



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA POESÍA DE WILFRED OWEN: UNA RESPUESTA A LA PROPAGANDA

DESDE LA GUERRA DE TRINCHERAS

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

DAVID VALENZUELA BUSTINDUI

ASESORA:

DRA. ROCÍO SAUCEDO DIMAS

CIUDAD DE MÉXICO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A Rosario, mi esposa.

ÍNDICE

Agradecimientos	iv
Abstract	v
Introducción	1
I. Marco Teórico	
I.I. Nuevo Historicismo	7
I.II. Alusión	10
II. Wilfred Owen	
II.I. Contexto: La Guerra de Trincheras	14
II.II. Contexto: Propaganda	16
II.III. Owen y las trincheras como fuente de poesía	19
II.IV. Owen y la propaganda	22
Conclusiones	52
Bibliografía	54

AGRADECIMIENTOS

A Claudia Lucotti y Nattie Golubov, quienes estuvieron presentes desde las primeras líneas de esta investigación, cuando apenas era un borrador. No sólo agradezco sus ideas y apuntes al respecto de este trabajo, sino su guía a lo largo de los seminarios.

A Larry Goldsmith, cuyas observaciones y correcciones enriquecieron mucho el proyecto, y a José Carlos Ramos, por su acertada crítica y sus anotaciones.

Gracias especiales a Rocío Saucedo por su paciencia, apoyo y confianza. Su experiencia, comentarios y dirección han sido invaluable.

ABSTRACT

Dentro de un marco neohistoricista se analizarán tres poemas de Wilfred Owen escritos como respuesta a discursos de poder presentes en la propaganda británica durante la Primera Guerra Mundial. Se observarán estrategias retóricas tanto en los poemas como en los artefactos propagandísticos, particularmente el uso de la alusión y —en el caso de los poemas— la evocación a lo sublime.

INTRODUCCIÓN

La Primera Guerra Mundial trajo consigo cambios importantes a niveles sociales, políticos, culturales y militares. Dentro de estos últimos se destaca el surgimiento de la guerra de trincheras, cuyo impacto cambiaría no sólo la forma en que se desarrollaría la guerra sino la manera en que los soldados la vivirían. Algunos de ellos buscaron formas de expresar sus experiencias en el campo de batalla, algo que pudo haber dado pauta para la formación de la figura del poeta soldado. El término en sí se refiere a poetas que escriben sobre la guerra, pero que cuentan con la experiencia de la participación directa en la misma. Esta última característica es relevante para definir a la poesía de guerra, tal y como Santanu Das menciona en el artículo “Reframing First World War poetry”, escrito para el sitio web de *The British Library*:

The ‘war poet’ and ‘war poetry’, observed Robert Graves in 1942, were ‘terms first used in World War I and perhaps peculiar to it’. From Anglo-Saxon times to the Boer War, war poetry in English was written largely by civilians and did not have a clearly defined identity; with the extraordinary outpouring between 1914 and 1918, it established itself as a genre and the soldier-poet became a species.

En Inglaterra algunos de los representantes más sobresalientes de dicha especie son Siegfried Sassoon, Isaac Rosenberg, y Wilfred Owen. El caso de Owen es particularmente interesante debido a que su poesía resulta bastante cruda y directa, en contraste con la visión de la guerra que ofrecían los medios y el gobierno británicos con el propósito de obtener apoyo de la ciudadanía a través del sentimiento patriótico y el nacionalismo.

La crítica literaria se ha enfocado en una variedad de aspectos al estudiar a Owen: ya sea como una figura trágica cuya misión fue advertir sobre los horrores de la

guerra pero cuya función didáctica se cuestiona, o como alguien interesado en ser la voz de aquel que no la tenía, sin dejar de lado el análisis de algunos de sus poemas más famosos.¹ Sin embargo, la crítica no se limita a esos tres aspectos; por ejemplo, Patrick Jackson en “Wilfred Owen and the Sublimity of Warfare” explora los mecanismos de la creación de lo sublime a través del horror, un tema que resulta de importancia para entender mejor la obra del poeta, y que será abordado a mayor detalle más adelante en este texto.

Nacido el 18 de marzo en Oswestry, poblado del oeste de Inglaterra, cercano a la frontera con Gales, Owen creció en una familia de clase media, con padres que, como C. Day Lewis menciona en la introducción de *The Collected Poems of Wilfred Owen*, si bien no eran intelectuales, sí eran personas cultas (12). Esto permitió al poeta un ambiente en el que pudiesen desarrollarse inclinaciones artísticas e intelectuales, puesto que “the civilized atmosphere of the Owen home did much to compensate for the lack of those higher educational facilities which, money being so short, the parents could not give their children” (13). Inicialmente, Owen mostró interés por el estilo romántico, pero su poesía no estaba desarrollada aún: “His earlier work [...] is for the most part no more promising than any other aspiring adolescent’s of that period [...] [it is] highly ‘poetic’ in a pseudo-Keatsian way [...] the verse of a youth in love with the *idea* of poetry” (11). Es por ello que las experiencias de Owen en el campo de batalla son de interés, puesto que fueron forjándolo no sólo como persona y soldado, sino como poeta, crecimiento que se refleja en su poesía de guerra. Esta última, escrita entre enero de 1917 y noviembre de 1918, le resulta a Lewis “certainly the finest written by any English poet of the First World War and probably the greatest poems about war in our literature” (11).

¹ En la bibliografía de esta investigación he incluido algunas referencias en caso de que exista interés en explorar estos temas.

El aspecto humano de Owen puede comprenderse mejor al observar sus cartas. Por ejemplo, en un breve párrafo escrito para *Notes & Queries*, Melissa Edmundson menciona que: “It is also interesting to note that in [a letter dated 23 September, 1914], Owen stresses that all soldiers were treated equally, with doctors first helping those with the worst wounds, regardless of nationality” (“Wilfred Owen's Letter No. 288...” 327). Este énfasis en el tratamiento indistinto ayuda a entender más los motivos de Owen para abordar ciertos temas; ya desde esa carta se puede observar el interés del poeta en resaltar el hecho de que la nacionalidad es secundaria como forma de pertenencia, algo que sería explorado en varios de sus poemas. En “Friendship and Enmity in First World War Literature”, Max Saunders señala:

It was in the nature of trench warfare that for the most part the only enemies encountered closely were dead ones. One of the most familiar tropes in war literature is the disconcerting turn when someone looks at the corpse of an enemy soldier – sometimes one they have killed – and begins to see them no longer as an enemy, but as a fellow human; someone like them, someone who could have been their friend. (65)

Owen explora esta idea a lo largo de su obra, al considerar como compañeros no sólo a sus aliados sino también a aquellos soldados contra quienes luchaba (tema principal del poema “Strange Meeting”).

Por otro lado, parte de la crítica se ha enfocado en la importancia que la poesía de Owen tuvo, no sólo por representar la atrocidad y magnitud de los horrores de la guerra, sino por el hecho de que su poesía funcionaba para denunciar la censura que el gobierno imponía en las cartas que los soldados escribían a sus seres queridos.² El mismo Owen tuvo que trabajar como censor durante un tiempo; esto, de acuerdo con

² En “Wilfred Owen’s ‘The Letter’ and the Truth of War”, Mark Graves escribe: “Before extended service in a foxhole, each man had to complete a postcard for his next of kin, keeping ‘I am quite well’ undeleted. The postcard was destroyed if any additional information appeared on it” (62).

con Mark Graves, es lo que le da gran peso al poema “The Letter”: “In the combat zone, British propaganda and censorship policies, which Owen parodies here, sought to provide the homefront with information about the steady progress of the war and of a loved one’s well-being while simultaneously saying nothing, speaking of the war as if it were entirely ‘normal and matter-of-fact’” (“Wilfred Owen’s ‘The Letter’ and the Truth of War” 60).

Douglas Kerr en “Wilfred Owen and the Social Question” aborda una posible raíz para la parodia hecha en “The Letter” por Owen, quien al haber trabajado para la iglesia en su temprana juventud cuestiona aquello que se predica como piedad, contraponiéndola a las acciones y la práctica:

The debate over the Social Question is important in understanding Wilfred Owen for two reasons. One is the congruence, of which Owen was very well aware, between the roles of priest and army officer. The officer was the creature of a national civil and military authority whose orders it was unlawful for him to question. But by the same token he was responsible for men under the wheels of the same juggernaut. The second consequence of the Social Question was more immediate: it became the focus of Owen's growing disgust with the Church and was a crucial factor in his apostasy, a rebellion against authority which was the first really independent action of his life (183).³

Este primer acto de rebelión ante la autoridad deja entrever la reflexión que hace Owen sobre la necesidad de cuestionar aquello que se presenta como una ley que simplemente hay que acatar. Años más adelante, esta forma de reflexión cobra mayor peso en la obra del poeta, pues para Owen es importante la idea de que la injusticia surge no de la

³ El adentrarse con mayor profundidad en el concepto de “The Social Question” queda fuera de la intención de este trabajo. Sin embargo, a forma de una breve explicación y/o introducción al tema presento una cita del artículo escrito a comienzos del siglo XX “The Social Question of Today” de Ira W. Howerth: “the social question involves a multitude of questions, political, moral, social, and industrial. Ruskin formulated it as the question of ordering the lives of the members of society so as to maintain the largest number of noble and happy human beings” (254-255). Así, dicho orden llevaría al progreso social y, si hubiese algún obstáculo que lo impidiera, sería necesario encontrar una solución al problema.

batalla misma, sino de quienes desde lejos maquinan y toman decisiones sin involucrarse directamente. Añadido a esto, están aquellos cuyos discursos tenían como fin el convencer a la ciudadanía y a los posibles reclutas de que la guerra era una necesidad patriótica.

Así, la retórica y propaganda en el Reino Unido funcionaron para animar a jóvenes a enlistarse en el ejército. Ya en las trincheras, la realidad de la guerra fue distinta de lo que posiblemente esperaron. Owen escribió poesía acerca de esta experiencia, poesía que contrasta con los mensajes políticos y propagandísticos. A través de sus poemas, Owen ayudó a reflejar la diferencia que existía entre aquellos discursos y la experiencia vivida en el campo de batalla, especialmente debido a que en ocasiones la respuesta del poeta era directa a ciertos discursos propagandísticos.

Dado que el objeto de este estudio es la poesía de guerra de Owen y la forma en que se relaciona con los discursos de poder de las instituciones británicas, es oportuno considerar la teoría neohistoricista para explorar las circunstancias históricas que influyeron en la formación de algunos de los poemas: los cambios en el campo de batalla y la gran fuerza de la propaganda en el Reino Unido. A través de un análisis de tres poemas —“Smile, Smile, Smile”, “Strange Meeting”, y “Dulce Et Decorum Est”— a un nivel principalmente discursivo, se pretende tener un acercamiento a su función como artefactos históricos y literarios, haciendo uso a la vez de discursos de propaganda en diversos medios a los cuales aluden los poemas: la canción “Pack Up Your Troubles” de la que Owen toma el término “Smile” e ideas relacionadas con una supuesta alegría en la batalla; dos carteles que apuntan a la deshumanización del enemigo y al uso de imágenes relacionadas con ideas clásicas de virtud y heroísmo, mismas que el poeta explora en “Strange Meeting”; y finalmente el poema “Who’s for the Game?” que presenta a la guerra como un juego / día de campo, idea a la que Owen responde

directamente. Con esto se enriquecerá la exploración y contraste, y servirá para ilustrar el flujo de poder discursivo (explicado con mayor detalle en el siguiente capítulo) que alimenta ciertos aspectos de los poemas, así como para observar cómo es que la idea que Owen tenía sobre la poesía y su conexión con el concepto de lo que él llamó “pity” (en el que se ahondará a lo largo de esta investigación, particularmente durante el análisis de “Strange Meeting”) jugaron un papel importante en la visión del poeta.

I. MARCO TEÓRICO

I.I. NUEVO HISTORICISMO

Para el propósito de comprender mejor la respuesta creativa de Owen a los discursos de la propaganda, es útil considerar una aproximación basada en la teoría literaria del Nuevo Historicismo. Una de las ideas base que sostiene esta teoría es la que Lois Tyson menciona en su libro *Critical Theory Today*: “Any given event—whether it be a political election or a children’s cartoon show—is a product of its culture, but it also affects that culture in return. In other words, all events—including everything from the creation of an art work, to a televised murder trial, to the persistence of or change in the condition of the poor—are shaped by and shape the culture in which they emerge” (284). Es decir, la guerra responde a un entorno cultural que a su vez se ve afectado por ella, de manera que las condiciones que dan pie al surgimiento del conflicto, así como las consecuencias del mismo, están finamente conectadas entre sí. Por mencionar un solo ejemplo, los cambios en el armamento harían que las circunstancias del campo de batalla se vieran afectadas, y esto a su vez impactaría en las actitudes de aquellos involucrados, creándose así una retroalimentación constante.

La propaganda, así, formaba parte de un discurso cuya intención era convencer a la ciudadanía de la necesidad de la guerra, así como de reforzar ideas de deber no sólo patriótico, sino moral; las respuestas culturales y artísticas formarían en ocasiones otro discurso que se opondría al primero, pero que al mismo tiempo se alimentaría de él, y viceversa, ya que “discourses wield power for those in charge, but they also stimulate opposition to that power” (285).

Ahora bien, me parece importante mencionar algunos puntos que para el Nuevo Historicismo son esenciales. Primero se encuentra la idea de que la historia misma está

basada en interpretaciones y no en hechos. Es posible saber fechas y eventos y los resultados de los mismos, pero la manera en que afectan a la cultura en la que surgen es una cuestión interpretativa que en sí misma resulta bastante complicada. El mayor problema se encuentra en “the *impossibility of objective analysis*. Like all human beings, historians live in a particular time and place, and their views of both current and past events are influenced in innumerable conscious and unconscious ways by their own experience within their own culture” (283). Es por esto que el Nuevo Historicismo considera a la historia como “a text that can be interpreted the same way literary critics interpret literary texts, and conversely, it considers literary texts cultural artifacts that can tell us something about the interplay of discourses, the web of social meanings, operating in the time and place in which those texts were written” (286-87).

La manera en que los discursos crean un flujo de poder es el segundo punto a considerar, La idea es que el poder no está limitado a una sola persona o a un solo sector social o político, sino que más bien “power circulates in a culture through exchanges of material goods, exchanges of human beings, and, most important for literary critics [...], exchanges of ideas through the various discourses a culture produces” (290). Esto no significa que el aspecto literario de un texto pierda relevancia, sino que es observado como una extensión del uso del lenguaje visto desde una perspectiva comunicativa.

De esta forma se llega al tercer punto, del que Michael Payne escribe en *The Greenblatt Reader*; en la introducción del libro, Payne cita la obra de Stephen Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning*, para establecer firmemente cómo es que

Greenblatt indirectly provides one of his most succinct statements about the distinctive insight of new historicism: ‘Language, like other sign systems, is a collective construction; our interpretive task must be to grasp more sensitively the consequences of this fact by investigating both the social presence to the

world of the literary text and the social presence of the world in the literary text'

(4).

Al considerar estos puntos, la cercanía entre el contexto histórico y un texto literario que surge dentro de él es más clara; la comprensión de ambos está finamente ligada. En un ensayo titulado "Culture", Stephen Greenblatt expone que "if an exploration of a particular culture will lead to a heightened understanding of a work of literature produced within that culture, so too a careful reading of a work of literature will lead to a heightened understanding of the culture within which it was produced" (13). Así, es de vital importancia entender que si bien el Nuevo Historicismo es una teoría literaria que se enfoca en analizar obras literarias, también se presta para estudiar otro tipo de obras y artefactos culturales (ya sean discursos orales, películas, periódicos, pósters, etc.) al partir de la idea de que éstos son textos que representan un flujo discursivo; la literatura y las artes son textos que también representan un conjunto discursivo. Por este motivo, el analizar una obra literaria a través del Nuevo Historicismo es acercarse a ella realizando las siguientes preguntas:

How can we use a literary work to "map" the interplay of both traditional and subversive discourses circulating in the culture in which that work emerged and/or the cultures in which the work has been interpreted? Put another way, how does the text promote ideologies that support and/or undermine the prevailing power structures of the time and place in which it was written and/or interpreted?

[...]

Using rhetorical analysis (analysis of a text's purpose and the stylistic means by which it tries to achieve that purpose), what does the literary text add to our understanding of the ways in which literary and nonliterary discourses (such as political, scientific, economic, and educational theories) have influenced, overlapped with, and competed with one another at specific historical moments? (Tyson 299-300)

Ahora bien, como menciona Tyson, es relevante contar con herramientas para analizar los recursos retóricos de un texto. En el caso de los poemas de Owen que se explorarán en este trabajo, me parece que la alusión resulta ser de gran utilidad, por lo que es pertinente hacer un breve repaso sobre su función.

I.II. ALUSIÓN

Partiendo de la necesidad de definir el concepto de alusión, utilizaré el texto de William Irwin "What Is an Allusion?".⁴ Si bien es entendido que la alusión es una referencia directa o indirecta a algo, Irwin argumenta la necesidad de mantener presente la existencia de una variedad de posibilidades que determinan cómo es que la función de la alusión va más allá de referenciar, puesto que

One must make certain associations to assemble correctly the pieces of the allusion puzzle. In the case of "I am not Prufrock," for example, we are not just to substitute for this "I am not like a character in a T. S. Eliot poem." Rather we are to make associations with the kind of character Prufrock is. [...] We might also make the association (among others) that the speaker is cleverly playing upon the line, "I am not Prince Hamlet," in the original poem. The point of the allusion goes beyond simple reference. We are not just to substitute one thing for another. We are supposed to make unstated associations, and in this sense the reference is indirect. (288)

El énfasis de Irwin parece estar en el concepto de asociación, pero el decir que el punto de la alusión va más allá de una simple referencia no significa que la alusión cese de ser una referencia en sí.⁵ Irwin indica que, de hecho, la alusión puede definirse como una

⁴ Irwin escribe sobre la falta de atención teórica a la alusión como recurso literario: "Most educated people have a fairly clear idea of what an allusion is and have done well with it. This may be the case, but I would suggest that literary theory is the worse for not having come to a clearer understanding of this term" (287).

⁵ Parafraseando a Irwin, la diferencia entre referencia y alusión se puede entender de la siguiente forma: La referencia apunta pero no profundiza, mientras que la labor de la alusión es observar qué es lo que la referencia señala para profundizar en ello. Por ejemplo, en el poema de Owen "Dulce Et Decorum

referencia indirecta, es decir que requiere asociaciones que no se limitan a reemplazar el referente. La alusión además hace uso de información que bien puede no estar disponible para toda una comunidad (cultural o lingüística), es generalmente breve y no necesariamente debe ser literaria. Es aquí donde me gustaría hacer un breve comentario sobre cómo es que esto puede conectarse adecuadamente con el Nuevo Historicismo; al explorar ciertos artefactos culturales junto con el texto literario, la información a la que apunta la alusión estará disponible de una forma más clara, además de que se abrirá la posibilidad de hacer un análisis más profundo.

Otros puntos a considerar con respecto a la alusión son: 1) La intención del autor de aludir a un texto o discurso en específico; 2) la necesidad de ambos textos de poseer propiedades internas compartidas; es decir, que no quede sólo en la intención, sino que existan características de un texto que puedan identificarse en el otro (ya sean conexiones directas o indirectas, obvias o esotéricas⁶), de otro modo se puede caer en la trampa de que la alusión puede hacer referencia a cualquier cosa; y 3) El movimiento unidireccional de la alusión, “If A alludes to B, then B does not allude to A. The Bible does not allude to Shakespeare, although Shakespeare may allude to the Bible” (289). Los dos primeros puntos son necesarios para que la alusión exista como tal; la intención de aludir no es suficiente si no existen características textuales que lo respalden. Por otro lado, las características textuales pueden estar presentes (ya sea por coincidencia o accidente) y sugerir alusión, pero si la intención del autor no era la de crear una alusión, ésta no existe propiamente.⁷

Est”, el mismo título alude a las *Odas* de Horacio (iii.2.13), ahondando en la idea a lo largo del poema, como se verá más adelante.

⁶ Con “esotéricas” me refiero a que pueden ser perceptibles sólo para unos pocos iniciados en un determinado tema.

⁷ En este caso se presenta la problemática de la posibilidad de que no se tenga información sobre si el autor tuvo la intención de aludir o no. La exploración a profundidad de esta disyuntiva queda fuera del objetivo de este trabajo, pero Irwin examina este problema a detalle en su artículo, analizando tres puntos de vista: el intencionalista, el internalista y el híbrido. En esta investigación me respaldó en el primero debido a la naturaleza de los textos (donde la intención es clara). Un mayor adentramiento en los

Irwin define pues a la alusión como

A reference that is indirect in the sense that it calls for associations that go beyond mere substitution of a referent. An author must intend this indirect reference, and it must be in principle possible that the intended audience could detect it. *Allusions often draw on information not readily available to every member of a cultural and linguistic community*, are typically but not necessarily brief, and may or *may not be literary in nature*. The indirect nature of the reference is a necessary but not a sufficient condition. In the same way, authorial intention and the possibility of detection in principle are necessary but not sufficient. Taken together as a whole, the indirect nature of the reference, the authorial intent, and the possibility of detection in principle amount to a sufficient condition for allusion.⁸ (294)

Por otra parte, resulta de interés general la forma en que se puede hacer uso de la alusión. En su artículo “Virgil’s Georgics and the Art of Reference”, Richard F. Thomas escribe acerca de los diferentes tipos de alusión: “casual reference, single reference, self-reference, *correction*,⁹ apparent reference, and multiple reference or conflation” (175). Para el propósito de este trabajo, sólo me concentraré en el tipo enfocado a la corrección. Thomas la resume de una forma clara y sencilla al mencionar que “The process is quite straightforward, at least in its working principles: the poet provides [...] indications of his source, then proceeds to offer detail which contradicts or alters that source” (185).

Así, con estos puntos establecidos, la exploración de los poemas de Owen junto con los textos/discursos históricos proporcionará un mejor entendimiento de la obra del poeta. Esto debido a que en un análisis basado en el Nuevo Historicismo la alusión —a

distintos puntos de vista requeriría posiblemente una sección en sí misma, quedando al margen del objetivo de este texto.

⁸ Cursivas personales

⁹ Cursivas personales.

manera de estrategia retórica— resulta esencial, puesto que el enfoque neohistoricista tiene como finalidad:

[to] help enrich our reading of literature by helping us see how literary texts participate in the circulation of discourses, shaping and shaped by the culture in which they emerge and by the cultures in which they are interpreted; by helping us see the ways in which the circulation of discourses is the circulation of political/social/intellectual/economic power; and by helping us see the ways in which our own cultural positioning influences our interpretations of literary and nonliterary texts. (Tyson 300)

II. WILFRED OWEN

II.I. CONTEXTO: LA GUERRA DE TRINCHERAS

La guerra de trincheras durante la Primera Guerra Mundial fue uno de los cambios más marcados dentro de lo que representó una transición de antiguas tácticas hacia una nueva forma de guerra. Anthony Saunders, en su libro *Weapons of the Trench War 1914-1918*, explica que la trinchera no fue un aspecto nuevo o exclusivo de la Primera Guerra, pero sí lo fue el hecho de que la guerra se desarrollara en ellas:

Although trenches had been a feature of warfare for a very long time, trench warfare was virtually unheard of before October 1914. Digging in by soldiers to protect themselves from small arms fire [had] been common practice for about forty years but [fighting] that could be described as trench warfare had never followed. (vii)

El motivo para que la trinchera se volviese un escenario de batalla (probablemente el más representativo de la Primera Guerra) fue el cambio en el armamento; las tácticas militares no consideraban el hecho de que tanto las armas pequeñas como la artillería se habían vuelto mucho más precisas, letales y devastadoras. Saunders escribe que aunque “the fighting of the first few months of the war more or less followed the expected pattern, [these factors], combined with essentially outmoded infantry (and artillery tactics), made it impossible for either side to bring about a decisive battle that would defeat the enemy” (viii). Así, los ejércitos se vieron forzados a adoptar nuevas tácticas, ya no era posible batallar en campo abierto debido al alto número de muertos, por lo que era necesario excavar trincheras para no perder territorio ganado. En octubre de 1914 los ejércitos de Gran Bretaña, Francia, Bélgica y Alemania “came to a standstill” (Saunders viii).

Las trincheras afectaron la forma en la que los soldados involucrados experimentaban la guerra; forzados a vivir en ellas, las reacciones variaban de individuo a individuo. Cabe mencionar que las trincheras eran diferentes conforme a la nacionalidad del ejército que las creaba, y en el caso de Inglaterra se hacían con la intención de no resultar demasiado cómodas para los soldados (algo que Alemania sí hizo); Martin Pegler escribe en “British Tommy” que “it was not the policy of the General Staff to encourage British troops to make themselves too comfortable, as it was felt that it discouraged ‘the offensive spirit’” (*War On the Western Front* 109).

La vida en la trinchera era de extrema dificultad; el clima era una constante preocupación, ya que la lluvia podía inundar la trinchera; los francotiradores eran una amenaza continua para aquellos que se aventuraban a salir; esto sin contar la artillería y los morteros que buscaban destruir directamente la trinchera. Así, Pegler indica que —de acuerdo a Jim Marshall del regimiento Machine Gun Corps— la vida para un soldado británico en las trincheras consistía en “90 per cent routine and 10 per cent terror” (111). La rutina era en su mayor parte monótona —ya que en ocasiones pasaban semanas antes de que se diera la orden de salir de la trinchera— pero el peligro era constante: “the stress of living under constant threat of sudden death or wounding affected men in different ways. Some simply couldn’t take the strain and went absent, risking a capital sentence from a court-martial” (111). Muchos soldados optaron así por autoinfligirse heridas, disparándose en brazos o piernas, o bien sacaban uno de sus miembros por encima de la trinchera, esperando que un francotirador los hiriera. Esto, por supuesto, corría el riesgo de ser descubierto y, de ser así, convertirse en motivo para una corte marcial. Los soldados que vivían en la trinchera estaban conscientes de que el acto de herirse a sí mismos era algo comprensible en algunos de sus compañeros; el cansancio de estar al frente y de pasar largas jornadas en una guerra que no parecía tener

fin era más que suficiente justificación para dichas acciones. Este hartazgo da una buena idea de uno de los factores que posiblemente cambió la mentalidad de muchos soldados con respecto a la guerra; Pegler cita al sargento Fred Wood quien menciona: “By 1918 those of us who had survived were sick to death of the war. We reckoned we’d done our bit, and it was up to the shirkers who’d avoided the war to have a go” (111).

En el caso de otros, la responsabilidad no caía sólo en aquellos que habían evadido el ir al frente, sino en aquellos que desde más arriba en la jerarquía militar y civil continuaban —mediante recursos políticos y propagandísticos— perpetuando una guerra que causaba tanta muerte, destrucción y desilusión.

II.II. CONTEXTO: PROPAGANDA

Nadine Gingrich escribe acerca de las discrepancias entre la propaganda y las realidades de la guerra en su artículo “‘Every Man Who Dies, Dies for You and Me. See You Be Worthy’: The Image of the Hero as Rhetorical Motivation in Unofficial War Propaganda, 1914-1918”:

A large part of the anguish of the trenches was the sense that the combatants had been betrayed by a civilian population that was eager for war. As Robert Graves says in his memoir, *Goodbye to All That*, ‘England looked strange to us returned soldiers. We could not understand the war madness that ran wild everywhere [...]. The civilians talked a foreign language; and it was newspaper language’. (108)

Los periódicos británicos esparcían propaganda durante la guerra; información sobre lo que sucedía al frente, así como motivos para que los ciudadanos estuviesen involucrados en la guerra. Esta propaganda tenía la función de mantener en alto el espíritu de la población y de promover una actitud de responsabilidad en ella.

En sí, la propaganda resulta un fenómeno interesante en el sentido de que debe ser capaz de justificarse a sí misma y al mismo tiempo “stabilize, unify, and reinforce [...] the social body” (109). Diversos organismos políticos y militares buscaban el apoyo moral de los civiles para realizar acciones bélicas; la idea de involucrar al pueblo y hacerle sentir que era parte esencial de los sucesos era de gran importancia. Arthur Ponsonby escribe en *Falsehood in War-Time*: “People must never be allowed to become despondent; so victories must be exaggerated and defeats, if not concealed, at any rate minimized, and the stimulus of indignation, horror, and hatred must be assiduously and continuously pumped into the public mind by means of ‘propaganda’” (WWI Resource Center). Por supuesto, la indignación, el horror y el odio debían tener su origen en las acciones de los enemigos, y no en lo que los propios soldados sufrían, de otro modo sería probable que el apoyo se viera mermado.

Al mantener oculta mucha de la información sobre lo que sucedía en las trincheras, se lograba mantener a los civiles con una idea de ese heroísmo patriótico que poseería cada uno de aquellos que se enlistara y luchara al frente; Gingrich rescata una cita de *The Family Journal*, de 1917, y dice “[the] assumption of heroism means that every mother can know ‘that her boy was so brave, that he patiently bore his trials as a soldier, and was so bright in the face of danger, and met his death like a hero’” (Gingrich 110). Este ideal de heroísmo también llegó a tener connotaciones religiosas, en las que el sacrificio del soldado era algo necesario para alcanzar un bien mayor, para lograr avanzar una causa más noble que iba más allá de lo terrenal. Gingrich, al hablar sobre estas cualidades de redención, cita de nuevo *The Family Journal*, en el que Mrs. Wise escribe: “There is no waste about the life of a man, however young, who dies for Right and Truth. His life is perfectly complete. He dies in order that life itself may be a purer and finer thing. He dies, and in his very death conquers Wrong” (112).

Así pues, se puede observar cómo la propaganda servía para mantener a los civiles en un estado que promoviera el patriotismo heroico y el apoyo a las decisiones políticas; sin embargo, aquellos que luchaban al frente en condiciones deplorables, al momento de enterarse sobre cómo se daba información incompleta y desvirtuada de lo que sucedía, se veían desalentados, resentidos y desilusionados. La máquina propagandística sólo servía para avanzar intereses de la élite política y militar, y la frustración de los soldados comenzó a aumentar. Las realidades de la guerra sólo empezaron a salir a la luz después de largo tiempo. En “Powers of Persuasion” David Welch escribe: “Britain’s wartime consensus held firm, partly through the skillful use made by government of propaganda and censorship. After the war, however, mistrust developed on part of ordinary citizens who realised that conditions at the front had been deliberately obscured behind patriotic slogans” (25).

Ciertamente, una vez que la guerra hubo terminado, empezó a emerger información más completa; los soldados escribieron memorias y recuentos, y diversas expresiones artísticas comenzaron a surgir. Sin embargo, es importante mencionar que algunas de estas expresiones se hicieron durante el tiempo en el que la guerra seguía su curso, intentando contrarrestar la información incompleta con que los periódicos, políticos y ministros alimentaban a la gente. En ocasiones la respuesta a la propaganda era satírica, como en el caso de la canción “Oh! It’s a Lovely War” escrita por J. P. Long y Maurice Scott en 1917; algunos de los versos expresaban en forma de burla la idea de que la guerra era algo divertido:

When does a soldier grumble?

When does he make a fuss?

No one is more contented in all the world than us

Oh it’s a cushy life, boys, really we love it so:

Once a fellow was sent on leave and simply refused to go. (*firstworldwar.com*)

La letra de esta canción es tan sólo una de las reacciones artísticas que surgieron ante la propaganda. La obra de Owen es otra de esas expresiones de oposición, obra de la que tomaré algunos poemas para ilustrar su importancia, y que son un buen ejemplo para demostrar cómo es que la experiencia en las trincheras contrastaba con la propaganda, así como para expandir más la idea de que hubo expresiones artísticas que buscaban ser escuchadas durante la guerra. A través de su poesía, Owen intentó mostrar el otro lado de lo que los periódicos publicaban y los líderes decían.

II.III OWEN Y LAS TRINCHERAS COMO FUENTE DE POESÍA

Ya he mencionado la situación en la que los soldados británicos se encontraban durante la guerra de trincheras, pero es necesario explorar un poco la idea de que, a través de las experiencias vividas en la misma, Owen logró escribir poemas que reflejaban una visión bien plantada en la realidad pero que al mismo tiempo exploraba el conflicto con una trascendencia humanística que chocaba directamente con discursos más superficiales.

Ahora bien, la noción de la poesía en general puede estar conectada con ideas de belleza y, en algunas ocasiones, con lo sublime. Patrick Jackson, en “Wilfred Owen and the Sublimity of Warfare”, menciona que Owen había sido influido por poetas románticos, en especial Keats y Shelley (167), pero “whereas a nineteenth-century poet used the sublime to evoke a higher order, a condition beyond human comprehension, Owen used it to evoke the absence of any order—which to the human mind is just as profound” (167).

La idea de la guerra como fuente de lo sublime es un tanto compleja; lo sublime generalmente se comprende como una sensación sobrecogedora ante algo de gran inmensidad que impresiona a la mente y la lleva a un estado alterado (en el que se puede considerar cierto grado de trascendencia). Kenneth Simcox, en su crítica de “Apología

Pro Poemate Meo” escrita para el sitio web de *The Wilfred Owen Association*, cita una de las cartas que Owen le escribe a su hermano Colin, en la que el poeta describe la lucha en Fig Wood: “There was an extraordinary exultation in the act of slowly walking forward, showing ourselves openly... [...] [And after a ‘tornado of shells’] I felt no horror at all but only an immense exultation at having got through the Barrage”. Esto se puede percibir como una de las experiencias cercanas a lo sublime que el poeta vivió y que ayudaron al desarrollo de su obra. El lograr sobrevivir a un ataque descrito como un tornado y la subsiguiente reacción de júbilo triunfante dan una idea de la inmensidad de la experiencia misma. No se trata únicamente de que lo sublime esté conectado con aspectos de supervivencia y la sensación de estar vivo, sino que se puede hacer también un paralelo con la sensación que causaría un terror extremo. Se trata de la muerte violenta y cruel de compañeros y enemigos en las trincheras, la sensación de pequeñez ante un paisaje desolador pero inmenso, que lleva consigo un peligro constante en el que la muerte y la destrucción son tan masivas que son difíciles de asimilar; “Owen cannot delineate such things in finite terms, so he must suggest it with infinite ones. Facing the enormity of war’s violence and pain, experiences that defy the limits of description, Owen evokes the sublime” (Jackson 168).

Lo vivido en la guerra de trincheras no podía ser expresado con facilidad, al menos no en el caso de Owen, quien intentaba transmitir no sólo la experiencia física y mental, sino la experiencia sensorial y emocional, algo que en ocasiones puede ser en sí mismo difícil de hacer, pero que en una situación como la de la vida en las trincheras resultaría aún más complicado. En “War Poetry and the Realm of the Senses” Santanu Das dice:

Wilfred Owen wrote to Siegfried Sassoon about his servant Jones, ‘shot through the head, [who] lay on top of me, soaking my shoulder, for half an

hour'. He goes on to elaborate: 'Catalogue? Photograph? Can you photograph the crimson-hot iron as it cools from the smelting? This is what Jones's blood looked like, and felt like. My senses are charred.' Owen here struggles with the paradoxical notion of sense experience: on the one hand, it is intensely private and stubbornly resists translation, and on the other hand, for it to be shared and communicated, it has to create a retrospective narrative. In order to evoke the judder of the moment, he has recourse to certain literary devices: images, alliteration, and metaphor. (73-74)

Owen menciona la dificultad de poder transmitir su experiencia, puesto que ésta se resiste a una transmisión factual que le haga justicia. Es ahí donde se puede hacer una conexión con la idea de lo sublime. A través de una inmersión sensorial en la que se exploran las experiencias vividas, Owen logra representar su visión: “[Owen] immerses himself—and his readers—in the sensuous world of his subjects, but in the context of war, an over-investment in the senses at once produces poetry and madness: while it enables him to transmit the paroxysm of pain, it also creates a fevered consciousness” (82). Esta experiencia sensorial funciona como catálisis para que Owen logre transmitir su visión, ya que ésta —como Jackson menciona— necesita ser expresada en términos infinitos y que desafían los límites de la descripción, llegando así a un acercamiento a lo sublime. Al utilizar la poesía como medio de expresión, Owen logra tomar ventaja de la misma para explorar los límites del lenguaje y así poder lograr dicha aproximación.

II.IV. OWEN Y LA PROPAGANDA

Después de explorar la idea de la inmensidad de la experiencia de las trincheras y lo que vivir en ellas representaba (esa sensación de lo sublime que no puede ser expresada con lo finito sino con lo infinito), no es difícil imaginar la frustración y la desilusión que un soldado podía sentir al saber que su país mentía y desvirtuaba la información que se les

daba a los civiles acerca de la situación de las trincheras. La propaganda británica fue diversa y numerosa, yendo desde discursos políticos hasta carteles, poemas y canciones. De entre estas últimas, ya he mencionado “Oh! It’s a Lovely War” y su papel como forma de protesta, pero el mejor ejemplo para explorar la manera en la que la propaganda formulaba un discurso al que Owen respondería se encuentra en el tema “Pack Up Your Troubles”¹⁰ de George Asaf y Felix Powell, publicado en 1915:

Private Perks is a funny little codger
With a smile a funny smile.
Five feet none, he's an artful little dodger
With a smile a funny smile.
Flush or broke he'll have his little joke,
He can't be suppress'd.
All the other fellows have to grin
When he gets this off his chest, Hi!

Pack up your troubles in your old kit-bag,
And smile, smile, smile,
While you've a lucifer to light your fag,
Smile, boys, that's the style.
What's the use of worrying?
It never was worth while, so
Pack up your troubles in your old kit-bag,
And smile, smile, smile.
Private Perks went a-marching into Flanders
With his smile his funny smile.
He was lov'd by the privates and commanders
For his smile his funny smile.
When a throng of Bosches came along
With a mighty swing,
Perks yell'd out, "This little bunch is mine!
Keep your heads down, boys and sing, Hi!

¹⁰ La canción puede escucharse en su totalidad en <http://www.firstworldwar.com/audio/packupyourtroubles.htm>

Private Perks he came back from Bosche-shooting
With his smile his funny smile.
Round his home he then set about recruiting
With his smile his funny smile.
He told all his pals, the short, the tall,
What a time he'd had;
And as each enlisted like a man
Private Perks said 'Now my lad,' Hi!

(firstworldwar.com)

La canción fue originalmente escrita con el propósito de participar en un concurso, como Gerard Gilbert describe en su artículo “Chapter and verse: The surprising story of the song 'Pack Up Your Troubles in Your Old Kit Bag'”: “[the song was] entered into a competition set up by a Tin Pan Alley music publisher, Francis Day & Hunter, for a stirring marching song for the troops heading to the Western Front” (*theindependent.co.uk*). La intención, pues, era la de mantener la moral de las tropas británicas en alto mientras marchaban a sus destinos.

El tema tiene como figura central al soldado Perks, quien siempre mantiene una sonrisa en su rostro, la cual resulta contagiosa, como se indica en los primeros versos: “He can't be suppress'd. / All the other fellows have to grin”. Durante el coro, las palabras apuntan a la idea de que Perks anima a sus compañeros, aconsejándoles que “guarden” sus problemas y sonrían, pues mientras tengan un fósforo para encender sus cigarrillos no hay por qué preocuparse. El discurso en este caso parece restarle importancia a la situación de los soldados que sí se preocupaban, pues a través del ejemplo de Perks la canción sugiere que las cosas en el campo de batalla no son malas, sólo hay que mantenerse positivo. Esto se explora a mayor escala en la segunda estrofa, donde el soldado Perks marcha hacia Flandes, y de quien el texto dice: “He was lov'd by the privates and commanders / For his smile his funny smile”, lo que de nuevo

reforzaría la idea de que sonreír es importante, no sólo para mantenerse positivo, sino que ayudaría a aumentar la aceptación por parte de compañeros y superiores; al final de esta estrofa la unidad se encuentra con un grupo de alemanes, lo que da la oportunidad de que el tema exprese cómo es que Perks se encarga por sí mismo de aniquilar al enemigo, al mismo tiempo que pide a sus compañeros que canten. La representación de un encuentro en el campo de batalla resulta así parecer un evento sin mayores complicaciones, y la intención de la canción se puede entender con mayor claridad. Sin embargo, es en la última estrofa donde esta intención se refleja con mayor fuerza; Perks regresa de la batalla, sonriente como siempre, y una vez que llega a casa se dedica a reclutar nuevos soldados: “He told all his pals, the short, the tall, / What a time he'd had”. Estas últimas palabras son de gran importancia, pues presentan paralelos con las expresiones que alguien diría al regresar de un juego o un evento deportivo. La canción termina con dos versos que sellan la intención del discurso: “And as each enlisted like a man / Private Perks said 'Now my lad, Hi!’”. La letra no sólo indica que Perks logró su cometido, y que aquellos que le escucharon ya se han enlistado, sino que añade el peso de que lo hicieron como hombres aludiendo al orgullo masculino de los posibles reclutas; las últimas palabras cierran un círculo, ya que Perks aconseja a los soldados que canten (“Hi!”), lo que podría dar pie a un nuevo inicio de la canción. Como se ha podido observar, el discurso apunta a crear una idea de alegría, camaradería, heroísmo y masculinidad; si bien se podría decir que éstas eran realmente características de algunos soldados, en este caso se exploran en un modo ligero y jocoso, en el que los soldados regresan felices del frente.

Es a esta canción a la que Owen hace alusión —tomando un verso directamente para titular su poema— en “Smile, Smile, Smile”. El texto aborda el discurso que ya se ha explorado, y responde por igual a otros textos que representaban el mismo discurso o

bien circulaban en líneas muy similares. Aparte de la canción, otros dos eventos ayudarían a dar forma al poema del soldado: en septiembre de 1918 “now back in France, Owen had picked up on two events that virtually coincided. French Prime Minister Georges Clemenceau refused Austria's peace offer on the grounds that it would betray the fighting troops. Meanwhile, in London, pictures were being published of three smiling wounded men, captioned ‘Happy’” (Simcox, “Smile, Smile, Smile”). Este tipo de fotografías se publicaban con el propósito propagandístico de mostrar la guerra tal y como se vio en “Pack Up Your Troubles”; los soldados, si bien llegaban a resultar heridos, se mantenían contentos. Por otra parte, el discurso al que se adjunta el ministro Clemenceau representaría la idea de que los soldados preferían seguir luchando a aceptar una paz que no le hiciera verdadera justicia a sus esfuerzos: “After four years of thankless war our fortunes have changed, and the Kaiser’s armies are retiring before the free and enlightened peoples of the world. France is looking for peace: but she must have a peace which will give justice to the survivors of the abominable past” (“Peace Offensive” *Hawera & Normanby Star*¹¹).

En “Smile, Smile, Smile” (septiembre 23 de 1918), se puede observar la forma en que Owen hace alusión a estos discursos:

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 just begun.
Peace would do wrong to our undying dead, --

¹¹ Diversos periódicos del mundo publicaban el progreso del conflicto, compartiendo las comunicaciones por cable. El periódico *Hawera & Normanby Star* es de Nueva Zelanda.

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.

(The Collected Poems 78)

El poema consiste de una estrofa única y extendida, y Owen comienza el primer verso utilizando términos como “limp”, “sunk-eyed” y “wounded” para describir a los soldados, algo que inmediatamente contrasta con el discurso de “Pack Up Your Troubles”, en la que se observa una descripción más bien energética y saludable al utilizar términos tales como “mighty” y “funny” para describir al soldado Perks (cuyo nombre en sí mismo sugiere alegría). Ahora bien, para explorar el contraste existente entre los términos mencionados es importante considerar que tanto la canción como el poema son tomados aquí para ser analizados en conjunto, recordando que los artefactos históricos pueden ser interpretados como textos literarios, y éstos pueden ser estudiados como documentos históricos, de tal forma que ayuden a entender mejor el entretendido de los discursos y los significados sociales que representaban en su contexto:

historical documents can be studied in terms of their rhetorical strategies (the stylistic devices by which texts try to achieve their purposes); they can be deconstructed to reveal the limitations of their own ideological assumptions; and they can be examined for the purpose of revealing their explicit and implicit patriarchal, racist, and homophobic agendas. (Tyson 287)

En el caso de “Smile, Smile, Smile”, los términos expuestos al inicio del poema revelan, de manera explícita, la condición física en la que los soldados realmente se encontrarían, mientras que de forma implícita estaría corrigiendo el uso de los términos que describen al soldado Perks, de manera que el poema parece comenzar exponiendo la intención propagandística de un discurso como el de “Pack Up Your Troubles” al contrastarlo con una imagen completamente opuesta a la que la canción crea.

Ahora bien, en cuanto al uso del lenguaje el poema presenta ciertas palabras como “scanned”, que indica la idea de que los soldados no le dan verdadera relevancia a lo que se escribe en el diario puesto que no lo consideran una fuente confiable, además de que muestra cansancio y desencanto al ser una palabra que, en este caso, indica una lectura rápida y ligera; “casualties” y “Booty” (precedidas de “small” y “large” respectivamente en referencia al tamaño de la tipografía) crean un contraste entre la poca importancia dada a las vidas perdidas y la mucha que se le otorga a el “Booty” (término que trae imágenes de una ganancia obtenida a través del saqueo o el robo).

El tema de la propaganda, así, comienza a tomar presencia en el poema, para después formarse de una manera más clara, no abrupta, sino gradualmente. En el quinto y sexto verso se puede leer: “For, said the paper, "When this war is done / The men's first instinct will be making homes"” (5-6), de tal forma que el periódico puede observarse como una representación de la voz de las autoridades políticas y militares, mientras que la idea presentada en la línea 6 es una continuación de la mención de “Cheap Homes” en el verso 4, y expone de forma más evidente la poca importancia

dada a aquellos que iban al frente. El periódico da por sentado que los hombres regresarán de la batalla, pero antes hay que encargarse de que la guerra termine. Sin embargo, esta última idea se rompe al continuar con la noción de que “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” (9-13). Esto es una alusión al discurso ejemplificado por el ministro Clemenceau, en el que la paz sólo será aceptable siempre y cuando ésta otorgue “justice to the survivors of the abominable past” (“Peace Offensive”).

Clemenceau sólo es una de varias figuras que demandaban estas condiciones para la paz y forma parte de aquellos que en el poema son descritos como figuras reinantes, quienes permanecen sentados en sitios ancestrales. El verso “We rulers sitting in this ancient spot” (14) pone de cabeza la idea de que lo ancestral es sabio, creando más bien una imagen en la que estos reyes están muy alejados de una realidad que no entienden pero que al mismo tiempo siguen tratando de dominar, además de que al estar sentados se presentan como figuras inmóviles y estancadas que con demagogia proclaman “The greatest glory will be theirs who fought, / Who kept this nation in integrity” (16-17). Estas líneas parodian el discurso propagandístico de gloria que apelaba a ideales de lucha, heroísmo, nacionalismo e integridad; Owen alude a este discurso para contrastarlo con ironía al comenzar la siguiente línea con el uso del término “Nation?” a forma de pregunta; la idea de nación se conecta con la de unión, pero como se ha observado, existe una línea que separa no sólo a los poderes políticos de los soldados, sino que a los civiles también se les mantiene alejados de la realidad al frente del campo de batalla. Esta ironía se revela con mayor claridad en las siguientes líneas, en las que los soldados heridos no se sienten irritados por lo que han leído, sino que sonríen, no con la misma intención que el soldado Perks (“But smiled at one

another curiously / Like secret men who know their secret safe” (19-20)). El discurso del poema se forma a contraflujo del discurso propagandístico, y parte de su esencia consiste en intentar mostrar los sentimientos de los soldados al leer los mensajes de propaganda, pues saben que lo que se publica en Inglaterra no es lo mismo que ellos viven.

El poema, a través de la alusión al discurso de propaganda, establece su posición al respecto, como Gregory Machacek menciona en “Allusion”: “through an allusion, an author can signal an affiliation -literary, political, or personal” (531). El posicionamiento político de Owen puede observarse así mediante el uso de la alusión que corrige con ironía el discurso de la propaganda. Esto presenta a su vez una perspectiva que proviene de quienes experimentan personalmente las situaciones y/o eventos a los que la propaganda se refiere, tomando así una postura más humana. Los últimos dos versos abordan la parte final de la propaganda, en la que los civiles pueden ver semanalmente las amplias sonrisas de los soldados que están felices a pesar de sus heridas, para así poder decir con seguridad “How they Smile! They're happy now, poor things” (26). Así, el discurso de “Smile, Smile, Smile” critica y subvierte los discursos previamente explorados, pero al mismo tiempo se alimenta de ellos para su conformación.

El aspecto de lo sublime no se hace presente de forma directa en este poema, sino que más bien se encuentra un tanto velado. Mark Rawlinson escribe en “Wilfred Owen”: “[the poet] imagines [...] a conspiracy of silence, a brotherhood of privileged knowledge” (127), “the soldier-newspaper-readers [...] are conspirators in silence, guardians of a knowledge that cannot be communicated” (129). La imagen de los soldados sonriéndose los unos a los otros transmite una idea de que lo que saben sólo pertenece a ellos debido a la inmensidad de una experiencia compartida pero que no

puede comunicarse fácilmente. Los soldados parecen estar muy alejados no sólo físicamente de Inglaterra, sino también en espíritu de lo que los periódicos publican y pretenden transmitir como una realidad.

Es importante recordar que al analizar estos textos “the focus is on how the literary text itself functions as a historical discourse interacting with other historical discourses: those circulating at the time and place in which the text is set” (Tyson 294). Ya se ha tomado la letra de una canción y un discurso publicado en un periódico para ejemplificar esta forma de análisis de un poema; sin embargo, es posible tomar otros tipos de discursos históricos, tales como fotografías y/o carteles.¹² Estos últimos resultan de gran utilidad al presentar mensajes escritos y no sólo imágenes, reforzando así el discurso en el que circulan. Por ejemplo, “Cold-Blooded Murder!” publicado por el Parliamentary Recruiting Committee en 1915, sólo contiene líneas escritas con la intención de demonizar a los alemanes, dejando la parte gráfica relegada a colores y la variación en el tamaños de la tipografía:

¹² No pretendo adentrarme a profundidad en aspectos hermenéuticos con respecto a estos artefactos, pero sí me permitiré hacer uso de los aspectos gráficos que saltan a la vista.

COLD-BLOODED MURDER!

REMEMBER

GERMANY'S CROWNING INFAMY

THE SINKING OF THE LUSITANIA,
WITH HUNDREDS OF WOMEN & CHILDREN

Germans have wantonly sacked Cities and
Holy Places.

Germans have murdered thousands of
innocent Civilians.

Germans have flung vitriol and blazing
petrol on the Allied Troops.

Germans have killed our Fisherfolk and
deserted the drowning.

Germans have inflicted unspeakable torture by
poison gases on our brave Troops at Ypres.

Germans have poisoned wells in South Africa.

Germans have ill-treated British Prisoners.

Germans have assassinated our Wounded.

THESE CRIMES AGAINST GOD AND MAN
ARE COMMITTED TO TRY AND MAKE YOU
AFRAID OF THESE GERMAN BARBARIANS

The place to give your answer is
THE NEAREST RECRUITING OFFICE

ENLIST TO-DAY

Fig. 1. *Cold-Blooded Murder!* 1915. Cartel. Imperial War Museum. Web. 12 Mar. 2014. Imagen digital.

El cartel funciona principalmente a través de un principio de repetición que enfatiza lo que los alemanes han hecho; “Germans have” se vuelve así una forma esencial para comunicar al público las acciones alemanas mientras intenta arrebatar cualquier vestigio de humanidad a los alemanes. El uso de un adverbio como “wantonly”, cuyo impacto —al considerar la definición de “wanton” como: “(of a cruel or violent action) deliberate and unprovoked” (*Oxford Dictionary of English*) — sólo queda realizado al contrastarlo con un término como lo es “holy”, ayuda a establecer la actitud inhumana del enemigo. Esto se refuerza con cada una de las líneas que le siguen, en ocasiones a través del recurso retórico de la antítesis para su creación.¹³ El asesinato de inocentes, el uso de tácticas de guerra inusitadamente crueles, la falta de humanidad y de consideración por los civiles, así como menciones de tortura y carencia de piedad son ideas de las que se vale el discurso propagandístico para crear una imagen de brutalidad y barbarismo por parte de los alemanes. Ahora, si bien es cierto que el cartel utiliza la frase “COLD-BLOODED MURDER!” para captar la atención del público (ayudándose del evento del Lusitania para justificar su uso), resultan más poderosas las líneas escritas después del listado antes mencionado; “CRIMES AGAINST GOD AND MAN” inmediatamente cimienta una imagen de monstruosidad y demoniza (y uniformiza) a esos “GERMAN BARBARIANS”, quienes no sólo cometen actos inhumanos contra los hombres, sino también contra Dios.

¹³ Algunos ejemplos de esto pueden observarse en la contraposición de términos tales como “torture” y “brave”, “deserted” y “drowning”, y “women & children” y “barbarians”, por ejemplo.



Fig. 2. Partridge, Sir Bernard. *Take Up The Sword Of Justice*. 1915. Cartel. Victoria and Albert Museum. Web. 12 Mar. 2014. Imagen digital.

Apelando al sentido del honor y la virtud, otro tipo de carteles reforzaban el discurso antes expuesto desde otra perspectiva. Diseñado por John Bernard Partridge, y publicado por el Parliamentary Recruiting Committee, el cartel que se presenta como Figura 2 muestra la imagen de la Dama de la Justicia (cuya inspiración es la representación clásica de la titánide Temis¹⁴), una justicia que es necesaria para responder a las atrocidades alemanas (en este caso nuevamente el hundimiento del Lusitania). El discurso, así, se balancea entre mostrar lo inhumano y demonizar al enemigo, mientras que se apela a lo humano, virtuoso y divino como parte de la nación británica y sus aliados; ambos carteles circulaban simultáneamente, y ambos funcionaron como artefactos propagandísticos que aprovecharon un mismo evento, complementando así sus discursos.

En este caso, el poema “Strange Meeting” (c. marzo-junio 1918) de Owen parece funcionar de tal forma que represente lo que realmente era un soldado enemigo, un individuo con el que hay que luchar, pero que en la mayoría de los casos resulta ser alguien atrapado entre los mensajes de propaganda de su país y su realidad al frente:

It seemed that out of the 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.

¹⁴ Siguiendo líneas similares, un número de pósters británicos recurrieron al uso de imágenes que mostraban la figura de la diosa griega / romana Atenea / Minerva (véase, por ejemplo *3,000,000 Belgians are destitute in Belgium* publicado en 1915 por The National Committee for Relief in Belgium), para reforzar así el discurso encaminado a apelar a virtudes como la sabiduría, la justicia y el valor, con el propósito de enlistar hombres.

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;
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. . . ."

(The Collected Poems 35-36)

El poema consiste en 44 versos en pentámetro yámbico, y utiliza la técnica llamada en inglés *pararhyme*,¹⁵ una media rima que utiliza palabras con las mismas consonantes pero que varían en la inclusión de vocales, es decir que usa palabras con sonido similar mas no idéntico. El efecto contrasta con el de los carteles, cuyo mensaje es directo y simple; el poema mantiene un tono de incomodidad y disonancia, en el que los matices toman precedencia sobre lo concreto y determinante.

Los tres primeros versos establecen un descenso a regiones oscuras a través de un túnel, tomando como referencia las trincheras mismas, que en ocasiones eran literalmente túneles: “It seemed that out of the battle I escaped / Down some profound dull tunnel, long since scooped / Through granites which Titanic wars had groined” (1-3). En este último verso, el poema parece aludir al uso de imágenes clásicas en los discursos propagandísticos, mencionando guerras titánicas, que no sólo refieren a los Titanes de la mitología griega y su guerra contra los dioses, sino a la guerra en sí misma, en la que los eventos cobran dimensiones extraordinarias que llegan a ser difíciles de apreciar en su totalidad. Sin embargo, a diferencia del discurso del cartel de Partridge, que hace referencia a la titánide Temis para exaltar la justicia, el poema de Owen se encuentra en el lado opuesto, del lado de aquellos titanes que permanecen enterrados bajo tierra, condenados por órdenes de Zeus. Los siguientes versos se enfocan en los “habitantes” de esta región subterránea y oscura: “Yet also there encumbered sleepers groined / Too fast in thought or death to be bestirred” (4-5). Aquellos que duermen pueden ser vistos como soldados que han muerto en la batalla pero que se mantienen en una especie de inframundo que, siguiendo la línea de imágenes clásicas formada por el uso del término “Titanic”, bien podría visualizarse como el Hades. Los siguientes versos ayudan a reforzar esta imagen de inframundo: “Then, as I probed them, one

¹⁵ No he encontrado una traducción satisfactoria de este término, y si bien “pararrima” pareciera ser una buena opción, he decidido mantener el término en inglés.

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” (6-10); como el de Ulises en la *Odisea*, existe un encuentro con los muertos.

Ahora bien, cabe mencionar que ambos discursos —tanto propaganda como poema— emplean referentes clásicos, pero con la intención de que —a través de ello— se refuercen ciertos mensajes ideológicos. En el caso de “Strange Meeting” la formación de imágenes relacionadas con la mitología griega no lleva a exaltar virtudes, sino a crear una sensación de incomodidad y confusión, contrastando así con las ideas expuestas en los carteles. La formación de este tipo de imágenes no es muy común en la poesía de Owen, pero en este caso parecen aludir al discurso propagandístico que se vale de las mismas para enviar su mensaje (ambos discursos mezclan estas imágenes con eventos contemporáneos).

El poema continúa, así, haciendo uso de imágenes: “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” (11-13). El rostro del individuo encontrado (quien es descrito como “vision”) está marcado por “a thousand pains” (probablemente aludiendo a lo visto y vivido, como aquel que mata y aquel que muere), pero el campo de batalla ha quedado atrás (“no blood reached there from the upper ground”), presente sólo como la superficie; el poema pues indica que el lugar no es una trinchera (“no guns thumped, or down the flues made moan”). Esta revelación es lo que lleva a la siguiente línea, en la que se puede leer: ““Strange friend,’ I said, ‘Here is no cause to mourn’” (14), lo que da la primera pauta de que aquel que se encuentra en ese lugar es un “amigo”, sin importar si era antes el “enemigo”. La idea de que en dicho lugar no existe motivo para lamentarse ayuda a comprender mejor la sensación de que

las trincheras y la batalla son aún más terribles que el infierno. Asimismo, es en esta línea donde comienza a develarse la concepción de que el enemigo en el campo de batalla no es un demonio ni deja de ser humano. Los versos siguientes logran gradualmente reforzar esta noción: “‘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’” (15-18); efectivamente no existe motivo para lamentarse, excepto lo que se ha perdido. El soldado encontrado crea un paralelo con el recién llegado (“whatever hope is yours, was my life also”), estableciendo igualdad entre ambos; después de esto el poema comienza a aludir al discurso propagandístico de los carteles, que pretendían impulsar el sentido virtuoso de los soldados¹⁶ (“I went hunting wild, after the wildest beauty in the world”). La promesa de gloria, honor, heroísmo y justicia es compartida por ambos; de los dos lados se tenía la idea de una lucha valerosa por lo que era correcto, por lo que esa belleza del mundo (virtud exaltada por la propaganda) se volvía un ideal que alcanzar, una empresa llevada a cabo con el ímpetu de la juventud.¹⁷ Sin embargo, ésta es una belleza “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” (19-21). El uso de términos como “calm” y “braided hair” evocan ideas de tranquilidad hasta cierta medida pastoral o idílica, pero dicha belleza no se encuentra ahí, sino que “mocks the steady running of the hour”, puesto que está conectada con lo sublime por el lado de la destrucción y la violencia, de “the absence of any order” (Jackson 167). Ahora bien, los siguientes versos mencionan que si esta belleza “grieves, [it] grieves richlier than here”, pero es importante considerar que

¹⁶ Si bien se han explorado los discursos de los carteles británicos, los carteles alemanes eran verdaderamente similares, utilizando imágenes para explotar los mismos discursos.

¹⁷ Hay que recordar que muchos soldados eran muy jóvenes (18 años), y algunos otros menores de edad (15 o 16 años, por lo que mentían para enlistarse).

Owen parece utilizar la forma transitiva del verbo,¹⁸ lo que ayuda a fortalecer la idea antes expuesta de que el lugar en que se encuentran es menos terrible que las trincheras y el campo de batalla, en donde la devastadora fuerza de esa “belleza” salvaje es más intensa.

Después se lee “For by my glee might many men have laughed” (22), y es aquí donde me gustaría hacer mención de que existe la posibilidad de leer el poema de una forma un tanto más autobiográfica, en la que el narrador refiere a Owen encontrándose consigo mismo, reflexionando sobre su visión del mundo y la poesía. De esta forma los versos adquieren un sentido autorreferencial en el que la poesía de Owen anterior a la guerra bien pudo haber causado alegría en aquellos que la leyeron, pero que queda atrás como sólo una posibilidad. Esta lectura se puede conectar con la idea que he venido trabajando si se entiende que así como el Owen de antes de la guerra tenía ideas distintas sobre la belleza y la virtud, muchos soldados pensaban que a través de la guerra conseguirían gloria y honor, y sus acciones serían heroicas y justas, enfrentándose luego a una realidad que cambiaría sus puntos de vista y poco a poco crearía desilusión y tristeza. El poema continúa así con los versos: “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” (23-25). El uso de la palabra “pity” es de gran importancia en este poema, ya que refiere a la idea principal de la poesía de Owen, quien en las primeras líneas de su prefacio hace hincapié en que éste es el tema de su poesía:

¹⁸ En *Out of Battle: The Poetry of the Great War*, Jon Silkin escribe: “The line taken as a whole – ‘And if it grieves, grieves richlier than here’ – is puzzling. It could mean ‘beauty grieves, perhaps; but it grieves more richly on earth than it does here in Hell’. But why should beauty grieve if it is eternal? It could, of course, be grieving at the spectacle of time and of war in particular, which is depriving it of its celebrants. One might, alternatively, take the verb transitively: ‘beauty grieves, that is, afflicts *us* because war makes us feel so impermanent and so much the reverse of all that endures; grieves the living who may lose it, more than the dead who have so already” (240).

This book is not about heroes. English poetry is not yet fit to speak of them.
Nor is it about deeds, or lands, or anything about glory, honour, might, majesty,
dominion, or power, except War.
Above all I am not concerned with Poetry.
My subject is War, and the pity of War.
The Poetry is in the pity (*The Collected Poems* 31)

Al respecto de —y para ahondar un poco en— el concepto de “pity”, vale la pena mencionar lo que Elliot B. Gose Jr. escribe en “Universality in ‘Strange Meeting’”:

[Owen realized] that what was of transcendent importance to the fighting man should not be his physical suffering contrasted with the comfort of civilians, but first the dehumanization of war, its ability to turn men into spiritual automatons, and second the paradoxical alternative it offered him of learning pity through involvement with suffering. This one emotion could keep alive the spark of humanity and hope which would suffice to bring regeneration to the individual, and to mankind when the slaughter finally ceased. (32)

De vuelta al poema, el soldado encontrado lamenta no sólo la “pity” que la guerra ha destilado tan finamente, sino la incapacidad de poder transmitirla al mundo por encontrarse en esta especie de Hades. Es así que a la “pity” mencionada no le queda más que morir o desaparecer.

Los siguientes versos funcionan como una especie de voz profética sobre lo que vendrá más tarde: “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” (26-29). Así, dos alternativas se presentan: O los hombres considerarán satisfactorias las victorias bélicas, o, descontentos, se enfrentarán en nuevas guerras que serán aún más terribles y agresivas, en las que ninguno de ellos romperá filas a pesar de que estas acciones los alejen más y

más de un verdadero progreso. La siguiente sección¹⁹ da paso a versos que reflejan un anhelo de que esto último no suceda: “Courage was mine, and I had mystery; / Wisdom was mine, and I had mastery; / To miss the march of this retreating world / Into vain citadels that are not walled” (30-33). Ciertamente este anhelo se entiende como lo que el soldado podría hacer si siguiese vivo, y se muestra a forma de reflexión sobre cualidades que ayudarían a evitar que el mundo retrocediese hacia las ciudadelas que resultan inútiles como protección ante la inminente destrucción de la guerra. El deseo de purificar a la humanidad cobra presencia en los siguientes versos: “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” (34-37). Esta sección es de gran importancia y muy rica en alusiones; el carro de guerra funciona no sólo como referencia al periodo clásico, sino que puede entenderse como la maquinaria (militar, política y social) con la que funciona la guerra, mientras que “sweet wells” y “poured my spirit” comienzan una serie de alusiones bíblicas.

En el pasaje de Jesús y la mujer samaritana se puede encontrar la imagen del agua purificadora:

The woman saith unto him, Sir, thou hast nothing to draw with, and the well is deep: from whence then hast thou that living water?
Art thou greater than our father Jacob, which gave us the well, and drank thereof himself, and his children, and his cattle?
Jesus answered and said unto her, Whosoever drinketh of this water shall thirst again:
But whosoever drinketh of the water that I shall give him shall never thirst; but the water that I shall give him shall be in him a well of water springing up into everlasting life. (*King James Version*, John 4.11-14)

¹⁹ Al mencionar sección me refiero a versos que siguen una cierta línea temática dentro del poema.

Esta idea se refuerza en los siguientes versos del poema, en las que la imagen del soldado vertiendo su espíritu sin reservas y con la mención reciente de verdades incorruptibles cobra un significado mayor al conectarse con otra referencia bíblica: “For I will pour water upon him that is thirsty, and floods upon the dry ground: I will pour my spirit upon thy seed, and my blessing upon thine offspring” (Isaiah 44.3). Así, el aspecto redentor del agua resulta de gran importancia, especialmente si se considera su relación con el término “Spirit” a forma de líquido destilado y sustancia divina²⁰, contraponiéndose además a la imagen de una “pity” líquida que la guerra ha destilado. De esta forma, el espíritu del soldado adquiere una cualidad de salvación a través del sacrificio de su propia esencia vital. Sin embargo, la siguiente línea rompe con las imágenes de redención para regresar abruptamente al lamento cuando el soldado aclara haber estado dispuesto a hacer el sacrificio pero no “through wounds; not on the cess of war” (38). La mención de “cess” parece referir a “cesspool”, continuando así con las imágenes acuosas, pero en este caso contrasta al tratarse del agua turbia o sucia de una fosa séptica, no apta para recibir una sustancia divina.

Los siguientes versos cierran el poema de una forma oscura y cruda, y continúan el efecto de descenso hacia ese inframundo en el que los soldados conversan; “Foreheads of men have bled where no wounds were” (39) puede interpretarse como la magnitud destructiva del conflicto, en el que el daño no sólo era físico sino psicológico, llevando a algunos soldados a sufrir traumas que en ocasiones podían ser permanentes. Sin embargo, es posible que esto también sea una referencia a la locura causada por la batalla y sobre la que el soldado parece apuntar en ese inframundo; “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” (40-43). El

²⁰ Explorando la etimología de “Spirit” se puede encontrar que: “From late 14c. in alchemy as ‘volatile substance; distillate;’ [...] From late 14c. as ‘divine substance, divine mind, God’ (*Online Etymology Dictionary*).

momento de comprensión para el soldado recién llegado se presenta a forma de recordar el instante en el que mata a su enemigo; si bien bajo tierra se entienden como amigos, durante el conflicto no existía un pensamiento razonado cuando se trataba de matar o morir. La sugerencia de enojo y agresión a través del uso de “frowned” se fortalece con el hecho de que el soldado recuerda su intento por detener el embate, acción que bien podría conectarse con el movimiento físico presente al inicio del poema (“as if to bless”). La última línea “Let us sleep now...” (44) cierra el poema de forma lúgubre, pues la comprensión de la realidad de la guerra ha enterrado por completo los ideales que un combatiente podría tener. Así, el poema alude a la idea de trascendencia y a las virtudes exaltadas por los carteles, pero expone las fallas ideológicas detrás de sus discursos. Los ideales de justicia y heroísmo no se pueden alcanzar a través de la guerra, mientras que la deshumanización no pertenecía a uno u otro bando, sino que era parte del conflicto en sí mismo.

Vale la pena retomar por un momento lo que mencioné páginas atrás acerca del aspecto de lo sublime como parte de la obra de Owen. Las experiencias en el campo de batalla no podían ser expresadas de una forma sencilla sino más bien a través de un lenguaje y tono que evocara lo infinito más que lo finito debido a la inmensidad y lo abrumador de las mismas experiencias. En el caso de “Strange Meeting” Owen va más allá en el sentido en que el poema es “consciously a departure from ‘war poetry’ as a rendition of experience or traumatic memory. This is a dream vision” (Rawlinson 128), lo cual resulta de interés debido a que dicha técnica literaria parte de la idea de que a través de la visión o el sueño se obtiene conocimiento o sabiduría que no se lograría en un estado de consciencia normal. Desde el inicio del poema existe un distanciamiento del campo de batalla, de lo terrenal y lo que se puede expresar de forma directa. El uso de imágenes y alusiones clásicas y bíblicas ayudan a crear una sensación de

intemporalidad, misma que se refuerza con la idea de la presencia de los soldados en un inframundo que se percibe como eternidad, alejado de aquella “wildest beauty” que “mocks the steady running of the hour” y “grieves richlier” que en ese lugar. Es así que, desde una distancia, se establece lo sublime mediante la evocación de una inmensidad destructiva y llena de horror, de una belleza salvaje que no puede ser medida de manera firme o balanceada, causante de una devastación y ruina tan grandes que no se pueden encontrar aún en el inframundo.

En “Strange Meeting” Owen hace uso de dos motivos de la tradición literaria y religiosa que van de la mano: el descenso al inframundo y el “dream vision”. Odiseo, Eneas y Jesús son dos figuras clásicas y una judeocristiana que descienden al reino de los muertos / infierno, en donde obtienen un sentido más claro de su misión, mientras que en “The Dream of the Rood”, “Piers Plowman” y “The Pilgrim’s Progress” los protagonistas obtienen una revelación —a través de una visión en un sueño— que cambia su percepción de las cosas. En “Strange Meeting” se combinan los motivos del descenso y el “dream vision” para producir un conocimiento y claridad trascendente pero, a forma de contraste, los soldados no tienen la oportunidad de ponerla en uso a tiempo. Para Owen la guerra, y más específicamente la guerra de trincheras, bien podría observarse como un símbolo de la tragedia humana, de una ausencia de orden inmensa que crea un cambio en la psique de una persona que pudiese alcanzar una revelación a través de lo sublime. No obstante, la muerte en combate, para Owen, cancela la posibilidad de “emerger del inframundo” o “despertar del sueño” y usar la nueva sabiduría, tal y como les sucede a los protagonistas de “Strange Meeting”.²¹

²¹ Cabe mencionar que -si se sigue la idea de una lectura en la que el narrador refiere al poeta encontrándose consigo mismo- el poema resulta aún más interesante al considerar que esa idea de revelación que se obtiene a través de un “dream vision” ha funcionado en el caso de Owen, quien transmite su visión a través del poema.

Si se considera esta visión sobre las trincheras y la guerra, para el poeta leer un poema como “Who’s for the Game?”, escrito por la autora Jessie Pope en 1916 podía resultar condenable:

Who’s for the game, the biggest that is played,
The red crashing game of a fight?
Who’ll grip and tackle the job unafraid?
And who thinks he’d rather sit tight?

Who’ll toe the line for the signal to ‘Go!’?
Who’ll give his country a hand?
Who wants a turn to himself in the show?
And who wants a seat in the stand?

Who knows it won’t be a picnic, not much,
Yet eagerly shoulders a gun?
Who would much rather come back with a crutch
Than lie low and be out of the fun?

Come along, lads— but you’ll come on all right—
For there’s only one course to pursue,
Your country is up to her neck in a fight,
And she’s looking and calling for you. (*Wikisource*)

La función del poema era la de crear esa sensación de deber y heroísmo que ya he mencionado, pero cuando un soldado como Owen lo lee, no hay que ir demasiado lejos para entender la decepción, frustración y enojo que podría causar. Utilizando la idea de que a toda acción existe una reacción, Stephen Greenblatt escribe en “Towards a Poetics of Culture” cómo es que a través de la percepción de una obra (como podría ser el poema de Pope) otra puede nacer en respuesta, contribuyendo así a un flujo de discursos en la cultura:

The work of art is itself the product of a set of manipulations, some of them our own (most striking in the case of works that were not originally conceived as ‘art’ at all but rather as something else –votive objects, propaganda, prayer, and so on), many others undertaken in the construction of the original work. That is, the work of art is the product of a negotiation between a creator or class of creators, equipped with a complex, communally shared repertoire of conventions, and the institutions and practices of society. (12)

Así pues, el poema de Pope es un producto de las convenciones sociales de la época y refleja el sentimiento de apoyo al conflicto, al tomar además ideas de propaganda y seguir las líneas de algunas de las prácticas sociales y actitudes de los civiles británicos respecto a la guerra. Antes de que el conflicto estallara, la autora ya se encontraba establecida como creadora de verso ligero con trabajos publicados en periódicos como el *Evening Standard* y el *Daily Express*. Con la guerra en curso, Pope escribió poemas de guerra que fueron publicados originalmente en el tabloide *Daily Mail*, reflejándose en ellos un sentimiento generalizado en la nación; la mayoría de los civiles compartía la idea jingoísta de la guerra como algo honorable, noble, glorioso y, en ocasiones, como un juego inofensivo. Así, en respuesta directa a “Who’s for the Game?”,²² Owen escribió “Dulce Et Decorum Est” (c. octubre 1917):

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 tired, outstripped Five-Nines that dropped behind.

²² Originalmente el poema estaba dedicado “To Jessie Pope”, luego cambiado por “To a certain poetess” y finalmente quedó sin dedicatoria.

Gas! GAS! Quick, boys!—An ecstasy of fumbling
Fitting the clumsy helmets just in time,
But someone still was yelling out and stumbling
And flound'ring like a man in fire or lime.—
Dim through the misty panes and thick green light,
As under a green sea, I saw him drowning.

In all my dreams before my helpless sight,
He plunges at me, guttering, choking, drowning.

If in some smothering dreams, you too could pace
Behind the wagon that we flung him in,
And watch the white eyes writhing in his face,
His hanging face, like a devil's sick of sin;
If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues,—
My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie: Dulce et decorum est
Pro patria mori.

(The Collected Poems 55)

El poema contrasta fuertemente con el de Pope; la descripción del soldado que muere por el gas es cruda, detallada y directa. Es probable que el poema fuese escrito para precisamente demostrar que no se trata de un “picnic”, como la autora daba a entender, sino de algo que rebasa la connotación que una expresión tal como “it won't be a picnic” apenas roza: “the intention was not so much to induce pity as to shock, especially civilians at home who believed war was noble and glorious” (Simcox, “Dulce Et Decorum Est”). Ahora bien, el poema de Owen puede haber tenido esta intención, pero la queja no va dirigida a los civiles en sí, sino a los promotores de la propaganda.

Al prestar atención a las divisiones se observa que en la primera estrofa los soldados buscan regresar a un lugar de descanso, mientras que en la segunda estrofa, el ataque de gas es una acción directa del ejército enemigo, conectada con el horror y la culpa experimentada al ver a un compañero morir de una forma terrible; las dos estrofas crean un contraste de calma y desesperación. La batalla debía haber terminado, y sin embargo los soldados deben enfrentarse a un nuevo ataque; la guerra no sigue un orden, no es posible relajarse y decir que el momento terminó, tal y como se haría en un partido de fútbol. Aun así, estos eventos transcurren como una realidad rutinaria para aquellos que viven en las trincheras; no se trata de molestarse con el enemigo ni con la batalla misma. En “Dulce Et Decorum Est” la indignación surge en las estrofas tres y cuatro donde Owen describe los últimos momentos de un compañero y los dirige con un “my friend” que no lleva un tono de verdadera amistad, sino de ironía y resentimiento. La indignación es dirigida a aquellos que, a través de la propaganda, no sólo perpetuaban la situación en la que los soldados se encontraban, sino que además la minimizaban y la despojaban de su magnitud.

Ahora bien, he mencionado que la descripción de la muerte del soldado es detallada, cruda y directa, algo que podría contraponerse con la idea de que Owen evoca lo sublime. Sin embargo, esto resulta engañoso, pues en el caso de “Dulce...” dicho aspecto es aún más interesante debido a que se presenta no sólo en el contenido sino en la forma del poema.

En comparación con el orden y rima del poema de Pope, “Dulce...” presenta un contraste bastante marcado, principalmente si se considera lo que Jackson menciona al examinar la forma en que el poeta usa el soneto:

Owen’s reinterpretation of sublimity can be best seen by examining his use of the sonnet. Owen wrote many sonnets, and though relatively little has been

written about the form's significance to his poetics, his experiments with it illuminate many of his stylistic and thematic concerns. One of the most important of these experiments is his tendency, especially in his later poetry, to let his poems "spill out" of the formal conventions of the sonnet. Many of Owen's poems make a sudden "turn" after the fourteenth line of iambic pentameter, marking the place where a traditional sonnet would have ended but where a modern poem must continue. This technique creates what might be called an overburdened form. The poem enacts the devastating nature of war, overwhelming the structure of the poem in the same way trench life overwhelms a soldier. (167)

De esta forma la primera estrofa establece el cansancio extenuante de los soldados a través de imágenes que los posiciona en un estado de vigilia antinatural. Owen usa términos como "blind", "asleep", "deaf" y "drunk", dando a entender que los sentidos están abrumados, además de "bent double" y "knock-kneed", para describir los efectos físicos del cansancio y dolor. La imagen se refuerza con un lodo que no sólo es espeso por su contenido de agua, sino por toda la sangre que se ha derramado en el campo de batalla. Es también relevante el uso de cierta aliteración, como se aprecia en "bent" y "beggars" o "coughing" y "curse", que contribuye al tono de la descripción. "Men marched" y "many" crean el efecto de un zumbido al usar la letra "m" de forma insistente, una manera de crear monotonía y así ayudar a crear una imagen del entumecimiento de los soldados.

La segunda estrofa efectúa el cambio a una escena más dramática, en la que Owen hace uso de términos como "quick", "ecstasy" y "yelling", además de enfatizar la presencia de gas con signos de exclamación y una repetición en mayúsculas. La aliteración ayuda nuevamente a fortalecer las imágenes, "fumbling", "fitting", "floundering" y "fire" crean un contraste con el entumecimiento de la primera estrofa al ser, en este caso, términos que se conectan con la confusión y el pánico. Los sentidos de los hombres son estimulados una vez más, pero de tal forma que:

[the] tired soldiers become energized but not because they have reached the “distant rest” hoped for in line four. Their “ecstasy,” as the speaker calls it, comes only from more war. [Their] experience has become unattainable to their minds. The speaker’s description of his experience as “an ecstasy of fumbling,” a frenzy of awkward efforts to put on “the clumsy [gas mask] helmets just in time,” reveals both the mortal fear of the soldiers and the sudden rush of sublime emotion that comes as a result. (171)

La escena termina con la muerte del soldado que se ahoga, una imagen que para Jackson es muy acertada debido a que “a drowning victim suffocates by submersion in water, while a soldier withers under the overwhelming violence of war” (171).

Si bien es en este último verso donde debería terminar el soneto de forma tradicional, “Dulce...” continúa, reflejando lo que se ha mencionado sobre ser un poema que se desborda (“spills out”) en una forma sobrecargada (“overburdened”); los dos versos de la tercera estrofa crean un importante distanciamiento de lo que acaba de suceder, pues se entiende que las dos primeras estrofas no estaban siendo “narradas” sino más bien recordadas. Se forma una imagen de aquel que habla e indica que en *todos* sus sueños ve morir al soldado, presencia una muerte que se repite infinidad de veces y da a entender que “just as in any sublime experience, the relationship between subject (the exhausted soldier) and object (the overabundance of violence) has become drastically disproportionate” (171). Vale la pena mencionar que esta estrofa usa la aliteración de una manera muy acertada, “dreams” y “drowning” puede leerse como aquellos sueños y esperanzas que desaparecen con la muerte del desafortunado soldado, no sólo en él sino también en el narrador.

En la última estrofa se pide a quien lee que imagine por un momento encontrarse en la situación de aquel que sueña constantemente con dicha muerte y destrucción, de tal manera que así se pudiese comprender lo arcaico y lo falso del pensamiento jingoísta

y de la imposibilidad de poder continuar con una idea como la de que existe gloria y honor al morir por la patria:

Horace's famous call to patriotic sacrifice, that "it is sweet and meet to die for one's country," sputters out unheroically at the end of the poem [...] Traditional, nationalistic beliefs have been blotted out by superfluity (represented by the extra verse) and vitiated by exhaustion (represented by the final half-verse). Any meaning from such beliefs—any sense of purpose or value derived from them—has been nullified. (172)

El uso de aliteración en esta última estrofa se presenta en forma de una condicional en la que se indica al lector que si en sueños pudiera caminar "Behind the wagon that we flung him in, / And watch the white (eyes) writhing" (18-19) éste entendería lo incurable que son las consecuencias no sólo físicas, sino mentales y espirituales en aquellos que presencian una escena tan violenta ("*incurable sores on innocent tongues*").²³

Así, "Dulce..." establece la presencia de lo sublime a través de su contenido y su forma. Si bien existe una descripción detallada de ciertas imágenes, esto conlleva una sensación de que aún así no es posible comprender la magnitud de lo que los soldados vivían en el campo de batalla.

²³ Cabe mencionar que en este caso la aliteración es visual y sonora ("white eyes writhing" presenta un efecto de asonancia al ser leído, mientras que "watch", "wagon" y "we" si funcionan de manera auditiva, además de que el uso del término "we" sugiere una inclusión de todos aquellos involucrados en el conflicto).

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación he explorado la forma en la que la guerra de trincheras, las circunstancias en las que los soldados vivían, y lo que esta experiencia representaba, pudieron haber ayudado a que Wilfred Owen desarrollara su capacidad como poeta, enfocándose en el aspecto trágico de la guerra a un nivel más trascendente y utilizando la expresión artística a forma de catarsis y para desmentir la visión oficial. El transmitir la experiencia sensorial y mental resultaba ser complejo, en el sentido de que difícilmente se podría expresar lo que se había vivido por medio de palabras, lo cual llevó a Owen a explorar estrategias como la evocación de lo sublime. Esto, combinado con una respuesta crítica a la propaganda de la época, sirvió para que el poeta expresara, a través de la estrategia retórica de la alusión, su rechazo e indignación ante esa máquina de propaganda que utilizaba discursos para servir intereses políticos, tal como se pudo apreciar en los tres poemas analizados. El contraste entre arte y propaganda está presente, pero al mismo tiempo es importante recalcar la idea de que ésta desempeñó un papel en la creación de parte de la obra de Owen.

A lo largo de los poemas analizados se puede apreciar la idea de la importancia de la poesía como catálisis de consciencia sobre los horrores de la guerra y los efectos físicos y mentales que provocaron, la idea errónea que la sociedad inglesa tenía sobre el conflicto y las condiciones de los soldados gracias a la máquina propagandística, y la posibilidad de mostrar una perspectiva que representase a aquellos que vivían las circunstancias de las trincheras directamente. La guerra y la propaganda transformaron la visión poética del soldado, llevándola a refinarse a través de regiones más oscuras y violentas, sin que esto significase una deshumanización, sino que -al contrario- ayudaría al poeta a desarrollar su noción de “pity”, esa emoción que fomentaba la humanización

en el campo de batalla y proporcionaba regeneración a aquellos que lo sobrevivían, consiguiendo así expresar una visión de la guerra con un mayor acercamiento a lo trascendente del espíritu humano.

BIBLIOGRAFÍA

- Asaf, George y Felix Powell. "Pack Up Your Troubles".
<<http://www.firstworldwar.com/audio/packupyourtroubles.htm>>. 02 Feb. 2014.
- Cold-Blooded Murder!* 1915. Imperial War Museum Collections, Londres. *Imperial War Museums*. <<http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30601>> 12 Mar. 2014.
- Das, Santanu. "The Realm of the Senses: Owen and Rosenberg". *The Oxford Handbook of British & Irish War Poetry*. Ed. Tim Kendall. Oxford: Oxford University Press, 2007. 73-99.
- , "Reframing First World War Poetry". *The British Library*.
<<http://www.bl.uk/world-war-one/articles/reframing-first-world-war-poetry>>. 10 Nov. 2014.
- Edmundson, Melissa. "Wilfred Owen's Letter No. 288: A Possible Source For 'Dulce Et Decorum Est'." *Notes And Queries* 50 (248).3 (2003): 327.
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2003581317&site=ehost-live>>. 25 Sep. 2012.
- Gilbert, Gerard. "Chapter and verse: The surprising story of the song 'Pack Up Your Troubles in Your Old Kit Bag'" *The Independent* [Londres].
<<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/chapter-and-verse-the-surprising-story-of-the-song-pack-up-your-troubles-in-your-old-kit-bag-2124620.html>>. 02 Feb. 2014.
- Gingrich, Nadine. "'Every Man Who Dies, Dies For You And Me. See You Be Worthy': The Image Of The Hero As Rhetorical Motivation In Unofficial War Propaganda, 1914-1918." *War, Literature & The Arts: An International Journal Of The Humanities* 17.1/2 (2005): 108-117. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=19134271&site=ehost-live>>. 25 Sep. 2012.
- Gose Jr., Elliott B. "Universality in 'Strange Meeting'". *Poets of World War I*. Ed. Harold Bloom. Pennsylvania :Chelsea House, 2001. 30-33.

- Graves, Mark. "Wilfred Owen's 'The Letter' And The Truth Of War." *English Language Notes* 31.3 (1994): 59-66. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1994065403&site=ehost-live>>. 25 Sept. 2012.
- Greenblatt, Stephen. "Towards a Poetics of Culture". *The New Historicism*. Ed. Harold Aram Veesser. Nueva York: Routledge, 1989.
- , "Culture". *The Greenblatt Reader*. Ed. M. Payne. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2005. 11-17.
- Howerth, Ira W. "The Social Question of Today." *American Journal of Sociology* 12.2 (1906): 254-68. <<https://www.jstor.org/stable/2762387>>
- Irwin, William. "What Is An Allusion?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59.3 (2001): 287-297. <<http://www.jstor.org/stable/432325>>
- Jackson, Patrick. "Wilfred Owen And The Sublimity Of Warfare." *Anq* 24.3 (2011): 167-174. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hft&AN=510079925&site=ehost-live>>. 25 Sept. 2012.
- Kerr, Douglas. "Wilfred Owen And The Social Question." *English Literature In Transition (1880-1920)* 34.2 (1991): 183-195. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1991065806&site=ehost-live>>. 25 Sept. 2012.
- Lewis, C. Day. "Introduction." *The Collected Poems*. Ed. C. Day Lewis. Londres: Chatto and Windus, 1964. 11-29.
- Long, J.P. y Maurice Scott. "Oh! It's a Lovely War." 1917. <<http://www.firstworldwar.com/audio/ohitsalovelywar.htm>>. 19 Nov. 2012.
- Machacek, Gregory. "Allusion." *PMLA* 122.2 (2007): 522-536. <<http://www.jstor.org/stable/25501719>>. 16 Mar. 2014.
- Owen, Wilfred. *The Collected Poems*. Ed. C. Day Lewis. Londres: Chatto and Windus, 1964.

Oxford Dictionary of English. 2^a ed., revisada. Eds. Judy Pearsall et al. Oxford: Oxford University Press, 2010 (eBook).

Partridge, Sir Bernard. *Take Up The Sword Of Justice*. 1915. Victoria and Albert Museum, Londres. V&A. <<http://collections.vam.ac.uk/item/O833586/take-up-the-sword-of-poster-partridge-john-bernard/>> 12 Mar. 2014.

Payne, Michael. Introduction. *The Greenblatt Reader*. Ed. M. Payne. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2005. 1-7.

“Peace Offensive.” *Hawera & Normanby Star* [Hawera, South Taranaki] 19 Sep 1918: 8.

Pegler, Martin. “British Tommy”. *War On the Western Front*. Ed. Gary Sheffield. Oxford: Osprey Publishing, 2007.

Ponsonby, Arthur. “Falsehood in War-Time”. *WWI Resource Center*. <<http://www.vlib.us/wwi/resources/archives/texts/ht050824i/ponsonby.html>>. 21 Sep 2012.

Pope, Jessie. “Who’s For the Game?”. *Wikisource*. <[http:// http://en.wikisource.org/wiki/Who%27s_for_the_Game%3F](http://http://en.wikisource.org/wiki/Who%27s_for_the_Game%3F)> 21 Sep 2012.

Rawlinson, Mark. “Wilfred Owen”. *The Oxford Handbook of British & Irish War Poetry*. Ed. Tim Kendall. Oxford: Oxford University Press, 2007. 114-133.

Saunders, Anthony. *Weapons of the Trench War 1914-1918*. Gloucestershire: Sutton Publishing, 1999.

Saunders, Max. "Friendship And Enmity In First World War Literature." *Literature And History* 17.1 (2008): 62-77. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2010043107&site=ehost-live>. 25 Sep. 2012.

Silkin, Jon. “Wilfred Owen.” *Out of Battle: The Poetry of the Great War*. Londres: Macmillan, 1998. 197-248.

Simcox, Kenneth. *The Wilfred Owen Association*. <[http:// www.wilfredowen.org.uk](http://www.wilfredowen.org.uk)>. 25 Sep. 2012.

The Bible. King James Version, Cambridge Edition, 1769. <www.kingjamesbibleonline.org>. 07 Mar. 2017.

Thomas, Richard F. "Virgil's Georgics and the Art of Reference." *Harvard Studies in Classical Philology* 90 (1986): 171-198. <<http://www.jstor.org/stable/311468>>

Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. Nueva York: Routledge, 2006.

Welch, David. "Powers Of Persuasion." *History Today* 49.8 (1999): 24. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=2120547&site=ehost-live>>. 25 Sep. 2012.

OTRAS LECTURAS

Gardett, Marie Isabel. "Owen's INSENSIBILITY." *Explicator* 61.4 (Summer 2003): 224-226. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=10877933&site=ehost-live>>. 25 Sep. 2012.

Hoffpauir, Richard. "An Assessment Of Wilfred Owen." *English Literature In Transition, 1880-1920* 28.1 (1985): 41-55. *Academic Search Complete*. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=15811475&site=ehost-live>>. 25 Sep. 2012.

Rivers, Bryan "Those Who Die as Cattle': The Evolution of the Opening Simile in Wilfred Owen's 'Anthem for Doomed Youth'." *Notes And Queries* 61 (259).3 (2014): 142-145. <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2014420862&site=ehost-live>>. 10 Abr. 2014.