sacrificio de los soldados se ve como despropósito). Conviene transcribir a este fin la carta destinada a Osbert Sitwell (No. 634):

Durante catorce horas ayer estuve trabajando, enseñando a Cristo cómo levantar la Cruz según sus números y como ajustarse la corona; y a imaginarse que no tuvo sed hasta después de su última parada; asistí a las cenas para ver que no hubiera quejas, e inspeccioné sus pies para verificar que fueran dignos de los clavos. Me fijé que estuviera callado y respondiera al "¡Atención!" de sus acusadores. Con una pieza de plata lo compro todos los días y con mapas lo familiarizo con la topografía del Gólgota.

Graham ha marcado la *terrible ambigüedad* de "We lie out here" en la séptima estrofa, en cuanto a que la guerra es una *mentira* contra la humanidad (p. 62). "Saliente", en la segunda estrofa, designa la parte de la línea del frente más próxima al territorio del enemigo. También significa "importante". Owen lo usa en ambos sentidos.

"We turn back to our dying" (sexta estrofa): Silkin dice que este verso tiene dos sentidos: "volvemos a la guerra, que es nuestra muerte" y "elegimos hacer esto de modo que lo que valoramos -nuestros hogares y valores empeñados- puedan preservarse" (p. 215). También sugiere la lectura de "since we believe" (séptima estrofa) como una unidad separada: *Como creemos en Dios, creemos que Él nos dio esto, y siendo sagrado, debe ser respetado.*

"For God's invincible spring" (séptima estrofa)". Dos lecturas: 1) "for" como preposición, "por la primavera de Dios", esto es "en defensa de ella"; 2) "for" como conjunción: "puesto que la primavera de Dios es invencible", al pelear incurrimos en su cólera.

"For love of God seems dying": 1) "el amor de Dios por nosotros parece esfumarse; 2) "el combate destruye nuestros valores, incluso nuestro amor por Dios".

Silkin dice que este poema está en un momento crucial por el empleo de elementos fónicos discordantes. Lo destaca G. White al mencionar el efecto espasmódico que producen los acentos irregulares, el juego de asonancias y consonancias, el empleo de pararrimas para profundizar la sensación de inseguridad y ansiedad (p. 87).

"gloze" (sexta estrofa): Hibberd lo explica como posible combinación de "glowing" y "glazed". Anota que Owen trabajó intensamente en la octava estrofa y que abandonó la idea de una novena (p. 127).

FRAGMENT: "CRAMPED IN THAT FUNNELLED HOLE"

Cramped in that funnelled hole, they watched the dawn
Open a jagged rim around; a yawn
Of death's jaws, which had all but swallowed them
Stuck in the middle of his throat of phlegm.

[And they remembered Hell has many mouths],
They were in one of the many mouths of Hell
Not seen of seers in visions; only felt
As teeth of traps; when bones and the dead are smelt
Under the mud where long ago they fell
Mixed with the sour sharp odour of the shell.

CON CALAMBRES DE POZO

Acalambrados

desde el pozo embudado observaron la aurora
que abría su contorno dentado, un bostezo
de quijadas de muerte, que casi los tragaba
atascados en medio de un gaznate de flema.

[Recordaban que el Infierno tiene múltiples bocas],
en una de esas bocas del Infierno se hallaban,
no vistas por augures, sino sólo sentidas
como dientes de trampas cuando se huele a muerto y a hueso
tapados por el barro donde una vez cayeron
junto al olor punzante y acre de una granada.

Dante

Vergilio?

Además de las preferencias que Owen manifiesta por las imágenes subterráneas, propiciadas en este caso por la forma dentada que ha quedado en el cráter luego del estallido, creemos que hay que llamar la atención sobre la filiación dantesca, visible en la elección del término descriptivo, "funnelled", como el cono infernal. ("Infundibuliforme", una palabra usada por Marechal en *Adán Buenosayres*, equivale a "con forma de embudo"). También hay referencia al viaje de Alighieri en la mención de "seers in visions".

THE PARABLE OF THE OLD MAN AND THE YOUNG

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,
Isaac the first-born spake and said, My Father,
Behold the preparations, 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 stretchèd forth the knife to slay his son.
When lo! an angel called him out of heaven,
Saying, Lay not thy 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 so, but slew his son,-
And half the seed of Europe, one by one.

Este poema es el que junto con "Smile, Smile, Smile" denota el conflicto de las dos generaciones. Pero su aspecto sorprendente reside en la elección de la figura de Abraham, quien primeramente realiza la alianza con Yahvé y se constituye en padre de muchísimas generaciones (*Gén. 22*). En otro aspecto, el de la oposición entre soldados y oficiales, su correlato es "Inspection".

D. Hibberd escribe que el tópico ha sido tomado también por Robert Graves y por Osbert Sitwell (p. 116). Owen acierta en el modo de comenzar el poema, dado que el "so" inicial le da un carácter conclusivo y fatal que se realza en el último verso. Además remeda el estilo bíblico en el empleo de polisíndeton anafórico y lo evoca en el uso de un vocabulario arcaizante, como "clave", "spake" y los pronombres. El título descubre al menos dos aspectos: la palabra "parable" que por un lado revela el carácter aleccionador, y por otro remite inmediatamente al Evangelio; y el plural "men", que transfiere la experiencia al orden más general de la generación beligerante.

LA PARABOLA DEL HOMBRE VIEJO Y EL JOVEN

Así que Abraham se alzó, partió la leña,
llevó con él el fuego y un cuchillo;
cuando juntos, al fin, se detuvieron
Isaac, el primogénito, le dijo:
"He aquí lo necesario, fuego y hierro
¿mas dónde está el cordero de esta ofrenda?"
Abraham ató a su hijo con correas
construyó parapetos y trincheras
y enarboló el puñal para matarlo
cuando un ángel llamándolo del cielo
le dijo: "No inmoles al muchacho
ni le hagas daño. He allí un camero
con sus cuernos trabados en la zarza
ofrece ya el Camero del Orgullo".
El viejo no hizo caso; mató a su hijo
y a la mitad de la simiente
de Europa, uno por uno.

Es importante transcribir una de las múltiples versiones del episodio genesíaco que ofrece Kierkegaard. Luego de glosar el pasaje, supone que Isaac conoce que será la víctima, aunque no lo puede entender: *Entonces, por un instante, desvió la mirada de él, pero cuando Isaac volvió a ver el rostro de Abraham, estaba cambiado: su mirada era feroz, su figura, horrorosa. Tomó a Isaac por el cuello, lo arrojó al suelo y dijo: 'Mozo estúpido. ¿Crees entonces, que soy tu padre? Soy un idólatra. ¿Crees que ésta es orden de Dios? No, es mi deseo'. Entonces Isaac tembló y gritó aterrorizado: 'Dios, de Abraham, ten compasión de mí. No tengo padre sobre la tierra. ¡Sé Tú mi padre!' Pero Abraham se dijo en voz baja: 'Oh, Señor del Cielo, Gracias. Dentro de todo es mejor que él crea que soy un monstruo antes de que deba perder la fe en Ti'.* (*Fear and Trembling and The Sickness unto Death*. Translated with an Introduction and Notes by Walter Lowrie. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1968), p. 27. Traducimos desde el inglés este pasaje).

ARMS AND THE BOY

Let the boy try along this bayonet-blade
How cold steel is, and keen with hunger of blood;
Blue with all malice, like a madman's flash;
And thinly drawn with famishing for flesh.

Lend him to stroke these blind, blunt bullet-heads
Which long to nuzzle in the hearts of lads,
Or give him cartridges of fine zinc teeth,
Sharp with the sharpness of grief and death.

For his teeth seem for laughing round an apple.
There lurk no claws behind his fingers supple;
And God will grow no talons at his heels,
Nor antlers through the thickness of his curls.

LAS ARMAS Y EL NIÑO

Pruebe el chico tomar la bayoneta
de acero frío y de sangre hambrienta
azul-maldad como chispear de orate
forjada fina como ansiando carne.

Que acaricie estas romas municiones
que añoran hociar los corazones
y cartuchos de zinc de finos dientes
agudos de pesares y de muerte.

Pues sus dientes parecen la sonrisa,
que envuelve la manzana. Y escondidas
no están las garras en sus yemas suaves.
Dios no pondrá espolón a su tobillo
ni cornamenta entre sus densos rizos.

Respecto de este poema dice D. Hibberd que la visión del soldado está presentada en términos sexuales (p. 142). Debe convenirse en que al menos hay una intensa sensorialidad de las imágenes. Gertrude White, luego de establecer que aparentemente este poema es uno de los últimos escritos por Wilfred (julio de 1918), hace un análisis detallado de sus elementos sonoros, donde descubre aliteraciones, semirrimas, rimas internas y *rime renversée* (empleada por J. Romain). Las dos primeras estrofas son desiderativas o permisivas, y las invitaciones para probar o verificar algo antagonizan con las sombrías comprobaciones del resultado. La tercera estrofa no carece de los elementos crueles o destructores, pero todos ellos están negados en la prosopografía del joven presentado casi como un efebo y depositario de la complacencia divina (pp. 90-91).

THE SHOW

*We have fallen in the dreams the ever-living
Breathe on the tarnished mirror of the world,
And then smooth out with ivory hands and sigh.*

W.B. Yeats

My soul looked down from a vague height with Death,
As unremembering how I rose or why,
And saw a sad land, weak with sweats of dearth,
Gray, cratered like the moon with hollow woe,
And pitted with great pocks and scabs of plagues.

Across its beard, that horror of harsh wire,
There moved thin caterpillars, slowly uncoiled.
It seemed they pushed themselves to be as plugs
Of ditches, where they writhed and shrivelled, killed.

By them had slimy paths been trailed and scraped
Round myriad warts that might be little hills.

From gloom's last dregs these long-strung creatures crept,
And vanished out of dawn down hidden holes.

(And smell came up from those foul openings
As out of mouths, or deep wounds deepening.)

On dithering feet upgathered, more and more,
Brown strings, towards strings of gray, with bristling spines,
All migrants from green fields, intent on mire.

Those that were gray, of more abundant spawns,
Ramped on the rest and ate them and were eaten.

LA FUNCION

*Hemos caído en los sueños sempiternos
alentamos sobre el empañado espejo del mundo
y después alisamos con manos de marfil y suspiros.*
W.B. Yeats.

Mi alma miró abajo desde una vaga altura
con la Muerte, olvidada de cómo y por qué me erguí
y vio una tierra triste con sudores de hambruna
llena de penas como de cráteres de luna
con hoyos de las llagas; y de pústulas, gris.

A través de su barba, horror de alambre áspero
se movían las orugas retorciéndose lentas
como si se movieran para hacer un bloqueo
de las zanjas donde se contorsionaban muertas.

Habían desgarrado los senderos viscosos
en torno a mil verrugas como pequeños morros.

Desde un jirón de sombra estos seres correosos
reptaban, se esfumaban en sus huecos remotos

(Y salía el olor de las brechas mugrosas
como de bocas, como de heridas que se ahondan).

Sobre pies tiritantes, uno y otros reunidos
los cordones marrones se hacen grises, y espinas
emigran desde el prado verde en busca del limo.

Y aquellos que eran grises, abundantes en huevas
se alzaban sobre el resto, comían, eran comidos

I saw their bitten backs curve, loop and straighten,
I watched those agonies, lift, and flatten.

Whereat, in terror what that sight might mean,
I reeled and shivered earthward like a feather.

And Death fell with me, like a deepening moan.
And He, picking a manner of worm, which half had hid
Its bruises in the earth, but crawled no further,
Showed me its feet, the feet of many men,
And the fresh-severed head of it, my head.

El título de este poema es bisémico: al significado habitual se suma el valor "slang" de la palabra, que pasa a significar "la batalla". Variadas filiaciones son señaladas por Uttenthal (p. 48), y por Hibberd, (p. 127). Entre ellas la conferencia de Laurent Tailhade *Pour la Paix*, publicada en 1909, y *Under Fire*, de Henri Barbusse, publicado en 1917. En ambos casos se alude a soldados reptantes por el campo de batalla. El poema podría ser fechado en los primeros meses de 1918. El epígrafe, perteneciente a una obra de Yeats, *The Shadowy Waters* (publicada en 1906), contiene un "desliz freudiano" (Uttenthal), pues el texto de Yeats dice "burnished mirror" en lugar de "tarnished mirror". El efecto artístico del epígrafe en relación con el poema le parece a Uttenthal "dudoso", pero Hibberd subraya el contraste de los dioses lánguidos de Yeats, que hacen figuras con el aliento sobre el espejo de mundo, y el campo que presenta Owen, un cadáver infestado de alimañas.

El poeta se sitúa en un sitio elevado, como visionario o contemplador, pero lo hace en compañía de la muerte, con quien finalmente se precipita en la última estrofa. El poema se articula sobre los colores (ver *supra*): el gris de los soldados alemanes (primera estrofa) y el marrón, de los ingleses (sexta estrofa). G. White vincula la visión de las orugas y gusanos con algunas pinturas de El Bosco (p. 173). Silkin pone de relieve el canibalismo que ejercen estos seres: la guerra y los muertos

Vi sus lomos mordidos doblarse, enderezarse
y observé la agonía, rizarse y achatarse.

Y ante el significado de esa visión de espanto
giré como una pluma y decaí temblando.

Caímos con la Muerte, como un gemido hondo
y Ella, asumiendo el modo del gusano
que a medias sus lesiones en la tierra escondía
aunque sin reptar más, sus pies me revelaba
los pies de muchos hombres, también una cabeza
recién decapitada. La cabeza era mía.

exigen más muerte (p. 214). Uttenthal ha señalado que este poema presenta al "Doppelgänger", o doble, como en "Strange Meeting": se trata de la captación de la propia cabeza decapitada, en el último verso. De allí infiere que el poeta se incrimina y se exhibe como victimario y víctima, pero la primera persona poética no abandona su sitio de contemplación hasta que se derrumba junto con la Muerte. Es el terror, ante lo que esa "visión podría significar" (novena estrofa) el que hace vacilar al poeta. Creemos que la estupefacción de Dante al final del canto V del *Infierno* es de índole parecida. No existe respuesta frente al significado que devasta al visionario. Él atestigua, pero no se atreve a declarar su interpretación. El descubrimiento de la propia cabeza desgajada del cuerpo no es suficiente argumento para incriminarlo como matador en la guerra.

"The Show" no tiene una estructura uniforme. Hay estrofas de cinco, cuatro, tres y dos versos; rimas consonantes y pararrimas. Cada estrofa es un capítulo más de la visión, lo que da la sensación de tramos cortados, acumulativos, carentes de nexos lógicos, excepto "whereat", en la novena estrofa, que preludia el desenlace. Los "grises" son más abundantes (sexta estrofa), lo que sugiere que destruyen a los "marrones"; sin embargo también ellos son comidos. La aniquilación provoca la caída del visionario. La Muerte, testigo igual que él, adopta al final la forma de un gusano.

THE SEND-OFF

Down the close, darkening lanes they sang their way
To the siding-shed,
And lined the train with faces grimly gay.

Their breasts were stuck all white with wreath and spray
As men's are, dead.

Dull porters watched them, and a casual tramp
Stood staring hard,
Sorry to miss them from the upland camp.
Then, unmoved, signals nodded, and a lamp
Winked to the guard.

So secretly, like wrongs hushed-up, they went.
They were not ours:
We never heard to which front these were sent.

Nor there if they yet mock what women meant
Who gave them flowers.

Shall they return to beatings of great bells
In wild train-loads?
A few, a few, too few for drums and yells,
May creep back, silent, to village wells
Up half-known roads.

D. Hibberd dice que este poema constaría de ocho estrofas, aunque cierta confusión en los espacios daría como resultado las seis que componen esta versión. (p. 130). La paradoja es el recurso predominante en la percepción de estos despedidos, que se van con caras "grimly gay", señales que no se mueven y sin embargo asienten sin saber a qué frente de guerra son enviados. Los tambores de una presunta recepción contrastan con las campanas; el verbo "return", con el verbo "creep back". Pero en otro sentido se marchan

LA DESPEDIDA

Senda abajo, por la oscura senda iban cantando
hacia el tinglado del desvío
a lo largo del tren se alineaban con rostros tétricamente animados.

Sus pechos estaban tiesos con coronas y rociados de blanco
como los de los muertos.

Porteros aburridos los miraban, y una puta casual
los contemplaba dura
sintiendo tener que extrañarlos
del campamento alto; y entonces unas
señales, no movidas, asintieron, y un fanal
le hizo un guiño al guarda.

Tan secretamente como pecados ocultos se marcharon.
Ellos no eran los nuestros
nunca supimos a qué frente los mandaron.

Ni si aún se burlan de lo que las mujeres quisieron decir
ésas que les dieron flores.

¿Regresarán al son de las grandes campanas
en brutales vagones de carga?
Pocos, muy pocos, para gritos y tambores,
podrán reptar silentes, de vuelta a los pozos de la aldea,
por rutas no frecuentadas.

secretamente, acallados "como errores", y si vuelven, lo han de hacer por rutas poco conocidas y silenciosos. El poema puede leerse junto con "Smile, Smile, Smile" si se piensa en los discursos de los mayores que envían a los soldados al frente. En otro sentido, si en "The Show" se interrogaba sobre el "significado" de la visión, ahora tampoco se sabe "el significado" o la intención de las mujeres que entregaron flores a los soldados.

GREATER LOVE

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.

MÁS GRANDE AMOR

Los labios rojos no son tan rojós
como las rocas manchadas besadas por los ingleses muertos.

La cortesía del pretendiente y la pretendida
parece oprobio ante su amor puro.

¡Oh, Amor, tus ojos pierden encanto
cuando observo ojos cegados en mi lugar!

Tu actitud tenue
no tiene el exquisito temblor de los miembros cortajeados
girando y girando
allí donde Dios parece no preocuparse
hasta que el fiero Amor que soportan
los acalambra con la extremosa decrepitud de la muerte.

No canta tu voz tan suave...
aun cuando sea como el viento que murmura a través de un granero de tablas;
tu preciada voz no es tan preciada
ni gentil, ni tiene la claridad del atardecer
como la de aquellos a quienes nadie oye ahora.
Ahora la tierra ha tapado las bocas lastimeras que tosían.

Corazón, nunca estuviste caliente
nunca fuiste grande, ni pleno como los corazones a los que agranda un tiro
y aunque tu mano sea pálida
más pálidos aun son los que arrastran
tu cruz por las llamas y andanadas:
Llora, puedes llorar, ya que no puedes tocarlos.

Naturalmente el título se apoya en las palabras de San Juan: *Ningún hombre tiene más amor que el que entrega su vida por los amigos* (XV, 13). Los soldados entregan su vida por los demás, es decir, consuman el más alto sacrificio.

El poema pertenece a la estadía en Craiglockhart (1917), pero fue revisado en julio de 1918. En la tabla de contenidos adelantada por el propio Owen aparece como "dudoso". Uttenthal dice que parodia al poema "Behind the Mirror", de Swinburne (p. 28). Swinburne hace una semblanza convencional de la muchacha por el procedimiento conocido como *Überbietung* o encarecimiento por comparación con los objetos de la naturaleza. El subtítulo de los borradores de "Greater Love" reza "To Any Woman".

D. Hibberd recuerda la variedad de respuestas críticas que ha suscitado el poema (p. 115). Son muchas veces antagónicas. El amor es visto con connotaciones sexuales. Los datos de un retrato romántico, por ejemplo los labios rojos, la postura esbelta, la mano pálida, la voz suave, constituyen valores semánticos inmediatamente

confrontados con los datos terribles: las piedras donde yacen las bocas de los muertos, a veces tapadas de tierra, los disparos, las llamas, etc. El mecanismo es aquí la comparación que va desvirtuando las imágenes idealizadas o estereotipadas. Uttenthal llama la atención sobre las formas arcaizantes "trembles not", "sings not"; sobre la disposición de las rimas y sobre el empleo predominante de monosílabos. No se menciona la Cruz en la primera estrofa; pero en la segunda se dice que Dios (¿Padre?) no parece preocuparse (cf. Mt, XXIII, 46). En el poema cree ver un signo de misogamia (acaso de misoginia), porque los atractivos femeninos se desploman confrontados con los compañeros que combaten. Como la última estrofa habla de quienes "transportan tu cruz", también ve a la mujer como incentivadora de la guerra. El último verso tendría ecos del *Noli me tangere* que se le dice a Magdalena mientras lloraba la ausencia del cadáver de Cristo. D. Hibberd es más cauto y se limita a decir: *este poema probablemente no debería ser tomado como una de las interpretaciones definitivas de la guerra* (p. 115).

INSENSIBILITY

- I
Happy are men who yet before they are killed
Can let their veins run cold.
Whom no compassion fleers
Or makes their feet
Sore on the alleys cobbled with their brothers.
The front line withers,
But they are troops who fade, not flowers
For poets' tearful fooling:
Men, gaps for killing:
Losses who might have fought
Longer, but no one bothers.
- II
And some cease feeling
Even themselves or for themselves.
Dullness best solves
The tease and doubt of shedding,
And Chance's strange arithmetic
Comes simpler than the reckoning of their shilling.
They keep no check on armies' decimation.
- III
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.

INSENSIBILIDAD

- I Felices quienes antes de ser muertos
pueden dejar sus venas enfriarse
que la piedad no aflige
ni los pies les ulceran
las calles empedradas con hermanos.
La vanguardia se aja
mas son tropas marchitas, no son flores
para el lloroso humor de los poetas:
los hombres, baches para rellenarse
bajas que lucharían
un poco más, mas nadie se preocupa.
- II Algunos ya no sienten
ni a sí mismos ni para sí mismos
la estupidez arregla
el fastidio y la duda de las bombas.
Y del Azar la insólita aritmética
se hace más simple que contar chelines.
No llevan cuenta de ejércitos diezmados.
- III Felices quienes pierden
la imaginación, pues tienen suficiente
con llevar municiones.
No arrastran sus espíritus
mochilas. Sus heridas
viejas no duelen más que por el frío;
han visto todo rojo
y sus ojos se abstienen
de la desgarradura
del color de la sangre para siempre.
Una vez terminadas
del terror las primeras contracciones
quedan sus corazones
contractos. Sus sentidos
en ardientes cauterios de batallas,
de hierro guarnecidos,
entre los moribundos ríen sin pena.

- IV Happy the soldier home, with not a notion
How somewhere, every dawn, some men attack,
And many sighs are drained.
Happy the lad whose mind was never trained:
His days are worth forgetting more than not.
He sings along the march
Which we march taciturn, because of dusk,
The long, forlorn, relentless trend
From larger day to huger night.
- V We wise, who with a thought besmirch
Blood over all our soul,
How should we see our task
But through his blunt and lashless eyes?
Alive, he is not vital overmuch;
Dying, not mortal overmuch;
Nor sad, nor proud,
Nor curious at all.
He cannot tell
Old men's placidity from his.
- VI But cursed are dullards whom no cannon stuns,
That they should be as stones;
Wretched are they, and mean
With paucity that never was simplicity.
By choice they made themselves immune
To pity and whatever moans in man
Before the last sea and the hapless stars;
Whatever mourns when many leave these shores;
Whatever shares
The eternal reciprocity of tears.

IV Feliz de aquel soldado
en casa, sin nociones de cómo en todo sitio hombres atacan
en cada amanecer. Y sin nociones
de infinitos suspiros agostados.
Feliz el que no tuvo entrenamiento
mental. Y cuyos días
merecen más olvido que recuerdo.
El canta mientras marcha
cuando nosotros vamos taciturnos gracias a a la penumbra
el largo trecho duro, desolado
desde el día largo a la más larga noche.

V Somos nosotros, sabios,
que con un pensamiento mancillamos
con sangre nuestra alma.
¿Cómo habremos de ver nuestra tarea
sino a través de ojos embotados
y faltos de pestañas?
No es muy vital ni vivo,
no es muy mortal muriendo,
no es triste ni orgulloso
ni siquiera es curioso.
No puede distinguir
la quietud de los viejos de la suya.

VI Pero sean malditos los imbéciles
a quienes ningún cañón sacude;
deben ser como piedras:
miserables, mezquinos,
con la estrechez que nunca ha sido simple.
Por su propia elección se han vuelto inmunes
para apiadarse de lo que se queja
en el hombre. Y delante
del mar extremo y míseras estrellas;
cualquiera cosa sea
la que lamente cuando muchos dejen
estas costas; cualquiera
cosa que tome parte
en la reciprocidad eterna de las lágrimas.

Escrita entre octubre de 1917 y enero de 1918, se trata de una oda del tipo llamado "pindárico", con una filiación claramente horaciana en la traducción del *Beatus ille...* D. Hibberd recuerda que este poema se refiere a dos grandes manifiestos románticos: el Prefacio a las *Baladas líricas* de Wordsworth y Coleridge, y la *Defensa de la poesía*, de Shelley (p. 138). Pero Uttenthal lo ve como probable respuesta a una oda de Wordsworth llamada "Character of the Happy Warrior" (p. 43). Naturalmente la conjunción del tema pastoril horaciano con la fórmula de la bienaventuranza evangélica potencia la magnitud irónica del poema en cuanto a la total separación entre los que están en el campo de batalla y los que se han quedado en casa; pero también existe una brecha entre los soldados rasos y los superiores. Pero existe también el poeta, de modo que sus semblanzas presentadas pueden clasificarse en tres: los soldados rasos -las cuatro estrofas del comienzo-, "nosotros, los sabios" -la estrofa quinta-, y los "malditos insensibles" de la sexta estrofa. La diferencia entre "wise" y "dullards" está en el prefacio del *Alastor*, de Shelley. El poeta romántico diferencia a los poetas empáticos, excesivamente sensibilizados ante el dolor, y aquellos que, ajenos a todo, se mantienen apartados y tienen la maldición que les corresponde. El distanciamiento del poeta frente a la poesía (que descalifica en el Prólogo), está en la misma apertura: son tropas, y no flores los que se desvanecen. Silkin comenta sobre la trivialización que sufre la naturaleza en manos de los poetas lacrimógenos

(p. 244). En cambio, en la sexta estrofa está nítido el lema de Owen: "To pity and whatever moans in man". La piedad está en el contexto del enojo que le provocan los insensibles, de modo que los dos sentimientos predominantes se encuentran en el poema.

Es naturalmente terrible que se alaben formas de insensibilidad y cuando en la cuarta estrofa hallamos "Happy the lad whose mind was never trained" y queremos contrastarlo con la maldición, ahora sí ineludible, que se arroja en la sexta estrofa, no dejamos de sentir el escozor por esa complacencia en la vida casi vegetativa.

Las formas de insensibilidad son: quienes por exceso de sufrimiento ya no sienten por los demás (I) ni por sí mismos (II); quienes han perdido su imaginación (III); quienes no están entrenados para pensar (IV). Están descalificados los poetas, falsamente aptos para colmar todo de sangre (V) y los insensibles totales, los que han endurecido el corazón (VI), como la famosa etopeya de Shakespeare en el soneto 94.

En la tercera estrofa ha dicho "unconcerned" y "ironed", y esto resume el efecto embrutecedor de la guerra.

Hibberd ha objetado la última estrofa, generalmente encumbrada por otros críticos. Rescata su complejidad técnica pero le parece que las imágenes carecen de sustancia (p. 140). Desde otro punto de vista la oda despliega pararrimas y una distribución irregular de versos por estrofa.

DULCE ET DECORUM EST

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,
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.

DULCE ET DECORUM EST

Doblados en dos como mendigos bajo carga
patituertos, tosiendo como brujas, maldecimos el cieno
hasta que a las chispas acechantes dimos la espalda
y fuimos arrastrándonos hasta el remoto puesto.

Los hombres van dormidos. Muchos marchan sin botas
pero siguen, cojeando, con calzados de sangre
todos marchamos rengos, borrachos de fatiga
todos ciegos y sordos, incluso a las bocinas
de las bombas de gas que atrás suaves nos caen.

¡Gas! ¡Rápido! ¡Gas! ¡Vamos! Extasis de tanteo
calzar cascos grotescos, hacerlo justo a tiempo
pero alguno aun estaba gritando y tropezaba
cinchaba como un hombre en la cal o en el fuego...
Lo vi ahogarse como en un verde mar
opaco entre la bruma y una luz verde, opaca.

En mis sueños se arroja bajo mi vista inerme
y lo veo goteando, asfixiándose, ahogándose.

Si en un sueño asfixiante tú también te llegaras
detrás del carro donde lo arrojamos;
vieras sus ojos blancos torcérsese en la cara
la cabeza colgando, como de un condenado;
si pudieras oír en el zangoloteo
la sangre gorgotear desde el pulmón cargado
de espumarajos agrios
como un bolo de viles, irreparables llagas
en inocentes lenguas, mi amigo, no dirías
a chicos que por gloria arden desesperados
la Mentira de antaño: *Dulce et decorum est
pro patria mori.*

El poema pertenece a octubre de 1917 y figura en la tabla de contenidos bajo el acápite "Indiferencia en casa". Pueden marcarse cuatro secciones: el agotamiento de los soldados (primera estrofa, cuyo último verso inaugura la segunda temática); el ataque con gas (segunda), la vista pesadillesca (tercera) y la demolición de la antigua sentencia (cuarta). La dedicatoria de uno de los borradores dice "A Jessie Pope, etc." Se trata de una escritora que publicó versos exhortativos para que los jóvenes se conscribieran. Ella es presumiblemente "my friend", a quien le habla en la última parte. La amonestación menciona también a los destinatarios del engaño: "niños ardientes por una gloria desesperada", como desnudando lo irrisorio de la exhortación.

Welland compara "Dulce et decorum est" con "The Sentry": ambos describen el sufrimiento de la guerra, y recurren a onomatopeyas, pero "Dulce et decorum est" acentúa el detalle del dolor del individuo, mientras que "The Sentry" pierde la focalización en el herido. De todos modos "The Sentry" obedece a una experiencia más rica de la guerra, mientras que "Dulce et decorum est" aparece como inflamada respuesta a los escritos triviales de Jessie Pope (pp. 59-60).

En cuanto a los procedimientos compositivos, Welland cree que "Dulce et decorum est" comienza con inserciones interlineares, al parecer para acentuar las imágenes de horror. Este propósito se completaría con versos y fragmentos al pie del manuscrito.

Silkin anota que el lenguaje no es todavía coloquial y que acaso el reclamo de "pity" haría necesaria una inclinación al lenguaje elocuente, que llama próximo a la *santificación* y *el eufemismo*. (p. 220).

Samuel Hazo, finalmente, caracteriza a "Dulce et decorum est" como *a study in irony heightened by rhetoric* y también *essentially an outgrowth of indignation* (p. 202). Agrupa a este poema con otros, tales como "Arms and the Boy" y "Smile, Smile, Smile", en los que los "correlatos objetivos" de Owen son aún vagos o no completamente transfigurados.

El gas empleado era el fosgeno, que atacaba los pulmones; "guttering", en la tercera estrofa, es un canal para llevar agua de lluvia, pero también las gotas derretidas de una vela. Es llamativa la elección de la voz "ecstasy" (segunda estrofa) para describir la situación apremiante que viven los soldados ante el gas.

THE DEAD-BEAT

He dropped, -more sullenly than wearily,
Lay stupid like a cod, heavy like meat,
And none of us could kick him to his feet;
Just blinked at my revolver, blearily;
-Didn't appear to know a war was on,
Or see the blasted trench at which he stared.
"I'll do 'em in" he whinned. "If this hand's spared,
I'll murder them, I will."

A low voice said,
"It's Blighty, p'raps, he sees; his pluck's all gone,
Dreaming of all the valiant, that aren't dead:
Bold uncles, smiling ministerially;
Maybe his brave young wife, getting her fun
In some new home, improved materially.
It's not these stiffs have crazed him; nor the Hun.

We sent him down at last, out of the way.
Unwounded; -stout lad, too, before that strafe.
Malingering? Stretcher-bearers winked, "Not half
Next day I heard the Doc's well-whiskied laugh:
"That scum you sent last night soon died. Hooray

El poema corresponde a la estada en Craiglockhart, en agosto de 1917, luego del segundo encuentro con Sassoon. Hay ocho borradores. Wifred lo ha ubicado temáticamente dentro del grupo "Indifference at Home". El título es ambiguo, porque en un aspecto quiere decir "exhausto", pero en otro, algo así como "farsante", "irresponsable" o "persona que no cumple con sus obligaciones". Según Uttenthal el poema incorpora por primera vez coloquialismos, es decir se hace eco de la censura que Sassoon formulaba a un estilo *over-luscious* y también *almost embarrassing sweetness in the sentiment of some of his work* (p. 32).

McIlroy también señala la impronta de Sassoon en el tratamiento de la ironía aunque le parece un tanto exagerada (p. 93). D. Hibberd llama la atención sobre la fusión de

FUNDIDO

Cayó, más tétrico que hastiado
yació estúpido como un bacalao, pesado como carne,
y nadie de nosotros pudo patearlo hasta ponerlo en pie;
se limitó a pestañear ante mi revólver, enturbiado.
Parecía no saber que estábamos en guerra
ni ver la trinchera volada que observaba.
-Los voy a despachar- gimoteaba. -Si me queda una mano
voy a matarlos, sí.

Una voz grave dijo:

-Inglaterra, a lo mejor, es lo que ve; se le acabó el coraje
soñando con todos los valientes que no están muertos:
tipos bravos, que sonríen ministerialmente.
A lo mejor su joven y valiente esposa, divirtiéndose
en algún otro hogar mejoró su situación económica.
No son estos fiambres los que lo han enloquecido,
tampoco los alemanes.

Al final lo despachamos, lo sacamos del camino.

Indemne: un tipo recio, además, antes de ese bombardeo.

¿Se haría el enfermo? Los camilleros guiñaban el ojo a más no poder: "¿Se hace?"

Al otro día oí la risa bien enwhiskada del médico:

"Ese andrajo que mandaron anoche murió pronto. Hurra

materiales antiguos y nuevos en el poema, lo cual lo erige en la fase de lo que llama "annus mirabilis" del poeta, (1918) (p. 99).

Las imágenes que descubren la estolidez del soldado caído son frías y crueles, como en el segundo verso. Welland agrupa este poema con "Dulce et decorum est" para ilustrar de qué modo las predilecciones estéticas se subordinan a un sentido de realismo (p. 51.)

El soldado está aturdido; ni siquiera responde a la amenaza del oficial, que lo fusilaría por desertor o cobarde. Exclama "I'll do'em in", queriendo decir que aniquilará a los enemigos, pero es una voz patética de impotencia. D. Hibberd dice que el enemigo son los "valientes" que se quedaron en casa.

"A low voice", quizá la de un compañero, reflexiona que tal vez el caído recuerde a Inglaterra: "Blighty", que como sustantivo común designa una enfermedad, era, en el "slang" de los soldados, un modo de referirse a Inglaterra, porque la herida grave significaba el regreso. Falto de coraje piensa en los que en casa instigaron a la guerra, pero lo más sarcástico es la reflexión sobre la esposa, de la que se sugiere que se ha ido con otro. Su condición de "brave" no es porque soporte la ausencia del marido...

Los camilleros y el doctor hacen befa del torturado. Las oposiciones son claras: civiles cómodos - soldados devastados; soldados combatientes - personal no combatiente (médicos, enfermeros). Y éstos son quienes hacen caer sobre el soldado la sentencia.

"Stiffs" en "slang" son "cadáveres"; "Hun" es "alemán"; "strafe" es "bombardeo" y "pluck" es "coraje".

THE CHANCES

I mind as 'ow the night afore that show
Us five got talking, -we was in the know,-
"Over the top to-morrer; boys, we're for it.
First wave we are, first ruddy wave; that's tore it."
"Ah well," says Jimmy, - an 'e's seen some scrappin'-
"There ain't more nor five things as can 'appen:-
Ye get knocked out; else wounded-bad or cushy;
Scuppered; or nowt except yer feeling mushy."

One of us got the knock-out, blown to chops.
T'other was hurt like, losin' both 'is props.
An' one, to use the word of 'ypocrites,
'Ad misfortoon to be took by Fritz.
Now me, I wasn't scratched, praise God Almighty
(Though next time please I'll thank 'im for a blighty),
But poor young Jim, 'e's livin' an' 'e's not;
'E reckoned 'e'd five chances, an' 'e 'ad;
'E's wounded, killed, and pris'ner, all the lot,
The bloody lot and rolled in one. Jim's mad.

SUERTES

Me acuerdo que la noche antes del show
los cinco charlábamos -estábamos en el asunto-
"A la punta mañana, muchachos, hasta arriba no paramos
somos la primera oleada, la maldita oleada, que la araña.

"Bien", dice Jimmy, -"y vimos a algunos arañándola."
"No hay más que cinco cosas que te pueden reventar:
o te bajan, o te hieren -herida grave o leve-
o te agarran, o nada más salvo joderte los nervios,
o no te pasa nada, excepto el gran cagazo".

A uno de nosotros lo bajaron, lo volaron en pedazos.
Otro fue herido, perdió las dos patas
y otro, para usar la forma de los hipócritas
tuvo la mala leche de ser tomado por un Fritz
Ahora, yo no tuve un rasguño, gracias a Dios.
(Aunque la próxima vez, mejor que me mande una herida grave)
Pero, pobrecito Jim, que vive y no vive,
contó las cinco chances, se sacó las cinco.
Fue herido, muerto y prisionero, todas las suertes
todas las putas suertes en una: está loco.

También este poema emplea el lenguaje "de los Tommies". "Scuppered" (v.8)
significa "ser tomado prisionero por los alemanes" (= *Fritz*); "over the top" se refiere al
extremo superior de los parapetos.

ASLEEP

Under his helmet, up against his pack
After the many days of work and waking,
Sleep took him by the brow and laid him back.
And in the happy no-time of his sleeping,
Death took him by the heart. There was a quaking
Of the aborted life within him leaping...
Then chest and sleepy arms once more fell slack.
And soon the slow, stray blood came creeping
From the intrusive lead, like ants on track.

Whether his deeper sleep lie shaded by the shaking
Of greater 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
And finished fields of autumns that are old...
Who knows? Who hopes? Who troubles? Let it pass!
He sleeps. He sleeps less tremulous, less cold,
Than we who must awake, and waking, say Alas!

Uno de los cuatro borradores se titula "Lines on a soldier whom shrapnel killed asleep". Como en "The Show" las imágenes de insectos en movimiento se asocian con la destrucción del cuerpo. Luego de la línea punteada viene la conjetura del poeta sobre el destino ultraterreno del soldado muerto. Al destino "celestes" corresponde una dicción elocuente, acumulativa, asindética y de repeticiones irónicas, como en el verso 3 de la segunda estrofa; pero las idealizaciones chocan con la materialidad de los fenómenos a que están sometidos los cuerpos, por ejemplo la cimitarra de los vientos. El otro período condicional es una descripción de cuerpo fundido con la naturaleza hasta la aniquilación. La serie de preguntas retóricas contiene veladamente la renovada crítica a quienes no saben de la guerra. Y el último verso contrasta la ya conquistada tranquilidad del difunto con la desolación que aguarda a los que todavía velan. |

DORMIDO

Bajo su casco, contra su mochila
después de días de acción y de vigilia
se apoderó el sueño de su rostro
y lo tumbó de espaldas. En el no-tiempo
feliz del sueño se apoderó la muerte
del corazón. Y hubo un conmovirse
de la vida abortada que brotaba.
Luego el pecho y los brazos somnolientos
volvieron a aflojarse. Y con lento
reptar salió la sangre pronta y fugitiva
desde el intruso plomo, como fila de hormigas.

Ya sea que su sueño más profundo
yazga ensombrecido en el tumulto
de grandes alas, y los pensamientos
que penden de las estrellas, con sosiego
en las calmas almohadas que Dios hizo
sobre estas nubes, lluvias y aguanieves
de plomo, y cimitarras de estos vientos
o que su cara, fina y empapada
se mezcle más y más con tierra baja,
su pelo uno con los grises pastos
y campos otoñales devastados
¿Quién sabe? ¿Quién? ¿Espera? ¿Quién lo siente?
¿Y qué? Duerme con menos miedo y frío
que nosotros, que deberemos despertar
y al despertar, exclamar ¡Ay!

Jon Silkin observa un juego escondido en "took by the heart" (v. 3) y la expresión "take by the hand" como signo bivalente. Más aun: el verbo brutal "aborted" restringe la vitalidad romantizada de "leaping", pero lo hace de modo tal de acentuar lo que se ha perdido (p. 211).

Más importante, se detiene en el verbo "confuse" (v. 7 de la segunda estrofa), porque la fusión con la naturaleza, en principio neutra, avanza hasta decir que los otoños (o la naturaleza) son viejos, es decir que la misma naturaleza está manipulada por la guerra, envejecida.

S.I.W.

*I will to the King,
And offer him consolation in his trouble,
For that man there has set his teeth to die,
And being one that hates obedience,
Discipline, and orderliness of life,
I cannot mourn him.*

W.B. Yeats

I. The Prologue

Patting good-bye, 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, ay, 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 ague. Courage leaked, as sand
From the best sand-bags 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.

S.I.W.

*Iré al Rey
le ofreceré consuelo en su tribulación
por aquel hombre que le mostró los dientes a la muerte
siendo alguien que odia la obediencia
la disciplina y el orden de la vida
no puedo lamentarlo.*
W. B. Yeats

I. Prólogo

Palmeándole un adiós sin duda al muchacho le dijeron
que él le mostrara siempre cara de hombre bravo al Huno
El padre lo quería antes muerto que desgraciado...
estaba orgulloso de verlo partir, sí, alegre y contento.
A lo mejor su madre lloriqueó; cómo se habrá carcomido
hasta que él obtuviera una bonita herida necesitada de enfermera.
Las hermanas querían que también las chicas pudieran tirar, atacar, maldecir.
Los hermanos le mandaban sus cigarrillos preferidos,
cada semana, mes a mes, escribían lo mismo
suponiéndolo albergado en una alguna cabaña de *Young Men*
Porque, -él lo dijo escribiendo sobre la culata-
allí donde una vez por hora una bala erraba su blanco
y los yerros fastidiaban el hambre de su cerebro.
Sus ojos se avejentaron por los sobresaltos, y su mano
se hizo torpe con la fiebre. El coraje hizo agua como la arena
de los mejores sacos de arena después de años de lluvia.
Pero nunca una licencia, una herida, una fiebre, un pie de trinchera, un shock
libraron de la trampa al desdichado. Y la muerte pareció detenida
por la tortura de yacer bombardeado automáticamente,
ante el placer de los Poderes de este mundo lleno de locura homicida.

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 snipped? 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".

Había visto hombres balear sus manos, en patrulla nocturna.

Los suyos no lo supieron jamás. Sin embargo eran viles

"La muerte antes que el deshonor, ¡ése es el estilo!"

Así decía Papá.

II. La acción

Un amanecer, nuestra patrulla de alambradas

lo llevó. Esta vez la Muerte no había errado.

No pudimos hacer nada más que secar su tos sangrante.

¿Pudo ser un accidente? Los fusiles se disparan...

¿Una emboscada? No. (Después hallaron la bala inglesa).

III. El poema

Fue ésta la razonada crisis de su alma

contra los días de yugo ineludible

contra la pared ciega e indestructiblemente alambrada
de la trinchera

acortinada con fuego, techada con fuego de avanzada,

fuego lento, que roza, que no pudo quemarlo totalmente,

sino que lo resguardó de las promesas de la muerte y la befa

y la semipromesa de la vida, y la furia de ambos.

IV. El Epílogo

Con él enterraron el cañón del arma que sus dientes habían besado

y escribió verazmente la Madre: "Tim murió sonriendo".

Las siglas "S.I.W." corresponden a "Self-inflicted wound", o sea "herida autoinfligida" o "por mano propia". Uttenthal ubica el poema entre 1917 y la primavera de 1918. El epígrafe es de una obra teatral de Yeats, *The King's Threshold*. Aquí el soldado, luego de prolongados sufrimientos, comete suicidio. Desmond Graham insiste en la antítesis entre el poema de Wilfred y el epígrafe de Yeats, por la impersonalidad del relator, el modo profesional de referirse al muerto como "that man there" (p. 28).

Pero los sufrimientos no son solamente físicos. La primera sección del poema de Owen adelanta un tópico que se rastrea en otras piezas, por ejemplo en "Smile, Smile, Smile": el aliento familiar para el que parte rumbo a la guerra, la frivolidad de las expectativas, los heroísmos ridículos o patéticos. La segunda sección, no menos irónica en el hallazgo de un tiro de procedencia inglesa, corresponde al suicidio.

La tercera es un *racconto* del deterioro del soldado empleando una dicción más "poética". El epílogo coincide con el poema mencionado en cuanto a la interpretación errada -y absurda- de la sonrisa.

Obsérvese la selección de vocabulario: el recluta es visto (en casa) como "lad"; se le pide que muestre al alemán "a brave face". El padre es nombrado dos veces de manera "patriarcal": sin artículo ni adjetivo (a diferencia de "his mother"). La madre aguarda una herida leve que le permita volver a casa. Los valores tradicionales, o la retórica que los presenta, quedan descalificados en el prólogo.

En los últimos versos de esta sección están claros los contrastes: véase cómo y dónde escribe las cartas a casa. "Poderes del mundo" revela otra descalificación de sustantivos abstractos. McIlroy comenta que el *ethos* del joven es típico de la clase media al decir "their people" luego del blanco tipográfico. Lo mismo en "So Father said" (p. 96).

En la segunda sección el poeta-narrador se incluye en la primera persona del plural. La raya y los puntos suspensivos grafican la vacilación de la patrulla ante el suicidio obvio.

En la tercera sección, "the reasoned crisis of his soul" produce disgusto, porque se trata de ver como proceso racionante aquello que llevó al joven al suicidio:

Desmond Graham glosa "Curtained with fire" como el bombardeo destinado a cubrir a las tropas de ataque; y "creeping barrage" como una barrera de fuego que se va desplazando en espacios y tiempos especificados (p. 27).

El *post-scriptum* -la cuarta sección- incluye la palabra "kissed" como en "Greater Love", una suerte de fusión de amor y muerte; el extremo irónico reside en el adverbio "truthfully", dado que en verdad la boca está en apertura de sonrisa, aunque ésta es lo más alejado de los hechos verdaderos. Finalmente, D. Hibberd dice que sobre el reverso del manuscrito Owen escribió de prisa: *Este estudio consiste en cuatro piezas:*

I El Prólogo - sátira

II El Incidente - narración

III La Apología - poema

IV El Epílogo - cinismo (p. 128)

MENTAL CASES

Who are these? Why sit they here in twilight?
Wherefore rock they, purgatorial shadows,
Drooping tongues from jaws that slob their relish,
Baring teeth that leer like skulls' teeth wicked?
Stroke on stroke of pain, -but what slow panic,
Gouged these chasms round their fretted sockets?
Ever from their hair and through their hands' palms
Misery swelters. Surely we have perished
Sleeping, and walk hell; but who these hellish?

-These are men whose minds the Dead have ravished.
Memory fingers in their hair of murders,
Multitudinous murders they once witnessed.
Wading sloughs of flesh these helpless wander,
Treading blood from lungs that had loved laughter.
Always they must see these things and hear them,
Batter of guns and shatter of flying muscles,
Carnage incomparable, and human squander,
Rucked too thick for these men's extrication.

Therefore still their eyeballs shrink tormented
Back into their brains, because on their sense
Sunlight seems a blood-smear; night comes blood-black;
Dawn breaks open like a wound that bleeds afresh.

-Thus their heads wear this hilarious, hideous,
Awful falseness of set-smiling corpses.

-Thus their hands are plucking at each other;
Picking at the rope knouts of their scourging;
Snatching after us who smote them, brother,
Pawing us who dealt them war and madness.

CASOS MENTALES

¿Quiénes son éstos? ¿Y por qué están todos aquí en el ocaso?
¿Y por qué se estremecen, sombras del purgatorio,
lenguas colgando de quijadas que sueltan dejos de baba
descubriendo dientes torcidos como dientes de cráneos malignos?
Golpe tras golpe de dolor, ¿pero qué lento pánico
excavó estas grietas en torno a los roídos alvéolos?
Siempre a través del pelo y de las palmas de la mano
la miseria rezuma. Seguro que nos hemos muerto durmiendo
y vagamos por un infierno. Mas ¿quiénes son éstos de infernal aspecto?

-Son éstos los hombres cuyas mentes los Muertos han llevado a la fuerza,
la memoria recorre con sus dedos sus pelos de asesinos,
multitudes de crímenes una vez presenciaron.
Estos, faltos de ayuda, divagan vadeando fangales de carne
pisoteando la sangre de pulmones que amaban la risa.
Siempre deben mirar estas cosas y oírlas
entrechocar de armas, rompimientos de músculos que andan volando,
incomparables matanzas, derroches de hombres
en maraña tan densa que no pueden desenredarla.

Por eso las cuencas de sus ojos se encogen atormentadas
volviéndose al seso, porque a sus sentidos
manchas de sangre parecen los rayos solares; la noche se acerca con negro de
sangre
el alba se abre como herida que vuelve a sangrar.

Así sus cabezas se muestran burlescas, horribles,
tremendas falsías de cadáveres de sonrisas heladas, previstas.
Así es que sus manos están descarnando, la una a la otra;
se arrebatan las cuerdas con que se han flagelado
y tratan de asirnos a nosotros que los hemos golpeado, hermano,
nos tiran zarpazos a nosotros que les dimos locuras y guerras.

Es un poema de 1918, al cual Wilfred Owen se refiere en la carta 622 como "Mi terrorífico poema (ahora) llamado 'Los perturbados'" ("The Deranged"). D. Hibberd relata las oscilaciones del título, que pasó desde "The Deranged" a "Mental Cases", luego a "The Aliens" y por fin nuevamente a "Mental Cases". Según este autor el poema se inspira en experiencias de Craiglockhart, pero básicamente se retrotrae a un manuscrito llamado "Purgatorial Passions", que es una visión de los condenados en el infierno.

La estructura es *grosso modo* binaria: una estrofa de introspección ante el espectáculo de las "sombras purgantes" y otras dos de respuesta, como si se tratara de Virgilio como guía de Dante. De éstas, la primera prosigue con la descripción del objeto visto; en cambio la segunda saca conclusiones por medio de conjunciones insistentes: "therefore", "because", y casi anafóricamente, "thus". Pero la voz de la respuesta incluye al interlocutor llamándolo "brother" y lo insume en la tragedia (como en "Strange Meeting") haciéndolo también causa de ella. Samuel Hazo menciona la palabra "scourging" del antepenúltimo verso no sólo como descriptiva del sufrimiento de los soldados sino también vinculada a la pasión de Cristo (p. 203).

En todo caso estos cuatro versos finales, los que comienzan con "thus", le parecen demostrativos "de una propensión ocasional de Owen a caer en un cierto didacticismo atemperado". Graham dice que el primer verso comporta "una vasta transición entre la jerga familiar del título y la poesía elevada y autoconsciente del segundo verso" (p. 45).

Creemos hallar en la interrogación del comienzo un eco de la pregunta que hace Keats en *Ode on a Grecian Urn*, aunque con respuesta (de parte de Owen) desoladoramente antagónica.

Marca D. Hibberd que el vocabulario deliberadamente áspero y contorsionado, con predominio de velares, parece evocar los sonidos inarticulados de los orates (p. 131).

Welland dice que los últimos versos de la segunda estrofa podrían compararse con Sófocles, en el sentido del "mejor no haber nacido", pero dice que Sófocles se apiada de los vivos por no haber muerto; Owen se apiada de los vivos por no estar muertos (p. 72).

FUTILITY

Move him into the sun-
Gently its touch awoke him once,
At home, whispering of fields unsown,
Always it woke him, even in France,
Until this morning and this snow.
If anything might rouse him now
The kind 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-nerved -still warm- too hard to stir?
Was it for this the clay grew tall?
-O what made fatuous sunbeams toil
To break earth's sleep at all?

El breve poema pertenece a la estada en Ripon, en mayo de 1918. En la tabla de contenidos Owen lo ha colocado bajo el encabezamiento "pena" o "pesar". El título evoca un verso de Tennyson que se halla en *In Memoriam: O life as futile, then, as frail?* El sol ya no puede despertar al soldado como lo hace con las simientes. Uno de los versos inquietantes es el antepenúltimo, porque el cuestionamiento de los propósitos de la vida, o de la creación, se hace absoluto. Uttenthal establece que la figura del sol constituye la mayor dificultad interpretativa (p. 50). En efecto, su carácter bisémico es palpable: es dador de vida (dentro del simbolismo tradicional), pero el cuestionamiento teleológico hace que el sol vele al destinatario último de la invectiva: ¿Para esto creó Dios al hombre?

El poema contiene incoherencias porque ni el sol ha despertado a "este astro frío" (la tierra), ni, por supuesto, se ganará nada con llevar el cadáver al sol. Pero en el marco general de la futilidad el sentido es claro: sea quien fuere el dador, todo se desbarata al troncharse tempranamente. Uttenthal juzga que el poema se aparta

FUTILEZA

Pónganlo al sol
que alguna vez lo despertó dulcemente;
en su casa, un susurro de campos no segados
siempre lo despertó, incluso en Francia
hasta esta mañana y esta nieve.
Si algo pudiera reanimarlo ahora
el sol viejo y amable lo sabría.

Miren cómo despierta las simientes,
así despertó una vez la greda de una estrella fría.
¿Es que sus miembros -tan acabados- sus lados
llenos de nervios, todavía tibios, son tan duros de conmover?
¿Fue por esto que se alzó la arcilla?
Oh, ¿qué hizo que los rayos fatuos
debieran quebrar el sueño de la tierra?

del programa que Owen postula en el Prefacio: hay demasiada "poesía" en él y ocluye el sentimiento de piedad. D. Hibberd recuerda que F. W. Bateson (1979) ha condenado a "Futility" como un "elegante ejercicio técnico". Pero lo refuta: el hecho de que haya poemas de 1918 más afincados en la tradición literaria no es necesariamente una falla. La segunda estrofa, entonces, no es científica, sino mítica, y permanece latente la noción de que los hombres hacen fútil el sentido de la vida al propiciar la guerra. La elegancia de la segunda estrofa, que Bateson condena y Uttenthal describe, le parece a Hibberd mucho más que mera elegancia; al contrario, describe "una cadencia apasionadamente sentida" en los últimos versos (p. 145). En esta apreciación de la "apasionada protesta" coincide G. White, que efectúa un análisis minucioso de los espacios sonoros del poema, sus estructuras rítmicas y rimicas, el timbre de las vocales, la cantidad y longitud de las palabras usadas (pp. 94-95).

CONSCIOUS

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 to look so far away. And everywhere
Music and roses burnt 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.

Hay un borrador sobre la misma hoja donde se halla "Hospital Barge", que está fechado en diciembre de 1917. El poema "The Death-Bed", de Sassoon -dice D. Hibberd- parece ser la mayor influencia sobre el de Owen (p. 119). S. Hazo dice que en este poema, como en "Disabled", el tono, aunque libre de didacticismo, está sin embargo próximo al sentimentalismo (p. 203).

CONSCIENTE

Se despiertan sus dedos. Cama alzada,
se abren sus ojos como con torpeza;
el hilo ciego cruza el antepecho,
lo asisten flores junto a la cabeza.

¡Qué alfombras y qué pulidos pisos!
¡Quiénes son los que hablan por allá?
¡Qué hay en las jarras...? ¡Y esas risas?
"¡Enfermera! ¡Doctor!" "Ya va, ya va".

Pero una noche brusca caos imparte.
No hay tiempo de pedir un sorbo de agua.
La enfermera no está. Por todas partes
música y rosas en masacres arden;

¿Dónde vio el cielo azul? No lo recuerda.
Otra manta. Caliente, y está frío,
y no hay luz para ver las voces cerca.
Ni hay tiempo de pedir. ¿Qué pediría?

El blanco tipográfico separa dos mundos: en la primera estrofa, pese a la extrañeza, hay aún una experiencia del orden, que corrobora la respuesta de la enfermera (o del médico) a los reclamos. En la segunda, la fría observación del espectador afirma la confusión total, en las sensaciones, en las impresiones y recuerdos y en la razón: "he knows not what".

DISABLED

He sat in a wheeled chair, waiting for dark,
And shivered in his ghastly suit of grey,
Legless, sewn short at elbow. Through the park
Voices of boys rang saddening like a hymn,
Voices of play and pleasures after day,
Till gathering sleep had mothered them from him.

About this time Town used to swing so gay
When glow-lamps budded in the light blue trees,
And girls glanced lovelier as the air grew dim,-
In the old times, before he threw away his knees.
Now he will never feel again how slim
Girls' waists are, or how warm their subtle hands;
All of them touch him like some queer disease.

There was an artist silly for his face,
For it was younger than his youth, last year.
Now, he is old; his back will never brace;
He's lost his colour very far from here,
Poured it down shell-holes till the veins ran dry,
And half his lifetime lapsed in the hot race,
And leap of purple spurted from his thigh.

One time he liked a blood-smear down his leg,
After the matches, carried shoulder-high.
It was after football, when he'd drunk a peg,
He thought he'd better join. -He wonders why.
Someone had said he'd look a god in kilts,
That's why; and may be, too, to please his Meg;
Aye, that was it, to please the giddy jilts
He asked to join. He didn't have to beg;
Smiling they wrote his lie; aged nineteen years.
Germans he scarcely thought of; all their guilt,

DISCAPACITADO

Sentado en una silla de ruedas, esperaba la oscuridad
y temblaba en su horrible traje gris,
sin piernas, la manga cosida en el codo. Por el parque
sonaban voces de chicos que entristecían como un himno
voces de juego y de placeres del día
hasta que el sueño convocado por las madres lo privó de ellas.

En este tiempo Londres solía mecerse festiva
cuando las lámparas incandescentes florecían en los árboles celestes
y las chicas lanzaban miradas más adorables a medida que el aire se oscurecía...
en otros tiempos, antes de que él se deshiciera de sus rodillas.
Ahora nunca podría volver a sentir cuán delgadas
son las cinturas de las chicas, o cuán tibias sus manos sutiles.
Todas lo tocan como a una enfermedad extraña.

Hubo un artista loco por su cara
porque era aún más joven que su juventud, el año pasado.
Ahora es viejo; su espalda nunca habrá de vigorizarse
ha perdido el color muy lejos de aquí.
Lo ha derramado en los hoyos de las bombas hasta que se secaron sus venas
y la mitad de su vida se pasó en la carrera caliente
y un chorro de púrpura saltó de su muslo.

En un tiempo le gustaba una mancha de sangre corriéndole por la pierna
después de los partidos cuando lo llevaban en andas:
Fue después del fútbol, cuando había tomado unas copas
pensó que mejor era alistarse. Se pregunta por qué.
Alguien le dijo que parecería un dios con faldas escocesas.
Por eso, y también, tal vez, por gustarle a su muchacha.
Sí, eso fue: para agradar a las frívolas coquetas
solicitó alistarse. No tuvo que insistir.
Sonriendo, escribieron su patraña. Edad: 19
Casi ni pensó en los alemanes; toda su culpa

And Austria's did not move him. And no fears
Of Fear came yet. He thought of jewelled hilts
For daggers in plaid socks; of smart salutes;
And care of arms; and leave; and pay arrears;
Esprit de corps; and hints for young recruits.
And soon he was drafted out with drums and cheers.

Some cheered him home, but not as crowds cheer Goal.
Only a solemn man who brought him fruits
Thanked him; and then inquired about his soul

Now, he will spend a few sick years in Institutes,
And do what things the rules consider wise,
And take whatever pity they may dole.
To-night he noticed how women's eyes
Passed from him to the strong men that were whole.
How cold and late it is! Why don't they come
And put him into bed? Why don't they come?

y la de Austria no lo conmovió. Y no habían venido
aun los miedos del Miedo. Pensaba en empuñaduras tachonadas
de dagas en fundas escocesas, en saludos brillantes
y vela de armas, y licencia, y pago de atrasos;
Esprit de corps, e indirectas a reclutas jóvenes
y ya se iba como concripto con tambores y vivas.

.

Algunos lo recibieron alentándolo, pero no como las multitudes claman el gol;
sólo un hombre solemne que le trajo frutas
le dio las *gracias*, y después le preguntó por su alma.

.

Ahora pasará unos años malditos en Institutos
y hará lo que las normas juzguen sabio
y recibirá la lástima que puedan limosnearle.
Esta noche advirtió cómo los ojos de las mujeres
se desviaban de él hacia los hombres fuertes y enteros.
¡Qué frío! ¡Qué tarde es! ¡Por qué no vienen
y lo acuestan? ¡Por qué no vienen?

Este poema pertenece a la estada en Scarborough, en julio de 1918. B. Uttenthal percibe ecos verbales de un poema de Housman llamado "To an Athlete Dying Young", donde se exalta la causa patriótica a pesar de las mutilaciones. La imagen del joven llevado en andas parece ser una vinculación con el poema de Housman; el reclutamiento en los encuentros de fútbol, al principio de la guerra, sería fuente de la imagen del *crack* vivado; mientras que la pregunta "Why don't they come", que cierra el poema, aludiría a un *slogan* de 1914, relacionado con el reclutamiento: *Will they never come?* (p. 172).

D. Hibberd ha situado el origen del poema en una carta dirigida a Colin Owen en 1916, donde Wilfred se detiene en las atracciones de la naturaleza; otra carta al mismo destinatario, ahora de agosto de 1914, donde la juventud (Colin tenía quince años) es glorificada como divina; y en algunas estrofas de "Disabled", del año 1917. Deduce de estos pasajes que Owen había estado trabajando en 1916 sobre un poema en el que un joven esperaba conquistar a una muchacha, probablemente conectado con la mocedad de Colin (p. 81). El joven de "Disabled" se ha enrolado a los diecinueve años, o sea la misma edad que aquéllos a quienes Wilfred había entrenado en 1916. D. Hibberd rastrea la imagen de los labios color bermellón; en 1917 Owen vio a un hombre agonizando y sangrando por la boca, lo cual poetizó según la estética decadente. (El poema se llama "Has your soul sipped?"). Se vería en él, sobre todo en la repetición de "sweet", una impronta de la dicción de Swinburne. Hibberd conjetura horribles experiencias de parte de Wilfred, que rápidamente convierte las imágenes afectadas en obsesiones y pesadillas de sangre y culpa. En otra parte menciona a "Disabled" para ilustrar la actitud de Owen hacia las mujeres.

Boysseau da el siguiente juicio: *Au sens du sacrifice Wilfred Owen substitue dans ce poème le refus de mourir et de souffrir* (p.133). Graham destaca la objetividad del observador (p. 52).

El poema tiene seis estrofas de irregular número de versos cada una. La primera hace notar la condición del mutilado, en contraste con los niños que juegan. Creemos que "He sat in a wheeled chair", como la famosa parodia de Eliot en *The Waste Land*, toma el verso con el que Shakespeare empieza a describir a Cleopatra. La segunda, apunta al pasado: los atractivos de las muchachas, que ahora lo tocan "como a una enfermedad extraña"; la tercera proclama su atractivo juvenil, que ha deslumbrado a un artista sólo un año antes. La cuarta pinta la ironía del éxito futbolístico y la futilidad de su pedido para enrolarse: en los poemas de Owen las mujeres -nota Uttenthal- apelan al orgullo masculino para incitar a los hombres a la guerra (p. 36). En la quinta la ironía es más marcada: no lo reciben las multitudes sino un hombre de la Iglesia, como si lo preparara para la muerte. La última retorna a la instalación de "Now" no en cuanto a la descripción de su estado sino a la postulación lúgubre del futuro. En el poema el tópico de la guerra como espectáculo sangriento está replegado y el acento cae sobre las consecuencias que sufre un joven voluntario: el poema serviría como segunda parte de "Dulce et decorum est".

SONNET

ON SEEING A PIECE OF OUR ARTILLERY BROUGHT INTO ACTION

Be slowly lifted up, thou long black arm,
Great gun towering toward Heaven, about to curse;
Sway steep against them, and for years rehearse
Huge imprecations like a blasting charm!
Reach at the arrogance which needs thy harm,
And beat it down before its sins grow worse;
Spend our resentment, cannon, yea, disburse
Our gold in shapes of flame, our breaths in storm.

Yet, for men's sakes whom thy vast malison
Must wither innocent of enmity,
Be not withdrawn, dark arm, thy spoilure done,
Safe to the bosom of our prosperity.
But when thy spell be cast complete and whole,
May God curse thee, and cut thee from our soul!

SONETO

(Al ver una pieza de nuestra artillería en acción)

Sube con lentitud, arma maldita,
que al Cielo apuntas pronta a maldiciones;
como explosivo encanto, imprecaciones
rudo con ellos sin cesar vomita.
Al fatuo que tus daños necesita
védale cometer peores acciones.
Vuelve nuestro oro en llamas, las pasiones
en formas de tormenta precipita.

Mas por aquellos que por tus maldades
deben secarse, de odios inocentes
que no te lleven, ya hechas tus ruindades.
a nuestros bienestares complaciente.
Mas cumplida tu fórmula enemiga
Dios nos libre de ti, Dios te maldiga.

El soneto presenta la imagen de la pieza de artillería, que es a la vez un arma y un brazo levantado hacia el cielo. McIlroy le asigna al poema un efecto optimista: consumada la maldición de los vicios de la humanidad, las armas, alguna vez necesarias, deben ser destruidas (p. 113). El v. 5 le parece a D. Hibberd una de las escasas críticas a Alemania (p. 114). En nuestra opinión el soneto es irónico, o sarcástico: nace de la indignación y no ve a la pieza de artillería más que como agente de destrucción. ¿Cómo entender de otro modo la exhortación "Spend our resentment" ? Así pues, no hay necesidad de creer, como McIlroy, en una "noción metafórica básica de un 'arma' espiritual para liquidar los vicios de la humanidad" (*ibid.*). En cambio, sí hay que admitir que el poema despliega una retórica inflamada, y que las formas arcaicas y el tono general de la maldición parecen recursos extremados.

ANTHEM FOR DOOMED YOUTH

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 for them from prayers or 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 of good-byes.
The pallor of girls' brows shall be their pall;
Their flowers the tenderness of silent minds,
And each slow dusk a drawing-down of blinds.

Existen cinco manuscritos de este soneto y D. Hibberd ha revisado la secuencia probable. Wilfred ha ido quitando los elementos antigermanos (p. 111). El poeta ubica este soneto bajo el encabezamiento "grief". La estadía en Craiglockhart permite que Sassoon le sugiera enmiendas y también la palabra "Anthem", que junto con "doomed" signa escatológicamente el poema. La dicción está vinculada al lenguaje de Keats, pero la intención es opuesta: el campo de batalla antagoniza con el paisaje romántico. D. Hibberd señala que "Anthem for Doomed Youth" constituye el primer intento de Owen para poner su estilo a tono con lo que iba aprendiendo de Sassoon. El poema se diseña en forma contrastiva: los funerales de un joven en la intimidad familiar, acaso rural, enfrentados con la muerte anónima y la sepultura apresurada; el réquiem *versus* la metralla y el bombardeo. B. Uttenthal recuerda que los críticos tempranos acentuaban el aspecto de la negación de la ceremonia como una manifestación más del poeta contra las formalidades de la religión (p. 34).

HIMNO PARA LA JUVENTUD CONDENADA

¿Funestos sones para quienes mueren
como ganado? Sólo enojo de armas
sólo el tartamudeo de los rifles
puede acallar su súplica impaciente.

Nada de burla, súplica o campana
ni otra lamentación, salvo los coros
locos, chillones, de quejosas bombas,
clarín que a tierras dolorosas llama.

¿Alzadas lámparas para estimularlos?
No en las manos de niños; en sus ojos
destellará el fulgor de los adioses.
La palidez de un rostro de muchacha
su mortaja será. Serán sus flores
la ternura de mentes silenciosas
Y cada lento ocaso,
un cerrar de persianas.

Pero lo predominante es lo que está a la vista: la ausencia de toda veneración hacia los que mueren "como ganado".

Boysseau llama al poema *tragique ironie* (p. 139) y ve al hombre como presa de una divinidad infernal. El poema, entonces, supera la situación individual hasta definir una condición humana regida por la guerra.

"Patter", en el v. 4, es una abreviatura de "patemoster", la oración dicha sin detenerse ni pensar en ella; pero también juega como onomatopeya de los disparos.

D. Hibberd muestra cómo la imagen de los clarines sirve de puente entre el campo de batalla y el distrito rural, porque en ambos es usado el instrumento de viento.

Hazo prefiere hablar de contraste entre lo usual y lo real: velas, mortaja, flores, las partes convencionales de la ceremonia, opuestas a formas más extrañas pero más dignas: la palidez de las muchachas, los ojos de los jóvenes, la ternura de las almas silenciosas (p. 206). "Anthem" es uno de los poemas empleados por B. Britten para su *Requiem*.

THE NEXT WAR

*War's a joke for me and you,
While we know such dreams are true*
Sassoon

Out there we've walked quite friendly up to Death;
Sat down and eaten with him, cool and bland,-
Pardoned his spilling mess-tins in our hand.
We've sniffed the green thick odour of his breath,-
Our eyes wept, but our courage didn't writhe.
He's spat at us with bullets and he's coughed
Shrapnel. We chorused when he sang aloft;
We whistled while he shaved us with his scythe.

Oh, Death was never enemy of ours!
We laughed at him, we leagued with him, old chum.
No soldier's paid to kick against his powers.
We laughed, knowing that better men would come,
And greater wars; when each proud fighter brags
He wars on Death -for Life; not men -for flags.

Apareció en forma anónima en *The Hydra*, en septiembre de 1917. En la tabla de contenidos aparece clasificado entre los de "cheerfulness", o sea "ánimo" o "aliento". Dice D. Hibberd que el poema revelaría una ansiedad de Owen por hacerse aceptable ante el círculo de sus amigos. También dice que el v. 14 (tan difícil de traducir) fue motivo de numerosos ensayos, porque no coincide en ninguno de los seis borradores y además hay correcciones y pruebas aparte (p. 119).

McIlroy advierte que no debe adjudicarse al poema un carácter profético. Owen veía la Primera Guerra Mundial como la guerra que acabaría con las demás, en el sentido de que sus horrores desalentarían nuevos enfrentamientos. Es casi obvio que no podía pensar en la Segunda Guerra Mundial. La experiencia de esta última acentúa

LA GUERRA QUE VIENE

*La guerra era una broma para mí y para ti,
entre tanto, sabemos que esos sueños son verdaderos*
Sassoon

Con la Muerte marchamos, y contentos
nos sentamos con ella, relajados
perdonamos sus latas de guisados
olfateamos su espeso y verde aliento.
Lloramos con calor en las entrañas;
nos escupió con balas, nos tosía
metralla. Le coreamos melodías
silbamos al pasar de su guadaña.
¡Oh, la Muerte no fue nuestra enemiga!
Con ella nos reímos, nos aliamos
nadie gana contra ella, vieja amiga.
Pensando en nuevos hombres festejamos
cuando el guerrero altivo alardea
de luchar por la Muerte, por la vida
de por los hombres; sí por las banderas.

la ironía con que se lee el poema (p. 115). También Welland precave sobre la interpretación del verso "Oh, Death was never an enemy of ours"; su presunta confianza y familiaridad no puede ocultar el sentido de los últimos versos: la Muerte es en verdad el último enemigo (p. 70). El v. 3 de la primera estrofa es interpretado por McIlroy así: *La idea evoluciona hacia el humor negro incluso en este verso (el tercero), donde la muerte repentina de un camarada que le ha hecho volcar su ración en medio de la comida, es tratada solamente como una perdonable ruptura del decoro* (p. 115). Tal vez McIlroy acentúe innecesariamente el humor negro; el verso podría referirse tranquilamente a la confusión que surge en cualquier tipo de zafarrancho.

ALL SOUNDS HAVE BEEN AS MUSIC

All sounds have been as music to my listening:
Pacific lamentations of slow bells,
The crunch of boots on blue snow rosy-glistening,
Shuffle of autumn leaves; and all farewells;

Bugles that sadden all the evening air,
And country bells clamouring their last appeals
Before [the] music of the evening prayer;
Bridges, sonorous under carriage wheels.

Gurgle of sluicing surge through hollow rocks,
The gluttonous lapping of the waves on weeds,
Whisper of grasses; the myriad-tinkling flocks,
The warbling drawl of flutes and shepherds' reeds.

The orchestral noises of October nights
Blowing [] symphonetic storms
Of startled clarions []
Drums, rumbling and rolling thunderous and [].

Thrilling of throistles in the clear blue dawn,
Bees fumbling and fuming over sainfoin-fields.

TODOS LOS SONIDOS HAN SIDO COMO UNA MUSICA

Todos los sonidos han sido como música a mis oídos
lamentación pacífica de las lentas campanas,
botas que aplastan la nieve azul de destellos rosados
roce de hojas de otoño; y todos los adioses:

Clarines que entristecen el aire vespertino
y campanas rurales que proclaman sus últimos llamados
antes de la música de vísperas
puentes, sonoros bajo las ruedas de los carros.

Gorgoteo de aguas derramándose por las rocas huecas
langüeteo glotón de las olas sobre las malezas
susurro de pastos, rebaños de mil retintines
arrastrado gorjeo de siringas pastoriles.

Los ruidos de la orquesta de las noches de octubre
que resoplan [] sinfónicas tormentas.

De clarines sobresaltados []
Tambores que retumban y retumbando ruedan y []

Trinos de tordos en la mañana clara y azul
abejas que vagan y ahúman los campos de amaranto.

*un ganso
una farfalle
un portente*

Este poema, aunque inacabado, muestra notable capacidad sensorial, probablemente bajo la influencia de Keats. Los sonidos evocados tienen sus correlatos en las armonías imitativas, en las aliteraciones y en el ritmo. En el v. 4 "bugles" corrobora que se trata también de un instrumento pastoril, aunque en "Anthem for Doomed Youth" es pastoril y bélico a la vez.

APOLOGIA PRO POEMATE MEO

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.

Merry it was to laugh there-
Where death becomes absurd and life absurder.
For power was on us as we slashed bones bare
Not to feel sickness or remorse of murder.

I, too, have dropped off fear-
Behind the barrage, dead as my platoon,
And sailed my spirit surging, light and clear
Past the entanglement where hopes lay strewn;

And witnessed exultation-
Faces that used to curse me, scowl for scowl,
Shine and lift up with passion of oblation,
Seraphic for an hour; though they were foul.

I have made fellowships-
Untold of happy lovers in old song.
For love is not the binding of fair lips
With the soft silk of eyes that look and long,

By Joy, whose ribbon slips,-
But wound with war's hard wire whose stakes are strong;
Bound with the bandage of the arm that drips;
Knit in the webbing of the rifle-thong.

I have perceived much beauty
In the hoarse oaths that kept our courage straight;
Heard music in the silentness of duty;
Found peace where shell-storms spouted reddest spate.

APOLOGIA PRO POEMATE MEO

Yo también vi a Dios a través del barro...
es barro que se resquebrajaba en las mejillas cuando los miserables sonreían.
La guerra trajo más gloria a sus ojos que la sangre
y les dio a sus risas más júbilo que el que conmueve a un niño.

Fue una felicidad reír allí...
donde la muerte resulta absurda y la vida aún más absurda.
Porque teníamos poder al desnudar huesos a bayonetazos
para no sentir náusea ni remordimientos de asesino.

Yo también he dejado el miedo...
tras la línea de fuego, muerto como mi pelotón
y di mi espíritu a las olas, ligero y claro
más allá de la alambrada donde yacían esparcidas mis esperanzas.

Y atestigüé la exultación.
Rostros que acostumbraban maldecirme, devolviendo ceño por ceño,
brillan y se alzan con la pasión de la ofrenda
seráficos durante una hora, aunque eran espantosos.

He hecho camaradería...
ignorante de amantes bienaventurados de una vieja canción
porque el amor no es invención de labios hermosos
con la suave seda de los ojos que miran y añoran.

Por la Alegría, cuya cinta resbala
pero herido en el duro alambre de la guerra cuyos postes son firmes
ligado con la venda de un brazo que gotea;
tejido en la trama de la correa del rifle.

He percibido mucha belleza
en los rudos juramentos que mantenían nuestro coraje en alto
he oído música en el silencio de la tarea
he hallado la paz donde tempestades de bombas borboteaban tropelés de sangre.

Nevertheless, except you share
With them in hell the sorrowful dark of hell,
Whose world is but the trembling of a flare,
And heaven but as the highway for a shell,

You shall not hear their mirth:
You shall not come to think them well content
By any jest of mine. These men are worth
Your tears. You are not worth their merriment.
November 1917.

Owen lo incluye en su tabla como poema de "cheerfulness". D. Hibberd recuerda que Robert Graves le pedía a Wilfred que superara en sus poemas el sentido predominante de desolación (p. 121). Así surgirá esta apología o defensa. El crítico resume así: *La defensa que hace Wilfred Owen de su tono sombrío es que, aunque en verdad halló causa de aliento en el frente, no ha tratado de describirla, en caso de que los civiles pudieran pensar que los soldados no necesitaran compasión.* Welland admite que el poema puede presentar una idealización de las relaciones pero no así de los hombres, a quienes se ve maldiciendo, blasfemando, asesinando (p. 68). Blunden considera a "Apología" el más satisfactorio y el más auténticamente proporcionado análisis de los hombres en las trincheras y por qué Owen lo soportó como lo hizo. (En "The Real War, *The Athenaeum* (December 10, 1920, 807). Su inclusión se justificaría en el adverbio "too" del primer verso. Uttenthal considera más seguro ver al poema como respuesta a otro poema de Graves llamado "Two Fusiliers" (p. 40). Llama la atención sobre el problema de la inefabilidad, a tal punto que el poema se habría titulado "The Unsaid". La elección de un vocabulario de la tradición romántica y victoriana tendría por sentido señalar el contraste con las realidades de la trinchera. El poema, en consecuencia, se colma de paradojas. La central es probablemente la que asocia a "God" con "mud" (primera estrofa); pero también la de la risa y la muerte (tercera estrofa), la exultación y la maldición (cuarta), la belleza y los juramentos (séptima), la perversidad y la índole angélica (cuarta).

Sin embargo, a menos que compartas
con ellos el infierno, la penosa oscuridad del infierno
cuyo mundo no es más que el temblor de una llama
y no es más que la ruta de una bomba en el cielo;

no podrás oír su regocijo
no llegarás a pensarlos satisfechos
por ninguna de mis chanzas. Estos hombres son dignos
de tus lágrimas. Tú no eres digno de su gozo pleno.

noviembre 1917

Las cuatro primeras estrofas emplean vocabulario de la teología cristiana; las siguientes van rectificando o enriqueciendo voces caras a toda sensibilidad: amor, alegría, belleza. La anteúltima retorna al vocabulario religioso, pero ahora en la escatología del cielo y el infierno. La estrofa final apela al lector. Los versos de la estrofa quinta son, según Hibberd, respuesta a versos del primo de Wilfred, Leslie Gunston, publicados en 1917: *Love is the binding of souls together / The binding of lips, the binding of eyes*" (p. 122).

El comentario final de Uttenthal sirve para situar exactamente el poema y leerlo desde lo que significa para los protagonistas de la Primera Guerra Mundial:

...donde la maquinaria bélica y la muerte masiva eran tan nuevas e impresionantes que el lenguaje poético tenía que arraigarse en algo conocido y familiar para ser entendido; incluso Owen tenía incertidumbre sobre si sería entendido, como lo revelan las dos últimas estrofas (p. 41).

À 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 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 shreds. (That's for your poetry book.)

A short life and a merry one, my buck!
We used to say we'd hate to live dead-old,-
Yet now... I'd willingly be puffy, bald,
And patriotic. Buffers catch from boys
At least the jokes hurled at them. I suppose
Little I'd ever teach a son, but hitting,
Shooting, war, hunting, all the arts of hurting.
Well, that's what I learnt, -that, and making money

Your fifty years ahead seem none too many?
Tell me how long I've got? God! For one year
To help myself to nothing more than air!
One Spring! Is one too good to spare, too long?
Spring wind would work its own way to my lung,
And grow me legs as quick as lilac-shoots.

LA TERRE

(filosofía de muchos soldados)

Toma asiento en la cama. Estoy ciego y tres partes
de mi cuerpo son bombas. Ten cuidado. No choques
las manos ahora; nunca. Se amotinan mis brazos
contra mí, los muy brutos. Como ociosos muchachos
mis diez dedos fastidian.

Quise estirar la pata a lo soldado. Inútil:
uno muere de guerra como de un viejo daño.
Siento esta venda como monedas en los ojos.
¿Mis medallas? Son discos para cerrar los ojos
¿Y mis gloriosas tiras? Sacadas de mi espalda
-jirones de escarlata- (Esto, para el poema).

Vida corta y dichosa. ¡Mi recluta!
Solíamos decir: qué odioso llegar a viejo
y sin embargo ahora yo quisiera el jadeo,
la calvicie patriótica. Los viejos, al menos
captan chistes que les lanzan los muchachos.
Supongo que muy poco le enseñaría a un hijo
más que golpear, la guerra, el arte de los tiros
formas de herir, y bueno, eso es lo que he aprendido
eso, y hacer dinero. Tus cincuenta años
por delante no son demasiados. Y dime
¿cuántos yo tengo, Dios? Por un año, nutríme
nada más que con aire. ¡Una Primavera!
Es demasiado buena para gastarla entera.
Las brisas de Primavera irían abriendo camino
en mis pulmones y harían crecer mis piernas
como brotes de lila.

My servant's lamed, but listen how he shouts!
When I'm lugged out, he'll still be good for that.
Here in this mummy-case, you know, I've thought
How well I might have swept his floors for ever.
I'd ask no nights off when the bustle's over,
Enjoying so the dirt. Who's prejudiced
Against a grimed hand when his own's quite dust,
Less live than specks that in the sun-shafts turn,
Less warm than dust that mixes with arms' tan?
I'd love to be a sweep, now, black as Town,
Yes; or a muckman. Must I be his load?

O Life, Life, let me breathe, -a dug-out rat!
Not worse than ours the existences rats lead-
Nosing along at night down some safe rut,
They find a shell-proof home before they rot.
Dead men may envy living mites in cheese,
Of good germs even. Microbes have their joys,
And subdivide, and never come to death.
Certainly flowers have the easiest time on earth.
"I shall be one with nature, herb, and stone".
Shelley would tell me. Shelley would be stunned:
The dullest Tommy hugs that fancy now.
"Pushing up daisies" is their creed, you know.
To grain, then, go my fat, to buds my sap,
For all the usefulness there is in soap.
D'you think the Boche will ever stew man-soup?
Some day, no doubt, if...

Mi sirviente es tullido:

escucha cómo grita. Cuando me arrastren fuera
seguirá siendo bueno para gritar. Aquí mismo
en el mismo sarcófago. Yo he meditado ¿sabes?
qué bien habría podido cepillarle los pisos
para siempre: no haría pedidos de permiso
ni por una noche siquiera. ¿O quién tiene prejuicios
contra la mano sucia, si es polvo de uno mismo?
Menos viva que motas que en la luz del sol flotan
menos tibio que el polvo que en la piel se amarrona.
Quisiera ser escoba, negra como carbón,
ser el hombre de la bosta. ¿Debo ser una carga?

¿Oh, Vida, Vida!, déjame respirar: una rata
desenterrada. Nuestra existencia no vale
más que la de las ratas. Husmeando por la noche
una ruta segura encuentran una casa
que es a prueba de bombas, antes de malograrse.

Bien podrían los muertos envidiar las garrapatas
que viven en el queso. Aún los buenos gérmenes,
y los microbios disfrutan, también se subdividen
a los microbios nunca les llegará la muerte.
Ciertamente las flores pasan el mejor tiempo
en la tierra: "Yo uno seré con la natura
y la piedra y la hierba", me diría Shelley.
Shelley estaría pasmado. El más torpe fulano
se aferra a esa quimera. "Mirar el pasto desde abajo"
es su credo, lo sabes. Vaya mi grasa al trigo
mi savia a los capullos. ¿Qué hay más útil
que el jabón? ¿Tú te crees que cocerán los boches
una sopa de hombres? Sin duda si algún día...

Friend, be very sure
I shall be better off with plants that share
More peaceably the meadow and the shower.
Soft rains will touch me, -as they could touch once,
And nothing but the sun shall make me ware.
Your guns may crash around me. I'll not hear;
Or, if I wince, I shall not know I wince.
Don't take my soul's poor comfort for your jest.
Soldiers may grow a soul when turned to fronds,
But here the thing's best left at home with friends.
My soul's a little grief, grappling your chest,
To climb your throat on sobs; easily chased
On other sighs and wiped by fresher winds.

Carry my crying spirit till it's weaned
To do without what blood remained these wounds.

Amigo, está seguro

que yo estaré mejor con plantas que comparten
más pacíficamente el prado y el chubasco.

Me tocarán garúas como una vez lo hicieron
y nada sino el sol logrará preocuparme.

Ya no oiré si tus bombas alrededor me estallan
y si doy un respingo no sabré que lo hago.

No tomes el consuelo de mi alma en broma:

Bien pueden los soldados fabricarse un alma
cuando a la fronda acuden; però la mejor parte
en casa permanece con amigos. Mi alma es una pequeña pena
que se aferra para treparse a tu cuello sollozante
lanzado fácilmente en otros suspiros y secado
por vientos más recientes.

Mi espíritu gimiente

llévate hasta que adquiera el uso de valerse
sin nada de esa sangre que quedó en las heridas.

Dice Hibberd que este poema es una expansión de otro llamado "Wild with all regrets", que también recoge E. Blunden en su edición. "Wild with all regrets" es de diciembre de 1917; en el verano de 1918 debe de haber sido finalizado "À Terre" (p. 129). Silkin ha comparado la versión primitiva con "A Terre". La primera transmitía truculencia y hasta petulancia en cuanto a la falta de previsión en el modo de reintegrar al combatiente después de la guerra. En la segunda, el oficial muestra que su superior rango social no le sirve en comparación con lo que puede hacer su sirviente (p. 224).

El poema representa un diálogo entre un oficial herido y un interlocutor que, sin embargo, no habla. La voz del oficial es desencantada: sabe de literatura pero desdeña la efusión poética en lo que se lee entre paréntesis, en el verso final de la segunda estrofa.

El pasaje de Shelley que parece tener en cuenta está en *Adonais*, XLII:

*He is made one with Nature: there is heard
His voice in all her music; from the moan
Of thunder, to the song of night's sweet bird;
He is a presence to be felt and known
In darkness and in light, from herb and stone,
Spreading itself where'er that Power may move
Which has withdrawn his being to its own.*

En todo caso, el reintegro con la Naturaleza, que Shelley reivindica para Keats, no es un consuelo apreciable. En la segunda estrofa, "Discs to make eyes close" se refiere a la antigua costumbre de colocar monedas sobre los ojos de los muertos. Hibberd explica que "dirt", en la quinta estrofa, es el polvo, el estiércol y también la tierra en la que la carne se pudre (p. 129).

"Pushing up daisies", en la sexta, es un eufemismo humorístico, común en el lenguaje de los soldados. Pero adquiere un sentido especial si se piensa en este hombre que vuelto a la tierra hará brotar los vegetales.

En cuanto a la séptima estrofa, Hibberd comenta que incluso transformarse en planta no excluye la posibilidad de que la artillería destruya todo. Sugiere que "jest" sea una alusión a una presunta risa del interlocutor por la índole un tanto grotesca de esta "filosofía".

En todo caso el herido, en los versos finales, parece remontar el materialismo de unificarse con la tierra y encomienda su alma al amigo, para que se disuelva en "suspiros y en vientos más frescos". La "filosofía" tiene un tinte panteísta; la inmortalización poética es desdeñada; la trascendencia, la fe en el más allá, no están en ninguna parte.

Welland recuerda que la intensidad del fuego de artillería era tan grande que los cadáveres sepultados volvían a quedar al descubierto (p. 65).

HOSPITAL BARGE AT CERISY

Budging the sluggard ripples of the Somme,
A barge round old C erisy slowly slewed.
Softly her engines down the current screwed
And chuckled in her, with contented hum.
Till fairy tinklings struck their crooning dumb,
And waters rumpling at the stern subdued.
The lock-gate took her bulging amplitude.
Gently into the gurgling lock she swum.

One reading by that sunset raised his eyes
To watch her lessening westward quietly;
Till, as she neared the bend, her funnel screamed.
And that long lamentation made him wise
How unto Avalon in agony
Kings passed in the dark barge which Merlin dreamed.

December 8, 1917.

8 de diciembre de 1917

El poema se diseña sobre la antítesis entre el pasado y el presente. El octeto descubre la escena de la barca y el sexteto presenta a un observador que trata de relacionar el paso de la barca con la desaparición del rey Arturo. Boysseau remite este poema a la influencia de Tennyson, en *Morte d'Arthur* (p. 148). El rey Arturo, herido por los sajones, fue transportado en una barca a Avalon.

Welland juzga que las dos partes del poema no se integran armónicamente y que existe demasiado detallismo en la descripción del octeto (pp. 76-77).

D. Hibberd transcribe parte de la carta 509, de mayo de 1917:

BARCA HOSPITAL EN CERISY

Desplazando las olitas perezosas del Somme
una barca giraba lentamente alrededor del viejo Cérisy.
Suavemente los motores se enroscaban corriente abajo
y contenían la risa con zumbido satisfecho
hasta que retintines de hadas enmudecieron su canturrear
y las aguas desgrefiando la popa se sometieron.
La puerta esclusa abarcó su amplitud abultada;
suavemente nadó hacia la esclusa que gorgoteaba.

Uno que ese atardecer leía levantó los ojos
para mirarla achicarse, calma, hacia el oeste
hasta que, llegando al recodo, gritó su chimenea
y esa larga lamentación le hizo reflexionar
cómo en agonía, hacia Avalón
pasaron los reyes en la barca negra que soñara Merlin.

Navegué en un remolcador de vapor unas seis millas canal abajo (...) La escena era tal que nunca la vi o soñé desde que leí La Reina de las Hadas (). Igual que en invierno, cuando me despertaba acostado sobre el frío quemante de la nieve, me imaginé que había muerto y había sido ensartado rumbo al Sitio del Mal; así, ayer, no me era más difícil imaginar que mi barca oscura estaba haciendo su rumbo hacia Avalon, y la paz de Arturo, y donde Lancelot lo cura de su herida penosa. Pero el sajón no está quebrado, como pudimos oír muy bien anoche. Más tarde una tormenta de truenos hizo lo posible para parecer terrible, ¡y falló por completo! (p. 122).*

(*) Se refiere a *The Faerie Queene*, el poema de Edmund Spenser.

SIX O'CLOCK IN PRINCES STREET

In twos and threes, they have not far to roam,
Crowds that thread eastward, gay of eyes;
Those seek no further than their quiet home,
Wives, walking westward, slow and wise.

Neither should I go fooling over clouds,
Following gleams unsafe, untrue,
And tiring after beauty through star-crowds,
Dared I go side by side with you;

Or be you on the gutter where you stand,
Pale rain-flawed phantom of the place,
With news of all the nations in your hand,
And all their sorrows in your face.

Este poema pertenece a la estada en Craiglockhart y fue escrito a mediados de 1917. En una carta de agosto de 1917, dice:

Ahora soy enfermo en el hospital, de noche; poeta, durante un cuarto de hora después del desayuno. Soy todo lo que veo y a quien veo mientras voy a Edimburgo en tren: el verdulero, el policía, la mujer de compras, el chico de los mandados, el canillita, el ciego, el tullido Tommy, el empleado bancario, el carrero, todos en media hora.

LAS SEIS EN PRINCES STREET

De a dos, de a tres, sin ir muy lejos
gentes de ojos alegres, hacia el este.
sólo un hogar tranquilo buscan:
esposas lentas, sabias, al oeste.

Ni yo seguiré sobre las nubes
tras destellos dudosos, inseguros
y cansándome en pos de la belleza
me atrevería a caminar contigo.

O a ser tú en la cuneta donde estás,
fantasma desvaído del lugar,
con noticias del mundo entre tus manos
y todas sus tristezas en tu cara.

Dice Uttenthal respecto de esta carta que la identificación que revela Owen con los objetos es semejante a la "capacidad negativa", de Keats (p. 30).

El poema hace referencia a la principal calle de compras de Edimburgo, que tiene una dirección este-oeste. Entre la multitud se halla el chico de los diarios. El poeta abandona los velos nebulosos y una búsqueda de belleza alambicada para asociarse al canillita. La gente desfila insensible ante las noticias de la guerra que el chico proclama. En este sentido contrasta con el esteticismo de "The Fates". D. Hibberd señala como posible fuente el poema "When you are old", de Yeats (p. 117).

THE CALLS

A dismal fog-hoarse siren howls at dawn.
I watch the man it calls for, pushed and drawn
Backwards and forwards, helpless as a pawn.
But I'm lazy, and his work's crazy.

Quick treble bells begin at nine o'clock,
Scuttling the schoolboy pulling up his sock,
Scaring the late girl in the inky frock.
I must be crazy; I learn from the daisy.

Stern bells annoy the rooks and doves at ten.
I watch the verger close the doors, and when
I hear the organ moan the first amen,
Sing my religions -same as pigeons.

A blatant bugle tears my afternoons.
Out clump the clumsy Tommies by platoons,
Trying to keep in step with rag-time tunes,
But I sit still; I've done my drill.

"The Calls"; "And I Must Go": Estos poemas, que Edmund Blunden publica por separado, han sido vistos como una unidad por D. Welland (pp. 56 ss.). Dice que "The Calls" ocupa la totalidad de una hoja. Otra empieza "Gongs hum and buzz" y está sin título. Blunden lo ha titulado "And I must go". La identidad del tipo de papel empleado y la similitud de las grafías llevan a Welland a tratar estos dos presuntos poemas como un bloque. Hay, sin embargo, diferencias en cuanto a las estructuras estróficas, lo cual atribuye a que el borrador está incompleto. Desde Welland, los dos poemas se consideran como una unidad (cf. McIlroy, pp. 104-105; Hibberd, p. 131). McIlroy lo define como un poema acerca del escribir poesía, un enfoque metapoético. Owen va considerando fuentes posibles de inspiración y las desecha. En la primera estrofa se trata del trabajo en una fábrica, quizás una fábrica de armamento. La segunda se remonta a la época escolar; ambas estrofas le parecen convencionales a McIlroy. "Aprender de las margaritas" equivale a decir

LLAMADAS

Aúlla una horrible sirena ronca de niebla en el amanecer
miro al hombre que busca a quien no cesa de llamar
de aquí para allá, tan desvalido como un rehén.
Pero estoy con pereza, y su afán es demencia.

Campanas atipladas a las nueve comienzan
sobresaltan al chico que se sube las medias
y alertan a la niña de entintada vestimenta
yo debo estar de remate, aprendo de las margaritas.

Campanas rigurosas molestan a palomas y cuervos a las diez.
Observo al sacristán que cierra las puertas, y una vez
que oigo el órgano gemir su primer amén
canto mis oraciones, igual que las palomas.

Desgárranse mis tardes con clarines chillones
saltan soldados torpes formando pelotones
tratan de marcar el paso con rag-times, con sus sonos,
pero yo estoy tranquilo, ya cumplí mi ejercicio.

que la escuela no es cosa de interés. La tercera muestra que también la religión formal lo desalienta. Hibberd y Mcllroy leen casos posesivos en "religion" y "pigeon"; o sea "canto el amor de mi religión, que es la misma de las palomas"; pero Mcllroy censura la rima interna de este verso. Blunden no provee los apóstrofes del caso posesivo. La cuarta transporta al ámbito militar; "Tommies" indica que se trata de reclutones; el oficial ya ha cumplido su tarea y se limita a mirar. La quinta descalifica las ganancias que hacen los proveedores de guerra: se refiere a Reeds and Bradford, que hicieron gran fortuna vendiéndole uniformes al Gobierno. "Eat less bread" le parece a Hibberd un *slogan* de la campaña para economizar alimentos durante la guerra (p. 132). Las últimas estrofas son atinentes a la guerra en sus aspectos impresionantes. Ahora el reclamo sobre el poeta es impostergable. En la última estrofa los quejidos de los soldados lo convocan sin dilación.

MINERS

There was a whispering in my hearth,
A sigh of the coal,
Grown wistful of a former earth
It might recall.

I listened for a tale of leaves
And smothered ferns;
Fronde-forests; and the low, sly lives
Before the fawns.

My fire might show steam-phantoms simmer
From Time's old cauldron,
Before the birds made nests in summer,
Or men had children.

But the coals were murmuring of their mine,
And moans down there
Of boys that slept wry sleep, and men
Writhing for air.

And I saw white bones in the cinder-shard.
Bones without number;
For many hearts with coal are charred
And few remember.

I thought of some who worked dark pits
Of war, and died
Digging the rock where Death reposes
Peace lies indeed.

MINEROS

Hubo un susurro en mi hogar
suspiros de carbón,
que podrían haber hecho añorar
una tierra anterior.

Escuché una historia sobre hojas
y helechos sofocados
vidas ruines y astutas, selvas, frondas
frente a los cervatos.

Podría mostrar fantasmas de vapor mi fuego
del caldero antiguo del Tiempo
antes que los pájaros hicieran nidos en el verano
y los hombres engendraran hijos.

Pero el carbón murmuraba de su mina
abajo, y se oyen quejarse
jóvenes que un sueño retorcido dormían,
hombres ávidos de aire.

En fragmentos de losa vi huesos blancos
innumerables huesos;
puesto que quedan muchos corazones carbonizados,
de pocos el recuerdo.

Pensé en los que hicieron la oscura fosa
de la guerra y murieron
donde la Muerte tiene fama han cavado la roca,
la Paz yace con ellos.

Comforted years will sit soft-chaired
In rooms of amber;
The years will stretch their hands, well-cheered
By our lives' ember.

The centuries will burn rich loads
With which we groaned,
Whose warmth shall lull their dreaming lids
While songs are crooned.
But they will not dream of us poor lads
Lost in the ground.

En sillas mullidas se sentarán los confortables años
en habitaciones ambarinas,
años que extenderán jubilosos sus manos
por los tizones de nuestras vidas.

Los siglos quemarán cargas cuantiosas
con las que nos quejábamos,
mientras se canta y se canta
su calor arrullará soñadores párpados
mas no soñarán con nosotros, la pobre muchachada,
sepultada allá abajo.

El origen de este poema es una explosión en una mina de carbón en Halmerend, en enero de 1918, que dejó muertas a unas ciento cincuenta personas. Owen dice haberlo escrito en media hora. Un periódico que se oponía a la continuación de la guerra, *The Nation*, lo publicó casi de inmediato.

El hecho de ser algo ajeno a la guerra hace interesante discernir cómo finalmente los tópicos entran en contacto. Es claro que Wilfred no podía sustraerse al tema guerrero. E. Blunden cita un comentario del poeta a su madre: *He escrito un poema sobre el Desastre de Colliery; pero al final me mezclé con la guerra. Es breve, pero ácido* (p. 125).

En el orden formal el poema emplea cuartetos regulares, excepto la última estrofa, que tiene seis versos. Alternan versos largos y breves y la pararrima se entrelaza. Habiendo recibido crítica de su primo Gunston sobre las pararrimas, Owen responde: *Supongo que estoy haciendo en poesía lo que los compositores de avanzada hacen en música. No estoy satisfecho con ninguna.*

El comentario de Uttenthal, que reproduce la cita, es: *De aquí entendemos que aunque Owen estaba intentando expresar experiencias nuevas y terribles con rimas nuevas y disonantes, estaba aún incierto en cuanto a su efectividad* (p. 43).

La primera persona es clara en las tres primeras estrofas: el fuego translada al poeta a tiempos prehistóricos. En las tres estrofas siguientes -la cuarta comienza con "but" - los carbones empiezan a ser los de las minas, las cenizas conjuran restos de muertos (quinta) y las excavaciones de la roca se homologan con las excavaciones de la guerra (sexta). Las dos últimas estrofas corresponden a la tercera parte del poema y se remiten al futuro: generaciones que disfrutarán de una tibieza sin recordar a los que yacen sepultos. Los pronombres indican el mecanismo *simpático* de Owen: *they will not dream of us poor lads*. Esta simpatía o capacidad antropomórfica es subrayada por Silkin desde el mismo comienzo del poema. El carbón *suspira*; las hojas *cuentan historias*. Silkin percibe en esta fusión de los contextos militar y civil el comienzo de una conciencia política. Se apoya en una carta de noviembre de 1918:

Los civiles son aquí una comunidad miserable, sucia y reptante, asustada de nosotros, y no es de extrañar después del bombardeo que les dimos hace tres semanas. ¿Te conté que cinco chicas saludables murieron de miedo en la última aldea, en una noche? La gente que en Inglaterra y en Francia obstruían una retirada pacífica del enemigo de estos territorios, están ahora sacrificando a viejos campesinos franceses y encantadores niños franceses a nuestras armas. Las bombas hechas por mujeres en Birmingham están en este momento sepultando vivos a niños pequeños no muy lejos de aquí (Silkin, ibid. p. 217).

La "conciencia política" hace comprensible que Owen fuera saludado con entusiasmo por los poetas de los años treinta. Sin embargo la opinión de un poeta no muy cercano a Yeats no deja de coincidir con éste en la censura a Owen. Esto dice Stephen Spender a propósito de "Miners":

Hermosos como son estos versos, se ve que el poeta conjura una emoción de compasión para realizarlos; no escribe porque crea que las vidas de los hombres que sacan carbón y mueren en la guerra pueda en algún aspecto modificarse o, por otra parte, que estén en algún sentido justificados. Su única emoción es una pena pasiva por los hombres y los jóvenes. La dificultad es que la poesía inspirada en la compasión depende de ese estímulo repetido para su inspiración. ()*

(*) *The Destructive Element*, 219.

THE KIND GHOSTS

She sleeps on soft, last breaths; but no ghost looms
Out of the stillness of her palace wall,
Her wall of boys on boys and dooms on dooms.

She dreams of golden gardens and sweet glooms,
Not marvelling why her roses never fall
Nor what red mouths were torn to make their blooms.

The shades keep down which well might roam her hall.
Quiet their blood lies in her crimson rooms
And she is not afraid of their footfall.

They move not from her tapestries, their pall,
Nor pace her terraces, their hecatombs,
Lest aught she be disturbed, or grieved at all.

AMABLES FANTASMAS

Duerme sobre su último aliento, mas no hay fantasma
que vague en las paredes de su palacio calmo
sus paredes de jóvenes y sinos apilados.

Sueña jardines áureos, sueña dulces penumbras
no le asombran sus rosas, que no se secan nunca
ni las bocas rasgadas para hacer sus capullos.

Quietas las sombras que podrían poblar su sala
su sangre yace calma en sus rojas moradas.
A ella no le asustan sus pisadas.

No huyen de los tapices, su mortaja,
ni hecatombes recorren sus terrazas
para no entristecerla ni amargarla.

D. Hibberd dice que este poema es el mejor documento que prueba el interés de Owen por experimentar con los sonidos, tanto aliteraciones como rimas internas (p. 44). También se pregunta si esta inconsciencia sobre el destino fatal es una alusión a Britania, en referencia a sus hijos malogrados. La palabra "hecatomb", finalmente, sería un error de Owen, quien habría querido decir "tomb" o "catacomb" (p. 131).

TO MY FRIEND
(With an Identity Disc)

If ever I had dreamed of my dead name
High in the heart of London, unsurpassed
By Time for ever, and the Fugitive, Fame,
There seeking a long sanctuary at last,-

Or if I one time hoped to hide its shame,
-Shame of success, and sorrow of defeats,-
Under those holy cypresses, the same
That shade always the quiet place of Keats,

Now rather thank I God there is no risk
Of gravers scoring it with florid screed.
Let my inscription be this soldier's disc...
Wear it, sweet friend, inscribe no date nor deed.
But may thy heart-beat kiss it, night and day,
Until the name grow blurred and fade away.

1918.

La versión que aquí se reproduce, que es la de Blunden, repetida por C. Day Lewis y por D. Hibberd, difiere de la de Stallworthy. Pero las rimas no varían y el sentido es aproximadamente el mismo. En el reverso de la hoja estaba escrito el soneto 104 de Shakespeare, "To me, fair friend, you never can be old", pero Uttenthal indica como fuente un soneto de Keats, que dice "When I have fears that I may cease to be" (p. 28). El poeta, que ha cobijado tales o cuales esperanzas, se enfrenta a la muerte.

A MI AMIGO

(con un disco identificador)

Si alguna vez soñé mi nombre muerto
en el centro de Londres respetado
por el Tiempo, y la Fama, Fugitiva,
por ahí mismo buscándose un santuario;

o si ocultar deseaba mi vergüenza
la del triunfo, y pena de derrotas;
bajo sacros cipreses, esos mismos
que la tumba de Keats cubren con sombra;

hoy a Dios agradezco: no hay peligro
de escultores que labren su oratoria.
Que toda mi inscripción sea este disco...

Úsalo sin fechas, sin historia,
tu corazón lo bese día y noche
hasta que el nombre se disfume y borre.

1918.

La expresión "High in the heart of London" es una alusión a la Abadía de Westminster, donde se halla el rincón de los poetas; mientras que el sitio de los "sagrados cipreses" es el cementerio romano donde yacen los restos de Keats. El poeta no habrá conseguido esos destinos gloriosos, pero quedará su disco identificador, y le pide a su hermano menor, Colin, que lo use como recordatorio.

INSPECTION

"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 take '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.

"Blood's dirt," he laughed, looking away

Far off to where his wound had bled

And almost merged for ever into clay.

"The world's washing out its stains," he said.

"It doesn't like our cheeks so red.

Young blood's its great objection.

But when we're duly white-washed, being dead,

The race will bear Field-Marshal God's inspection."

Los dos primeros borradores de este poema llevaban como título "Dirt". La versión publicada por Blunden está bajo la indicación "Inhumanidad de la guerra".

"Damned spot", en la segunda estrofa, es visto por los críticos como una alusión a un pasaje de *Macbeth* (V, 1): se trata de la sangre que mana de las manos de Lady Macbeth, un símbolo de la culpa que no se puede borrar.

La hipocresía y la crueldad son evidentes pero el acierto está en la inclusión protagónica del oficial que impone el castigo y en la reproducción del diálogo.

INSPECCIÓN

"¡Usted!... ¿Qué significa esto?", reprendí.
"¿Cómo se atreve a venir a la revista así?"
"¡Perdón, señor, es..." "¡Cierre el pico!", el sargento gruñía
"¿Le tomo el nombre, señor?" - "Sí; después despida".

Se ganó algunos días de "arresto en campamento"
por estar "sucio en revista de tropas".
La condenada mancha, me dijo luego
era sangre, la suya. Le dije: "Bien, la sangre es suciedad".

"Es suciedad", se rió. Desviaba la mirada
hacia donde había sangrado su herida
hasta casi fundirse con la tierra.
Dijo: "El mundo está lavando sus porquerías.
No le gusta el rojo de nuestras mejillas;
su mayor objeción, la sangre joven.
Pero cuando estemos bien limpios, ya muertos
deberá soportar la raza
la inspección del Mariscal de Campo, Dios".

La visión del soldado castigado es irónica y apocalíptica. Las "manchas del mundo" contrastan con las mejillas de los jóvenes; su propia sangre se opone al barro con el que se ha mezclado, y Dios, en fin, castigará del mismo modo que hace el oficial. Pero aunque la noción de inocencia de los soldados pueda ser imputada al "puritanismo religioso y sexual de su madre", como dice Uttenthal, no se ve por qué este autor, al comentar el poema, dice que los soldados son víctimas de quienes urden la guerra, de un dios cruel, incluso de las mujeres (p. 39).

AT A CALVARY NEAR THE ANCRE

One ever hangs where shelled roads part.
In this war He too lost a limb,
But His disciples hide apart;
And now the Soldiers bear with Him.

Near Golgotha strolls many a priest,
And in their faces there is pride
That they were flesh-marked by the Beast
By whom the gentle Christ's denied.

The scribes on all the people shove
And bawl allegiance to the state,
But they who love the grater love
Lay down their life; they do not hate.

El poema es ingeniosamente glosado por Hibberd (p. 116) y por McIlroy (p. 44). A principios de 1917 el poeta combatió cerca del río Ancre. El Calvario es el lugar de la calavera, y el emplazamiento corresponde a un cruce de caminos. A McIlroy le parece que la expresión "He too", del tercer verso, asocia a Cristo con los soldados, y sugiere que el "miembro perdido" sea entendido como una parte de la Iglesia; los soldados se disocian de la Iglesia porque no pueden reconciliar las enseñanzas de Jesús con la guerra; y Cristo se disocia de una Iglesia que bendice la guerra: son los "discípulos" que "se esconden" de las enseñanzas de Jesús. "The Soldiers bear with Him": los soldados sufren sin consolación. Junto con Él llevan la pena de ver desobedecidas Sus enseñanzas. "Bear with" es "aceptar con resignación" y "sufrir". La segunda estrofa carga más sobre el clero. D. Hibberd se remite al relato evangélico: los soldados custodian al Crucificado; los discípulos se esconden y los sacerdotes pasan burlescamente. Dice:

EN UN CALVARIO CERCA DEL ANCRE

Siempre se merodean los cruces bombardeados.
También El ha perdido un miembro en esta guerra.
No obstante Sus discípulos lo han abandonado
y ahora los Soldados Lo aguantan con paciencia.

Por el Gólgota muchos sacerdotes pasean
y en sus caras se advierte el orgullo marcado
de llevar en sus carnes la señal de la Bestia
por quien el afable Cristo es negado.

Los escribas presionan sobre toda la gente,
con el mismo estado sus alianzas pregonan
pero aquéllos que aman el amor eminente
sacrifican sus vidas: ellos no odian.

La Iglesia envía sacerdotes a las trincheras, donde miran al soldado común que está como crucificado, y se enorgullecen de las heridas menores (fresh-marked) como un signo de oposición a Alemania (la Bestia).

Pero la "marca" -agrega- es la que según la creencia, dejaba el Demonio (*Apocalipsis XIV, 9-10*). La Iglesia, en su odio a Alemania, se pone como seguidora del Demonio. En cambio McIlroy, remitiéndose al *Apocalipsis (XIII, 16)* ve en la marca de la Bestia la señal del orgullo impresa en la mano o en la frente de los sacerdotes. En la tercera estrofa, el poeta embiste contra los escribas. "Shove" y "bawi" son indicadores transparentes de la contrastación entre la instigación belicista y el mandato divino. "Greater love" es título de un poema de Owen.

LE CHRISTIANISME

So the church Christ was hit and buried
Under its rubbish and its rubble.
In cellars, packed-up saints lie serried,
Well out of hearing of our trouble.

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.

Quivières

Dice Johnston que en septiembre de 1918, cerca del río Ancre, Owen halló un crucifijo roto (p. 201); pero el topónimo al pie de página, *Quivières*, -dice Hibberd- corresponde a un destino que tuvo en abril de 1917, y pertenecería, en consecuencia, a las primeras instancias de los bombardeos (p. 116). Se sabe que las iglesias francesas eran despojadas de las imágenes, que la gente las ocultaba para salvarlas de la destrucción, pero que en los templos quedaba una imagen de la Virgen. Es posible que Owen, aun cuando tuviera formación en la rama evangélica, haya sentido la emoción de un templo abandonado, quizá bombardeado, pero con la imagen de la Virgen todavía allí. Hay un "Cristo de la Iglesia-" que contrasta con el que está en los cruces de los caminos, como en el poema anterior. Ese Cristo construido o falso está encerrado bajo la basura de doctrinas que no condicen con

LE CHRISTIANISME

Así cayó el Cristo - iglesia y fue enterrado
bajo todo su escombros y su basura:
en los sótanos, santos apilados
gozan de no escuchar nuestra amargura.

Una Virgen, aún inmaculada
sonríe a la guerra buscando lisonjearla
su halo es un sombrero de lata
pero un tiro infernal va a derribarlo.

Quivières

sus enseñanzas. Los santos, empacados en depósitos, tampoco oyen a los soldados ni los ayudan. La Virgen resiste, aún intacta, pero McIlroy llama la atención sobre el v. 2 de la segunda estrofa, que le parece desconcertante; pareciera que la Virgen esperara cumplidos de la guerra (p. 111). En todo caso, si se la identificara con la Iglesia -dice McIlroy- la idea sería que toda lisonja acabará con el bombardeo, como la hipocresía se volverá contra la Iglesia después de la guerra. La explicación nos parece artificiosa. Creemos que el poema gana con la literalidad de sus semas.

SPRING OFFENSIVE

Halted against the shade of a last hill,
They fed, and, lying easy, were at ease
And, finding comfortable chests and knees,
Carelessly slept. But many there stood still
To face the stark, blank sky beyond the ridge,
Knowing their feet had come to the end of the world.

Marvelling they stood, and watched the long grass swirled
By the May breeze, murmurous with wasp and midge,
For though the summer oozed into their veins
Like an injected drug for their bodies' pains,
Sharp on their souls hung the imminent line of grass,
Fearfully flashed the sky's mysterious glass.

Hour after hour they ponder the warm field-
And the far valley behind, where the buttercup
Had blossomed with gold their slow boots coming up,
Where even the little brambles would not yield,
But clutched and clung to them like sorrowing hands;
They breathe like trees unstirred.

Till like a cold gust thrills the little word
At which each body and its soul begird
And tighten them for battle. No alarms
Of bugles, no high flags, no clamorous haste-
Only a lift and flare of eyes that faced
The sun, like a friend with whom their love is done.
O larger shone that smile against the sun,-
Mightier than his whose bounty these have spurned.

OFENSIVA DE PRIMAVERA

Detenidos a la sombra de una última colina
comieron, y acostándose, se sintieron a gusto;
hallando confortables pechos y rodillas
durmieron sin cuidado. Pero muchos
se quedaron enfrentando el cielo recio y vacío, más allá del saliente
sabiendo que sus pies habían llegado hasta el fin del mundo.

Permanecieron absortos. Contemplaron el pasto
arremolinado por la brisa de mayo, murmuradora de avispas y jejenes
pues a pesar de que en sus venas se insuflaba el verano
como droga inyectada en sus cuerpos dolientes
el borde del pasto colgaba sobre sus almas, tenso
y con temor destellaba el misterioso espejo del cielo.

Hora tras hora aprecian la pradera tibia
y el valle lejano, atrás, donde el botón de oro
había bendecido con oro los lentos brotes que ascendían
donde ni siquiera las zarzas pequeñas cedían,
sino que se asían y se aferraban como
manos quejosas. Respiran como árboles en reposo.

Hasta que una ráfaga fría estremece la trivial palabra
ante lo cual cada cuerpo y cada alma
se ciñe y se sujeta para la batalla. Ninguna alarma
de clarines, ni altas banderas, ni prisa clamorosa
sólo un alzarse y llamear de ojos que enfrentaron
al sol, como un amigo con quien el amor se ha acabado.
Oh, más amplia brillaba esa sonrisa contra el sol
más poderosa que la de aquél cuyas mercedes éstos han desdeñado.

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 steepened sheer to infinite space.

Of them who running on that last high place
Leapt to swift unseen 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.

But what say such as from existence' brink
Ventured but drave too swift to sink,
The few who rushed in the body to enter hell,
And there out-fiending all its fiends and flames
With superhuman inhumanities,
Long-famous glories, immemorial shames-
And crawling slowly back, have by degrees
Regained cool peaceful air in wonder-
Why speak not they of comrades that went under?

Este poema ha sido tomado en la parte introductoria para ilustrar la concepción de la naturaleza en la poesía de Owen. Owen envió un borrador a Sassoon, en septiembre de 1918, con una nota que decía: "¿Vale la pena seguir con él? No deseo escribir nada a lo cual un soldado pudiera decir *No compris!*". Según Hibberd la última estrofa es un agregado escrito muy rápidamente (p. 134). La "ofensiva" de los aliados es la que se efectúa en 1917 y Owen, luego de doce días de acción, quedó afectado por el *shock* que provocó el bombardeo. Uttenthal opina que este poema está escrito en el tono y estilo de un idilio pastoril, y que las dos primeras estrofas tienen relación con dos odas de Keats, "A un ruiseñor" y "Al otoño" (p. 56). Las semejanzas parecen externas y más bien casuales. Pero creemos que Uttenthal profundiza la cuestión al señalar que las respuestas de Keats y de Owen son paralelas: ambas se fundan en el horror de la muerte y en el sentido de agresión a la naturaleza; pero donde Keats es melancólico, Owen es apocalíptico. "The end of the world", al final de la primera estrofa, sugiere no sólo el *non plus ultra*

Así, rápido, hicieron cima en la colina y agrupados corrieron
sobre un tramo abierto de hierba y brezos expuestos
y de inmediato se puso a arder el cielo
con furia contra ellos; la tierra ofreció copas repentinas
de a miles por su sangre, y la verde pendiente
se agrietó y empinó abrupta hasta el espacio infinito.

De aquellos que corrían en aquel último sitio
algunos saltaron hacia las balas rápidas e invisibles, o treparon
sobre la ráfaga abrasadora y la furia del infierno surgente
o se sumergieron para caer más allá de la frontera de este mundo.
Algunos dicen que Dios los tomó antes de que cayeran.

¿Mas qué decir de aquéllos que desde el borde de la vida
se lanzaron, pero fueron demasiado rápidos para hundirse;
los pocos que en cuerpo corrieron para entrar al infierno
y allí, más demonios que los mismos demonios y fuegos
con inhumanidades sobrehumanas
inmemoriales vergüenzas, glorias de larga data
arrastrándose lentos hacia atrás, de a poco
recobraron el aire fresco y sereno con asombro?
¿Por qué no hablan de los camaradas que se hundieron?

del campo de batalla, sino también una suerte de reclamo cósmico o escatológico. "Injected drug" (segunda estrofa) era en la Primera Guerra la morfina. "Raced together", en el verso inicial de la quinta estrofa, contrasta con la verdad de los hechos. Según Hibberd: los soldados marcharon lentamente sobre la villa de Fayet; pero Owen quiere sugerir la exultación y excitación del momento (p. 135). "Last high place", en el verso inicial de la sexta estrofa, tiene una connotación de ara o altar sacrificial. Por otra parte "bright faced" tendría connotaciones de la Transfiguración de Cristo. Esta estrofa fue arduamente revisada. Dice Hibberd que la lectura de Blunden es incorrecta y que Owen escribió primero "Leapt to unseen bullets or went up". Las otras revisiones no despejan la cuestión. La estrofa séptima, al interpelar a los sobrevivientes, deja entrever que ellos, los que llegaron al borde del infierno aunque sin sumergirse en él, no hablan por vergüenza, humillación e indignidad que produce la guerra.

THE SENTRY

We'd found an old Boche dug-out, and he knew,
And gave us hell, for shell on frantic shell
Hammered on top, but never quite burst through.
Rain, guttering down in waterfalls of slime
Kept slush waist-high that, rising hour by hour,
Choked up the steps too thick with clay to climb.
What murk of air remained stank old, and sour
With fumes of whizz-bangs, and the smell of men
Who'd lived there years, and left their curse in the den,
If not their corpses...

There we herded from the blast
Of whizz-bangs, but one found our door at last,-
Buffeting eyes and breath, snuffing the candles.
And thud! flump! thud! down the steep steps came
thumping

And splashing in the flood, deluging muck-
The sentry's body; then, his rifle, handles
Of old Boche bombs, and mud in ruck on ruck.

We dredged him up, for killed, until he whined
"O sir, my eyes -I'm blind-I'm blind, I'm blind!"

Coaxing, I held a flame against his lids
And said if he could see the least blurred light
He was not blind; in time he'd get right.

"I can't," he sobbed. Eyeballs, huge-bulged like squids',

Watch my dreams still; but I forgot him there

In posting next for duty, and sending a scout

To beg a stretcher somewhere, and floundering about

To other posts under the shrieking air.

EL CENTINELA

Habíamos encontrado el antiguo pozo de un Boche, él lo supo
y nos mandó un infierno de bombas y bombas enloquecidas
que aporrearon desde arriba aunque ninguna logró atravesarlo.
La lluvia goteaba en cascadas de barro,
mantenía una nieve aguachenta hasta la cintura
que se alzaba hora tras hora
y atoraba los peldaños demasiado embarrados de greda para trepar.
Una penumbra de aire se quedaba vieja, hedionda y áspera,
de olores de granadas y hedores de hombres
que allí vivieron tres años y dejaron maldiciones en un cubil
si no sus cadáveres.

Allí nos apiñamos refugiándonos
de las ráfagas, pero al fin una granada encontró nuestra puerta,
cacheteó los ojos y el aliento apagó los candiles.
Y ¡bum! ¡pam! ¡bum!, por los empinados escalones cayó retumbando,
chapoteando en al agua, anegado de barro
el cuerpo del centinela, luego su fusil, espoletas
de antiguas bombas boches, y pilas y pilas de barro.
Dándolo por muerto lo subimos, hasta que gimió:
"¡Señor!, ¡los ojos! ¡estoy ciego! ¡estoy ciego!"
Embromándolo, le puse una llama cerca de los párpados
y le pregunté si podía ver su ínfima luz borrosa.
No estaba ciego, con el tiempo se pondría bien.
"¡No puedo!" sollozaba. Los globos de los ojos hinchados como los de un calamar
todavía me observan en sueños; pero ahí lo olvidé,
puse a otro en el puesto, mandé a alguien
que consiguiera una camilla, que arrastrara su torpeza
hasta otro puesto bajo el aire chirriante.

.

Those other wretches, how they bled and spewed,
And one who would have drowned himself for good,-
I try not to remember these things now.
Let dread hark back for one word only: how
Half listening to that sentry's moans and jumps,
And the wild chattering of his broken teeth,
Renewed most horribly whenever crumps
Pummelled the roof and slogged the air beneath-
Through the dense din, I say, we heard him shout
"I see your lights!" But ours had long died out.

Es un poema de 1918. D. Hibberd conjetura que el título podría haber sido puesto por Sassoon, dado que Owen sugería "The Blind" (p. 133). En una carta de enero de 1917 (No. 428) Wilfred cuenta a su madre una acción, en la Tierra de Nadie, hacia las seis *cuando supongo estarías yendo a la iglesia*:

En el pelotón de la izquierda los centinelas sobre el parapeto fueron aniquilados. Uno de estos pobres era mi sirviente, cuyo servicio rehusé. Si yo lo hubiera retenido habría vivido, porque los sirvientes no hacen servicio de centinela. Mantuve a mis propios centinelas a mitad del camino de las escaleras durante el bombardeo más terrorífico. (...) fue alcanzado y, me temo, quedó ciego. Esta fue mi única baja.

Aquellos otros desdichados, cómo sangraban y vomitaban
y uno que se hubiera ahogado para siempre...
Trato de no recordar esas cosas ahora.
Que el terror retroceda sólo para una sola palabra: cómo
apenas atendiendo a los lamentos y respingos del centinela
y el entrechocar salvaje de sus dientes rotos
renovado del modo más horrible cuando el entrechocamiento
martillaba los techos y aporreaba el aire de abajo...
a través de la densa estridencia lo oíamos gritar
"¡Veo las luces de Uds!" Pero las nuestras ya se habían extinguido hacía un rato.

El oficial olvida al soldado ciego por las exigencias de otros menesteres de guerra. Luego las patrullas lo visitan y le muestran los ojos estallados del centinela. Welland compara este poema con "Dulce et decorum est": ambos son poemas de descripción dramática al contemplar una dolorosa acción de guerra. Al olvidar el narrador al soldado herido parecería haber menos emoción en "The Sentry", pero lo que sucede es que se registra el caos y el desasosiego general en el momento del bombardeo. El comentario moralizante de "Dulce et Decorum Est" debilita al poema frente a la fuerza descriptiva y universal de "The Sentry" (pp. 59-60). La conexión de imágenes marítimas en "The Sentry" ("squids", "floundering", antes del blanco tipográfico) y los vv. 13-16 de "Dulce et decorum est" también es notada por Hibberd. También Uttenthal hace una comparación entre los dos poemas (p. 55). El poema contiene palabras coloquiales, slang, onomatopeyas, aliteraciones y asonancias. Entre las palabras *slang* se cuentan: "crumps", con el significado de golpes duros, pero también de bombas pequeñas; "slogged", con el significado de golpear o herir. "One who would have drowned himself for good," es el propio Owen. "I see your lights", en el verso final, podría referirse al desvanecimiento final de la fe y de la verdad.

SMILE, SMILE, SMILE

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 instinct 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.

23rd September 1918.

SONRIA, SONRIA, SONRIA

Cabeza junto a flácida cabeza, los heridos de ojos hundidos escrutaban
el *Mail* de ayer, las bajas (en tipografía pequeña)
y (en grande) *Vasto Botín de Nuestra Última Redada*.
También leían sobre Casas Baratas, aun no planificadas.
Porque -decía el diario- "Cuando haya acabado esta guerra
el primer instinto del hombre será hacer casas.
Pero ahora son los aeródromos la necesidad más notoria
supuesto que esta guerra apenas comienza.
La paz les haría un agravio a nuestros inmortales muertos...
Los hijos que ofrecimos podrían lamentar haber muerto
si no hacemos nada perdurable en lugar de ellos.
Debemos ser indemnizados con largueza
pero más que todo vale la Victoria que todos consiguieron.
Nosotros, los gobernantes, que permanecemos en esta antigua tierra
nos agraviaríamos a nosotros mismos si en el olvido diéramos
con la inconmensurable gloria de quienes combatieron,
de los que conservaron a la Nación en su integridad".
¿Nación? - No se enfadaron los lectores mutilados
sino que se sonrieron el uno al otro con curiosidad
como hombres secretos que saben seguro su secreto.
(Esto es lo único que saben y lo que nunca hablan,
que Inglaterra se ha ido, uno tras otro, a Francia;
no hay muchos en ninguna parte ahora, sino debajo de Francia.)
Cada semana aparecen las fotos de estas anchas sonrisas
y aquellos en quienes resuena un real sentimiento
dicen: ¡Cómo sonríen! ¡Qué felices están, los infelices!

23 de septiembre de 1918

Este poema es considerado el último escrito por Owen. El título es una burla a un canto popular de guerra: *Pack up your troubles in your old kitbag and smile, smile, smile*. Nos parece de gran interés por el contraste que se efectúa entre dos registros lingüísticos, el del periódico que propugna la guerra y el de la voz poético-narrativa. D. Hibberd explica la génesis del poema remitiendo a la carta 660; alude al discurso de Clemenceau ante el Senado, el 19 de septiembre de 1918:

Todos son dignos de la victoria, porque ellos sabrán cómo honrarla. Sin embargo, en este antiguo lugar donde se sientan los Padres de la República, seríamos infieles a nosotros mismos si olvidáramos que la gloria más grande será para los soldados rasos, que verán confirmados por la historia los títulos de nobleza que ellos mismos se han ganado. Al presente no piden nada más que se les permita completar la obra grande que les asegurará la inmortalidad. ¿Qué es lo que quieren y qué queréis vosotros? Continuar peleando victoriosamente hasta el momento en que el enemigo entienda que no hay negociación posible entre el delito y el derecho. (Cit. en p.134).

*Went to Sassoon
(alusión a "Pater & Son")*

Silkin también transcribe parte de una carta que Owen dirigió a Sassoon el 22 de septiembre de 1918:

¿Vio lo que dijo el Ministro de Trabajo (George Henry Roberts) en el Mail el otro día?: "El primer instinto de los hombres luego de la cesación de las hostilidades será volver a casa." Y luego: "Todas las clases reconocen su deuda para con los soldados y marinos..." (Cit. en p. 229).

Las palabras del estilo periodístico (que Owen y Sassoon aborrecían) están llenas de retórica melodramática: puede observarse en los títulos, en la inclusión de la primera persona del plural, en expresiones estereotipadas como "The sons we offered", "solidly indemnified", "this war", "this Nation". El verso que contiene la expresión "sitting in this ancient spot", calcada o no del discurso de Clemenceau, evoca los versos que están en *Richard II* (II, 1): *This ancient seat of kings.... this England....* Silkin comenta la bivalencia de "undying", en el v.9. "Los muertos continúan luchando por nosotros" y "nosotros continuamos luchando y muriendo para que sus muertes sean vindicadas". Algo semejante ocurre con "lasting" (v. 11), dado que los muertos ya no pueden esperar nada perdurable; pero por otro lado juega con el clisé "lasting peace", "paz duradera". En cuanto a "secret", reduplicado en el v. 20, Hibberd dice que Owen se refiere a las "dos Naciones": los que saben la verdad sobre los muertos (debajo de Francia) y nunca dicen el secreto a los otros, los que jamás experimentaron la guerra.

THE END

After the blast of lighting 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?-
Fill the void veins of Life again with youth,
And wash, with 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 sea, be dried."

Welland considera a este soneto el más esperanzado y cristiano (p. 79). D. Hibberd muestra una génesis interesante: lo ubica junto con otros intentos de 1916 en la forma del soneto. El caso de "The End" parece haber resultado trabajoso para el poeta, quien reconoce su deuda con Joergens. Hibberd lo ve más en la línea de Swinburne, a punto que el manuscrito comienza con una estrofa de "Laus Veneris", de Swinburne, acerca de la mortalidad:

*And lo, between the sundawn and the sun
His day's work and his night's work are undone;
And lo, between the nightfall and the night
He is not, and none knoweth of such one.
(Cit. por Hibberd, p. 64).*

Hibberd copia otros versos desechados: el paisaje se remite a sitios de Francia, pero el "argumento" parece haber tenido relación con un joven cautivo del amor, de allí la relación con "Laus Veneris".

EL FIN

Después de la ráfaga de relámpagos del este
el toque de sonoras nubes, el Carro del Sol,
después de que los tambores del Tiempo hayan retumbado y cesado
y de que el bronce toque retirada al oeste;

¿volverá la Vida a restaurar estos cuerpos? ¿Es verdad
que anulará toda muerte, que mitigará toda lágrima,
que llenará las venas vacías de la Vida otra vez con juventud,
que lavará con un agua inmortal la Edad?

Cuando le pregunto a la Edad blanca no dice eso:

"Mi cabeza cuelga cargada de nieve".

Y cuando atiendo a la Tierra, me dice:

"Mi corazón ardiente se encoge de dolor. Es la muerte.

Mis viejas cicatrices no serán glorificadas

ni mis lágrimas titánicas, el mar, serán secadas".

Sin embargo -agrega- Owen prescindió de estas fantasías al modo de Swinburne excepto en la primera estrofa, que combinó con otro cuarteto, y reemplazó el sexteto. "El soneto puede ser leído como comentario sobre la guerra, pero difícilmente podría llamárselo un poema de guerra" (p. 65).

No vemos que el poema sea esperanzado, al menos desde el punto de vista de la Esperanza cristiana. La resurrección de los muertos es específicamente negada (cf. Johnston, p. 240).

Por último Hibberd juzga que el poema *ha sido quizá valorado demasiado por los críticos y antologistas* (p. 115). La madre del poeta eligió versos de este soneto para la tumba de Wilfred, pero alterando la puntuación:

Shall life renew these bodies? Of a truth
All death will He annul.

STRANGE MEETING

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.
With a thousand pains that vision's face was grained;
Yet no blood reached there from the upper ground,
And no guns thumped, or down the flues made moan.
"Strange friend," I said, "here is no cause to mourn."
"None," said the other, "save the undone years,
The hopelessness. Whatever hope is yours,
Was my life also; I went hunting wild
After the wildest beauty in the world,
Which lies not calm in eyes, or braided hair,
But mocks the steady running of the hour,
And if it grieves, grieves richlier than here.
For by my glee might many men have laughed,
And of my weeping something had been left,
Which must die now. I mean the truth untold,
The pity of war, the pity war distilled.
Now men will go content with what we spoiled.
Or, discontent, boil bloody, and be spilled.
They will be swift with swiftness of the tigress,
None will break ranks, though nations trek from progress.
Courage was mine, and I had mystery,

EXTRAÑO ENCUENTRO

Pareció que yo escapaba de la batalla
por un profundo, obtuso túnel; mucho tiempo atrás cavado
a través de granitos que abovedaron guerras titánicas
y sin embargo allí gemía gente que dormía apilada;
demasiado firmes en el pensamiento o en la muerte para ser perturbados.
Entonces, al tantearlos, saltó uno, y observaba
con piadoso escrutinio en sus ojos clavados.
Como para bendecir alzaba manos angustiadas.
Por su sonrisa recordé esa sala lóbrega,
por su sonrisa muerta supe que estábamos en el Infierno.
La visión de esa cara estaba graneada con mil sufrimientos.
Sin embargo no llegaba a ese lugar sangre desde el suelo
ni tableteaban las armas ni gemían los morteros.
"Extraño amigo", dije, "aquí no hay razón para el lamento".
"Ninguna", dijo el otro, "salvo los años deshechos,
la desesperanza. Cualquiera sea la esperanza de que seas dueño
también lo fue mi vida. Yo me lancé, violento, a la caza,
de la belleza más agreste que hubiera bajo el cielo
que no yace en los ojos mansos ni el pelo trenzado
sino que se burla del paso firme del tiempo
y si se lamenta, más rico que aquí es su lamento.
Pues podrían haberse reído muchos hombres por mi alegría
y de mi llanto algo había quedado todavía
que debe morir ahora. Hablo de la verdad no dicha:
la lástima de la guerra, la lástima que la guerra destiló.
Ahora pueden irse contentos los hombres con lo que hemos mancillado
o bien, descontentos, hervir sangrientos y derramarse.
Irán rápidos, con la rapidez de la tigre,
nadie romperá filas, aunque las naciones tomen otra vía,
no la del progreso. Mío fue el coraje y yo tuve el misterio

Wisdom was mine, and I had mastery;
To miss the march of this retreating world
Into vain citadels that are not walled.
Then, when much blood had clogged their chariot-wheels
I would go up and wash them from sweet wells,
Even with truths that lie too deep for taint.
I would have poured my spirit without stint
But not through wounds; not on the cess of war.
Foreheads of men have bled where no wounds were.
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..."

mía fue la prudencia, y yo fui diestro
en esquivar la marcha de este mundo en retroceso
hacia alcázares no amurallados, hueros.
Entonces, cuando mucha sangre haya atascado las ruedas de los carros) *profético?*
yo me levantaré a lavarla en los manantiales gratos.
Incluso con verdades que estaban demasiado hondas para el engaño
volcaría mi espíritu sin resguardo
pero no por las llagas ni la letrina de la guerra.
Han sangrado las frentes de los hombres donde no había desgarró.
Soy el enemigo, amigo, que has matado.
Te conocí en esta oscuridad porque así ayer mostrabas
el ceño cuando, a través de mí, has punzado y matado".
Le repliqué, pero mis manos estaban reacias y frías.
"Ahora durmamos..."

Este es el más controvertido de los poemas de Wilfred Owen. Se trata de una visión del Infierno; podría haber sido escrito a más tardar en agosto de 1918. Pero Blunden lo presenta del siguiente modo:

Este poema inacabado, el más remoto e íntimo, tranquilo y dinámico de todas las presentaciones de la experiencia de guerra realizadas por Owen, carece de fecha en el único manuscrito visto por el presente editor. El manuscrito está en tinta y corregido con lápiz. Las siguientes lecturas desechadas son significativas (...) (p. 125).

(Sigue un conjunto de versos con diferencias respecto de la versión finalmente preferida.) Más adelante Blunden sostiene que aunque "Strange Meeting" exista en una sola copia, Owen trabajó en otro poema paralelo, o bien entrelazado con él y escrito en pareados, que también ofrece variantes.

Owen incluyó el poema bajo el acápito "Foolishness of war". Dado que entre las fuentes literarias se admite unánimemente el poema "The Rear-Guard", de

Sassoon, la fecha de su publicación (julio de 1918) podría ser esgrimida como término *post quem*. Pero habida cuenta de la amistad entre ambos poetas, es posible pensar que Owen conocía el poema de su amigo de antemano. La fecha de composición de "The Rear-Guard" es abril de 1917, o sea que éste es un sólido término *post quem*, aunque poco clarificador si se piensa en la multiplicidad de poemas escritos por Owen en su último año de vida. Como Owen dejó a su madre dos sacas de escritos con orden de que una fuera conservada y la otra quemada, Sasi Bhusan Das piensa que Owen trabajó en el poema a fines de julio y principios de agosto; y no pudo terminarlo antes del permiso de embarque (rumbo a Francia) en la segunda semana de agosto de 1918. ("Strange Meeting", pp. 76 ss.) De modo que el poema no ha sido escrito en el frente de batalla.

Boysseau opina que se trata de un poema completo por cuanto la muerte del soldado es inútil e irreparable: fuerza es resignarse al sueño eterno (p. 157).

La misma argumentación puede servir a finalidades opuestas. La oscuridad de algunos versos es sustento de la opinión de Hibberd, a saber que el poema está incompleto (p. 45). Das opone su tesis apoyándose en un juicio de Sassoon: "El último testamento de Owen, su pasaporte a la inmortalidad, y su elegía al Soldado Desconocido de todas las naciones". (Cit. por Das, "Strange Meeting", p. 34). Encuentra semejanzas de imágenes y de fraseología entre "Strange Meeting" y las cartas escritas por los mismos días a la madre. Ion Silkin recoge la opinión ya defendida por Welland, o sea que "Strange Meeting" no es el último poema de Owen, y que considerarlo como el canto del cisne daña antes que favorece la interpretación (p. 236). Hazo juzga que el poema es una elaboración ulterior del tema de "greater love". Entre las fuentes biográficas del poema pueden citarse los bombardeos nocturnos de Londres, la estadía de Owen durante dos días en un refugio excavado, que le trajo como consecuencia la conmoción del bombardeo, y en general, la experiencia de las trincheras, por ejemplo cuando su centinela quedó ciego o cuando Wilfred cayó en un sótano en ruinas. Este tipo de experiencias provocaban -según lo que se ha recogido en el hospital de Craiglockhart- pesadillas y visiones. Hibberd agrega que los blancos móviles que se exhibían en Ripon han de haber contribuido a la sugestión espectral (p. 167).

Entre las fuentes literarias cabe mencionar las externas y las internas. Entre estas últimas el poema "Cramped in that funnelled hole" revela el atractivo del descenso dantesco y de las mandíbulas serradas que rodean el cráter; "The Show", "Exposure" y "Mental Cases". Las fuentes literarias externas son múltiples. La

principal es sin duda Dante: la imagen infernal o en general cualquier tipo de visión horrorosa de la guerra tiene relación con lo subterráneo, aunque en el caso de Owen la asociación de lo subterráneo se hace más con el medio acuoso que con el ígneo. En "Mental Cases" la pregunta "Who are these?" es similar a la que hace el visitante infernal al guía. Hibberd remite a los tempranos manuscritos llamados "Perseus" (1911-1912), donde la entrada al infierno tiene algo del Hades clásico, del *Inferno* de Dante, del Venusberg de *Tannhäuser* (p. 166). Pero el tema vinculante es en especial el de la desesperanza y la compasión: de allí que se menciona en especial el canto XV del *Inferno*, cuando Dante se encuentra con Ser Brunetto. Además se mencionan el canto V de *The Revolt of Islam*, de Shelley, *The Fall of Hyperion*, de Keats, *The Ballad of Reading Goal*, de Wilde, *Le Feu*, de Henri Barbusse, especialmente el capítulo XXI, y el poema "The Rear-Guard", de Sassoon. Junto con el comentario se harán las referencias a estos poemas.

1) "Strange Meeting": Este título es la conexión más transparente con *The Revolt of Islam*. En Shelley se trata de la reconciliación de enemigos, situación naturalmente extraña. El soldado que desfallece en el poema de Shelley no discurre hacia una visión o hacia la ultratumba, sino hacia la vida, hacia la circunstancia previa a su desfallecimiento; mientras que con bastante certeza en el poema de Owen el encuentro es en el otro mundo. En *The Revolt of Islam* la primera persona despierta "entre amigos y enemigos":

*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 hands were reconciled that day.
(Canto V, XIII)*

2) "It seemed": Es uno de los puntos de debate. El empleo de un verbo de "parecer" transporta toda la visión a un plano conjetural. Silkin postula tres soluciones: a) que los personajes son parte de una realidad "real", que se opone a otra, imaginaria, visionaria o simbólica; b) que el narrador existe en una realidad "real" pero lo que narra es un sueño o una visión; c) que todo el poema y los personajes que están en él son una visión del poeta (que no está en el poema) y no del narrador; que el poeta y el narrador son dos entidades distintas que operan en niveles de realidad diferentes (p. 142). Das llama a esta introducción "key-note of the poem" (p. 13) y D. Hibberd fundamenta en esta estructura de sujeto formal y verbo su noción de que *de nuevo éste es un poema onírico, que se alimenta de la tradición romántica de la poesía visionaria y del conocimiento que Owen tenía de la pesadilla* (p. 173). Como en el viaje infernal de Dante, o las visiones románticas, la primera persona es testigo de algo portentoso, y como en la *Balada del viejo marinero*, de Coleridge (a quien Owen leía), lo da a conocer. Hibberd vincula la debilidad corporal del personaje de otros poemas de Owen a la parálisis o desamparo del visionario romántico. Pero no hay signos de esta naturaleza en "Strange Meeting".

3) "escaped": la pregunta que reliza Silkin sobre este verbo es la siguiente: *¿Los hombres escaparon de la batalla al Infierno o sólo parecían hacerlo? ¿Era su escapada desde la destrucción hacia la comprensión? ¿Era una verdadera remisión a alguien que prometió pero no cumplió su ofrecimiento?* (p. 242). La respuesta es que el proceso de sueño que se muestra es una recreación imaginativa de un supuesto suceso luego de la muerte, o incluso un proceso de la imaginación de un hombre vivo que se representa a sí mismo después de la muerte (p. 243).

4) "down some profound dull tunnel": D. Hibberd reseña los "pasajes" o sus frustraciones; por ejemplo en "Exposure" las puertas están cerradas; en "Mental Cases" el poeta atraviesa una puerta y ve a sus camaradas infernales (pp. 168 ss.). Blunden no insiste en el carácter simbólico del pasaje, al que ve *sólo como un estadio ulterior con respecto a la facticidad de los túneles excavados, pero no por eso despoja al poema de su condición de sueño o fantasma* (p. 128). Como soporte de este escenario, un borrador dice:

*It seemed from that dull dug-out I escaped
Down some profound tunnel, older scooped
Through granites which the nether flames had groined*
(Cit. por Hibberd, p. 172).

Es decir, una excavación o trinchera como aquella adonde cae el centinela en "The Sentry". Algunos relacionan las "guerras titánicas" que sirven a esta topografía con el comienzo de *Hyperion*, cuando Keats habla de las deidades caídas (Silkin, p. 239). Tempranamente, en 1919, Middleton Murry valoraba altamente el poema y señalaba la filiación con respecto a Keats:

Toca más allá que la orla de la gran poesía. Aun en su técnica está la mano del maestro futuro. Esas asonancias monosilábicas son el descubrimiento del genio. Estamos persuadidos de que este poema de un joven parecido a su gran predecesor (Keats), que tenía la certeza de la muerte en su corazón, es la expresión más magnífica del significado emocional de la guerra que haya sido realizado en la poesía inglesa. ()*

(*) "Present Condition of English Poetry", in *Aspects of Literature*. New York, 1920; citado por G. White, *op. cit.* p. 105; nuestra traducción.

El túnel, en la interpretación más literal, corresponde a las defensas de la línea Hindenburg. Este es el emplazamiento del poema "The Rear-Guard", de Sassoon, aunque el visionario de Owen no retorna al mundo de la superficie (Johnston, p. 194). En el poema de Sassoon, el oficial pregunta algo en el túnel a uno de los yacentes, descubre que se trata de agonizantes o de cadáveres y huye aterrorizado. Examinar la tradición clásica del *descenso ad inferos* o *katábasis* sobrepasa el encuadre de estas notas. Hibberd observa que la caverna de "Strange Meeting" deriva de las fuentes clásicas y también del frente de guerra. Supone que Owen puede haber estado leyendo a Spenser, en el pasaje de *The Faerie Queene* que corresponde a la Cueva de Morfeo, lo que justificaría que hubiera allí personas durmiendo; la Cueva de la Quietud, en *Endymion*, de Keats, reconoce la misma fuente (p. 173). Por supuesto, es difícil sustraerse a la imagen de la caverna iniciática de *La tempestad*, donde curiosamente Miranda se halla en

un estado parecido al del sueño. Fuera del caso de Dante, uno de los recorridos infernales más suscitantes es el de Eneas.

5) "yet no blood reached": La asociación de la sangre con la tierra que se embebe de ella aparece en otros poemas. La noción de profundidad del túnel viene reforzada porque no llega sangre a él ni se oyen las detonaciones.

6) "Strange friend": El encuentro es extraño, pero la fórmula apelativa encierra una paradoja. La apelación "amigo" se justifica por la ausencia de hostilidad en el antro misterioso. A la vez no es conocido entre quienes duermen.

La identificación del extraño es otro punto crucial del poema. Las posiciones básicas son dos: o bien se trata de un soldado alemán, o bien de un doble del visitante, o sea un *Doppelgänger*. Como sobre el final del poema el extraño se identifica como el que el día anterior ha sido muerto por el visionario, la hipótesis del soldado enemigo se sostiene. Entre los borradores que incluye Blunden se leen estos intentos: "I was a German conscript, and your friend" y "I am the German whom you killed, my friend". Se sabe que, en cuanto personas, Owen no ha manifestado animadversión especial contra los enemigos, a quienes probablemente ha visto como compañeros que luchaban del otro bando. Además del acierto en la fórmula paradójica de la identificación, "I am the enemy you killed, my friend", es posible que el poeta haya querido eludir la excesiva concreción en la mención del origen del adversario. Hibberd recuerda que Tailhade advertía a los reclutas que podían matar a jóvenes cuyas vidas fueran muy similares a la de ellos mismos (p. 177).

Silkin, al valorar la supresión de la mención del soldado alemán, dice que la versión definitiva representa "pérdida de particularidad, donde la piedad sagrada gana a expensas de la situación literal" (p. 243).

Aunque toma partido por la primera hipótesis, D. Hibberd no niega totalmente la del *alter ego*. Supone que Wilfred podría haber leído un artículo de W. C. Rivers aparecido en *Cambridge Magazine*, donde se discutía el tema del doble en Yeats, vinculándolo a Freud y a la tradición literaria. En *The Picture of Dorian Gray*, el original mata al otro yo. En "Strange Meeting" los dos hablantes comparten todo, salvo que uno está vivo y el otro "duerme" en la mansión subterránea.

Uttenhal comenta: *El tema del Doppelgänger -la confrontación consigo mismo después de la muerte- es apropiada para la posición dicotómica de Owen* (p. 53). El viaje sería de "universalidad arquetípica": el soldado se desdobra en el artista.

gigante
de
los
sueños
de
Owen
de
Hibberd

Spear acepta la duplicidad del extraño: es el soldado alemán y a la vez el *alter ego* del poeta (p. 130).

Sasi Das, por último, consigna cuatro posibilidades: la del enemigo matado el día anterior, la de alguien que sirva al modelo del coloquio dantesco, la del doble, la de una contraparte germánica del poeta (porque en el *Inferno* deambulan dos poetas). Se inclina por la tercera (p. 58).

7) "the hopelessness": En un borrador anterior dice "the lethargy". Hay una semántica del desgaste o del derroche, patente en "undone years", "spoiled", "must die", "vain citadels".

8) "I went hunting wild": Este pasaje es el que claramente refleja la influencia de *Endymion*; es el tema romántico de la búsqueda inagotable de la belleza, que también románticamente connota con el adjetivo "wild". "My Shy Hand", "The Fates", y un poco menos directamente "To Eros", certifican la vocación por la belleza. El poema de Keats dice:

*A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness.*

Ambos poetas subrayan la índole eterna de la belleza, pero el sereno esteticismo de Keats se connota de modo inquietante cuando Owen lo ubica en el trasfondo de la guerra, aunque ésta también se transfigura con el tema de la destilación: / *I mean the truth untold / The pity of war, the pity war distilled.*

9) "And if it grieves, grieves richer than here": Silkin llama a este verso "puzzling": si la belleza es eterna, no ve por qué produce pena. ¿Apena más abundantemente sobre la tierra que "aquí", en el Infierno? ¿Apena la belleza a los hombres por hacerlos sentir transitorios? (p. 240).

10) "I mean the truth untold": En este momento el hablante corrige su aseveración anterior. Sugiere el motivo de la inefabilidad, pero en modo subyacente, el de la identificación de la belleza y la verdad, el ideal griego, críticamente restaurado en "Ode to a Grecian Urn", de Keats.

11) "None will break ranks, though nations trek from progress": Después de haber afirmado, no sin escepticismo, que nuevos derramamientos de sangre son

posibles, el extraño amigo pronuncia estas palabras, que D. J. Enright ha descalificado como "exigencias de la rima" (p. 167)¹⁰⁹

Das y Silkin defienden este verso (pp. 18 y 241 respectivamente). En el segundo caso, puesto que "trek" es un verbo asociado con la colonización de Africa, el complemento "from progress" determinaría una suerte de oxímoron, ya anunciado en la pararrima "tigress / progress". El sentido sería: *los hombres progresarán hacia la destrucción*.

12) "Courage was mine": Los borradores atestiguan los siguientes ensayos:

yours, Beauty is mine,	and	you have mastery I
yours, Wisdom is mine,	and	you have mastery I

También estos versos han sido censurados por Enright como poco felices. "Mastery" dice relación con el dominio del arte o de la forma. "Mystery" es sumamente difícil de glosar en este contexto.

13) "Even with truths...taint": Das llama la atención sobre el plural "verdades", lo que habilita a pensar que hay otras. D. Hibberd dice que este discurso a propósito de una paz trabajosa se inspira en dos fuentes: una es la exhortación llamada "Earth's Wheels" que al parecer Owen dirigió a Sassoon en diciembre de 1917. En este poema el programa consistiría en anular los rangos militares hasta que la sociedad de postguerra estuviese preparada para recibir el mensaje de los poetas. La otra es el ideario antibelicista expuesto por Bertrand Russell, quien influyó decisivamente sobre Sassoon, aunque se decepcionó ante la decisión de este último de retornar al frente. En todo caso, las esperanzas formuladas en "Earth's Wheels" se disuelven en "Strange Meeting" (p. 175).

14) "Foreheads of men have bled where no wounds were": Según Uttenthal, una referencia al sufrimiento de Cristo (p. 53).

15) "for so you frowned": Hibberd comenta que este pasaje, de aparente simplicidad, encierra dos posibilidades interpretativas: el Otro ha sido muerto no sólo por una bayoneta sino también por el ceño fruncido; el gesto sombrío representa el odio o la impiedad de la guerra. Como soporte de esta interpretación se ofrecen versos de Wilde: "Sin embargo todo hombre mata aquello que ama / ...Algunos con una palabra áspera / ...¡El bravo con una espada!"

La segunda posibilidad es que el ceño adusto del poeta es el medio que sirve al otro para reconocerlo: mirándose cara a cara en el infierno descubren la verdad. Esta ambigüedad descansa también sobre la bisemia sintáctica del complemento "through me" (p. 176).

No es todo: B. Uttenthal interpreta que la víctima estaba dormida al momento del asesinato: esto hace más terrible la culpa del poeta, o de la primera persona narrativa (p. 53).

16) "Let us sleep now": Si la muerte es entendida como sueño, ya sea eterno o, como en la ortodoxia cristiana, a la espera de la resurrección -y sólo en este caso se respeta rigurosamente el sentido transitorio del sueño- es normal que después de la anagnórisis, el Otro invite al poeta a compartir el descanso. Por supuesto, es heterodoxo pensar que el Infierno es un lugar de reposo.

D. Hibberd, bien que como hipótesis, habla de *mysteriously sexual element* en el encuentro (p. 178). J. Silkin glosa del siguiente modo: *Podemos y ciertamente debemos entender esta necesidad de reconciliación, pero podemos entenderla sólo después de la muerte, aunque nuestra necesidad es tener este conocimiento antes de ella* (p. 241).

Como el verso es hipométrico y termina en puntos suspensivos, algunos afirman el carácter inacabado del poema. Nos parece un cierre adecuado si se tiene en cuenta la evolución psicológica de los actores: el Otro, que hace el racconto de su muerte y su destino; el poeta, que ha entrado en el túnel y después de la anagnórisis ya no tiene nada que decir.

Sasi Bhusan Das cree que "Strange Meeting" es un símbolo del proceso creador, radicándolo en la tradición simbolista de Mallarmé, Valéry, Stefan George y Rilke, y apoyándose en Freud, para quien el poema es la obra del sueño del poeta (p. 58). Welland favorece una interpretación psicológica antes que sociológica, es

decir apuntando a la índole universal del poema más bien que a su filiación nacional o bélica (p.67). Silkin no está en total desacuerdo, pero, como ya se ha dicho, se opone a despojar al poema de sus referentes literales (p. 243).

En el orden de la sonoridad, "Strange Meeting" es un ejemplo elocuente de lo que Owen alcanzó por medio de la parárrima. La disposición en pareados en los que el primer verso culmina en una vocal de tono alto, y el segundo, en una de tono bajo, remite a la observación de M. Roberts acerca de un creciente sentido de desencanto obtenido por una suerte de declinación tonal (*vid.* p.32).

Enright, quien, como se ha visto, cuestiona algunas rimas de "Strange Meeting", pondera el poema en cuanto al empleo de parárrimas (*vid.* p.32)

En cuanto al ritmo, Boyssseau ha llamado la atención sobre una renuncia temporaria a emplear el yambo y una inclinación por el troqueo, que combinado con aliteraciones y cesuras realza la melancolía del poema. El trocaico *suggère mieux que certain images parfois hallucinantes du poème la subversion irremediable des facultés mentales* (p. 157).

También Uttenthal realiza observaciones breves pero elocuentes sobre la alternancia de espondeos y anapestos en los primeros versos en correspondencia con el descenso al túnel y el despertar del soldado extraño (p. 52).

White ejemplifica por medio de "Strange Meeting" un resultado no siempre tan exitoso en el manejo de sus técnicas poderosas pero potencialmente peligrosas (...) *'Strange Meeting' se debilita por la intrusión de sus recursos sonoros en algunos versos y por una elección ocasional de palabras que parece ingeniosa y engañosa antes que inevitable* (p. 95). Los versos de marras son el par que termina en "mastery - mystery", que le parece arbitrario y le sugiere la sensación de que Owen estaba parodiándose a sí mismo (p. 96). En general, en opinión de White, el poema se prestigia mucho más por su visión que por sus recursos verbales.

Por último, es de justicia rescatar las palabras de T. S. Eliot a propósito de las fuentes de inspiración para el suscitante encuentro que se relata en Little Gidding. Para una conmemoración de Owen efectuada en Birkenhead Institute (1965) Eliot envió una carta de siete líneas, cuatro de las cuales hablan de "Strange Meeting": (...) *no debe nunca olvidarse (...) que es una de las obras poéticas de la guerra de 1914-1918 más conmovedoras (...) una realización técnica de gran originalidad.* (Cit. por Das. *Wilfred Owen's Influence on Three Generations of Poets*, p. 87).

En fin, la segunda parte de la novela semiautobiográfica *The Temple*, de Stephen Spender, llamada "Towards the Dark", inaugurada con un racconto de 1986 que evoca sucesos de 1932, pone en boca de Paul Schoner, el personaje autobiográfico, las siguientes palabras:

Un poeta inglés que fue oficial en Francia en la Guerra Mundial (su nombre era Wilfred Owen y fue muerto en noviembre de 1918), escribió un poema llamado "Strange Meeting" en el cual tiene lugar una conversación -momentos después de que han muerto- entre un soldado inglés y un alemán, cada uno de los cuales ha matado al otro.

Hablan sobre la vida que podrían haber llevado, y que la guerra les impidió llevar, el amor que podría haber existido entre ellos convertido en odio, las guerras ulteriores que surgirán como resultado de semejante presión de odio acumulado.

El poema termina con el verso: "I am the enemy you killed, my friend", lo cual apareja la idea de que son enemigos, conscriptos por una matanza mecanizada, a la idea de que habrían sido amigos y amantes si hubiera habido paz, tal vez al punto de hacer juntos el amor (p.153).

BIBLIOGRAFIA

Banerjee, A. (1976) *Spirit Above Wars. A Study of the English Poetry of the Two World Wars*, London and Basingstoke. The Macmillan Press.

Bateson, F.W. (1979) 'The Analysis of Poetic Texts: Owen's "Futility" and Davie's "The Garden Party"', en *Essays in Criticism* (Oxford), April 1979, vol 29, pp.156-164.

Bergonzi, Bernard (1965) *Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great War*. London, Constable & Co. Ltd.

Blunden, Edmund (ed.) (1966) *The Poems of Wilfred Owen*. London, Chatto and Windus, (repr.)

Boysseau, Roland (s/f) *Les poètes combattants anglais de la grande guerre*. Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-le Mirail.

Brophy, John and Eric Partridge (1972) *The Long Trail: what the British soldier sang and said in the Great War on 1914-18*. New York.

Cohen, Joseph (1956) 'Wilfred Owen's "Greater Love"', en *Tulane Studies in English*, 6, pp.105-117.

- (1957), 'Owen's "The Show"', en *Explicator*, 16 Nov 1957 item B.

- (1965), "Owen Agonistes", en *ELT*, 8 Dec 1965, pp. 253-68.

Crawford, Fred (1988) *British Poets of the Great War*. Selinsgrove, Susquehanna University Press. London and Toronto. Associated University Presses.

Daiches, David (1936) "The Poetry of Wilfred Owen," en *New Literary Values. Studies in Modern Literature*. Edinburgh. The Cresset Press.

Dale, Peter (1963/4) 'Collected Poems of Wilfred Owen', en *Agenda*, III, No. 3 (December-January 1963/4).

D'Arch Smith, Timothy (1970) *Love in Earnest. Some Notes on the Lives and Writings of English Uranian' Poets from 1889 to 1930*. London. Routledge and Kegan Paul.

Das, Sasi Bhusan (1977) *Wilfred Owen's 'Strange Meeting': A Critical Study*. Calcutta. Firma KLM Private.

- (1979) *Aspects of Wilfred Owen's Poetry*. Calcutta. Roy & Roy.

- (1982) *Wilfred Owen's Influence on Three Generations of Poets*. Calcutta. Roy & Roy.

Eliot, T. S. (1942) *La idea de una sociedad cristiana*. Traducción de Carlos Reyles. Buenos Aires- México. Espasa-Calpe Argentina.

Enright, D. J. (1969) "Literature of the First World War" en *The Modern Age* (Pelican Guide to English Literature, vol. VII), edited by Boris Ford.

Fuller, Simon (ed.) (1990) *The Poetry of War*. London. BBC Books and Longman.

Gage, John (1981), *In the Arresting Eye. The Rhetoric of Imagism*. Baton Rouge and London, Louisiana State University Press.

Gidding, Robert (1988) *The War Poets*. London. Bloomsbury Publishing.

Graham, Desmond (1984) *The Truth of War: Owen, Blunden and Rosenberg*. Manchester. Carcanet.

Gose, E. B. (1961) "Digging in: An Interpretation of Wilfred Owen's "Strange Meeting", en *College English*, 22 (Mar 1961), pp. 217-419.

Grant, Joy (1967) *Harold Monro and the Poetry Bookshop*. London. Routledge and Kegan Paul.

Gregson, J.M. (1976) *Poetry of the First World War*. London. Edward Arnold.

Johnston, John (1964) *English Poetry of the First World War. A study in the evolution of lyric and narrative form*. Princeton, New York, London. Princeton University Press - Oxford University Press.

Harmer, J. B. (1975) *Victory in Limbo. Imagism 1908-1917*. London. Secker and Warburg.

Hazo, Samuel J. (1959) "The Passion of Wilfred Owen", en *Renascence*, XI (Summer 1959), pp. 201-208.

Hibberd, Dominic (1992) *Wilfred Owen. The Last Year*. London. Constable Company Limited.

- (1983) "*Wilfred Owen" Writers and their Work*. British Council and Longman, 1975; repr. en *British Writers, VI*. New York. Scribner.

- (1979) "Wilfred Owen and the Georgians", en *Review of English Studies*, 30 (Feb 1979) pp. 28-40.

- (1989) *Owen the Poet*. London. Macmillan Press Ltd.

- (ed.) (1981) *Poetry of the First World War. A Casebook*. London and Basingstoke. The Macmillan Press.

- and Onions, John (ed), (1986) *Poetry of the Great War: An Anthology*. London and Basingstoke. Macmillan.

Hope, Francis (1965) "Tommy's Tunes", en *The Review*, No. 15 (April 1965).

Larkin, Philip (1983) "The Real Wilfred", en *Required Writing. Miscellaneous Pieces*. London – Boston. Faber and Faber, pp. 229-239.

- , "The War Poet", *ibid.* pp. 159-163.

Lehman, John (c.1981) *The English Poets of the First Civil War*. London. Thames and Hudson.

Lewis, C. Day (1963) *The Collected Poems of Wilfred Owen*. London. Chatto and Windus.

McLaughlin, Thomas (1990) "Figurative Language", en *Critical Terms for Literary Study*, edited by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago and London., The University of Chicago Press, pp. 80-90.]

Marsland, Elizabeth (1991) *The Nation's Cause: French, English and German Poetry of the First World War*. London. Routledge.

McDiarmid, Lucy (1984) *Saving Civilization: Yeats, Eliot and Auden Between the Wars*. Cambridge University Press.

McIlroy, James (1974). *Wilfred Owen's Poetry. A Study Guide*. London, Heinemann Educational Books.

Middleton Murry, John (1920). "Present Condition of English Poetry", en *Aspects of Literature*. New York, pp. 145-47.

Owen, Harold (1965). *Journey from Obscurity. Wilfred Owen 1893-1918. Memoirs of the Owen Family*, London, New York, Toronto. Oxford University Press.

- (1968) *idem*. Abridged and edited by H. M. Gornall. Oxford University Press.

- , and John Bell (eds.) (1967) *Collected Letters*. Oxford University Press.

Owen, Wilfred (1988) *Collected Poetry and Prose*, edited by Jennifer Breen. London & New York. Routledge.

Partridge, Eric. *vid.* Brophy.

Pondrom, Cyrena N. (1974) *French Influence on English Poetry 1900-1920*. Cambridge at the University Press.

Reilly, Catherine (1988) *English Poetry of the First World War. A Bibliography*. London. Prior.

Roberts, Michael (ed.) (1950) *The Father Book of Modern Verse*. Revised by Anne Ridler. (Primera edición London, 1936).

Ross, Robert (1967) *The Georgian Revolt. Rise and Fall of a Poetic Ideal 1910-1922*. London. Faber and Faber.

Silkin, Jon (1987) *Out of Battle. The Poetry of the Great War*. London and New York. Ark Paperbacks.

Spear, Hilda (1979). *Remembering, we forget: a background study of the poetry of the First World War*. London. Davis Poynter.

Spender, Stephen (1988) *The Destructive Element*. London - Boston. Faber and Faber.

- (1989) *The Temple*. London Boston. Faber and Faber, 1989.

Stallworthy, Jon (1974) *Wilfred Owen*. London. Oxford University Press & Chatto and Windus.

- , (ed.) (1982) *Wilfred Owen. The Complete Poems and Fragments* (two volumes). London, Chatto and Windus. The Hogarth Press and Oxford University Press.

Stead, C.K. (1967) *The New Poetic*. Great Britain. Penguin Books.

Thwaite, Anthony (1959) *Contemporary English Poetry*. Melbourne London Toronto. Heinemann.

Welland, D. S. R. (1960) *Wilfred Owen. A Critical Study*. London. Chatto and Windus.

White, Gertrude (1969) *Wilfred Owen*. New York. Twayne Publishers, Inc.

White, William (1967) *Wilfred Owen (1893-1918): A Bibliography*. Kent, Ohio. Kent State University Press.

Woods, Gregory (1987) *Articulate Flesh. Male Eroticism and Modern Poetry*. New Haven and London. Yale University Press.

York Notes on Selected Poems. Wilfred Owen (1986). Notes by Benedikte Uttenthal. Hong Kong. Longman York Press.

NOTAS

¹ *Journey from Obscurity*, 3.

² *ibid.*, 20.

³ *Wilfred Owen. War Poems and Others*, p.19.

⁴ *ibid.*, p. 53.

⁵ *Wilfred Owen, Selected Poetry and Prose*, p.100. Las traducciones de las citas pertenecen a los autores.

⁶ *Journey from Obscurity*, p. 229.

⁷ *Out of Battle*, p.1.

⁸ *Wilfred Owen, Selected Poetry and Prose*, p.136.

⁹ *ibid.*, p. 27.

¹⁰ *ibid.*, p. 209.

¹¹ "Memoir", *The Poems of Wilfred Owen*, pp. 9 ss.

¹² *Wilfred Owen, Selected Poetry and Prose*, p. 153.

¹³ Blunden dice: *Owen has the advantage of being attuned to the sadness of the French poets; he is, at moments, an English Verlaine* (*ibid.*, p. 10).

¹⁴ *Wilfred Owen. A Critical Study*, p.12.

¹⁵ Pero una opinión contraria es sustentada por Silkin, quien sitúa a Owen en una ruptura con el siglo XIX más bien que en un puente. El punto clave reside en que la unión con la naturaleza no compensa a la destrucción de la muerte (*ibid.*, p. 225).

¹⁶ *Les poètes combattants anglais de la grande guerre*, pp. 150 ss.

¹⁷ *Collected Letters*, p. 365.

¹⁸ Por ejemplo B. Uttenthal, *York Notes on Selected Poems*, p. 14; J. Silkin, *op. cit.*, p. 208; D. Welland, *op. cit.*, pp. 49 ss; D. Hibberd, *op. cit.*, *vid.* especialmente el capítulo 6, "Sassoon"; Sasi Bhusan Das, *Aspects of Wilfred Owen's Poetry*, especialmente el capítulo "Sassoon's Influence" y "The Satiric Element in Owen's Poetry".

¹⁹ *Collected Letters*, p. 484.

²⁰ Citada por Silkin, *op. cit.*, p. 207.

²¹ *ibid.*, p. 199.

²² *ibid.*, p. 220.

²³ *ibid.*, p. 208.

²⁴ *ibid.*, p. 135.

²⁵ *ibid.*, p. 96.

²⁶ *Owen the Poet*, p. 150. Para una opinión análoga; cf. G. White, *Wilfred Owen*: "But it is not possible to psychoanalyze a dead man" (p. 131).

²⁷ Joseph Cohen, "Wilfred Owen's Greater Love", *Tulane Studies in English*, 6 (1956) pp. 105-117; "Owen's 'The Show'", *Explicator*, 16 (noviembre 1957), item 8; "Owen Agonistes", *English Literature in Transition*, 8 (diciembre 1965) pp. 253-68.

²⁸ *Wilfred Owen*, p.132.

²⁹ Joseph Cohen, "Owen Agonistes", *English Literature in Transition*, 8 (diciembre 1965) pp. 253-68.

³⁰ *ibid.*, p. 9.

³¹ *ibid.*, p. 9.

³² Philip Larkin, "The Real Wilfred", en *Required Writing*, p. 234.

³³ *Collected Letters*, p. 486.

³⁴ *ibid.*, p.132.

³⁵ William Plomer, "Preface" to Benjamin Britten, *War Requiem*. London: The Decca Record Co, Ltd., 5. Citado por G. White, *ibid.*, pp.141-42.

³⁶ D. Hibberd, *Wilfred Owen*, p. 154.

³⁷ D. Hibberd da cuenta de tres cartas referidas a un poema nunca escrito; una dirigida a Scott Moncrieff, otra a la madre de Owen y otra a Sassoon. Los estilos dan clara cuenta de los distintos tipos de relaciones que esas personas cultivaban con Wilfred. (*ibid.*, p. 165).

³⁸ Citada por Silkin, *ibid.*, p. 190.

³⁹ Citado por Blunden, *ibid.*, p. 3.

⁴⁰ *ibid.*, p. 63.

⁴¹ Monro dirigía un centro literario en una librería de poesía cerca del lugar que alquiló Owen para pasar su licencia en Londres.

⁴² D. Hibberd, *ibid.*, p. 149.

⁴³ *ibid.*, p. 138.

⁴⁴ *ibid.*, p. 60.

⁴⁵ White, *ibid.*, p. 82.

⁴⁶ J. Johnston, *English Poetry of the First World War*, p. 26.

⁴⁷ Para la discusión sobre este punto, cf. M. Montezanti, *El nudo coronado. Estudio de Cuatro Cuartetos*, p. 81.

⁴⁸ *ibid.*, p. 135.

⁴⁹ *ibid.*, p. 60.

⁵⁰ *ibid.*, pp. 205-206.

⁵¹ Esta voluntad interpretativa choca, sin embargo, con la opinión de Uttenthal, quien afirma: *Sería también justo decir que algunas de las afirmaciones hechas en el Prefacio (...) no soportan un escrutinio estricto, especialmente las dos primeras oraciones (ibid., p. 60).*

⁵² *Collected Letters*, p. 197.

⁵³ *ibid.*, p. 148. Para una discusión más detallada de la controvertida frase "The Poetry is in the Pity" sobre la base de los manuscritos *vid.* D. S. Welland, *op. cit.*, pp. 52 ss.

⁵⁴ *ibid.*, p. 53.

⁵⁵ *Wilfred Owen, Selected Poetry and Prose*, p. 120.

⁵⁶ H. Spear, *Remembering, we forget*, p. 119.

⁵⁷ Fred Crawford, *British Poets of the Great War*, p. 55.

⁵⁸ *Wilfred Owen, Selected Poetry and Prose*, pp.136-137.

⁵⁹ *La idea de una sociedad cristiana*, pp. 13, 17, 33, 50, etc.

⁶⁰ *ibid.*, p. 69.

⁶¹ Citado por Silkin, *ibid.*, p. 217.

⁶² *Collected Letters*, p. 443.

⁶³ *ibid.*, p.8.

⁶⁴ *ibid.*, p. 160.

-
- ⁶⁵ Citado por Boyseau, *ibid.*, p. 108.
- ⁶⁶ Citado por B. Uttenthal, *ibid.*, p. 68.
- ⁶⁷ Tal vez estas contradicciones no sean sino un continuado emergente de otras que se instalaron en su conciencia en la edad temprana. D. Hibberd declara el conflicto adolescente: ser ministro de la confesión evangélica o poeta. La doctrina del pecado Original se contraponía a las teorías de Darwin. (*ibid.*, p. 23).
- ⁶⁸ *ibid.*, p. 59.
- ⁶⁹ Owen *The Poet*, p. 60.
- ⁷⁰ *ibid.*, p. 40. La experiencia puede ser de los años 1906-7.
- ⁷¹ "Figurative Language", en *Critical Terms for Literary Study*, pp. 80-90.
- ⁷² D. Hibberd, *ibid.*, p. 76.
- ⁷³ Citado por D. Hibberd, *ibid.* p. 87. Según este crítico la descalificación que hace Owen de la poesía en su *Prefacio* tendría que ver con la influencia del Dr. Brock, quien desautorizaba una concepción autotélica de la poesía.
- ⁷⁴ *Aspects...*, p. 222.
- ⁷⁵ *ibid.*, p. 349.
- ⁷⁶ *ibid.*, p. 92 (carta de 1916).
- ⁷⁷ *ibid.*, p. 206.
- ⁷⁸ *ibid.*, pp. 34-35.
- ⁷⁹ *ibid.*, p. 101.
- ⁸⁰ Los títulos, que parecen responder a una sugerencia de su primo Leslie Gunston

para contribuir con poemas para una revista, indican preferencias emparentadas con el esteticismo: "Certain Sonnets of Wilfred Owen", "With Lightning and with Music", "Sonnets in Silence" o "Sonatas in Silence". (D. Hibberd, *op. cit.*, p. 63).

⁸¹ David Daiches, *New Literary Values: Studies in Modern Literature*, p. 64.

⁸² *ibid.*, p. 21.

⁸³ D. J. Enright, "Literature of the First World War", citado por Sasi Bhusan Das, *Wilfred Owen's "Strange Meeting" (A Critical Study)*, p. 18.

⁸⁴ Michael Roberts (ed), *The Father Book of Modern Verse* (1936). Introduction to the First Edition, p. 28.

⁸⁵ *ibid.*, p.104.

⁸⁶ J. Middleton Murry, "Present Condition of English Poetry", en *Aspects of Literature*, pp. 145-147.

⁸⁷ A modo de comentario, transcribimos un diálogo de la novela *The Temple*, de Stephen Spender, donde el joven Paul conversa con el "experimentado" Simon. Al decirle que ama los poemas de guerra de Siegfried Sassoon, Simon responde:

'Siggys No Use. His war poems Simply Won't Do.'

Wilmot made pronouncements with almost absurd emphasis on certain words as though they were Holy Writ.

'Don't Sassoon's poems count as modern poetry?' asked Paul.

'Siggys Makes Statements. He Holds Opinions. He ended a poem about the fighting on the Western Front with the line: "O Jesus, make it stop!" A poet Can't Say That.'

'What should he have written then?'

'All a Poet can do is Seize on the Opportunity offered by the Situation in order that he may make a Verbal Artifact. War is simply material offered for his art. A Poet can't Make War Stop. He can only make a poem out of Material it gives him. Wilfred wrote: "All a poet can do is to warn."'

'Wilfred?'

'Wilfred Owen, the only poet who made His Own Idiom of the Western Front. Wilfred didn't say "O Jesus, make it stop!"

In an icy, utterly dispassionate voice, separating each word from its neighbour as though he were detaching it from the poem and holding it up for inspection, he recited (p. 5)

(recita la quinta estrofa de "Disabled")

⁸⁸ *The Times Literary Supplement*, 16 (1920), p. 862.

⁸⁹ Richard Church, "The New Statesman and Nation" I (April 11, 1931), p. 256.

⁹⁰ Horace Gregory, "A Dead Poetic Movement," *The Nations*, CXXXIII (November 25, 1931, p.577).

⁹¹ J. M. Parsons, "The Poems of Wilfred Owen (1893-1918)", *The Criterion*, X (July 1931), p. 667.

⁹² Estas expresiones, o similares, constan en *A Hope for Poetry* (1934), en *The Buried Day* (1960), y en *Collected Poems of Wilfred Owen* de C. Day Lewis; en "Poetry and Pity", (*World within World*, 1959), de Spender.

⁹³ G. White establece una comparación entre "Futility" de Owen y "Ultima Ratio Regum", de Spender. Los tonos -dice- son semejantes; pero cuando Owen ve al soldado desde un plano universal, Spender lo encuentra víctima de un sistema socioeconómico específico (*ibid.*, p. 114).

⁹⁴ Stephen Spender, *World within World*, p. 86.

⁹⁵ W. B. Yeats (ed.), *The Oxford Book of Modern Verse*, New York, 1936, pp. XXXIV-XXXV.

⁹⁶ *The Letters of W. B. Yeats*, Allen Wady (ed.), New York, 1948, p. 290.

⁹⁷ *ibid.*, p. 118.

⁹⁸ *ibid.*, p. 208.

⁹⁹ *Aspects...*, p. 380.

¹⁰⁰ Fue ejecutada en Buenos Aires en la temporada 1995 del teatro Colón. El programa presenta los textos completos del requiem, en versión enfrentada del texto latino y del texto inglés con el castellano. Las traducciones pertenecen a Leonor Luro y Enrique Burzyn.

¹⁰¹ London: Chatto & Windus, 1963.

¹⁰² *Collected Letters*, Oxford University Press, 1967.

¹⁰³ London: Oxford University Press / Chatto & Windus, 1974.

¹⁰⁴ Philip Larkin, "Writing in Particular", en *Required Writing*, p. 238.

¹⁰⁵ Simon Featherstone, *War Poetry*, p. 1.

¹⁰⁶ Philip Larkin, "The War Poet", en *Writing in Particular*, p. 238.

¹⁰⁷ Cf. C. Day Lewis, "Introduction" to *The Collected Poems of Wilfred Owen*, pp. 21-23; J. Stallworthy, "Introduction" to *The Poems of Wilfred Owen*, p. XIX; J. Welland, "Elegies to his Generation", p. 145; S. Featherstone, *War Poetry*, p. 95; J. Breen, "Introduction and Critical Commentary", 183.

¹⁰⁸ Wilfred Owen, *Selected Poetry and Prose*, p. 102. Se cita según el número de página. En adelante se consignará el número de página.

¹⁰⁹ "Literature of the First World War", en *The Pelican Guide to English Literature. The Modern Age*, vol. 7, p. 167.