

Para una lectura lúdica del Cantar de los Cantares

Elsa Tamez

Resumen

He aquí una manera lúdica, erótica, de leer el Cantar de los Cantares como poemas de amor. El hecho de que aparezcan en la Biblia es un signo que nos enseña que la mejor manera de hablar de Dios y con Dios, pasa por la materialidad del amor humano.

Abstract

Here we have a playful and erotic way of reading the Song of Songs as love poems. The fact that they appear in the Bible is a sign that it teaches us that the best way to speak of God and with God is through the materiality of human love.

1. La importancia de lo lúdico

Valorar la dimensión lúdica del ser humano es una tarea importante en nuestras sociedades orientadas por la lógica de la rentabilidad, donde los objetos sin precio pierden importancia. Hasta el juego es promovido únicamente si se obtiene algún provecho rentable. El tiempo de la pausa, de la fiesta, de la informalidad, de lo que no se estructura en el "consenso social", de los juegos del amor, casi no cabe en nuestras actividades impregnadas de una visión utilitaria de las cosas.

El ser humano no es solamente *sapiens* y *jaber*, sino también *ludens*. La mayoría del pueblo pobre lo sabe y experimenta muy bien: sabe gozar de las tantas fiestas que organiza y disfrutar de una taza de café con amistades, sin sentir pérdida de tiempo. Muchos de los intelectuales hemos perdido esa dimensión humana. Posiblemente algunos la sepamos pensar bien, o afirmar su importancia, pero nos cuesta llevarla a su realización y disfrutarla. Lamentamos con frecuencia lo corto de los días, pues nos sentimos imposibilitados para concluir los innumerables trabajos, actividades y compromisos en los cuales estamos envueltos. Muchos no hemos comprendido aún que los momentos de esparcimiento, de fiestas, de alegrías, de amoríos, de juegos, de contemplaciones, forman parte de las necesidades básicas. Sentir placer es manifestar la humanidad plena del ser humano. Reprimirlo es ir por el camino de la deshumanización. Afirmar la dimensión lúdica del ser humano es también ir contra las reglas de la sociedad que impone el criterio de lo utilitario, de la máxima ganancia, de lo que tiene precio.

Esta esfera de lo lúdico goza de su propia autonomía. No se opone al compromiso por la justicia, como quizás algunos pensarán preocupados, con suficiente razón, por la pobreza y explotación de nuestros continentes. Muy probablemente esta es, en el fondo, la barrera que nos cohibe cruzar al campo de lo inopinado, de lo lúdico, de la pausa sin desvelo. En términos teológicos diríamos que al no valorar la dimensión lúdica del ser humano, estamos permitiendo que la gravedad del pecado nos cierre las puertas del goce de la gratuidad.

La sonrisa, la risa y hasta la carcajada forman parte de la fe. La fe no se manifiesta sólo en el marco de la sobriedad; la verdad no es sinónimo de solemnidad. Umberto Eco en su novela *El nombre de la Rosa* señala de manera genial que: "el diablo no es el príncipe de la materia, el diablo es la arrogancia del espíritu, la fe sin sonrisa, la verdad jamás tocada por la duda".

Leer el *Cantar de los Cantares* desde la perspectiva lúdica es una invitación al placer. Este es nuestro objetivo en este artículo: invitar al lector a detenerse en el texto y disfrutar de él. Sabor y saber provienen, etimológicamente, de la misma raíz latina.

Proponemos que el *Cantar* sea leído sin el ansia de obtener provecho alguno. No concibiendo las palabras como simples instrumentos, sino, al igual que Roland Barthes, en tanto palabras "lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta". Dejemos, pues, de lado, para otra ocasión, las interpretaciones que se han hecho de este enigmático texto bíblico. Son interesantísimas, pero tan dispares, que el resultado, sin proponérselo, nos ofrece luz verde para convertir el texto en un personaje y jugar con él.

Para percibir mejor los erotismos del signo lingüístico y saborearlo mejor, proponemos, en la primera parte de este artículo, algunas técnicas ofrecidas por el crítico literario Roland Barthes en varias de sus obras. Porque hay que aprender a leer lúdicamente, como se aprende a bailar o a jugar o a amar. Sin embargo, a diferencia del aprendizaje de una ciencia no lúdica, el "marco teórico" que escribimos en seguida, es placentero. Se trata de la relación lúdica entre el texto y el lector.

2. Diálogo entre dos cuerpos: el texto y el lector

Hay una relación placentera entre el texto y el lector. El texto es un cuerpo, como también el lector. Este sabe leer no solamente con los ojos o la mente, sino también con su cuerpo. Hay palabras o frases penetrantes, profundas, a las cuales "por alguna nostalgia indefinida" el cuerpo reacciona, no tanto el pensamiento.

La relación de ambos cuerpos (el texto y el lector) es de goce. Barthes, hablando del texto como cuerpo, lo divide en dos: aquel que ve y del cual habla la ciencia, y el erótico. El primero, o sea el anatómico, es el que producen los gramáticos, los filólogos, y el segundo, el erótico, sería el cuerpo del texto mismo.

Los eruditos árabes hablando del texto emplean esta expresión admirable: el cuerpo cierto. ¿Qué cuerpo? puesto que tenemos varios: el cuerpo de los anatomistas y de los fisiólogos, el que ve o del que habla la ciencia: es el texto de los gramáticos, de los críticos, de los comentaristas, de los filólogos (es el fono-texto). Pero también tenemos un cuerpo de goce hecho únicamente de relaciones eróticas sin ninguna relación con el primero; es otra división, otra denominación. Con el texto ocurre lo mismo: no es más que la lista abierta de los fuegos del lenguaje (fuegos vivientes, luces intermitentes, rasgos ubicuos dispuestos en el texto como semillas...)

El cuerpo humano también se puede dividir en el cuerpo visible, del cual habla la ciencia, y el cuerpo de goce, que tiene sus relaciones eróticas. Así pues, el placer del texto y el placer del cuerpo (humano) no se pueden reducir a los funcionamientos gramaticales o fisiológicos respectivamente:

El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero del cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (fono-textual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica.

La palabra texto quiere decir tejido. Este se teje, se entrelaza por medio de los códigos o voces tales como el hermenéutico, el simbólico, el cultural, el de las acciones y el de los semas. Estos códigos, al entrelazarse, se pierden en el tejido, forman la red con mil entradas abiertas al lector.

Desde la perspectiva de las relaciones eróticas del texto, el roce de las palabras en sus polos metafórico y metonímico provoca reacciones placenteras; allí el texto muestra su placer.

Siguiendo la lógica de esta relación tan estrecha entre texto (tejido) y cuerpo (humano), podríamos afirmar que este último es un texto. ¿En qué sentido? En que el cuerpo también es un tejido, aunque de carnes altamente sensitivas, deseosas de combinaciones, sobre todo en el contacto con otros cuerpos. La figura barthesiana "cuando mi dedo por descuido..." nos ayuda a entender este "discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la piel) del ser deseado". Rubem Alves, hablando sobre la sensación del cuerpo frente a ciertas palabras dice: "coisa delicada este nosso corpo, tapeceria de carnes tecida sobre palabras".

El texto y el lector, ambos cuerpos y tejidos con facultades eróticas, entran en diálogo, se seducen mutuamente: el texto atrayendo al lector al provocarle reacciones corporales y sentimentales, y el lector incitando al texto a que muestre sus connotaciones y se goce en la polisemia.

Hasta aquí sólo se ha hablado de las relaciones entre el texto y el lector, ¿y el crítico? Algunos, como Barthes, los expulsan del goce, porque tratan al cuerpo (texto) anatómicamente. El crítico habla sobre el texto sobria y "científicamente", y por lo tanto resulta poco erótico. Sin embargo, nosotros creemos que, en muchos casos es cierto, pero no necesariamente en todos, pues se pueden producir discursos críticos eróticos. Lo que se debe subrayar es que siempre hay una relación de placer entre el texto literario y el lector, sea crítico o no.

Francis Landy piensa que el crítico tiene una función poética, pues como el lector, "recrea el poema miméticamente, adoptándolo como su propio sueño, mito o fantasía" .

Mucho del placer del crítico radica en releer textos, jugar con sus sentidos, descubrir enigmas, disfrutar de la intertextualidad e intratextualidad. Barthes mismo afirmó en su conferencia inaugural de la cátedra de semiología lingüística en el Collège de France en 1977, que "la escritura convierte al saber en una fiesta" . Nos recuerda también que en latín, saber y sabor tienen la misma etimología, y por lo tanto la oposición ciencia/letras es relativa; se trata solamente de diferentes lugares de la palabra y no de contrarios como verdadero/bello, realidad/fantasía, objetividad/subjetividad. *Sapientia* es "ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor" .

De manera que, a pesar de la afirmación explícita y negativa de Barthes en relación al crítico, creemos que él acepta su experiencia placentera sentida al analizar obras como *S/Z*. Sus discursos últimos, como crítico, son bastante sensuales debido a las metáforas eróticas que utiliza, y a otros recursos similares. El lector de este escrito lo afirmará también al leer la segunda parte del mismo.

3. El placer del texto, en el texto y con el texto

Hay momentos en que el texto se vuelve "coqueto" y atrae al lector; en esos momentos el texto toma su placer.

Este placer no es sistematizable, su producción es indirecta e imprevisible. Sin embargo, Barthes, consciente de ello, postula dos formas de lectura en las cuales el texto se muestra erótico: a) aquella que va a las articulaciones de la anécdota, en donde se ignoran los juegos del lenguaje, las catálisis, y se busca el final. Este régimen de lectura, dice el autor, se parece al *strip tease*, actividad que sugiere un orden y en la cual se espera de antemano un final, el sexo descubierto; b) aquella que pasa por el texto y se detiene en cada punto; se siente cautivada "por la superposición de los niveles de la significancia" . En esta última lectura se siente el placer en las "rasgaduras", los "bordes de la fisura" que se abren y se cierran; entre la historia y el discurso o la anécdota y la narratividad. El autor dice al respecto:

Aquí lo que sucede al lenguaje no le sucede al discurso. Se quiere que ocurra algo, pero no ocurre nada. Lo que "ocurre", aquello que "se va", la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes, en la enunciación y no en la continuación de los enunciados: no devorar, no tragar sino masticar, desmenuzar minuciosamente...

Para Barthes lo más erótico es "la intermitencia", el "centelleo" producido por la aparición-desaparición de la piel que está entre dos piezas: el pantalón y la blusa, la camisa entre abierta, el guante y la manga. Hablando sobre el placer del texto de Flaubert, Barthes dice que su goce está en la "narratividad desconstruida":

He aquí un estado muy sutil, casi insostenible del discurso: la narratividad está desconstruida y sin embargo la historia sigue siendo legible... un asíndeton generalizado se apodera de toda la enunciación de manera que ese discurso tan legible es, clandestinamente, uno de los más enloquecidos que se pueda imaginar.

¿Qué es lo que produce placer en un texto? Sistematizando las ideas que expone Barthes en su obra ya citada *El placer del texto*, se puede contestar esta pregunta y otras que plantearemos posteriormente, de la siguiente manera:

- Ciertas rupturas, ciertos choques entre códigos antipáticos, por ejemplo, un neologismo pomposo e irrisorio a la vez, un mensaje pornográfico dicho en frases puras. (Este choque de códigos lo encontramos con frecuencia en la novela *Amor en tiempos de cólera* de Gabriel García Márquez, por eso la disfrutamos grandemente).
- La duplicidad en las obras de la modernidad, cuando se unen los dos límites: el prudente o canónico, y el móvil o vacío.
- Los lugares "quemantes" de la anécdota. Al buscarlos, el lector tiende a consumir páginas y páginas para identificar las articulaciones de los sucesos.
- La elevación del valor del significado al rango del significante. Escribir, por ejemplo, en un panfleto político la

palabra "haristokrasia" con esa ortografía.

- Lo corto de un texto; "aquel que se presenta como una introducción a lo que no se va a escribir más".
- El cambio o entrecruce de códigos en el texto entre la lengua literaria y la lengua puramente gramatical (por ejemplo, las frases "beber amores", "piel callada", etc.)
- La intertextualidad. Lo antes visto y reconocido ahora.
- Lo nuevo o inesperado a los ojos del lector.
- En ciertos casos la repetición hasta el exceso, hasta que se entre en la pérdida, en el cero del significado.
- Una figura percibida en el texto, o sea, el modo de aparición del cuerpo erótico en el perfil del texto. (Ejemplo: en Ct 5,2-8, la historia y la figura ofrecen dos discursos: uno ingenuo (el discurso legible) y otro erótico (el discurso clandestino, leíble) producido por la figura. La historia narra la llegada del amado a la casa de la amada cuando ella está por dormirse. Ella se refiere a la llegada así:

Mi amor mete la mano por la abertura: me estremezco al sentirlo. Ya me he levantado a abrir a mi amado: mis manos gotean perfume de mirra, mis dedos mirra que fluye por la manilla de la cerradura.

La figura erótica es clara, el doble sentido del discurso es evidente. Aquí el texto toma su placer.

Otra pregunta posible es ¿cómo se obtiene placer? De acuerdo a Barthes:

- Cuando el lector se vuelve un "voyeur" (mirón), al observar clandestinamente el placer del otro.
- Cuando no se reduce el texto al funcionamiento gramatical.
- Cuando se revierte la historia noble, la contada en forma pura, y se envilece. (En *Amor en tiempos de cólera* el narrador pinta una escena romántica con todos los códigos clásicos: ella borda, él le entrega una carta de amor, se ven con ojos lánguidos... al final el texto sorprende al lector con un cruce de códigos: ella, con un movimiento rápido, esconde el bordado, porque se lo cuitió un pájaro en ese preciso momento.)
- Cuando se nota la relación diferente entre el modo de contar y la historia erótica.

Según Barthes, el placer se experimenta "como un instante insostenible, imposible", como un estado extraño que comunica la utopía del texto: incompatibilidad, calma. Como un goce simultáneo a través del texto, de la consistencia del yo y de su caída. Se vive como en una "contradicción viviente". Para el autor hay dos tipos de placeres: uno que se muestra triunfante (heroico, musculoso), y otro que se manifiesta en forma de una deriva, como "el corcho en las olas". El placer también se manifiesta bajo el deseo de producción, pero no de imitación, sino de producir otro texto, uno nuevo.

4. El placer del texto y el *Cantar de los Cantares*

Barthes afirma que el placer del texto ocurre únicamente en textos modernos y contemporáneos. Sin embargo, "un régimen de lectura erótica", como él lo llama, también se asoma en el texto antiguo del *Cantar de los Cantares*. Si no se da en forma plena se debe quizás a lo deshilvanado de la anécdota, o al hecho de que el tema erótico de la historia ha sido censurado y se necesita echar mano de la ambigüedad de las palabras para mostrar su erotismo. Basta con darle "una mirada semiológica" perspicazmente erótica, para percibir los "bordes de la fisura" entre lo que podríamos llamar lo legible y lo leíble, o la anécdota (historia) y la narratividad. El texto del *Cantar de los Cantares* tiene sus momentos "coquetos" en los cuales se juega como a las escondidas con los significantes, estos frecuentemente connotan un sentido erótico mayor que el de la anécdota narrada. El juego se da por el carácter polisémico del lenguaje, por los semas que, en cadena metonímica, forman instancias leíbles aunque no legibles. Se trata de la lectura entre líneas. A menudo el texto del *Cantar* se satura de placer por el juego de la anécdota (que es erótica) y la narratividad (también erótica).

En el apartado anterior hemos resumido los momentos en los cuales el texto muestra su erotismo, de acuerdo a las categorías postuladas por Roland Barthes. Ahora bien, no todos esos momentos aparecen a la vez o siempre, mucho de ello depende de la "contextura del texto", del tipo de discurso que construye el mundo creado.

Esos momentos eróticos del texto, repetimos, no hacen alusión al contenido. No es lo mismo el erotismo del discurso que el erotismo de la historia. Estas deducciones sobre el cuerpo erótico del texto son independientes del tema que trata el texto, es decir, el hecho de que un texto tenga un contenido erótico no implica necesariamente que su discurso sea erótico, y viceversa: un texto puede ser extremadamente sensual aun cuando no hable explícitamente de amor erótico. Es más, Barthes llega a afirmar que cuando un texto trata temas eróticos el discurso es poco placentero porque al hallar erotismo aquí y erotismo allá, la obra puede resultar "bien decepcionante".

Esta afirmación última de Barthes no se verifica en el *Cantar de los Cantares*. Al contrario, la relación erótica de los amantes de la historia y la relación erótica del texto se complementan de tal manera, que el placer mayor del texto se da precisamente en los "bordes de la fisura" entre la anécdota erótica y la narratividad también erótica. Es en esta coyuntura donde se produce el "centelleo".

De los momentos placenteros del texto mencionados anteriormente, el *Cantar* produce la mayoría, aunque no todos con la misma intensidad. Se produce con cierta regularidad la duplicidad, los discursos paralelos: uno legible y el otro leíble, entre líneas; el entrecruce de códigos o sintagmas: la intertextualidad y la intratextualidad; y la repetición. Con menos regularidad ocurre la figura percibida en el texto. Por ejemplo, el amado acostado sobre ella, imagen dibujada con lenguaje de flores (Ct 1,13-16).

Otro momento "coqueto" que aparece en el *Cantar* y que Barthes no menciona, por lo menos explícitamente, pero que cabe en la "duplicidad", es la continuidad de la lógica del discurso escrito sin aparecer éste en forma plausible, sólo en la mente del lector o, en otras palabras, en el discurso leíble. Un ejemplo es los v.1-7 del cap.4. En ellos el amante recorre el cuerpo de la amada desde el cabello hasta el pecho; allí se detiene el discurso escrito, menciona unas palabras aparentemente ajenas a la descripción del cuerpo pero que suponen una actividad sexual, y concluye: "Toda eres hermosa y en ti no hay defecto". Al afirmar la perfección de la amante se supone que recorrió las partes no descritas; esta actividad, no obstante, la desarrolló el discurso clandestino.

El momento que no se da marcadamente es el de "los lugares quemantes de la anécdota"; esto, claro está, se debe al carácter poético y no narrativo del texto en cuestión. Por el contrario, el goce más frecuente es el de las connotaciones, pues pareciera ser que el texto se goza en hacerle ver al lector su polisemia erótica plasmada en los significantes. Resulta, pues, útil el método barthesiano para "desnudar" el texto y gozar de él.

5. Lectura lúdica de Cantares 2,8-17

Tomamos Ct 2,8-17 como ejemplo para observar el erotismo del signo lingüístico en el texto, sobre todo en su polisemia. Se trata apenas de una invitación a jugar con los signos lingüísticos para aquellos que saben y quieren reír. El marco presentado arriba y el modo de leer a continuación, servirán de guía para leer sensualmente los demás poemas del *Cantar*.

Este poema (2,8-17) lo observaremos de cerca y en "cámara lenta". Utilizaremos principalmente las técnicas de R. Barthes que aparecen en su libro *S/Z*. De manera que nos vemos obligadas a fragmentar el texto en unidades de significado, las cuales llamaremos *lexías*. El tamaño de las lexías será el propicio para observar los sentidos o connotaciones. Pueden ser largas o cortas. La división es arbitraria. Seguidamente rastreamos algunos códigos entrelazados en el texto (de las acciones, el sémico, el hermenéutico, el simbólico...), los cuales marcaremos con la seña +. El número de la lexía aparecerá al inicio de la misma entre paréntesis. El lector no iniciado en el campo de la lingüística puede pasar por alto los nombres técnicos, y simplemente disfrutar de los juegos de la polisemia. Al poema lo llamaremos pícaramente: "la temporada del amor: la floración y la desfloración". El poema, dividido en diez lexías, es el siguiente:

1 ¡Oíd, que llega mi amado
saltando sobre los montes,
brincando por los collados!

Es mi amado como un gamo,
es mi amado un cervatillo.

2. Mirad: se ha parado detrás de la tapia,
atisba por la ventana,
Mira por las celosías,
Habla mi amado y me dice:

3. Levántate, amada mía,
hermosa mía, ven a mí
Porque ha pasado el invierno,
Las lluvias han cesado y se han ido
brotan las flores en la vega,
llega el tiempo de la poda
el arrullo de la tórtola
se deja oír en los campos;
apuntan los frutos en la higuera,
la viña en flor difunde perfume,
¡Levántate, amada mía,
hermosa mía, ven a mí!

4. Paloma mía, que anidas en los huecos de la peña
en las grietas del barranco,

5. déjame ver tu figura
déjame escuchar tu voz,
porque es muy dulce tu voz
y es hermosa tu figura.

6. Agarradnos las raposas,
las raposas pequeñitas,
que destrozan nuestras viñas
nuestras viñas florecidas.

7. ¡Mi amado es mío y yo soy suya,

8. Del pastor de azucenas!

9. Mientras sopla la brisa
y las sombras se alargan,

10. retorna, amado mío,
imita al cervatillo por montes y quebradas.

Veamos primero una síntesis de la escena, y después observémosla en "cámara lenta".

La primavera ocupa el mayor espacio: brotan flores en la vega, no hay lluvias, las tórtolas arrullan, las viñas perfuman y hay cierto misterio en las grietas del barranco: todo invita a una fecundación, o mejor, a momentos de placer. Al inicio el amado llega como un cervatillo y al final es invitado a que regrese también como tal: saltando sobre los montes y collados. Este movimiento del amante como el cervatillo, que sube y baja por montes y collados, connota el ritmo de la relación sexual.

El yo femenino anuncia la llegada del amado, lo hace eufóricamente, siguiendo el ritmo de "staccato": "oíd que llega mi amado, saltando sobre los montes, brincando por los collados...". La sobrecarga de verbos intensifica el ritmo: oíd, saltando, brincando, mirad, se para, atisba, mira, habla, dice. Con estas expresiones se entrevé la ansiedad de ella por él, y el deseo de que el lector goce del amor de ellos, sea un "voyeur?". Todos los sentidos del cuerpo trabajan en este movimiento: la vista: el oído, el gusto, el olfato, el tacto: "mirad", "oíd", "dulce", "perfume", "ven a mí". La vértebra del sintagma que sostiene este "canto" es la siguiente: oíd-mirad-

levántate-levántate-déjame ver tu cuerpo-déjame oír tu voz/agarradnos las raposas/él es mío y yo soy suya-retorna.

La lexía 6 es un enigma. Según la anécdota o historia, no se sabe quién habla o a qué se refiere. Si se insertan otras lexías de otro poema del *Cantar*, aquí calza una intervención de los hermanos que pusieron a la joven a guardar "sus viñas" (Ct 1,6) y no guardó "su viña". Así, pues, uno de los sentidos clandestinos que produce la organización de los significantes a esta altura del poema, indica la preocupación de los hermanos por la desfloración de la hermana: la lexía está en otro tono y otro ritmo, y con otros pronombres personales (plural).

El poema termina con el deseo de volver a jugar. Así termina el discurso del *Cantar de los Cantares*, como una propuesta de juego eterno porque vale la pena jugarlo. A nivel del significante este movimiento dibuja una constante que se produce en varios movimientos, y que es la alternancia de pronombres personales: el hablante femenino, el masculino y la inserción brusca de un plural masculino. Este hecho prefigura el movimiento de la anécdota (historia) del discurso entero y lo refuerza enormemente.

Ahora gocemos de las lexías lentamente, una por una.

1 ¡Oíd, que llega mi amado
saltando sobre los montes,
brincando por los collados!
Es mi amado como un gamo,
es mi amado un cervatillo.

A la acción de este pequeño poema (Ct 2,8-17) la nominamos "amar". +Aquí se abre la secuencia "llegada". ++Es un movimiento eufórico rítmico de subir-bajar, los significantes producen un movimiento parecido a la relación sexual; +++hay complicidad entre los amantes (personajes) y el signo lingüístico.

2. Mirad: se ha parado detrás de la tapia,
atisba por la ventana,
Mira por las celosías,
Habla mi amado y me dice:

+Hay una invitación al lector a ser un *voyerista* ("mirón") en dos niveles: en el placer del amor de los amantes y en el placer del texto. En el primer nivel, el discurso prepara al lector sensualmente, para lo que sucederá en la lexía 6; en el otro nivel, el *voyerista* encuentra ya una descripción erótica de la relación sexual en el doble sentido, deducible de las palabras "separa", "atisba", "levántate", "déjame"; la palabra tapia/muro se refiere al cuerpo de ella (cf. Ct 8,9.10). ++Percibimos la acción de "querer entrar". +++El movimiento eufórico de los verbos connota ansiedad.

3. Levántate, amada mía,
hermosa mía, ven a mí
Porque ha pasado el invierno,
Las lluvias han cesado y se han ido,
brotan las flores en la vega,
llega el tiempo de la poda
el arrullo de la tórtola
se deja oír en los campos;
apuntan los frutos en la higuera,
la viña en flor difunde perfume.
¡Levántate, amada mía,
hermosa mía, ven a mí!

+Esta lexía comienza y termina con la misma súplica; el amante pide que ella salga y trata de convencerla con la primavera como pretexto; percibimos la acción amar y suplicar. ++El tono también es eufórico: primavera, ambiente musical, vistoso, perfumado, el vino está listo para ser preparado; esta vegetalidad que se respira es la vida palpando, en flor. Las connotaciones entonces son de vida y de tiempo de fecundación. +++Este hecho ambiental, por metonimia, connota la madurez sexual de la amada: "la viña perfuma" equivale a "tú

estás excitante o preparada sexualmente", lo cual los hermanos de ella negarán en Ct 8,8. Algunos comentarios reconocen la palabra "viña" como eufemismo para el sexo femenino.

4. Paloma mía, que anidas en los huecos de la peña
en las grietas del barranco,

+Hay una nota de misterio; el amor pertenece a lo inclasificable. ++La amada como paloma dentro de un hueco de peña o grieta de barranco produce choque de códigos. Hay en todo el texto del *Cantar* una mezcla de elementos contrarios. Ella es negra y su amado blanco, ella es hermosa y a la vez terrible como escuadrón a banderas desplegadas (Ct 6,4). Es virgen (paloma) y quebrantanormas (no guardó "su viña"). El cambio brusco en lo referente al ambiente entre paloma y grieta de barranco es parte del placer del texto.

5. déjame ver tu figura
déjame escuchar tu voz
porque es muy dulce tu voz,
y es hermosa tu figura.

+La verdadera razón por la cual el amante quiere ver a la joven no es para que vaya con él a ver las flores, según la lexía 3, sino porque desea estar y hablar con ella. El encuentro amoroso de los amantes aquí es diferente al del movimiento anterior (Ct 2,1-7), en el cual el cuerpo masculino se impone sobre el femenino. Aquí se desean ambos sujetos que se hablan y se hacen el amor. El sometimiento es mutuo (lexía 7). ++El tono de súplica connota deseo y produce ansiedad e inquietud en el lector.

6. Agarradnos las raposas,
las raposas pequeñitas,
que destrozán nuestras viñas
nuestras viñas florecidas.

+El ritmo cambia en esta lexía, y resulta brusco en relación con su antecedente y siguiente; cambian también los pronombres personales de singular a plural: nosotros/vosotros. Es un "ladrillo" inserto que tiene como propósito interrumpir la lógica del argumento (que es "hacer el amor"). Se quiere evitar una destrucción de viñas en flor, o desfloración. Esos son dos sintagmas del discurso que resultan de un desdoblamiento de los significantes: discurre una anécdota de raposas legible a causa de los significantes, y un discurso erótico subyacente a causa de la connotación de los significantes interrelacionados con las lexías vecinas. ++Percibimos una connotación de peligro (la desfloración). +++las acciones serían, por un lado, (el legible) prohibir o pedir ayuda para que las raposas no destruyan las viñas, por el otro, (discurso clandestino) el plural masculino (¿los hermanos?). Los hermanos no quieren que ella tenga una relación sexual. ++++No se explicita la identidad del hablante ni de los destinatarios; tenemos un enigma de identidad, parece, como dijimos líneas antes, que son los hermanos preocupados por la "viña" (Ct 1,6). El vacío del nombre de los destinatarios queda abierto o vacante para un lector que piense como ellos.

7. ¡Mi amado es mío y yo soy suya!

+Esta afirmación de posesión mutua se desliza de la lexía anterior: ¡algo aconteció!, positivo para los amantes, negativo para los censores; tenemos un sema de pertenencia mutua. ++Hay igualdad en la pertenencia. La misma frase, pero invertida, se leerá en Ct 6,3: "yo soy de mi amado y mi amado es mío".

8. ¡Del pastor de azucenas!

+En esta lexía se oyen ecos de otras partes del *Cantar* que aparecen a lo largo del poema: está el pastor que "recuesta su rebaño" (Ct 1,7), aparece ella como azucena (Ct 2,2), los labios de él como azucenas con mirra que fluye (Ct 5,13), y los dientes de ella como un rebaño (Ct 4,2). Todas estas imágenes se dan cita en esta lexía. La cadena de significantes que se van regando a lo largo del texto enredan al lector en un mundo de ensoñación con una dosis alta de erotismo. El pastor de azucenas es "el besador", es quien come y deja comer de su boca. La palabra "pastar", es ambigua, pues puede significar "comer" o "hacer comer".

9. Mientras sopla la brisa
y las sombras se alargan,

+Hay calma después de la actividad de las raposas, pero permanencia en el deseo connotado en “las sombras se alargan”. Aquí el sol no domina ni daña como en Ct 1,6, sino que las sombras se extienden y la brisa sopla. Nos recuerda los deseos del amante de estar “bajo las sombras del manzano”. El manzano era su amante (Ct 2,3). Estos son ecos de expresiones fundantes.

10. retorna, amado mío,
imita al cervatillo por montes y quebradas.

+Se cierra con la misma figura inicial: el cervatillo saltando por los montes y quebradas. Hay una invitación al amante para que vuelva. ++Los significantes producen el movimiento de subida y bajada, lo cual connota el deseo de hacer el amor de nuevo.

La obra se ofrece abierta para que el lector continúe disfrutando de ella. He aquí una manera lúdica, erótica, de leer estos poemas de amor. El hecho de que aparezcan en la Biblia es un signo que nos enseña que la mejor manera de hablar de Dios y con Dios, pasa por la materialidad del amor humano. Pues como dice San Juan, quien dice que ama a Dios y odia a su hermano o hermana es un mentiroso (1 Juan 4,20). Y el que no ama no conoce a Dios, porque Dios es amor (1 Juan 4,8).

Elsa Tamez

Apartado 901
1000 San José
Costa Rica
taduque@sol.racsa.co.cr

Este artículo lo escribí en 1990; salió publicado en *Pasos* 39/90. Sin embargo, creo que sigue dando placer su lectura. En este artículo se presentan conceptos fundamentales de mi obra *Un nuevo acercamiento al Cantar de los Cantares*, tesis presentada en la Universidad Nacional (Costa Rica), inédita, 1985.

Huizinga, Johan, *Homo ludens* (Barcelona: Emecé, 1968).

Roland Barthes, *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del College de France (México: Siglo XXI, 1982)*, p.126.

Especialmente en sus obras *Se* (México: Siglo XXI, 1980), *El placer del texto* (México: Siglo XXI, 1980) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (México: Siglo XXI, 1983).

Rubem Alves, *Poesía, profecía, magia - Meditações* (Rio de Janeiro: CEDI, 1983), p.8.

Barthes, *El placer del texto*, p.25-26.

Barthes, *El placer del texto*, p.25.

Barthes, *S/Z*, p.14.

Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p.74.

Rubem Alves, *Poesía, profecía, magia*, p.8.

F. Landy, “Beauty and the Enigma: An Inquiry into some Episodes of the Song of Songs”, en: *Journal for the Study of the Old Testament* 17 (1980), p.62.

R. Barthes, *Lección inaugural*, p.126.

R. Barthes, *Lección inaugural*, p.150.

Cf. *El placer del texto*, p.20 ss.

Significancia es la relación de las connotaciones producidas por los significantes. En textos de placer esta relación de connotaciones produce una atmósfera imprecisa, erótica, llena de fantasía.

Barthes, *El placer del texto*, p.21.

El placer del texto, p.16.

Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p.43.

Marvin Pope, *Song of Songs Song of Songs* (New York: Doubleday, The Ancor Bible, 1977), p.114.

Hay expresiones que tienen una función sugestiva, son expresiones fundantes que cada vez que se oyen producen placer, estimulan la imaginación, invitan a lo impreciso. Al mismo tiempo sucede que, todo lo vago y sugestivo es traído a esa expresión original, para verificar si ésta contiene la connotación imaginada. En otras palabras, esta expresión fundante poderosa en lo sugestivo es rígida e inequívoca pues imita y orienta el campo de lo sugestivo (Umberto Eco, *Obra abierta* [Barcelona: Ariel, 1979], p.119).