



John H. R. Polt

**Elementos gongorinos en «El gran océano»
de Pablo Neruda**

University of California, Berkeley.

Pablo Neruda, tan estrechamente vinculado con los movimientos poéticos de nuestra época, siente también la importancia de su posición en la historia de la poesía hispánica; y en su «Testamento» poético lega a sus sucesores sus viejos libros:

Que amen como yo amé mi Manrique, mi Góngora,
mi Garcilaso, mi Quevedo:
fueron
titánicos guardianes, armaduras
de platino y nevada transparencia,
que me enseñaron el rigor...1

Especialmente Góngora no puede menos que tener en todos los «ismos» poéticos actuales una fuerte influencia, siendo entre los poetas de su siglo el gran vanguardista, el que más se aproxima a la «poesía pura».

Esta influencia se advierte claramente en aquel prodigioso hacinamiento de lirismo, epopeya y prosaísmo que es el Canto general de Neruda. Ha dejado su huella en la obra entera y sobre todo en las cuarenta y seis páginas en que la prédica social es reemplazada por una visión del océano. No se nos presenta éste de manera realista: para Neruda, autor de una nueva y heroica cosmología, el océano es cuna de la vida, fuerza elemental, partícipe en el conflicto eterno de los elementos; y esta evocación se expresa por medio de la abstracción y de la poetización conceptista. Por esto me ha parecido lícita y tentadora la comparación entre «El gran océano» y algunos poemas gongorinos², limitándome a ciertos temas que tienen en común los dos poetas, para facilitar de esta manera el estudio de su técnica.

Básicamente, el océano es para Neruda una vastedad que refleja la del cielo:

La ola viene del fondo, con raíces
hijas del firmamento sumergido.

(502)

El océano es el «páramo estrellado» (516) y las «llanuras levantadas por las olas, / [que] forman la piel desnuda del planeta» (484). El concepto de extensión se repite en «la sábana oscura del océano» (488). Se olvida Neruda del significado mitológico que tiene el océano para Góngora, quien lo llama el «padre de las aguas» (1 Sol, 405, 2 Sol, 24); pero los dos poetas coinciden en su visión de grandeza, de extensión desértica. «La piel desnuda del planeta» corresponde a la «Libia de ondas» de Góngora (1 Sol, 20) ; las «llanuras levantadas por las olas», al «campo undoso» (1 Sol, 371) y a la «undosa campaña» (2 Sol, 178). El «páramo estrellado» parece reflejar un verso gongorino: «el Sur [de América], cola escamada / de antárticas estrellas» (1 Sol, 428-429), cuyos conceptos de frialdad y de desolación se sintetizan en «páramo». El conjunto de mar y cielo forma para Góngora una escena:

de donde ese teatro de Fortuna
descubro, ese voraz, ese profundo
campo ya de sepulcros, que, sediento,
cuanto, en vasos de abeto, nuevo mundo
-tributos digo américos- se bebe
en tómulos de espuma paga breve.

(2 Sol, 401-406)

La poesía de Neruda carece de este rasgo típicamente barroco que es la interpretación de la naturaleza en términos de la creación humana («teatro»); pero más adelante veremos que en efecto el océano de Neruda es, como el de Góngora, no sólo una fuerza activa sino también el escenario donde se libran los combates de los elementos, de los animales y del hombre.

La representación metafórica del océano en la poesía de Neruda se basa en sustancias caracterizadas por su frialdad o su dureza. Cada uno de estos elementos constitutivos puede, de por sí, simbolizar el todo; cada uno aparece desnudo, reducido a su esencia. Así nos pinta Neruda un mundo de absolutos, de contrastes fundamentales. En el Sur, todo es hielo, viento, frialdad. Pero el paisaje tropical es igualmente absoluto e intransigente. Acapulco, por ejemplo, es «la luz completa, sin párpados, el día / desnudo» (503).

El agua de Neruda es dura, metálica: el océano es un «metal mojado» (502). El estar mojado es superficial; lo importante es la calidad metálica, la cual connota tanto el color plomizo como también la masa, la impenetrabilidad, la dureza del agua. Góngora expresa conceptos parecidos llamando «campos de plata» al agua (Pol 120) y diciendo de Acis que

Corriendo plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentando arenas,
a Doris llega, que con llanto pío,
yerno le saludó, le aclamó río.

(Pol, 501-504)

Pero aquí, junto con un color mejor definido, adquiere la metáfora otro elemento decorativo.

El agua gongorina no es un metal cualquiera, sino un metal precioso. El cristal como equivalente del agua, metáfora predilecta del poeta cordobés, aparece en «El gran océano» bajo la forma de «totalidades cristalinas» (485). Como extensión lógica de los conceptos de dureza y de cristalinidad, la sinécdoque de «sal» por «mar» se encuentra en Neruda y también en Góngora («y mucha sal no sólo en poco vaso, / mas su ruina bebe» (2 Sol, 4-5), aunque menos en éste. El poeta chileno la usa al hablar de «la sal salvaje» (496 -el océano- y de «la línea de la nave / hilada por la sal en movimiento» (512). Aquí la sal se ha personificado, asumiendo el papel de océano y capaz ya de acción autónoma. Para Neruda, la sal es además una necesidad básica de la vida y así llega a representar la esencia y la fuerza vitales³.

La piedra, otra sustancia dura, es también común a las dos poesías que estudiamos. Neruda escribe: «el agua endurece sus rasgos en la piedra» (494), es decir, que las estatuas de Rapa Nui son cristalizaciones del agua. Como en el caso del paralelismo metal-plata, hallamos en Góngora la

equivalencia de agua y piedra, pero ya no de piedra genérica, sino de mármol: «Pisad dichosos esta esmeralda bruta [una isla], / en mármol engastada siempre undoso» (2 Sol, 367-368). Otra vez escoge Góngora la variedad «noble» de la sustancia. La piedra nerudiana tiene la forma de estatuas majestuosas pero primitivas; Góngora ve el océano como urna (2 Sol, 163). El contraste entre urna y Rapa Nui es el mismo que existe entre mármol y piedra, entre plata y metal, entre teatro y páramo: el culteranismo traduce la naturaleza en obra o materia de arte humano, mientras que Neruda describe hasta la obra de arte (las estatuas) como naturaleza (agua).

Sin embargo, no todo es contraste: junto con el «líquido... diamante» de Góngora (2 Sol, 167) tenemos en Neruda, y hablando de Chile, «tu antártica mano de armiño y de zafiro» (300). La piedra nerudiana, que, según se ha notado, es la concreción del agua, pasa por un desarrollo poético que la personaliza -«los más altos rostros que concibió la piedra» (492)- y que, también refiriéndose a las estatuas de Rapa Nui, la estiliza en típica «pompa» barroca:

Así, en la luz del ábside marino
la fábula de piedra condecora
la inmensidad con sus medallas muertas.

(491)

Otro mineral, el nitrato, aparece en contradictorias metáforas barrocas como «la luz cristalizada» y «la nieve seca» (506). La riqueza de cobre que contiene su patria le sugiere a Neruda «la metálica masa de América nocturna» (490; cf. 26: «Madre de los metales»); con esa misma insistencia en la pesadez de la eme que se nota en «metal mojado» y en «la inmensidad con sus medallas muertas». Para Góngora también, América es una masa metálica, aunque de otros metales: en la «Égloga piscatoria en la muerte del duque de Medina Sidonia», hallamos que «templo... / la grande América es, oro sus venas, / sus huesos plata...»; y en el «Panegírico al duque de Lerma», leemos:

Desatadas la América sus venas
de uno ostentó y otro metal puro.

(301-302)

La espuma como metáfora del mar llega a ser en la poesía de Góngora casi un lugar común:

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma.

(Pol, 97-98)

tantas flores pisó como él espumas

(Pol, 128)

...el margen donde para
del espumoso mar su pie ligero

(Pol, 153-154)

...al Sol, que el pabellón de espuma
dejó...

(1 Sol, 179-180)

Con el mismo significado reaparece en la obra de Neruda, quien hasta habla de «las siete espumas» (509).

Fijándose en las olas del océano, Góngora ve el agua «murarse de montañas espumosas» (1 Sol, 437), también con repetición de emes; y habla de «montes de agua» (1 Sol, 44) y de «montes de espuma» (2 Sol, 489). Neruda ha separado esta visión de las olas en dos partes. Primero ve la ola antes de estallar, al surgir de la superficie del mar:

Y así cuando sus párpados redondos,
su volumen, sus copas, sus corales
hinchán la piel del mar apareciendo
todo este ser de seres submarinos:
es la unidad del mar que se construye:
la columna del mar que se levanta:

todos sus nacimientos y derrotas.

(502)

Ya antes ha notado Neruda que «una ola se levanta como un párpado» (93); pero esta imagen de redondez y plenitud puede ser reemplazada por otras de pura elevación -«columna»- o de elevación junto con fuerza vital «tempestuosos árboles azules» (491). Al momento de romper la ola, Neruda ve, con abundancia de consonantes pesadas y fuertes: «y el mar desmoronó sin derramarse / su torre de cristal y escalofrío» (503). Entonces la espuma de los cachones se convierte en «los estandartes húmedos» (490), «la leche embravecida de la estrella» (488), una «pluma estrellada» (484), «una ola de azahar furioso» (527), una «flor del fondo» parecida a la magnolia (502). La combinación de todas estas imágenes se halla en:

y la energía de tu idioma blanco
que destroza y derriba sus columnas
en su propia pureza demolida.

(483)

El desecho de las olas y del mar es «lo que expulsó la acción de tu abundancia» (484) -concepto que en Góngora alcanza mayor definición al tratarse de un naufrago: «Del Océano, pues, antes sorbido / y luego vomitado» (1 Sol, 22-23).

La multiforme vida del océano aparece en el poema de Neruda en metáforas que a veces efectúan una transposición de lo animado y lo inanimado, haciendo de las ovas el «naval terciopelo del abismo» (501) y de los escualos «naves del miedo» (501). En cambio, los navíos son «peces de trapo» (508). Los alcatraces pasan «como barcos del viento» (436): otras aves son «olas de plumaje» (519) o cubren «el sol con sus banderas» (520). De modo parecido se transforman los pájaros de Góngora en «rayo con plumas» (Pol, 263) y «esquilas dulces de sonora pluma» (1 Sol, 177), mientras que los navíos son «errantes árboles» y «selvas inconstantes» (1 Sol, 403-404).

Las aves marinas pueblan las playas del océano nerudiano hasta que el hombre destruye «nido a nido la nave de las plumas» (520). Con la misma repetición de la ene hallamos «los nidos como nudos en las ramas de donde / el vuelo de las garzas elevaba la espuma» (503). La blancura de los pájaros, ya expresada por la espuma, se presta entonces al mismo desarrollo floral que las olas; y las gaviotas al tender el vuelo surgen «como azahares tempestuosos» (507).

Los peces se manifiestan para Neruda en sus escamas de fulgor metálico, relampagueante:

y entre tus piedras pasan peces como relámpagos
que palpitan cargados por el fulgor marino

(503)

y sólo sube al hilo de las redes
el relámpago muerto de la escama

(485)

Al decir «relámpagos de plata sumergida» (488), Neruda abandona tanto los peces como las escamas que los simbolizan, expresando ahora la totalidad de su visión en el relámpago metálico. Este prescindir de un término de la comparación va más allá de lo que hace Góngora en caso análogo. El poeta español, tratando de una fuente que él ha convertido en sierpe, habla de «las escamas que vistió de plata» (2 Sol, 327). En esta descripción se ven en germen ya los elementos de las metáforas nerudianas, pero falta el desarrollo completo.

Los caracoles se presentan en forma arquitectónica, como la tridacna, «monasterio de sal, herencia inmóvil / que encarceló una ola endurecida» (518), o como la scalaria, que describe Neruda en líneas dignas del mejor Góngora:

oh monumento frágil de la aurora
que un anillo con ópalo amasado
enrolla deslizando la dulzura.

(517)

Líneas gongorinas no sólo en la perfección métrica, sino también en el vocabulario y en la oposición conceptual de «enrolla» y «deslizando». En las metáforas ya estudiadas, se nota la predominancia de dos características, dureza y blancura, fundidas las dos en la metáfora gongorina de la plata. Sin embargo, la metáfora en la poesía de Neruda no siempre capta la totalidad de lo que quiere expresar el poeta, ni presenta

en todos los casos adecuadamente las múltiples faces de una sola realidad. Neruda salva esta dificultad acumulando epítetos que llegan a ser metáforas sintácticamente inconexas. Así el poema «Los hijos de la costa» empieza con diecisiete líneas seguidas de epítetos: «Parias del mar, antárticos / perros azotados...» (498). Esta serie de epítetos da una visión total de la situación del hombre costanero. A veces cada elemento de la serie, gramaticalmente autónomo, desarrolla o modifica el pensamiento del anterior, como se verá en los versos siguientes:

Aves estercorarias de las islas,
multiplicada voluntad del vuelo,
celeste magnitud, innumerable
emigración del viento de la vida,
cuando vuestros cometas se deslizan
enarenando el cielo sigiloso
del callado Perú, vuela el eclipse.

(523)

Antártica, corona austral, racimo
de lámparas heladas, cineraria
de hielo desprendida
de la piel terrenal, iglesia rota
por la pureza, nave desbocada
sobre la catedral de la blancura,
inmoladero de quebrados vidrios,
huracán estrellado en las paredes
de la nieve nocturna...

(497)

Guayaquil, sílaba de lanza, filo
de estrella ecuatorial, cerrojo abierto
de las tinieblas húmedas que ondulan
como una trenza de mujer mojada:
puerta de hierro maltratado...

(504)

O bien:

Estrella de oleajes, agua madre,
madre materia, médula invencible,
trémula iglesia levantada en lodo,

(486)

en que la tercera línea contiene en resumen todos los epítetos anteriores.

La misma acumulación también muestra aspectos de la realidad no desarrollados en línea lógica, sino procedentes de un mismo punto central o bien yuxtapuestos sin más nexo que la identidad del objeto descrito. Como ejemplo de la radiación de epítetos notemos:

Oh rostellaria, flor impenetrable
como un signo elevado en una aguja,
mínima catedral, lanza rosada,
espada de la luz, pistilo de agua,

(518)

en que se expresa la forma del caracol, siempre la misma, de cinco maneras diferentes. En cambio, se encuentran epítetos inconexos en «Tepito-te-henúa, ombligo del mar grande, / taller del mar, extinguida diadema» (490) y en las primeras líneas de «Leviathan»: «Arca, paz iracunda, resbalada / noche bestial, antártica extranjera» (521)⁴. Estas acumulaciones no tienen paralelo en los poemas de Góngora que aquí he tomado en cuenta. Pero sí utilizan ambos poetas pares de metáforas yuxtapuestas o contrapuestas. Neruda, dirigiéndose a la noche marina, la llama «Túnica de la tierra, estatua verde» (527). De una estatua de proa dice: «Y en tu empinado pecho de lámpara o de diosa, / torre turgente, inmóvil amor, vive la vida» (512) -líneas en que aparte de dos contrastes conceptuales se hallan cinco pares de palabras aliteradas. El contraste se hace más netamente gongorino en estas líneas:

Saqué del mar, abriendo las arenas,
la ostra erizada de coral sangriento,
spondylus, cerrando en sus mitades
la luz de su tesoro sumergido,
cofre envuelto en agujas escarlatas,

o nieve con espinas agresoras.

(517-518)

En los dos últimos versos se opone el objeto incoloro hacia el cual se reflejan las agujas rojas al otro objeto blanco desde el cual irradian las espinas incoloras. La posible existencia de dos interpretaciones de la realidad se hace más evidente aún en estas líneas dirigidas al océano:

Tiempo, tal vez, o copa acumulada
de todo movimiento, unidad pura
que no selló la muerte, verde víscera
de la totalidad abrasadora.

(483)

Aquí «unidad» y «totalidad» tratan de escapar de la dualidad anterior, resolviendo la duda del «tal vez». El tiempo y el movimiento son anulados por las ideas de inmortalidad y abrasamiento. La misma duda, la misma oposición de conceptos, podemos encontrar en líneas gongorinas como las que tratan del Etna, «bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo» (Pol, 27-28), o en «duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada, o nieve roja» (Pol, 107-108).

Este contraste, tanto verbal como físico, forma parte de la naturaleza tal como la conciben Góngora y Neruda. En la poesía de aquél encontramos «las azotadas rocas / que mal las ondas lavan» (2 Sol, 686-687); y sin buscar otros ejemplos, basta con señalar la violencia y la hostilidad que entran en las acciones de Polifemo y en el naufragio de la Soledad primera. Para Neruda también, el mundo oceánico es un mundo de violencia. «Amo la helada planta combatida / por el aullido del viento espumoso» (496). Como a Góngora, le impresionan las rocas de la costa:

Ásperas naves de granito hirsuto
entregado a la cólera, planetas
en cuya inmóvil dimensión detienen
las banderas del mar su movimiento.
Tronos de la intemperie huracanada.
Torres de soledades sacudidas.

(515-516)

Piedras del mar, centellas detenidas
en el combate de la luz, campanas
doradas por el óxido, filudas
espadas del dolor, cúpulas rotas
en cuyas cicatrices se construye
la estatua desdentada de la tierra.

(517)

Sería fácil multiplicar ejemplos de esta lucha de los elementos que convierte la costa en zona desértica, en «soledad confusa», y que crea en Antártica un mundo de formas fabulosas, resultado de la agonía elemental:

Todas las resistencias del Océano
concentraron en ti su transparencia,
y la sal te pobló con sus castillos,
el hielo hizo ciudades elevadas
sobre una aguja de cristal, el viento
recorrió tu salado paroxismo
como un tigre quemado por la nieve.

(498)

En este escenario de batallas gigantescas vive el hombre de Neruda, hombre pequeño y débil, verdadero junco, aunque no pensante. Es el mismo hombre que había sentido terror ante el «teatro de Fortuna», ante la vastedad recién desorganizada del universo. Se recuerda a Góngora (2 Sol, 401-406; v. supra) leyendo:

Subí a las rocas de Mollendo, blancas,
árido resplandor y cicatrices,
cráter cuyo agrietado continente
sujeta entre las piedras su tesoro,
la angostura del hombre acorralado
en las calvicies del despeñadero,
sombra de las metálicas gargantas,
promontorio amarillo de la muerte.

(504)

Y difícilmente se podrían hallar líneas que expresaran mejor que éstas la pequeñez del hombre y su desolación:

entre los muros de cristal y abismo
la pequeña canoa, en la erizada
enemistad de témpanos y lluvias,
llevó el amor errante de los lobos
y las brasas del fuego sustentadas
sobre las últimas aguas mortales.

(495-496)

Estos hombres de Neruda son los «parias del mar», los «piojos helados del océano» que aparecen en «Los hijos de la costa». A su pobreza se pueden hallar paralelos en los pescadores de Góngora; pero a su miseria y su degradación, no. Los pescadores gongorinos viven en «bien aventurado albergue pobre» (2 Sol, 108) en el cual se moderan «los extremos de fausto y de miseria» (2 Sol, 207). Frente a esta aurea mediocritas, los pescadores de Neruda viven en una miseria verdadera que tiene más de proletaria que de horaciana. Sin embargo, Neruda se acuerda de una época anterior, especie de Edad Dorada, y da de ella una representación que se parece a la isla de la Soledad segunda (compárese, por ejemplo, a «las doncellas textiles» de la pág. 489 con las gongorinas de 2 Sol, 343-344). Tanto en Neruda como en Góngora, la codicia se considera como la causa de que el hombre haya abandonado esta vida sencilla y feliz y se haya entregado a la furia del mar (Neruda, 508; 1 Sol, 403-404).

Un tema más que es común a los dos poetas y que debe señalarse es el del combate entre el hombre y la bestia. En «El gran océano» Neruda presenta la agonía de una ballena arponeada, víctima de la codicia humana:

Oh gran herida, manantial caliente
revolviendo sus truenos derrotados
en la comarca del arpón, teñido
por el mar de la sangre, desangrada,
dulce y dormida bestia conducida
como un ciclón de rotos hemisferios
hasta las barcas negras de la grasa
pobladas por rencor y pestilencia.
Oh gran estatua muerta en los cristales
de la luna polar, llenando el cielo
como una nube de terror que llora

y cubre los océanos de sangre.

(522)

En la Soledad segunda se hallan escenas semejantes en que la víctima (foca y luego pez) muere, «El mar violado / de la púrpura viendo de sus venas» y «en ríos de agua y sangre desatada» (2 Sol, 427 y ss.). Pero no es ya la «dulce y dormida bestia» sino «la fiera, horror del agua» (2 Sol, 490); y la lucha tiene para Góngora un interés más bien estético que emocional o ético. Es espectáculo, pero no es tragedia; el mundo de Góngora es todavía antropocéntrico, mientras que en «El gran océano» el hombre es un átomo miserable que dista mucho de la sublimidad de la bestia herida, de la piedra azotada o de la planta que se resiste a los elementos.

En resumen: la influencia gongorina en «El gran océano» se ve en el vocabulario, en las imágenes y en los temas. Se habrá advertido también la regularidad métrica de Neruda en estos poemas, su preferencia por el endecasílabo clásico, tan sorprendente en vista de otras obras suyas. Pero se trata también de una semejanza más fundamental, en la visión del mundo como un caos de fuerzas superiores al hombre y de conflictos eternos y violentos. El poeta como hombre no tiene importancia en este mundo; pero como artista se sobrepone a él, conquistándolo por la recreación estética. La recreación de Neruda, si bien se parece en mucho a la de Góngora, no es mera copia de ésta sino otro racimo nacido de las mismas raíces. Como tal expresa magistralmente el barroquismo de nuestro tiempo.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

