

## La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca

Miguel García-Posada

La presencia del simbolismo francés en la poesía española de este siglo es un hecho de enorme importancia para comprender la evolución y el significado de nuestra lírica. Sin los simbolistas resulta ininteligible un movimiento como el modernismo. Precisamente, una de las cuestiones que necesitan ser clarificadas con mayor urgencia es la deuda concreta que los modernistas españoles, más que los hispanoamericanos, tienen para con la lírica francesa del último tercio del siglo XIX. Clarificación que ayudará a definir con nitidez el movimiento modernista y sus diferentes ramificaciones<sup>218</sup>. Así, será absolutamente necesario distinguir entre la deuda, muy fuerte, que el modernismo contrajo con los simbolistas menores y el tributo -parece que escaso- pagado a los grandes, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé y el iniciador de la poesía simbolista, Charles Baudelaire<sup>219</sup>.

Estos últimos tienen, sin embargo, una incidencia muy notable sobre la generación del 27. A propósito del influjo de Baudelaire y Rimbaud sobre este grupo, C. B. Morris habla de «spiritual affinities and technical models»<sup>220</sup>. Y es un hecho definitivamente precisado que Mallarmé, vía Valéry, es imprescindible para una correcta comprensión de la poesía pura, del mismo modo que Lautréamont y Rimbaud lo son respecto a la surrealista<sup>221</sup>.

El estudio de las relaciones existentes entre la obra de Lorca y la de Baudelaire, es un campo de investigación apasionante y hasta ahora prácticamente virgen. Sin embargo, basta abrir el *Libro de poemas* para registrar la presencia de huellas baudelerianas: malditismo, satanismo, erotismo desgarrado...<sup>222</sup> ¿Huellas baudelerianas o de Rubén? Darío está ciertamente, con rasgos muy acusados, en —110→ ese poemario, pero no se debe olvidar que el gran poeta americano fue un eficaz canal de transmisión de la poesía de Baudelaire, que fue muy leída por los modernistas y posmodernistas españoles.

Hace ya años, F. Lázaro Carreter, que no olvidaba señalar este último punto, llamó la atención, en nota magistral, sobre la ascendencia baudeleriana de uno de los versos más felices de *La casada infiel*: «Aquella noche corrí / el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / *sin bridas y sin estribos*.» Hacía notar Lázaro el paralelismo existente entre este verso lorquiano y el de Baudelaire, incluido en *Le vin des amants*: «Aujourd'hui l'espace est splendide! / Sans mors, *sans éperons, sans bride*, / Partons à cheval sur le vin / Pour un ciel féérique et divin!» La situación de los amantes, como afirma Lázaro, no puede ser más distinta y, sin embargo, el eco baudeleriano en el verso de Lorca es evidente. Descarta Lázaro el azar en la coincidencia y se inclina a pensar «en el recuerdo asimilado y ya impreciso de Baudelaire, que asomó a la pluma de Lorca cuando éste alumbró su poema. [...] Esta chocante coincidencia -concluía- obligará a observar con algún cuidado las relaciones literarias entre ambos escritores»<sup>223</sup>.

El presente trabajo trata de estudiar la relación Lorca-Baudelaire a través de un tema común: la vida de los muertos. Ciertamente no es más que un punto entre otros muchos que podrían elegirse. Entiéndase, de todos modos, como una primera aportación a un análisis más vasto y detallado, que es nuestro deseo abordar en el futuro.

La presencia de la muerte -«vieux capitaine»- es obsesiva en *Les fleurs du Mal*<sup>224</sup>. Pero mucho más inquietante es comprobar cómo la muerte, si no conduce a ningún paraíso, tampoco concede descanso a sus víctimas, que, aunque inertes, continúan conscientes dentro de la tumba. El poema XXXIII, «Remords posthume», ofrece un buen testimonio. El poeta se dirige a su *belle ténébreuse* y le revela -de una revelación se trata- que cuando esté muerta, dentro de la tumba, y aprisionado todo su cuerpo por la piedra,

Le tombeau, confident de mon rêve infini  
[...]  
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,  
Te dira: «Que vous sert, courtisane imparfaite,  
De n'avoir pas connu ce que pleurent les mors?»  
-Et le ver rongera ta peau comme un remords

(pág. 61).

Vida, pues, en la muerte, llanto de los muertos, putrefacción física se unen en un panorama escalofriante.

En otro lugar, el poeta se llama a sí mismo *un fantôme, cuisinier aux appétits funèbres*, y hace hervir y come su corazón en las tinieblas<sup>225</sup>.

En esta misma línea se desarrolla el poema «Sépulture». La vida en la tumba se convierte en un castigo sin fin, en una tortura de animales funerarios, gritos de brujas y retozos de viejos lúbricos:

Si par une nuit lourde et sombre  
Un bon chrétien, par charité,  
Derrière quelque vieux décombre  
Enterre votre corps vanté,  
A l'heure où les chastes étoiles  
Ferment leurs yeux appesantis,  
L'araigne y fera ses toiles  
Et la vipère ses petits;  
Vous entendrez toute l'année  
Sur votre tête condamnée  
Les cris lamentables des loups  
Et des sorcières faméliques,  
Les ébats des vieillards lubriques  
Et les complots des noirs filous

(págs. 91-2).

Un sentimiento de duda, evidentemente esperanzado, sobre si la tumba reserva tales castigos, plantean los tercetos de *Le mort joyeux*. El poeta quiere cavarse una fosa profunda y dormir en el olvido *comme un requin dans l'onde*:

O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,  
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;  
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,  
À travers ma ruine allez donc sans remords,  
Et dites-moi s'il est encor quelque torture  
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!

(págs. 92-3).

La composición XCIV, *Le squelette laboureur*, disipa esa duda. La visión de un grabado que representa «des Ecorchés et des Squelettes» que labran la tierra, impulsa al poeta a dirigirse a ellos y preguntarles

... Quelle moisson étrange,  
Forçats arrachés au charnier,  
Tirez-vous, et de quel fermier  
Avez-vous à remplir la grange?  
Voulez-vous (d'un destin trop dur  
Épouvantable et clair emblème!)  
Montrer que dans la fosse même  
Le sommeil prommis n'est sûr;  
Qu'envers nous le Néant est traître;  
que tout, même la Mort, nous ment?

Interrogaciones retóricas que manifiestan, en efecto, que no hay paz tras la muerte. Finalmente, la última parte de la pregunta dibuja una imagen atroz de esclavitud y castigo eternos:

Et que sempiternellement  
Hélas! il nous faudra peut-être  
Dans quelque pays inconnu  
Écorcher la terre revêche  
Et pousser une lourde bêche  
Sous notre pied sanglant et nu?

(pág. 115).

—112→

Pero es el poema C el que contiene la proclamación más transparente y sin ambages de esta terrorífica cosmovisión:

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse,

Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,  
Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.  
*Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs.*

No hay duda. Los muertos sufren. Sufren, y en su soledad, sometidos al castigo de las estaciones y al más implacable del tiempo, recuerdan la existencia «de arriba», la de los vivos indiferentes a su destino, que ni siquiera se preocupan de renovarles las coronas y flores marchitas:

Et quand Octobre souffle, emondeur des vieux arbres,  
Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,  
Certe, ils doivent trouver les vivants bien ingrats,  
A dormir, comme ils font, chaudement dans leurs draps,  
Tandis que, dévorés de noires songeries,  
Sans compagnons de lit, sans bonnes causeries,  
Vieux squelettes gelés travaillés par le ver,  
Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver  
Et le siècle couler, sans qu'amis ni famille  
Remplacent les lambeaux qui pendent à leur grille

(págs. 120-1).

La lectura de estos versos puede iluminar de rechazo otros en apariencia más herméticos. Así, por ejemplo, el adiós a la vida del *Chant d'automne*:

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;

Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!

[...]

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,  
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé...

(pág. 81)

o la calificación de *royaume des taupes* con que en otro lugar se designa a la muerte<sup>226</sup>.

Veamos ahora cómo afronta García Lorca el tema<sup>227</sup> y sus similitudes y diferencias con el poeta francés. Tímidamente aún, pero con suficiente nitidez, esta vida de los muertos aparece en una estrofa de *El diamante*, en el *Libro de poemas*, que, una vez más, demuestra su riqueza en temas, motivos e imágenes, que sólo posteriormente serán desarrollados con amplitud<sup>228</sup>. El poema se abre con la —113→ descripción de un atardecer, a la que sucede la visión de unos chopos como alumnos de una escuela; a continuación, aparece esa extraña vida en la muerte: los muertos juegan a las cartas:

Ahora en el monte lejano  
jugarán todos los muertos  
a la baraja. ¡Es tan triste  
la vida en el cementerio!

(I, 47)<sup>229</sup>.

Esta visión de los muertos jugando a las cartas reaparece en los versos iniciales del *Romance del emplazado*. El Amargo presiente su muerte y su vida en la tumba -la crítica ha hecho caso omiso de esto último:

mis ojos miran un norte  
de metales y peñascos  
donde mi cuerpo sin venas  
*consulta naipes helados*

(I, 423)<sup>230</sup>.

Más herméticamente apunta esta vida en la muerte en el poema de *Canciones, Escena*. El hada le entrega al poeta «el anillo de bodas / que llevaron tus abuelos», y añade:

Cien manos, bajo la tierra,  
lo están echando de menos

(I, 359).

Pero es en los poemas neoyorquinos<sup>231</sup> donde la visión de esta vida de los muertos se desarrolla plenamente. En una suerte de trágico éxtasis místico, Lorca percibe, con claridad absoluta, que los muertos no mueren, que más allá del acabamiento del individuo hay una vida de ultratumba donde los seres sufren sin tregua, sometidos a un castigo infinito. Como se preguntaba y tácitamente se respondía Baudelaire, la nada es traidora y la muerte miente. Con una trágica lucidez, el poeta configura una auténtica «cosmología del suplicio»<sup>232</sup>.

—114→

Veamos algunos de los pasajes más significativos. En el *Paisaje de la multitud que vomita*, la noche neoyorquina, representada en la monstruosa figura de la «mujer gorda»

filtraba un ansia de luz en las circulaciones  
subterráneas.

Estas «circulaciones» no son sino los cementerios donde los muertos comen y se quejan:

Son los cementerios, lo sé, son los cementerios  
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena...  
[...]  
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra  
las puertas de pedernal donde se pudren nublos  
y postres

(I, 473)<sup>233</sup>.

Con mayor claridad todavía se define esta visión de ultratumba en el *Paisaje de la multitud que orina*:

porque hay un mundo de la muerte con marineros  
definitivos

que se asomarán a los arcos y os helarán por detrás  
de los árboles

(I, 475).

Y en *Tierra y Luna*:

... los muertos que mueven sus lenguas bajo los  
árboles

(I, 780).

En la *Danza de la muerte* se afirma que los muertos no pueden bailar, porque

... están embebidos, devorando sus propias manos

(I, 471).

En la ciudad insomne -*Ciudad sin sueño*- oímos en otra ocasión el quejido sin fin de  
un muerto que llora su dolor físico y el lamento de un niño recién enterrado:

Hay un muerto en el cementerio más lejano  
que se queja tres años  
porque tiene un paisaje seco en la rodilla;  
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto  
que hubo necesidad de llamar a los perros para que  
callase

(I, 480).

No otro sentido tiene el verso que abre *Niña ahogada en el pozo* si se comprende la ecuación metafórica *estatuas = muertos*:

Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad  
de los ataúdes

(I, 498)<sup>234</sup>.

—115→

«Hasta la puerta del agua oscura», acompaña *El niño Stanton* (I, 495) la agonía del poeta; y en otra versión del poema, tras las puertas de la muerte se alza un infierno de pesadilla. Los muertos son torturados

donde los chinos clavan las cabezas que comen  
los demonios de sal fría<sup>235</sup>.

«... todo el cementerio era una queja / de bocas de cartón y trapo seco», se lee al final de *Cementerio judío* (I, 522). Y en otro pudridero fantasmal, un muerto trata de despertar al «compañero» que yace en una tumba contigua para que oiga el aullido de un infernal «perro asirio». No, no hay salida de este infierno, de esta muerte que «es pacer durante varios siglos las hierbas de los cementerios»<sup>236</sup>.

Si en el poemilla juvenil los muertos jugaban a las cartas, ahora

... hay un grupo de muertos  
que juega al tiro al blanco, y otro grupo de  
muertos  
que busca por la cocina las cáscaras de melón<sup>237</sup>...

La terrorífica visión llega también hasta las obras dramáticas realizadas o concebidas en este periodo. *Así que pasen cinco años* y *El Público*<sup>238</sup>. No lo ha de abandonar nunca. Se filtra por los *Seis poemas galegos*. Allí también se queja el adolescente ahogado:

Súa i-alma choraba, ferida e pequena  
embaixo os arumes de pinos e d'herbas

(I, 564)<sup>239</sup>.

Y cuando muere Ignacio Sánchez Mejías, las «madres terribles», de clara filiación göethiana, «levantaron la cabeza»<sup>240</sup>. En el *Diván del Tamarit*, esta visión aparece con nitidez estremecedora. El momento máximo lo señala la *Gacela de la muerte oscura*, donde el poeta pide huir, alejarse del *tumulto de los cementerios*:

No quiero que me repitan que los muertos no  
pierden la sangre;  
que la boca podrida sigue pidiendo agua.  
No quiero enterarme de los martirios que da  
la hierba  
ni de la luna con boca de serpiente  
que trabaja antes del amanecer

(I, 581).

—116→

«Una muerte de luz», reclama en la *Gacela de la huida* (I, 583). Y si la muchacha desnuda le recuerda al poeta la tierra, tampoco se olvida de señalar que «bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno».

(*Casida de la mujer tendida*, I, 592)

241

Ha quedado, pues, claramente de manifiesto que en la concepción del mundo de Baudelaire y Lorca hay un punto notable de coincidencia: los muertos siguen viviendo en la ultratumba, en un infierno de torturas y castigos. El tratamiento que ambos poetas dan a este tema no admite -interesa subrayar esto- interpretaciones alegóricas, analógicas o simbólicas<sup>242</sup>. Hay que tomar lo que ambos nos dicen a este respecto en un sentido literal; lo contrario sería caer en una exégesis fugada de la realidad que presentan los textos.

Hay, no obstante, algunas diferencias notables en el enfoque de los dos escritores. Su desarrollo en Lorca es mucho más extenso y más rico que en Baudelaire. Los muertos baudelerianos son mucho más estáticos que los muertos lorquianos. O soportan el castigo en la tumba o, cuando no es así -caso de *Le squelette laboureur*-, su dinamismo es embrionario. Baudelaire habla todavía desde la vida; Lorca, en cambio, lo hace desde la muerte, desde sus mismos centros. El poeta español no duda nunca de que pueda existir esa vida en la muerte, está en ella y la concibe como una prolongación sombría de la terrestre. Por eso, sus muertos comen, piden agua, se quejan, tienen instintos sexuales, juegan a las cartas. Lo sobrenatural se ha hecho en él un elemento *normal*, como sucede en *La metamorfosis* de Kafka. Baudelaire aún vacila alguna vez, pregunta, inquiere, aunque el sentido de la respuesta no ofrezca dudas. La sombra de lo fantástico<sup>243</sup> planea todavía sobre el poeta francés, que, no obstante, es ya un poeta rigurosamente contemporáneo<sup>244</sup>. Pero no hay necrofilia en su visión, que es muy precisa y concreta, al margen ahora de que otros textos de *Les fleurs* sí puedan manifestarla. Lorca, en suma, está ya en un punto mucho más avanzado de esa poesía contemporánea que Baudelaire inaugura, y ello explica el diferente grado de intensidad en el tratamiento del tema.

Una sustancia ideológica común explica la comunidad temática: la quiebra de la cosmología cristiana. En Baudelaire, sin embargo, esa quiebra no ha llegado todavía al punto de rechazo total que revela la obra de Lorca. El satanismo baudeleriano, como todos los satanismos, no es sino el reverso de unas creencias, rechazadas o negadas, pero no olvidadas en su totalidad<sup>245</sup>. Existe en Baudelaire una nostalgia del cristianismo que en Lorca se ha extinguido por completo. «Aquí sólo existe la tierra», se dice en *Poeta (Panorama ciego de Nueva York, I, 483)*. Como ha hecho notar Belamich, este verso podría servir de pórtico a toda la obra —117→ lorquiana, informada de un paganismo radical<sup>246</sup>. Y es la eliminación de la trascendencia religiosa la que explica, con una lógica implacable, esa trascendencia del subsuelo<sup>247</sup>.

¿Influyó Baudelaire en la configuración de esta creencia lorquiana? Se estaría tentado de asentir afirmativamente ante la presencia del tema en el poemario inicial de Federico. Cabe dentro de lo posible que la lectura de estos pasajes de *Les fleurs* contribuyera a conformar la concepción del mundo del joven Lorca. Pero cuando se asiste a una visión tan sostenida, tan coherente y sistemáticamente prolongada a lo largo de años, pensar en influjos es poco prudente<sup>248</sup>. Preferimos, por ello, hablar de una afinidad espiritual<sup>249</sup>, en la línea de las palabras de Morris citadas al comienzo de este trabajo. Afinidad que, por supuesto, debe integrarse en el contexto y en la evolución de la poesía contemporánea.

Hay, además, en este tema de la vida en la muerte una dimensión mítica que no conviene soslayar. Uno de los rasgos que mejor definen el pensamiento mítico -según señala Cassirer- es el de «la intuición indivisa de la "existencia". De acuerdo con esta intuición, la existencia *física* tampoco termina en el instante de la muerte, sino solamente cambia de escenario»<sup>250</sup>. El poeta francés y el poeta español quedan, pues, emparejados, finalmente, en «la gran escritura mítica en la —118→ cual la humanidad intenta sus significaciones, es decir, sus deseos»<sup>251</sup>. Horror de la muerte y deseo desesperado de supervivencia se funden en el mito<sup>252</sup>:

«-¡Ah!, ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!», exclama Baudelaire (VIII, *Le gouffre*, pág. 201). Y Lorca, por su parte, grita:

pero que todos sepan que no he muerto;  
que hay un establo de oro en mis labios;  
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;  
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

(*Gacela de la muerte oscura*, I, 581).

Digamos, para terminar, que el tema tiene otros cultivadores. Pero su estudio rebasaría los límites de este artículo<sup>253</sup>.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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