

## Algunas notas sobre el uso del cronotopo en la (no) poesía de Wilfred Owen de la Primera Guerra Mundial

A few notes about the use of the chronotope in Wilfred Owen's (not) poetry of the IWW

*Cristian González Valdés*

**Resumen:** Estas notas son un acercamiento a la poesía de Wilfred Owen en el contexto de la Primera guerra mundial, para describir la representación del tiempo y el espacio en ella a través de la teoría de Mikhail Bakhtin del cronotopo. Además, este trabajo incluye algunas palabras acerca de la poesía de Owen y su lugar en la historia literaria.

**Abstract:** These notes are an approach to the poetry of Wilfred Owen in the context of the First World War, describing the representation of time and space in it through Mikhail Bakhtin's theory of chronotope. Also, this work includes a few words on Owen's poetry and its place in literary history.

**Palabras claves:** Wilfred Owen – Bakhtin – Poesía – Cronotopo – Guerra

**Key Words:** Wilfred Owen – Bakhtin – Poetry – Chronotope – War

*Los disparos sobre el canal del Sambre siete días antes del final de la guerra cambiaron el curso de la literatura inglesa* (Williams, 1993, p. 46).

Los escritos del soldado inglés Wilfred Edward Salter Owen, durante sus años de servicio en el frente occidental, son todavía motivo de discordia entre poetas, críticos, pacifistas e historiadores. Su calidad lírica y valor testimonial están tensionados por medio de una mixtura de registros que incluyen tanto

la literatura clásica y el coloquio de la trinchera. Es catalogado generalmente por las escuelas con el rótulo genérico de «soldado poeta», aunque el mismo Owen rechazara dicha calificación. Su discurso, sin embargo, aparece al margen de la historia literaria anexado con resquemor en los breves capítulos de la denominada «poesía de guerra», la cual continúa generalmente olvidada en las grandes antologías.

Una de las razones de esta exclusión proviene del canon imperante de su propia época, el cual marginalizó a Owen por escapar

a sus estrictas rúbricas<sup>1</sup>. Asimismo, el lenguaje del imperio inglés de entonces determinó (ya desde del nacionalismo popular, ya desde el aparato estado-nación) toda producción literaria y discursiva. Bajo dichas aristas, la palabra del otro (a saber otra poesía) queda inhabilitada. Incluso cuando Owen anunciara “todo lo que el poeta puede hacer es advertir, es por ello que los verdaderos poetas deben ser sinceros” (Owen, 2001, p. 101), su palabra escasamente alcanzó a sus destinatarios.

Dado este presupuesto, este ensayo intenta iniciar la discusión sobre el lugar-tiempo en que esta producción poética se instala.

### (Re) definición

Si los escritos de Owen son o no poesía es una cuestión que debe estar fuera de duda. Su lenguaje es poético, pero la palabra en su discurso alcanza otra definición. Evita la tradición e ironiza la modulación que ésta intenta aplicar verticalmente. Incluso desde su lirismo (un género cerrado), la palabra de Owen permanece abierta al diálogo, siendo novedad y anomalía en su lugar y tiempo<sup>2</sup>.

La poesía de Owen (la que aquí interesa) nace, crece y llega a su punto culmine en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Sus poemas anteriores arrastran un romanticismo tardío y una suerte de lirismo místico, pero las experiencias del frente inundan su lenguaje.

1 En *La poesía moderna* (1974), Hugo Friedrich señala que el género lírico buscó una pureza idónea, alejada incluso de la figura del poeta, su razón, emotividad y experiencia vital. El resultado es un verso hermético, fragmentado y disonante, donde forma y contenido no se reconocen, erigiéndose una suprarrealidad.

2 Debido a esto, una discusión sobre su pertenencia a la lírica también parece irrelevante desde que los géneros tradicionales, como lo explica Tzvetan Todorov (1988), son inestables y se transforman en la medida que alcanzan sus límites, generando crisis en sus sistemas e incluso oponiendo sus nuevas formas a las estructuras anteriores.

La tensión de la batalla, los ataques sorpresas y la estresante vigilia asaltan sus versos. La jerga militar se confunde con las estructuras shakesperianas, la rima asonante con la ironía, las metáforas y aliteraciones están al servicio del metálico aullido de la ametralladora. Esta es poesía de guerra.

Sin embargo, el mundo al cual su palabra atiende no es el de la epopeya o de la gesta (donde participaron los grandes héroes marcados por su destino), sino el de la masacre contemporánea del hombre. En su poema *Un nuevo paraíso*, Owen cataloga la caída de las antiguas promesas de trascendencia para develar un destino inclemente y fatal. Los arcaicos vínculos quedan abolidos, desarticulados los falsos constructos históricos y desmanteladas las creencias tribales:

*Viendo que nunca hallamos la alegre  
tierra de hadas*

*(Aunque todavía nos arrodillamos por las  
campanillas de luna en luna)*

*Y perdimos la corriente del Lete; aunque  
estaremos pronto*

*por aquel nuevo puente a medio-construir  
que lleva al viejo Estigia;*

*Nunca hacia la Meca fue la caravana;*

*No al clarín de Asgard, hábil con runas  
mágicas;*

*No al anhelado lejano Nirvana, del dulce  
éxtasis;*

*Y del alto Paraíso somos maldecidos y  
expulsados*

*-¡Déjanos morir en el hogar, barca que  
atravesas el canal<sup>3</sup>!*

3 Extrapola Owen los ficcionales ríos del inframundo en la tradición literaria con el Canal de la Mancha. Este último

*Entonces viviremos ahí como dioses. La muerte no será quiebre.*

*Las cansadas catedrales encienden nuevos resplandores para nosotros.*

*Por nosotros, las magulladas rodillas de niños se laceraran con reverencias.*

*¿No son los pechos de las chicas una clara, fuerte Acrópolis?*

*-allí las lágrimas de nuestras propias madres nos curarán por completo*

(Owen, 1985, p. 59)

No con lo alto y lo ideal de la literatura clásica o de las aspiraciones de la poesía moderna quiere este lenguaje vincularse, sino con lo terrenal, lo vivido y su tiempo. Su palabra atiende las últimas cosas, las escucha y las responde. Owen tomó conocimiento de un género cerrado, llevándolo a los límites y acercándolo a algo distinto.

### Cronotopo

(...) la literatura no ha sido nunca la totalidad ni ha estado en el centro sino que siempre ha sido un lenguaje fragmentado, que enturbia las aguas desde la ribera (Jofré, 2010, p. 17).

La historia de la literatura, enseñada por medio de una rectilínea y coincidente periodización de años específicos, es una herramienta arbitraria. Mientras ofrece una organización temporal descriptiva y sucesiva de los hitos literarios (propósito práctico que

---

separa Inglaterra del continente europeo, sirviendo de ruta a los conscriptos hacia Francia y el frente. Esta oposición histórica-literaria está además gráficamente ilustrada por la organización de las estrofas.

completa a cabalidad), limita una comprensión de la literatura como producciones discursivas de la humanidad. Esta misma temporalidad dejaría al margen no sólo la poesía de Wilfred Owen, sino a otros tantos discursos que escapan a la historia oficial y no comparten las normas de su tiempo<sup>4</sup>.

Entendiéndola en su naturaleza discursiva, la literatura se comunica consigo misma y con sus diferentes momentos. Actualiza, responde y coloca en duda todo antecedente, presente y futuro. Pero sobre todo la literatura enseña una imagen del hombre (y de sus crisis) la cual es percibida temporal y espacialmente. Dentro de este enfoque, el teórico ruso Mikhail Bakhtin propone un concepto para evidenciar la relación entre literatura y realidad: “Daremos el nombre de cronotopo (literalmente, ‘tiempo espacio’) a la conectividad intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que son expresadas artísticamente en la literatura” (2008, p. 84)<sup>5</sup>. Por medio del cronotopo bakhtiniano, el hombre, su palabra y el mundo son percibidos artísticamente, asimilados por el discurso de la obra de arte.

El cronotopo identifica motivos histórico-literarios e imágenes del hombre (en un tiempo reconocible temporalmente), mientras reconoce el vínculo de estos motivos con la elección de géneros discursivos: “El

---

4 Tal cual advirtió Gramsci sobre la ingenua posición de creer una evolución histórica lineal, acumulativa y aislada:

*Colarse en el punto de vista de una “sola” línea de movimiento progresivo, donde cada nueva adquisición se acumula y se convierte en la premisa de nuevas adquisiciones, constituye un grave error. No sólo son múltiples las líneas, sino que hasta en la “más progresista” se dan pasos atrás* (1998, p. 30)

5 Si bien la teoría del cronotopo ha sido diseñada para el estudio y evolución de la novela europea, la misma caracterización que realiza el autor permite su aplicación en otras áreas culturales donde se realizan representaciones del hombre.

cronotopo en la literatura tiene una significación genérica intrínseca. Incluso se puede decir que es, precisamente, el cronotopo el que define al género y sus tipos” (Bakhtin, p. 84-85)<sup>6</sup>.

Las consideraciones de una teoría de la historia literaria que obvia la imagen del hombre queda incompleta cuando en su presunción de totalidad excluye la conciencia histórica (temporal) de la literatura. Lo mismo sucederá con leyes que dicten el abandono del hombre por la búsqueda un discurso puro.

Owen debió comprender esto a su manera, pues resistió ceder a la naturaleza de la misma poesía y su lenguaje interno. La selección de género tiene en la palabra de Owen orígenes modulados por diversas fuentes y determinados por su experiencia vital.

El género lírico tiene en su discurso

---

6 En este sentido, existen diferentes cronotopos que enlazan a sus héroes con su tiempo y la vida del género en que estos actúan. Los cronotopos convocan a su vez tópicos y motivos de literatura con los cuales se identifica. Por ejemplo, los poemas de Miguel Hernández que preceden a la publicación de *Perito en Lunas* utilizan el cronotopo del idilio bucólico (que conserva la huella del cronotopo folclórico) como un sello distintivo, no sólo porque el autor creciera en este contexto y le sirviese de plataforma necesaria para su difusión en una comunidad rural, sino porque también el género posee una identidad que lo conecta con la tradición nacional y al siglo oro. En su poema *A mi Galatea* leemos claramente dichas marcas:

*Pastorcilla que eres dueña  
del mago cinto de Cipria,  
une tu rebaño al mío  
y vamos a la campiña,  
que ya retoña el rosal  
rosado del alba nítida.  
Une tu rebaño al mío,  
pastora de faz divina,  
y por la senda, entre el lloro  
dorado de las esquilas,  
lleguemos al terso prado  
a apacentar las pulidas  
ovejas, pisando tierno  
rocío y hierbas cencidas (...)  
(2010,p. 86)*

un valor central, porque configura no solo una modalidad de expresión, sino que por medio de la misma modalidad de expresión se expresa a sí misma. Desde el auto-adiestramiento en que Owen inicio sus ejercicios poéticos (a la ciega de los trabajos de Keats en la adolescencia) hasta el círculo de amigos que hizo una vez uniformado (entre los que se incluyen a Sassoon, Robert Ross, Robert Graves, H.G. Wells y Arnold Bennett), hizo de su vida consciente la formación y el dominio del género. El trabajo de sus dos últimos años de vida fue una tarea afanosa para alcanzar el tono deseado.

La lengua nacional, la tradición y el espíritu de la época también definieron su género y, por tanto, los cronotopos de su poesía. La literatura inglesa de esos días, como bien lo señala Terry Eagleton, forjó un tono y un discurso al que Owen claramente contesta:

*En los estudios de letras inglesas importaba menos la literatura inglesa que la literatura inglesa: nuestros grandes poetas nacionales Shakespeare y Milton, significado de una tradición y de una identidad nacional y orgánicas a las que podrían incorporarse los nuevos reclutas mediante el estudio de las letras humanas. (Eagleton, 2007, p. 42)<sup>7</sup>.*

Durante los primeros años de la guerra, se acumularon en las páginas de la prensa nacional poemas sobre la importancia del carácter de la literatura inglesa con motivos bélicos, sin nombrar las relecturas de la tradición poética nacional que se ponían (sin derecho a réplica) al servicio del estado. Era necesario un sacrificio en orden de preservar la gloria y herencia de Shakespeare, Drake, Blake y Milton.

Pero sin duda, el elemento trascendental que marcaría la elección de género y cronotopos en la poética de Owen sería su propia visión de la guerra. El mundo moderno y su promesa se

---

7 Subrayado mío.

desmoronaban delante de sus ojos para dar inicio a “un siglo de guerras casi ininterrumpidas” (Hobsbawn, 2007, p.1). El tono de su poesía es el mismo de una elegía que canta el fin de una era fracasada, el término de las ilusiones y los ojos abiertos a una realidad devastadora y devastada. Los cronotopos en su producción exploran la manifestación de esta profunda y aguda vinculación.

### **Cronotopo del umbral**

Las emisiones oficiales contemporáneas, sus formas genéricas y tonos entran en tensión en los diferentes poemas de Owen, confrontando los conflictos de su tiempo. La enunciación poética comienza desde un «Yo» fraterno que incluye a otros participantes de la acción. Los testigos de la guerra desde las trincheras. Soldados que no regresarán al hogar, porque enfrentan la crisis definitiva del hombre frente a la muerte. Incluso si sobreviven, una auténtica reintegración parece improbable:

*(...) Lentamente nuestros espíritus se arrastran al hogar: atisban los bajos*

*fuegos atenuados*

*Con incrustadas joyas rojo-oscuro; los grillos cantan allí,*

*Por horas los inocentes ratones se regocijan: la casa les pertenece;*

*Postigos y puertas están cerrados: están cerrados para nosotros-*

*Volvemos a nuestra muerte (Owen 2002: 80-81)*

En este fragmento del poema Exposición, los soldados en la vigilia de la batalla (y después de otras tantas), se preguntan ¿por qué estamos luchando? Sus conciencias por un instante regresan al hogar e intentan poner los pies al interior de éste. Pueden divisar desde el exterior las brazas de la chimenea que todavía conserva un remanente de calor. Los sonidos familiares

de la infancia idealizada se vuelcan sobre su imaginario (el grillo entre el verdor del jardín se deja oír). El motivo último del sacrificio permanece allí (*locus amoenus* y la tierra prometida).

Sin embargo, infractores se instalan en sus recuerdos y los mancillan. Su memoria está corrompida por la brutalidad inhumana de una guerra miserable, fría y nauseabunda. Las nuevas reglas le someten a condiciones inhóspitas y las demandas de bienestar desaparecen:

*Ese era el «frente occidental», que se convirtió probablemente en la maquinaria más mortífera que había conocido hasta entonces la historia del arte de la guerra. Millones de hombres se enfrentaban desde los parapetos de las trincheras formadas por sacos de arena, bajo los que vivían como ratas y piojos (y con ellos) (Hobsbawn, 2006, p. 33).*

Es allí donde la asimilación artística del cronotopo de la poesía de Owen actúa, obteniendo todo el material necesario para expresar la metamorfosis de quienes presenciaron a la guerra, obteniendo como resultado conciencias trastornadas y vidas alienadas. El testimonio de Norman Demuth (2007) extrapola la sensación colectiva de los hombres en el frente, y la sociedad civil que prefiere enajenarlos:

*Descubrí algo cuando eventualmente regresé a casa, era que mi padre y mi madre no parecían nada interesados en lo que había pasado. Ellos no tenían ninguna idea de cómo era, y en ocasiones cuando hable de ello, mi padre argumentó sobre el hecho que él no podría de ninguna manera tener conocimiento acerca de esto porque él no estuvo allí. Creo que el suyo fue el acercamiento del público en general. Ellos no sabían- ¿cómo podrían? Supieron de personas que volvieron de franco con*

*lodo y piojos, pero no tenían idea de qué clase de peligros estuvimos. Yo creo que ellos sintieron que la guerra era un tipo de carga de jinetes; que uno pasa todo el día y noche persiguiendo alemanes o ellos persiguiéndonos a nosotros. Si hubieran comprendido la presión de sentarse en una trinchera y esperar por algo que arrojara nuestras cabezas, no creo que hubieran considerado que esto fuera sólo un juego. Y, por supuesto, la idea generalizada fue que Inglaterra no podría ni remotamente perder (p. 143-144)*

Este testimonio define claramente la línea que separa los dos espacios y el umbral (a modo de cronotopo) entre ambos horizontes. El umbral hacia el hogar está negado, mientras que el umbral hacia la muerte se vuelve cada vez más cotidiano con el estilo de vida en el frente<sup>8</sup>.

La relación natural del hombre (ya no más como un soldado) con los dos espacios en el poema “Exposición” es conducida a su estado original por medio del cronotopo del umbral. El primero de estos espacios ha sido construido

8 Los umbrales son lugares esenciales en la historia literaria porque representan los cambios en la vida interna y externa de los personajes. Desde la insistencia Ulises por cruzar el umbral de su hogar, en Ítaca; El tránsito de Dante a través de la puerta del infierno; la decisión de Wendy de salir por la ventana; el ingreso a la librería de Bastian Baltasar Bux en *La historia interminable*; hasta la incapacidad de los espíritus en el poema *Exposición* de volver. El umbral comprende una transformación esencial en la conciencia del héroe que lo conduce a y por situaciones límites:

*La palabra “umbral” en sí ya posee un significado metafórico en el lenguaje cotidiano (junto con el significado literal), y está conectado con el punto de quiebre de la vida, al momento de crisis, a la decisión que cambiará una vida (o de la indecisión que falla en cambiar una vida, el miedo a caminar sobre el umbral). En literatura, el cronotopo del umbral está siempre metafóricamente y simbólicamente, a veces abiertamente, pero a menudo implícitamente. (Bakhtin, 2008, p. 248)*

bajo una falsa idea de nación, la que es aceptada no sólo porque ha sido fundada por el estado, sino porque proviene de las necesidades físicas y atávicas que persiguen la formación de familias, aldeas, pueblos, ciudades y países enteros. El conflicto se motiva cuando estos elementos que conforman la idea de comunidad son manipulados por quienes ejercen el poder. Entonces, bajo el concepto de protección y unidad nacional, se repele, asesina y castiga. La misma comunidad sufre penalidades por un denominado bien común (Butler & Spivak, 2007). Bajo esta estructura, la vida individual de los jóvenes soldados no posee un valor contra la totalidad, los fines del grupo o la nación.

Sin embargo, la vida recobra su valor original frente a la maquinaria avasalladora del frente que devora batallones enteros sin conmiseración de credos, banderas o biografías (la nación de éste o aquel le son indiferentes). La muerte pierde su depreciación como negación de la vida, siendo más bien es una ruta obligada. Las consecuencias de la falsa comunión del hombre con las armas lo arrojan al único lugar al que éste que pudo acceder. En el poema *La siguiente guerra*, la muerte pierde su tinte nocivo para enseñar el rostro del verdadero enemigo:

*Ahí afuera, caminamos muy amigables hasta la Muerte*

*Nos sentamos y comimos a su lado, fría e indiferente,-*

*Perdonamos las derramadas sucias-raciones en nuestras manos.*

*Hemos olfateado el denso hedor verde de su aliento,-*

*Nuestros ojos lloraron, pero nuestro coraje no se acongojó*

*Ha Escupido a nosotros con balas, y ha tosido*

*La metralla. Coreamos si cantó alto,*

*Silbamos mientras nos afeitaba con su  
guadaña.*

*¡Oh, La muerte nunca fue nuestra  
enemiga!*

*Nos reímos de ella, nos unimos a ella,  
vieja camarada.*

*Ningún soldado es pagado para rebelarse  
contra sus potestades.*

*Reímos, -sabiendo que vendrían mejores  
hombres,*

*Y mayores guerras; cuando cada  
combatiente orgulloso se jacte*

*que lucha contra la muerte – por la vida;  
no hombres - por las banderas.*

(Owen, 1985, p. 142)

El cronotopo del umbral es un elemento central dentro de la poesía de Owen. No porque intente ilustrar las diferencias entre la población civil y los que partieron a la guerra (cuestión que si hace y enfatiza en los poemas *Sonríe, sonríe, sonríe* e *Himno por una juventud condenada*), sino porque devela la lejanía entre experiencias relacionadas por falsos lazos y justificadas por sistemas que orientan la vida nacional: familia, país, credo e imperio. Esta ilusión es desechada al enseñarse la verdadera vecindad y las relaciones auténticas entre los hombres.

Este cronotopo está presente en un número importante de los poemas de Owen, no en exclusividad, sino en diálogo orgánico con otros cronotopos.

### **Cronotopo folklórico**

La ilusión de la automática vecindad del hombre con su entorno inmediato posee raíces profundas que pueden rastrearse a las fases pre-clásicas. Allí, dice Bakhtin (2008), todo está conectado a un tiempo colectivo, generativo y productivo. Los procesos de sembrado, cultivo, consumo y desecho coinciden con los ciclos naturales y toda la comunidad participa de ellos. En este cronotopo, el hombre pertenece tanto a la naturaleza como la naturaleza a éste. Ambos comparten una sola dimensión:

*(...) las estaciones del año, épocas, noches y días (y sus categorías), copulación (matrimonio), embarazo, madurez, vejez y muerte: todas estas imágenes categóricas sirven por igual para mostrar el tiempo de una vida individual y la de la naturaleza (Bakhtin, 2008, p. 208).*

Sin embargo, estos vínculos originales fueron desarticulados por la mecanicidad de las relaciones establecidas y deteriorados por las sociedades que vinieron.

A pesar de la distancia en el tiempo y del espacio folclórico, la memoria (del hombre y la literatura) hacia ellos nos llega generalmente por la mano del mito, la filosofía y el relato de anticipación. La Edad dorada, utopías, paraísos y atlántidas resurgen en las distintas tradiciones culturales para hablar de una época de prosperidad en que el hombre posee una riqueza que se manifiesta materialmente:

*De la primera desobediencia del hombre,  
y del fruto*

*De ese Árbol prohibido, cuyo sabor mortal*

*Trajo la muerte al mundo, y nuestro  
lamento,*

*Con la pérdida del Edén, hasta que un hombre más grande*

*Nos regrese, y recuperare el dichoso trono.*  
(Milton, 1991, p. 3)

Este fragmento inicial de Paraíso perdido indica la presencia de otra característica esencial del cronotopo folclórico en las sociedades que siguieron: la ilusión del retorno. Por lo general, este regreso al tiempo folclórico se presenta mediante dos recursos: inversión histórica y la escatología.

El primero ubica las categorías de lo ideal, armonía y justicia en el futuro tal y como fueron en el pasado; es una reconstrucción de las antiguas condiciones hacia lo que aún no ha sucedido. Entran en este grupo los mitos sobre el paraíso, la Edad dorada, heroica, entre otros (Bakhtin 2008).

Este tiempo-espacio de retorno (a modo de rueda de la fortuna) se manifiesta en uno de los poemas de Owen escritos hacia 1914, lo cual no deja de tener su particular significado biográfico. Su composición precede a su reclutamiento, su conciencia (ignorante de la realidad en el frente) tiende a la promesa de la vida cíclica adquirida en la infancia<sup>9</sup>.

La destrucción de las naciones es un periodo de dolor y oscuridad que precede al nuevo brote, cuando resurgirá y florecerá gracias a la sangre de los caídos:

1914

*La guerra comenzó: y ahora el Invierno del mundo*

<sup>9</sup> El credo cristiano en que Owen fue educado con insistencia, alimentó la imaginación del retorno. Además, explica Douglas Kerr (1992), el tema del hogar perdido (tal y como ocurrió a la parentela de Owen) se convirtió en una convención romántica familiar que marcó su lenguaje.

*Con gran oscuridad mortífera se acerca.*

*El vil tornado, centrado en Berlín,*

*Está sobre todo el ancho de Europa girado,*

*Desgarrando las velas del progreso.*  
*Rasgadas o plegadas*

*Son las banderas de todas las artes. El verso lamenta. Ahora comienza*

*La hambruna de pensamiento y sentimiento. El vino del amor es delgado.*

*El grano del otoño humano pudre, abajarrojado.*

*Después de que la Primavera hubo florecido en la antigua Grecia,*

*Y que el Verano irradiara su gloria con la de Roma,*

*Un Otoño cayó suavemente, la cosecha al hogar*

*Una lenta magnífica edad, y la riqueza con todo aumenta.*

*Pero ahora, para nosotros, el embravecido Invierno, y la necesidad*

*De la siembra para la nueva primavera, y la sangre para la semilla.*

(Owen 2002: 36)

La noción de ciclo y su correspondencia con la vida del hombre está altamente representada mediante su vinculación a las estaciones. Mas ésta no es más que una quimera que ignora lo infértil de la guerra entre naciones-hombres, oposición directa a la vida productiva que es siempre acumulativa y que no distingue entre banderas.

La culpa de esta guerra, además, está asociada en el texto a un país, jugando el resto de Europa un rol de víctima. Esta idea de agresión



externa y necesidad de controlar la expansión de las otras potencias fue una constante dentro de los discursos emitidos por las autoridades de los diferentes países durante la denominada «paz armada», y un argumento válido a la hora de llamar a nuevos reclutas para la defensa del capital cultural (Ferro, 1984).

Se destaca hacia el final de la primera estrofa la creencia del progreso como un acopio lineal. No obstante, la vida folclórica no está edificada esencialmente sobre ideas, pensamientos o sentimientos, sino más bien sobre materia, espacio y tierra.

La vida cíclica y la promesa de un edén son abandonadas cuando la poética de Wilfred Owen asimila al hombre de la avanzada, poniendo las experiencias antes que las construcciones discursivas oficiales. El poema Futilidad marca la incapacidad de la naturaleza, en un intento inútil, por operar en un tiempo folclórico:

*Muévelo hacia el sol –*

*Suavemente su toque lo despertó una vez,*

*En casa, susurros de los campos sin sembrar.*

*Lo despertó siempre, incluso en Francia,*

*Hasta esta mañana y esta nieve.*

*Si algo puedo despertarlo ahora*

*El viejo amable sol lo sabrá.*

*Piensa en cómo despierta las semillas –*

*Despertó, una vez, las arcillas de una estrella fría.*

*¿Son los miembros, con tanto amor logrados, son los lados,*

*Llenos de nervios - todavía tibios-*

*demasiado rígidos para conmovier?*

*¿Fue por éste que la arcilla creció tan alto?*

*- Oh ¿qué hizo a los fatuos rayos del sol trabajar*

*Para terminar con el sueño de la tierra?*

(Owen 2002: 90)

El poema refiere nostálgicamente al compromiso del sol en los procesos de producción de la vida. Sus propiedades: luz, calor y movimiento son cualidades elementales de la vida. Su sola presencia es oportunidad de crecimiento, cultivo y consumo. No obstante, en el poema el tiempo está claramente marcado por un pasado irrealizable en la locación contemporánea (“alguna vez” indica la distancia). Los procesos de regeneración han perdido su capacidad de acción.

El tiempo y el espacio del poema son de inmovilidad y fracaso, pues la comunión entre hombre y naturaleza está en total disociación, por lo que la sabiduría de antaño del sol, que todo levantó, alimentó e iluminó, es inútil. Las categorías que gobiernan el espacio-tiempo de la guerra no pertenecen al folklore de las sociedades anteriores. Todo el tiempo yace estático a excepción de un sol sin poder, porque su condición natural es ajena a éste.

El resultado final de esta fragmentación es un cuerpo que yace en la nieve inerte, un calor matinal infructífero, y una quietud que perturba el espacio.

El otro mecanismo para representación de este tiempo folclórico es la escatología. Su realización es inmediata y contigua, acabando de una vez con el pasado e instalando un escenario final. En sus poemas, Owen lo utiliza para ilustrar el ocaso de los dioses y el fin de la guerra, liberando la verdad definitiva:

*Después del destello del relámpago del*

este,

*La fanfarria de nubes ruidosas, el Carro del Trono;*

*Después que los tambores del Tiempo han tocado y cesado,*

*Y por el bronce oeste que está soplado el largo retiro,*

*¿La vida renovará estos cuerpos? ¿De una verdad,*

*Toda la muerte anulará, todas las lágrimas calmará? –*

*¿O llenará estas venas vacías por completo otra vez con juventud,*

*y lavará, con agua inmortal, la edad?*

*Cuando yo pregunto a la blanca Edad, no contesta aquello:*

*“Mi cabeza cuelga pesada con la nieve.”*

*Y cuando presto oído a la Tierra ella dice:*

*“Mi ardiente corazón se recoge, afligido. Es la muerte.*

*Mis antiguas cicatrices no serán glorificadas,*

*Ni mis lágrimas titánicas, los mares, serán drenados.*

(Owen 1985:136)

El fin ha llegado y sorprende a los hombres heridos (o tal vez ya muertos) que atestiguan el último de los días. Los tambores han anunciado su majestuosa venida. La humanidad, y el hablante entre ellos, le preguntan a la vida (deidad, verdad última o la misma muerte) si sus

cuerpos recuperarán su plenitud y juventud.

Toda la primera estrofa del poema consiste en una actualización del mito de la Edad dorada, la promesa del paraíso o un lugar de descanso donde sus dolores acabarán. También aquel juramento que su patria les ha dejado, el consuelo de un retorno al edén de la vida privada. Pero el conflicto de la escatología en Owen opera arrancando toda promesa de un porvenir idílico con una sinceridad fría. Lo que permanece, en cambio, es la ausencia de todo aquello que en el cronotopo folklórico existió en abundancia. El agua, como el recurso último (la premisa “donde hay agua, hay vida”) se extingue con el desenlace del poema. El vaciado ocurre tanto en el cuerpo de la tierra como en del hombre, cumpliendo sólo con el dictamen de la muerte igualadora.

### **(Destrucción del) cronotopo del idilio familiar**

Este último cronotopo tiene una profunda importancia en el desarrollo de la poesía de Owen, porque permite la vinculación de los conflictos de sus héroes y la anagnórisis tras sus crisis. Todos los cronotopos de su poesía convergen aquí, porque es el último reducto al cual el héroe puede regresar. En este las memorias de infancia se aglomeran: los amigos, el primer amor y la familia, además de las instituciones en que estas relaciones se establecen la iglesia, el barrio, la escuela y la comunidad. Es por ello que, a pesar del carácter personal, puede ser extrapolado a un comportamiento social.

Sin embargo, aquel motivo cronotópico no fue desaprovechado por los aparatos oficiales de la Inglaterra imperial: los jóvenes, hombres y mujeres, que participaron de los diversos ritos eclesiásticos fueron movidos por la prédica del servicio al estado y a la bandera (representación de su comunidad).

En la obra de teatro El fin del viaje de

R.C. Sherriff. El cronotopo del idilio familiar es el eje modulador del conflicto. Este pone en tensión la memoria de las antiguas relaciones (la vida escolar) refractada bajo las condiciones de la guerra. Esta presión se manifiesta esencialmente sobre Stanhope, el comandante del batallón, para quien la memoria no es más que una carga más y un lugar al cual no podrá regresar:

*Stanhope: Una fotografía no me muestra mucho, realmente. Sólo una cara*

*Osborne: Ella luce increíblemente guapa (hay un silencio. Stanhope enciende un cigarrillo. Osborne la devuelve la foto)*

*Stanhope (guardando la fotografía) No sé porque la conservo.*

*Osborne: ¿Por qué? ¿no es ella – yo pensé-*

*Stanhope: ¿Qué pensaste?*

*Osborne: Bueno, yo pensé que tal vez ella estaba esperando por ti*

*Stanhope: Sí, ella está esperando por mí –y ella no lo sabe. Ella cree que soy un tipo encantador –comandando una compañía (se vuelve hacia Osborne y señala el límite de la trinchera) ella no sabe que si pongo los pies en la línea del frente –sin estar dopado con whisky –me volvería loco con la lucha. (Sherriff 1993: 26-27)*

La amada, la madre, el hogar, la infancia son lugares comunes del idilio familiar, pues configuran el abrigo-abrazo al cual el héroe desea regresar y acogerse. Pero las relaciones con estos espacios se han vaciado de su valor original por medio de la guerra. Como en el fragmento de la obra de Sherriff, quien ha partido a la guerra no regresa ya más. Los vínculos que unen al héroe con su hogar, su antigua vida, familia y amigos, no son más que una versión alterada instaurada por un discurso que procura

mantenerse así mismo. No es la negación de los vínculos humanos, sino la imposición de ciertas direcciones en su nombre.

Es por ello que en la poesía de Owen el cronotopo del idilio familiar acaba por ser el arma definitiva, acabando con toda esperanza. Deja al héroe a merced de aquello de lo cual desea escapar:

Felicidad

*¿Otra vez respirar pura felicidad,*

*La felicidad que nuestra madre nos dio, muchachos?*

*¿Para sonreír por nada, no necesitando caricias?*

*¿No hemos reído demasiado a menudo desde entonces con alegrías?*

*¿No hemos cometido también tristes y enfermos errores*

*Para que las manos sean perdonadas? El sol puede limpiar,*

*Y el tiempo, y la luz de las estrellas. La vida cantará dulces canciones,*

*Y los dioses nos mostrarán placeres mayores que los de los hombres.*

*Pero la vieja Felicidad no regresa.*

*Las congojas de los muchachos no son tan tristes como el deseo de los jóvenes,*

*Los muchachos no tienen ninguna congoja más triste que nuestra esperanza.*

*Nosotros que hemos visto el caleidoscopio de los dioses,*

*Y jugado con las pasiones humanas como  
nuestros juguetes,*

*Sabemos que los hombres sufren  
mayormente por sus alegrías.*

(Owen 2002: 39)

Los elementos que caracterizan a la vida idílica, dice Bakhtin (2008), son tres. Primero, los vínculos del héroe con su país natal, generalmente concretizado en un lugar específico de valor familiar; luego, el carácter sublimado de la memoria selectiva, que solo recoge eventos aislados (nacimientos, muertes, celebraciones, comidas y edades); y, finalmente, la conexión con la naturaleza, exaltando con ésta un vínculo entre su ritmo y el de la vida de la humanidad.

Estos tres elementos se encuentran en el poema "Felicidad", pero desmantelados, carentes de toda valoración positiva. El retorno está vetado para sus héroes como también el derecho a establecer contactos inocentes (la culpa del asesinato contra otro «yo» con idénticos sueños). Sin embargo, la guerra ha traído una consecuencia más importante sobre los héroes de la poesía de Owen: el reconocimiento de que todas las relaciones están viciadas. La verdad arrastra sus existencias hacia la marginalización por la toma de consciencia.

La alienación en sus vidas proviene del mundo que ahora les es exterior: la sociedad civil que no comparte la visión y experiencia de la guerra (y que en cambio posee todo un imaginario a base de discursos políticos, el mitin público, la palabra de la iglesia, la prensa, la opinión pública, la nueva relectura de la literatura nacional, el celuloide, el orgullo cultural y el nacionalismo exaltado.

La otra razón proviene desde su otredad. El soldado, como en el fragmento de la obra de Sherriff, sufre por no reconocer, por no ser quien fue antaño. El hablante lírico del poema Felicidad, como en tantos otros, ha consumado

acciones y enfrenta un juicio por ellas. Uno personal e íntimo, pero que involucra todas las capas sociales y su conformación. La estimación sobre ellas desaparece, el mundo emerge desnudo, sin las palabras del hombre que lo deforma. El soldado ya no es capaz de reinsertarse a un mundo del cual se sabe no participe.

La pregunta tácita del poema ¿dónde está ahora la felicidad? no tiene respuesta, pero donde quiera que se encuentre (hogar, madre, campo), no es motivo de alegrías, sino de dolor y congoja. La guerra ha destruido aquel este idilio.

#### **Preliminares (a modo de conclusión)**

Muchas páginas todavía quedan por escribirse acerca de la Primera Guerra Mundial, sobre su alcance en las artes y de cómo su influencia actuó y terminó por afectar no sólo a la poesía, sino también a los distintos géneros. También sobre la vigencia de esta poesía en el contexto de la próxima conmemoración de los cien años del inicio de la aquella primera guerra y de la tensión que hoy se cierne cruelmente sobre Gaza y Palestina.

En su calidad de notas, este trabajo es un intento por atraer la atención hacia la poesía de Wilfred Owen, a integrar a las nuevas generaciones de estudiantes a su revisión. A releer la literatura escrita en tiempos de guerra y a la especulación, desde allí, sobre los vínculos del arte con la vida.

Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail, 2008. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press
- Butler, Judith & Gayatri Spivak, 2007. *Who sings the nation-state*. India: Seagull Books.
- Demuth, Norman, 2007. "Private Norman Demuth". En Arthur, Max, comp. *Lest we forget: Forgotten Voices From 1914-1945*. Chatham: Ebury Press, 143-144.
- Eagleton, Terry, 2007. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferro, Marc, 1984. *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid: Alianza.
- Friedrich, Hugo, 1974. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Gramsci, Antonio, 1998. *Obras de Antonio Gramsci. Cuadernos de la Cárcel: literatura y vida nacional*. México DF.: Juan Pablo.
- Hibberd, Dominic, 2003. *Wilfred Owen*. London: Orion Books.
- Hobsbawm, Eric, 2006. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- \_\_\_\_\_, 2007. *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Crítica.
- Jofré, Manuel, 2010. *Palabra sobre palabra. Teoría crítica, discursividad y postmodernidad*. Santiago de Chile: Universidad Bolivariana.
- Kerr, Douglas, 1992. "Brothers in Arms: Family Language in Wilfred Owen" *The Review of English Studies, New Series*. Vol. 43, N° 172, 518-534.
- Knowles, Owen, 2002. "Introduction". En Owen Knowles, Ed. *The Poems of Wilfred Owen*. London: Wordsworth, 5-20.
- Norgate, Paul, 1989. "Wilfred Owen and the Soldier Poets". *The Review of English Studies, New Series*. Vol. 40, N° 160, 516-530: Oxford University Press.
- Owen, Wilfred, 1985. *The Poems of Wilfred Owen*. London: The Hogarth Press.
- \_\_\_\_\_, 2002. *The Poems of Wilfred Owen*. London: Wordsworth, 2002.
- Sherriff, Robert C., 1993. *Journey's End*. China: Heinemann.
- Todorov, Tzvetan, 1998. "El origen de los géneros". En Miguel Garrido, Comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/libros, 31-48.
- Williams, Merryn, 1993. *Wilfred Owen*. Bridgend: Seren books.