

INTERPRETACION DEL ROMANCE THAMAR Y AMNON Y SUS INCRUSTES GONGORINOS

Eladio García C.

A don Antonio Doddis M., maestro en interpretación poética y en generosidad intelectual y humana.

En la Bibliografía sobre García Lorca encontramos sólo referencias generales al Romance de Thamar y Amnón y alguno que otro esfuerzo por captar sus imágenes¹. Sobre la tradición de este tema bíblico en España hay muy poco que agregar al excelente estudio de Manuel Alvar, *El Romancero, tradicionalidad y pervivencia*². Su referencia al romance de García Lorca nos permite captar algunas imágenes del poema, pero su rescate imaginario y su posible deuda, en los procedimientos, con Góngora quedan fuera de sus intenciones.

El problema que plantea el título de este ensayo presupone un largo desarrollo que trataremos de evitar. Así nos parece fuera de duda:

1) Que Lorca se interesó profundamente por el folklore, y en particular, desde nuestra perspectiva, en el Romancero: "El saber tradicional del poeta favorece su poder originalísimo, y lo que tiene de moderno no postulará —como en alguno de sus contemporáneos— una ruptura con la historia. "Thamar y Amnón" ¿Por qué un tema bíblico en el *Romancero*? Entre otras causas, porque el poeta, acompañando a don Ramón y Jimena Menéndez Pidal en su visita al Albaicín, escuchó entre los romances cantados por los gitanos, el de Altamares: Tamar. (También el poeta guardaba en su librería granadina *Los cabellos del Absalón*, de Calderón, y lo había leído)"³.

¹No hemos podido consultar a Oreste Frattoni: *La forma en Góngora y otros ensayos*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1961, ni a J. R. Le Master: "Lorca, Jeffers and the Myth of Tamar", *N. Lau R.*, 1, i.

²Barcelona, Planeta, 2ª ed., 1974.

³Guillén. J. Prólogo. Madrid, Aguilar, 1957. V. también, Manuel Alvar, *op. cit.*, p. 244.

2) Que se resuelve así la disyuntiva entre el origen tradicional o la literaria formal de la apoyatura lorquiana.

3) De tal modo se hace significativo que Manuel Alvar consigne lo siguiente: "Según todo esto, el nombre de Amnón permite deducir algunos resultados: 1º Cataluña y Asturias presentan el máximo de arcaísmo; 2º Andalucía es la única región donde Tarquino se encuentra sin contaminaciones". Los nombres de Tamar: "Su variedad es menor que la de los de Amnón. La forma Tamar (mapa 7), originaria es rarísima"⁴. Lorca respeta los nombres estrictamente bíblicos. No escribe ni Altamare ni Tarquino.

4) El propio Lorca se refiere al romance de la siguiente forma: "Y ahora el tema bíblico. Los gitanos y en general el pueblo andaluz, cantan el "Romance de Tamar y Amnón" llamando a Tamar Altas Mares. De Tamar Tamare, de Tamare Altamare y de Altamare, Altas Mares, que es mucho más bonito.

Este poema es gitano-judío como era Joselito, el Gallo, y como son las gentes que pueblan los montes de Granada y algún pueblo del interior cordobés.

—"Tamar"—

De forma y de intención es mucho más fuerte que los desplantes de la casada infiel, pero tiene en cambio, un acento poético difícil que lo pone a salvo de ese terrible ojo que guiña ante los actos inocentes y hermosos de la naturaleza⁵.

5) La dificultad del romance lorquiano ha sido reiteradamente advertida: "Para Díaz-Plaja, el romance lorquiano de Thamar y Amnón es acaso el más difícil y audaz de los que llenan el libro (el Romancero gitano)". Todo en él refuerza el efecto de intensidad en la manera clásica del romance: el paroxismo del tema, y la composición a la vez descriptiva, épica, narrativa, dialogada de un movimiento tenso como la flecha en un arco, pero de una poesía ignorada por el romance de antaño, ya que se basa en la aplicación de una técnica simbólica, sintética, creacionista, que por su hermetismo hace que se cierna sobre el texto una zona misteriosa, henchida de sentidos traspuestos y de interpretaciones, en la que reina la inteligencia pura, como el vuelo del espíritu sobre las aguas primitivas"⁶.

6) Existe un antecedente claro en la literatura española de complejidad y de elaboración: El Romance de Angélica y Medoro. Dámaso Alonso dice: "Invito al lector a repasar despacio esta

⁴Op. cit., p. 182.

⁵Razones de la poesía. Comentarios al "Romancero Gitano". Madrid, Rev. de Occid., N° 77.

⁶Manuel Alvar, op. cit., p. 243.

bella obrita. Bella pero artificiosa. No podría ser de otro modo: la artificialidad está ya en el tema: tema culto, sacado del Orlando Furioso. Y tenía que verse reforzada aún por el hecho de ser el asunto (amores de Angélica y Medoro) un culto lugar común de la época, repetido varias veces por la poesía y la pintura. En estas condiciones, si el poemita de Góngora había de producir efecto, sería sólo a fuerza de exagerar su artificiosidad, usando de todos los recursos retóricos que la época ya le ofrecía, exacerbándolos con la maestría genial de su temperamento, y así toda la poesía no es más que una sucesión de ingeniosidades, conceptos, antítesis, hipérboles, alusiones a adagios, alusiones mitológicas, cultismos, notas de humor, etc., y toda ella está expresada en un lenguaje casi exclusivamente metafórico. Es decir, que esta poesía es un producto legítimo de la misma fantasía, del mismo temperamento, de la misma cultura y de la misma intención que iban a producir años más tarde el *Polifemo*, las *Soledades*, *Piramo y Tisbe*, etc. ¡Y a esto se llama naturalidad!”⁷. Lorca tampoco adolece de la naturalidad de la tradición del Romance de Thamar y Amnón, pero ella no es el producto de su propia creación, sino de una sobredeterminación. Sus procedimientos no se hacen sobre algo ya creado por él, sino creado por una tradición literaria culta que él, en ese momento, adopta como credo estético.

7) Esto se expresa en las siguientes consideraciones de Erwin F. Rubens: “Se ha dicho: no es el Góngora de los grandes poemas, el que influye en Lorca, sino el de los romances artísticos y las canciones. Sin embargo, aquí hay fusión de la más nueva estética con los poemas mayores de Góngora —los extremada y acentuadamente gongorinos—, desde el título, discipular, hasta el modo lírico-narrativo (“ecos y analogías” de Góngora, le parecen a Guillén, según le contesta el 25 de febrero de 1927)⁸”.

Las ideas que se desarrollan en los puntos anteriores encontrarán, esperamos, su refrendación en el análisis del Romance de García Lorca y de las relaciones que existen con la poesía de don Luis de Góngora.

⁷Jean-Louis Schonber, *Federico García Lorca*. México, Cía. Nacional de Ediciones, 1959.

⁸Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*. Madrid. *Rev. de Filología Española*. Anexo xx, 1950, p. 21.

⁹Buenos Aires, *La Prensa*, 1962.

THAMAR Y AMNON

Para Alfonso García-Valdecasas

La luna gira en el cielo
sobre las tierras sin agua
mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama.
Por encima de los techos
nervios de metal sonaban.
Aire rizado venía
con los balidos de lana.
La tierra se ofrece llena
de heridas cicatrizadas,
o estremecida de agudos
cauterios de luces blancas.

Thamar estaba soñando
pájaros en su garganta,
al son de panderos fríos
y cítaras enlunadas.
Su desnudo en el alero,
agudo norte de palma,
pide copos a su vientre
y granizo a sus espaldas.
Thamar estaba cantando
desnuda por la terraza.
Alrededor de sus pies,
cinco palomas heladas.
Amnon, delgado y concreto,
en la torre la miraba,
llenas las ingles de espuma
y oscilaciones de barba.
Su desnudo iluminado
se tendía en la terraza,
con un rumor entre dientes
de flecha recién clavada.
Amnon estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana.

Amnon a las tres y media
se tendió sobre la cama.
Toda la alcoba sufría
con sus ojos llenos de alas.
La luz, maciza, sepulta
pueblos en la arena parda
o descubre transitorio
coral de rosas y dalias.
Linfá de pozo oprimida
brota silencio en las jarras.
En el musgo de los troncos
la cobra tendida canta.

Amnon gime por la tela
fresquísima de la cama.
Yedra del escalofrío
cubre su carne quemada.
Thamar entró silenciosa
en la alcoba silenciada,
color de vena y Danubio,
turbia de huellas lejanas.
Thamar, bórrame los ojos
con tu fija madrugada.
Mis hilos de sangre tejen
volantes sobre tu falda.
Déjame tranquila, hermano.
Son tus besos en mi espalda
avispas y viente-cillos
en doble enjambre de flautas.
Thamar, en tus pechos altos
hay dos peces que me llaman,
y en las yemas de tus dedos
rumor de rosa encerrada.

Los cien caballos del rey
en el patio relinchaban.
Sol en cubos resistía
la delgadez de la parra.
Ya la coge del cabello,
ya la camisa le rasga.
Corales tibios dibujan
arroyos en rubio mapa.

¡Oh, qué gritos se sentían
por encima de las casas!
Qué espesura de puñales
y túnicas desgarradas.
Por las escaleras tristes
esclavos suben y bajan.
Embolos y muslos juegan
bajo las nubes paradas.
Alrededor de Thamar
gritan vírgenes gitanas
y otras recogen las gotas
de su flor martirizada.
Paños blancos enrojecen
en las alcobas cerradas.
Rumores de tibia aurora
pámpanos y peces cambian.

Violador enfurecido,
Amnon huye con su jaca.

Negros le dirigen flechas
en los muros y atalayas.
Y cuando los cuatro cascos

eran cuatro resonancias,
David con unas tijeras
cortó las cuerdas del arpa.

FIN DEL "ROMANCERO GITANO"

Haremos un análisis intrínseco del poema, lo que no nos impedirá intentar aclararlo con referencias al Barroco y a Góngora.

Como en otros poemas de Romancero (*Romance de la pena negra*, *Romance sonámbulo*, *Reyerta*, *Romance de la luna, luna*), la interacción entre cosmos e individuo representa una voluntad poética tan fuerte que buena parte de la obra de Lorca puede entenderse dentro de ese sesgo. Aún más, *Poeta en Nueva York*, en algunos poemas decisivos, puede entenderse por la carencia de esa dinámica relación.

Nosotros vemos en ello, plenamente, una seducción clara de Lorca por la estética barroca y dentro de ella, por Góngora. En el mundo dinámico del Romancero, el que la luna aparezca en lo alto como personalizándose, volviéndose objeto o persona concreta, el que las estrellas, los cuchillos como alas, el sol, el viento, adquieran concreción en objetos no es sólo el manejo mítico de la poesía. Es, además, ideal estético. Es una concepción de mundo que eleva, que envuelve en un gran torbellino una realidad siempre fuerte, potenciada, alegre y positiva, temple que se ha hecho regresivo y de signo contrario en el mundo destruido y sin espejos¹⁰ de *Poeta en Nueva York*.

Thamar y Amnón se inicia con la luna en movimiento, en un baile, ritual gitano que prestará sus valores, "negativos", al hilo de los acontecimientos del romance.

La intuición del poema empieza de inmediato a desplegarse con un intenso simbolismo que permite sospechar una oposición, a la vez que una conjunción entre Thamar y Amnón. "En el simbolismo de la luna —observa Mircea Eliade—, se debe tener presente que ésta (lo contrario que el sol) crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte. La luna tiene una *historia* patética, porque su decrepitud, como la del hombre desemboca en la muerte"¹¹. En el curso de esta interpretación destacaremos, reiterada-

¹⁰Nos parece admirable la detectación que Concha Zardoya hace del problema.

¹¹J. A. Pérez-Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Tecnos, 1980.

mente, el carácter acuoso y venusino de Thamar. Pues bien, Cirlot afirma sobre Venus: Planeta asimilado a la deidad del amor y al cobre, en alquimia. Astrológicamente se halla en relación con la Luna y con Marte, principalmente. En su significación espiritual se desdobra en los aspectos del amor espiritual y de la pura atracción sexual, llegando algunos autores a considerar que su verdadero simbolismo era de carácter físico y mecánico¹².

Desde este ángulo, la conjunción entre la luna y las tierras sin agua, se hará inevitable. Thamar es el agua que necesita Amnón. Así el relato del incesto bíblico es una cuestión cósmica. Allí reside uno de los grandes problemas del poema. ¿Esta conjunción en la totalidad es una fuerza que renueva o es una confusión de elementos que produce desarmonía y caos? En el principio Dios separa y la confusión de elementos parece más nociva que la muerte.

El poema dice en su desarrollo que el verano, el calor esparce y totaliza una suerte de atmósfera, de angustiante atmósfera, por eso siembra rumores, como alguien que dice algo cuyo origen ignora y que todos saben a la vez. Lorca repite esta palabra tres veces en el romance. No es nuevo en su libro de poesía. En *Reyerta*, La tarde loca de higueras / y de rumores calientes / cae desmayada en los muslos / heridos de los jinetes. Esos rumores son de tigre. Adviértase que más adelante hay balidos de lana y en que la oposición y la conjunción vuelven a darse. Nada más apto para la oveja que el tigre. Naturalmente, llama le presta el sentido dinámico al rumor de tigre y al verano. El poema se construye con escondidos mecanismos que desembocan en la acción ya tematizada y de contenido perceptible, en el clímax del poema, en la cuarta estrofa.

La imagen siguiente es quizá la más decisiva del poema. Hemos afirmado que esta primera estrofa sostiene en el plano cósmico-mítico lo que se hará acción humana y significación de personajes. Si hay una superposición de elementos cósmicos estos nervios de metal que suenan encima de los techos deberían corresponder a una intuición amplificadora del poeta en ese juego total del Romance, ya denunciado, de alternar el objeto con la totalidad. Como afirma Bachelard: "el mundo está colocado antes que el mundo representado, el universo justamente situado antes que el objeto"¹³.

Creemos, pues, que estos nervios de metal pueden ponerse en correlación con las cítaras enlunadas de la segunda estrofa y con el arpa con que finaliza el poema. Quizá, signifique la inminen-

¹²Barcelona. Miracle, 1958.

¹³El Aire y los Sueños. México, FCE., 1958, p. 209.

cia de una cierta ruptura de un orden, de una organización cósmica con lo que Lorca tocaría un doble aspecto: una concepción barroca de la organización del mundo según modelos pitagóricos derivados del renacimiento y, por otro, un tratamiento implícito del motivo bíblico de la muerte de Amnón. Cirlot, curiosamente atribuye al arpa, lo siguiente: "Pudiera ser, asimismo, el arpa un símbolo de la tensión de sobrenaturalidad y de amor que crucifica al hombre dolorosamente en espera durante todos los instantes de su existencia terrena. Con este sentido se explicaría la imagen del Bosco en la que la figura humana aparece suplicada entre las cuerdas de un arpa. Siendo la música un símbolo o manifestación pura de la voluntad (Schopenhauer), el arpa no haría sino determinar, más intensa y característicamente, este sentido general del sonido, como portador de tensión y sufrimiento, de formas y de fuerzas". Sin duda, la existencia de la música y el baile imbrican las dos primeras estrofas.

Una perífrasis de estructura gongorina aumenta el carácter enrarecido del espacio. Aire rizado está simplemente por cirros. "Los cirros (nube blanca y ligera, en forma de barbas de plumas o filamentos de lana cardada, que se presenta en las regiones superiores de la atmósfera) son aire rizado", afirma Concha Zardoya¹⁴. Esta figura le permite al poeta afirmarse y poder crear metonímicamente la idea de oveja blanca mediante los balidos de lana. En el contexto se crea la oposición con tigre y la ambigüedad que apunta a Tamar de cuerpo blanco y venusino.

La estrofa termina con una de las imágenes más queridas por Lorca. El paralelismo encierra una cosmovisión: "Guillermo Díaz-Plaja ha observado ya que García Lorca concebía el mundo como un espectáculo ante el espejo, en un juego mágico, pero no acertaba a decirnos en dónde estaba la realidad y en dónde su imagen reflejada. El mundo es, pues, un mundo desdoblado en que astros, ciudades y objetos son dobles: "Existen en la realidad y en otra realidad que está en el fondo de los espejos de las aguas, o en otros objetos que son su copia auténtica".

"Sin embargo, a nosotros nos parece que, en la visión lorquiana, las realidades, más que desdoblar su imagen, las multiplican en un proceso infinito. Todo es espejo de todo, parece decirnos el poeta. De ahí el pasmo de sus ojos ante el prodigioso fenómeno de sístole y diástole en que participa todo lo creado, en que todo se equivale, intervale y plurivale, interna y metafóricamente, porque una esencia común circula por todos los elementos del universo"¹⁵.

¹⁴Poesía Española Contemporánea. Madrid, Guadarrama, 1961, p. 371.

¹⁵Concha Zardoya. Poesía Española del 98 y del 27. Madrid, Gredos, 1968. p. 264.

Estas ideas generales nos facilitan el camino para la develación de las imágenes hasta una suficiente clarificación. “La tierra se ofrece llena / de heridas cicatrizadas, / o estremecida de agudos cauterios de luces blancas”. Significa la tierra que recibe la luz de las estrellas, es un cielo muy estrellado (tierra llena) y como Lorca concibe las estrellas como cauterios, la tierra, reflejo o espejo del cielo, aparece con las heridas cicatrizadas. Pero los cauterios tiran chispas de luces blancas como las estrellas, al calentarse. De ahí que con el chisporroteo la tierra aparezca estremecida de los agudos cauterios que vale dos veces: como instrumento médico e instrumento candente. Lo importante de esta construcción, tan propia de Góngora, es que Lorca crea el ambiente de interna integración amorosa, de relación y de fusión cósmica que se producirá, en el curso del Romance, entre Tamar y Amnón. Como se verá en el análisis, ambos hermanos son impulsados desde una oscura fuente, a conjugarse eróticamente, desde un impulso profundo a relacionarse, sin que el poema demuestre connotaciones morales precisas de culpabilidad. El incesto es algo dado míticamente en el origen.

La estrofa siguiente es un característico descenso lorquiano. Si bien Tamar repite a la luna, aparece el hilo narrativo del romance. Ella está murmurando un canto o cantando como en las versiones teatrales (Tirso) del tema. Pero ese canto la transforma no sólo en mujer plena y casi enamorada, sino que la acerca también a un ave. Sin embargo, dentro del intenso juego simbólico, queremos destacar ahora, la abstracta referencia al mundo gitano. Ella canta como con trinos, como los hipidos del cante jondo. Ella canta al son de panderos fríos y ello, porque los panderos fríos son la réplica de la luna en su forma y en su consistencia mortal. Esto se advierte por la transposición a cítara de luna. Además, cítara parece concretar la difícil imagen de los nervios de metal de la primera estrofa. Los cuatro versos que siguen son bastante enigmáticos, tanto por la índole de las imágenes como por la actitud de Tamar y su relación con el sentido del romance. A la luz de su actitud la culpabilidad moral de Amnón desaparece. Cuando se dice que su desnudo está en el alero, sin duda, desnudo es, como en Góngora, cuerpo desnudo¹⁶. Curioso es, sin embargo, el espacio: el alero. No hay otra atribución posible que referirlo a la parte saliente del tejado. Como en otros Romances del Libro, García Lorca parece concebir el inicio de

¹⁶Las alusiones al vocabulario de Góngora se basan en el Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote. Madrid. Rev. de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1930, de B. Alemany y Selfa.

una acción humana de desenlace trágico en un fiel, en la aguja de las balanzas. Así en *Reyerta*, es la mitad del barranco, en el *Romance Sonámbulo* es la baranda. Tal situación traduce una idea genérica sobre el hombre y su destino. En tal situación se desencadena un acontecimiento que anuncia o lleva a la muerte. Parece que los actos del hombre desordenan el cosmos a cuyo orden y quietud se vuelve una vez cumplidas las etapas fatales.

Desde un punto de vista concreto, la palabra alero despierta asociaciones con pájaro, ala, palomas. El poema es una sucesión de resonancias de diferentes, pero consonantes niveles. Ella está desnuda y es blanca. Su piel semeja los copos con esa idea muelle que despierta la caída y acumulación de copos. Ella canta al son de cítaras enlunadas. Parece un pájaro blanco. Cirlot dice escuetamente: "Hay también una estrecha relación entre el arpa y el cisne". Góngora le llama al cisne pájaro nevado. Estas asociaciones conforman un estrato que funciona al nivel intuitivo y que se concretan en diversos momentos del poema. Más adelante, el poeta dice que Amnón está tendido en la cama y "Toda la alcoba sufría / con sus ojos llenos de alas". ¿Cómo concretar esta imagen sino a la luz de este sutil entrave?

Volvamos al desarrollo del poema. Su desnudo es, además, agudo norte de palma. Más arriba hemos insinuado que el incesto es una germinación cósmica que se concreta en los hermanastros. De este modo, hay un traslado permanente de las cualidades que le corresponden a Thamar, a Amnón y los que le corresponden a Amnón, a Thamar. Este procedimiento que podría asimilarse a un paralelismo antitético es muy utilizado por Góngora, por ejemplo, en el Romance de Angélica y Medoro, el cual podría ser un paradigma genérico y ejemplo concreto de algunos momentos del Romance de Lorca.

Así Thamar es agudo norte, esto es, persona en "quien uno inspira sus actos y determinaciones" para Amnón que es la sequedad que necesita el agua de su hermana. Por eso es agudo norte de palma. A su vez, ella siente el fuego y pide y es copos. Necesita el frío, pero es blanca. Granizo sería una adición de copos. Habría que agregar que el granizo en las espaldas es también la atenuación de unos versos que están más adelante: "Son tus besos en mi espalda / avispa y vientecillos".

El tono gitano se continúa en el canto de Thamar. Reitera el poeta la desnudez de Thamar. Creemos que esta intensificación se explica en el ámbito de la complejidad imaginaria del poema. Ella posee la fuerza incontrarrestable del amor. Las connotaciones más perceptibles de Thamar son el agua, la blancura, la voluptuosidad que inspira. Al margen del simbolismo que adquie-

re el cinco en otras obras de Lorca, el cinco tiene relación con Venus, como también lo tiene la paloma". Le fueron consagrados el mirto y la rosa, la manzana y la granada, la liebre, el carnero, el cisne y la paloma, como atributos simbólicos"¹⁷. Cirlot agrega: "Cinco: símbolo del hombre, de la salud y del amor". Heladas corresponde probablemente al carácter lunar del ambiente y continúa la secuencia de copos y de granizo. Viene la adición. Amnón la mira ahora en la torre. El está tenso, "delgado y concreto". Por eso las oscilaciones de barba. Si es verdad el carácter venusino de Thamar se explica las espumas que Amnón tiene en las ingles. Alemany y Selfa dice a su vez, de Venus: "Diosa del amor, hija del cielo y de la tierra o del mar. También se la creía nacida de la espuma del mar e hija de Júpiter y de Diana. Se la representa unas veces desnuda con un pie sobre las olas, sobre una tortuga o concha marina, y otras, en su carro conducido por palomas"¹⁸.

Amnón está traspasado de la presencia de ella. Es una interacción vital, son fuerzas que se conjugan y se traspasan de uno al otro. El, la tierra; ella, el agua; él, el tigre; ella, la oveja; ella, la luna; él, el verano. El cosmos personificado, convertido en sustancia y acción terrestre, en confusión, en mezcla, en caos originario, pero en el aquí y el ahora. De este traspase imaginativo, de este flujo nace la imagen complicada y escueta que va dando cuenta de la gestación del incesto. El tiene la espuma de ella en sus ingles. Sólo así podemos entender la estrofa siguiente y el cauce del poema entero.

La actitud de Thamar no es menos significativa al respecto. Como ella es lunar, el hablante propone una continua polisemia. Su desnudo es iluminado por la luz del astro que está en ella, poseyéndola. Por eso se extiende como luz. Pero también se acuesta, se tiende en la terraza. Vemos imaginativamente su cuerpo que atrae obsesivamente y que se tiende femenina en acto previo a la posesión. En ella está operando también la misma fuerza erótica que en su hermano. Su canto ya es un rumor entre dientes, es una exhalación más profunda, más sorda e irracional que el canto, siempre más desprendido y alegre que el rumor que emerge desde lo hondo del instinto. Naturalmente es rumor amoroso, de flecha recién clavada. No vale la pena insistir en este simbolismo amoroso. Sí insistir en la fascinación que ella como luna ejerce en Amnón. Hay un embeleso que recuerda el *Romance de la luna, luna*. El mira la luna que ha descendido hasta confundirse con Thamar. Ve en ella los pechos duros de

¹⁷Pérez-Rioja, op. cit.

¹⁸Op. cit.

su hermana. La verdad es que la dureza de los pechos no alude sólo a la juventud y belleza de la doncella. La dureza es signo de muerte, según la autorizada opinión de Ramón Xirau¹⁹. Así el poeta conforma un clima dramático subyacente que hace del poema una auténtica elaboración artística.

En la estrofa siguiente se advierte, de inmediato, el desencadenamiento del incesto ya densamente anunciado. No se usa un número perfecto como el tres, sino su quiebre. Son las tres y media. El espacio se ha centrado. Ya no es alero, ni terraza, sino alcoba: el lugar donde está la cama. Por eso el hablante antepone de inmediato *toda* la alcoba, porque ya sabíamos de qué se trataba y complica la imagen con el sufrimiento de Amnón que tiene los ojos llenos de alas. Ya hemos aclarado el carácter ornitológico de Thamar como una de sus fases. También la mirada directa, permanente que Amnón le ha dirigido. Ella le ha entrado por los ojos. El poema se hace cada vez más enigmático. Pero, sin duda, se advierte la amplísima mirada del hablante, que es capaz de percibir vastos horizontes o pequeños detalles. También la fuerza aplastante, enceguedora de la luz que con su fuerza sepulta pueblos en la arena gris o que en su dilatación descubre al pasar la belleza de la muchacha, coral de rosas y dalias. Más adelante este aspecto acuoso, marino de ella se reitera. Los pechos son dos peces, corales tibios. La figura antitética es perfectamente gongorina.

La concentración de la mirada del hablante hacia ella parece justificarse por las imágenes siguientes. La explosión de lo comprimido: linfa de pozo, casi pleonástico, se desborda con la fuerza de lo oscuro, brota silencio en la que lo contiene: jarras. El carácter vital de la linfa es de inmediato perceptible. Nos llama la atención que Thamar ha estado cantando y que ahora es la cobra quien canta. Es casi como si ella cantara bajo la especie del reptil. Rememora, en todo caso, el tópico *anguis latet in herba* que Góngora utiliza en el Romance de Angélica y Medoro y en el Soneto, La dulce boca. Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpre escondida, / y que Antonio Doddis hace resaltar magistralmente²⁰.

Amnón responde a su naturaleza fogosa, ahora intensificada por la visión y la cercana presencia de Thamar. De ahí que encuentre la tela de la cama, fresquísima. Eso anuncia su carne quemada. Su estado febril es claro. Esa adherencia amorosa que es la hiedra lo cubre.

¹⁹La relación metel-muerte en los poemas de García Lorca. Madrid. Taurus, 1975.

²⁰Anales de la Univ. de Chile, 1962.

El poeta crea ambientes dramáticos y densos, comprimidos: Thamar entra silenciosa en la alcoba que tiene un espeso silencio de espera. Pero, lejos de la versión bíblica, es ella la que llega a la habitación de su hermano. Viene color de vena que repite la linfa anterior concretándose en flujo sanguíneo. Inesperada es la alusión al Danubio. La alusión a este río de Europa está ya en Góngora. Según las claves utilizadas no es difícil advertir que la referencia tiene relación con su caudal. La hipérbole de linfa de pozo oprimida, adquiere verdadero carácter monumental con esta referencia. Se confirma, además, su naturaleza acuosa que ocupa toda una escala en el poema reiterando su firme estructura imaginativa.

Turbia de huellas lejanas, que es la otra fórmula epítética, se llena de sentido en la perspectiva de esa vitalidad que la impulsa. No se alude a otras experiencias como la palabra huellas podría indicar. Las huellas son más bien esa voluntad ciega que recorre su esencia natural. Ella es como un río que arrastra y es arrastrada. Lorca elimina todo vestigio de moralidad bíblica para abrir paso a una vitalidad que confunde los elementos y le devuelve su potencia originaria. Su acción motivada por esa impenetrable energía es, en el sentido más amplio, un desorden, una trasgresión simbolizada en el final del poema.

Al entrar Thamar se rompe el tono de Lied del poema en favor de un momento apostrófico ya anunciado por otros elementos dramáticos. Amnón se dirige a ella suplicante, pero impotente, incapaz de cambiar la situación y su destino.

Manuel Alvar se refiere a estos versos de la siguiente manera: "La ficción de Amnón enfermo no pertenece exclusivamente a Tirso, es, simplemente, bíblica: por eso aparece en el romance tradicional y en la versión, fidelísima, de Lope de Vega, en *Los pastores de Belén*. Sin embargo, pertenecen a la tradición, no al mundo libresco, los versos apasionados de Amnón:

Thamár, bórrame los ojos
con tu fija madrugada

que se corresponden con los de alguna versión oral:

el mal que yo tengo, niña, entre tus ojos anda.

Aún hay más: la réplica de Thamar —¡tampoco en Tirso!—

Déjame tranquila, hermano,
Son sus besos en mi espalda, etc.

recuerda otro motivo que encuentro en la versión tradicional de Jumilla (Murcia): "y empezó a besos y abrazos / como si no fue-

se su hermana. En las versiones granadinas que poseo faltan estos versos. No quiero pasarme de suspicaz. Puede tratarse de una coincidencia casual de Lorca y una rama de la tradición oral; en todo caso no dejaría de ser significativa esa convergencia de dos elaboraciones distintas (la de Lorca, la tradicional)"²¹. La cita del erudito español nos aclara sobre los procedimientos de Lorca y su posible vinculación viva, oral, hispánica. Sin embargo, persiste la cualidad de la imagen incorporada al contexto de la poesía. Por lo demás, cualquiera que sea la fuente, no es claro decir, bórrame los ojos / con tu fija madrugada. Los ojos han desempeñado un papel fundamental en la percepción de ella. La significación puede acercarse a la versión popular en el sentido de que la visión obsesiva puede terminar con la obsecuencia de ella, en que tu fija madrugada sea el blancor resplandeciente y emergente del día. Por otro lado, también la renuncia a ser consciente del acto que de inmediato seguirá. La primera alternativa parece la dominante dada la proyección que suponen las palabras: Mis hilos de sangre tejen volantes sobre tu falda. Allí se supone una traslación, como las anteriores, de la presencia del uno hacia el otro. El poeta propone que sus venas de sangre adornan la falda de ella. Con ello Lorca rehace la tradición porque los volantes de la falda son aquí los pendientes, los vuelos, de una falda andaluza o, si se quiere, gitana. Esta delicada permanencia en la imagen es un regusto especial del lector atento que no puede dejarse friamente pasar.

La lucha erótica, no guerra como diría Antonio Machado, se propone de inmediato en la respuesta de ella: Déjame tranquila, hermano. Esta es la única alusión configurante en el poema del tipo de relación entre ambos. Si ignorásemos la tradición bíblica e hispánica pasaríamos por alto el incesto. Lorca conoce esta objetividad y no deja al contexto cultural la adivinación. Es la única, sin embargo.

Ella le comunica de un modo complejo y sensual los efectos de los besos de Amnón. Los besos son avispas por un lado y viente-cillos que se reúnen, son dobles y multiplicados. Por eso, enjambre (avispa) de flautas (viente-cillos). Son placeres acuciantes y gratos. Góngora utiliza volantes de Venus y también una imagen genérica. Corona un lascivo enjambre / de Cupidillos menores / la choza, bien como abejas / hueco tronco de alcor-noques.

Los versos siguientes denuncian la mutua caricia. Amnón ha-

²¹M. Alvar, *op. cit.*

bla de los pechos de ella como dos peces que le llaman. El carácter erótico ya denunciado adquiere ahora el valor marino que ella posee. Y las caricias de ella quedan claras, ya que el poeta no dice las yemas de mis dedos, sino las yemas de tus dedos que están concebidos como una rosa que se abre. Esta alusión nos pone en el momento efímero y fatal de lo transitorio de una posesión inevitable. La de dos amantes, según el *Carpe diem* y la brevedad de la rosa.

El poeta despeja de inmediato, creando una tensión que incorpora al acto mismo todo un contexto cósmico y espacial. Es hiperbólico. El uso de pretérito imperfecto así lo reclama. Mientras sucede algo dentro también sucede fuera: Los cien caballos de rey en el patio *relinchaban*. La ponderación es efectiva, porque cien es un número cero. Son muchos caballos que con su fuerza y energía instintiva relinchan e imponen un toque instintivo indudable.

Dentro de la línea gongorina de interpretación de este Romance cabría interpretar las crípticas imágenes siguientes. Sol en cubos no aparece claro sin más. Pero desde esa orientación sol en cubos es la hiperbólica rubiedad de Thamar. Corresponde a / los rayos del Sol perdonen / de Góngora. El sujeto es la delgadez de la parra, esto es, Amnón, que es delgado y concreto. En la penúltima estrofa cuando la poesía vuelve a una subida cósmica, el poeta dice: rumores de tibia aurora / pámpanos y peces cambian aludiendo al ser ya específico de Thamar como pez y Amnón como vid pegado a la tierra, como vid, sarmiento verde, pámpano. La concreción es evidente. Ya la coge del cabello, / ya la camisa le rasga, a pesar de que ella estaba desnuda. Lorca pone el énfasis en el desarrollo dramático no en la verdad correlativa y lógica. La intuitiva sí. Ella vuelve a su condición vital y marina. Corales tibios dibujan arroyos en rubio mapa, lo que confirma la hipótesis sol en cubos, que nos interesa desde el punto de vista poético.

En la estrofa siguiente todo el mundo parece informarse. Pero el acontecimiento adquiere un vuelo cósmico. La totalidad resume los hechos. A la espesura de puñales que anuncia la muerte de Amnón y a las túnicas desgarradas que son de las vírgenes gitanas, la conexión entre él y ella permanece, pero en un plano superior, no terrestre, en reflejo con el cielo: Embolos y muslos *juegan* bajo las nubes paradas. Ellas están estáticas en reflejo de lo acontecido.

El poeta continúa su tono hiperbólico, los gritos, la flor martirizada, los paños blancos. Sólo que la estrofa se cierra con los

rumores de la tibia aurora, donde hay de nuevo el intercambio de la tierra y el agua: pámpanos y peces cambian.

La última estrofa redondea y complica, a la vez, el sentido del poema y su vinculación barroca. Vemos que Amnón, violador enfurecido, huye en su jaca. Huir en su caballo es casi siempre signo de muerte en Lorca. El poeta tiende a concretar la imagen, a hacerla compacta, entonces.

Lorca introduce un elemento exótico. Los negros le dirigen flechas desde los muros y las atalayas. El poeta hace sonar las patas del caballo como cuatro resonancias. Lorca ya ha utilizado este recurso con un intento de ampliación del espacio: El jinete se acercaba / tocando el tambor del llano. / En ese momento David corta la armonía de la totalidad y libera en el cosmos la acción de Thamar y Amnón. La tensión humana se ha disuelto en una perspectiva total. El simbolismo de tijeras crea una ambigüedad espectante y que nosotros creemos ratificado en la segunda de las significaciones que Cirlot le atribuye. "Tijeras. Símbolo de conjunción, como la cruz, pero también atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales. Por ello símbolo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte".

Lorca, sin duda, sintetiza este último pensamiento. La relación de Amnón con Thamar así lo anuncia.