

El corpus poético de un “Caribe nerudiano”: Consideraciones racial-históricas y transatlánticas de *Canto general* a *Canción de gesta*

SARAH QUESADA
UNIVERSITY OF NOTRE DAME

El presente ensayo rescata el “Caribe nerudiano” posibilitado a través de un análisis comparado de dos textos magnos de Pablo Neruda: *Canto general* (1950) y en particular *Canción de gesta* (1960). Al localizar representaciones afrohispanas en estas obras, el presente análisis muestra cómo la poética del autor chileno se enlaza a las preocupaciones de la historiografía antillana presentadas por otros canónicos autores caribeños como Nicolás Guillén y Aimé Césaire. Como resultado, la dilucida preocupación sociológica racial nerudiana se vincula a los espacios historiográficos del comercio transatlántico de esclavizados africanos, remarcado sobre todo en el poemario de *Canción de gesta*. Este estudio también arroja luz sobre este subestimado libro, poniéndolo en relieve a través de un análisis estético en conjunción con *Canto general*. La comparación biográfica del poeta, así como la textual de sus obras, esclarece tropos afrohispanos que indudablemente unirán la realidad histórica del Caribe con la del continente latinoamericano, bifurcan más a fondo la poética del poeta chileno universal.

Para empezar, es importante plantearnos por qué un corpus poético caribeño del poeta humanista no se encuentra dentro de los planteamientos analíticos centrales de nuestra disciplina y por qué es importante centrarlo comparadamente en las preocupaciones raciales continentales contemporáneas. Existen por lo menos dos razones esenciales por las que a Neruda no se le incluye dentro del campo afrohispano. La primera tiene que ver con la desvinculación del campo latinoamericano con el del Caribe (en especial la del afro-Caribe) y la segunda con cuestiones conceptuales comparadas que no tienden a incluir a Neruda dentro de un diálogo del Atlántico negro—lo que Paul Gilroy apela “the Black Atlantic”. Empezaré por la primera, adentrándome en la importancia de su estudio comparado y después retomaremos la cuestión del espacio tranatlántico racial.

En cuanto a la balcanización de dos campos, es conocido que la literatura latinoamericana y la caribeña no siempre han convergido, encontrándose comúnmente como campos aislados de estudio. Más aún, el canon afrohispano, del cual la literatura caribeña forma gran parte, “has traditionally been excluded from the Latin American canon” y como consecuencia ignorado en estudios literarios más generales (Feal 241). A pesar de su importancia en la fundación colonial de lo que será el Nuevo Mundo, el Caribe “había sido invisibilizada en el conjunto más amplio de América Latina” hasta la década de los sesenta, quedando esta región

imposible de caracterizar inequívocamente (Giménez Saldivia 48). Por su parte, los estudios literarios afrohispanos fueron oficialmente inaugurados en la década de los setenta. Declara Vera Kutzinski que esto no implica que tal campo haya sido integrado de forma significativa en la literatura continental:

The canonical body of Latin American literature as taught in many universities and as represented in literary anthologies has excluded most writings by Afro-Hispanic authors, but scholars in Afro-Hispanism have through their critical practice constructed a growing, vital canon whose relation to the larger mainstream has yet to be solidified. (240)

Es preciso aclarar que los estudios afrohispanos no pertenecen exclusivamente al Caribe ni podríamos decir que sean ejecutados únicamente por autores de extracción africana.

De ahí que la relación Caribe-Latinoamérica y un Caribe representado por tropos “afrohispanos” se vuelva más compleja cuando se inserta—dentro de estas problemáticas—el significativo tropo transhemisférico postcolonial de Neruda. Al plasmar estas vertientes históricas en su poética, se identifican las deudas transcendentales de Neruda tanto con la estética de la *négritude* de Aimé Césaire, pero también con aquella del negrismo cubano de los años 20, 30 y 40 e ideales de la Revolución Cubana, lo cual retomaremos más adelante. Al mismo tiempo, se re-evalúa la clasificación literaria de Neruda; lejos de pertenecer exclusivamente a una tradición latinoamericana, también se extiende la poética de éste hacia una afrohispana. En este sentido, dilucidar los alcances de un “Caribe nerudiano” pone en evidencia tanto los elementos afrohispanos de la literatura latinoamericana como la conexión cultural existente entre la literatura afrohispana y la continental.

Ahora retomemos la cuestión comparada de Neruda. Como mencioné anteriormente, una vertiente afroamericana (en el sentido continental) no se ha elaborado ampliamente en lo que concierne a Neruda, y esta rúbrica es también un tanto curiosa si consideramos la biografía del autor. Desde que Neruda cierra su etapa vanguardista con *Residencia en la tierra* (1925–32), se torna hacia la épica histórica con *Canto general*, intentado “contrabalancear” textos precursores como *La Araucana* y *El arauco domado* y vinculando el Caribe con Latinoamérica por primera vez en su obra (*Canto* 62). Esto surge de su profunda consideración de lo que significa la identidad latinoamericana moderna, un ángulo que éste explora a través de los orígenes pre-colombinos, ejemplificada en *Alturas de Macchu Pichu*, donde el poeta busca puntos de contacto ontológicos entre civilizaciones. A partir de la Guerra Civil española, Neruda queda inmerso en proyectos de desarrollo y educación, y considera que la poesía puede educar al pueblo, participando en la UNESCO e involucrándose con intelectuales comunistas a partir de la Segunda Guerra Mundial, pregonando cómo alcanzar un humanismo universal. Mientras que Neruda plasma los temas de la desigualdad social con foco marxista en *Canto general*, es importante notar que el tema de la segregación racial a principios del

siglo XX se enlaza a la global preocupación del desequilibrio entre clases sociales. Es precisamente este debate—la inclusión del negro dentro de la modernidad—lo que W.E.B. Du Bois interroga en esta época en *The Souls of Black Folk* (1903). Menos de un siglo después, Paul Gilroy desarrolla que, a pesar de esta exclusión, se había generado una contracorriente edificada en la cultura vernácula transatlántica, tras los efectos de la trata de personas.

En el reconocido estudio sociológico de *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1995), Gilroy profesa lo siguiente concerniente a un movimiento adyacente que emerge durante la Modernidad:

In the hands of some black intellectuals and artists, the pursuit of social and political autonomy has turned away from the promise of modernity and found new expression in a complex term that is often understood to be modernity's antithesis . . . there was the fragmentation of self (doubling and splitting) which modernity seems to promote. (188)

La “antítesis de la modernidad”—definida como una especie de *contracorriente o contramodernidad*—es el concepto central del proyecto de Gilroy. Éste reconoce que la modernidad produjo productos “fragmentados” en la sociedad, o bien formas híbridas en la periferia de una cultura dominante. Las expresiones culturales afrohispanas en el Caribe, por ejemplo, resultan de esta contracorriente, promovida, como admite Gilroy, por la modernidad misma.

Es bajo este criterio que analizo el corpus de Neruda, enlazado a los procesos de formación política del momento, tanto coloniales (la esclavitud) como modernos (la ideología que surge a partir de la Revolución Cubana). Ciertamente Neruda era producto de la modernidad. No obstante, su involucramiento con las corrientes del negrismo llega a influir de tal manera en su trabajo de las décadas de los cincuenta y sesenta que el mismo queda insertado dentro de esta contracorriente moderna afrohispana tras su contacto tardío con el Caribe. De ahí que sería necesario leer la poética de Neruda en relación constante con los representantes del negrismo cubano, Nicolás Guillén y Aimé Césaire, entre otros.

Guillén, representante lírico del negrismo en Cuba, influyó en el apego de Neruda hacia estas tradiciones marginales y antitéticas de la modernidad, ya que había rescatado en su imaginario poético al proletariado de descendencia africana. Neruda por su parte había plasmado en sus obras iniciales las luchas y sufrimientos de la clase trabajadora de otros territorios. Regresaremos a la influencia guilleniana más tarde, no sin antes mencionar que tras sus vivencias de la Guerra Civil española, la muerte de su amigo entrañable, Federico García Lorca, y la publicación de *España en el corazón* (1938), Neruda dedicaba el resto de su poesía (con la excepción a *Oda a las cosas*) a la lucha social. Es dentro de este contexto que Neruda se acerca al Caribe, encontrándose con otras elementales influencias como Nancy Cunard y William Blake.

En sus memorias, Neruda explica que conoció a la poeta británica Cunard

por el acuerdo de publicar juntos un poemario a favor de una España democrática. Neruda explica que Cunard fue un “personaje quijotesco” que se había puesto a la “defensa de los negros” (*Confieso* 58). Haciendo hincapié en la memoria de la trata transatlántica, Cunard insiste en la retención de este pasado para abogar por la justicia hacia los negros con sus contemporáneos:

Si usted, blanca Señora, o más bien los suyos, hubieran sido secuestrados, golpeados y encadenados, por una tribu más poderosa y luego transportados lejos de Inglaterra para ser vendidos como esclavos, mostrados como ejemplos irrisorios de la fealdad humana, obligados a trabajar a latigazos y mal alimentados. ¿Qué habría subsistido de su raza? Los negros sufrieron éstas y muchas más violencias y crueldades. (58)

Es notable que Neruda haya mencionado el texto abolicionista de Cunard en su autobiografía, pero también que haya hecho relucir la autora como una mártir cuyo cuerpo al morir “se había consumido en una larga batalla contra la injusticia en el mundo” (58). La admiración del poeta hacia intelectuales ingleses no se detenía en Cunard, ya que Neruda también tradujo la obra de William Blake en 1934 (Handley 241).

Más de un siglo antes de Cunard, Blake también protestó contra la esclavitud y defendió la igualdad entre las razas. Una de sus obras más célebres, *A Negro Hung Alive by the Ribs to a Gallows*, ilustra el desconcertante trato del negro en la plantación; se incluye en el libro *Narrative of a Five Years' Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam* de John Gabriel Stedman (1796). Esta época clave bohemia preparaba al poeta chileno para su contacto con el movimiento de la *négritude*, accediendo a los círculos literarios de André Breton (dentro de los cuales se encontraban Aimé Césaire y Pablo Picasso) cuando presentaba la publicación de *El hondero entusiasta* en París en 1932. Marcado por el trabajo social de ilustres pensadores y poetas, Neruda se inclinaba en adelante por la justicia social. En 1938 empezó a redactar *Canto general*, probablemente la última épica moderna latinoamericana de nuestros tiempos. Neruda, sellado por las estéticas contravanguardistas de la *négritude* y el negrismo, edificaba la detallada y trágica historia latinoamericana e incorporaba obstinadamente al Caribe y el legado esclavista de sus estados.

Mientras Neruda compone *Canto general*, se une al partido comunista que mantenía una ideología política aceptada por autores caribeños como Guillén, Césaire y Alejo Carpentier, amistosos con el poeta en esa época. Quizás sea esta ideología profundizada en el Caribe lo que inspira al poeta a plasmar en su poética la misma ideología anti-imperialista adoptada por los modernistas Rubén Darío y José Martí décadas atrás.¹ Habiendo participado en el vanguardismo, Neruda deja atrás el hermetismo típico de *Residencia en la tierra*, oponiéndose a la autocracia y a la esclavitud colonial *sur*-americana. En *Canto general* se perpetúa la continua preocupación por y consecuente denuncia del colonialismo y del imperialismo frente a una América explotada.

Dentro de este proyecto de denuncia, Neruda observa similitudes entre la historia colonial de las Antillas y la de los territorios continentales americanos. Por lo tanto en *Canto general*, Neruda refleja las islas como primer punto de contacto entre civilizaciones, lo que permitirá la eventual explotación latinoamericana concebida en los poemas “Llegaron a la isla”, “Martí” y “Verdadero Cuba”, entre otros. Pero de igual manera, interesadamente, alude a la colonia francesa recurriendo a una de las revoluciones más marcantes del continente mediante la evocación de su héroe haitiano, Toussaint Louverture.

Se le han concedido numerosas representaciones literarias a Louverture, el militar y antiguo esclavizado capturado de la región de Benin—notablemente el poema de William Wordsworth “To Toussaint L’Ouverture” (1803), las obras teatrales de C.R.L James y Édouard Glissant, *Toussaint L’Ouverture* (1934) y *Monsieur Toussaint* (1981) respectivamente, y el cuento corto de Ralph Ellison “Mr. Toussan” [sic] (1944). Neruda por su parte le rinde singular homenaje tanto al personaje como a la isla que rigió.² En su poema “Toussaint l’Ouverture” el poeta localiza una isla azucarera particular: “Haití, de su dulzura enmarañada / extrae pétalos patéticos / rectitud de jardines edificios / de la grandeza” (246). La primera mitad de esta estrofa abarca la explotación colonial de la antigua Saint-Domingue. En ella se impusieron “edificios de la grandeza”, se implantó vegetación foránea (“rectitud de jardines”) y se “extrajeron” los nutrientes de la tierra para plantar la caña de azúcar. Las frases “extrae pétalos” y “dulzura enmarañada”, por ejemplo, hacen clara referencia a la extracción de un producto dulce agrícola de los cañaverales de la dicha “perla de las Antillas”. De esta manera un poema que alude a un personaje histórico también lo contextualiza en su época: la plantación colonial caribeña y, en el caso de Haití, el territorio americano más rentable del siglo XVII—dada la fertilidad de la tierra para plantar caña—que más tarde se convertiría en la primera nación independiente de América.

Por tratarse de Haití, las siguientes dos estrofas del poema tienden a centrarse más en elementos de la trata africana de esclavizados y comienzan a esclarecer el compromiso del poeta con la memoria transatlántica. Ya que se trata de una isla poblada de antiguos esclavizados africanos, las repetidas alusiones a la pigmentación de los habitantes de la isla son centrales al poema, como se ve en los siguientes versos: “arrulla / el mar como un abuelo oscuro / . . . dignidad de piel / . . . regreso de su raza / . . . oscuro hermano” (246–7; énfasis mío). Pero el principal negro del poema es el general Louverture quien, como se sabe, luchó para abolir la esclavitud y dirigió las revueltas de los esclavizados. El poema parece enmarcarlo dentro de un legado textual pero con precedencia. La inclusión de una figura ilustre como Louverture en el poema hace eco del primer escrito célebre de Césaire, *Cahier d’un retour au pays natale* (1939, 1947), donde la voz poética enfatiza con mayúsculas el nombre y legado del militar haitiano mientras se lamenta su inevitable muerte:

Ce qui est à moi
c'est un homme seul emprisonné de blanc
c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche (TOUSSAINT,
TOUSSAINT LOUVERTURE)
c'est un homme seul qui fascine l'épervier blanc de la mort blanche
c'est un homme seul dans la mer inféconde de sable blanc
c'est un moricaud vieux dressé contre les eaux du ciel. (48)

Esta insistencia en que Louverture pertenece a la voz poética se conlleva a entender porque, a pesar de las diferencias raciales, la voz poética de Neruda lo vincula como “oscuro hermano” (247) a que se preserve su “dignidad de piel” (246).

Es justamente en este poema que Neruda recalca un deseo de preservar en su poética la memoria de Louverture dentro del contexto de la trata esclavista propia de la isla. En la tercera estrofa declama que, “La libertad es *bosque* tuyo / oscuro hermano, *preserva / tu memoria de sufrimientos /* y que los héroes pasados / custodien tu mágica espuma” (247; énfasis mío). Esta estrofa es importante por dos razones esenciales: en primer lugar se refiere a los bosques y los montes donde los esclavizados prófugos de las plantaciones se escapaban para así obtener su libertad y formar palenques. Se llamaban esclavizados “marrones” (del francés *marronage*) a aquellos liberados y dados al monte. Es obvio el conocimiento del poeta de la historia esclavista de la isla, pero la segunda aportación esencial de esta estrofa es su preocupación por solicitar la “memoria de sufrimientos”. Es decir, el poema incita a la memoria transatlántica racial como bien la suscitó Césaire a través de los mismos tropos. Aquí, el poema de Neruda también se vincula con el tema del marronaje que evoca Césaire no sólo en *Cahier* sino también en su poema “Le verbe marroner”.³

Particularmente en *Cahier*, Césaire incita al lector a adentrarse en la cultura de la resistencia postcolonial cuando la voz poética añora el regreso a la África occidental impreso en el Nuevo Mundo: “a fuerza de pensar en el Congo / me convertí en un Congo improvisado de bosques y ríos” (“à force de penser au Congo / je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves”; traducción propia; 12). El esclavizado fugitivo en este poema se apropia de la naturaleza (de sus “bosques” y “ríos”) para recobrar su libertad. Se plasma aquí, a través de los mismos tropos del marronaje y la naturaleza, un concepto que adoptan tanto Césaire como Neruda en su poética transatlántica contramodernista. Es un tropo compartido que inclusive llevó a Césaire años más tarde a publicar su estudio centrado en Louverture, Toussaint Louverture: *La Révolution française et le problème colonial* (1960), y a Neruda a resucitar la memoria de Louverture en *Canto de gesta* para Neruda.

El interés de Neruda por preservar la memoria esclavista africana en *Canto general* no termina con el poema “Toussaint Louverture”. El poema “Martí”, que profesa las audacias del “Apóstol cubano” también afirma que en Cuba “vuelve el látigo enterrado”, lo cual podemos leer como una alusión a una Cuba aún en manos españolas, pero que es también un estado esclavista anterior a la abolición de 1886

(OC1 535). Los demás poemas referentes al Caribe en *Canto general* tienden a ser protestas en contra de asesinatos gubernamentales o denuncias a las dictaduras. Sin embargo en el poema “Cuba” que protesta el asesinato de Jesús Menéndez, se ve un ejemplo donde un activista negro caribeño llega a ocupar una posición central en la poética nerudiana, comparable a la de Martí. El verso, “Ya tienen a Jesús Menéndez / en un cajón recién comprado” se refiere, según Santí, al líder sindicalista negro cubano asesinado por Fulgencio Batista (355). La mención del activista negro en este poema demuestra, una vez más, la inserción de personajes afroantillanos en la lucha por la justicia dentro de la región caribeña, pero también enfatiza lo que Brent Edwards Hayes llama una “contracorriente de internacionalismo negro” prototípica de la época (2).

La afinidad rejuvenecida del poeta por los tropos tanto caribeños como afroantillanos lo llevó a redactar *Canción de gesta*, donde Neruda amplía su compromiso histórico-racial con la región caribeña y así consolida un corpus “caribeño nerudiano”. La naturaleza política de la misma región, no obstante, conllevaba la supresión crítica del poemario, una de las razones por las cuales el corpus antillano de Neruda se desconoce. En el análisis que sigue, nos adentramos en cómo el tropo afrocaribeño (y propiamente caribeño) no sólo se amplía en *Canción de gesta* con una profundización socio-racial del poeta—con vínculos que claramente elaboran una estética hacia el negrismo cubano de Guillén (y de la *négritude*)—pero también promueve indirectamente la censura del mismo libro. Nos concentraremos, primeramente, en cómo el poemario promueve una dialéctica afroantillana que viene afianzada a una contracorriente modernista.

Canción de gesta se concibió en el espacio socio-político del Caribe. Tras haber adoptado los ideales comunistas, los encuentros intelectuales y cargos de diplomático llevaron a Neruda a Cuba por primera vez en 1942. Menos de dos décadas después, redactó un poemario dedicado inicialmente a Puerto Rico y a su “martirizada condición de colonia”, refiriéndose a su estatus de “estado libre asociado” (2). Pero en este prólogo, el poeta afirma que *Canción de gesta* “se desarrolló en el ámbito del Caribe”, energizado por la Revolución Cubana. Mientras que gran parte del contenido se dirige con desilusión a las dictaduras sostenidas por los Estados Unidos en la región caribeña, por otra parte, busca respaldar la Revolución Cubana; por ejemplo denomina a Cuba “la rosa limpia del Caribe” (15). Pero aunque el libro en gran medida alaba la victoria de Fidel Castro, también saca a relucir la admiración perceptible de Neruda hacia Guillén y su esteticismo poético heredado del negrismo, una corriente literaria ya desarrollándose plenamente en Cuba.⁴ Su asociación con Guillén y el negrismo produce en la obra de Neruda una resistencia ideológica en contra de la estigmatización de las tradiciones del “negro”. Como consecuencia, la obra demuestra cómo Neruda se acerca aun más hacia una noción de contracorriente modernista, una que fundamentalmente comenzó con *Canto general* pero que también iba más allá del libro.⁵

Canción de gesta abre con el poema “Puerto Rico, puerto pobre” donde aparecen los versos, “la noche viaja en su navío negro . . . allí está encarcelada la isla rodeada por el sufrimiento” (15). Por tratarse de Puerto Rico y las tardías plantaciones azucareras del siglo XIX, las frases “viaja en su navío negro” y “rodeada de sufrimiento” podrían alertarnos de la trata de esclavizados.⁶ No obstante, sería más pertinente atribuir al verso una alusión a la pérdida de independencia, ya que el tema de la hegemonía sostenida por los Estados Unidos se palpa en el poema siguiente, “Muñoz Marín”. Para contextualizar dichos poemas, cabe notar que en 1948 el senado presidido por Luis Muñoz Marín había ejecutado la famosa “Ley de la Mordaza” que restringió los movimientos independentistas en Puerto Rico (Ronald Fernández 177). De ahí en adelante, convertido en gobernador con apoyo de los Estados Unidos, Muñoz impulsó reformas que convirtieron a Puerto Rico en un “Estado Libre Asociado”—un territorio no-incorporado norteamericano (2). En el poema, la voz poética señala a Muñoz como un “traidor” que permite tal destino para la isla, calificándolo de “bilingüe traductor de los verdugos” y “chofer del whiskey norteamericano” (16). Neruda también lo acusa de ser un “gusano”, una imagen que se remite al poema “United Fruit Co.” de *Canto general*, donde se presenta una visualización de dictadores latinoamericanos representados como larvas vermiformes o parásitos (15).

Sin embargo, la memoria esclavista africana propia de las Antillas que se plasma en este poema es reveladora de un subtexto afrohispano. La ley “Manos a la Obra” que se promulgó durante el gobierno de Muñoz era una reforma agraria que revitalizaba la manufactura azucarera, proporcionando subsidios, terrenos y exenciones de impuestos a la industria estadounidense en la isla. En el poema, Neruda esclarece que durante la administración de Muñoz, el “territorio desangrado” se hace “un terrón esclavizado” norteamericano y “una tumba para esclavo” (16). Con tales imágenes, Neruda se apoya una vez más en visualizaciones de la plantocracia y la trata africana de esclavizados, tal y como hizo Guillén en su poema “Caña”: “El negro junto al cañaveral / El yanqui sobre el cañaveral / La tierra bajo el cañaveral / ¡Sangre que se nos va!” (31). El simbolismo del azúcar / esclavizado con el de la violencia o la muerte (“territorio desangrado” y “tumbas”) expresan una preocupación afroantillana, pero también plasman un esclarecimiento histórico que revela las circunstancias laborales y plantocráticas en las que se apoyó la modernidad, ya sea durante la colonia o el imperialismo. Aquí Neruda no insiste en la cultura y el arte modernistas prototípicos, sino en lo que proviene de la periferia de tal cultura dominante.

Como parte de esta estructuralidad contramodernista, Neruda también, irónicamente, evoca al modernista por excelencia, José Martí, pero en los rasgos subalternos de su discurso racial. En “Antigua historia” la influencia estilista del poeta cubano se percibe y Neruda invoca el célebre mensaje martiano de “Mi raza”, publicado en 1893 (20). En el poema, Neruda insiste en que las divisiones raciales

dificultaban la unión de los bandos para procurar la independencia cubana: “las palmeras bailaron con la espuma, eran solo un pan blanco y negro porque Martí amasó la levadura” (20).⁷

El poema también traza paralelos con el poema guilleniano, “Balada de los dos abuelos”, en que se simboliza la cubanía del mestizaje euro-africano, y es precisamente en este poema donde también se marca la herencia tratista africana de Cuba. En el poema de Guillén, se sonoriza una preocupación transtatlantica con los versos:

¡Que de barcos, que de barcos!
¡Que de negros, que de negros!
¡Que largo fulgor de cañas!
¡Que látigo el del negrero!
Piedra de llanto de sangre, . . . (55)

Estos símbolos de esclavitud acatan la solicitud contramodernista de Gilroy, que ejemplifica cómo la mención de los esclavizados los convierte en un punto focal desde el cual se puede retar la hegemonía de la Ilustración:

. . . the slaves' perspectives require a discrete view not just of the dynamics of power and domination in plantation societies dedicated to the pursuit of commercial profit but of such central categories of the Enlightenment project as the idea of universality, the fixity of meaning, the coherence of the subject, and, of course, the foundational ethnocentrism in which these have all tended to be anchored. (55)

La presencia del esclavizado, la realidad de las plantaciones azucareras y la historia espacial que mencionan Gilroy se promueven como ejes refractales hegemónicos, algo que se percibe tanto en los versos de Guillén como en los de Neruda. En “Balada”, por ejemplo, Guillén plasma esta abnegación del universalismo adoptado por la Ilustración e inserta imágenes de un lejano origen africano como alterno a la hegemonía europea:

África de selvas húmedas
Y de gordos gongos sordos . . .
Aguaprieta de caimanes,
Verdes mañanas de cocos . . . (54)

Si la presencia del esclavizado reinscribe una diferente realidad a las realidades de la Ilustración y la modernidad, también se inserta en el poema, mediante la textualidad vegetal, una región subalterna: la de África. De la misma manera, Neruda, como Guillén antes de él, recalca una preocupación del negrismo con simbolizaciones rítmicas vegetales. Regresando a la estrofa anterior de “Antigua historia”, los versos “las palmeras bailaron con la espuma, eran solo un pan blanco y negro porque Martí amasó la levadura” ponen énfasis en una región distinta a la occidental (20). Las instancias de “baile”, “espuma” y “palmeras” son propias a las imágenes poéticas guillenianas. Pero también son la visualización de una mezcla racial en “un solo pan blancos y negros”; la evocación de los dos abuelos de Guillén

con orígenes transatlánticos.

Por otro lado, las referencias a la memoria esclavista africana en Neruda se hacen más visibles dentro del hibridismo que rescata la parte africana, como se ve en poemas como “La libertad”. El primer verso de la segunda estrofa se desenvuelve en los agentes de un espacio geográfico caribeño. Neruda ve a los prototipos de este Caribe como gente de “razas de color de noche y de madera”, reiterando una vez más el origen africano dentro del mestizaje propio de la poética de Guillén si se considera la estrofa “convoca al negro y al blanco, que bailan al mismo son” de “Canción de bongó” (12). Mientras que Neruda se preocupa por diferentes sectores raciales del Caribe en *Canción de gesta*, en este poema se nos permite una focalización sobre la población caribeña negra. Tal focalización emergió en resistencia a la modernidad a través de los espacios plantacionales. De forma semejante, en “La libertad” una lectura del poema podría ser la alusión al africano traído a las “islas sonoras que al baile del viento / llegasteis como novias invitadas / razas color de noche y de madera”; en el último verso se refiere a los fenotipos de las personas que fueron secuestradas de su continente africano y arribadas al Caribe (29).

Más aún, el principal ángulo contramodernista en este poema es la resistencia a la esclavitud, una lectura en la que vuelve el concepto del “marronaje”. Esta fuga se invoca en el poema cuando se asevera que “danzaron en los bosques”, repitiéndose la imagen de la subida al “monte” y huida de la plantación contenida anteriormente en “Toussaint Louverture”. Al evocar la danza en el monte, Neruda, con los versos “como olas por el mar armadas, / caderas de azafrán que sostuvieron / *el ritmo del amor* en la enramada”, promueve el descriptivo ritmo que se enlaza a la sonora poesía del negrismo propio de *Motivos de son* (1930), pero que también alude al rompimiento insular que enfatiza Gilroy (30; énfasis mío). Según Gilroy, es típico de la contracorriente de la literatura negra que el ideal del marronaje domine: “the proposal to build an independent black nation state somewhere elsewhere in the world was also extensively canvassed” (208). Este asentamiento cultural y espacial no solo ha promovido los estudios de la diáspora africana a partir de la década de los 50 y 60, sino que también, para parafrasear a Gilroy, ha contribuido al análisis de un proceso de resistencia que distingue entre una repetición invariante y una adaptación a la hegemonía (208).

Es, por lo tanto, en “La libertad” donde Neruda rememora a los olvidados por la historia colonial cubana, poblada por “héroes oscuros de los cafetales / trabajadores duros de la caña / hijos del agua / padres del azúcar” (30). Todos estos “héroes oscuros” que resistieron la brutalidad esclavista son los que se encontraban en los espacios de la plantación. Los “trabajadores de caña” e “hijos del agua”—frases que no podrían aludir más al esclavizado—atravesaron el Atlántico y llegaron a los cafetales y cañaverales caribeños, espacios que Neruda apoda “tierra y mar de sangre salpicada”. Aparte de heredar una preocupación hacia la corriente del negrismo, Neruda también se acerca a la *négritude*. Neruda no deja atrás la

apelación a la mítica África y la evocación de la imagen de “muchachas musicales dirigidas /por un tambor profundo desde el África” del poema “La libertad” es una insistencia sobre tropos afrocaribeños originarios del *Cahier* de Césaire (30).⁸ De manera semejante, el “tambor” se presenta numerosas veces en la poesía de Guillén—“Balada de los dos abuelos” y “Rumba” son ejemplos puntuales. Tal instrumento permite al poeta mitificar la África y el ritmo propios del son cultural afrocaribeño.

El poema que quizá posea más contenido de diáspora africana es “Bailando con los negros”. Aludiendo a la esclavitud, también presenta trazos de la influencia del negrismo. El poema empieza con “Negros del continente, al Nuevo Mundo” sugiriendo, como en “La libertad”, la travesía desde la costa oeste de África (“continente”) a las islas azucareras (“Nuevo Mundo”) (52). Mediante descripciones de la época, Neruda informa sobre las condiciones de vida de los esclavizados en las plantaciones: “y luego de sufrir tantas miserias / y de cortar hasta morir la caña . . . y de cobrar más palos que salario / y de sufrir la venta de la hermana . . .” Si bien el poema denuncia la marca de un pasado esclavista donde el africano sufría de la pobreza, el cansancio de cortar caña y el trauma de la venta de familiares, también se plasman trazos de una *realización cultural* (del inglés “performance”) del negro antillano proveniente de una África mítica:

Sin negros no respiran los tambores
Inmóvil era nuestra verde América hasta que se movió como una palma cuando
nació de una pareja negra el baile de la sangre y de la gracia . . . prefiero
irme con las palmeras africanas
madrinas de la música terrestre
que ahora me incitan desde la ventana
y me voy a bailar por los caminos
con mis hermanos negros de La Habana. (52–3)

Aquí, el negro es autor de un ritmo singular y único, algo que Antonio Benítez-Rojo llama un “polirritmo” propio del Caribe (16). Al referirse a la contracultura negra, el verso “sin negros no respiran los tambores” resalta la valoración de tal contracultura como movimiento elemental y complementario a la cultura e historia universal cubana. Es decir, Neruda aquí rescata las marginadas expresiones culturales del negrismo de la periferia, y las inserta en un convenio universal propiamente caribeño, donde se manifiesta un contraste entre la modernidad y la contramodernidad.

Hay que recalcar que, a pesar de parecer tan obvias, las influencias del negrismo dentro del poemario *Canción de gesta* no han sido exploradas enteramente, y los estudios críticos de la obra nerudiana las pasan por alto. A pesar de que el poeta chileno produjera poesía que refleja un patente interés en el hombre afroantillano y en temas de la esclavitud africana, críticos como Richard Jackson opinan lo contrario:

Black slavery is certainly related to [el “Nuevo Mundo”] theme and that struggle,
but because it is not well represented in Neruda’s famous epic *Canto General*, it is

profitable to turn to other works as Manuel Zapata Olivella’s novel *Changó, el gran putas* (1983), to Nicolás Guillén’s *El diario que a diario* (1972), or to Cubena’s *Los nietos de Felicidad Dolores* (1990) for the big stories, especially when we recognize that there are few Blacks in Neruda’s *Canto general*, one of the poem’s “most glaring omissions.” (106)

Ciertamente, las expresiones propias de la *négritude* y del negrismo en los escritos mencionados subrayan una profunda consciencia del legado afrohispano (vinculándose a escritores de extracción negra que escriben sobre temas de concordancia negra) en comparación con *Canto general*. Tal concretización enfatiza no solamente la importancia y el lugar del canon afrohispano—y su discurso único—en la literatura universal, sino también la profundización del crítico en dicho canon.

Más aún, las aseveraciones de que Neruda pase por alto los temas de la esclavitud (“it is not well represented”) o que “Neruda was writing out of ideology, geography and experience *but little of it had anything to do with Blacks*” se permiten porque Jackson está homenajeando el legado de *Canto general*, y su análisis de un aporte afrotransatlántico se detiene en esta obra (107, énfasis mío). Es verdad, como dice Jackson, que Neruda se enfoca en “original Indian inhabitants of America, especially because he stated his poem in Mexico”, presumiblemente por estar rodeado de contemporáneos como José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros; sin embargo, su despertar caribeño no puede ser aludido sin pasar por un detenido estudio del desapercibido *Canción de gesta*, obra a la que *Canto general* ha hecho sombra (107).

Como indica la crítica de Jackson, una de las motivaciones de la exclusión de Neruda del campo afrohispano es que la atención crítica suele limitarse a *Canto general*. Si bien se calcula una ausencia étnica africana en las obras anteriormente citadas, los poemas “Puerto Rico, Puerto Pobre”, “La libertad” y “Bailando con los negros” de *Canción de gesta* eliminan cualquier escepticismo que pudiera existir con respecto a la inclusión de un profundo compromiso hacia la población negra caribeña, y por consiguiente la presencia de una estética racializada, en la obra poética de Neruda. Mientras que la esclavitud forma parte de la cultura y la memoria caribeñas plasmadas en su poesía, no se pretende marcar aquí que el apego de Neruda al Caribe consiste solamente en la inclusión del negro caribeño de la esclavitud. De hecho, Silvio Torres-Saillant explica que enfocarnos en circunstancias propiamente raciales nos impide abordar soluciones a las injusticias sociales del Caribe (58). Al contrario, Torres-Saillant expresa que la unidad del Caribe consiste en trascender la distinción de razas, reconociendo que “black is not the only Caribbean color” (58). Pero Neruda, al enfocarse en el negro dentro de determinadas situaciones históricas, frena la falta de representación de la trata esclavista en la literatura latinoamericana y caribeña. Es más, *Canción de gesta* se enfoca en otras cuestiones históricas que reproducen lo que Torres-Saillant llama

“diversos traumas” caribeños provocados por las dictaduras. La profusión política en la poética de Neruda lo establece como un promotor del desafío a un sistema capitalista global, al mismo tiempo que uniría las aflicciones antillanas con las del continente.

Si el objetivo de este análisis no ha sido juzgar la política del poeta, más bien pretende implantar su poesía dentro de un ámbito literario caribeño que se había negado. Por consiguiente, para complementar el estudio del proyecto caribeño de Neruda es preciso señalar el desapego de la crítica académica en torno a *Canción de gesta*, empezando con la polémica de la re-edición en 1968 del libro, suceso que marcó el conflicto entre Neruda y los intelectuales cubanos.

Hernán Loyola y Jaime Concha han analizado la disyunción de *Canción de gesta* con las obras célebres nerudianas. El misterio que abarca este libro se vuelve más significativo cuando se analiza la atención crítica hacia la obra dentro de la academia cubana y chilena. Afirma Loyola que cuando se publicó *Canción de gesta* se omitió, sin explicación del poeta, su inclusión en las *Obras completas* publicadas por Losada (vol. 2, 1382). Aunque el poemario se dedica en mayor parte a la Revolución Cubana, y recibió una extrema “exaltación” en Cuba, fue “relegado” a una “especie de limbo literario-revolucionario en el que todavía está” (1381). En la Habana, Vladimir Ferro González y Angel Augier publicaron a principios de este siglo textos que enaltecen el íntimo vínculo entre el poeta y la isla caribeña, pero afirma Loyola que en Cuba, *Canción de gesta* “no existe” y que nadie escribe de la obra (1381).

Al momento de su primera publicación en 1960, *Canción de gesta* presentó una indiscutible admiración a Fidel y su nación. Pero años más tarde, se produjo una enemistad entre Neruda y algunos autores cubanos cuando éstos hicieron surgir una carta en su contra en 1966. Tal carta lo “acusaba de contrarrevolucionario” tras su participación en el PEN Club de 1966 en Nueva York (*Confieso* 147–8). El célebre escritor cubano Carpentier, quien en 1934 había fomentado la publicación del manuscrito *Residencia en la tierra*, fue uno de los intelectuales que firmó la famosa carta. Entre otros se encontraban Roberto Fernández Retamar, Nicolás Guillén, Miguel Barnet, José Lezama Lima y Angel Augier. Fragmentos de la carta pueden ilustrar más ampliamente los detalles del conflicto:

... existen razones para creer, Pablo, que eso que es lo que ha querido hacerse, y se ha hecho, con tu reciente visita a Estados Unidos: utilizarla a favor de su política. Para nosotros, los latinoamericanos; para nosotros, los hombres del tercer mundo, el camino hacia la verdadera coexistencia y la verdadera liquidación de la guerra (fría y caliente), pasa por las luchas de liberación, pasa por las guerrillas, no por la imposible conciliación. (119–20)

El método de “liberación” del gobierno cubano era a través de la lucha armada, como indica la carta—una vía diferente a la que hubiera preferido el partido comunista chileno. Por lo tanto, se percibe que tal conflicto se produjo porque

Neruda “milit[aba] en un partido que h[abía] optado por la vía pacífica” y democrática mientras que Cuba “se había convertido en impulsora de la Revolución latinoamericana” por la vía del combate (Ferro González 121–2).

Claramente, el malentendido se llevó a cabo primordialmente por “discrepancias” de ideales entre los partidos comunistas, y como afirma Concha, “tales discrepancias eran legítimas y respondían a la distinta realidad político-social que vivían y siguen viviendo los pueblos de Cuba y de Chile” (209). Por supuesto estas diferencias ideológicas una vez expuestas ya no se aplicaban al poeta. Incluso Fernández Retamar (durante una entrevista personal que conduje en 2011 en la Casa de las Américas) concibió el acontecimiento como un “error”:

No tenía nada que ver con la literatura. Fue una decisión de la dirección de la revolución cubana. Desde hoy es difícil entender eso. A mediados de los años 60s, había una gran esperanza en que se logran derrocar gobiernos negativos en Hispanoamérica a través de guerrillas. . . . La redactamos cuatro escritores; Otero, Fonet, Desnoes y yo. No era una carta de nosotros, era encabezada por escritores de mucho prestigio, Carpentier, y otros, firmada por muchísimos escritores.⁹

A pesar de que en retrospectiva, entendemos el conflicto como producto de distintas alineaciones ideológicas, el poemario *Canción de gesta* permite comprender los efectos de la geopolítica en la literatura. Como consecuencia de la carta, en una subsecuente versión de *Canción de gesta* que se publicó en Uruguay en 1968, Neruda añade un prólogo que replica la famosa carta (Loyola 1382). Un Neruda resentido escribe: “Algunos literatos cubanos sirvieron de redactores y divulgadores de una carta contra mí que pasará a la historia moderna de la infamia. . . . Juro, pues, que mi poesía y mis trabajos seguirán . . . defendiendo la Revolución cubana a pesar de sus Caínes literarios” (OC 922), haciendo una referencia bíblica tantas veces instrumentada en *Residencia en la tierra*.

En esta misma versión, inserta también una elegía titulada “Juicio Final” en la que condena a Guillén, Carpentier y Fernández Retamar. No obstante, la elegía se publicó póstumamente. Añade Loyola que la versión de 1968 llevaba una nota estableciendo que “el Editor hace constar que el Poeta con este título anuncia un poema que cerraría este volumen en una edición definitiva”, ya que quizás Neruda haya omitido el “Juicio Final” a última hora (1382). En tal elegía, la amistad entre Guillén y Neruda se marchita cuando Neruda le tacha de “cínico negro, disfrazado hasta el fin de camarada”, a pesar de las importantes influencias estilísticas e ideológicas que Guillén le había aportado en otros tiempos (972).

De cualquier manera, Neruda afirma en sus memorias que, pese al menosprecio de estos autores, su compromiso con Cuba siempre existía:

En cuanto a mí, no he dejado de ser el mismo que escribió *Canción de gesta*. Es un libro que me sigue gustando. A través de él no puedo olvidar que yo fui el primer poeta que dedicó un libro entero a enaltecer la revolución cubana. . . . Nadie puede escapar de las equivocaciones. Un punto ciego, un pequeño punto ciego dentro de un proceso, no tiene gran importancia en el contexto de una causa grande. He seguido cantando,

amando y respetando la revolución cubana, a su pueblo, a sus nobles protagonistas.
(*Confieso* 149, énfasis mío)

Como consecuencia—quizás indirecta—de este conflicto, *Canción de gesta* ha llevado, en el tiempo que Concha publicó el primer ensayo acerca del poemario en 1971 hasta el día de hoy, “una existencia casi marginal en la poesía de Neruda” (209). En parte, la desvinculación de este poemario pues ha ocasionado el análisis marginal de su poética contramodernista racial.

Con respecto a Chile, en sus memorias Neruda desaprueba la elección de su gobierno de “complacer las ideas de empresarios feudales” e ignorar la publicación de *Canción de gesta* junto con otros dos libros que se publicaron ese mismo año en 1961 (133). Reprueba Neruda que cuando salieron estas tres obras, “ni sus títulos fueron mencionados por los críticos de [su] país en el curso de todo el año” (133). En cuanto a Cuba, en el año 2004 cuando la Casa de las Américas le concedió un homenaje a su centenario, ninguna de las contribuciones en el ejemplar de la revista analizaba *Canción de gesta*, con excepción de la breve mención de Keith Ellis (56). Un número anterior de este homenaje literario incluía una nota de Volodia Teitelboim que calificaba el libro por su gran “tono epopéyico que merece la proeza revolucionaria” pero admitió que “suscitó polémica” (73). Entonces, aunque *Canción de gesta* es propiamente el poemario socio-racial de Neruda por excelencia, dedicado a la región del Caribe y donde se edifica una clara atención al subyugado afroantillano, es de subrayar entonces que su polémica política contemporánea—y quizás de cierta forma la política arraigada colonial—genera su continua invisibilidad.

Siendo entonces *Canción de gesta* una obra única que profesa el proyecto caribeño del poeta, todavía queda sutilmente olvidada a causa del torbellino emocional de índole política de su entorno. Agravando estas circunstancias es la conclusión común, compartida por Jackson, que Neruda no aparece entre los intelectuales con apego a la memoria tratista caribeña, a pesar de que *Canción de gesta* presenta un evidente ejemplo de un libro lírico contramodernista tanto político como racial. Por esta razón, y no por ideología política, como indica el mismo autor, no se debería de omitir ni excluir el estudio de un poemario altamente provechoso, testigo del continuo talento del poeta y su inacabable compromiso social con el Caribe y la persona afrocaribeña. Como confiesa Fernández Retamar, haciendo referencia a la carta e insistiendo que la literatura le dé su lugar, “fue un evidente error” (2011). Tales pasos hacia el restablecimiento de una amistad póstuma con el poeta se pusieron en marcha desde hace tiempo, como indica el homenaje al poeta en Casa de las Américas dirigido por el propio Fernández Retamar. También han aparecido otros volúmenes vinculando a Neruda con regiones antillanas específicas como el anteriormente mencionado libro de Augier, *Pablo Neruda en Cuba y Cuba en Pablo Neruda* (2005), *Neruda y Cuba* (2008) de Vladimir Ferro González o la *Pablo Neruda y su presencia en Santo Domingo*:

ponencias de un encuentro inolvidable (2004) de Alberto Baeza Flores y Mateo Morrison. Como señalan estos compromisos literarios, el proceso para descolonizar la desvinculación entre Neruda y el Caribe, así como el convenio socio-racial del poeta están en marcha. Sin embargo, requieren el compromiso de cada intelectual y estudioso del poeta chileno: que insiertan el poemario caribeño nerudiano en la pedagogía y la crítica.

Consideraciones finales: El “Caribe nerudiano” y la universalidad

El homenaje de la UNESCO a Pablo Neruda en 2011, quien recibió el Premio Nobel en 1971, enfatiza una vertiente comparatista transhemisférica dentro de la poética latinoamericana moderna. Compartiendo escenario Neruda con Rabindranath Tagore y Césaire, la elección de recordar a tres poetas universales es tanto curioso como benéfico al estudio literario transatlántico. Los tres poetas, afirma la UNESCO, “respondían a las cargas históricas” de los tiempos modernos ya que su trabajo “desafiaba las contradicciones de un sistema mundial desigual e injusto” (“Rabindranath Tagore, Pablo Neruda”).¹⁰ A estos poetas de la modernidad se conciben como representativos de un “humanismo universal”.¹¹

Si la universalidad tiende a imposibilitar la inclusión de un corpus amplio—fenómeno que impulsa el estudio superficial de piezas canónicas, como el caso de *Canto general* (cuyo propio título alude a su propósito como oda a una Latinoamérica abarcadora) en cuanto a Neruda—el homenaje comparatista con Tagore y en especial Césaire, de su mismo sistema geográfico americano, irónicamente acarrea un efecto opuesto.¹² Ya que revela un claro vínculo entre Neruda y Césaire con respecto a la desigualdad propiamente caribeña-africana, la universalidad aplicada por UNESCO implica y esclarece *Canción de gesta*. La comparación central de este ensayo—entre poetas que comparten esta vertiente racial-histórica—invita una indagación en la temática propuesta por la UNESCO: disponer y destituir los sistemas que permiten la desigualdad y discriminación raciales dentro de un sistema mundial. El tropo de contracorriente que propone Neruda en *Canción de gesta* reivindica pues un corpus muy específico dentro de la universalidad de su obra: el de un “Caribe nerudiano”.

Para concebir de forma continua y orgánica el Caribe nerudiano es necesario el siguiente paso que intenta dar este ensayo: subrayar la importancia de *Canción de gesta*. En este poemario se demuestra que la poesía puede fungir como arma social de una región empobrecida por dominios económicos bien establecidos desde comienzos del siglo XVI. Más aún, la obra, a través de tropos afrohispanos, enaltece los vínculos transcendentales fomentados entre la región sur del continente americano y la isla caribeña. Más marcadamente en todo caso, es en *Canción de gesta* donde Neruda denuncia el abuso a las Antillas y la marginalización del negro caribeño, al mismo tiempo insertando y celebrando la cultura afrohispana dentro de una noción de contracorriente moderna. Como consecuencia surge una

asociación fraternal con las islas caribeñas. Dada la fraternidad poética de Neruda con dicha región y sus poetas, se puede afirmar que existe un corpus poético de un “Caribe nerudiano”, que reclama con urgencia la necesidad de ser retomado tanto en el canon mundial, como el latinoamericano o afrohispano por igual.

Notas

¹ Para algunos ejemplos basta mencionar el poemario de Martí dedicado a su hijo, *Ismaelillo*, donde Martí le ruega a su hijo que no combata para el campo enemigo (“vivir impuro no vivas hijo”), o el poema “A Roosevelt” de Darío así como “Lo fatal” donde se percibe la angustia moderna pregonada frente a la constante amenaza imperialista de los Estados Unidos.

² Véase también Daut, Kaisary.

³ “Le verbe marronner” se dedica al poeta René Depestre, quien incita Césaire a meditar en su marronaje cultural con la pregunta “marronnerons-nous Depestre marronnerons-nous?” (“nos echaremos a la fuga, Depestre, nos echaremos a la fuga?”).

⁴ La amistad entre los dos poetas se hace notar cuando Neruda, durante la conmoción y los rumores del posible triunfo revolucionario, le escribe a Guillén pidiendo informes. Mofándose cariñosamente al preguntarle si “anda con ametralladora”, en tal carta se establece la íntima relación compartida entre ambos; sería a través de estas relaciones amigables que Neruda entablaría amistad con Fidel y visitaría contadas veces la isla (Augier 90). Con respecto al negrismo, véase Badiane, quien explica lo siguiente: “Negrismo advocates both biological and cultural hybridization. . . . Negrismo centers more on the performative side of poetry . . . reflects the actions of Afro-Caribbean dancers, singers, and percussion players” (44).

⁵ Abriendo aquí un breve paréntesis, es preciso mencionar que en *Motivos de son*—dictado según el poeta por fuerzas oníricas—Guillén produjo dos poemas de singular importancia: “Sóngoro cosongo” y “Negro bombón”. Tales poemas celebran por primera vez los sonidos afrocubanos considerados en ese tiempo procedentes del África. Guillén, a su vez, inspirado por ritmo del *beat* inter-americano del Harlem Renaissance, consideraba que la cultura de los barrios habaneros era lo que distinguía al hombre negro a pesar del rechazo de la modernidad. Reiterando el concepto de “contracultura” de Gilroy, las expresiones sonoras y visuales nacidas de las sociedades negras marginales cubanas se plasmarían en estos poemas (“Po qué te pone tan bravo cuando te disen negro bombón?”), buscando responder a la continua exclusión y estigmatización del negro. Guillén, como luego Neruda, buscó subrayar la importancia de tales expresiones, reiterando su valor y su posición global a pesar de la indiferencia de la modernidad.

⁶ Según los estudios de Luis A. Figueroa, las municipalidades de Guayama, Ponce y Mayagüez eran centros esenciales de plantación azucarera en Puerto Rico y por consecuencia poseían una de las poblaciones más significantes de esclavizados durante el siglo XIX (10).

⁷ Por tratarse de un poema que conlleva incesantemente una glorificación a la resistencia imperialista, Neruda inserta la figura maestra de Martí como catalizador de esta nueva “levadura” racial y nacional.

⁸ Césaire afirma en esta obra que sus orígenes también se encontraban en África, y aboga por un conocimiento de sus ancestros esclavizados: “mi país está ahí: ‘Lanza de noche’ de mis ancestros Bambara” (“mon pays est là: ‘lance de nuit’ de mes ancêtres Bambaras”; traducción propia 58).

⁹ Entre los intelectuales cubanos que firmaron la carta emitida se encontraban Roberto Fernández Retamar, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Miguel Barnet, José Lezama Lima y Ángel Augier.

¹¹ En el original: “were able to respond to the burdens of history,” “Their activism and literary work challenged the contradictions of an unequal and unfair world system” (traducción propia).

¹¹ En el original: “Their activism and literary work challenged the contradictions of an unequal and unfair world system and developed a new understanding of their society and the world in order to establish a concrete and universal humanism” (traducción propia).

¹² Césaire es una de las reconocidas figuras de la poesía moderna francesa, originario de la isla de Martinica. Fue uno de los creadores del concepto de *négritude*, que rechazaba la asimilación francesa sobre las colonias y se implementaba un reconcimientto postcolonial. En 1931, emigró a París donde entró en contacto con los poetas Léopold S. Senghor, Léon G. Damas, Paulette Nardal, entre otros, creando el movimiento lírico a través de la revista *L'étudiant noir* y más tarde en Martinica, *Tropiques* en 1941.

Obras citadas

Augier, Ángel I. *Pablo Neruda en Cuba y Cuba en Pablo Neruda*. Unión, 2005.

Badiane, Mamadou. *The Changing Face of Afro-Caribbean Cultural Identity: Negrismo and Négritude*. Lexington, 2010.

Baeza Flores, Alberto, y Mateo Morrison. *Pablo Neruda y su presencia en Santo Domingo: ponencias de un encuentro inolvidable*. Dirección General Feria del Libro, 2004.

Benítez-Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte, 1989.

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Brentano, 1947.

Concha, Jaime. “Sobre algunos poemas de *Canción de gesta*”. *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 157–60, 1971, pp. 209–215.

Daut, Marlene. *Tropics of Haiti: Race and the Literary History of the Haitian Revolution in the Atlantic World, 1789–1865*. Liverpool UP, 2015.

Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*. A. C. McClurg, 1903.

Edwards, Brent Hayes. *The Practice of the Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Harvard UP, 2003.

Ellis, Keith. “Inquietud y constancia en Pablo Neruda”. *Revista Casa de las Américas*, vol. 235, 2004, pp. 52–60.

Fernández Retamar, Roberto. Entrevista Personal. 5 jul. 2011.

Fernández, Ronald. *The Disenchanted Island: Puerto Rico and the United States in the Twentieth Century*. Praeger, 1996.

Ferro González, Vladimir. *Neruda y Cuba*. Arte y Literatura, 2008.

Figueroa, Luis A. *Sugar, Slavery, and Freedom in Nineteenth-Century Puerto Rico*. U of North Carolina P, 2005.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard UP, 1993.

Feal, Rosemary G. “Afro-Hispanic Writers in Latin American Literary History,” *Literary Cultures of Latin America*, edited by Mario J. Valdés and Djelal Kadir. Oxford P, 2004, pp. 240–46.

Giménez-Saldivia, Lulú. “La formación del Caribe: Rutas de la identidad”, *Voces del Caribe*, editado por Lancelot Cowie y Nina Bruni. El otro mismo, 1989, pp. 12–34.

Guillén, Nicolás. *Obras completas*, editado por Raúl Galán y Guzmán T. López. Consejo Provincial de Difusión Cultural, 1960.

Handley, George B. *New World Poetics: Nature and the Adamic Imagination of Whitman, Neruda, and Walcott*. U of Georgia P, 2007.

Jackson, Richard L. *Black Literature and Humanism in Latin America*. U of Georgia P, 1988.

Kaisary, Philip. *The Haitian Revolution in the Literary Imagination: Radical Horizons, Conservative*

- Constraints. U of Virginia P, 2014.
- Kutzinski, Vera. "Afro-Hispanic American Literature," *The Cambridge History of Latin American Literature*, vol. 2, edited by Enrique Pupo-Walker and Roberto González Echeverría. Cambridge UP, 1996, pp. 164–94.
- Loyola, Hernán, editor. "Notas: Canción de gesta," *Obras Completas II: De "Odas elementales" a "Memorial de Isla Negra": 1954–1964*. Por Pablo Neruda, Galaxia Gutenberg [u.a.], 1999, pp. 1379–87.
- Neruda, Pablo. *Canción de gesta*. Delbolsillo, 2004.
- . *Canto general*, editado por Enrico Mario Santí. Cátedra, 2009.
- . *Confieso que he vivido*. Seix Barral, 1997.
- . (OC1) *De "Crepusculario" a "Las uvas y el viento": 1923–1954. Obras completas / Pablo Neruda*, vol. 1, editado por Hernán Loyola. Galaxia Gutenberg, 1999.
- . (OC2) *De "Odas elementales" a "Memorial de Isla Negra": 1954–1964. Obras completas / Pablo Neruda*, vol 2. Galaxia Gutenberg, 1999.
- "Rabindranath Tagore, Pablo Neruda and Aimé Césaire, for a reconciled universal: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization," *UNESCO*, 13 sept. 2011. www.unesco.org/new/en/culture/themes/dialogue/tagore-neruda-and-cesaire. Accedido 21 dic. 2019.
- Teitelboim, Volodia. "Neruda en Cuba." *Revista Casa de las Américas* vol. 234, 2004, pp. 73–74.
- Torres-Saillant, Silvio. *Caribbean Poetics: Toward an Aesthetic of West Indian Literature*. Cambridge UP, 1997.