



RUMEAU, Delphine. Entre localismo e internacionalismo: la épica americana de Pablo Neruda. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 6-16.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.0616>

ENTRE LOCALISMO E INTERNACIONALISMO: LA ÉPICA AMERICANA DE PABLO NERUDA

BETWEEN LOCALISM AND INTERNATIONALISM: PABLO NERUDA'S AMERICAN EPIC

Delphine Rumeau¹
Universidad Grenoble-Alpes
UMR 5316 Litt&Arts

RESUMEN: Pablo Neruda concibió primero su *Canto general* como una epopeya de Chile y luego de América. Este alcance continental se transformó más tarde en internacionalista cuando Neruda se comprometió con las luchas comunistas. El artículo examina cómo estas diferentes escalas se superponen en la obra de Neruda y cómo evolucionó la recepción de *Canto general*, poniendo más o menos énfasis en ciertos aspectos y seleccionando diferentes partes del poema como emblemáticas del conjunto.

Palabras clave: Pablo Neruda; epopeya; recepción; comunismo; internacionalismo

ABSTRACT: Pablo Neruda first conceived his *Canto general* as an epic of Chile and then of America. This continental scope later turned into an internationalist one as Neruda committed to communist struggles. The article examines how these different scales overlap in Neruda's work and how the reception of *Canto general* evolved, putting more or less emphasis on certain aspects and selecting different parts of the poem as emblematic of the whole.

Keywords: Pablo Neruda; epic; reception; communism; internationalism

¹ Profesora en literatura comparada en la Universidad Grenoble-Alpes, Francia : delphine.rumeau@univ-grenoble-alpes.fr. CV disponible en <https://sflgc.org/chercheur/rumeau-delphine/>. La primera parte de este artículo presenta algunas conclusiones de investigaciones anteriores, como se indica en una serie de notas a pie de página y en los títulos que figuran en la bibliografía, mientras que la segunda parte expone las perspectivas de una futura investigación sobre la recepción del *Canto general* de Neruda.

Introducción

Canto general, la *obra magna* de Pablo Neruda, publicada en 1950, ha adquirido el estatuto de epopeya americana². Este es el resultado tanto de la eficacia del texto y de los paratextos (el propio Neruda afirmó claramente su intención épica), como del proceso de recepción, de canonización de la obra como epopeya nacional o continental. A este doble movimiento (entre intención y recepción) se añade otra tensión productiva entre las escalas geográficas y políticas de *Canto general*, ya que la obra alterna o mezcla los enfoques: lo local, lo nacional, lo continental más o menos extendido, y también lo global e incluso lo cósmico. Al menos dos de estas dinámicas han recibido ya una gran atención crítica: por un lado, la tensión entre lo local y lo continental, glosada por el propio Neruda y puesta de relieve en su obra; por otro, la tensión entre la historia inmediata y la temporalidad mítica, cósmica, puesta de relieve en un artículo, ya no reciente pero ineludible, de Saúl Yurkievich, "Mito e historia, dos generadores del *Canto general*" (YURKIEVICH, 1973). Estos ejes geográficos e históricos no forman paralelos sino más bien múltiples cruces e intersecciones: el continente americano (y, es cierto, América Latina en particular) es el foco donde convergen lo local y lo global. Esta convergencia es aún más evidente a la luz de la recepción comunista de la obra. Neruda escribió y publicó *Canto general* en un momento en que América se estaba convirtiendo en uno de los epicentros de las luchas comunistas internacionalistas y de la internacional literaria³. Es también este punto de vista de la recepción del poema, y no la sola intencionalidad del autor o de la instancia textual, el que queremos tener en cuenta.

1. La génesis de *Canto general*: de lo local a lo continental (bajo el signo de Ercilla)

El proyecto inicial de Neruda era el de un "Canto general de Chile". Al menos así es como el poeta cuenta la génesis de la obra en un discurso de 1954, "Algo sobre mi poesía y mi vida": "Mi primera idea del Canto general fue sólo un canto chileno, un poema dedicado a Chile. Quise extenderme en la geografía, en la humanidad de mi país, definir sus hombres y sus productos, la naturaleza viviente" (NERUDA, 1999-2002, v.4, p. 931).

"Oda al río Mapocho" fue el poema matriz, en 1938, y queda un rastro evidente de la intención inicial con una sobrerrepresentación de referencias chilenas en la obra. Se convirtió en una ambición continental cuando Neruda visitó las ruinas de Machu Picchu regresando a Chile desde México en 1944:

Después de ver las ruinas de Macchu Picchu, las culturas fabulosas de la Antigüedad me parecieron de cartón piedra, de papel maché. [...]
Ya no pude segregarme de aquellas construcciones. Comprendía que si pisábamos la misma tierra hereditaria, teníamos algo que ver con aquellos altos esfuerzos de la comunidad

² Es una tradición crítica que comienza con Montes 1970.

³ Ver Djagalov 2020.

americana, que no podíamos ignorarlos, que nuestro desconocimiento o silencio era no sólo un crimen, sino la continuación de una derrota. (NERUDA, 1999-2002, v.4, p. 932)

Es sobre todo en el Canto II, "Alturas de Machu Picchu", donde el poeta presenta esta conciencia de su americanidad, de la solidaridad histórica que va de Chile a México y culmina en Machu Picchu. La visita a Machu Picchu también impuso al poeta la forma poética que modelaría esta reivindicación americana, la epopeya:

Comprendí la necesidad de una nueva poesía épica, que no se ajustara al antiguo concepto formal. La idea de un largo poema rimado, en sextinas reales, me pareció imposible para los temas americanos. El verso debía tomar todos los contornos de la tierra enmarañada, romperse en archipiélago, elevarse y caer en las llanuras. (NERUDA, 1999-2002, v.4, p. 933)

Tan pronto como se hizo patente la necesidad de la poesía épica, surgió la misma necesidad de reformarla. Las normas métricas y estróficas no eran adecuadas para la novedad de los "temas americanos". Pero el desafío mismo ofrece una solución: si los temas son nuevos, bastará con modelar la forma a partir de ellos para renovar el género, conservando únicamente su función fundadora y su ambición totalizadora. Dice Neruda: "Tenía que ser un poema extraordinariamente local, parcial. Debía tener una coordinación entrecortada, como nuestra geografía" (1999-2002, v.4, p. 932). La geografía se convierte así en la palabra clave de todo el proyecto: el poeta debe inventar una forma que haga justicia a la belleza caprichosa, tan alejada de la armonía clásica, pero sobre todo a la inmensidad de este espacio⁴.

Pero, mientras Neruda finge descartar las formas épicas europeas para inventar un modelo autóctono, en realidad el mantiene una relación infinitamente más complicada con la tradición europea y latinoamericana. El afán geográfico genera una ilusión: tiende a esconder la importancia de la intertextualidad en *Canto general* y a ocultar el hecho de que las referencias épicas son objeto de una negociación constante. Esto exacerba una tensión característica de la epopeya, género a la vez en contacto con la historia, indexado a la realidad, y fuertemente inscrito en un espacio intertextual.

Un ejemplo de esta tensión entre reivindicar y desafiar la tradición puede verse a escala local, en la invocación del río Biobío, que hace del río chileno la fuente de todas las narraciones:

Pero háblame, Bío Bío, [...]
Tú, sin que nadie mirara a un niño,
me contaste el amanecer
de la tierra, la poderosa
paz de tu reino, el hacha enterrada
con un ramo de flechas muertas,
lo que las hojas del canelo
en mil años te relataron,
y luego te vi entregarte al mar

⁴ Ver Rumeau 2009a y 2009b. Nótese que la más reciente traducción al inglés (2016) es titulada *Canto general. Song of the Americas* (trad. de Mariela Griffor. North Adams: Tupelo Press, 2016).

dividido en bocas y senos,
ancho y florido, murmurando
una historia color de sangre. (NERUDA, 1999-2002, v. 1, p. 425)

Los ríos también hablaban en la epopeya homérica, y esta secuencia se hace eco de la advertencia del río Escamandro a Aquiles en la *Ilíada*. La cólera del Escamandro se debe también al hecho de que transporta los cadáveres de los troyanos y es rojo de sangre, como el Bío-Bío de *Canto general*. Además, el Bío Bío ocupa aquí el lugar de la antigua Musa para representar el impulso hacia un discurso inspirado, hacia un gran estilo. La naturalización de la Musa vacía la invocación de su dimensión sagrada y sitúa la epopeya americana bajo el signo de la naturaleza inmanente. Por último, es una imagen arquetípica del poeta épico la que se reconstruye aquí: el Bío Bío se convierte en una figura de aedo, contando una historia que él mismo toma de las hojas del canelo, donde se han estratificado mil años de historias fundadoras. El río es un intermediario entre el árbol y el poeta, que a su vez transmite los relatos sangrientos de la Conquista.

Este doble movimiento de formar parte de una tradición y alejarse de ella puede verse también a escala continental, como en estos versos del primer poema del *Canto*:

Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana (NERUDA, 1999-2002, v. 4, p. 418)

La renovación temática está muy claramente señalada: el relato se desplaza de un punto de referencia espacial a otro, y la geografía más que la cronología organiza la narración. Pero este anuncio se hace en el lenguaje de la tradición épica: "Yo estoy aquí para contar la historia" hace referencia a famosos *incipit* épicos, como el de la *Eneida* ("*Arma virumque cano*"), aunque el verbo "contar" ocupe aquí el lugar del parónimo "cantar".

Aunque Neruda afirma a veces haber hecho cuenta nueva, en otras ocasiones reivindica sus filiaciones y herencias. En un discurso afirma la necesidad de cantar "por primera vez" las plantas y las flores de América (NERUDA, 1999-2002, v. 4, p. 890), mientras que en otro rinde homenaje a los poetas que le han precedido en este empeño, especialmente Alonso de Ercilla⁵:

El inventor de Chile, don Alonso de Ercilla, iluminó con magníficos diamantes no sólo un territorio desconocido. Dio también la luz a los hechos y a los hombres de nuestra Araucanía. Los chilenos, como corresponde, nos hemos encargado de disminuir hasta apagar el fulgor diamantino de la Epopeya. La épica grandeza, que como una capa real dejó caer Ercilla sobre los hombros de Chile, fue ocultándose y menoscabándose. (NERUDA, 1999-2002, v. 5, p. 230)

⁵ Ver Millares 2008 y Mathios 2008.

En *el Canto general*, le rinde homenaje así: “Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua / de tu primer amanecer, un frenesí de pájaros y un trueno en el follaje” (NERUDA, 1999-2002, v. 5, p. 471). *La Araucana* es así una fuente importante para ciertas secuencias dedicadas al heroísmo mapuche. Las figuras de Caupolicán y Lautaro, centrales en el canto “Los libertadores”, provienen de la épica ercillana, que Neruda modifica para escribir un relato que sirva a su propia lógica de la historia.

Neruda se ha presentado aun como el eslabón de una cadena épica, como el continuador de una gran obra colectiva, haciéndose eco de una cierta concepción de la epopeya. Habló de Andrés Bello, iniciador de la epopeya americana, con palabras vibrantes, y de Rubén Darío, autor de *Canto épico a las glorias de Chile* (escrito en 1887 para un concurso de poesía):

Y bien, es Andrés Bello [...] quien comenzó a escribir antes que yo mi *Canto general*. [...] Los antiguos pensadores patricios, adustos como Bello, [...] o como Rubén Darío, cascada inalterable del idioma, nos indicaron este camino de sencillez y de construcción continental que ahora nos reúne. (NERUDA, 1999-2002, v. 4, p. 889)

Se puede decir que Neruda recupera la concepción analítica de la epopeya homérica (una epopeya proveniente de múltiples fuentes y no de un solo autor) para darle un sentido político: la epopeya viene, por así decirlo, colectivizada.

Otra obra imprescindible en la tradición americana de la épica es la poesía de Walt Whitman, mencionada explícitamente en varios lugares de *Canto general*. Esas referencias a Whitman permiten justamente la articulación entre las escalas americana y global, incluso internacionalista. Para Neruda, Whitman fue un “compañero” (NERUDA, 1999-2002, v. 5, p. 688), que le ayudó a encontrar el camino hacia una poesía continental (“tú / me enseñaste / a ser americano”), diría Neruda más tarde en su “Oda a Walt Whitman” (NERUDA, 1999-2002, v. 2, p. 429). En esto, Neruda sigue los pasos de toda la recepción “nuevomundista” de Whitman, que desde Rubén Darío a Fernando Vasseur ha hecho de Whitman el modelo de una poesía épica liberada de las normas formales europeas⁶.

2. Hacia el internacionalismo (bajo el signo de Whitman)

En la época del *Canto general*, Whitman era también una importante referencia comunista. Formaba parte del canon soviético desde 1918 y había sido objeto de numerosas apropiaciones por parte de escritores proletarios, sobre todo escritores comunistas estadounidenses en los años treinta; durante la Segunda Guerra Mundial, fue blandido como figura antifascista tanto por Estados Unidos como por la Unión Soviética⁷. Con el canto *Que despierte el leñador*, Neruda vinculó América Latina a esta internacional whitmaniana. El poema se publicó por primera vez por separado, en 1948,

⁶ Ver Alegría 1954; Rumeau 2019, pp. 232-264.

⁷ Ver Rumeau 2024.

clandestinamente, antes de formar parte de *Canto general* (es el canto IX). Obedece a una intención política inmediata: denunciar el Plan Marshall, en el contexto del inicio de la Guerra Fría. Fue escrito poco después de que Neruda se afiliara al Partido Comunista chileno en 1945 y se implicara en política –fue elegido senador y apoyó la candidatura de Gabriel González Videla, antes de que éste se volviera contra sus aliados comunistas; Neruda se vio obligado a esconderse y luego a exiliarse, periodo durante el cual compuso gran parte de *Canto general*.

En *Que despierte el leñador*, Whitman resucita para viajar más allá de las fronteras continentales. El canto se abre con una visión de los Estados Unidos del siglo XIX, una tierra de paz, armonía y belleza mineral:

Al oeste de Colorado River
hay un sitio que amo. [...]
Hay unas altas piedras rojas, el aire
salvaje de mil manos
las hizo edificadas estructuras:
el escarlata ciego subió desde el abismo
y en ellas se hizo cobre, fuego y fuerza. (NERUDA, 1999-2022, v. 1, p. 682)

A continuación, el segundo poema evoca la América contemporánea para denunciar la traición de los ideales del pasado: la visión armoniosa del espacio americano da paso a un discurso político violento. A partir del tercer poema, sin embargo, el texto vuelve a un tono elogioso: el poeta ha dejado Estados Unidos por la Unión Soviética, y es como si la URSS fuera el refugio de los ideales americanos mancillados. Esta evocación es simétrica con el poema inicial, y utiliza las mismas imágenes para describir una vida apacible, la prosperidad y la felicidad:

Yo también más allá de tus tierras, América,
ando y hago mi casa errante, vuelo, paso,
canto y converso a través de los días.
Y en el Asia, en la USSR, en los Urales me detengo
y extendiendo el alma empapada de soledades y resina. (NERUDA, 1999-2022, v. 1, p. 688)

"Yo también" es un eco del famoso poema de Langston Hughes "I, Too, Sing America" (1925), ya una respuesta a Whitman –el verso circuló en lo que puede llamarse "la internacional de los poetas" (por ejemplo, en el poema de Rafael Alberti "Yo también canto a América"⁸). Y es en la URSS donde Whitman está llamado a cantar las reconstrucciones de Stalingrad:

Walt Whitman, levanta tu barba de hierba,
mira conmigo desde el bosque,
desde estas magnitudes perfumadas.
¿Qué ves allí, Walt Whitman?
Veo, me dice mi hermano profundo,
veo cómo trabajan las usinas,
en la ciudad que los muertos recuerdan,
en la capital pura,
en el resplandeciente Stalingrado. [...]

⁸ Publicado en 1938 en *De un momento a otro* con el título "Canto América" y en 1961 con su título final.

Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado,
Walt Whitman, y las tumbas
raíces de tu rostro
¡para cantar estas reconstrucciones! (NERUDA, 1999-2022, v. 1, p. 689-690)

“¿Qué ves allí, Walt Whitman?” es una traducción directa de un verso del poema “Salut au Monde”:
“What do you see, Walt Whitman?”.

Si la referencia a Ercilla permitía articular lo nacional y lo continental, la referencia a Whitman conecta las dimensiones continentales e internacionalistas. En la génesis de la obra (al menos tal como la relata Neruda) fue decisivo el enlace entre lo local, lo nacional y lo continental, pero fue más bien el entrelazamiento de lo continental y lo internacional lo que se puso de relieve en su recepción (al menos en su recepción inmediata).

3. La recepción inmediata del *Canto*: ilustraciones y traducciones en las redes comunistas

Canto general se publicó casi simultáneamente en Ciudad de México y, clandestinamente, en Chile. En ambos casos, la obra se acompañó de ilustraciones. En Ciudad de México, la edición de Talleres Gráficos (un infolio de 34 x 25 cm) contenía dos ilustraciones, una en el interior de la portada y otra en el interior de la contraportada. La primera es de Diego Rivera, la segunda de David Siqueiros: son los muralistas mexicanos que Neruda frecuentó durante el periodo de gestación de *Canto general*, antes de su visita a Machu Picchu. El poema “En los muros de México” les rinde homenaje al relatar la estancia mexicana. Neruda comparte con los muralistas la pretensión de tomar en cuenta el punto de vista indígena y de llegar al pueblo. Su intento de reescribir la historia continental puede compararse con las pinturas murales de Rivera⁹. En otro vaivén entre texto e imagen, Rivera ilustra así un texto que se había inspirado, en parte, de sus propios murales.

La dimensión continental, americanista, está evidentemente en primer plano: de México a Perú, de izquierda a derecha (en lugar de arriba abajo en la página del poema). La ilustración final de Siqueiros es muy diferente en cuanto a los colores y a la estética (aún figurativa, pero sólo parcialmente). Ya no se trata de la historia americana con múltiples figuras, sino de la representación de un solo hombre, que parece emerger de la tierra para elevarse, tendiendo las manos al espectador o al lector: se puede interpretar como el nacimiento del hombre desde la tierra, pero también, con los brazos tendidos hacia el futuro, como una alegoría del hombre nuevo, el hombre comunista.

Sólo se enviaron 500 ejemplares de esta edición a los suscriptores. Algunos de ellos tuvieron un papel importante en la difusión de *Canto general*: Iliá Ehrenburg, por ejemplo, suscriptor en la URSS, prologó la edición soviética; Alice Ahrweiler, en Francia, tradujo la obra al francés y Fernand Léger la

⁹ Ver Méndez-Ramírez 1999.

ilustró. Otros nombres famosos son Luis Buñuel, Frida Khalo, Paul Eluard, Nancy Cunard y Miguel Ángel Asturias.

Casi simultáneamente, se imprimieron clandestinamente 5.000 ejemplares en Chile, con el sello ficticio "Imprenta Juárez". La introducción, escrita por el secretario del Partido Comunista Chileno, Galo González Díaz, se titula "Un llamado fervoroso al combate". Sorprendentemente, sigue siendo un formato grande (27x19), considerado menos sospechoso. En este formato destacan las ilustraciones de José Venturelli, compañero de Neruda durante muchos años y también ferviente comunista. Esta vez se trata de grabados en blanco y negro. También en este caso, las ilustraciones revelan la tensión entre continentalismo e internacionalismo, o más bien la resuelven en una trayectoria desde el inicio al final. Las primeras imágenes muestran la naturaleza de América y los pueblos indígenas. Luego hay imágenes de la lucha obrera, con Neruda a la vanguardia de las manifestaciones. Una de estas ilustraciones, para el canto VI, "América, no invoco tu nombre en vano", se ha convertido incluso en un mural, expuesto en la biblioteca de la Universidad de Chile.

Las traducciones de *Canto General* fueron casi inmediatas: la obra se tradujo al alemán, *Der grosse Gesang*, por Erich Arendt (comunista quien se había exiliado diez años en Colombia), y fue publicada en Berlín, en la editorial Volk und Welt; se tradujo al ruso y al polaco en 1954. La traducción francesa fue realizada por entregas, entre 1950 y 1954, por Alice Ahrweiler, amiga de Neruda, miembro del Partido Comunista, que ya había traducido poesía española. Fue publicada por Éditeurs français réunis (editorial comunista), y la edición en un solo volumen de 1954 fue ilustrada por Fernand Léger. Todas estas traducciones acentuaron la dimensión internacionalista del poema.

Se han publicado regularmente por separado dos cantos de *Canto general*, que fueron escritos (y publicados) antes del conjunto épico; *Alturas de Macchu Picchu* y *Que despierte el leñador*, es decir, por una parte, el canto indígena, continental, y por otra el canto comunista, internacionalista. En francés, por ejemplo, fragmentos del canto *Alturas de Picchu* aparecieron por primera vez en 1944, en una revista, incluso antes que en español (Roger Caillois era el traductor). En español, se publicó por primera vez por separado (*Canto General* estaba entonces lejos de estar completo), en 1948, en Chile, ya con ilustraciones de José Venturelli, cuyo dibujo toma prestadas sus formas del arte indígena —estas ilustraciones son muy diferentes de las que acompañarán a *Canto general* en 1950.

El otro poema que se publicó por primera vez por separado en 1948 es *Que despierte el leñador*. Se difundió ampliamente y fue traducido a varios idiomas, sobre todo después de que obtuviera el Premio Internacional de la Paz en Varsovia en 1950. Se tradujo al polaco y al rumano ya en 1949 (por el Partido Obrero Rumano), al ruso, al checo y al chino (impreso en Shanghái) en 1950, al alemán (Austria), al húngaro, al polaco (otra vez) en 1951, y de nuevo al alemán (RDA) en 1955. No hubo ninguna publicación separada de este canto en francés, pero ha recibido una atención especial

dentro de la versión francesa de *Canto general*, ya que se indica que fue traducido en colaboración con "Messieurs Aragon, Georges Soria et N. A. François".

Fue traducido casi inmediatamente al inglés por Waldeen Falkenstein, más conocida como Waldeen¹⁰. En los años treinta, Waldeen emigró a México, donde se convirtió en una famosa coreógrafa y bailarina, y donde conoció a Neruda. Ya en octubre de 1948, tradujo parte del poema, bajo el título *Let the Rail Splitter Awake*, para la nueva revista del Partido Comunista Americano *Masses and Mainstream*. Al año siguiente, lo adaptó para una versión escenificada y bailada en el Congreso Continental Americano para la Paz Mundial en Ciudad de México: hubo canciones de Perú, Ecuador y México, un ballet concebido por Waldeen y una lectura grabada de su traducción (también leyó el propio Neruda). En 1950, salió como libro de bolsillo, con otros poemas *del Canto general*, el discurso de Neruda en México y un prólogo de un crítico comunista norteamericano, Samuel Sillen, autor de un libro sobre Whitman¹¹. Lo que llama la atención es que el libro lleva el título del canto IX (*Let the Rail Splitter Awake and Other Poems*), que está traducido casi íntegramente y colocado en primera posición, mientras que "Alturas de Macchu Picchu" está traducido muy parcialmente y relegado al final del volumen: se trata de una inversión del orden del *Canto general*. El libro de bolsillo también venía con ilustraciones de Venturelli (las de la edición chilena clandestina de 1950 del *Canto general*). La traducción al inglés de Waldeen fue impresa por el All-India Peace Committee, con motivo de la visita de Neruda a la India, con un prólogo de Iliá Ehrenburg¹². En otras palabras, la muestra de exhibición de *Canto general* fue "Que despierte el leñador" en el mundo comunista. La epopeya americana se convirtió así en una epopeya internacionalista y comunista.

Como cabía esperar, el éxito de este poema ocasional no se extendió mucho más allá de este periodo, y el panegírico a Stalin dejó de considerarse el punto culminante del poema tras las revelaciones del Congreso del Partido Comunista Soviético de 1956. A partir de los años sesenta, "Alturas de Macchu Picchu" fue considerado más globalmente como una de las obras maestras de Neruda, y fue objeto de numerosas traducciones. El éxito inmediato de "Que despierte el leñador" tuvo, sin embargo, un impacto duradero en la recepción del *Canto general*, particularmente en Estados Unidos: Allen Ginsberg llegó incluso a retraducir un pasaje del canto, publicado con *Plutonian Ode* (1978)¹³.

¹⁰ Ver Cohen 2014.

¹¹ El discurso de Neruda fue extremadamente vehemente : atacó tanto a T.S. Eliot como a Jean-Paul Sartre, por su "obscena religión de la aniquilación y sus repugnantes vicios" (en Neruda, 1950, *Let the Rail...*, p. 14).

¹² Llevaba por título *Peace for Twilights to Come* (Paz para los crepúsculos venideros): son palabras de una línea al final del poema (Mumbai, 1950).

¹³ Se titula "Adapted form Neruda's 'Que despierte el leñador' [sic]".

Consideraciones finales

La recepción de *Canto general* pone de relieve una cuestión bastante específica de los poemas largos, y de las epopeyas en particular: la longitud y la composición son esenciales para sus significados, pero esta misma longitud permite también recortes y selecciones. En el caso del *Canto general*, el hecho de que algunos cantos se publicaran por separado lo favorece aún más. El factor internacionalista del *Canto general* se multiplicó por su recepción inmediata, antes de disminuir considerablemente a partir de los años sesenta. El factor continental fue relativamente estable y elevado, tanto en la recepción continental como en la europea. Queda por evaluar la recepción más contemporánea de esta obra y, en particular, reevaluar el factor nacional, probablemente en alza en un contexto de declive de los ideales panamericanos, pero redefinido al mismo tiempo por otras afirmaciones colectivas, en particular autóctonas.

Referencias bibliográficas

ALEGRÍA, Fernando. **Walt Whitman en Hispanoamérica**. Mexico: Studium, 1954.

COHEN, Jonathan. Neruda in English: Waldeen's "Lost" Translations From *Canto General*. In: **Translation Review**, v. 88, p. 56-74, 2014.

DJAGALOV, Rossen. **From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema between the Second and Third Worlds**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2020.

GINSBERG, Allen. **Plutonian Ode and Other Poems. 1977-1980**. San Francisco: City Lights, 1980.

MATHIOS, Bénédicte. Neruda, rénovateur de l'épopée ? *La Araucana* d'Alonso de Ercilla et le *Chant général* de Pablo Neruda. En: Saulo Neiva (ed.), **Désirs et débris d'épopée au XXe siècle**, Bern: Peter Lang, 2009, p. 271-290.

MILLARES, Selena. **Neruda: el fuego y la fragua**. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2008.

MÉNDEZ-RÁMIREZ, Hugo. **Neruda's Ekphrastic Experience: Mural Art and Visual Representation**. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.

MONTES, Hugo. Nueva Poesía Épica. En: **Poesía actual de Chile y España**. Santiago: Editorial del Pacífico, 1970, p. 143-156.

NERUDA, Pablo. **Alturas de Macchu Picchu**. Ilustraciones de José Venturelli. Santiago de Chile: Ediciones de Librería Neira, 1948.

NERUDA, Pablo. **Que despierte el leñador**. La Habana: Colección Yagruma, 1948.

NERUDA, Pablo. **Que despierte el leñador**. [S.l.]: Ediciones de la Resistencia, 1948.

NERUDA, Pablo. **Canto general**. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1950.

NERUDA, Pablo. **Canto general**. Santiago: Imprenta Juarez, 1950.

NERUDA, Pablo. **Let the Rail Splitter Awake and Other Poems**. Trad. Waldeen et alii. Ilustraciones de José Venturelli. New York: Masses and Mainstream, 1950.

NERUDA, Pablo. **Der grosse Gesang**. Trad. Erich Adrendt. Berlín: Volk und Welt, 1953.

NERUDA, Pablo. **Chant général**. Trad. Alice Ahrweiler. Ilustraciones de Fernand Léger. Paris: Les Éditions français réunis, 1954.

NERUDA, Pablo. **Obras completas**. 5 volúmenes. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999-2002.

RUMEAU, Delphine. Quelques remarques sur les rapports de *Chant général* à la poésie épique à partir de la genèse de l'œuvre. In: **SFLGC, Agrégation**, 2018 [2009]. Disponible en: <https://sflgc.org/agregation/rumeau-delphine-quelques-remarques-sur-les-rapports-de-chant-general-a-la-poesie-epique-a-partir-de-la-genese-de-loeuvre/>

RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde. Épopée et Modernité (Whitman, Neruda, Glissant)**. Paris: Classiques Garnier, 2009.

RUMEAU, Delphine. **Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique**. Paris: Classiques Garnier, 2019.

RUMEAU, Delphine. **Comrade Whitman. From Russian to Internationalist Icon**. Boston: Academic Studies Press, 2024.

YURKIEVICH, Saúl. Mito e historia, dos generadores del *Canto general*. En: **Revista Iberoamericana**, v. 39, n. 82-83, p. 111-133, junio 1973.