

**Las cosas del mundo están en rebelión:
materialidad y guerra en la poesía vanguardista de Joaquín Pasos**

Tatiana Arguello

Texas Christian University

Cuando pensamos en el fenómeno de la guerra y su representación en la literatura centroamericana lo asociamos inmediatamente a las concepciones clásicas del conflicto armado llevado a cabo entre entidades políticas soberanas o entre estados contra actores gubernamentales o no gubernamentales. No obstante, la metástasis de la guerra en numerosos textos centroamericanos nos exige otros acercamientos alternativos a los conflictos bélicos. Estas representaciones visibilizan aquello que indica Boaventura de Sousa Santos, en *Epistemología del Sur*, lo cual es la infinita diversidad del mundo, es decir, aquellas diferentes formas de pensar, de actuar, de sentir, distintas relaciones entre seres humanos, entre humanos y no humanos, con la naturaleza, o lo que llamamos naturaleza; opuestas maneras de mirar el pasado, el presente y el futuro (De Sousa Santos 2009, 17). Estas manifestaciones de la guerra se pueden rastrear desde tiempos prehispánicos en la región, desde el capítulo primero del *Popol Wuj* cuando ocurre una escena bélica poco convencional. Ante el segundo intento fallido de los dioses por crear al ser humano—en este caso a la gente de madera—las tinajas, los comales, los platos, las ollas, los animales pequeños y grandes, los chuchos y los chompipes, se rebelan contra el mal gobierno que les dieron los muñecos de madera. Allí los personajes “no humanos” no son pasivos o inertes, sino por el contrario son agentes que contribuyen a ejercer una decisión y promueven un cambio. Estos actores

no humanos destruyen a aquella gente descrita “sin espíritu ni pensamiento” para que puedan finalmente crearse a los verdaderos hombres, aquellos hechos a base de maíz. De manera análoga, en el poema “Canto de guerra de las cosas” del poeta vanguardista nicaragüense Joaquín Pasos (1914-1947), las cosas del mundo también están en rebelión.¹ Un poema escrito en 1943 que está inspirado por el ambiente de desolación producido por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Joaquín Pasos fue uno de los fundadores del movimiento vanguardista nicaragüense,² un movimiento en el que resaltaban tendencias corporativas, reaccionarias y colonialistas al apoyar proyectos políticos como la dictadura Somocista, una oligarquía que ostentó el poder de 1936 hasta su derrocamiento en 1979 por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Vale también indicar que fue un proyecto hegemónico cultural que persistió en el país en las décadas posteriores de “familias blancas y apellidos ilustres de las redes familiares de poder” (Delgado 2002, 18-22). A pesar de que Pasos defendió, como la mayoría de los miembros de la Vanguardia,³ posiciones derechistas, coloniales y fascistas e incluso el poema “acusa

¹ Steven F. White, en *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos* (1992), afirma que el *Popol W'uj* podría considerarse un antecedente mítico al poema de Pasos. Es importante mencionar que Joaquín Pasos nunca publicó en vida un libro, pero dejó su obra dispersa en muchos periódicos y revistas, y no fue hasta su muerte que su poesía fue publicada en el libro póstumo *Breve suma* (1947) y luego toda su obra fue recopilada por Ernesto Cardenal bajo el título *Poemas de un Joven* (1962, reeditada en 2005). El poema “Canto de guerra de las cosas” fue terminado en 1943, aunque Pasos tenía una versión antes de los sucesos de Pearl Harbor de diciembre de 1941 (White 1992, 143).

² La Vanguardia nicaragüense fue fundada en 1931 con la llamada “Anti-Academia de la lengua” como una respuesta paródica a la Academia Nicaragüense de la Lengua. Los vanguardistas eran una agrupación de jóvenes granadinos o relacionados con Granada formada por José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Luis Alberto Cabrales, Octavio Rocha, Manolo Cuadra, entre otros. La propuesta estética y política del grupo consistía en plantear una promoción artística e investigativa de la cultura nacional del pasado, influenciada por una “endiablada libertad personal, de espíritu explorador y de acometividad juvenil” (González Suárez 1999, 3). Para mayor información sobre las articulaciones estéticas y políticas de este grupo tanto a nivel nacional como internacional ver *Márgenes recorridos. Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX* (2002) de Leonel Delgado Aburto y “Desencuentros en la Vanguardia literaria: Nicaragua, Guatemala y Costa Rica” (2014) de Alessandra Chiriboga Holzheu.

³ Hay que diferenciar ideológicamente la disidencia política e intelectual de Manolo Cuadra en relación con el resto de los miembros de la Vanguardia y particularmente con Pasos. Como lo resume Julio Valle-Castillo: “Joaquín Pasos y Manolo Cuadra, son dentro de la relatividad de este tipo de afirmaciones, dos figuras representativas de la Vanguardia: Pasos al centro y Cuadra al margen o fuera de la órbita. El centro y el excéntrico [...] Joaquín Pasos y Manolo Cuadra, aunque ambos trascienden la Vanguardia, asimismo la resumen en excelencia, en cuanto a lo literario, y la ilustran en lo que a ideologías y política se refieren. Si Joaquín Pasos, fue el poeta de la Vanguardia, el gozo pleno de la gracia, la modernidad con naturalidad, Manolo Cuadra fue su prosista, el poeta asistido igualmente por la gracia que prefirió la novela, el cuento y el periodismo, el innovador que desanduvo la ruta hacia la retórica modernista. Si Joaquín Pasos y Manolo Cuadra sustentaron posiciones derechistas en los inicios de los treinta [...],

entre sus intrincados orígenes a la crisis producida por la caída del Eje y el triunfo de los aliados en la Segunda Guerra Mundial” (Valle-Castillo 1994 T.1, 42), paradójicamente el “Canto” que nos deja se distancia de la ideología misma del poeta y de sus visiones reaccionarias. En mi lectura, el poema plasma desde una voz propia una preocupación por la guerra como modelo de dominación al denunciar su contexto de destrucción. Ese contexto de destrucción aparece en las propias valoraciones del poeta en su poema en el cual señala que: “[...] trata, en principio, de la cosa gastada, la cosa baldía. The Waste Thing. Esa cosa, pero en rebelión. El dolor humano producido por el quejido de las cosas” (White 1992,132). Entonces es un poema de cosas y no de objetos, de cosas, porque los objetos todavía quedan atrapados dentro de la conceptualización humana, dentro del binomio objeto/hombre; en cambio, las cosas escapan de este y presentan una pulsión, una propia fuerza, tienen un efecto propio, en el caso del poema las cosas gastadas producen un dolor, una dolencia en sintonía con el sufrimiento humano.⁴ Como veremos más adelante en este ensayo, el dolor será un elemento esencial que ensamblará las distintas cosas que interactúan en el mundo de guerra descrito en el poema.

Previo a mi análisis es preciso mencionar que la crítica literaria ha leído de manera positiva este poema. Poetas como Mario Benedetti lo han colocado al mismo nivel poético que versos con temas semejantes a César Vallejo, Pablo Neruda y Nicanor Parra.⁵ Asimismo, los críticos literarios han considerado el “Canto de guerra de las cosas” como un viaje con preocupaciones metafísicas y proféticas próximas al ambiente de desolación espiritual existente en poemas como “The Waste Land” de T.S Eliot (White 1992). También se ha leído como un poema influenciado por el creacionismo huidobriano de “Altazor”, aunque en el de Pasos no se destruye el lenguaje, pero sí el

estaban, desde hacía mucho tiempo, en posiciones opuestas. Pasos ratificó dentro y fuera de la Vanguardia su derechismo y Manolo Cuadra salió de la Vanguardia a la izquierda: militante del Partido Trabajador Nicaragüense, que posteriormente sería Partido Socialista, opositor de la dictadura somocista soportando cárcel, tortura y exilio, y acaso mentor y amigo del joven que posteriormente, en 1961, sería el fundador del FSLN, Carlos Fonseca. En Joaquín Pasos y Manolo Cuadra se abre y se cierra la múltiple aventura de la Vanguardia, en ellos encuentra sus polos contrarios pero unidos [...]” (Valle-Castillo 1994 T.1, 20-21)

⁴ Esta distinción entre cosa y objeto aparece desarrollada por Jane Bennett en su libro *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010). Bennett inspirada en Spinoza, Deleuze y Latour propone una ecología política que se enfoque en la vitalidad material de las cosas, lo que denomina “vibrant matter”. Dialogaré con sus ideas sobre la agencia de esta materialidad para realizar mi análisis del poema de Pasos.

⁵ En su ensayo “Joaquín Pasos o el poema como crimen perfecto” Benedetti compara el rigor del poema de Pasos con el “Sermón sobre la muerte” de César Vallejo, “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda o el “Soliloquio del individuo” de Nicanor Parra (Benedetti 2014 [1967], 186).

mundo con la muerte y desolación bélica (Valle-Castillo 2014[1978]), y se ha considerado como un poema con una formulación cristiana en el que se defiende la dignidad y humanidad del hombre ante la desarticulación del mundo causado por la guerra (Cuadra 1986, Zepeda-Henríquez 2014 [1995]). Finalmente, para Ernesto Cardenal (2005 [1962]), el poema habla sobre la muerte en sus múltiples dimensiones, la muerte premonitrice del poeta en sintonía con otras muertes, aquellas lejanas y anónimas causadas por la guerra mundial.

En mi lectura de Pasos parto de la interrogante sobre qué es lo que pueden hacer las cosas en guerra en el poema. Es decir, me cuestiono qué es lo que produce la interacción de las cosas y qué pueden decirnos estos vínculos humanos y no humanos sobre la violencia bélica. Particularmente, exploro la materialidad vibrante de los metales, el cuerpo destruido y lo vegetal. En este sentido, mi acercamiento toma en consideración el materialismo radical de Jane Bennett, quien está influida por Gilles Deleuze y Bruno Latour. Así, las cosas en guerra en “Canto de guerra de las cosas”, desde un punto de vista político y ecológico, plantean el reconocimiento e inclusión de un batallón de actores nunca antes reconocidos cuando se habla sobre la devastación producida por la guerra. Son cuerpos disímiles, inconexos, en choque y en interacción que nos revelan una verdad. Esta verdad es la necesidad de construir otro tipo de comunidad, una en la que exista una reconciliación con todo lo que nos rodea, una en la que los límites establecidos entre las formas materiales de cultura y de naturaleza desaparezcan, una en la que se construya otro tipo de sensibilidad, una en donde se comprenda el dolor humano y no humano y se respete la materialidad del mundo. “Canto de guerra de las cosas” no es un poema de salvación sino más bien una épica de las cosas destruidas por la guerra, pero cuya destrucción nos apela a gestar algo, el mundo que no existe a causa de la guerra misma, un mundo sin dolor que lo conecte todo. Este mundo posible, incapaz de nacer todavía, desplaza la idea de utopía como espacio de exotización de raíces eurocéntricas, desmoronando en su caso valores europeos asociados con la idealización de la guerra mundial como hecho civilizatorio. Bajo esta línea, dialoga más bien con las nuevas relecturas de las vanguardias latinoamericanas como constructoras de utopías periféricas e invertidas.⁶En el poema,

⁶ El concepto de “utopía invertida” fue propuesto por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea para referirse al arte vanguardista latinoamericano. Inspirados en el dibujo “América invertida” (1943) de Joaquín Torres-García afirman que el impulso vanguardista del continente está basado en una consciencia autóctona que revierte concepciones eurocéntricas de las vanguardias europeas, la utopía del “nuevo mundo” es revertida, al mismo que los artistas tienen una búsqueda hacia un pasado primigenio o precolombino como el de las antiguas civilizaciones

este mundo fallecido que captura el poema y el mundo otro al que apela, no abandonará completamente el papel de la tecnología, un motor utópico de las vanguardias europeas, pero sí revertirá sus planteamientos posicionando las fuerzas tecnológicas al servicio de un mundo natural. En mi análisis, profundizo entonces en esta relación tecnología-naturaleza y su interrelación con el cuerpo, o mejor dicho con los múltiples cuerpos que nos revela el poema. Al ser un poema mayoritariamente de cosas concretas (metales, máquinas, armas, recursos naturales, barcos, vegetación, cuerpos humanos), también lo material de ellas brindan significaciones sobre el tiempo y el espacio del poema, y es esta materialidad la que hace converger diversas temporalidades, incluyendo la prehistoria, en un proceso de entrecruzamientos y dislocaciones.⁷

A nivel estructural, “Canto de guerra de las cosas” es un poema fragmentario, es decir, es varios poemas en uno solo, luego comentaré sobre el papel de la fragmentariedad en el texto. Steven White ha notado que el poema se organiza como un sermón religioso, incluso con pausas, simulando los variados paréntesis del sacerdote al dar su discurso litúrgico (White 1992, 125). La inspiración religiosa del poema aparece desde el inicio con un epígrafe del capítulo 8, versículos 18-23 de la carta del apóstol San Pablo a los Romanos, el cual ha sido leído como “el mensaje consolador de Pablo a los romanos porque se supone que el poeta también quería levantar la fe en la redención del cuerpo contra el sufrimiento de su época” (White 1992, 125). El epígrafe del poema aparece originalmente en latín, la siguiente es su traducción al español:

[Hermanos]: Sostengo que los sufrimientos de ahora no pesan lo que la gloria que un día se nos descubrirá. Porque la creación, expectante, está aguardando la plena manifestación de los hijos de Dios; ella fue sometida a la frustración, no por su voluntad, sino por uno que la sometió; pero fue con la esperanza de que la creación misma se vería liberada de la esclavitud de la corrupción, para entrar en la libertad gloriosa de los hijos de Dios. Porque sabemos que hasta hoy la creación entera está gimiendo toda ella con dolores de parto [...] (*Biblia*)

Primero, es significativo en este epígrafe la aceptación de que el sufrimiento, que en el contexto de Pablo se refiere al vivido por las comunidades judías bajo la corrupción del imperio romano, se expande también a una dimensión no humana. “La creación”, la naturaleza, está también con dolor, y ese dolor no la diviniza ni la presenta

Maya, Azteca o Inca. Para mayor información ver *Inverted Utopias: Avant-garde Art in Latin America* (2004).

⁷ Eduardo Zepeda-Henríquez ya había notado que el poema construye un espacio y tiempo intemporales en el que se traslapa el pasado y el futuro. Para más información ver su ensayo “Joaquín Pasos: sabiduría y temporalidad (Estudio de la poesía de un nuevo clásico)” (2014 [1995], 95-97).

desde una visión romántica, ella sufre como sufren los hombres (“fue sometida a frustración”, “está en esclavitud igual que ellos”). Sin embargo, ella está gestando algo, lleva algo dentro de sí que está en formación, la idea de realizar un cambio. Ese dolor más que humano y esa gestación de algo nuevo, será en el caso del poema la construcción de una realidad no bélica e inclusiva de lo no humano. Asimismo, este epígrafe bíblico establecerá un tono que seguirá todo el poema, la idea de un regreso mítico a los orígenes. Este retorno a una primordial voz ancestral participa con la propuesta vanguardista latinoamericana de una búsqueda por una utopía (revertida) también en el sentido lingüístico como nuevo modelo de autenticidad.⁸ Así, en esta creación de la atmósfera primigenia y épica participan presencias lingüísticas tales como la reapropiación de un vosotros nominal y verbal que recuerdan un pasado doloroso imperial, el uso de un tuteo inexistente en el español de Nicaragua, y anáforas y repeticiones de acumulación de cosas diversas con sus plasticidades, fragmentariedades, conexiones y emergencias que innovan el lenguaje en cuanto a que capturan detalles de sus experiencias abigarradas entre ellas y con los humanos.

Metales y materialidad vibrante de las cosas

En términos generales, la dinámica de las cosas en “Canto de guerra de las cosas” podría resumirse en el verso “todo se funde y corre al llamado de guerra de las cosas” (Pasos 2005 [1943], 158). Es decir, estas cosas no están en lentitud ni son pasivas sino por el contrario poseen un ritmo veloz, una fuerza con la que actúan que produce efectos y establecen complejas conexiones y entrelazamientos con lo humano. Las cosas llaman a otras cosas porque poseen vitalidad. Esta vitalidad de las cosas dialoga con lo que Jane Bennett denomina “materialidad vital”. En su libro *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010) ella propone valorar la materialidad de las cosas que conforman el mundo y nos invita a observarlas tan lentamente con sus conexiones hasta que se convierten en algo extrañamente vibrante, disolviendo la extrañeza hasta que se abra un compromiso humano con lo vibrante de la materia (Bennett 2010, viii). Más específicamente, Bennett reconoce, al observar las cosas, que estas exceden el significado humano, el diseño o el propósito para servir como meros útiles o instrumentos, y poseen un poder, lo que ella denomina a “thing-power”. Este poder es una agencia, afirmando que las cosas son actantes, un término que utiliza inspirada por

⁸ Vicky Unruh habla sobre la idea de utopías lingüísticas en *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*.

Bruno Latour, quien amplía la idea de lo social incluyendo a actores no humanos. Así, Bennett describe a los actantes como “a source of action that can be either human or nonhuman; it is that which has efficacy, can *do* things, has sufficient coherence to make a difference, produce effects, alter the course of events” (Bennett 2010, viii, énfasis en el original).⁹ El proyecto de Bennett entonces nos invita a pensar más allá de la jerarquía entre sujetos y objetos, elimina la idea de que el medio ambiente y lo no humano están subordinados y son instrumentales a la actividad humana, una perspectiva que me propongo a seguir al observar la materialidad de las cosas en guerra de Joaquín Pasos. Inicio el análisis citando la primera parte de “Canto de guerra de las cosas”:

Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la piedra,
 si es que llegáis a viejos,
 si es que entonces quedó alguna piedra.
 Vuestros hijos amarán al viejo cobre,
 al hierro fiel.
 Recibiréis a los antiguos metales en el seno de vuestras
 familias,
 trataréis al noble plomo con la decencia que corresponde a su
 carácter dulce;
 os reconciliaréis con el zinc dándole un suave nombre;
 con el bronce considerándolo como hermano del oro,
 porque el oro no fue a la guerra por vosotros,
 el oro se quedó, por vosotros, haciendo el papel de niño
 mimado,
 vestido de terciopelo, arropado, protegido por el resentido
 acero...
 Cuando lleguéis a viejos, respetaréis al oro,
 si es que llegáis a viejos,
 si es que entonces quedó algún oro. (Pasos 2005 [1943], 156)

Estos versos con tono religioso y apocalíptico hacen referencia a una hipótesis, la posibilidad de que el hombre, como especie, llegue a viejo, una probabilidad de existencia implícitamente cuestionada por el grado de multiplicación de muertes humanas a causa de la guerra. No hay que olvidar que años como 1945 significaron la vaporización o eliminación de cuerpos a gran velocidad y escala por la tecnología armamentista detrás de la Segunda Guerra Mundial (Torgovnick 2005, xi). En el poema, la situación es que el hombre no entiende el funcionamiento de los metales, tal como a los comales y las ollas del *Popol Wuj*, el ser humano los ha maltratado o tergiversado.

⁹ Bruno Latour propone pensar lo social no como relaciones formadas sólo por agentes humanos sino también por el resultado de asociaciones entre elementos que en sí no son sociales, porque nada es social *a priori*. En este sentido, Latour propone la teoría del actor-red (ANT) en la cual se establece un ensamblaje de relaciones entre aspectos heterogéneos reconociéndole capacidad de “agencia” o de acción a elementos no-humanos (artefactos, máquinas, edificios, etcétera) (2008 [2005], 42-43).

No hemos tratado al plomo con la decencia que merece ni hemos dado al zinc un nombre suave sino más bien uno tosco, “zinc”, pero contrario al citado episodio del *Popol Wuj*, Pasos propone la posibilidad de una reconciliación con los metales. Esta reconciliación es la aceptación de los metales en nuestro seno familiar reconociendo la vitalidad que poseen, la cual les hemos quitado, y a cambio convivir con ellos de otra manera, una manera que nos permita maravillarnos con sus potencialidades, con sus capacidades de transformación y sus vidas “materiales”. De allí no es de extrañar que Deleuze y Guattari denominaran a los metales y a la metalurgia como “nomadismos” de la materia por sus capacidades de movimiento y de transformación, por poseer una conciencia de materia siempre en construcción y en flujo, desde las capacidades de maleabilidad que realizan los metalúrgicos al trabajar el metal hasta los propios componentes proteicos del metal (Bennett 2010, 59)¹⁰. Así, con la manipulación el hierro se vuelve acero y el cobre es un conductor de electricidad. Por su parte, el oro, como el que se describe en este poema, posee un lugar privilegiado, tiene un poder histórico como valor monetario derivado de su propia materialidad. El oro es también una entidad que provoca una atracción humana, un agente promotor de la fragilidad entre los hombres que en tiempos de guerra devela el carácter mercantilista de esta empresa. Entonces, los versos iniciales nos brindan también una meditación sobre los agenciamientos derivados de las relaciones hombres-metales y la participación de los metales con la violencia de la guerra. Aunque Bennett no ahonda en este aspecto, es preciso mencionar que Deleuze y Guattari reflexionaron sobre esta relación de los metales y el papel de los metalúrgicos en la guerra para crear fuerzas de cambios contra el Estado¹¹. Los filósofos proponen que el oro junto con los otros metales en sus múltiples formas como expresión monetaria, de armas y de ornamentación brindan poder y significados, teniendo la potencialidad tanto para ser instrumentos de explotación como de liberación (Deleuze y Guattari 2015 [1980], 403-405).

¹⁰ Asimismo, al hablar de “nomadismos” de los metales Deleuze y Guattari reflexionan sobre la relación especial de la metalurgia con la itinerancia y los procesos de desterritorialización o movimientos de huida que producen líneas de fuga. El artesano-metalúrgico sigue los flujos del metal, pero también como sujeto itinerante sirve de puente entre sociedades radicalmente diferentes y sus respectivos espacios, pertenece a espacios “lisos” o descentralizados del poder (nómadas) y brinda suministros a los agricultores imperializados de espacios “estriados” (coercitivos) (Deleuze y Guattari 2015 [1980] 411-412).

¹¹ Los metales participan en la cultura nómada y en sus máquinas de guerra. Deleuze y Guattari denominan “máquina de guerra” al conjunto de fuerzas de invención nómada formadas fuera de las lógicas estatales que participan en contra del Estado y utilizan la guerra para reconfigurar el espacio de una manera opuesta a él. Paradójicamente, el Estado puede apropiarse de la máquina de guerra y cambiar su naturaleza convirtiéndola en una institución militar como mecanismo contra los propios nómadas (Deleuze y Guattari 2015[1980], 418).

Volviendo al poema, la personificación de los metales refleja emociones—por ejemplo, se menciona la nobleza del plomo, la malacrianza del oro y el resentimiento del acero—y estas emociones muestran que los hombres afectan a los metales y los metales afectan al hombre. Afectos en un sentido doble. En un primer sentido, afectos o “geoafectos”¹² que buscan también comparar sin jerarquías la vitalidad metálica con la vida humana. Es decir, la vida humana y la de los metales se asemejan en cuanto a que ambos poseen en sus cuerpos partículas minerales, y ambos surgen de la interacción de muchas entidades, pues son el resultado de las agencias humanas, biológicas y geológicas (Bennett 2010, 59-60). En un segundo sentido, afecto entendido por Deleuze en cuanto a la relación de los cuerpos que chocan o entran en contacto y que inducen cambios de estado entre sí, una interacción que trata de capturar configuraciones increíbles, dolorosas, trágicas, y destructivas de las cosas y los cuerpos en eventos corporales diversos.¹³ Esta primera parte del poema invita entonces a comprometernos auténticamente con las entidades metálicas para entender los afectos emergentes de ellas y tal vez comprender aquello que dijeran Deleuze y Guattari sobre la coexistencia del metal en todo: “hasta las aguas, las hierbas y las maderas, los animales están poblados de sales o elementos minerales”(Deleuze y Guattari 2015 [1980], 412). Esta afirmación también es una reflexión de que, si el mundo está formado de cuerpos minerales, entonces la guerra podría verse como un desbalance o descontrol de estos minerales.¹⁴ Los metales en el poema de Pasos acuden al hombre porque en el “mundo humano” —aquel el de la guerra—todo está en descontrol y la reconciliación con los metales significa una búsqueda por una estabilidad de todo lo mineral, lo cual metafóricamente podríamos interpretar como lograr la paz.¹⁵

¹² Tomo prestada esta palabra de Bennett quien en su libro aborda también la vida del metal, analizando las características de los metales y enfatizando que parte de su proyecto es teorizar un tipo de “geoafecto” o “vitalidad material” (Bennett 2010, 61).

¹³ Deleuze escribe sobre afecto en muchos de sus libros y textos inspirado por Baruch Spinoza. Ver por ejemplo *Spinoza: filosofía práctica* (1984).

¹⁴ Esta idea de la guerra como una enfermedad que ataca al cuerpo político versus la paz que significa salud, es de larga data, pudiéndose rastrear desde el discurso enciclopedista antibélico francés del siglo XVIII, el cual influenció, por ejemplo, a otros poetas nicaragüenses como Rubén Darío en sus poemas antibélicos sobre la Primera Guerra Mundial.

¹⁵ La reflexión alquímica de Pasos en estos versos iniciales sobre el mundo que rodea al hombre a través de lo mineral, tiene resonancias con poemas casi contemporáneos como “Canto a un dios mineral” (1942) del mexicano Jorge Cuestas. El poema de Cuestas es igualmente fragmentario y sin duda más abstruso, pero contiene un fuerte impulso metafísico similar al texto de Pasos. Para una lectura sobre el papel de la química en el poema de Cuestas ver el ensayo “Jorge Cuesta, el más triste de los alquimistas” (1988) de Víctor Díaz Arciniega (59-82).

Guerra, cuerpos destruidos y naturaleza descarnada

En otra sección del poema la sangre será también otra de las cosas que posee una materialidad vital. Esta sustancia será la que producirá significados y la que conectará todo en los versos. Esta sangre se caracteriza por tener mucha fuerza líquida y por constituir un ensamblaje de varias entidades relacionadas con el mundo natural. La sangre será agua, y el agua será ríos, y los ríos serán naturaleza. No obstante, en el poema, esta sangre también se extingue volviéndose sequía. Una sequía cuyo significado atribuyo a una proyección de lo que le sucederá al soldado al ser herido en la guerra. Es decir, la sangre del soldado quedará recorriendo anónima en los campos de batalla hasta secarse y desaparecer. La desaparición de esta sangre se equiparará en el poema con la sequedad de los ríos, y al no tener el cuerpo humano sangre ni el mundo agua el hablante lírico afirma que envidiaremos “la bomba hidráulica de un inodoro palpitante [y] la constancia viva de un grifo” (Pasos 2005 [1943], 157); es decir, todas aquellas cosas contenedoras de este líquido vital. En síntesis, el énfasis en esta sección del poema es recalcar la destrucción física del interior del cuerpo del soldado, utilizando la exposición de su sangre como una materia preciosa porque produce significados. Asimismo, el poema de Pasos también nos sugiere que las dimensiones de destrucción y de muerte en la guerra se expanden e incluyen también el medio ambiente en donde cae ese cuerpo herido y sangrante del soldado. Esta expansión de la destrucción dialoga con la naturaleza misma de la Segunda Guerra Mundial que, como guerra total, incluyó la devastación de todos y de todo, particularmente la matanza intencionada de civiles con el holocausto y la realidad nuclear de Hiroshima-Nagasaki, eventos devastadores de los cuales el poema será una premonición. A manera de ejemplo, en la destrucción nuclear en Hiroshima y Nagasaki, las bombas produjeron efectos inmediatos y posteriores devastadores, los rayos de las explosiones quemaron las ciudades y los cuerpos y la radiación penetró en otros habitantes muriendo posteriormente. Así, se estimó que en Hiroshima murieron alrededor de 90,000 personas y otras 40,000 fueron heridas, falleciendo muchas de ellas por la radiación, y en Nagasaki murieron 37,000 personas y otras 43,000 fueron heridas, contabilizándose un total de 200,000 civiles muertos en todo el desastre nuclear (Weber 1997). Asimismo, el poema de Pasos es un antecedente de cierta tendencia en la poesía latinoamericana futura, la cual al igual que el poeta nicaragüense toma consciencia de la crisis de guerras mundiales y los efectos devastadores producidos por la Segunda Guerra Mundial. Me refiero a la poesía de Raúl Zurita, pero particularmente a la de Óscar Hahn. Este último poeta en sus *Poemas de la era nuclear* (2008) crea similarmente a Pasos espacios apocalípticos y distópicos con

escenas bíblicas en los cuales deshumaniza lo humano y humaniza lo no humano, por ejemplo, en poemas como “Visión de Hiroshima” o “Reencarnación de los carniceros”. Así, no dudo que la temática y estética de Hahn está influenciada por la de Pasos, la diferencia radicaría en que el poeta chileno logra crear un dialogo entre la historia mundial de destrucción humana con su propio contexto histórico y político (el derrocamiento de Allende, la dictadura de Pinochet), y Pasos, por el contrario, no ahonda en este aspecto, sino que más bien piensa en la guerra como un fenómeno mundial y lo que hace es internacionalizar ese dolor. Desde la tradición poética nicaragüense, el poema de Pasos también dialoga con Salmón de la Selva y *El soldado desconocido* (1922) que se centra en la figura anónima y despersonalizada del soldado y su interacción con tecnología armamentística (balas, granadas, bayonetas, alambradas, etc.) para resignificar la experiencia bélica de la Primera Guerra Mundial. Asimismo, comparte ciertas preocupaciones existentes en la poesía de Ernesto Cardenal que toman en cuenta lo nuclear, el armamentismo, la tecnología y la astrofísica en un plano global, como en poemas “Apocalipsis” o su *Cántico cósmico* (1989).

Retomando nuevamente el poema, ante el desierto de los ríos y el vaciamiento de los cuerpos humanos, el texto presenta posteriormente una plegaria. El hablante lírico enuncia una deprecación, ya que si todo muere hay que reconstruir todo nuevamente. Y pide desaparecer al hombre de carne y hueso y construir otro tipo de hombre. Se dice en la plegaria del poema:

Dadme un motor más fuerte que un corazón de hombre.
 Dadme un cerebro de máquina que pueda ser agujereado sin dolor.
 Dadme por fuera un cuerpo de metal y por dentro otro cuerpo de metal
 igual al del soldado de plomo que no muere,
 que no te pide, Señor, la gracia de no ser humillado por tus obras,
 como el soldado de carne blanducha, nuestro débil orgullo,
 que por tu día ofrecerá la luz de sus ojos,
 que por tu metal admitirá una bala en su pecho,
 que por tu agua devolverá su sangre.
 Y que quiere ser como un cuchillo, al que no puede herir otro cuchillo. (Pasos 2005 [1943], 157)

Estos versos no se refieren a reconstruir una identidad híbrida de hombre y máquina en la que exista el acoplamiento del cuerpo humano a lo tecnológico, o lo que Donna Haraway denomina *cíborg*, sino más bien se propone la total sustitución del

cuerpo humano por el cuerpo de la máquina¹⁶. Aunque estos versos poseen cierta resonancia con el discurso futurista de Filippo Marinetti, sin embargo, la posición del poema al respecto será compleja. El poeta no propone una alabanza hacia las articulaciones futuristas, pero tampoco, contrario a las posiciones de otros poetas vanguardistas latinoamericanos,¹⁷ reacciona hostilmente hacia ellas en cuanto a negación de los medios tecnológicos. La tecnología en el poema es instrumental. La voz del poema se hace valer de una estética bélica para proponer desde allí una ética, y lo hace para socavar la guerra misma. En vez de cantar a la fuerza violenta del espíritu guerrero, el poema enuncia una constante preocupación por la destrucción que produce la guerra. Por lo tanto, en los versos antes citados, la sustitución del cuerpo por la máquina no desprecia ni enaltece a la máquina, sino más bien esta deviene un actante que contribuye a mostrar la verdadera tragedia del hombre en la guerra. Esta tragedia significa que es imposible para el ser humano no sufrir ni ser vulnerable cuando está en la guerra pues es justamente en ese evento extremo cuando su vulnerabilidad es mayor. Pensar que el hombre no sufre es imposible por lo que la única manera para evitar que el hombre no sienta el dolor es destruir su propio cuerpo, es construir “un cuerpo de metal y por dentro otro/cuerpo de metal”. La extrañeza de imaginar el interior de un cuerpo hecho de metal produce un vacío, un vacío que plantea una reflexión, la idea que la militarización está tan compenetrada en el ser humano que se incrusta, destruye la carne humana y crea su propia anatomía. Y el hombre de carne y hueso, el que es destructible porque es humano, no puede sobrevivir con esa mentalidad. Por otro lado, esta maquinización en “Canto de guerra de las cosas” se extiende también a todo el entorno natural. Así, en otra sección del poema se describe el mundo con abundante “cosecha de balas” con “campos sembrados de bayonetas” en donde “revientan las granadas” y existe “un fecundo nido de bombas robustas” (Pasos 2005 [1943], 158). Esta utilización de metáforas vegetales ha sido un recurso común en el discurso bélico de los grandes conflictos mundiales. Al respecto, Elaine Scarry ha observado que en estas guerras las bombas y otras armas de destrucción adquieren nombres relacionados

¹⁶ Para Donna Haraway, “a cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction” (149). Para mayor información ver su manifiesto en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (1991).

¹⁷ Es importante mencionar que existió un patrón en varios poetas de la vanguardia latinoamericana de rechazar las ideas bélicas del futurismo. Por ejemplo, Vicente Huidobro escribió “Futurismo” un texto en el que deja constancia de su rechazo hacia Marinetti por considerarlo misógino y no innovador. Para mayor información sobre la recepción negativa de Marinetti en Latinoamérica y una recopilación de manifiestos contra el futurismo ver *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina* (1982) de Nelson Osorio.

al mundo vegetal, por ejemplo, los misiles americanos eran nombrados “recogedor de cerezas” (*cherry picker*), las bombas incendiarias en Corea del Norte eran “rosa rosada” (*pink rose*) y los aviones suicidas japoneses en la Segunda Guerra Mundial se denominaban “flores nocturnas” (*night blossoms*) (Scarry 1985, 66). Scarry asocia la recurrencia a este tipo de discurso con un mecanismo para minimizar o neutralizar el daño humano que se sufre en la guerra, creándose analogías con el mundo vegetal para eliminar la realidad del sufrimiento en la que se percibe que las plantas son inmunes al dolor (Scarry 1985, 66). No obstante, las metáforas vegetales del poema de Pasos tienen un significado totalmente distinto. Las armas vegetales no callan ni minimizan el dolor sino más bien plantean la idea que al dolor hay que enunciarlo todo el tiempo y por eso estas metáforas enfatizan en la proliferación de la violencia en la naturaleza. Estas metáforas nos dicen que la violencia en la guerra es tan fecunda que germina y brota por todos lados, crea otro tipo de vida, una en donde la guerra se convierte en algo natural porque se naturaliza la violencia, no porque la violencia ‘se haga natural’ en el sentido pasivo del concepto de naturaleza, sino porque la naturaleza asume su agencia, como actora que interviene en los conflictos humanos.

Al visibilizarse las dinámicas de las cosas, su fuerza y su violencia, “Canto de guerra de las cosas” también nos presenta una crítica al ego del hombre que pretende dominar estas cosas y callar sus potencialidades. Existe una equiparación entre la dominación que hace el hombre de otros durante la guerra con el sometimiento del ser humano sobre lo no humano. Siguiendo esta idea, lo que crítica la voz del poema, si reflexionamos desde un contexto poscolonial latinoamericano, es el mismo ego occidentalista de un “Yo-conquistador” del que nos habla Enrique Dussel¹⁸ en la conquista de América en 1492 y que se extiende en todos los casos de guerras cuando los combatientes convierten a sus enemigos en lo “Otro”, en lo mismo “en-cubierto” a ser conquistado, colonizado, civilizado o destruido (Dussel 1992, 53). El poema le impugna al ser humano que se considere superior a las demás cosas, que produzca violencia no sólo física sino también cognitiva al imponerse sobre las demás dinámicas existentes en el mundo. En uno de los fragmentos del poema, la voz lírica les advierte a estos hombres, a quien llama “Vosotros, dominadores de cristal”, que en la guerra de

¹⁸ Por supuesto que mi lectura se aleja de la ideología pro-colonial e imperial de Pasos, quien en textos tales como “Hacia un movimiento imperial hispano” defendió un proyecto cultural heredado de la cultura hispana y de su pasado de colonización en las Américas, o en “Origen e interpretación de la mujer nicaragüense” celebra en la mujer el mestizaje de una manera gloriosa y divina sin cuestionar el grado de violencia detrás de este proyecto colonizador. Para mayor información ver *Prosas de un joven*, Tomo II.

las cosas sus patrones de dominación se desvanecen. La destrucción de la guerra funde a todos y expone la materialidad del hombre de una forma violenta mostrando “vuestras lágrimas envueltas de celofán, vuestros/corazones de bakelita/vuestros risibles y hediondos pies de hule” (Pasos 2005 [1943], 158). Es evidente que al inicio de su poema Pasos menciona una jerarquía sobre algunos de los metales, no todos han tenido el mismo valor ante los ojos de los hombres (como en el caso del oro), pero en esta sección del poema cuando el caos sucede se destruye cualquier signo de jerarquía. Posteriormente a este fragmento, se presentan otros versos que dialogan también con la crítica que hace el poema al ego antropocéntrico y guerrero del hombre al presentarse lo que considero es la recreación de una expedición que fracasa al naufragar. En esta escena, los marineros a la deriva le preguntan al capitán hacia dónde se dirigen sin tener una respuesta concreta, el mar posee una fuerza destructiva, “no hay peces, ni olas, ni estrellas, ni pájaros” y luego sucede el naufragio en el cual se ahoga la tripulación “los marineros se preguntan ¿qué pasa? con las manos, / han perdido el habla” (Pasos 2005 [1943], 159).

La idea de que haya este grupo de hombres que podrían ser desde conquistadores hasta todos aquellos exploradores que quieran apropiarse de un espacio marítimo y que fracasan destruye la visión del hombre indestructible que se apropia de su entorno natural. Al igual que a estos marineros, en la guerra la visión gloriosa del hombre se destruye y al igual que los marineros, los combatientes no saben qué es lo que va a suceder con ellos. El hablante lírico afirma sobre la escena del naufragio que “nunca volverá a pasar nada. [los marineros] nunca lanzarán el ancla” (Pasos 2005 [1943], 159). Esa incertidumbre de no saber si se vivirá o morirá la experimentan ambas figuras, y considero que esta escena del poema recrea ese estado de ánimo, esa visión de derrota y de vulnerabilidad ante “la tempestad” de la guerra.

La vida constituye otra de las cosas en el poema que posee una materialidad vital. Esta es personificada como una entidad ambulante, una fuerza inquieta que nunca descansa porque está en constante movimiento: [ella] “iba y venía, iba en el venir, venía en el yendo, como que si fuera viniendo” (Pasos 2005 [1943], 159). Esta vida no es un destino misterioso para el hombre: “no había que buscarla en las cartas de naipes ni en los/juegos de cábala”,¹⁹ está paradójicamente tan cercana y a la vez distante porque su

¹⁹ Este verso hace referencia directa a T.S. Eliot en *The Waste Land* y su “Madame Sosostriis, famosa vidente”, quien, por medio de su “baraja maldita”, presagia la muerte por ahogamiento de “un marinero fenicio”. Para mayor información sobre el uso de la intertextualidad de Pasos con T. S. Eliot ver el estudio de Steven White *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*.

fuerza lo irradia todo y “todos los signos llevaban su signo” (Pasos 2005 [1943], 159). Esta vida enunciada por el poema dialoga plenamente con la conceptualización de “una vida” de Gilles Deleuze, en su ensayo titulado “La inmanencia: una vida...”, donde plantea que “una vida” es una vitalidad indeterminable, una fuerza que “no depende de un Ser ni está sometida a un Acto: conciencia inmediata absoluta cuya actividad no remite a ningún ser, pero no cesa de ponerse en una vida” (Deleuze 2002 [1995], 234). Esta vida señala lo que en *Mil mesetas* se describe como esa “materia-movimiento, esa materia-energía, esa materia-flujo, esa materia en variación, que entra en los agenciamientos y que sale de ellos” (Deleuze y Guattari 2015 [1980], 408). Bennett utiliza esta definición de “una vida” para afirmar que los cuerpos no orgánicos poseen una vitalidad impersonal, agregando a esta conceptualización que el poder de “una vida” no sólo se manifiesta como una fuerza creadora, “una beatitud” la llama Deleuze, sino que también posee un lado oscuro, es un terror, es menos una plenitud y más un vacío radical sin sentido (Bennett 2010, 54). Esta observación de Bennett afirma un sentido paradójico sobre la existencia de fuerzas creadoras y a la vez destructivas flotantes, llenas de vitalidad, pero a la vez de vacío. La personificación de la vida en “Canto de guerra de las cosas” adquiere estas mismas cualidades. Ella posee una fuerza positiva en la que en su recorrido “bajaba en medio de la multitud y/besaba a cada hombre”, “acariciaba cada cosa con sus dedos suaves”, pero a la vez es vacía e inasible ya que “flota ciega en las calles como una niebla borracha” o “estaba de pie junto a todas las paredes como un ejército de mendigos” (Pasos 2005[1943], 159). Desde otra perspectiva, estas descripciones de la vida son congruentes con la condición que experimenta el concepto de la vida durante la guerra. Felipe Martínez-Pinzón y Javier Uriarte han comentado cómo en la conceptualización de la guerra por Carl von Clausewitz esta se representa a través de una indefinición, como un espacio de invisibilidades e incertidumbres, de allí que lo bélico sea lo que se esfuma, una niebla (Martínez-Pinzón y Uriarte 2016, 7-8). La vida entonces para los que viven la guerra es similar, esta adquiere un carácter ambiguo en cuanto a que está presente, pero es invisibilizada fácilmente, es intensa porque en medio de la destrucción y la muerte su vitalidad es más notoria. En suma, el poema presenta la erupción de la vida como una cosa que va más allá de la pertenencia a un cuerpo individual, es vitalidad que está presente en todo, pero al mismo tiempo se disipa fácilmente. En otros de los fragmentos de “Canto de guerra de las cosas” Pasos crea una naturaleza oscura y

descarnada. Constituye una vegetación oscura en cuanto a que no es catalogable a primera vista para el ser humano porque no se establece una delimitación sobre lo que es humano y lo que es vegetal. Es paralelamente oscura en un sentido lúgubre porque esta naturaleza produce otro tipo de vida gracias a la muerte del hombre. Los cuerpos putrefactos de los soldados muertos en guerra componen el fertilizante que dará vida a esta vegetación. Las descripciones de la naturaleza poseen un feísmo derivado de la propia violencia del hombre. Estas metáforas también nos recuerdan que dentro de las cosas hay aspectos inconciliables y conflictivos que emergen dentro del caos bélico. Se describe esta vegetación en el poema:

Somos la orquídea de acero,
florece en la trinchera como el moho sobre el filo de la
espada,
somos una vegetación de sangre,
somos flores de carne que chorrean sangre,
somos la muerte recién podada
que florecerá muertes y más muertes hasta hacer un
inmenso jardín de muertes.

Como la enredadera púrpura de filosa raíz,
que corta el corazón y se siembra en la fangosa sangre
y sube y baja según su peligrosa marea.
Así hemos inundado el pecho de los vivos,
somos la selva que avanza.
Somos la tierra presente. Vegetal y podrida.
Pantano corrompido que burbujea mariposas y arco-iris.
Donde tu cáscara se levanta están nuestros huesos llorosos,
nuestro dolor brillante en carne viva,
oh santa y hedionda tierra nuestra,
humus humanos. (Pasos 2005 [1943],160)

En estos citados versos al cantarse a un plural “somos” se produce un entrelazamiento entre el cuerpo humano destruido y hecho pedazos con la naturaleza. Estos versos tienen gran resonancia con el simbolismo francés de Arthur Rimbaud y su famoso poema “El durmiente del valle” en la manera en que se presenta una escena de un cuerpo de un soldado destruido por la guerra que está inmerso en la naturaleza. Se indica en el poema de Rimbaud: “Un soldado, sin casco y con la boca abierta, / [...] Con sus pies entre gladios duerme y sonrío como/sonríe un niño enfermo; sin duda está soñando:/Natura, acúnalo con calor: tiene frío [...]” (Rimbaud 1998 [1872], 273). Con este apóstrofe, la voz poética suplica a la naturaleza que lo meza, en un encuentro pacífico entre lo humano y no humano que proyectan ambiguamente la idea de que el soldado aún está con vida, pero cuya muerte es confirmada al final del poema con dos agujeros en el pecho. Por su parte, la propuesta del poema de Pasos va un paso más allá

en el sentido que el cuerpo del soldado ya está virtualmente fragmentado, y está fundiéndose con la naturaleza. No hay distinción entre donde termina y comienza el cuerpo humano y el cuerpo vegetal. Asimismo, este ensamblaje de naturaleza descarnada con “vegetación de sangre” y “flores de carne que chorrean sangre” son metáforas propositivas. Es decir que a pesar de connotar estas metáforas muerte y destrucción también recapturan la cualidad “extraña” de nuestra propia carne, nuestro parentesco con lo no humano, en este caso con el ecosistema vegetal. Estas metáforas son un ejemplo de la materialidad vital a la que alude Bennett en su libro y que nos dice que:

[Our] ‘own’ body is material, and yet this vital materiality is not fully or exclusively human. [Our] flesh is populated and constituted by different swarms of foreigners...the bacteria in the human microbiome collectively possess at least 100 times as many genes as the mere 20,000 or so in the human genome...we are, rather, an array of bodies, many different kinds of them in a nested set of microbiomes. If more people marked this fact more of the time, if we were more attentive to the indispensable foreignness that we are, would we continue to produce and consume in the same violently reckless ways? (Bennett 2010, 112-13)²⁰

Las ideas de Bennett y las descripciones de la naturaleza descarnada de Pasos, en las que la tierra está formada por “humus humano”, brindan un panorama amplio de la interdependencia de las diferentes entidades que existen en el mundo. La tierra está compuesta tanto por elementos vivos como muertos, y confirman que puede existir vida desde la muerte. Desde otra línea de pensamiento, cuando se describe esta selva podrida que avanza, que inunda “el pecho de los vivos”, la naturaleza se convierte en una especie de entidad ajusticiadora. La naturaleza en el poema es un organismo ajusticiador en el sentido que su violenta proliferación es un recordatorio sobre el hecho de que su materialidad está compuesta del cuerpo de los ausentes.

El recorrido que he hecho en diversas secciones de “Canto de guerra de las cosas” nos confirma que las cosas destructoras y destruidas del mundo, como los metales, las partes del cuerpo humano y la vegetación interactúan y responden ante la guerra. Ellas tienen vitalidad en cuanto a que ejercen fuerza desde su propia materialidad, a veces las interacciones fluyen de una manera más orgánica, expresando un sentido de reconciliación entre lo humano y no lo humano, como es el caso de los metales. Otras veces las cosas del poema logran un ensamblaje chocante y más violento

²⁰ Hay que tener en cuenta que Bennett nos da apertura a dos posibilidades: deshumanizar lo humano o humanizar lo no humano.

como sucede con las metáforas vegetales de las armas y la naturaleza vuelta carne. Lo interesante es que desde la muerte y desde las armas algo siempre se está reproduciendo. Eso es el dolor. El dolor es la gran entidad que une y que mueve a todos a que respondan a su llamado. En el poema, el sufrimiento no es algo abstracto, sino que está materializado en todo, es un malestar que se proyecta más allá del hombre, pero eso sí el hombre está en el centro de él como su creador y su primera víctima. Sobre este dolor se afirma:

No es un dolor por los heridos ni por los muertos
 No es un dolor por los heridos ni por los muertos,
 ni por la sangre derramada ni por la tierra llena de lamentos
 ni por las ciudades vacías de casas ni por los campos llenos
 de huérfanos.
Es el dolor entero.
 No pueden haber lágrimas ni duelo
 ni palabras ni recuerdos,
 pues nada cabe ya dentro del pecho.
 Todos los ruidos del mundo forman un gran silencio.
 Todos los hombres del mundo forman un solo espectro.
 En medio de este dolor, ¡soldado!, queda tu puesto
 vacío o lleno [...] (Pasos 2005 [1943],163, subrayado mío)

El dolor descrito por el “Canto” es el de la guerra. Aunque no niego las lecturas del poema como un viaje metafísico que posee un dolor espiritual o existencial (White 1992). “Canto de guerra de las cosas” también nos refiere en una primera instancia a un dolor físico. El dolor físico del soldado que deja “su puesto vacío o lleno” y cuyo sufrimiento se extiende a las demás cosas. Un dolor físico que, como sostiene Scarry, es indisociable de la experiencia bélica ya que en sí uno de los propósitos de la guerra misma es el acto de producir heridas (Scarry 1985, 63). Asimismo, este dolor nos dice mucho sobre la estructura misma del texto. Es decir, la fragmentariedad que presenta “Canto de guerra de las cosas” tiene que ver con cómo la violencia bélica puede desestructurar física y mentalmente el cuerpo de quien la sufre al igual que el hablante lírico requiere de un mundo desintegrado para poder enunciar este dolor en el cuerpo desestructurado del poema. Como mencioné anteriormente, en otra lectura del poema se compara a Pasos con el creacionismo de Huidobro en su capacidad para concebir nuevos mundos como un pequeño dios (Valle-Castillo 2014 [1978]). No obstante, la creación del mundo de las cosas en guerra en el poema de Pasos posee una propuesta orgánica y no jerárquica de la relación del hombre con su entorno. Irónicamente, las mismas valoraciones que hizo Pasos sobre Huidobro se las podríamos atribuir a su propia poética ya que él es alguien que “conoce el llamado de las cosas a las palabras,

ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables” (Pasos 2014 [circa 1940], 126). Existen similitudes estéticas entre el poema de Pasos y Huidobro, pero dudo que existan semejanzas ideológicas reflejadas en este “Canto”. ¿Puede un pequeño dios preocuparse por la materialidad de lo humano y lo no humano y equiparar el dolor en todo tipo de cuerpos? En fin, el mundo que nos presenta Pasos posee una imaginación fecunda similar a la de Huidobro, pero el dolor bélico que emana de ese mundo es siempre un marcador que nos recuerda la realidad de la guerra. Una realidad que aparece representada en las estrofas finales del poemario cuando el soldado herido se dirige a un alguien que no es enunciado, pero que se puede considerar a nosotros los lectores para que seamos testigos de su dolor expresado en la materialidad de su cuerpo destruido. Dice el soldado: “Mira mi cabeza hendida por millares de agujeros [...] / Toca mi mano, esta mano que ayer sostuvo un acero: / ¡puedes pasar en el aire, a través de ella, tus dedos! (Pasos 2005 [1943], 163). Esta apelación para que reaccionemos ante su dolor, para que valoremos el complejo tejido de interacciones vibrantes y destructoras de las cosas, para que pensemos al hombre en un mundo con una realidad no bélica y desde otra sensibilidad, es la propuesta que nos apela “Canto de guerra de las cosas”.

Bibliografía

- Benedetti, Mario. 2014 [1967]. “Joaquín Pasos o el poema como un crimen perfecto”, *Lengua: Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Centenario del nacimiento de Joaquín Pasos Argüello*. Academia Nicaragüense de la Lengua. 38: 186-193.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Biblia. Espacio Sagrado: tu oración en línea*. <http://www.espaciosagrado.com/node/186084>
Visitado 15 enero 2018.
- Cardenal, Ernesto. 2005 [1962]. “Presentación”. *Poemas de un joven*. Managua, Directiva Festival Internacional de Poesía de Granada.
- _____. *Canto Cósmico*. 1989. Managua: Nueva Nicaragua.
- Chiriboga Holzheu, Alesssandra. 2014. “Desencuentros en la Vanguardia literaria: Nicaragua, Guatemala y Costa Rica”. Diss. University of Pittsburgh.

- Cuadra, Pablo Antonio. 1986. "Pablo Antonio Cuadra." *Culture & Politics in Nicaragua: Testimonies of Poets and Writers*, by Steven F. White. New York: Lumen Books.
- De la Selva, Salomón. 1971 [1922]. *El soldado desconocido*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA).
- Delgado Aburto, Leonel. 2002. *Márgenes recorridos. Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Nicaragua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2015 [1980]. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vásquez Pérez. España: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 2002 [1995]. "Últimos textos: El 'yo me acuerdo' La inmanencia de una vida..." *Contrastes: Revista Interdisciplinar de Filosofía*. Vol. 2: 219-237.
- . *Spinoza: filosofía práctica*. 1984. Trad. Antonio Escotado. España: Tusquet.
- Díaz Arciniega, Víctor. 1988. "Jorge Cuesta, el más triste de los alquimistas". En Sergio Fernández, ed. *Multiplicación de Contemporáneos: ensayos sobre la generación*. México: UNAM. 59-82.
- Dussel, Enrique. 1992. *1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del "mito de la modernidad": conferencias de Frankfurt, octubre de 1992*. Bogotá: Ediciones Antropos.
- Eliot, T.S. 2015 [1922]. *Tierra Baldía*. Trad. Andreu Jaume. España: Lumen.
- González Suárez, Julián. 1999. *Encuentro con la vanguardia literaria de Nicaragua*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural.
- Hahn, Óscar. 2008. *Poemas de la era nuclear: antología (1961-2008)*. Madrid: Bartleby Editores.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Latour, Bruno. 2008 [2005]. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Gabriel Zadunaisky, trad. Buenos Aires: Manantial.
- Martínez-Pinzón, Felipe y Javier Uriarte. 2016. "Entre el humo y la niebla. Guerra y cultura en América Latina". Felipe Martínez-Pinzón y Javier Uriarte, eds. *Entre el humo y la niebla: guerra y cultura en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 5-30.
- Osorio, Nelson. 1982. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Pasos, Joaquín. 2005 [1943] "Canto de guerra de las cosas". *Poemas de un joven*. Managua, Directiva Festival Internacional de Poesía de Granada.

- _____. “Conferencia sobre Vicente Huidobro”. 2014 [circa 1940]. *El Hijo Azul: Revista literaria del Centro Nicaragüense de Escritores*. V.9: 116-126.
- _____. “Hacia un movimiento imperial hispano”. 1994 [circa 1940]. *Prosas de un joven*. Tomo II. Julio Valle Castillo, ed. Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua. 61-76.
- _____. “Origen e interpretación de la mujer nicaragüense”. 1994 [1940]. *Prosas de un joven*. Tomo II. Julio Valle Castillo, ed. Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua. 13-24.
- Popol Wuj*. 2008 [1861]. Trad. Sam Colob. Guatemala: Cholsamaj.
- Rimbaud, Arthur. “El durmiente del valle”. 1998 [1872]. *Poesías completas. Edición bilingüe de Javier del Prado*. Trad. Javier del Prado. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Ramírez, Mari Carmen y Héctor Olea. 2014. *Inverted Utopias: Avant-garde Art in Latin America*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Santos, Boanventura de Sousa. 2009. *Epistemología del sur*. México: Siglo XXI Editores/CLACSO.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Torgovnick, Marianna. 2005. *The War Complex: World War II in Our Time*. Chicago: University of Chicago Press.
- Unruh, Vicky. 1994. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkley: University of California Press.
- Valle-Castillo, Julio. 1994. “La prosa de un joven que nunca escribió prosa.” En Joaquín Pasos, *Prosas de un joven*. Tomo I. Julio Valle Castillo, ed. Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua. 11-47.
- _____. “Dos pequeños dioses, Huidobro y Joaquín Pasos”. 2014 [1978]. *El Hijo Azul: Revista literaria del Centro Nicaragüense de Escritores*. V.9 :66-71.
- Weber, Mark. “Was Hiroshima Necessary?” *Institute for Historical Review*. 1997.
http://www.ihr.org/jhr/v16/v16n3p-4_Weber.html. Visitado 27 enero 2018.
- White, Steven F. 1992. *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*. México: Limusa.
- Zepeda-Henríquez, Eduardo. 2014[1995]. “Joaquín Pasos: sabiduría y temporalidad,” *Lengua: Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Centenario del nacimiento de Joaquín Pasos Argüello*. Nicaragua: Academia Nicaragüense de la Lengua. 71-97.