

**“PUÑAL DE CLAVELES, DE CARMEN DE BURGOS, Y BODAS DE SANGRE, DE
FEDERICO GARCÍA LORCA: LA FRUSTRACIÓN Y LA NATURALEZA
(PARALELISMOS Y CONTRASTES)”**

RAFAEL CABAÑAS ALAMÁN¹

Saint Louis University, Madrid Campus

Resumen

Carmen de Burgos constituye con *Puñal de claveles* una visión dramática y poética basada en la realidad, al igual que hará Lorca en *Bodas de Sangre*. Ambos autores conciben su literatura apoyándose en hechos reales. Poetizan en la narrativa y el teatro, respectivamente, basándose en un mismo suceso. Utilizan símbolos literarios que parten de la naturaleza y remarcan a su vez una problemática psicológica que envuelve a los personajes: la frustración. En el caso de *Puñal de claveles*, ésta llega a ser superada, pero en *Bodas de Sangre* queda inherente a los mismos personajes, quienes a su vez se funden con una visión de la naturaleza, con paralelismos y contrastes, que nos permite dilucidar cierta proyección e influencia de la novela corta de Carmen de Burgos en la tragedia de Lorca.

Palabras clave: claveles, naturaleza, frustración, vida, muerte, bodas, sangre, Lorca, Burgos.

Abstract

In *Puñal de claveles* Carmen de Burgos creates a dramatic and poetic vision based on reality, as does Lorca in *Bodas de Sangre*. The literature both authors conceive draws on real life. Using narrative and the theatre, respectively, they make poetry based on the same event. They use literary symbols from nature and at the same time highlight a psychological problem which envelops the characters: frustration. In *Puñal de claveles* this is overcome while in *Bodas de Sangre* it remains an inherent part of the characters, who at the same time are wrapped in their vision of nature, using parallels and contrasts, which leads us to the discovery of a certain projection and influence of Carmen de Burgos' short novel on the tragedy by Lorca.

Key words: carnations, nature, frustration, life, death, wedding, blood, Lorca, Burgos.

¹ Profesor de Saint Louis University, Campus de Madrid. Correo-e: rcabanas@slu.edu. Recibido: 06-02-2009.

Puñal de claveles y Bodas de Sangre son dos obras basadas en un crimen sucedido en Níjar, provincia de Almería, en 1928, donde un hombre raptó a su prima por amor en la víspera de la boda de ésta con otro al que no quería, con la intención de huir juntos. Ambos fueron hallados en la fuga por el hermano del novio. El honor de la familia lo llevó a retener a los amantes y a matar al raptor en una pelea que mantuvo con él.

Federico García Lorca y Carmen de Burgos abordan, recrean, transcriben y le dan fin, de manera diferente, a este mismo suceso. La Colombine, como es conocida Carmen de Burgos, lleva el argumento hacia su terreno para defender los principios de igualdad del hombre y de la mujer, como ella mismo hizo durante toda su vida. *Puñal de Claveles* (1931) es un canto a la libertad². Por otro lado, Lorca no parece testificar denuncia alguna en *Bodas de Sangre* (1932), y muestra el lado menos conocido de la cultura andaluza.

1. El crimen de Níjar

El lunes 23 de julio de 1928 sucedió el crimen que guarda misterios de los que aún hoy algunos están por resolver. El día anterior por la tarde empezaron a llegar los invitados al Cortijo del Fraile, en Níjar, donde iban a casarse Casimiro Pérez Pino de 29 años y Francisca Cañadas Morales, de 20. La boda iba a celebrarse en la iglesia Fernán Pérez a las tres de la mañana. Uno de los invitados era Francisco Montes Cañadas, quien aseguran que estuvo muy nervioso en los preparativos de la boda, y fue sobre las once de la noche cuando desapareció con la novia. Tras buscarla todos durante horas, un hermano de Francisco Montes halló más tarde el cadáver de su hermano a unos ocho kilómetros del cortijo, y a pocos metros, escondida a Francisca Cañadas.

² Utilizamos la primera edición de *Puñal de claveles* (1931). Posteriormente ha sido publicada en Almería por la Editorial Cajal, edición de Miguel Naveros (1991).

La noticia trascendió por toda España, y se fueron aclarando los hechos³. El 28 de julio se publica en el *ABC* la siguiente noticia: “Se aclara el misterio del crimen de la cortijada de Níjar”. Se da cuenta de la entrevista con Francisca, se relata que José, el asesino, acabó confesando el delito y que “bebió con exceso en el cortijo”:

Entonces, sintió tal ofuscación y vergüenza por la ofensa que se infería a su hermano, que se abalanzó sobre Francisco, al que arrebató un revólver del que ya había hecho uso, disparándole tres tiros que le produjeron la muerte. (21)

Desde que esto sucedió, el silencio ha envuelto el crimen en los alrededores del pueblo, y los protagonistas de la historia nunca quisieron hablar del tema:

Casimiro abandonó Níjar y se dirigió a Almería. En la ciudad, justo a los cinco días de la muerte, fue visto en la plaza del Mercado, y un periodista intentó entrevistarlo. El hombre, ya encerrado en su mutismo, se negó a realizar cualquier comentario sobre el crimen. (Arce, 1997: 12)

Pasamos a estudiar cómo quedó reflejado dicho suceso en las dos obras literarias que nos ocupa este trabajo, estableciendo ciertas comparaciones pertinentes entre ambas obras cuando abordemos la tragedia de Lorca. Trataremos diversos aspectos, remarcando el tema de la frustración, que marca pautas significativas de la psicología de los personajes principales en ambas ficciones, teniendo en cuenta “el Otro de la frustración”, al que Lacan llama el “Otro primordial”, que asocia a la madre o a quien ocupe su función⁴.

³ Véase en la sección bibliográfica de este trabajo el apartado: “Algunos artículos de prensa sobre el crimen de Níjar”. Los artículos que salieron sobre el tema en el *ABC* los días 25, 26 y 28 de julio de 1928 están transcritos en la edición a *Bodas de sangre* de Mariano Fernández (1998: 177-181). En la edición de Naveros se ofrecen versiones del crimen publicadas el 25 de julio en el *ABC*, *El imparcial*, *Diario de Almería*, *La independencia*. Para más detalles de otras publicaciones en prensa sobre el crimen de Níjar, véase la primera nota de Establier (2003: 120).

⁴ “Freud nunca habló de frustración, sino que empleó la palabra alemana *Versagung* que remite a otros significados tales como denunciar un tratado, retractarse de un compromiso, ruptura de un pacto ya establecido, anulación de una promesa, palabra no mantenida por otro” (véase Larsen, 2001).

2. Reescritura del crimen en *Puñal de claveles*

Carmen de Burgos tradujo libros, escribió textos narrativos, artículos y bibliografías en revistas y periódicos. Publicó obras de amor y pasión sobre la injusticia de la mujer, otras míticas, sátiras y críticas sociales. Incluyó su propia lucha política en su literatura e hizo testimonio de sus propios viajes. La autora aprovechó el crimen de Níjar para su propia cosecha literaria y le dio la vuelta a su manera en *Puñal de claveles*, que como ha observado Establier, se presta a una lectura feminista (2003: 129). Su lucha por la libertad, gran personalidad y decisión de ser una mujer no sometida nos ayudará a entender el mensaje general de dicha novela corta.

2.1. *Algunos aspectos narrativos y sociales. El tema del engaño*

La acción toma lugar también en Níjar, donde hallamos a la familia Cruz: Frasco, su mujer Antonia y la hija Pura. Están las primas y ayudantes de Pura, Rosiya, Encarnación, Isabel y Cándida. Antonia es así descrita:

Estaba satisfecha de su gordura, que le impedía casi moverse, y le hacía andar naneando como un pato, porque le parecía una cosa señoril. Desde que engordó, su carne parecía haberse rejuvenecido, y su piel, estirada y brillante, causaba la envidia de la mujeres de la comarca, la mayoría de ellas cetrinas y acartonadas, como si estuviesen curtidas, y sus carnes formasen el esqueleto una corteza de piel dura, en la que se veía tallada la red de los nervios. (9-10)

Este retrato grotesco surge como tinte humorístico, típico rasgo que aparece a menudo en la literatura de Carmen de Burgos. Al contrario, Pura es descrita con aires más generosos, con suaves tonos y contrastes a modo de pincelada:

Pura tenía fama de guapa, y, al decir de las gentes, prometía parecerse a su madre. Pero por el momento no se le asemejaba en nada: tenía una belleza carnosa, escultural, con la tez muy blanca y los ojos tan azules que parecían teñidos de añil, en contraste con la negrura de cejas, pestañas y cabellos. (10)

La madre de Pura refleja la importancia de los detalles materiales, señalándose así el prestigio de su familia. De hecho, sólo desea que Pura se case por motivos relacionados con el estatus social, para así consolidar la posición de clase solvente de la que disponen en el pueblo. Aunque se había negado en el pasado,

Pura, en cambio, demuestra aceptación a la idea de emparejarse por motivos relacionados con el ascenso social, y será con un hombre de dudosa reputación moral: “había rechazado los partidos más ventajosos, con gran desesperación y disgusto de su madre, que deseaba consolidar su posición de labradores ricos con un enlace brillante para su hija” (12). Pero la indiferencia de Pura queda expuesta cuando el narrador expone sus sentimientos ante la propuesta de contraer matrimonio:

Así es que cuando su padre habló de que la había pedido en matrimonio Antonio el Peneque, que gracias a su suerte en el contrabando había llegado a ser dueño del cortijo de los Tollos, ella, lo aceptó sin alegría y sin repugnancia. (17)

La presión social proviene de las normas tradicionales establecidas, siendo obligada a cumplir un tácito deber, el de casarse con un hombre poseedor de una situación económica estable⁵. A Antonia sólo le importa la riqueza y el “qué dirán” en el pueblo, lo cual es un perfecto ejemplo de actitud materialista e indicación de cierta ineptitud como madre. No demuestra interés en los sentimientos de su hija, cuyo éxito representaría, por puro egoísmo, el suyo propio, a raíz de una silenciosa frustración:

Los deseos irrealizados de la juventud de la tía Antonia venían a encarnar en Pura. Se divertía en vestir y adornar a la hija para que llamase la atención entre todas las mozas, porque a ella le alcanzaba también el triunfo. (16)

El narrador emite juicios ante la preocupación por los comentarios de la gente sobre la familia. Se percibe que la actitud de desprecio sobre los Cruz, en particular, va dirigida hacia Antonio, el novio:

⁵ Catrina, refiriéndose a la narrativa de Carmen de Burgos, escribe: “Los personajes femeninos, protagonistas de la mayoría de sus escritos, nadan entre dos aguas. Por un lado, están enraizados en la tradición, con sus costumbres retrasadas, sin otra posibilidad que la de ocupar el papel de esposa sumisa o de madre. Por otro, se apropian de los valores de la vida moderna, del progreso, que promete la liberación de la mujer” (2001: 29).

Había ahí también sus prejuicios de aristocracia y se echaba en cara a la familia de Frasco Cruz haber sido *sirvientes*, que era todavía un estado inferior al de *jornaleros*. En cuanto a Antonio, no era más que un contrabandista enriquecido Dios sabe cómo. (18)

Aquí se muestra una cierta reflexión en cuanto al tema del dinero y a la problemática de la clase social. Tía Antonia y su marido, Frasco Cruz, provienen de la clase humilde de trabajadores. Tiempo atrás, los padres de Pura habían trabajado para un anciano, don José, que se quedó algo trastornado después de la muerte de su hija y su mujer. Utilizó el cortijo como monasterio, donde se construyó un panteón para enterrar a todos los muertos de su familia⁶. Un día decidió marcharse de la finca y dejársela a los Cruz, quienes la aceptaron teniendo que pagarla a plazos, por lo que los padres de Pura incrementaron gradualmente su patrimonio. En Antonia se percibe un cambio físico y de comportamiento que es descrito así:

Antonia comenzó a engordar, a tomar importancia y a hacerse dar el tratamiento de tía Antonia, que equivale allí al de doña Antonia en la ciudad. Se diría que había heredado el orgullo y dignidad de los antiguos dueños, y hasta el mal genio, autoritario, de don José. (14)

Pura no puede hacer caso omiso del tema de matrimonio:

—Parece que esperas algún príncipe— solía decirle. —Mira que los años pasan y te vas a quedar para vestir imágenes. Aquel último razonamiento hacía impresión en la muchacha. Había ya cumplido los veinte años, y veinte años eran muchos años allí, donde las mujeres, prematuramente maduras, se casan a los quince o dieciséis, lo más tarde. No estaba ya en edad de descuidarse. (17)

⁶ El tema de la muerte lo trata Carmen de Burgos en *La voz de los muertos* (1911), una serie de diálogos “fantasmagóricos” donde la autora quiere “repetir todas las voces de las humanas creencias, las más opuestas entre sí, haciendo igualmente respetable toda la razón y todo capricho” (11). Hay diálogos entre muertos y vivos, y figuran personajes como Isabel I y el Guardián del Castillo de la Mota, Judas, verdugos, Juan Tenorio, y aparece un diálogo en el que está el mismísimo Cervantes.

Por tanto, ella aceptó la proposición de matrimonio de Antonio, ante la insistencia constante de la familia, las amigas y otras personas del pueblo, con un sentimiento de aceptada sumisión y resignación⁷:

Toda la semana había estado Pura teniendo visitas, con el deseo de ver sus ropas y sus regalos. Una verdadera romería al cortijo del Monje, que no le daba tiempo a aburrirse. El goce de ver la admiración y la envidia de sus amigas, y de escuchar sus elogios, le hacía no cansarse de abrir las arcas y mostrar una y otra vez todas sus ropas. (32)

A pesar de los regalos y la atención que recibe, ella no está enamorada de Antonio, quien la visitaba en el cortijo cada domingo, y teme la llegada del día de la boda. Pero algo sucedió que resultará en la huida de Pura con José el mismo día de la celebración, venciendo la presión familiar con la consecuente liberación de sí misma. La imposición familiar, representada por las normas convencionales establecidas, juega un papel relevante en la historia. Hay referencias a Pura como “una presa” en relación a su futuro matrimonio. Se implica que está atrapada o “cazada”. Cuando vienen al cortijo para venderle cosas la limitación de libertad que sufre Pura se hace patente:

– Esta noche hay baile en el Granadillo.... – insistió el buhonero.

– Pero ella ya no puede ir –dijo la madre, con cierta satisfacción—. Esta mañana se ha corrido en Níjar la primera amonestación.

– ¡Ah!, vamos, que estás ya presa –dijo el vendedor—. Cómpramelas tú, Isabel (...). La joven había enrojecido. Sentía una sensación de malestar. Le parecía que era verdad que con aquella amonestación lejana estaba presa.

Su cautividad le impedía ya salir a la calle. Una mujer amonestada no se presentaba en ninguna parte ni salía de su casa. (23)

El hecho de que Pura no pueda salir de casa, pero el hombre sí, da evidencia de la fuerte presión social de la época. Otro ejemplo es cuando contempla su futura

⁷ La resignación de Pura queda definida bajo el siguiente marco teórico trazado por Yates: “Bajo una extrema y prolongada frustración, el sujeto puede simplemente resignarse a su suerte y negarse a realizar acción positiva alguna” (1975: 42). Y ésta es la impresión que nos da Pura.

vida como mujer casada. Se incorpora un claro juicio donde se confunde la voz narrativa con la de la novia:

Iba a abdicar esa especie de cetro que allí tenía la mujer soltera, para entrar en las obligaciones y la esclavitud de las casadas; en un lugar donde, por amantes que fueran los hombres, tenían que mostrarse fuertes, duros, si no querían caer en el descrédito de que los supusieran dominados por las mujeres. (39)⁸

Pasemos ahora a analizar el tema de la mentira, el cual surge de manera casual. Un domingo Antonio no pudo ir al Cortijo a ver a Pura y envió a su amigo José para avisarla. En el camino, este cortó un ramo de claveles para dárselo a ella en nombre del novio⁹. Dicho detalle agradó a Pura y sintió que era la primera declaración sincera de amor de su prometido. Pero José acabó enamorándose de Pura, quien al enterarse más tarde por Antonio de que las flores no provenían de éste, acaba enamorándose, a su vez, de José. La entrega de los claveles, símbolos que actúan como flechas de Cupido, es el motivo fundamental que hará que renazca en ella una pasión no sentida anteriormente. Este engaño, pequeño pero significativo, es la pieza clave que lo cambia todo. Se había engañado adentrándose en un noviazgo

⁸La idea de ser consideradas las mujeres esclavas, según las normas sociales, se hace patente. No olvidemos que Carmen de Burgos fue una de las grandes defensoras de la mujer de principios del siglo XX. En su largo ensayo *La mujer moderna y sus derechos* (1927) despliega una serie de opiniones y datos informativos que ilustran las grandes preocupaciones que tenía acerca de la mujer. Aquí escribe sobre los orígenes del feminismo, arremete con la “inmoralidad patrocinada por el estado” (35). Da luces sobre las mujeres y los negocios, se refiere directamente a “la esclavitud de la mujer por los gremios” (95), se queja de la “subordinación de la mujer” (119), pone de manifiesto y defiende los derechos civiles de las mujeres casadas, escribe sobre el artículo 438 (el cual da título a una novela corta). Defiende a las mujeres solteras y viudas. Menciona a sus heroínas favoritas, trata la moda, los derechos políticos y escribe una reseña del desenvolvimiento del sufragio femenino. Gregorio Maraón escribió lo siguiente en el prólogo de *Quiero vivir mi vida*, de Carmen de Burgos: “Lo que quería, sobre todo, era rendir un homenaje de admiración a la vida de esa luchadora, que no ha conocido un día sin una batalla; y en todas se ha puesto invariablemente del lado de la dignidad de la mujer y de la justicia y la libertad de las mujeres y de los hombres” (1931: 13).

⁹ Refiriéndose a algunos casos la novela corta de Carmen de Burgos, Catrina menciona “la naturaleza seductora” (2001: 226).

con un hombre al que no amaba. Antonio se entera de lo que tanto había agradado a Pura. Poco después, José y Antonio coinciden en el camino:

– Oye José, entre hombres no hay que andar con rodeos. ¿Qué es eso de llevarle tú flores a Pura de mi parte?

Se escuchó la sonrisa de Joséíyo.

– ¡Calla, pues es verdad! No te he visto después para advertirte. ¿No le habrás dicho que no había sido tú?

– No te comprendo...

– Pues es sencillo. Cuando me enviaste a decir que no podías venir el domingo pasado, me di la vuelta por la Hortichuela y todo el huerto de Montano estaba lleno de claveles. Me acordé de que Pura dijo que le gustaban, y pensé que llevándole un ramo de tu parte se le quitaría el amargor de la boca de saber que tú no ibas.

– ¡Podías haberme advertido!

– ¿Es que has dicho que no eran tuyos?

– No. Me sentó mal. ¿A que negarlo? Pero creo que ella no ha comprendido...

– Puedes creer que no he tenido ninguna intención. Soy tu amigo. (46-47)

José le asegura que no tiene interés en Pura, pero espera hasta que Antonio esté lejos para verla y se da la vuelta para coger más flores y llevárselas. Por tanto, engaña a Antonio mintiéndole acerca de sus intenciones:

Cuanto más lo pensaba veía que era lo mejor que podía hacer. Sentía los comentarios sólo por ella; pero no había otro remedio. Si seguía allí ocurriría una barbaridad. No podría ver que un hombre, fuese como fuese, ponía la mano sobre Pura. Solo de pensarlo sentía impulso de matar. (57)

El engaño se revela por el hecho de que José se siente atraído por la novia de su amigo, y se lo oculta a éste. Pero también demuestra impulsos violentos hacia sí mismo, traicionando, en cierto modo, la relación amistosa. El no tener el objeto deseado, el “Otro” (sustitutorio ahora de la madre) lo va encendiendo, y su

frustración va aumentando¹⁰. José es ligeramente agresivo, si bien sólo internamente, y adoptará un comportamiento, una manera de pensar, diferente al del asesino de la historia real. Surge después el engaño más significativo, cuando se escapa con Pura el mismo día de la boda. Estando ambos en ruta, el narrador opina interiorizando sobre las ideas perversas del personaje:

No podía haber ninguna pasión más intensa que la que sentía José robando del mismo pie del altar la mujer de su amigo. La misma mala acción, el peligro a que se exponía, lo extraordinario de la empresa, ponía en su aventura una nota épica, acre y áspera, que excitaba un extraño y fuerte sadismo. (63)

Pura se encuentra involucrada en la consecución del engaño. Lo comete al irse con otro hombre antes de su boda, pero paradójicamente evita otro mucho peor, el que iba a someterse a sí misma y a su novio. Estuvo a punto de adentrarse en la farsa de su matrimonio, pero no se resignó y se entregó al amor pasional para liberarse de su propia frustración.

2.2. *La naturaleza*

Si bien la naturaleza muestra especial relevancia, siendo el símbolo de los claveles el motivo dominante, otros ejemplos extraídos del campo semántico de la misma denotan un contraste en la narración:

El campo ofrecía ya la plenitud de la cosecha con las mieses que comenzaban a enrubiar y mecían las espigas de granos hinchados y lucientes. Un intenso olor a día de primavera lo envolvía todo de un modo penetrante. Después de los días grises de invierno reseco, árido y triste, se dejaba sentir con más fuerza el despertar de la Naturaleza en pleno campo, como si se escuchasen las pulsaciones de un corazón que cobraba nueva vida con la circulación de la sabia que lo reanimaba todo. (5)

¹⁰ Según Miller “la frustración posibilita distintos tipos de respuesta, uno de los cuales es la instigación a cierta forma de agresión” (1941: 338). El comportamiento de José es un claro caso de agresión controlada. Estos pensamientos tienen una explicación: “La agresión es siempre una consecuencia de la frustración” (Dollard *et al.*, 1944: 1).

La simbología sexual aparece con el término “penetrante”. Notamos cierta contraposición de la naturaleza, que es comparable a la doble representación de los personajes: Antonia, imagen de la tradición, y Pura, como su nombre indica, quien se deja seducir por los olores de la naturaleza y la pasión por los claveles. Es descrita poéticamente como una flor de casta belleza¹¹:

Pura tenía fama de guapa, y, al decir de las gentes, prometía parecerse a su madre. Pero por el momento no se asemejaba en nada: Tenía una belleza carnosa, escultural, con la tez muy blanca y los ojos tan azules que parecían teñidos de añil, en contraste con la negrura de cejas, pestañas y cabellos. (10)

Al mismo tiempo la naturaleza presenta una visión más tétrica, como fondo del cuadro que describe la muerte de la familia del antiguo dueño del cortijo:

Los primeros en ocupar nichos en el cementerio, unido al cortijo como un corralón, lleno de cipreses y con una gran cruz sobre la puerta, fue la pobre esposa de don José, a la que no tardó en seguir su hija. Se murieron como flores marchitas, faltas de ambiente, en aquel encierro a que don José las había condenado. (13)

A Pura le encantan los claveles y los nardos. No así las rosas, al menos las que le ofrece Antonio, rosas artificiales que rechaza (23). Pura no encaja en el medio desolador en el que habita:

Eran tristes los alrededores del cortijo del Monje; cortijo de secano en medio del despoblado, entre los cerros chatos y pelados, sin más flora que la leña, la palma, y las atochas. No había más árboles que un almendro y una higuera, rodeados de un balate de piedra, más allá de la era, frente a la puerta del cortijo (...). El cortijo era grande, tenía cierto aspecto feudal cuando se le veía de lejos, porque el estar en la hondonada hacía que se descubriese el extremo de los arcos de las tinadas de las reses y tenía cierto aspecto de claustro, que rimaba puntiagudos y tristes. Para regar aquellas pocas plantas tenían que ir por agua al aljibe, a un cuarto de legua de la casa. Aunque se quejaban de aquella excusión que necesitaban hacer unas veces bajo un sol de llamas y otras con una lluvia que calaba los huesos, no dejaba de ser divertida para mozas y mozos, cuando iban juntos, en medio de la monotonía de aquella vida. (33-34)

¹¹ Catrina afirma: “En general se puede decir que las figuras de la naturaleza, en los textos de Carmen de Burgos, están siempre moralizadas por el sujeto” (2001: 202).

El ambiente desolador invita a la frustración y se aleja de ofrecer felicidad. La naturaleza aparece como asfixiante, se revela inhóspita y destructora. El agua adquiere un simbolismo que bordea lo necrológico:

Las aguas habían ocultado un cadáver, no caído casualmente, sino asesinado, porque una gran piedra lo había sujetado al fondo. Durante muchos años se había bebido aquel agua, hasta que al fin, en una limpia, fue encontrado el esqueleto. (35)

Esto hace que las mozas del pueblo tengan miedo de ir al aljibe. Pero al mismo tiempo, este espacio exterior es comparable al interior. Hay miedo también dentro de la casa de que suceda una inmoralidad: “No quiero que ocurra nada en mi casa” (37), comenta Antonia, como eco que antecede la voz de la madre que creará Lorca en *La casa de Bernarda Alba* (1936). Pero otra vez aparece una referencia positiva y Pura queda doblemente alabada: “La Naturaleza, al darle un cuerpo más hermoso que el de la mayoría de las mujeres, le había dado también un espíritu diferente, más fino, más lleno de inquietudes” (38). La simbología queda clara en la escena crucial: “El sábado llegó Joseíyo solo. Traía un enorme ramo de claveles reventones, color de sangre de toro, con esa fuerza que da la tierra de Andalucía a sus flores” (39). Los claveles representan fuerza, el amor que florecerá entre Pura y José, –del que aún ella es desconocedora–, pero también ofrecen un aura de embrujo:

- ¿Qué tienes? –preguntó la madre
- Estoy un poco mareada.
- ¡Es que esos claveles huelen que trasciende!
- dijo Rosa. (40)

El poder sexual de la naturaleza aparece dando múltiples señales incitantes:

“El airecillo penetraba hasta su cama y le oreaba el rostro con suavidad de abanico perfumado” (43). El deseo va en aumento, para bien y para mal, llegando a utilizarse una metáfora extrema en relación al mismo:

Era una sensación fuerte y poderosa: la poseían los claveles, con el aroma que la penetraba como puñal. Entonces pensaba en un hombre. Se sentía atraída hacia su novio por haberle enviado aquellas flores que estimaba más que todos los regalos que le había hecho de trajes,

mantones y collares. Era el primer mensaje que le hablaba de amor, la primera vez que se sentía estremecerse su carne con el deseo de un beso. (44)

Esto cambia poco después. Pura averigua quién le enviaba las flores partiendo de que el gesto romántico vuelve a repetirse: “No era Antonio el que la hacía temblar de amor, era José el que la envolvía en su caricia con aquel perfume penetrante como un puñal que penetraba en su carne” (50)¹². Pura es consciente de que los claveles representan algo mágico que bordea el embrujo:

—Quizá el perfume de los claveles estaba embrujado —penaba con miedo— o me ha dado algo para que lo quiera. ¡El olor de esos claveles ha sido para mí como una puñalada! (55)

Ella no entiende por qué José no le había dicho antes que la amaba. Pero por su lado, él duda si seguir hacia delante, si irse a Orán o quedarse. Cuando va a despedirse, Pura le implora que no se vaya, a lo que él accede y le pide que se vaya con ella, por lo que huyen juntos en la jaca:

La muchacha, excitada con sus preparativos de boda, viéndose hermosa ante el espejo, había oído el llamamiento de la Naturaleza que la inclinaba hacia el hombre joven, fuerte y hermoso, y le hacía huir del que le estaba destinado. Era una eclosión de juventud, de sensualidad suprema, la que los había envuelto. (63)

El narrador despliega un esbozo realista¹³ y descriptivo sobre la boda por rapto, como si fueran palabras de la autora opinando sobre el sentir de los

¹² Navarrete-Galiano señala: “Metáfora esta última de doble sentido, por un lado el cuchillo del amor y por otro hay una referencia a la penetración, a la posesión carnal” (1996:118).

¹³ Encontramos un marco narrativo con ciertas notas de costumbrismo, realismo y naturalismo, como sucede en ciertas novelas cortas y largas de Carmen de Burgos, quien dominaba otros géneros literarios también más tradicionales, como la picaresca, tal como he estudiado en “Aspectos recurrentes de la novela picaresca en *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*, de Carmen de Burgos”. Aquí planteo que estamos ante “una sátira, una crítica a la inmoralidad, a la ambición y al dinero” (198).

personajes, lo que muestra la presencia del “autor y sus máscaras”¹⁴ en un comentario que parece un augurio a la tragedia de Lorca:

No era raro en la comarca que un antiguo novio robase a la desposada en su boda, en el momento de ir a perderla, y de que una boda preparada con alegría terminase con sangre. Encajaba dentro de las costumbres de aquel pueblo de clima meridional, de raza moruna y de temperamento sin desbatar. Lo más raro y sin precedente era que su unión se había verificado al mismo tiempo que la revelación de su amor y que la confesión fuese unida a su primer beso. Tenía la embriaguez que causa el perfume que se aspira en los azahares o los jazmines en el momento de abrirse. (64)

El amor pasional se impone, a pesar de tener un falso y tenue aviso a “la sangre”, a la que Carmen de Burgos alude pero elude, sangre de la que se hará servir Lorca en su tragedia. En *Puñal de claveles* estamos ante una narrativa elíptica donde desconocemos detalles del novio abandonado¹⁵. Para Pura la historia termina con un final feliz “sobre todos los convencionalismos y por el puñal afilado del aroma de los claveles” (64). Un puñal, por otra parte, que nunca llegó a significar otra cosa que la metáfora del amor pasional, al contrario que la otra obra, escrita posteriormente, derivada del crimen de Níjar y que pasamos a estudiar.

3. Reescritura del crimen en *Bodas de sangre*

La mayoría de los dramas de García Lorca están basados en hechos reales. La escritura de *Bodas de sangre* fue concluida en 1932, según escribe Hernández en su prólogo a la tragedia (1998: 16) y representada en 1933. Ángel del Río dirá hablando

¹⁴ Garrido Domínguez dedica un apartado titulado: “El narrador y la cuestión del autor”, donde escribe: “Todo relato es, por definición, obra de un autor, que se responsabiliza de él en la cubierta y, en ciertos casos, se atreve a traspasar sus umbrales (...). Se trata de una realidad bien palpable en el llamado relato tradicional, en el cual el autor hace frecuentes actos de presencia (de forma claramente ostentosa) para opinar sobre el desarrollo de la acción, evaluar el comportamiento de los personajes, etc.” (2007: 111).

¹⁵ Núñez Rey señala de la narrativa de Carmen de Burgos: “La linealidad se rompe por la elipsis constante, con la que se hurtan algunos momentos de la acción para fijarse más en sus efectos y en las vivencias. De la elipsis resulta además la fragmentación estructural” (2005: 17-18).

de esta obra: “se inspira en la información periodística de un hecho real ocurrido en la provincia de Almería, leída muchos años antes y que desde entonces perduró en el recuerdo” (1952: 5). Marcelle Auclair ha escrito, según los recuerdos de Santiago Ontañón, lo que comentó Lorca al leer el suceso en el *ABC*: “un drama difícil de inventar” (1972: 304). Francisco García Lorca señalaba como fuente importante *El Defensor de Granada*, y comentó después:

Recuerdo a Federico leyéndome la noticia de una novia de Almería que el día de su boda se escapó con su anterior amante. (...) Aparentemente el relato periodístico quedó olvidado. Sin embargo, algún tiempo después Federico me habló de una idea que tenía para una tragedia: estaba basada en el incidente de Almería.

(Cit. Edwards, 1983: 171)

Como es sabido, la prensa de la época dedicaba más espacio a este tipo de sucesos, por lo que es obvio que Lorca pudo fácilmente documentarse. Morris da el *Heraldo de Madrid* como fuente de información para Lorca, donde se recoge un diálogo entre la novia y su primo (1980: 16-18). La modificación más radical que hace Lorca es la muerte del Novio. En la historia real Casimiro sobrevivió para narrar sus desdichas y el autor del crimen, José Pérez Pino, su hermano, se encontró cara a cara con los amantes, quienes habían huido antes de la boda, y mató a Francisco de un disparo en el pecho. Lorca prefiere que Leonardo se haya casado y sea padre de familia¹⁶. Prescindió de la cojera de Francisca, de remarcar el parentesco de los primos Pacos y de los cuñados. Se centró en personajes arquetípicos –la Madre, la Novia, el Novio, la Muerte– y un duelo final a cuchillo. Andrés Campos (2008) ha comentado lo siguiente:

Esto no gustó a todo el mundo, empezando por el asesino. Por uno de los nietos de José Pérez, que así se llamaba el angelito, hemos sabido que su queja más amarga, durante los ocho años que estuvo en la cárcel, fue que Lorca no viniera a consultarle.

Bodas de Sangre tiene tres actos, siete cuadros, y quince personajes principales. Estamos ante un amor prohibido en un pueblo andaluz que incluye fuertes

¹⁶ Valls Guzmán cita algunas semejanzas y diferencias entre el suceso de Níjar y Bodas de sangre (1977: 88).

sentimientos de celos y pasión. El drama explica, con más dosis costumbrista, los mitos y las leyendas de esa época. Como ya se ha estudiado en diversos trabajos, hay varios símbolos que se reiteran, como el puñal, el cuchillo, la navaja, el caballo, la rosa, la luna, el color verde y el azul¹⁷. Si bien la escritura de la obra se debe al impacto mediático del crimen de Níjar, Lorca, entre otras “influencias” –en términos de Harold Bloom–¹⁸, debió leer *Puñal de Claveles*, de la escritora andaluza¹⁹.

3.1. Temática

La crítica ha mencionado temas como el sino, la fatalidad, la pasión sexual y el amor. Hay que tener presente el plano real que parte de lo sucedido en Níjar, el ámbito rural y el onírico del Acto III. El odio hacia los Félix arrastra a la madre durante toda la obra²⁰. Las diferencias sociales que remarca Lorca en su último teatro

¹⁷ Véase el capítulo dedicado a los colores en la edición de *Bodas de Sangre* de C. B. Morris (1996: 43-57).

¹⁸ Bloom habla de la influencia, de unos escritores en otros, en términos de un fenómeno intelectual que exige revisionismo: “And revisionism, whether in political theory, psychology, theology, law, poetics, has changed its nature in our time” (1997: 28-29).

¹⁹ Tal como ha observado la crítica, hay influencias clásicas y modernas. Según Edwards (1983) está la huella general de la tragedia griega (178), del teatro español del Siglo de Oro, incidiendo sobre todo en Lope (176-177). Hay ecos de versos de Poema de Cante Jondo (172), temas del *Romancero gitano* (174), influencia de Valle-Inclán (177). Ernesto Jareño (1970: 219-242) habla de coincidencias entre *Bodas de Sangre* y *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Se refiere a la intervención de personajes como el Labrador y la Sombra de la obra de Lope. Jareño señala que Lorca conocía *Sueño de una noche de verano* y La tragedia de *Romeo y Julieta*. C. B. Morris matiza datos sobre la influencia de Shakespeare y Sófocles: “In *Bodas de Sangre* from the moment in the first scene when the Novio asks his mother for the knife, from the moment when Leonardo is named as the Novia’s former suitor, we know that the two men are connected and doomed by events which took place some twenty years previously, when both were children. Lorca’s debt to the tragic mode also includes a formal element of Greek tragedy: the Chorus” (1996: 25). Respecto al lugar geográfico, hay diferentes opiniones. Walsh sugiere lo siguiente: “the poetical geography of *Bodas de Sangre* is not that of the original crime at Almería, but essentially that of the sullen land of Machado’s Tierra de Alvargonzález” (1991: 74).

²⁰ Morris (1996: 41) destaca que Parkes ha señalado repetidamente que una persona afligida, además de asumir una nueva identidad, ha de abandonar lo viejo (Parkes, 1976: 70, 95, 91, 160, 116). Y añade:

aparecen aquí, junto a la situación económica, que impone barreras en las parejas. Por otra parte, la honra es otro de los temas cruciales, que es lo que la Madre persigue. Ella está poseída por la ira²¹ e instiga a su hijo a que ponga en práctica su propia agresión derivada de la frustración de ambos²². El Novio demuestra una conducta dependiente, relacionada con dicha sensación originada en la infancia, según Lacán (1994: 63) y que llegará a los peores términos²³. Leonardo tendrá fijación por su tierno amor del pasado, del que deriva su frustración. Aunque el Novio muere por causas fatídicas, también le llega la muerte a Leonardo. Y es la Madre la instigadora del crimen²⁴. Otros temas son la fuerza torrencial de los instintos y el poder incontrolable de la naturaleza, que conectan con *Puñal de claveles*²⁵.

“This is precisely what the Madre does not do as she clings to the past and to vivid memories of the dead son and dead husband. Her remark to the Novia —‘Que tengo la cabeza llena de cosas y de hombres y de luchas’ (II, ii)— reveals a mind committed to conflict and tirad in its dedication to grief” (Morris, 1996: 41).

²¹ Tal como lo define Chóliz: “La ira es una experiencia emocional primaria intensa y desagradable. Aparece como reacción a eventos que nos perjudican, o producen frustración. Impulsa y facilita las acciones necesarias para reducir las condiciones que han conducido a dicho estado” (2004).

²² Dicho término queda así definido por Chóliz, siguiendo los pasos de Dollard, Doob, Miller, Mowrer y Sears, marcados en 1939: “La consecuencia directa de la frustración es la agresión, entendiendo por frustración la reacción emocional que se provoca al impedir (incluso físicamente) conseguir los objetivos deseados”. No obstante, como continúa Chóliz: “Miller (1941) indica que la agresión no es consecuencia necesaria de la frustración, sino que ésta favorece diferentes conductas de comportamiento, entre las cuales las violentas son de las más significadas” (2004).

²³ Según Lacán: “La frustración se considera pues un conjunto de impresiones reales, vividas por el sujeto en un periodo del desarrollo en el que su relación con el objeto real se centra habitualmente en la imago del seno materno, calificada de primordial, en relación con la cual se formarán en él las que he llamado primeras vertientes y se inscribirán sus primeras fijaciones, aquellas que permitieron describir los tipos de los diferentes estadios instintuales” (1994: 64).

²⁴ Un instigador se define como “cierta condición antecedente de la que la respuesta predicha es la consecuencia” (Dollard 1944: 3). El comportamiento del Novio queda explicado por estas palabras de Chóliz, que es quien lo provoca: “Para que la frustración induzca agresión de una forma más directa, se debe asumir que quien nos impide conseguir el objetivo deseado es responsable de su comportamiento (se le atribuye locus interno de su conducta), lo hace de forma arbitraria (no existe

3.2. *La naturaleza: simbolismo y significado.*

La influencia de las fuerzas telúricas y de la naturaleza determinan el comportamiento de los hombres. La Madre se identifica con la tierra y lucha para que el poder de fecundidad prevalezca ante el estado de secano. Sexualidad y fecundidad van a la par y se relacionan con el campo, la siembra y la productividad de las tierras. La Madre está obsesionada con su hijo, cuya descendencia es comparable a los futuros árboles, y lo defiende a capa y espada. Está preocupada por la fertilidad. Ella misma representa la fidelidad a la tierra y mantiene una especial relación con sus muertos (detalle ya mencionado en *Puñal de claveles* respecto a don José y los suyos). Pero si la ambivalencia de la naturaleza se hace patente y queda representada por la presencia de los claveles, aquí los símbolos dominantes son más negativos, en concreto, los alegóricos: la luna y la muerte. En el acto III el mundo real desaparece, y surge un mundo sobrenatural, el bosque simbólico, con la presencia de ambos símbolos²⁶. Veamos ejemplos del paralelismo de la naturaleza y el comportamiento de los personajes:

Acto I: Hallamos una referencia a la escisión de las uvas y a que serán cortadas con la navaja por el novio. Pero ese corte, metafóricamente hablando, es el que sufrió la Madre al haber perdido a su marido e hijo. Le dice al único que le queda “La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó” (64). La alusión al clavel conlleva un matiz erótico y pasional como en *Puñal de claveles*²⁷: “Primero, tu

justificación razonable para tamaña felonía) y, además, podía haberlo evitado si lo hubiera deseado” (2004).

²⁵ Núñez Rey ha señalado acertadamente: “lo que Carmen de Burgos comparte con Lorca en algunos momentos es un lenguaje que contiene semejante percepción del mundo y semejante latido interno” (2006: 257).

²⁶ “El escenario del inmenso bosque viene a expresar simbólicamente ese cerco y esas fuerzas que en las tragedias rurales lorquianas actúan tanto a través de los hombres como a través de la naturaleza” (Edwards, 1983: 200).

²⁷ También en *El brote*, de Carmen de Burgos “la mujer alcanza esta meta gracias a la influencia positiva de la naturaleza” (Catrina, 2001: 250).

padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos” (65). La Madre defiende el machismo, y equipara al hombre con la planta más simbólica que representa la fecundidad: “Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta, los hombres, hombres; el trigo, trigo” (66). Los mismos decorados de la obra contrastan. Las paredes de la casa de Leonardo Félix, quien por su nombre ya denota fiereza, es todo lo contrario a lo que representa su emblemática figura. Su habitación está “pintada de rosa, con cobres y ramos de flores populares” (76). En las mismas poesías de la Suegra el agua aparece como símbolo de rechazo o muerte, como sucede en *Puñal de claveles*. Es negra y el mismo caballo no quiere beberla (77). Pero aparecen referencias metafóricas positivas. De nuevo, con referencia al clavel. La mujer de Leonardo se refiere a su hijo como a “la dalia” (80), una de las flores más bellas, y también se refiere a él como a un “clavel” y a un “rosal” (86). El clavel representa la inocencia, actuando como vocativo directo, cuando la Mujer se refiere al niño en cuatro ocasiones:

Mujer: (*Bajo*)

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber. (77)

Mujer:

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber. (77)

Mujer: (*Bajito.*)

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber. (79)

Mujer: (*Volviéndose lentamente y como soñando*)

Duérmete, clavel,
que el caballo se pone a beber. (86)

La última alusión al clavel, entre lloros, la escuchamos de boca de la Suegra:

Suegra:

Duérmete, clavel,

que el caballo no quiere beber. (87)

En cuanto a las rosas, la primera referencia en la tragedia va dirigida a una rosa “artificial” (como en *Puñal de claveles*) parte de un regalo del novio²⁸:

Muchacha: ¡Y compraron unas medias caladas!... ¡Ay, qué medias! ¡El sueño de las

mujeres en medias! Mire usted: una golondrina aquí (*Señala el tobillo*), un barco aquí. (*Señala la pantorrilla*), y aquí una rosa (*Señala el muslo*).

Suegra: ¡Niña!

Muchacha: ¡Una rosa con las semillas y el tallo! ¡Ay! ¡Todo en seda! (84)

Acto II: La presencia del azahar es la que predomina en este acto. Leemos:

Criada: El azahar te lo voy a poner desde aquí hasta aquí, de modo que la corona luzca sobre el peinado.

(*Le prueba un ramo de azahar.*)

Novia: (*Se mira en el espejo.*)

Trae.

(*Coge el azahar, lo mira y deja caer la cabeza, abatida.*)

Criada: ¿Qué es esto?

Novia: Déjame.

Criada: No son horas de ponerse triste. (*Animosa.*) Trae el azahar. (*NOVIA tira el azahar.*)
¡Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? ¡Levanta esa frente! ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir. (*Se levanta.*)

(103-104)

Leonardo, en cierto momento, se refiere a dicha flor, representación amorosa entre el Novio y la Novia, pero que a él tan poca gracia le hace:

²⁸ En *Puñal de claveles*, recordemos, también es un posible regalo del novio, el cual desprecia.

Leonardo: Despierte la novia la mañana de la boda.

Criada: Es la gente. Vienen lejos todavía.

Leonardo: (*Levantándose.*) ¿La novia llevará una corona grande, no? No debía ser tan grande. Un poco más pequeña le sentaría mejor. ¿Y trajo ya el novio el azahar que se tiene que poner en el pecho?

Novia: (*Apareciendo todavía en enaguas y con la corona de azahar puesta.*) Lo trajo.

Criada: (*Fuerte.*) No salgas así.

Novia: ¿Qué más da? (*Seria.*) ¿Por qué preguntas si trajeron el azahar? ¿Llevas intención?

Leonardo: Ninguna. ¿Qué intención iba a tener? (*Acercándose.*) Tú, que me conoces, sabes que no la llevo. Dímelo. ¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Ésa es la espina. (108-109)

El azahar se utiliza a veces con el simbolismo de la rueda, representación del mundo, y de entre las variadas figuraciones, la de cinco rayos se acerca al significado de la creación. Desde tiempos inmemoriales se aprovechaban sus virtudes medicinales. Y si bien son las flores blancas de los cítricos, dentro de la doble significación, en cierta manera suponen la acidez. Esta connotación podría implicar que, en parte, el azahar significa –o cuanto menos ampara– paradójicamente, la fuerza contraria que se opondrá entre el Novio y la Novia, pero que estará presente en la conversación entre Leonardo y la Novia, quien va a casarse con otro y lo empujará a la tragedia²⁹. Pero antes de que esto suceda hallamos una referencia en la que aparece dicho motivo ante los ojos de la Novia, del Novio, y de Leonardo. A éste no le agrada no ser él quien le haya entregado dicha flor (129).

La simbología del azahar aparece de manera comparable al papel que representan los claveles en la novela corta de Carmen de Burgos, pero con distinta significación. En el drama de Lorca, el azahar es más un símbolo de muerte. Ambas flores sirven de testigos personificados de los amantes secretos en las escenas más

²⁹ González del Valle observa: “entre las flores que anticipan el desenlace de *Bodas de sangre* está el azahar. (...). Otras flores que sirven para expresar presentimientos son las dalias y la flor de oro” (1980: 49). Parece adecuado este comentario, en contraste con “el puñal de claveles” en la novela breve, que anticipaba, pero de manera engañosa, un triste final.

significativas que toman lugar con las novias de “otros”, de los otros dos, los futuros abandonados. Dichas flores sirven de vínculo de unión entre ellas y los amantes, y desempeñarán un papel destacado en la separación de las novias y los novios respectivos en presencia de dichas flores³⁰. Además, el azahar aparece como referencia positiva en *Puñal de claveles* (65), lo que hace que estemos ante un ejemplo de contraste, de inversión del signo en *Bodas de sangre*, donde la simbología de la naturaleza mantiene un rumbo negativo. Será al final del Acto dos, después de la boda –se descubre que Leonardo y la Novia han huido–, cuando de nuevo se haga una referencia fatal al poder mortuorio del agua. El Padre se refiere así a su hija: “Quizá se haya tirado al aljibe” a lo que la Madre del Novio responderá: “Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡ésa, no!” y ella clama “Ha llegado otra vez la hora de la sangre” (143). El agua aparece de nuevo como elemento arrebatador³¹.

Acto III: El bosque ocupa el gran espacio dramático que propicia la fatalidad. Como en *Puñal de claveles*, es a la vez protector y negativo. Pero en la tragedia de Lorca envuelve el acto del sacrificio, la vida y la pasión encauzadas hacia una muerte disfrazada del color de la naturaleza, el verde, pero oscuro. El Leñador y la Luna representan la vida y la muerte³². El agua también aparece con connotaciones que implican esterilidad. El Leñador especula: “Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos” (147). Preveamos la muerte del Novio al leer, por comparación, su correlación con la naturaleza: “Leñador 2: Un

³⁰ González del Valle opina: “Es tal la importancia de las flores que quizás en vez de *Bodas de sangre* la pieza podría haberse titulado *Bodas de flores*: ambas, la sangre y las flores, llevan en sí mismas las ideas de vida y muerte.” (1980: 42).

³¹ María Teresa Babín escribe: “Nature for Lorca is not only the day and night of life, the contemplation of gardens and landscapes, but human nature as well, the measure of man’s dramatic existence. The characters of his plays are in many instances some kind of figures transformed from nature” (1980:141).

³² C. B. Morris señala que en *Bodas de sangre* Lorca explota las asociaciones que adquieren las flores, plantas, animales y nombres de los árboles de la cultura culta y popular, de lo que no escapa el tema de la muerte: “By making the first the first Leñador bewail the ‘Muerte de las hojas grandes’ and the ‘Muerte de las secas hojas’ (III, i), he reminds us that all trees – and men – can die” (46).

árbol de cuarenta ramas. Lo cortaremos pronto” (148). La Novia alude a la posibilidad de la muerte de Leonardo, relacionándolo con otra planta:

¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!

Que si matarte pudiera,

te pondría una mortaja

con los filos de violetas. (158)

El se refiere a sí mismo como “mala hierba” (159), implicando un claro paralelismo con “La misma llama pequeña / Mata dos espigas juntas” (160), y ella a sí misma como “una brizna de hierba” (159). Estando cerca de los perseguidores, comenta la Novia, fundiéndose plenamente en la naturaleza:

Es justo que yo aquí muera

con los pies dentro del agua,

espinas en la cabeza.

Y que me lloren las hojas.

mujer perdida y doncella. (162)

Dentro del cromatismo que impregna la obra, el rojo, tan simbólico en *Puñal de claveles* —“claveles reventones, color de sangre” (39) (falsa alarma ésta)—, también lo retoma Lorca en el acto tercero, donde hay unas muchachas que devanan una madeja roja (163), clara referencia a la sangre derramada de los dos jóvenes fallecidos. La Mendiga se refiere a ellos como: “Flores rotas los ojos, y sus dientes/dos puñados de nieve endurecida” (168). El agua sirve de bálsamo mortuario del que sacan a los dos enemigos, que se asesinan: “Sobre la flor de oro/traen a los muertos del arroyo” (169). La Madre del Novio se referirá a él como a “un brazado de flores secas” (170). La Novia, ahora sin “azahar”, se comparará a sí misma con una débil dalia (173). Quedará sumida en la soledad y en compañía de las adelfas, cuyo valor ambivalente no podemos pasar por alto (vida y muerte), como sucede con los mismos claveles en *Puñal de claveles*. La diferencia es que aquellas, aunque pueden ser como los claveles (de color blanco, rojo o rosado) en *Bodas de Sangre* bordean lo venenoso. La Madre dirá, refiriéndose al cuerpo sin vida de su hijo: “Que te pongan al pecho/cruz de

amargas adelfas”³³. El fluido de la vida por excelencia se convierte en una metáfora de pena y dolor; “y el agua forme un llanto/entre tus manos quietas” (174). Y añadirá la Madre, prestándose sus palabras a una clara interpretación freudiana, envueltas de frustración y sadismo³⁴:

Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor. (175)

4. Conclusión

En este ensayo he intentado ofrecer una visión de dos obras en las que se percibe un posible reflejo de *Puñal de claveles* en *Bodas de sangre*, donde motivos del campo semántico de la naturaleza son utilizados en la novela corta y en la tragedia de manera significativa. En ambos títulos ya figuran las palabras clave (claveles y sangre, respectivamente) y se sugiere el poder del instinto que va a implicar la conexión permanente entre el hombre y el mundo de la naturaleza. Si en la novela corta tenemos el “puñal de claveles” como metáfora de lo que podría adelantar un posible crimen, en *Bodas de Sangre* sí que se cumple la profecía implicada en el símbolo de la “sangre”, emblema de la muerte. En los dos títulos hay contrastes: de vida (“claveles”, “bodas”) y de muerte (“puñal”, “sangre”) sin olvidar que *Puñal de Claveles*, donde aparecen los “claveles reventones, color de sangre” (39), se publicó en 1931, un año antes de que Lorca concluyera la escritura de *Bodas de sangre*³⁵.

³³ Mario Hernández señala en su introducción a *Bodas de sangre*: “el simbolismo tradicional de la adelfa queda claramente ligado a la desposesión amorosa o vital” (1998: 54).

³⁴ La referencia al cuchillo, hecha por la Madre, se ha interpretado así: “El tono y la andadura de estos versos (...) una cierta dosis de sadismo inconsciente y esta sospecha se acentúa cuando leemos en Freud que los sueños obsesivos de persecución por un hombre armado de cuchillo o navaja, muy frecuentes en las mujeres, revelan un temor subconsciente a la desfloración” (Alberich, 1965: 26).

³⁵ Las metáforas y símbolos nos hacen olvidar la realidad geográfica de ambas ficciones. Elizalde señala sobre *Bodas de sangre*: “Metáforas y símbolos se fusionan en forma sistemática para expresar

Aunque a menudo es difícil demostrar influencias en la literatura, la utilización de los símbolos metafóricos (marcando claros paralelismos, contrastes, con la inversión de significados de *motifs* florales de la naturaleza, reflejados en la caracterización de los personajes) habla por sí sola de posibles ecos de *Puñal de claveles* en *Bodas de sangre*. Las flores llegan a ser metáforas-símbolos en *Bodas de Sangre* (González del Valle, 1980: 45), como había sucedido con los claveles en la novela corta estudiada. El puñal surge como metáfora que presagia una muerte anunciada que ya se veía venir cuando la suegra de Leonardo le canta a su nieto (77, 86), y en la novela no llegará a utilizarse de la misma manera. En cuanto a la metáfora-símbolo de la rosas, como bien ha visto González del Valle:

las rosas operan aquí en dos niveles: (1) la idea de la embriaguez cobra fuerza cuando se recuerda el fuerte aroma de esta flor, y (2) la rosa usualmente roja, reafirma el deseo carnal que siente la Novia por Leonardo. (1980: 43, 44).

Y es así como “operan” los claveles en la novela corta. Por otro lado, los claveles en *Bodas de sangre* representan pasión y también la inocencia, metáfora del niño y la dulzura, mientras que en *Puñal de claveles* sirven también de metáfora del falso peligro y de una anticipada pasión que llegará a materializarse felizmente³⁶. Representan la frustración sufrida por varios personajes³⁷, sentimiento que emana en

una visión genérica del hombre, desatendiéndose deliberadamente de la realidad geográfica temporal” (1986: 666).

³⁶ El único crítico que ha hecho alusión a los claveles en *Bodas de sangre* es Loughran: “The apparent conflict here is between the metaphoric vision of men as wheat, geraniums, bulls, carnations, etc., and the horror shown toward the instruments for reaping them” (58-59).

³⁷ El tema de la frustración aparece en muchas obras de Lorca. Como ha notado Edwards: “Pero de todas las obras que precedieron a *Bodas de sangre*, *Así que pasen cinco años* es la que desarrolla con más consistencia este tema característico de Lorca” (1983: 175). Años más tarde escribirá Díez de Revenga: “El tema de la frustración, tan presente por ejemplo en toda *Yerma* será fundamental en *La casa de Bernarda Alba*. Pero tiene una larga tradición dentro de la obra de Federico García Lorca. Aparece en su poesía temprana, y lo encontramos con mucha intensidad expresado en el *Romancero gitano*, por ejemplo en la figura de la gitana Soledad Montoya, siempre a la espera, siempre solitaria. Mariana Pineda tiene su amor frustrado por las circunstancias, *Yerma* es la máxima representación de la

una sociedad opresiva y convencional en ambas obras³⁸. José, Leonardo, Pura y la Novia han de romper barreras sociales³⁹. Incluso “el clavel”, el hijo de Leonardo, estará condenado de por vida a sentir el dolor al que le conllevará la pérdida de su padre. El Novio muere, pero la venganza le sirve como exigencia al “Otro” (Leonardo), aunque sea en vano. Como es típico de la frustración, en términos lacanianos:

La demanda adopta un carácter reivindicativo y querellante, porque el sujeto no sólo está convencido de que pide lo que le corresponde, sino que cree que el Otro tiene lo que él necesita y no se lo quiere dar. (Larsen, 2001)

En *Puñal de claveles* las frustraciones son más “normales”, y los personajes buscan solución⁴⁰, a diferencia de las que hay en *Bodas de Sangre*, que podrían

frustración y *Doña Rosita la Soltera* se constituye en el máximo exponente del tema de la frustración, de las esperanzas desvanecidas y de las ilusiones rotas” (1998: 20).

³⁸ Mateu Brunet habla de “las fuentes de la frustración” (1971: 8-9) y establece cuatro: la frustración y el medio ambiente físico, frustración y estructura biológica, frustración y complejidad de la estructura psicológica individual, frustración y medio ambiente social: “La sociedad establece normas y barreras sociales que sirven para bloquear la satisfacción de los impulsos del individuo. En efecto, una sociedad puede establecer objetivos cuya consecución se halla bloqueado por estructuras culturales y por los métodos institucionalizados que caracterizan esta sociedad” (1971: 9).

³⁹ Los ecos narrativos, paralelismos y contrastes de las dos obras nos hacen discrepar parcialmente con Establier, quien opina que estamos ante “una hipotética y poco probable influencia de *Puñal de claveles* en la pieza del poeta granadino” (2003: 123). No obstante, previamente escribe: “¿Pudo el autor tener conocimiento de la novela de Colombine antes de redactar su obra? La respuesta es obviamente, afirmativa” (2003: 122). Dicha crítica compara algunos puntos de ambas obras. Aunque menciona que las dos son “tan dispares entre sí” (2003: 123) no llega a profundizar tras la siguiente afirmación: “Y es que, en lo que se refiere a la carga simbólica, ambos textos coinciden sorprendentemente” (2003: 125). Establier alude a “las flores, referencia constante en ambas obras” (2003: 125) pero no señala ninguna referencia directa a “los claveles” en *Bodas de Sangre*, al igual que tampoco lo hará González del Valle en su estudio sobre las flores en esta tragedia (1980: 35-60).

⁴⁰ Establier opina: “el golpe más certero asestado al matrimonio lo tenemos en esa primera adaptación literaria del ‘crimen de Níjar’ (1931), en la que Carmen de Burgos impide el matrimonio convenido y conserva la vida de los amantes para hacerlos disfrutar de una unión libre y, por ello mismo, repleta de esperanza” (2000: 181).

pertenecer al grupo de las “patológicas”, término señalado por Louis Corman (1977: 30-31)⁴¹. La frustración de José no proviene de la injusticia, al contrario que el caso del Novio, quien será empujado al crimen principalmente por la Madre debido a la deshonra, pero también a un sentimiento de frustración y venganza. Desgraciadamente, al darle rienda suelta a su comportamiento desbocado, él mismo trazará los pasos que le conducirán a su propia muerte con una supuesta violencia que se lleva a cabo fuera de escena⁴². Al final, los perdedores sufrirán de la privación del amor, que es la mayor frustración.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberich, J. (1965): ‘El erotismo femenino en el teatro de García Lorca’, *Papeles de Son Armadans*, XXXIX: 8-36.
- Arce, C. de ([1988] 1997): *El crimen de Níjar. El origen de Bodas de Sangre*, Barcelona, Seuba Ediciones.
- Auclair, M. (1972): *Vida y muerte de García Lorca*, traducción Aitana Alberti, México, Ediciones Era.
- Babín, M. T. (1980): “The Voice of Nature in the Life of Water (García Lorca’s Vision from 1923 to 1936)”, en Joseph W. Zdenek (ed.) (1980): 139-150.
- Bloom, Harold ([1973] 1997): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press.

⁴¹ Carmen de Burgos sufrió su propio dolor y frustración tras ser abandonada por Ramón Gómez de la Serna, tras veinte años de relación, quien la dejó por su propia hija. Después escribió *Puñal de claveles*. Utrera interpreta mezclando la realidad (alude a Ramón) y la ficción: “Él creyó que era un aviso y no tenía porqué: ella le da un final feliz pues la protagonista consume su huída con su inesperado y antiguo pretendiente y ambos se pierden camino de Orán. Ha perdonado a su hija y a Ramón” (2006: 15).

⁴² Explica Chóliz (2004): “Puede que la frustración cuando se nos impide conseguir un objetivo deseable, que se está a punto de alcanzar, cuyo impedimento es flagrantemente injusto, que nos encoleriza y que pensamos que podemos conseguirlo mediante acciones violentas, o al menos, podemos ‘hacer justicia’ faciliten las conductas agresivas. Pero, de cualquier manera serán conductas que hemos aprendido a realizar en condiciones que, obviamente, la facilitan”.

- Burgos, C. de (1911): *La voz de los muertos*, Valencia, Editorial Sempere.
- Burgos, C. de (1927): *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Editorial Sempere.
- Burgos, C. de (1931): *Puñal de claveles*, Madrid, *La Novela de Hoy*, Año XI, nº 495, 12-XI-1931.
- Burgos, C. de (1931): *Quiero vivir mi vida*, prólogo de Gregorio Marañón, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Cabañas Alamán, R. (2006): "Aspectos recurrentes de la novela picaresca en *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*, de Carmen de Burgos", en A. Encinar et alii (2006): 189-201.
- Campos, Ángel. (2008): "El crimen fue en Almería", <http://facweb.furman.edu/~lmany/spanish22/El%20crimen%20fue%20en%20Almeria.pdf> (Consultado en abril de 2008).
- Catrina Imboden, R. (2001): *Carmen de Burgos "Colombine" y la novela corta*, Berna, Peter Lang: 129-131.
- Chóliz, M. (2004): *Psicología de los motivos sociales*, Valencia, <http://www.uv.es/~choliz/Motivos%20sociales.pdf> (Consultado en abril de 2008).
- Corman, L. (1977): *Narcisismo y frustración de amor*, traducción Luisa Medrano, Barcelona, Herder.
- Díez de Revenga, F. J. (1998): "Federico García Lorca: episodios de violencia y frustración", Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático.
- Dollard, J. et alii (1944): *Frustration and Aggression*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd.
- Edwards, G. (1983): *El teatro de Federico García Lorca*, traducción de Carlos Martín Baró, Madrid, Gredos.
- Elizalde, I. (1986): "La metáfora en la estructura poética de *Bodas de Sangre*", en M. A. Garrido Gallardo (ed.) (1986): 665-678.
- Encinar, A. et alii (eds.) (2006): *Género y Géneros: Escritura y Escritoras Iberoamericanas*, Vol. 1, Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.
- Establier Pérez, H. (2000): *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos, "Colombine"*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

- Establier Pérez, H. (2003): "Cuando la vida se hace literatura: *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y *Puñal de claveles* de Carmen de Burgos. Dos recreaciones de una misma historia", *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Málaga, vol. 26, nº 1: 119-130.
- García Lorca, F. (1998): *Bodas de sangre*, introducción de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial.
- Garrido Domínguez, A. (2007): *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis S.A.
- Garrido Gallardo, M. A. (ed.) (1986): *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Vol. 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- González del Valle, L. (1980): "Metáfora y símbolo en *Bodas de sangre*: la dimensión estética de las flores", en *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana*, Lincoln, University of Nebraska-Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Jareño, Ernesto. (1970): "El caballero de Olmedo, García Lorca y Albert Camus", *Papeles de Son Armadans*, 58: 219-42.
- Lacan, Jacques. (1994): "La dialéctica de la frustración", *Libro 4. La relación de objeto. 1956-1957*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, S.A.: 61-77.
- Larsen, D. (2001): "El Otro de la frustración", <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=500> (Consultado en abril de 2008).
- Loughran, D. K. (1980): "Imagery of Nature and Its Function in Lorca's Poetic Drama: 'Reyerta' and *Bodas de sangre*", en J. W. Zdenek (ed.) (1980): 55-61.
- Mateu Brunet, M. (1971): *La frustración*, Madrid, Centro Superior de Estudios Aplicados.
- Miller, N. E. et alii (1941): "The frustration-aggression hipotesis.", *Psychol. Rev.*, 48: 337-42.
- Morris, C. B. ([1980] 1996): *García Lorca: Bodas de sangre*, Londres, Grant & Cutler.
- Navarrete-Galiano, Ramón. (1996): "Las bodas de sangre de Carmen de Burgos. *Puñal de claveles* o la esperanza de la rebeldía", *Aproximación a la obra de una escritora comprometida*, en Ramón Navarrete-Galiano; Miguel Naveros (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses: 11-119.

- Núñez Rey, C. (2005): *Carmen de Burgos, Colombine, en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Núñez Rey, C. (2006). "La narrativa de Carmen de Burgos, *Colombine*, el universo humano y los lenguajes", *ARBOR Ciencia, pensamiento y Cultura*, CLXXXII, nº 719, mayo-junio: 347-361.
- Parkes, C. M. (1976): *Bereavement: Studies of Grief in Adult Life*, Harmondsworth, Penwin.
- Río, A. del. (1952): *Vida y obra de García Lorca*, Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón.
- Utrera, F. (2006): "Sobre Ramón, Lorca y Colombine: El crimen de una novia", *Boletín Ramón*, nº 13, otoño: 14-17.
- Valls Guzmán, F. (1977): "ficción y realidad en la génesis de *Bodas de sangre*", *Ínsula*, nºs 368-369, julio-agosto: 24 y 38.
- Walsh, J. K. (1991): "A Genesis for García Lorca's *Bodas de sangre*", *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 74, nº2, mayo: 255-61.
- Yates, Aubrey J. ([1962] 1975): *Frustración y conflicto*, traducción de Francisco J. Díaz Yanes, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Zdenek, J. W. (ed.) (1980): *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, Rock Hill, SC, Winthrop College.

Algunos artículos de prensa sobre el crimen de Níjar

- "Trágico final de una boda. Es raptada la novia, siendo más tarde asesinado el raptor. El misterio envuelve el suceso. Es detenido el novio burlado" (*El Defensor de Granada*, 24 julio 1928, s. p.*)
- "Crimen desarrollado en circunstancias misteriosas" (*ABC*, 25 de julio 1928, 22)
- "Como en las novelas. Cuando iba a celebrarse la boda la novia se fuga con un pariente suyo" (*El Imparcial*, 25 julio 1928, s. p.)
- "Las veleidades de una mujer, provocan el desarrollo de una sangrienta tragedia, en la que cuesta la vida a un hombre" (*Diario de Almería*, 25 julio 1928, s. p.)

* Utilizamos s. p. para "sin paginar".

"Detalles del crimen desarrollado en circunstancias misteriosas" (*ABC*, 26 de julio de 1928, 19)

"Sin título" (*La independencia*, sección "Correo de la provincia", Níjar, Almería, 26 de julio 1928, s. p.)

"Sobre el crimen misterioso de Níjar" (*La Crónica Meridional*, Almería, 26 de julio 1928, s. p.)

"Detalles del crimen desarrollado en circunstancias misteriosas" (*ABC*, 27 de julio de 1928, 22)

"Del misterioso crimen de Níjar ha desaparecido la incógnita" (*Diario de Almería*, El 27 de julio 1928, portada)

"Se aclara el misterio del crimen de la cortijada de Níjar" (*ABC*, 28 de julio de 1928, 21)