

Los sueños de Wilfred Owen

BERTA CANO ECHEVARRÍA

Universidad de Valladolid

ABSTRACT

The poetry that has made Wilfred Owen one of the most renowned poets of the First World War was all written after his stay in Craiglockhart, a psychiatric hospital where he was sent to recover from shell shock. Most critics consider that Owen's striking change of style at this point in his career was due to the example and friendship of the war poet Siegfried Sassoon, whom he met at the hospital. In this article we recognize the importance of this relationship, but we want to highlight the influence of the psychiatric treatment in his poetic inspiration. Two young doctors, Dr Rivers and Dr. Brock treated their soldier-patients with therapies that were largely based in the recent psychoanalytic theories of Sigmund Freud. The result is palpable in Wilfred Owen's poetry, where dreams, nightmares and obsessions recur, conferring this poetry with a subjective component which occasionally falls near surrealism.

El periodo más decisivo para la formación poética de Wilfred Owen fue su estancia en el hospital de guerra de Craiglockhart, donde ingresó para ser tratado por neurosis de guerra tras cuatro duros meses de combate en el frente. Anteriormente a esta etapa Owen sólo había escrito poemas de estilo romántico con temática amorosa y formas convencionales, pero al poco tiempo de su ingreso en el hospital, la guerra se convirtió en el tema central de su poesía y este nuevo tema trajo consigo un radical cambio de estilo. La poesía bélica de Wilfred Owen se convirtió, en muchos aspectos, en poesía de vanguardia al acercarse a planteamientos similares a los modernistas, aunque partiendo de premisas y circunstancias distintas. La clave del asombroso salto en el vacío de la poesía de Owen se halla, sin duda, en los meses que permaneció el poeta en el hospital de Craiglockhart recibiendo tratamiento psiquiátrico para aprender a enfrentarse a los terrores y pesadillas que traía en su cabeza después de su experiencia en las trincheras francesas.

Durante la Gran Guerra la neurosis o "shell-shock" fue uno de los motivos de baja más frecuente entre soldados y oficiales. Ni las autoridades ni la sociedad estaban preparadas en un principio para admitir que esa actitud de los combatientes fuera otra cosa que cobardía e impusieron una terrible presión sobre estas víctimas al comienzo de la guerra, pero, dado que la situación iba empeorando (se diagnosticaron 80.000 casos de neurosis de guerra entre los soldados británicos) (Hynes: 187), no quedó más remedio que buscar una solución médica para esta epidemia de "cobardía". Lo que las autoridades pedían de los médicos encargados de tratar estos casos era que restablecieran a los soldados para poder reintegrarlos al combate de manera eficaz. El hospital de Craiglockhart, en Escocia, fue uno de los pocos dedicados exclusivamente a tratar los casos de neurosis, y su equipo médico tuvo la oportunidad de investigar los motivos y el tratamiento más eficaz para esta nueva enfermedad.

Aunque *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud no fue traducida al inglés hasta 1913 y su repercusión no fue muy evidente hasta después de la guerra, ya que, durante el conflicto, la obra del psiquiatra vienés se consideraba un producto del enemigo, algunos especialistas ingleses se dieron cuenta de la trascendencia de los planteamientos de Freud y

empezaron a practicar el psicoanálisis desde fecha muy temprana. Uno de los más famosos psiquiatras de la época, pionero de los métodos psicoanalíticos en Inglaterra, fue el Dr W.H.R. Rivers, oficial médico del hospital de guerra para enfermos mentales de Craiglockhart. En su libro *Conflict and Dream*, (1923) publicado después de la guerra a partir de artículos y material recogido de sus investigaciones en Craiglockhart, el Dr. Rivers expone las características y el tratamiento de la neurosis de guerra. Rivers sostiene que esta enfermedad es distinta a los trastornos mentales que pueden presentarse en tiempos de paz porque la guerra crea circunstancias muy especiales:

The neuroses of war depend upon a conflict between the instinct of self preservation and certain social standards of thought and conduct according to which fear and its expression are regarded as reprehensible. (pág. 23)

Explica, además, que los soldados y los oficiales presentan formas distintas de neurosis, pues los primeros sufren parálisis nerviosa causada por el miedo, lo que les impide reaccionar ante cualquier caso de emergencia; mientras que los oficiales sufren sobre todo obsesiones, histeria y pesadillas causadas por la ansiedad a la que les conduce el sentido de responsabilidad sobre sus hombres. El tratamiento que plantea Rivers es parecido al de Freud, concediendo una gran importancia a los sueños y al subconsciente y haciendo hablar al paciente sobre las experiencias que pretende ocultarse a sí mismo para indagar en las causas de los terrores.

Wilfred Owen llegó a Craiglockhart en junio de 1917 con una fuerte depresión nerviosa tras cuatro intensos meses de combate en suelo francés. Sus síntomas no están muy claros: en sus cartas pretende tranquilizar a su familia aunque sí habla de temblores (*shaky condition*) y sobre todo de pesadillas (Bell 1967: 506-510). Pero la realidad debía ser más terrible pues en el hospital de evacuación, donde se enviaba de nuevo al frente al setenta por ciento de los casos, (Hibberd 1986: 71-79) no dudaron en mandarle de vuelta a Inglaterra, donde permaneció seis meses alejado del servicio activo. El doctor que llevó su caso no fue el Dr. Rivers, sino su colega el Dr. Brock, y, aunque Brock tenía unos métodos curativos algo distintos que Rivers, basando su terapia en el trabajo, o lo que él denominaba "*ergotherapy*", también él indagaba en los recuerdos y experiencias de la guerra y en el significado de los sueños (Hibberd: 195-196). Brock aprovechó la afición de Owen por la poesía para encargarle la escritura de diversos poemas y la edición de la revista del hospital (*The Hydra*), para mantenerle de ese modo ocupado. Así, la poesía y la literatura se convirtieron en una terapia para Owen, lo mismo que lo era el examen introspectivo de sus sueños y recuerdos.

La poesía por la que Wilfred Owen es recordado y considerado el poeta de la guerra por excelencia está escrita toda ella a partir de su estancia en Craiglockhart y, más concretamente a partir de conocer en este hospital a Siegfried Sassoon, un poeta que entonces, a diferencia de Owen, sí era reconocido en los círculos literarios como uno de los poetas del momento. Sassoon llegó a Craiglockhart en agosto de ese mismo año precedido de una notable fama por la publicación en *The Times* de una denuncia suya contra el Alto Estado Mayor en la que acusaba a las autoridades de querer prolongar la guerra por intereses ajenos al bien común de la nación. Debido al hecho de que el denunciante se trataba de un oficial combatiente que había recibido la Cruz al Mérito Militar, el escándalo tuvo mucha repercusión en la opinión pública y las autoridades prefirieron recluirle durante un tiempo en Craiglockhart antes que formarle un consejo de guerra. El joven Owen no tardó en hacerse con una copia de *The Old Huntsman* (1917), el último libro de poemas de Sassoon donde se incluían una serie de furiosos epigramas presentando la desesperada situación de los soldados en las trincheras. Para

Owen fue una revelación el hecho de que la guerra, en su versión realista y no idealizada, pudiera ser tratada como material poético, e inmediatamente se puso a escribir poemas imitando el estilo de Sassoon antes de buscar el modo de entablar una relación con este insigne compañero de hospital:

I have just been reading Siegfried Sassoon, and am feeling at a very high pitch of emotion. Nothing like his trench life sketches has ever been written or ever will be written. Shakespeare reads vapid after these. Not of course because Sassoon is a greater artist, but because of the subjects, I mean. I think if I had the choice of making friends with Tennyson or with Sassoon I should go to Sassoon. (Bell: 540).

La amistad entre Siegfried Sassoon y Wilfred Owen ha sido tratada en numerosos artículos y monografías, y el cambio en el estilo y temas de la poesía de Owen a partir de su estancia en Craiglockhart siempre se ha achacado a la influencia de Sassoon. No queremos aquí restar importancia a los efectos de esta amistad, pero también hemos de reconocer que los métodos freudianos de introspección y análisis del subconsciente que utilizaron de forma innovadora los doctores de Craiglockhart tuvieron que influir en el modo en que Owen entendía las experiencias bélicas que tanto le habían marcado. Las teorías de Freud y el psicoanálisis son una de las más importantes influencias en el arte y la poesía moderna y, a nuestro entender, también influyeron, a través de la terapia recibida, en la modernización del estilo poético de Wilfred Owen. Pretendemos en este artículo estudiar la manera en que la poesía de Owen reproduce imágenes bélicas apartándose del realismo típico de los poemas de Sassoon y adentrándose en otro tipo de percepción más intuitiva y menos racional que indaga en los sueños y la locura de los soldados hasta acercarse a postulados cercanos al surrealismo.

El tema de la locura aparece en la poesía de Owen con notable recurrencia y siempre se plantea como la más terrible de las consecuencias que la guerra trae consigo, peor, incluso que la muerte. Su estancia en Craiglockhart puso a Owen en contacto con casos de neurosis más agudos que el suyo y esto le impresionó profundamente.¹ Las causas que conducen a los soldados a la locura son analizadas en su poema "S.I.W." (Owen 1983: 160) donde un soldado acaba suicidándose debido a la terrible presión psicológica a la que se ve sometido. El caso de este soldado es un ejemplo paradigmático de la neurosis de guerra tal y como la plantea Rivers, pues se ve sometido a las fuerzas contradictorias de su miedo y su instinto de supervivencia, frente a los familiares y la sociedad que esperan de él un comportamiento adecuado a la situación. Incapaz de resistir por más tiempo la amenaza de las balas enemigas que siempre acaban fallando, y avergonzado ante la idea de la autolesión como forma de escapar de la trinchera, el joven soldado no encuentra otra salida que el suicidio:

And misses teased the hunger of his brain.
His eyes grew old with wincing, and his hand
Reckless with age. Courage leaked, as sand
From the best sandbags after years of rain.
But never leave, wound, fever, trench-foot, shock,
Untrapped the wretch. (13-18)

¹ En sus cartas desde Craiglockhart Owen apenas habla de otros pacientes, ni de su propio estado de neurosis o el tratamiento que recibía. Apenas menciona el hospital o el ambiente que en él se vive y sin embargo da detallada cuenta de sus visitas a la ciudad, actividades al aire libre u otro tipo de distracciones. Es en su poesía donde sus experiencias en el hospital salen a la luz.

Los síntomas que describe Owen en el soldado: los temblores en las manos y el constante parpadeo de los ojos, son característicos de la neurosis de guerra. Irónicamente, esa es una de las posibilidades de evadirse de la situación ("shock") pero sin un diagnóstico médico no se reconoce su estado de ansiedad mental y permanece atrapado en la trinchera. Si Owen es muy concreto a la hora de describir el aspecto externo de la locura, para presentar el estado de la mente debe recurrir al lenguaje figurado. La metáfora del verso 13 (en la cita anterior) donde la mente deja de tener hambre y el símil que compara su pérdida de valor con un saco de arena roto (vv. 15-16) ilustran ambos la idea de vacío, de modo que la mente del soldado se presenta como un órgano desprovisto de aquello que le permite funcionar con normalidad.

Otro de sus poemas más famosos "Mental Cases" (Owen 169) entra de lleno, como su título indica, en el tema de la locura. Lo mismo que ocurre en "S.I.W.", Owen describe la locura en sus dos aspectos, el externo y el interno, y es en la presentación del estado interior de la mente donde se recurre en mayor medida al lenguaje figurado. No por ello la descripción del aspecto físico de los locos con la que comienza el poema deja de ser sobrecogedora. La atención se centra en puntos concretos de la persona, prestando especial atención a los ojos y las bocas como suele ser común en la poesía de Owen,² pero también las manos y el cabello de los locos acaparan la atención de la voz poética, que, incapaz de comprender esta visión de personas atormentadas, acaba por pensar que se encuentra en el infierno:

Who are these? Why sit they here in twilight?
Wherefore rock they, purgatorial shadows,
[...] *Surely we have perished*
Sleeping, and walk hell; but who these hellish? (1-2, 8-9)³

Las insistentes preguntas que aquí se plantean sobre la identidad y el comportamiento de estas personas encuentran respuesta en la segunda estrofa, donde otra voz, a modo de explicación, describe el interior de las mentes de los locos presentando una nueva escena aun más terrible que la primera:

- These are men whose minds the Dead have ravished.
Memory fingers in their hair of murders,
Multitudinous murders they once witnessed.
Wading *sloughs of flesh* these helpless wander,
Treading blood from *lungs that had loved laughter.*
Always they must see these things and hear them,
Batter of guns and shatter of *flying muscles,*
Carnage incomparable, and human squander
Rucked too thick for these men's extrication. (10-18)

En esta estrofa las partes del cuerpo que antes eran descritas de forma objetiva por el primer observador cobran nuevas funciones y se confunden unas con otras mezclándose además con las vísceras, como si los cuerpos que antes eran vistos desde el exterior se abrieran para sacar a la luz todo lo que llevan dentro. Así, en el verso 11 la memoria se sitúa en el pelo

² Hibberd explica y ejemplifica cómo las imágenes de bocas (muchas veces ensangrentadas y sonrientes) y de ojos (frecuentemente dañados), son recurrentes en la poesía de Owen, y no sólo en la poesía bélica, sino que se remontan también a su primera poesía. (Hibberd: 83)

³ La cursiva de todos los poemas que se citan en este artículo es nuestra.

y adquiere la capacidad táctil, en el verso 13 los pulmones ríen como si se tratara de la boca, mientras que otras vísceras y sangre aparecen desparramadas y pisoteadas por el suelo. Las imágenes evocan casi todos los sentidos, la vista, (v.12) el oído, (v.16) el tacto (v.11), y toda la escena aparece descrita con una concreción y viveza tal, que parece que se representa ante nuestros ojos. Finalmente, lo que en un principio se nos presenta como un sueño "*Surely we have perished sleeping and walk hell*" (9) en el que se aparecen las almas del purgatorio "*purgatorial shadows*"(2), acaba por revelarse como una visión de la realidad. Ni el poeta ha efectuado una simbólica bajada a los infiernos, ni está teniendo una pesadilla, sino que se encuentra en la sala de un hospital psiquiátrico, cuyos pacientes le miran y le hacen percatarse de la responsabilidad que comparte con el resto de la sociedad que ha propiciado la guerra y ha hecho realidad el infierno.

-Thus their hands are plucking at each other;
Picking at the rope-knots of their scourging;
Snatching after *us who smote them*, brother,
Pawing *us who dealt them war and madness*. (25-28)

Owen quiso dejar claro el sentido literal con que había de interpretarse este poema al cambiar el título original "Purgatorial Passions" por el de "Mental Cases", mucho más específico y técnico. De este modo, la escena de la segunda estrofa hemos de leerla como una descripción de los procesos mentales de la locura, aunque para ello el poeta se valga de un lenguaje figurado.

En "Insensibility" (Owen: 145) Owen da la clave para conservar la cordura mental en las circunstancias de la guerra. La única solución que tienen las mentes de los soldados de poder sobrevivir a la presión psicológica de la guerra es haciéndose insensibles a todo: al cansancio, a las bombas, a las muertes de sus compañeros e incluso a la perspectiva de la propia muerte. Esta opción representa otra forma de trastorno psicológico, pero resulta, finalmente, el único modo de sobrellevar el peso de la guerra. Por ese motivo, la insensibilidad de estos soldados no es condenable, como sí lo es en otras estrofas del poema la insensibilidad de aquellos que no han luchado y que no han sufrido.

Happy are these who lose imagination:
They have enough to carry with ammunition.
Their spirit drags no pack.
Their old wounds, save with cold, can not more ache.
Having seen all things *red*,
Their eyes are rid
Of the hurt of *the colour of blood* for ever. (18-25)

En esta estrofa aparecen modificadas las imágenes que Owen utiliza en otros poemas para representar daños mentales. Por un lado, tenemos la imagen visual de la sangre tificando por completo la escena, pero en este caso el color rojo actúa de barrera protectora e impide que otras imágenes de muerte penetren en la mente de los soldados. Los ojos, que en otros poemas son vulnerables pues a través de ellos los soldados reciben el daño de la guerra, aparecen aquí protegidos precisamente por la imagen de ese color rojo. Lo mismo que en "Mental Cases", la descripción del estado mental de los soldados se hace a través de una metáfora en la que la mente se equipara al cuerpo; aunque, en este caso, la función de la primera se anula al no estar dispuesta a cargar con ningún "peso" y deja caer sobre el cuerpo toda la responsabilidad, representada en la carga de la munición. De este modo, Owen representa el único esta-

do de cordura al que puede llegar la mente del soldado, y al reutilizar imágenes y metáforas que ya ha usado para representar la locura nos muestra la cercanía entre ambos estados.

En "Mental Cases" ya hemos visto cómo Owen plantea dos de las más recurrentes situaciones que aparecen en su "poesía de guerra": el sueño y la bajada a los infiernos; de hecho, ambas están muy relacionadas y vuelven a aparecer en otros poemas. Los sueños en la poesía de Owen suelen ser pesadillas, y como tales se repiten en la mente del poeta llegando a convertirse en obsesiones. En dos poemas nos habla Owen de estas obsesiones que le persiguen y en ambos casos se trata de la visión de los daños sufridos por un soldado bajo sus órdenes.

En "Dulce et Decorum Est" (Owen: 140) es la visión del soldado muriendo por intoxicación de gas: "*In all my dreams, before my helpless sight, / He plunges at me, guttering, choking, drowning*"(15-16). Estos versos es fácil relacionarlos con otros citados anteriormente de "Mental Cases" donde los soldados locos también miran y acosan al poeta (*picking / snatching / pawing us*) haciéndole sentir culpable.

En "The Sentry" (Owen: 188) es el soldado cegado por los proyectiles enemigos el que reaparece en sus sueños: "*Eyeballs, huge-bulged like squids, / Watch my dreams still*" (22-23). En este caso no hay mirada acusadora, es imposible que la haya, pero se repite una vez más la imagen de los ojos dañados que tanto obsesiona al poeta; así como también se repite la alusión al Infierno, tan productiva en la poesía oweniana: "*We'd found an old Boche dug-out, and he knew / and gave us hell*" (1-2)

La referencia al Infierno resulta de una gran versatilidad en la poesía bélica de Owen pues hace las veces de símbolo de la guerra, de alusión literaria a la *Divina Comedia* de Dante y de símil de la trinchera, excavada en la tierra y en cuyas profundidades se esconden y entierran los soldados y sus pecados. En "Cramped in that Funnelled Hole" (Owen: 511) cada trinchera representa un agujero que conduce al Infierno, que a su vez constituye la oscuridad y a la nada: "*They were in one of many mouths of Hell / Not seen of seers in visions*" (1-2). Pero donde más trascendencia tiene el símbolo del Infierno es en "Strange Meeting" (Owen: 148), donde el descenso del soldado por la trinchera hasta el Infierno es además una forma de sumirse en un sueño en el que se representa su propia muerte. El infierno de "Strange Meeting" es, irónicamente, una forma de escapar de la batalla y al mismo tiempo es un túnel excavado en la piedra por guerras pasadas:

It seemed that out of battle I escaped
Down some profound dull tunnel, long since scooped
Through granites which titanic wars had groined. (1-3)

Su descripción tiene más que ver con el Averno de la mitología griega (al presentar una gran sala de personas sumidas en su sueño) que con el Infierno cristiano, pues no existen llamas ni demonios. Pero el reconocimiento del lugar en que se encuentran viene, no de la contemplación del lugar, sino de la expresión de un rostro cadavérico cuyos puntos de referencia son, una vez más, unos ojos fijos y una boca sonriente:

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*. (6-10)

Después del largo diálogo que mantienen las voces sobre la guerra y la compasión, los soldados vuelven a sumirse en el sueño, o, lo que es lo mismo en este caso, en la muerte, y con este verso concluye el poema: "*Let us sleep now...*" (44)

El otro de los grandes poemas visionarios de la poesía de Owen, aparte de "Strange Meeting" es "The Show" (Owen: 155). Este poema es, si cabe, aun más desesperanzado y terrible pues en él se describe otro infierno, pero en este caso ubicado en la tierra. Al contrario que en "Strange Meeting" donde el poeta desciende tras su muerte al Infierno, aquí el yo poético asciende, acompañado por la personificación de la muerte, hasta un lugar elevado desde donde contempla la vista que la tierra ofrece desde las alturas:

My soul looked down from a vague height, with Death,
As unremembering how I rose or why,
And saw a sad land, weak with sweats of dearth,
Grey, cratered like the moon with hollow woe,
And pitted with great pocks and scabs of plagues. (1-5)

Esta imagen de la tierra desolada, como si de un paisaje lunar se tratara, tiene muchas similitudes con una de sus cartas, escrita meses antes desde el frente, donde le describe a su madre la "tierra de nadie":

It is pocked-marked like a body of foulest disease and its odour is the breath of cancer. I have not seen any dead. I have done worse. In the dank air I have perceived it, and in the darkness felt. No man's Land under snow is like the face of the moon, chaotic, crater ridden, uninhabitable, awful, the abode of madness. (Bell: 481)

La imagen de la luna se mezcla en este pasaje epistolar con otras imágenes de enfermedad y degeneración del cuerpo que también aparecen en el poema. Owen no especifica en "The Show" que se trate de una visión del infierno, como tampoco menciona que la visión sea producto de un sueño, aunque al comienzo del poema incluye una cita de Yeats que nos da pistas en este sentido:

We have fallen in *the dreams the ever living*
Breathe on the tarnished mirror of the world,
And then smooth out with ivory hands and sigh.⁴

Si el epígrafe de Yeats (modificado por Owen para sus propósitos, como prueba Stallworthy⁵) ha de tomarse como punto de partida para entender el resto del poema, podemos interpretar que la visión que tiene la voz poética es un sueño creado por los muertos: "*the ever living*" y que se refleja en el espejo del mundo "*on the tarnished mirror of the world*" (según la cita de Yeats). Esto encaja con la visión que presenta el poema de un mundo pequeño, habitado por criaturas sin voluntad ni conciencia, (los gusanos que se comen entre sí) y dominado desde el exterior por fuerzas extrañas, (la deidad "*Death*" v.1.).

La perspectiva desde la lejanía que se da al principio del poema va cambiando y pasamos de una visión general a una perspectiva muy cercana desde la cual los gusanos que devo-

⁴ Este epígrafe pertenece a "The Shadowy Waters" de W.B. YEATS, citado por Stallworthy en las notas a "The Show" (Owen, 156)

⁵ Según observa Stallworthy (1969: 204), el adjetivo "*tarnished*", del original de Yeats en su obra teatral lo sustituye Owen por "*burnished*", y termina con un punto lo que en el original es una frase que continúa después de una coma.

ran un cadáver se examinan minuciosamente dejando en evidencia los detalles más repugnantes de la escena. A lo largo del poema la putrefacción de un cadáver se convierte en símbolo de la guerra, llegando a formar una imagen compleja y congruente de la misma. Así, las filas de las orugas simbolizan los batallones de soldados avanzando; los distintos colores: "*Brown strings towards strings of grey with bristling spines*"(v.17) simbolizan los colores de los uniformes aliados y alemanes; e incluso ese "*bristling spines*" puede sugerir el casco puntiagudo del uniforme alemán. De este modo, una metonimia (el cadáver como elemento integrante de la guerra) se convierte en símbolo al constituir un nuevo campo de batalla que reproduce a pequeña y repugnante escala, lo que está ocurriendo en los campos de Flandes.

Those that were grey, of more abundant spawns,
Ramped on the rest and ate them and were eaten.
I saw their bitten backs curve loop and straighten.
I watched those agonies curve, lift and flatten.(19-22)

Owen nos sumerge en un paisaje alucinante, ocupado obsesivamente por criaturas que causan muerte y destrucción y a la vez son devoradas por animales de su misma especie. La autodestrucción irracional de la propia especie que resulta de la guerra se representa, con todo su poder, en esta imagen de canibalismo, que tan antinatural nos parece. Finalmente, la integración del poeta en el universo poemático tiene lugar en los cuatro últimos versos donde el poeta ve reflejada su propia imagen en la cabeza de un gusano:

And He, picking a manner of worm, which half had hid
Its bruise in the earth, but crawled no further,
Showed me its feet, the feet of many men.
And the fresh-severed head of it, my head.(26-29)

La muerte personificada le muestra la última dimensión del horror: como en una pesadilla, la personalidad del poeta se desdobra y se puede contemplar a sí mismo también en su faceta de oficial del ejército, en este caso, representado por un gusano. Ya no es posible contemplar el espeluznante panorama desde la distancia como al principio del poema, el poeta se sabe partícipe en él e incluso responsable.

"Exposure" (Owen: 185) es otro poema donde el sueño se convierte en pesadilla. En él, un grupo de soldados se agazapa en la trinchera esperando el ataque enemigo, pero el frío y la inmovilidad a la que se ven obligados les aletarga y acaban sumiéndose en un sueño que, una vez más, se confunde con la muerte:

Pale flakes with fingering stealth come feeling for our faces -
We cringe in holes, back on forgotten dreams, and stare, snow-dazed,
Deep into grassier ditches. So we drowse, sun-dozed,
Littered with blossoms trickling where the blackbird fusses,
-Is it that we are dying? (21-25)

El tránsito que se describe en esta estrofa de la vigilia al sueño presenta las mentes confundidas de los soldados que mezclan sensaciones e imágenes aparentemente sin sentido. Sus cuerpos están sometidos al frío y a la incomodidad de la trinchera, pero, a medida que les vence el sueño, la trinchera se hace más confortable ("*grassier*"), el tacto de la nieve se convierte en la caricia del sol: ("*snow dazed / sun dozed*") y el invierno se transforma en primavera: ("*blossoms / blackbird*"). Está claro que Owen ha dejado de describir la situación física de los soldados, para internarse en su universo psíquico, pero en este tránsito no cambia el

campo semántico de la naturaleza por otro distinto, sino que lo modifica del invierno a la primavera para evocar las sensaciones placenteras que trae consigo el sueño. Sin embargo, los soldados no saben cómo interpretar esa sensación de placidez y la confunden con la muerte: "*Is it that we are dying?*". En la estrofa siguiente el sueño de los soldados nos traslada aun más lejos del campo de batalla y la trinchera para llegar a sus hogares en Inglaterra:

Slowly our ghosts drag home: glimpsing the sunk fires, glozed
 With crusted dark-red jewels; crickets jingle there;
 For hours the innocent mice rejoice: the house is theirs;
 Shutters and doors, all closed: on us the doors are closed, -
 We turn back to our dying.

El principio de la estrofa es reconfortante, el sueño evoca una casa con la chimenea encendida que ofrece la calidez y el cobijo que añoran los soldados desde la trinchera. Sin embargo, la casa no está habitada por los seres queridos que cabría esperar, sólo se escucha el sonido de los grillos y se ven ratones correteando: ("*the house is theirs*"), cada vez la escena se va haciendo más inquietante hasta que los soldados se dan cuenta de que la casa está cerrada, y de que además está cerrada para ellos ("*on us the doors are closed*"). Finalmente, sólo les queda volver a la realidad, despertar y seguir en su puesto vigilando, o, lo que es lo mismo, volver a su muerte ("*We turn back to our dying*"). Jon Silkin da la siguiente explicación de esta estrofa:

The delicate Keatsian perceiving of the mice in their rejoicing - for the onlooker initially also a rejoicing - is all the more painful *as he realizes that their joyful activity is possible only in his absence*. It is not a simple contrast between the innocent small creatures and the larger human ones; nor is it merely that the mice rejoice as the humans cannot. The crucial distinction is that these creatures are innocent by virtue of their inability to inflict harm, whereas we fulfil our opposite capacities. (Silkin 1972: 204)⁶

Silkin se empeña en buscar una lógica a la escena de los ratones dentro del contexto de la guerra, y sin duda, su explicación puede ser convincente. El fallo, desde nuestro punto de vista, es que esta escena no tiene por qué tener una lógica clara pues se trata de un sueño y como tal sueño expresa de forma aparentemente incoherente los terrores y los anhelos de estos soldados. La contradicción entre lo que los soldados desean (la vuelta al hogar) y lo que temen (la imposibilidad de ese retorno) se presenta en este sueño donde los ratones, los grillos y las puertas cerradas actúan como símbolos del subconsciente cuya interpretación no está cerrada. La mayor originalidad de estos versos estriba, sin embargo, en el hecho de que el sueño se presenta como una actividad en común, que comparten y experimentan los soldados en grupo, transformando algo tan privado y subjetivo como es un sueño en una experiencia plural y colectiva.

Ya hemos indicado la relación que existe en varios poemas de Owen entre el sueño y la muerte, hasta el punto, como es el caso de "Strange Meeting" o "Exposure", que ambos estados se confunden. La confusión entre sueño y muerte o, de modo parecido, entre vida y muerte, no es una característica exclusiva de la poesía de Owen, sino que aparece también reflejada de modo similar en multitud de documentos sobre la Primera Guerra Mundial, así como en los textos canónicos del Modernismo. Esta observación la desarrolla Allyson Booth

⁶ La cursiva es nuestra.

en un capítulo de *Postcards from the Trenches* (Booth 1996) en el que investiga el modo en que la cercanía entre los soldados y los cadáveres en el frente permitió que la línea que separa la vida de la muerte, que hasta entonces se había concebido como una barrera infranqueable, se desdibujara en las mentes de los soldados, que pasaron a aceptar a los muertos como parte integrante de la cotidianidad. Paralelamente, los autores modernistas reproducen en sus textos la tendencia de los combatientes a entender la vida y la muerte como experiencias entre las que se puede fluctuar:

Both at the front and in modernist works, corpses sprout, fluctuate in and out of consciousness, appear to sleep or to speak. They camouflage themselves as pieces of the material world but then emerge from that camouflage and pronounce themselves emphatically separate from the landscape. Corpses prompt multiple and elaborate responses, demand further interpretation, prove themselves infinitely susceptible to metaphor. In other words, *in neither trench experience nor modernist language does death represent the possibility of closure*. The past refuses to remain in the past. (Booth: 63)

“Spring Offensive” (Owen: 192), el último, posiblemente, de los poemas que escribió Owen antes de morir es un poema de muerte en combate donde lenguaje e imágenes están más cerca del Modernismo que en cualquier otro de sus poemas. Al principio del poema se nos presenta a un grupo de soldados en un tranquilo paisaje primaveral preparándose para entrar en una ofensiva contra el enemigo. Pero la naturaleza espléndida que rodea a los soldados se describe en términos muy alejados de la tradición bucólica con la utilización de símiles y metáforas sorprendentes:

And though the summer oozed into their veins
 Like an injected drug for their bodies pains
 Sharp on their souls hung the imminent ridge of grass,
 Fearfully flashed the sky's mysterious glass. (9-12)

Los elementos naturales que aparecen en estos versos, el sol, la hierba y el cielo dejan de ser componentes del paisaje para subjetivizarse entrando a formar parte del cuerpo y la mente de los soldados. El símil del sol como una droga inyectable es de una impactante precisión, pero la metáfora de la hierba que “cuelga” del alma de los soldados sorprende aún más por la inverosímil combinación de imágenes que, sin embargo, comunican a la perfección el sentimiento de temor que embarga a los soldados ante el inminente ataque, que se producirá cuando traspasen la loma de hierba que les separa del enemigo. En las últimas estrofas del poema se describe el ataque y, con ello, las súbitas muertes de los soldados:

Of them who running on that last high place
 Breasted the surf of bullets, or went up
 On the hot blast and fury of hell's upsurge,
 Or plunged and fell away past this world's verge,
 Some say God caught them even before they fell. (33-37)

Las imágenes de muerte que nos presenta Owen en estos versos son todas dinámicas: los soldados mueren en pleno movimiento, unos avanzando como si nadaran, en una metáfora acuática, (“*breasted the surf of bullets*”), otros elevándose y otros cayendo. Pero en todos los casos su muerte es tan rápida que apenas pueden sentirla y para expresar este tránsito imperceptible, Owen utiliza la metáfora de Dios recogiendo antes de llegar al suelo. Pero el poema continúa en una última estrofa donde los protagonistas no son los muertos, sino los supervivientes de la batalla, cuya suerte constituye la auténtica tragedia del poema:

But what say such as from existence' brink
 Ventured but drave too swift to sink,
 The few who rushed in the body to enter hell,
 And there out-fiending all its fiends and flames
 With superhuman inhumanities,
 Long-famous *glories*, immemorial *shames* -
 And crawling slowly back, have by degrees
 Regained cool peaceful air in wonder -
Why speak not they of comrades that went under? (38-46)

Estos soldados anónimos son los únicos héroes de la poesía de Owen, pues han bajado a los infiernos y han conseguido volver de ahí con vida. Pero la gesta de estos hombres les ha convertido en otro tipo de personas: son super-hombres y a la vez están deshumanizados, su valor se hará público ("*long famous glories*") pero nadie hablará de las atrocidades que tuvieron que cometer en nombre de su patria ("*immemorial shames*"). El retorno a la vida no es triunfal, sino casi humillante ("*crawling slowly back*") y en su descripción hay una ralentización del movimiento que hasta el momento, en las dos últimas estrofas ("*raced*", "*running*", "*plunged and fell*", "*drave too swift*", "*rushed*") resultaba vertiginoso. Finalmente, los soldados supervivientes recuperan la calma y la paz, pero algo les ha sido arrebatado y la voz poética formula una enigmática pregunta que se queda para siempre sin respuesta: "*Why speak not they of comrades that went under?*" Muchos críticos han pretendido contestar esta pregunta. Nosotros queremos citar aquí a Desmond Graham que, a nuestro entender, formula, al interpretar este verso, una de las claves principales para entender el espíritu de la obra de Owen:

*In the end their experience remains secret: a secret even our compassion cannot claim fully to enter. A secret from which we must be excluded, not by silence or unwillingness to communicate; the whole effort of Owen's poems actively works against such despair: but by reminding us that we do not understand, because if we believe that we do, then any chance of understanding will be lost.*⁷ (Graham 1984: 77)

Los soldados supervivientes no pueden o no quieren hablar, entre otras cosas, porque los únicos que les entenderían han muerto. La suerte de los vivos es para Owen tan poco envidiable como la de los muertos, pues han perdido parte de su humanidad al compartir con los muertos la bajada a los infiernos, a ellos, sin embargo, les toca vivir y cargar para siempre con el peso de una experiencia incomunicable.

La poesía de Wilfred Owen presenta una serie de imágenes y metáforas recurrentes que la caracterizan. La descripción de ojos dañados y sonrisas ensangrentadas, de rostros pertenecientes a muertos o personas agonizantes y, sobre todo la recurrencia del símbolo del infierno o, de modo más general, de la tierra cubriendo al hombre; todas estas escenas aparecen una y otra vez dando un carácter obsesivo a su poesía. Por otro lado, los temas del sueño, la muerte y la locura también se repiten en multitud de poemas, muchas veces confundiendo unos con otros para dar la sensación de que las fronteras entre estos estados subliminales de la mente no son estables ni prefijadas. La ruptura de los límites que definen los distintos estados de conciencia de la mente, y, sobre todo, la anulación de la diferencia entre la vida y la muerte constituye una de las características más señaladas del Modernismo. Esta fragmentación de elementos conceptuales viene oportunamente acompañada por una ruptura de

⁷ La cursiva es nuestra.

caracter formal y estructural que hace más difícil al lector el poder discernir en qué estado de consciencia o inconsciencia se encuentra la persona poética cuyo pensamiento se nos manifiesta. En la poesía bélica de Owen también nos encontramos, como hemos visto, fluctuaciones entre los distintos estados de la mente, los locos se asemejan a los muertos y los muertos a los vivos, pero, aunque los límites se desdibujan confundiendo en imágenes compartidas, en último término, Owen siempre permite que el lector pueda establecer una diferencia que es fundamental para comprender el mensaje de su poesía: la diferencia entre la vida y la muerte, entre la locura y la cordura, que la guerra se empeña en destruir.

REFERENCIAS

- BELL, John y Harold Owen, (eds.) (1967) *Wilfred Owen: Collected Letters*, Oxford: O.U.P.
- BOOTH, Allyson, (1996) *Postcards from the Trenches: Negotiating the Space between Modernism and the First World War*, Oxford: O.U.P.
- FREUD, Sigmund, (1966) *La interpretación de los sueños*, Madrid: Alianza Editorial.
- GRAHAM, Desmond, (1984) *The Truth of War*, Manchester: Carcanet Press.
- HIBBERD, Dominic, (1986) *Owen the Poet*, London: Macmillan.
- OWEN, Wilfred, (1983) *Wilfred Owen: The Complete Poems and Fragments*, (ed.) Jon Stallworthy. Chatto & Windus, The Hogarth Press y O.U.P.
- RIVERS, W.H.R. (1923) *Conflict and Dream*, London: Kegan Paul.
- SASSOON, Siegfried, (1987) *Collected Poems 1908-1956*, London: Faber.
- SILKIN, Jon, (1972) *Out of Battle: The Poetry of the Great War*. London: O.U.P.
- STALLWORTHY, Jon, (1969) "W.B. Yeats and Wilfred Owen." *The Critical Quarterly*, 11, otoño, págs. 199-214.