

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

UN NUEVO ACERCAMIENTO A EL CANTAR DE LOS CANTARES
LOS JUEGOS DEL EROTISMO DEL TEXTO

Tesis para optar al grado de
Licenciada en Literatura y Lingüística
con énfasis en español

Sustentante:

ELSA TAMEZ LUNA



CAMPUS UNIVERSITARIO OMAR DENGO
HEREDIA - COSTA RICA

1985

UN NUEVO ACERCAMIENTO A EL CANTAR DE LOS CANTARES
LOS JUEGOS DEL EROTISMO DEL TEXTO

Tesis para optar al grado de
Licenciatura en Literatura y Lingüística
con énfasis en Español

Sustentante:

ELSA TAMEZ LUNA

Heredia, 10 de setiembre de 1985

Tribunal examinador:

Lic. Zoraida Ugarte N. (Decana):

Lic. Carlos Francisco Monge:

Lic. Sonia Marta Mora E.:

Dr. Juan Durán Luzio:

Dr. Faustino Chamorro González

Dr. Arnoldo Mora Rodríguez



Prólogo

A Santa María Rosa por su valerosa
defensa de la independencia de la
de España, y por su ardiente
amor.

A María Dolores y María Jesús por
su amor, dedicación y amistad.

A JOSÉ

Agradecimientos

A Sonia Marta Mora por su excelente orientación en el desarrollo de este trabajo, y por su estímulo brindado.

A Mireya Baltodano y Maruja Salas por su apoyo, motivación y amistad.



CONTENIDO

| | PAGINA |
|---|--------|
| Introducción | 1 |
| PRIMERA PARTE - DISTINTAS ENTRADAS AL TEXTO DE <u>EL CANTAR DE LOS CANTARES</u> | 6 |
| Pórtico | 7 |
| Capítulo I - Acercamientos centrados en el significado | 10 |
| A. La espiritualización del poema | 10 |
| 1. Los judíos | 11 |
| 2. Los cristianos | 11 |
| 3. Los místicos | 13 |
| 4. Otras formas de alegoría | 15 |
| 5. Conclusión del acercamiento alegórico | 16 |
| B. El sentido literal del poema | 17 |
| Conclusión del acercamiento literal | 20 |
| C. Lo sagrado y lo sexual | 22 |
| 1. Lo sexual en lo divino | 22 |
| a. <u>El Cantar</u> como parte del culto a las diosas de la fertilidad | 22 |
| b. <u>El Cantar</u> como parte de ritos fúnebres | 23 |
| 2. Lo divino en lo sexual | 23 |
| 3. Conclusión al acercamiento de lo sagrado y lo sexual | 24 |
| Capítulo II - Acercamientos que consideran los significantes y su configuración | 26 |
| A. Los comentarios de Fray Luis de León | 27 |
| B. La teoría del drama | 29 |
| C. Análisis tipológico y temático | 30 |
| 1. Tipos de poesía | 30 |
| 2. Contextos | 31 |
| 3. Temas | 31 |
| 4. Motivos | 32 |
| D. Análisis estructural | 33 |
| 1. Por paralelos | 33 |
| 2. Por quiasmos | 37 |
| 3. Conclusión del acercamiento estructural | 40 |

| | PAGINA |
|--|--------|
| E. Análisis hermenéutico y simbólico por asociaciones | 40 |
| 1. Belleza y Enigma | 41 |
| 2. Conclusión del acercamiento hermenéutico y simbólico | 43 |
| F. Análisis comparativo por intertextualidad | 44 |
| 1. La figura del Jardín, área de deleite y necesidad | 45 |
| 2. Una sinfonía de erotismo | 46 |
| 3. Conclusión del acercamiento comparativo por intertextualidad | 48 |
| G. Observaciones del Capítulo II | 50 |
| SEGUNDA PARTE - UNA NUEVA ENTRADA AL TEXTO DE <u>EL CANTAR DE LOS CANTARES</u> | 51 |
| Pórtico | 55 |
| Capítulo III - El juego del juego | 55 |
| A. <u>Homo Ludens</u> | 55 |
| B. Diálogo entre dos cuerpos: el texto y el lector | 57 |
| C. El placer del texto, en el texto y con el texto | 60 |
| D. Las reglas del juego | 66 |
| E. Conclusión del Capítulo III | 69 |
| Capítulo IV - El juego del amor | 71 |
| A. Movimientos del primer tiempo | 71 |
| 1. El nombre del juego | 71 |
| 2. La lexía comodín | 72 |
| 3. El deseo vehemente | 73 |
| 4. La transgresión de normas | 76 |
| 5. Los saltos del juego | 78 |
| 6. La música del juego: de piano a fortissimo y de fortissimo a piano | 83 |
| 7. La temporada del juego: la floración y la desfloración | 88 |
| 8. Una buena jugada de la amante | 94 |
| 9. Una mala jugada del discurso: la trampa | 98 |
| 10. La dificultad de esperar turno en el juego del amor | 101 |
| 11. Lo sagrado en el juego | 105 |
| 12. La pérdida del yo en el juego del amor | 110 |
| 13. La pausa | 112 |

| | PAGINA |
|---|--------|
| B. Movimientos del segundo tiempo | 114 |
| 1. La descripción de un jugador | 114 |
| 2. La inocencia y la malicia en el juego | 118 |
| 3. El cuerpo en movimiento: calentamiento | 123 |
| 4. La revancha, última jugada | 130 |
| 5. Fin del juego | 135 |
| 6. El pacto | 136 |
| 7. Contratiempos | 138 |
| a. La censura | 138 |
| b. La cosificación | 141 |
| 8. La cita | 144 |
| 9. Comentarios del juego | 147 |
| Conclusión | 151 |
| Notas | 154 |
| Bibliografía | 167 |
| Apéndice I - <u>El Cantar de los Cantares</u> por capítulos | 170 |
| Apéndice II - <u>El Cantar de los Cantares</u> por lexías | 178 |
| Apéndice III - Dos poemas paralelos | 182 |

I N T R O D U C C I O N

El Cantar de los Cantares es un poema de amor que aparece en los libros de la Biblia. Es uno de los escritos más polémicos entre los eruditos exégetas pues no hay consenso en ninguno de los aspectos relacionados con el texto, tales como fecha, paternidad literaria, género, unidad y, sobre todo, interpretación.¹

A nivel común es un libro del cual se habla muy poco, y cuando se le menciona generalmente se le espiritualiza, es decir, se evade el significado erótico que manifiesta la obra y se le asigna un sentido relacionado con la divinidad: Dios, Cristo, Israel, la iglesia, María y otros.

En cuanto a los estudios que se han hecho del poema, la mayoría de ellos se concentran en tratar de descifrar su significado y se dedican poco al análisis de la forma en que se produce ese significado. Cuando se abordan los significantes, se estudian estos aisladamente, y no en su relación metonímica o metafórica con el texto en su totalidad. El interés en el significante se concentra por lo general en su raíz etimológica, en las influencias de otros idiomas sobre el vocablo, en la corrección del original hebreo y en otros detalles de similar carácter. A lo sumo se menciona brevemente el ritmo del poema, su acentuación y el tipo de poesía a que corresponde dentro de la lírica hebrea. Esto se explica en razón de que generalmente, por ser un libro de la Biblia, quienes lo estudian son teólogos o exégetas, que abordan el texto desde una perspectiva que no es propiamente literaria, y que por ello no incluye categorías y aportes de esta última disciplina.²

Sin embargo hay que reconocer que, recientemente, algunos investigadores están incluyendo nuevas técnicas literarias en sus análisis, con lo cual se

ha enriquecido claramente el nivel de desarrollo de las interpretaciones precedentes. Sus estudios se distinguen de los demás en que escudriñan también los significantes, sus relaciones y su configuración, y no sólo se concentran en las temática de la obra.

Nosotros ubicamos nuestro trabajo en el ámbito propio y específico del análisis del texto, el cual abarca el estudio de los sentidos producidos por la lectura y el análisis de los significantes y su interrelación. Vamos a abordar El Cantar de los Cantares desde una perspectiva distinta y, según creemos, novedosa: analizaremos el erotismo del texto, que no se reduce en este caso a su presencia temática, y disfrutaremos de la polisemia. Este es el propósito de nuestra investigación. Fundamentamos nuestro estudio básicamente en los aportes del semiólogo francés Roland Barthes en sus obras S/Z (1970), El placer del texto (1973) y Fragmentos de un discurso amoroso (1977), aunque también utilizamos importantes categorías de Umberto Eco, Johan Huizinga y Jean Duvignaud.³

¿Por qué la polisemia? Uno de los aspectos más discutidos en los estudios de El Cantar de los Cantares es la interpretación. En el transcurso de la historia han surgido muy diversas propuestas de lectura, varias de ellas, incluso, opuestas entre sí. Este hecho pone de manifiesto la cualidad polisémica del texto. Todo texto la posee y por lo tanto no impone un sentido último. El texto acoge/produce lecturas porque presenta muchas entradas por las cuales el lector puede acercarse y penetrar el discurso. "El propósito de la lectura consiste en introducir 'significado' en el mundo, pero no 'un significado'".⁴ El estudioso no se puede aferrar en su propuesta de significado y negar otros sentidos destacados por otros analistas. No se pueden invalidar lecturas, sobre todo si éstas dan razón de cómo se llegó a ellas. Hay que reconocer que la obra está siempre abierta y disponible para ser leída

desde diferentes ópticas.

Más allá del reconocimiento de la polisemia textual que conduce a una lectura particular, Roland Barthes sugiere leer los textos en su polisemia, es decir, percibir simultáneamente por medio de la connotación todos los sentidos posibles. Esto implica abrir la obra, como se abre un cuerpo con un bisturí, y observar la dinámica de los significantes, su movimiento, su interrelación, sus contradicciones. Esta es una actividad lúdica, en la cual el lector y el texto "toman su placer". Así, por ejemplo, refiriéndose a la mezcla de lenguajes, incluso contradictorios, este autor dice:

¿Quién sería capaz de soportar la contradicción sin vergüenza? Sin embargo, este contra-héroe existe: es el lector de texto en el momento en que toma su placer. En ese momento el viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el texto de placer en una Babel feliz.⁵

¿Por qué nos centramos en el erotismo? Deseamos revalorar una de las dimensiones más importantes del hombre. Este, dice Huizinga, es también Homo Ludens.⁶ Nuestra sociedad contemporánea se rige marcadamente por la lógica de lo rentable, el provecho, lo útil. A las cosas que no tienen precio, tales como el amor, la alegría, el goce, la fiesta, en una palabra el juego, se les resta valor. Sin embargo hay que reconocer que este aspecto del ser humano forma parte también de las necesidades fundamentales. Es válido afirmar que el pan y la fiesta son aspectos que deben darse simultánea y articuladamente, porque el uno hace posible la vida, y el otro le da sentido, anima la existencia.

Nuestra intención en este trabajo es recuperar una dimensión perdida del texto de El Cantar de los Cantares, que consideramos medular y así mostrar sus amplias posibilidades de significación. Con este propósito adecuamos un mo-

delo de análisis particular que nos permite enfocar el placer del texto más allá del nivel puramente temático. Pretendemos jugar con el texto, gozar de sus connotaciones y entusiasrnos con los amores de los amantes del poema. Deseamos que nuestra investigación le abra el camino al juego placentero; trataremos entonces de afirmar la sexualidad de la pareja de amantes de El Cantar de los Cantares y devolvérsela al texto y al lector.

Hemos dividido el trabajo en dos partes: la primera la integran dos capítulos en los cuales se sintetizan diferentes acercamientos a El Cantar; en ella se observa la apertura de la obra. La segunda parte presenta también dos capítulos, aquí incluimos la fundamentación teórica y el análisis del poema respectivamente.

Ya que uno de nuestros propósitos, repetimos, es recuperar el elemento lúdico del ser humano, procederemos en nuestro análisis de El Cantar como en un juego, con sus reglas. Estas están especificadas en el capítulo tercero. Dividiremos el poema en lexías, y rastreadremos los códigos que tejen el texto. Haremos énfasis en las connotaciones porque es a través de ellas que el juego en este poema se hace más placentero. Además, identificaremos aquellos momentos en los cuales se "desnuda" el texto, exhibiendo su placer.

Trabajaremos sobre el texto en español. Utilizaremos la traducción del hebreo del poeta y reconocido exégeta bíblico español Luis Alonso Schökel.⁷ Partimos de la base de que la traducción de un poema es, no sólo una interpretación, sino una nueva creación poética, ya que el traductor hace un esfuerzo por producir estéticamente las imágenes. No obstante, cuando fuere necesario, haremos alusión al texto hebreo original en las notas.

Nuestra investigación presenta varias limitaciones. En lo que se refiere a bibliografía, algunos elementos del primer capítulo no fueron tomados de las fuentes originales, sino de otros libros que los mencionan, debido

a que nos fue imposible tenerlos al alcance.

Las fuentes en español son harto escasas; por eso nos hemos extendido en la primera parte de la investigación, para que ésta, además de ofrecernos algunos criterios para nuestro análisis, sirva también de aporte a los estudios en castellano de El Cantar.

En cuanto al análisis de la obra, se encontrarán probablemente ciertas limitaciones, aunque de detalle, como por ejemplo, el examinar una lexía más que otra. En esto influye el hecho de que el método barthiano en nuestro medio es muy reciente y se ha puesto en práctica muy poco. En este sentido esperamos que nuestro análisis añada más elementos para las futuras investigaciones que quieran utilizar esta metodología.

Para facilitar la lectura de esta investigación añadimos al final tres apéndices: No. 1, El Cantar de los Cantares dividido por capítulos y versículos (tal como lo estudian los autores presentados en la primera parte de nuestro trabajo); No. 2, El Cantar dividido en lexías; No. 3, dos poemas paralelos que analiza Cherly Exum.

PRIMERA PARTE

DISTINTAS ENTRADAS AL TEXTO DE EL CANTAR DE LOS CANTARES

Ninguna obra de arte es de hecho "cerrada", sino que encierra, en su definición exterior, una infinitud de "lecturas" posibles.

Umberto Eco



P O R T I C O

Saadia ben Josef, filósofo judío nacido en Egipto (892-942), caracterizó El Cantar de los Cantares como una cerradura a la cual se le había perdido las llaves. Decía esto refiriéndose especialmente a la interpretación, pues el libro ha sido leído de tan variadas maneras que, a sus ojos, estas lecturas parecieran no salir de la misma fuente.

Hoy día, desde el punto de vista de los aportes semiológicos, se afirmaría que no hay una llave para abrir la cerradura ni una puerta que abrir: en el texto hay mil entradas sin cerraduras, todas ellas abiertas.

La obra poética es abierta y por lo tanto puede ser interpretada de innumerables maneras sin perder su particularidad. En este sentido, Umberto Eco afirma que "... una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada."²

Esta "apertura" de la obra implica que el escritor escribe siempre sin agotar interrogantes ni respuestas, y que el lector o el crítico incluyen en sus lecturas nuevos sentidos traídos de sus condicionamientos sociales. Para Barthes esta cualidad de la obra constituye lo propio de la literatura; siguiendo sus palabras leemos:

Esta disponibilidad no es una virtud menor; constituye por el contrario el ser mismo de la literatura llevada a su paroxismo. Escribir quiere decir, hacer vacilar el mundo, plantear una interrogación indirecta a la cual el escritor, por una indeterminación última, se abstiene de responder. La respuesta la da cada uno de nosotros al aportar su historia, su libertad, su lenguaje; sin embargo, ya que historia, lenguaje y libertad cambian hasta el infinito, la respuesta del mundo al escritor es infinita; nunca se deja de responder a lo que se ha escrito más allá de toda respuesta.³

De manera que según estas dos citas anteriores hay un diálogo siempre abierto entre el texto y el lector desde el momento en que la obra designa un sentido incierto.

Esta categoría de "apertura" del texto nos ayuda a comprender el carácter de El Cantar de los Cantares, obra cuya disponibilidad en este sentido se percibe claramente; de ello dan cuenta las diversas interpretaciones conocidas a través de la historia.

En esta parte del trabajo vamos a propiciar un primer acercamiento a la "apertura" de El Cantar de los Cantares por medio de un recuento de las interpretaciones más representativas que se han suscitado sobre la obra. La revisión del panorama general existente nos ha permitido determinar tres tipos de lectura. En primer lugar algunas introducciones al Antiguo Testamento y varios comentarios bíblico-teológicos importantes, los cuales recogen diferentes interpretaciones dadas en el transcurso de la historia. En segundo lugar, escogimos ciertos análisis propiamente literarios; este acercamiento a El Cantar es muy reciente y valioso pues ha contribuido con nuevos aportes a las interpretaciones tradicionales. Por último, hemos leído reflexiones o meditaciones sobre la obra, con el propósito de observar también otros sentidos en este diálogo siempre "abierto" entre el lector y el texto. Estos últimos aportes no son necesariamente eruditos pero los consideramos importantes pues enriquecen la visión del texto a nivel de la lectura, que es lo que aquí interesa.

Los criterios de lectura señalados nos han ayudado a organizar esta primera parte del trabajo. Así, por ejemplo, en la mayoría de los libros consultados, especialmente los comentarios bíblicos, se recogen las interpretaciones sin distinguir entre acercamientos que trabajan contenido y aquellos que se ocupan del significante.⁴ El interés primordial parece ser solamente

el del contenido, o sea, lo que se dice en cuanto a la anécdota y su significación, y se deja de lado el trabajo del significante. Para nosotros es fundamental esta distinción ya que trabajaremos en nuestro análisis sobre todo la significancia, es decir, el encadenamiento de significantes que hace posible la multiplicación de sentidos.⁵

De manera que, en esta primera parte del análisis presentaremos dos capítulos: el primero sintetizará acercamientos o entradas al texto que se concentran en el significado; el segundo, resumirá estudios que trabajan con los significantes del discurso poético.



CAPITULO I

ACERCAMIENTOS CENTRADOS EN EL SIGNIFICADO

En este capítulo presentaremos sintéticamente y en forma seguida diferentes interpretaciones de El Cantar de los Cantares que, como se dijo anteriormente, se centran en el significado. El propósito fundamental de esta revisión es que se observe la disparidad en la comprensión del contenido del discurso poético, lo cual comprueba la apertura textual aludida. Además, a través del capítulo iremos presentando un marco para facilitar el entendimiento de nuestra lectura posterior.

Se percibirá que las interpretaciones oscilan entre la alegoría (o espiritualización del poema) y lo que se puede denominar lectura "literal" (poema de amor humano); por tal razón hemos organizado el capítulo en tres apartados: primero, la espiritualización del discurso poético, segundo, su opuesto, es decir, el sentido literal del poema, y, tercero, la zona intermedia entre los dos puntos anteriores: lo sagrado y lo sexual.

A. La espiritualización del discurso poético

Este tipo de interpretación fue el común por muchos siglos en críticos y lectores comunes. Incluso todavía en Latinoamérica, especialmente a nivel medio, la mayoría de las personas leen en el poema una alegoría, en el sentido tradicional del término.⁶ Esto es así debido a que en muchos casos su concepción del sexo y del amor erótico no encaja con su preocupación religiosa, y como el libro está dentro del canon de las Sagradas Escrituras, se ven obligados a interpretarlo dándole un sentido alegórico.

Hay tres sectores principales que han espiritualizado El Cantar: los judíos, los cristianos y los místicos.⁷

1. Los judíos

La práctica judía de alegorizar los poemas viene desde antaño. En el siglo primero d.C. encontramos varios escritos apócrifos en los cuales se deja ver la alegoría. Por ejemplo, en el libro apócrifo IV de Esdras (V.24, 26; VII,26) se usan las figuras "lily", "paloma", "novio" para referirse a Israel; esas mismas palabras aparecen en El Cantar de los Cantares. La misna, compendio de la ley oral judía, interpreta las bodas de Salomón (Cant. III,11) como la dádiva de la Torah y la construcción del templo.⁸

El Rabbí Aquibá interpretó el poema en forma alegórica; protestó fuertemente porque se cantaba en fiestas seculares y banquetes de boda. En el Concilio de Jamnia (90 d.C.), para apoyar la inclusión de este poema en el canon sagrado Aquibá dijo: "El día que fue entregado a Israel El Cantar de los Cantares, le coloca por encima del mundo; toda la Escritura es santa, pero El Cantar de los Cantares es el Santo de los Santos."⁹

El Targum¹⁰ a El Cantar, redactado posiblemente en el siglo VII d.C. se describe a sí mismo como una historia de la salvación. En esa interpretación el novio o esposo es Dios y la novia es Israel. Es interesante ver como cada palabra y evento ha sido alegorizado.¹¹

2. Los cristianos

El primero de los cristianos que espiritualiza El Cantar es Hipólito de Roma (200 d.C.). Así, por ejemplo, los versos I,4: "¡Ah, llévame contigo, sí corriendo, a tu alcoba condúceme, rey mío..." son interpretados por Hipólito como Cristo introduciendo al cristiano a la iglesia. El verso IV.5 "Son tus pechos dos crías mellizas de gacela", se refiere, según él, al Antiguo y Nuevo Testamento de la Biblia.¹²

Mientras que muchos cristianos como Hipólito alegorizan El Cantar consi-

derando al novio como Cristo y a la novia como la iglesia, otros, sin embargo, ven en el poema un júbilo de la iglesia por la encarnación de Jesús; así, el novio es el Hijo de Dios y la novia, la raza humana.¹³ Varios padres de la iglesia, como Ambrosio y Cornelio, relacionan algunas partes de El Cantar con la virgen María; esta interpretación, dice Rowley, se extendió ampliamente en el siglo XII. Así Ricardo de San Victor interpreta mariológicamente el verso IV,7: "Tú eres hermosa, amada mía, y en ti no hay defecto", pues para él la virgen María fue completamente santa desde que estaba en el vientre, y después de su nacimiento "no cometió pecado ni mortal ni venial".¹⁴

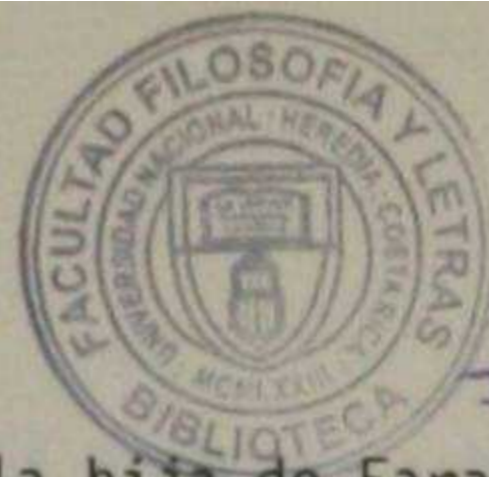
En la Edad Media los místicos se interesan mucho por este poema. Ellos leen en él la unión mística del alma con Dios: el novio es Cristo, y la novia es el alma. Más adelante dedicaremos un apartado especial a este tipo de cristianos.

En el siglo XIV Nicolaus de Lyra afirma que se trata de una alegoría sobre judíos y cristianos. El Cantar, según este autor, cuenta la historia de Israel hasta Jesús, y los últimos dos capítulos hablan de la iglesia cristiana y sus progresos de paz y prosperidad en los tiempos de Constantino.¹⁵

El reformador Lutero (siglo XVI) rechaza la alegoría tradicional y también el sentido erótico del texto. Según este autor el novio es el rey Salomón y la novia representa el estado de felicidad y paz bajo su reino. Todo el cántico, dice, celebra el bienestar del reino salomónico y la felicidad de los súbditos.¹⁶

Thomas Baightman (siglo XVII) y Johanees Cocceins leen en El Cantar una perspectiva profética de eventos que le sucederían pronto a la iglesia. Las divisiones de los poemas corresponderían a los períodos de la historia eclesiástica y a las siete trompetas y siete sellos del Apocalipsis de San Juan.¹⁷

Tomás Harmer (siglo XVIII) ve en el poema tres personajes, dato nuevo en



FI-2621

la interpretación. Los personajes son Salomón, la hija de Faraón con quien se casa, y la Sulamita, su otra esposa judía. Para él la hija de Faraón representa la inclusión de los paganos en la historia de la salvación, y la Sulamita, la religión judía; debido a que ésta no acepta a los paganos, se da una rivalidad de iglesias que prevalece hasta la reconciliación prometida en el Nuevo Testamento.¹⁸

Herr von Puffendorff (siglo XVIII) piensa que Salomón, versado en misterios egipcios, compuso El Cantar en jeroglíficos. Según él el poema trata exclusivamente del sepulcro del Salvador, su muerte y comunión con los creyentes que esperan su venida. Cant. I,3 "De ti se enamoran las doncellas" se refiere, según su interpretación, a las almas castas que están encerradas en el sepulcro esperando la luz.¹⁹

Hasta aquí se pueden observar diez diferentes propuestas en cuanto al sentido del texto. Para los autores mencionados el poema habla de: Dios e Israel, Cristo y la iglesia, el Hijo de Dios y la raza humana, la virgen María, los judíos y los cristianos, Salomón y su gobierno estable, la historia de Israel hasta Constantino, Cristo y el alma, el Apocalipsis y sus siete trompetas y siete sellos, las iglesias judía y cristiana y el sepulcro del Salvador. Esta sorprendente lista, cuyo número aumentará más adelante, nos lleva a pensar en la polisemia propia de los textos, aspecto en el que incursionaremos en la segunda parte de nuestro trabajo.

3. Los místicos

Los místicos de la Edad Media manifiestan una gran predilección por el poema. La revisión de algunos detalles de las interpretaciones de San Bernardo de Claraval, Santa Teresa de Avila y San Juan de la Cruz nos permiten tener una idea de su acercamiento al texto de El Cantar.

San Bernardo de Claraval (1135-1153) hace 86 sermones sobre El Cantar de los Cantares, Capítulos I al III,²⁰ Según él este poema celebra la dulzura del amor sagrado y los misterios de su eterno matrimonio; Cant. I,1 "Que me bese con besos de su boca" significa los ardientes anhelos y la piadosa expectación de los que experimentan el gozo de la gracia.²¹ San Bernardo relaciona este verso con la eucaristía, al igual que los otros místicos, pues para ellos es allí donde se une el alma con Jesús.²²

Santa Teresa de Avila (1515-1582) hace una paráfrasis mística sobre algunas palabras de El Cantar, titulada Conceptos del amor de Dios, y hoy día conocida como Meditaciones sobre los Cantares.²³ Esta obra fue mandada quemar porque, según un testimonio de aquella época: "... pareciere a un su confesor cosa nueva y peligrosa que mujer escribiere sobre los Cantares..."²⁴ En sus Meditaciones ella reflexiona sobre Cant. I,2,3; II,3,4,5. En el verso "Que me bese con besos de su boca" ella ve su relación amorosa con el Señor; para ella el beso es señal de paz y amistad, y se concretiza en el "Santísimo Sacramento". Llama la atención cómo Santa Teresa reconoce en este verso la existencia de varios sentidos, dice: "Yo lo confiesto que tiene muchos entendimientos", pero opta por un sentido: "mas el alma que está abrasada de amor que la desatina no quiere ninguno sino decir estas palabras..."²⁵ En su obra Las Moradas o Castillo Interior²⁶ describe a las hermanas de su ministerio las distintas etapas de la experiencia mística que tiene el alma piadosa con Dios, o sea, cómo se desposa Dios con las almas. Para ella Cantares II,4 "Me metió en su bodega y contra mí enarbola su bandera de amor", narra la consumación del matrimonio espiritual. Indica el momento cuando Cristo o Dios la introduce en la séptima morada, la perfecta unión nupcial.²⁷

San Juan de la Cruz (1546-1591) escribe un poema titulado Cánticos Espirituales²⁸ con grandes semejanzas con El Cantar de los Cantares. En su comen-

tario a su propio poema menciona frecuentemente a la novia y el novio de El Cantar, pues sus Cánticos hablan del desposorio y matrimonio espiritual. Las estrofas 1-12 de su obra presentan la tensión de la búsqueda y están inspiradas en Cant. III, 1-4 que dice: "En mi cama, por la noche, buscaba el amor de mi alma: lo busqué y no lo encontré..."; la primera estrofa de sus Cánticos Espirituales muestra el parecido pues reza: "¿Adónde huyste aviéndome herido; salí tras ti clamando y eras ydo."²⁹

El verso VI, 2 de El Cantar: "¡Aparta de mí tus ojos que me turban!", según San Juan de la Cruz se refiere al tormento que se experimenta cuando se está en el arrobamiento o éxtasis;³⁰ y la "bodega" (Cant. II,4) es para él, al igual que para Santa Teresa, "el último y más estrecho grado de amor en que el alma pueda situarse en esta vida".³¹ Las apariciones y desapariciones del amado en El Cantar se dan para que el alma arda más en deseo de su Señor.

En síntesis, los místicos, a diferencia de las interpretaciones alegóricas anteriores, ven en los poemas la relación amorosa entre el alma y Cristo. Según se puede observar en los ejemplos arriba anotados, hay un grado mayor de intimidad ya que el lector-místico se identifica con uno de los amantes (su alma). Los lectores-críticos de las interpretaciones anteriores, por su parte, leen personajes distintos a sí mismos, y nunca se integran como parte del mundo creado en el texto.

4. Otras formas de alegoría

a. La alegoría histórica

R. Tournay³² y otros de los pocos eruditos que espiritualizan hoy día El Cantar de los Cantares, proponen alegorizar el poema en forma histórica. El autor indica que en la Biblia hay una gran cantidad de pasajes paralelos al poema en los cuales se utiliza la alegoría nupcial, y cree que este texto

se debe interpretar siguiendo los mismos paralelos bíblicos, los cuales se refieren a diferentes situaciones históricas de Israel. Así, por ejemplo, el verso V,1 en donde la esposa invita a sus amigos a embriagarse, tiene su paralelo en Isaías LV, 1 y 2.³³ En este paralelo bíblico se lee el festín escatológico. Tournay sigue la línea de interpretación del Targum pero se aparta de ella en el modo de acercarse al texto. Para él El Cantar no es un simple poema alegórico, pues el pensamiento hebreo, afirma, es sintético; no procede por abstracciones como el griego, sino por intuiciones, "con múltiples resonancias".³⁴ Los planos del sentido literal no se excluyen, dice, sino que se complementan; por lo tanto, se puede interpretar la historia de Israel a partir de estos textos que utilizan el lenguaje del amor humano, caso que no es ajeno a la Biblia. Para Tournay El Cantar es una especie de "midrash alegorizante",³⁵ o paráfrasis de la historia de Israel, y lo comprueba al interrelacionar los paralelos existentes en toda la Biblia.

b. La comparación con la sabiduría

La interpretación alegórica no sólo vio en la novia la imagen de Israel, Cristo, la iglesia, María o el alma, sino que también se propuso a la sabiduría, pues en la literatura sapiencial del Cercano Oriente esta era frecuentemente representada por una hermosa mujer, en contraposición con la mujer vana. Entre los que propusieron esta interpretación están Isaac Arabanel y su hijo Leo Hebraeus.³⁶

5. Conclusión del acercamiento alegórico

Hemos presentado diferentes alegorías desprendidas de El Cantar de los Cantares con el propósito de percibir lo que hemos llamado "apertura de la obra", y de ir distinguiendo distintos modos de acercamiento al texto. De todos ellos nos llama la atención, desde el punto de vista literario, el aná-



lisis de Tournay. Por su metodología podemos deducir que trabaja coherentemente el nivel de los discursos literal y alegórico por medio de paralelismos con otros textos. Parte del hecho de que es un libro incluido en el canon, y eso le da el fundamento para ver en el poema una "alegoría extendida" que tiene paralelos en otros textos de la Biblia. Nos parece que este acercamiento le da más solidez a su propuesta alegórica (historia de Israel), a diferencia de otros que elaboran un discurso espiritual con escasa conexión sémica con el discurso poético generador de lecturas, y relacionan ambos discursos por el tópico "amor" con diferentes nombres propios y acciones espiritualizadas.

Consideramos, sin embargo, que Tournay no trabaja los significantes, sino que su intención mayor es buscar paralelismos pero manteniéndose siempre en el nivel del contenido del texto.

B. El sentido literal del poema

Este tipo de entrada ha ganado bastante terreno en los últimos dos siglos entre los estudiosos, sobre todo después del racionalismo. Sin embargo, años atrás, esporádicamente, ha habido personas -judíos y cristianos-, que han rechazado la alegoría y han optado por considerar El Cantar de los Cantares como poemas de amor humano. Veamos sintéticamente algunos de estos acercamientos.

Teodoro, obispo de Mopsuestia (360-427 d.C.), rechaza categóricamente la interpretación alegórica y hace un comentario a partir del sentido literal del texto. Según él, Salomón escribió estos poemas de amor después de que fue criticado por haberse casado con una mujer egipcia; en su escrito Salomón muestra su amor por ella.³⁷

Una interpretación interesante que acoge el texto en su sentido literal apareció en el siglo XII o XIII; es hecha por un judío francés cuyo nombre

se desconoce. Interpreta El Cantar como la celebración del amor virtuoso entre un humilde pastor y una pastora. Considera a Salomón como otro personaje que le ofrece a la joven los lujos de su corte real; no obstante, ella sigue siendo fiel al pastor.³⁸ Esta interpretación será retomada más tarde (siglo XVIII) por los que apoyan la teoría del género dramático.

Para Sebastián Castellio (siglo XVI) y Whiston (siglo XVIII) el poema no tiene nada que ver con Dios. Cuestionaron la inclusión de esta obra en el canon porque, según su punto de vista, se expresa en términos de afecto meramente terrenal. Para Whiston, inclusive, este era un libro inmoral.³⁹

Los estudiosos que hemos mencionado, y otros que siguen esta línea sufrieron penas de excomunión o cárcel por haber interpretado literalmente El Cantar. Fue hasta finales del siglo XVIII que se empieza a reconocer más libremente la pasión humana en estos poemas de amor; el poeta Johann Gottfried von Herder fue uno de los primeros.⁴⁰

Cabe destacar que en el siglo XIX se propuso una interpretación llamada "teoría de las bodas" que surgió debido a la gran similitud descubierta entre El Cantar y las poesías o canciones entonadas en las fiestas de boda de Siria.⁴¹ Westzstein describió dichas bodas y Budde desarrolló la analogía. Las bodas consistían en siete días de fiesta en los cuales los esposos eran coronados como reyes y en su honor se cantaban los poemas que describían su belleza. También se entonaban canciones de guerra y la novia acostumbraba a bailar la llamada "danza de la espada"; así, en el poema aparecen el novio y la novia como reyes, y en el Cap. VII la Sulamita baila en medio de dos campamentos. Según Theodore Robinson cada pieza del poema encaja con el esquema de bodas de Siria.⁴²

Hoy día, siglo XX, la mayoría de los eruditos cree que El Cantar es un poema o poemas de amor y no se considera incongruente que aparezcan en el

canon. Entre los autores de este siglo que interpretan el texto en su sentido literal veamos someramente a H. Rowley, R. Gordis, B. Childs, R. Johnston y Cárdenas Pallares.

H. Rowley, especialista en el Antiguo Testamento y autor de un artículo que recoge interpretaciones hechas a través de la historia, ve en la obra canciones de amor que expresan el gozo de los amantes y las emociones de sus corazones. Considera que los otros puntos de vista sobre El Cantar (como las alegorías) son impuestos al texto.⁴³

El exégeta judío Robert Gordis, catalogado dentro del judaísmo conservador, afirma que el desprecio por la materia o la sexualidad es ajeno a la mentalidad hebrea, la cual niega la dicotomía entre cuerpo y alma, entre espíritu y materia, pues ambos son dos aspectos de la vida.⁴⁴ Según este autor, el poema contiene canciones de deseo, de amor, de coquetería, de pasión, o sea dimensiones propias de la vida humana, y añade que El Cantar de los Cantares, al igual que los Salmos, contienen los dos imperativos de Dios que son el amor al prójimo y el amor a Dios.⁴⁵

Bernard Childs analiza el poema a partir de la ubicación del libro dentro de la literatura sapiencial.⁴⁶ Para él la obra, por pertenecer a este tipo de literatura, busca probar el misterio del amor humano dentro del orden de la creación. Es decir, El Cantar es una reflexión de sabiduría sobre el gozo y el misterio de la naturaleza del amor entre el hombre y la mujer en las fiestas del matrimonio.⁴⁷

Robert K. Johnston en su reciente libro The Christian at Play (1983) resalta aquellos pasajes de la Biblia en los cuales se observa la dimensión lúdica. En su apartado sobre El Cantar de los Cantares recoge las diferentes interpretaciones que se han hecho y concluye diciendo que el poema trata de un juego amoroso de amantes; él cree que es más bien un canto y no una enseñan-

za, como piensan Childs y otros. No analiza el juego, solo lo nombra como tal.⁴⁸

En América Latina poco se ha analizado El Cantar. Recientemente (1980) apareció un libro pequeño escrito por un sacerdote mexicano, José Cárdenas Pallares, titulado: El Cantar de los Cantares y el Amor Humano.⁴⁹ La obra consiste en meditaciones, o, como él dice, en "emociones habladas", transmitidas por radio. Se propone revalorar el cuerpo humano, el amor sexual, como parte de la belleza de la creación. A través de sus meditaciones se puede percibir notablemente su interés por reivindicar la posición de la mujer en la relación de la pareja. Obviamente que el poema da elementos para ello, como veremos más tarde en nuestro análisis. Se expresa de la siguiente manera sobre el libro:

...podemos decir, que en nuestro canto la amada responde con una invitación a la consumación del amor, a gozar de su encanto, a tomar parte en la fiesta de la vida, a gozar el renuevo de la vida, a disfrutar juntos de todo lo que hay de bello en la tierra, a gozar en libertad, sin que nada ni nadie les estorbe. La respuesta de ella es la invitación al amor, cuando y donde todo está incitando a ello.⁵⁰

Cárdenas Pallares ve en el amor de la pareja un gran bien, un don de Dios, igual a todo lo que Dios ha creado; esa forma de hablar de la sexualidad, dice, es "una manera de hablar de Dios".⁵¹

Conclusión del acercamiento al sentido literal

Hemos observado, siempre a nivel de contenido, diversos entendimientos del texto, todos ellos sin apartarse del sentido literal, es decir, de interpretar El Cantar como poema de amor humano. Así el amor de Salomón por su esposa egipcia, el de la joven por un pastor evadiendo a Salomón; un amor "inmoral" por ser terrenal, una copia de las bodas de Siria, canciones de amor que expre-

san el gozo de los amantes, canciones de deseo y coquetería; el misterio del amor humano como enseñanza, un simple juego amoroso y la fiesta de la vida. Se podría decir que cada autor ha entrado al texto por la puerta del contenido literal pero ha percibido distintos detalles. La óptica de cada lector ha ampliado los sentidos de la obra, pues estos se producen en el ejercicio de la lectura. El problema surge cuando una propuesta de significado pretende ser la única o válida, sin tomar en cuenta que todo texto literario es polisémico.

Nosotros le daremos mayor importancia a las interpretaciones literales que a las alegóricas. Los esfuerzos que ha logrado reunir Roland Barthes en el ámbito de la lectura han demostrado suficientemente el carácter medular del nivel propiamente material del texto del cual hay que partir; esto se liga coherentemente con el contenido literal que nos habla de los cuerpos, del amor humano y el placer de la sexualidad. El aporte más valioso de aquellos que entran en el texto a través de esta puerta del sentido de lo literal es precisamente el hecho de revalorar el amor sexual, ese elemento lúdico del ser humano, muchas veces relegado o postergado en nuestras sociedades contemporáneas. Un acercamiento a la sensibilidad sexual y amorosa del hombre, a sus momentos de alegría y de fiesta, es decir de juego, conduce a una humanización mayor, y a un encuentro con el Homo Ludens, aspecto en que Huizinga⁵² insiste constantemente con su teoría del juego.

Lo que se ha desarrollado hasta aquí se refiere casi únicamente a la anécdota, historia o significación de El Cantar de los Cantares. Falta, en efecto, un trabajo que se detenga en el discurso del poema amoroso que haga relucir la polisemia del texto, las connotaciones eróticas de los significantes; porque, como veremos en el tercer capítulo, el texto tiene también su cuerpo erótico como el de los amantes de la anécdota.⁵³

C. Lo sagrado y lo sexual

En este tipo de interpretación no se desprecia el amor sexual pues se considera una dimensión natural o importante de la vida. Sin embargo, se distingue de los estudios abordados en el apartado anterior en el sentido de que la relación sexual está rodeada de una atmósfera mística, sagrada, que lleva a algunos intérpretes a tocar la alegoría (culto a las diosas de la fertilidad), y a otros a considerar el amor humano como amor divino.

1. Lo sexual en lo divino

a. El Cantar como parte del culto a las diosas de la fertilidad

Esta teoría⁵⁴ es una de las más recientes, dado que se introduce en este siglo. Meeks fue el primero en afirmar que el poema fue originalmente una composición religiosa, pero no relacionada con el Dios de los hebreos, sino más bien con el culto a Adonis Tammuz de Babilonia. En este culto una pareja representaba a la diosa y al dios, al final del rito ellos se unían sexualmente pues se creía que su efecto desataría el poder de la fertilidad de la naturaleza.

El poema se ha relacionado también con el ritual egipcio de Osiris o con la liturgia del culto de Ishtar.

Hay grandes similitudes entre los poemas de los dioses de la fertilidad y El Cantar. Las semejanzas se dan en la escritura, el tema, las frases, las figuras y la naturaleza. Así, por ejemplo, en las partes de El Cantar que aluden a la primavera, se interpreta la resurrección de Tammuz. Además, las especies, los árboles, los animales y los frutos (manzanas y pasas), muchos de ellos desconocidos en Israel, son comunes en los poemas a los dioses. La personalidad de la Sulamita que atrae y aterroriza (Cant. VI, 4,5) nos recuerda el comportamiento de las diosas Ishtar, Innana, Kali, Astarte, las diosas

del amor y de la guerra.

Los cristianos que apoyan esta teoría creen que El Cantar es un eco de liturgias tradicionales del culto a la fertilidad, pero que obviamente, por estar en el canon, su sentido original se perdió.

b. El Cantar como parte de ritos fúnebres

Marvin Pope añade algo novedoso a la teoría cültica anterior cuando afirma que la obra representa ritos fúnebres paganos.⁵⁵ Apoya su teoría en Cant. VIII,6, verso en el cual se menciona la muerte y el amor como los grandes opo- nentes en la vida de la humanidad.

En el matrimonio sagrado, dice el autor, se celebraba y afirmaba la vida, pues se creía que el amor era la única fuerza que frustraba la muerte. Según él, el momento en el cual la vida y el amor se contraponen es en los ritos mortuorios antiguos.

En el antiguo Oriente Cercano, señala Pope, se daban en los funerales grandes banquetes por siete días, en ellos se incluía mucho vino (bebida ri- tual), comida (considerada sagrada) y relaciones sexuales (también conside- radas sagradas); así, a la presencia de la muerte se le anteponía la orgía o relación sexual comunitaria acompañada de banquete, como fuerza única capaz de hacerle frente. Por eso Pope cree que en El Cantar, cuando se habla de vi- no, se hace referencia a una fiesta funeral, y cita Cant. V.1. En esos versos aparecen el bálsamo, la mirra, la miel, la leche, el vino y la borrachera; todos ellos elementos asociados a ritos funerales y sacrificios.

2. Lo divino en lo sexual

Algunos autores de los presentados en el acercamiento al sentido literal, como José Cárdenas Pallares, y otros como Phyllis Tribble, opinan que en la re- lación sexual amorosa se da la presencia de Dios. Por eso no aparece el nombre



de Dios en todo el poema, porque hablar de amor en los términos de El Cantar, dice Pallares, es como hablar de Dios.⁵⁶ Phyllis Tribble, después de su análisis -que discutiremos en el siguiente capítulo- concluye con la afirmación de que el erotismo "llega a ser adoración en el contexto de gracia".⁵⁷

3. Conclusión del acercamiento de lo sagrado y lo sexual

En este breve apartado se han dado cita, a nivel del contenido, la alegoría sagrada y el sentido literal del poema. Por un lado se observa la sexualidad en el ámbito divino (las diosas y los dioses de la fertilidad), y por otro se habla de lo divino en la experiencia sexual. Esta relación que cruza las zonas de lo sagrado y lo sexual no es extraña. Ya ha sido señalada, entre otros, por George Bataille en su libro El Erotismo,⁵⁸ utilizando el ejemplo de la religión vudu en el Caribe. También podríamos decir que los místicos en sus experiencias místicas con Dios rozan sin problemas las fronteras de lo erótico al interior de una atmósfera sagrada.

En el procedimiento de esta experiencia arriba mencionada, se observa que hay una transfiguración de lo material (sexual) a lo espiritual (sagrado) y viceversa: de lo espiritual (la experiencia trascendente o presencia de Dios) a lo material (los cuerpos), o sea, pareciera ser que, simultáneamente, se espiritualiza la materia y se materializa el espíritu. Este aspecto se observará en nuestro análisis del discurso de El Cantar de los Cantares, gracias a los indicios proporcionados por las lecturas comentadas en este último apartado.

La gran apertura de la obra se ha puesto de manifiesto con claridad: han sido muchas y diversas las interpretaciones de El Cantar; nosotros nos disponemos en la segunda parte de nuestro estudio a abrirla una vez más y redescu-

brir nuevos sentidos. Tres elementos que nos parece necesario retomar en lo que se refiere al contenido son: el paralelismo de Tournier, el acercamiento que lee en El Cantar un juego amoroso y la relación entre lo sagrado y lo sexual.

Pasemos ahora al segundo capítulo en el cual se entra al texto principalmente por la puerta del significante.

CAPITULO II

ACERCAMIENTOS QUE CONSIDERAN LOS SIGNIFICANTES Y SU CONFIGURACION

En este capítulo presentaremos seis acercamientos distintos al texto de El Cantar. Estos, al trabajar el discurso poético, toman en cuenta sus significantes, a diferencia de aquellos que se consideraron en el capítulo anterior, interesados fundamentalmente en el contenido del poema.

En general, la discusión sobre el texto gira en torno a la unidad literaria y al género. Algunos creen que se trata de un drama, otros, la mayoría, de poemas sueltos; Robinson, por ejemplo, afirma que lo que se tiene en El Cantar son un número de poemas eróticos cortos, algunos claramente mutilados y otros con serias corrupciones del texto¹. Ciertos estudiosos, sin embargo, consideran que el poema presenta una estructura totalizadora. Así, Exum, hace un análisis estructural y prueba la unidad literaria por medio de paralelos dentro del mismo texto, y William Shea propone una estructura quiástica². Para Francis Landy la discusión sobre la unidad literaria está fuera de lugar: ella analiza el discurso poético como texto (en el sentido barthiano del término)³.

Al consultar las diversas lecturas sobre el poema observamos que poco se ha trabajado la estructura del verso. Por lo general se enuncia su clasificación dentro de la poética hebrea. Además, no hay acuerdo sobre dicha estructura. Alonso Schökel señala que el ritmo del hebreo es básicamente acentual, se mide por el número de acentos tomando en cuenta "la pausa" y "la censura"; sin embargo, afirma que El Cantar es irreductible a esa simplicidad⁴.

Los acercamientos que aquí mostraremos son los comentarios de Fray Luis de León, la teoría del drama, el análisis tipológico y temático, el estructural,

el hermenéutico-simbólico por asociaciones y, por último, el comparativo por intertextualidad. El objetivo de este capítulo es observar nuevos modos de lectura o entradas al texto y descubrir así algunos elementos que nos ayuden en nuestro análisis ya que nosotros también pretendemos trabajar a nivel del discurso poético, con los significantes.

A. Los comentarios de Fray Luis de León

Fray Luis (s. XVI) traduce y comenta El Cantar de los Cantares. En la introducción a sus comentarios de esta obra afirma su sentido alegórico, pero señala la importancia de ahondar en el sentido literal para comprender mejor la alegoría. Esta, dice, se ha trabajado mucho, "...pero de la significación primera, como de cosa baja dijeron muy poco", y añade que es necesario "decir y declarar lo que significan aquellas palabras así carnalmente para entender a lo que se han de aplicar espiritualmente"⁵.

Este autor divide el poema en frases o, según la terminología lingüística actual, lexías, y las explica ampliamente, imaginando a menudo situaciones ausentes en el texto. Las locuciones "como si fuera..." o "dando a entender..." son muy frecuentes en su comentario. Así por ejemplo, sobre el verso "con uno de tus ojos, con un sartel de tu cuello" explica:

"...pues en este lugar viene ya el esposo al no poder más encubrir su pena, y comienza tiernamente a mostrar las heridas que en su corazón el crudo amor ha hecho... Como si dijera "con solo una vista de una vez me miraste y de una vez yo te ví apuesta y galana". Dando a entender cuán de súbito se apoderó el amor, y argumentando ocultamente en sus palabras, como si dijese: "Si una vista tuya..."⁶

Lo llamativo de los comentarios de Fray Luis es que intenta explicar "por la letra del poema" la pasión de los amantes, y cubre así muchas salidas posibles de imaginar. Sin embargo, a nuestro modo de ver sus comentarios se

dan mayormente en el plano tangible del discurso o de la denotación, muchas veces sin presentar ninguna ligazón con el significante. No lee entre líneas connotaciones eróticas a excepción de alguno que otro pasaje muy obvio⁷. Nótese por ejemplo el comentario muy libre y fuertemente imaginativo del verso "levanteme a abrir a mi amado/y mis manos gotearon mirra". Para Fray Luis la amada tiene "un botecillo" que, debido a su turbación por la llegada del amado, casi se le cae y ello hace que se le derrame entre los dedos y sobre la cerradura. Leamos sus palabras:

Presupónese que en levantándose tomó cualquier botecillo de mirra, esto es, de algún licor confeccionado por ella, para entrando el esposo a recibirle y rociarle con ella, que venía cansado y fatigado, como se suele hacer entre los enamorados. Que en todo, hasta en esto, guarda Salomón con maravilloso ingenio y aviso todas las propiedades que hay, así en las palabras como en los hechos, entre los que se quieren bien, cuales son los que en este su Cantar se introduce. Dice pues que, turbada y con la prisa que llevaba a abrir a su esposo, estuvo a punto de caérsele el botecillo; pero al fin se le volvió en las manos, y se le derramó entre los dedos y sobre los gozones del aldaba que que estaba abriendo.⁸

Fray Luis propone un marco significativo sin conexión sugerida por el significante. Habla de un botecillo, de licor confeccionado por la amante, de una escena de nerviosismo antes de abrir al amado la puerta, etc., manteniéndose siempre en el plano de la denotación sugerida.

Para nosotros en este pasaje hay un discurso paralelo que dibuja el acto sexual por medio de la connotación del juego de los significantes. Eso lo veremos en detalle en la segunda parte de nuestro trabajo. Por el momento nos interesa señalar cómo, aunque rescatamos la preocupación de este erudito por el sentido literal del poema, proponemos una lectura diversa que se ubica a otro nivel del discurso literario.

B. La teoría del drama⁹

Este acercamiento gira en torno al género literario del poema. En el siglo XVIII Wachel y Jacobi afirmaron que El Cantar era un drama. Siguieron esta teoría Delitzch y Ewald. Según Wachel y Delitzch el drama presenta dos personajes, el rey Salomón y la rústica Sulamita; según Jacobi y Ewald, hay tres personajes en el drama: la bella joven, su amante el pastor y el rey Salomón. Según el primer punto de vista se da un diálogo de amor entre los dos personajes principales; de acuerdo con el segundo, lo que se desarrolla en la obra es toda una trama. Supuestamente el pastor y la pastora se aman, pero un día llega el rey y cautivado por la belleza de la joven se la lleva a la corte real. Allí intenta seducirla por medio de los lujos de la realeza; sin embargo ella sigue fiel a su amado pastor y al final vuelven a unirse.

La división por escenas del drama según Ewald es la siguiente:¹⁰

- | | |
|----------------------------|---|
| ACTO I (Cant. I,2-II,7) | Dos escenas: La Sulamita añora a su amante pastor ausente. Entrada de Salomón. |
| ACTO II (Cant. II,8-III,5) | Dos escenas: Recuerdos de la Sulamita de la visita del amado. Primer sueño de la muchacha. |
| ACTO III (Cant. III,6-V,8) | Cuatro escenas: Intentos de convencer a la Sulamita de ser la esposa del rey. La muchacha escucha en su imaginación la invitación apasionada del amante. Sueño segundo de la Sulamita. |
| ACTO IV (Cant. V,9-VIII,4) | Cuatro escenas: La Sulamita y las mujeres de la corte en diálogo sobre el amante. El rey quiere nuevamente ganarse el afecto de la Sulamita alabando su belleza. Recuerdos de él del primer encuentro con ella. Ella declara su devoción por el pastor y sus deseos de volver al campo. |

ACTO V (Cant. VIII,5-14) Una escena:
La Sulamita retorna y se encuentra nuevamente con su amante. Todos alaban su fidelidad.

Renán (1860) también fue un defensor de la teoría del drama; halló en el poema diez personajes individuales y dos coros, uno de hombres y otro de mujeres.

A partir de las posiciones presentadas, tenemos dos, tres y hasta diez personajes actuando en El Cantar; en unos Salomón es el héroe, en otros es el contrincante. Este hecho nos sigue revelando no solo la "apertura de la obra" sino la flexibilidad del discurso de El Cantar que resulta modelado según la óptica de los lectores y críticos diversos.

Estos acercamientos al texto refuerzan la idea del poema como un material moldeable según diversas y variadas perspectivas. Dicha idea se verá reflejada en nuestro análisis. En él descubriremos también que el rey Salomón, al igual que en las escenas de Ewald, es una figura adversa en el mundo del discurso.

C. Análisis tipológico y temático

Marcia Falk en su reciente libro¹¹ analiza diversos tipos de poesía lírica que comprende El Cantar de los Cantares; también estudia los contextos de las escenas, los temas, los motivos y los sentidos del cuerpo.

1. Tipos de poesía

La autora percibe dos categorías básicas en el poema: los diálogos y los monólogos. A partir de estas categorías observa distintos tipos de composición lírica, como por ejemplo los monólogos y los diálogos de amor entre amantes, o los diálogos entre un yo y un grupo de hablantes sobre un tema erótico.

En estos poemas la relación yo-tú es central. Por eso para ella es importante examinar los hablantes en relación con su subjetividad, pues la esencia-presencia de los amantes, y los pronombres yo-tu ayudan a distinguir los distintos tipos de la lírica amorosa.

Ella analiza también el tipo de poesía wasf. Esta palabra utilizada comúnmente entre los eruditos es un término técnico (árabe) que significa descripción y designa un tipo de poesía en la que se presentan las partes del cuerpo del hombre y la mujer por medio de imágenes.

2. Contextos

La autora observa cuatro tipos de contextos en los cuales se dan los poemas: el campo cultivado o habitable, la selva o paisaje natural y sus elementos, los interiores como casas y alcobas, y las calles de la ciudad. Los diálogos de amor y los monólogos tienen lugar en el campo; allí cualquiera de los amantes toma la iniciativa. La selva, a veces peligrosa, provoca ansiedad o exaltación; en este contexto no se da la intimidad, sino que la expresión de amor es reverente y por lo tanto diferente a la que ocurre en el contexto del campo. Contrariamente a la selva, el ambiente interior anima los sueños y las fantasías; aquí se expande la imaginación. Se asocia con la madre, quien tiene una casa más segura y privada (Cant. VIII,2). En cuanto al contexto de la ciudad, esta es la menos favorable para los amantes. Allí se presentan conflictos y experiencias negativas, como la de los guardias que golpean a la amante.

3. Temas

En cuanto a los temas que se presentan en los poemas, Marcia Falk enumera cinco y sus variantes. El primero es el "llamado con señas" al amado. Este



tema va acompañado de elogios y se utiliza con frecuencia en el modo imperativo como "ven", "baja", "vuélvete". Otro tema es el de la ausencia del amado; para la autora este es el tema del amor secreto, de aquel que viene solo de noche. La búsqueda del amado es otro tema frecuente. En este aparecen los guardias, que representan el mundo, y las muchachas de Jerusalén. Para Falk la búsqueda del amado es una ficción literaria, una forma metafórica de describir la pérdida que se siente frente a su ausencia. La autora encuentra además el tema del yo en un mundo hostil; este es otro aspecto del papel que juegan "los de afuera" en relación a los amantes. Los dos poemas que identifica son monólogos dirigidos a figuras públicas, tales como las mujeres de Jerusalén y el rey Salomón; ellos no hablan pero sus actitudes se deducen por medio del tono indignado de los monólogos. Finalmente, ve el tema de la alabanza al amor en sí. Bajo este tema hay uno que alaba el gozo del amor y otro que canta a su poder.

4. Motivos

Los motivos predominantes en El Cantar son, según Falk, la flora, la fauna, los vinos, los viñedos, el jardín, la comida, la bebida, la realeza, la riqueza, la sensualidad y el sentido.

Los viñedos representan un lugar especial, aparecen como metáfora y símbolo. Los vinos siempre están asociados con experiencias eróticas, y el viñedo o la viña está relacionado con la sexualidad femenina. El jardín constituye una metáfora extendida, es también un lugar especial para los amantes. Frecuentemente, dice la autora, cuando se menciona el jardín se refiere a la mujer, por eso para ella "pastorear en el jardín" comporta una actividad sexual. Metáforas eróticas son también la comida y la bebida. En cuanto a la realeza y riqueza, estas aparecen como figuras doradas: hay oro, plata,

adornos de cedro y otras figuras propias para una procesión nupcial del rey.

Por último, la autora encuentra en El Cantar una gran imaginación sensorial en la cual prevalece lo visual, aparece el sentido del olfato, del gusto, del oído y del tacto. Estos a veces se combinan y dan lugar a la sinestesia, que consiste en la asociación de una imagen percibida por uno de los sentidos con una imagen percibida por otro de ellos; la frase "fragancia dulce" combina, por ejemplo, el sentido del olfato y del gusto.

Para concluir este punto diremos que los aportes de Marcia Falk al estudio del discurso poético son muy valiosos. Nos parece que ella ha armado el texto o asociado significantes de tal forma como si hubiera construido un caleidoscopio, pequeño aparato que proyecta figuras perfectas con un leve movimiento. Así, en el momento que leamos, por ejemplo, "selva", se aglutinan de inmediato aquellos elementos que Falk relacionó con la selva, creando una imagen coherente. Varias de sus deducciones serán retomadas en la segunda parte de este trabajo, como por ejemplo la de la atmósfera de hostilidad en la ciudad, la intimidad asociada con la madre, lo exótico del ambiente de la selva y otros detalles parecidos.

D. Análisis estructural

Cheryl Exum y William Shea se encuentran dentro de los pocos estudiosos recientes que han tratado de probar que El Cantar de los Cantares mantiene una unidad estructurada y no es, como la mayoría piensa, una colección de poemas. Cheryl Exum propone una estructura literaria a partir de paralelos y William Shea toma como base el quiasmo.

1. Por paralelos

Exum, en el estudio que a continuación sintetizamos¹², aísla la unidad

poética, analiza las características de la forma y el estilo de cada poema y por último establece los paralelos entre ellos. Los criterios que usa para determinar los límites del poema son la repetición de frases claves, palabras y motivos, y la coherencia contextual. Cuando los límites de un poema no son muy claros, su paralelo sirve de guía.

Trata los poemas en pares, así, II,7-III,5 tiene su paralelo en V,2-VI,3; el poema III,6-V, va con VI,4-VIII; y I,2-II,6 va con VIII,4-11.

Como ejemplo de su análisis literario y estructural vamos a presentar los poemas paralelos V,2-VI,3 y II,7-III,5 (para facilitar la lectura Cfr. el apéndice # 3).

Para Exum este primer poema se mueve entre el motivo del jardín y lo que describe la joven. Consiste en un acontecimiento, un coito velado a través del lenguaje indirecto (V,2-6c); un motivo de búsqueda y encuentro (V,6d-7), y un diálogo entre las hijas de Jerusalén y la mujer (V,8-VI,3).

Cant. V.2-6 presenta tres partes. Cada una se refiere a una acción de la mujer y contiene una alusión a "el abrir". Esta referencia está relacionada primero con la solicitud del amante (v.2), luego con el intento, y finalmente con el hecho de abrir. La palabra mano (hebreo yad) es mencionada varias veces en el poema, a veces en su sentido literal, otras en su sentido connotado, de carácter erótico.¹³

En este poema, según Exum, se considera la totalidad de la persona, sus aspectos cognitivos y emotivos. Aparecen las palabras corazón (heb. leb), vientre o cuerpo (m yim) y personalidad total, alma (néfesh).

En la sección entera aparece una técnica que Cook¹⁴, citado por Exum, llamó double entendre: por un lado se habla del amado queriendo entrar y, simultáneamente, del hecho de estar haciendo el amor. A. Cook dice, según Exum, que en este poema el coito, como centro del deseo, es velado por

circunloquios, metáforas o descripciones vagas de los deleites del juego del amor.

La mujer representa el motivo de búsqueda y encuentro en su diálogo con los guardias y las hijas de Jerusalén. Ella pregunta por su amado y en el diálogo con las muchachas de Jerusalén evoca su presencia con el poder del lenguaje, alabando su hermosura.

Los paralelos de este poema con el siguiente están orientados por el llamado y la búsqueda-encuentro. En este primer poema tenemos el llamado a la mujer bajo las siguientes características: el está afuera, tocando, llama a la amante: "abre", usa epítetos: "mi amada", "mi paloma", y da la razón de por qué la llama: está bañada su cabeza de rocío, es de noche. Ella en lugar de abrirle responde: ¿me he de levantar?, acto seguido, el amado se va. La búsqueda-encuentro se da de la siguiente manera, primero lo busca y no lo encuentra, después los guardias la encuentran a ella; ella pronuncia un conjuro de las muchachas de Jerusalén, el cual permite encontrarlo a causa de los elogios que ella le hace. Termina con la posesión mutua, "yo soy de mi amado y mi amado es mío". Los términos subrayados arriba marcan los paralelos con el poema segundo: II,7-III,5. Veamos el análisis de este otro poema.

Entre los dos refranes o estribillos que limitan el poema hay un quiasmo entre los movimientos del amante y del llamado de la amada para que se reúna con él (II.8c-17), y el motivo de la búsqueda y encuentro (III,1-4). El quiasmo en II.8c-17 está formado por los refranes largos A (II,8c-9c) y A' (II,17c) donde se compara al amado con cervatillos saltando por los montes, y por B y B' en II,10 y 13 que dicen "levántate, amada mía, hermosa mía, ven a mí". Exum afirma que estos refranes largos proveen la estructura total, dentro de la cual hay artificios estilísticos intrincados.

El poema comienza con la llegada del amado descrita con gran movimiento.

La palabra voz aparece varias veces, ella oye la voz de su amado, el quiere oír la voz de ella, se oye la voz de la tórtola.

El II,12 y 14 hacen quiasmo

| | | | |
|----|------------------------|----|---------------------|
| a | déjame ver tu figura | b | déjame oír tu voz |
| a' | porque es dulce tu voz | b' | y hermosa tu figura |

En II,15 no se sabe quien habla, algunos creen que pudo ser un fragmento de canción popular que la joven canta para complacer al amado.

En esta parte del poema se repite cuatro veces "el amor de mi alma".

En III.4 casa y alcoba están en paralelismo sinonímico¹⁵, es decir, son palabras intercambiables.

En III,1-5 la combinación de las palabras presenta un modelo de suspenso; y en 1 y 2 ella lo busca dos veces, y no lo encuentra dos veces. Hay en seguida un encuentro, pero con los guardas. El suspenso se resuelve en III,4 y aparece nuevamente la combinación de palabras repetidas arriba: "encontré el amor de mi alma".

Cant. III,1-5 presenta el motivo de agarrar que aparece en otras partes de El Cantar y que parece significar un juego amoroso; "mi amado" no ocurre en este texto, pero sí "el amor de mi alma".

Los paralelos que conectan este poema con el anterior son evidentes: el amante está afuera, parándose en una de las ventanas, llama a la mujer "levántate", usa los epítetos: "amada mía", "mi paloma" y da razón de por que la llama: "es primavera", "se fue el invierno", "pasó la lluvia". Se da el refrán de la posesión mutua "mi amado es mío y yo soy suya" (en el poema anterior la posesión mutua aparece al final). La búsqueda y el encuentro se dan con las siguientes características: sucede de noche, ella se levanta, lo busca y no lo encuentra, la encuentran los guardias, y concluye el poema con un conjuro a las muchachas de Jerusalén. Este surge por el encuentro con

el amado. En el poema anterior ella abjura para encontrarlo. Aquí concluye el análisis de la primera pareja de poemas. De esta misma manera Exum analiza otras dos.

El análisis literario de la autora nos parece excelente. A nuestro modo de ver, ella estudia el texto como si estuviera trabajando con un cubo flexible de colores cuyo juego consiste en hacer que cada lado del cubo muestre un solo color, diferente al de los otros lados, e intenta, a partir de ciertos criterios, conseguir una estructura. Exum, de igual manera logró imponerle una estructura coherente al texto, objetivo que muchos han abandonado.

Varios puntos de su análisis literario se retoman aquí, de manera que pueden establecerse puntos de contacto entre su trabajo y el nuestro. En el llamado "double entendre", según terminología de Cook, hallamos un primer contacto: aquí abordaremos el texto desde diferentes ángulos con el fin de percibir discursos paralelos a la historia que se narra. Exum desarrolla esta técnica literaria sólo en un caso, en tanto que aquí pretendemos generalizarlo a toda la obra. Estos discursos, según nuestro análisis, son contruidos por las connotaciones de los significantes y por el juego entre éstos. Cabe decir que en esta característica propia del discurso Roland Barthes ve parte de lo que denomina "el placer del texto".¹⁶

2. Por quiasmo

William Shea no hace un análisis literario como Exum, sino que se concentra en presentar una estructura quiástica que descubre en El Cantar. En vista de que hace poca alusión al nivel del sentido vamos a resumir muy brevemente su propuesta de estructura.¹⁷

Primeramente une el principio y el fin, delimitando como poemas I,2-2 y VIII,6-14; las secciones intermedias II,3-17 y VII,11-VIII,15; y las secciones

centrales III,1-4 y V,1-VII,10. Así, pues, divide El Cantar en seis unidades largas, pareadas en el modelo A:B:C::C:B:A. En su análisis subdivide cada una de esas unidades en seis unidades pequeñas. Shea aclara que las unidades que corresponden a la estructura quiástica no tienen por que ser balanceadas cuantitativamente.

El primer poema y el final comienzan con una declaración de deseo (I,2) "Que me bese..." y VIII,6 "Grábame como...". Además, ella es quien habla. La clave que une esos dos poemas es el viñedo; en el primer poema ella no lo guarda, en el segundo sí. I,1 y VIII,11 se unen por la palabra plata.

En las secciones intermedias se cambia el orden del poema segundo (VII,11-VIII,5). Este parece, pues, bajo el manzano II,3-5 y VIII,5' el refrán "Ponme la mano izquierda bajo la cabeza y abrázame con la derecha" está en II,6 y en VIII,3. El amado se acerca II,8-9b y VIII,1; están en la casa de ella II,9 y VIII,2; viene a los campos (él) II,10-15 y (ella) VII,12-14; sobre la posesión mutua de los amados véase II,16 y VII,11.

Las secciones centrales son interpretadas por Shea como sueños. En los contenidos de esta comparación hay otro quiasmo: en el primer sueño se da búsqueda-encuentro, en el segundo sueño encuentro-búsqueda. Este quiasmo interior complementa y acentúa la estructura quiástica de la totalidad.

La parte anatómica también está en posición quiástica. Shea cree que a través de los detalles de las unidades pequeñas de estas dos secciones centrales se puede observar la estructura de las secciones largas.

En esta última sección no hay quiasmo directo como en las dos anteriores. sino que aparece en paralelo. El quiasmo se encuentra, como se acaba de decir, en las subunidades.

El esquema general de Shea en el cual el autor muestra la estructura quiástica se incluye a continuación:¹⁸



| A | : | B | : | C | :: | C' | : | B' | : | A' |
|---------|---|--------|---|--------------------|----|--------------------|---|--------------|---|--------|
| 1.2-2.2 | : | 2.3-17 | : | 3.1-5.16 | :: | 5.1-7.10 | : | 7.11-8.5 | : | 8.6-14 |
| | : | | : | Sueño I | :: | Sueño II | : | | : | |
| | : | | : | | : | respuesta | : | | : | |
| | : | | : | búsqueda | : | encuentro | : | posesión | : | él (?) |
| | : | | : | encuentro | : | búsqueda | : | invitación | : | ella |
| | : | | : | elogio del novio | : | elogio del novio | : | aproximación | : | él |
| | : | | : | procesión | : | localización | : | casa | : | ella |
| | : | | : | cuerpo de la novia | : | cabeza de la novia | : | refrán | : | él |
| | : | | : | cabeza | : | cuerpo | : | manzanas | : | ella |
| | : | | : | geografía | : | geografía | : | | : | |
| | : | | : | naturaleza | : | naturaleza | : | | : | |
| | : | | : | invitación | : | | : | | : | |

3. Conclusión del acercamiento estructural

Exum y Shea han asociado significantes, han hecho combinaciones y han encontrado una estructura diferente. Con ello se comprueba que la búsqueda de una unidad interpretativa absoluta queda desplazada ante la consideración de que el texto es un espacio, un lugar de combinaciones casi infinitas que permite constantemente la relectura. Por eso lo que se propone en la segunda parte de este trabajo está en íntima relación con las posibilidades del texto. Se trata de un juego placentero de combinaciones. El Cantar, insistimos, es un discurso poético que muestra una disposición para combinar sus significantes. Con este discurso se ha "jugado" a través de la historia como con un tablero de fichas; recordamos que se ha propuesto una estructura dramática, de sueños, de bodas, de siete poemas, veinte, veinticuatro, treinta y cinco y cuarenta y cuatro. Phyllis Tribble, por su parte, oye una sinfonía cuando lee El Cantar.

E. Análisis hermenéutico y simbólico por asociaciones

Francis Landy analiza el texto de una manera totalmente diferente a los trabajos anteriores. Ha publicado dos análisis sobre El Cantar de los Cantares. En uno hace una comparación del Jardín de Génesis, capítulo II, con el Jardín de El Cantar¹⁹ y en otro artículo, más extenso y profundo, analiza el enigma de la belleza en la obra²⁰. En ambos artículos expone su concepción de poesía y de crítica. Antes de resumir su análisis sobre la belleza nos parece importante dar a conocer algunas de sus concepciones, pues consideramos que contribuyen a entender mejor su estudio de El Cantar²¹.

En primer lugar, como hemos dicho al inicio de este capítulo, la discusión tradicional de si la obra es una unidad o no es irrelevante para ella, pues ve El Cantar como un todo, como un complejo universo de discurso. En

segundo lugar, ella opina que los poemas son un lugar de correlaciones y diferencias, de estallidos y malogros y que el trabajo crítico debe trenzar esa conexión a través de las infinitas variaciones.

Landy señala que en el poema hay un caos de asociaciones y que por lo tanto no se debe caer en la tentación de imponer una disciplina dogmática para el análisis. La crítica, asegura, tiene una función poética también, y es la de comunicar impresionísticamente lo que siente; de otra manera se hace un ejercicio frío de abstracciones.

Para la autora cada símbolo es infinito y por lo tanto el trabajo de la crítica siempre es arbitrario y relativo, pues consiste sobre todo en la exposición de puntos de vista y no de una verdad absoluta.

El Cantar de los Cantares, dice Landy, está construido con imágenes y a través de ellas se llega a la interpretación. Las imágenes son el metalenguaje simbólico del poema; tal es el caso de los sueños, los cuales están llenos de significación y son infinitamente sugestivos. Los significados del poema, pues, son múltiples y a menudo complementarios. Por eso la autora señala que el crítico debe tender a captar varios significados a la vez.

Tomando en cuenta la polisemia de El Cantar, Landy observa que su lenguaje combina dos funciones: una que presenta un análisis del fenómeno del amor, "la gramática de los sentidos", y otra que tiene una función emotiva, es decir, incita al lector a participar de la experiencia de los amantes.

A continuación sintetizamos su análisis sobre la belleza; su artículo sobre el jardín lo veremos más adelante.

1. Belleza y enigma

La autora analiza tres pasajes enigmáticos e interrelacionados: Cant. I, 5-6; VIII, 11-12; VIII, 8-10. Vamos a resumir el primero que trata sobre la

belleza enigmática de la Sulamita.

La belleza en El Cantar, indica Landy, es una cualidad que no se puede separar del amor, del mundo de los amantes ni del lenguaje. Estos tres niveles se significan mutuamente.

La belleza es contagiosa, el mismo liricismo nos persuade a aceptarla; no obstante, la belleza produce una turbación constante (Cant. VI,10)²². En este sentido la belleza supone el resultado de la tensión entre deseo y control o "entre Dionisio y Apolo". Hay una energía de instinto y otra de represión en el hombre y la mujer. De allí que el deseo en sí puede ser peligroso porque se manifiesta para unirse a alguien pero también para destruir en esa unión la identidad del otro²³. Así la mujer bella se puede volver mala cuando se torna amenaza. Se da una polaridad en el adorador, pues la desea, le fascina pero al mismo tiempo le teme profundamente²⁴.

En el verso "soy negra y hermosa" la autora ve una ambivalencia. Si la negritud, dice, es contraria a la belleza, supone desprecio, la belleza, en cambio, envidia. Envidia y desprecio son términos gemelos, aspectos del proceso estético: acercamiento por fascinación, distancia por desprecio/temor. De manera que la piel oscura es ambivalente: es despreciada pero a la vez envidiada. En contraposición con las muchachas de Jerusalén, doncellas de la ciudad, no quemadas por el sol, inmaculadas, la pastora vive en el campo, libre, menos idealizada, más disponible; ella, dice Landy, representa los deseos escondidos de las doncellas.

La Sulamita habla de la tierra y su trabajo, su oscuridad evoca la tierra y un atributo de la tierra es la fertilidad que se expresa en el hombre a través de la relación sexual; en oposición, las muchachas de Jerusalén están en una civilización conservadora que excluye la vitalidad, la subversión de las clases bajas. Sus energías más bien las dirigen para la preservación

propia, para resistir al cambio. Hay pureza en ellas, pero inocencia en la pastora; y como la inocencia precede al bien y al mal, es ella quien actúa con plena libertad. Ellas desean ser como la Sulamita pero tienen temor. Sin embargo, en un momento del poema la amante llega a ser su líder y en ellas se da una cooperación entre el campo y la ciudad, el eros y la muerte, la inocencia y la pureza. Aquí se presentan los contrarios en mutua dependencia.

La Sulamita es comparada en el poema simultáneamente con las cortinas o pabellones de Salomón y las tiendas de Cadar. Las tiendas están en el desierto y son negras, las cortinas están en el palacio real y son brillantes, de lujo. Los extremos se unen. Se une la nómada y el rey, pero no obligados por las leyes o la sociedad, sino que su unión representa una "libertad irresponsable"²⁵.

Francis Landy hace ver en Cant. VI.8 otro cuadro de ella opuesto a la negritud de I,5. En ambos pasajes se hace énfasis en su belleza natural en contraposición con la belleza cultural de las reinas y concubinas. Aquí (VI,8) ella surge en la realeza como algo nuevo; trasciende la sociedad y se convierte en figura cósmica, señalando que en el amor la eternidad llega a ser humana. Esta sería para la autora la esencia del clímax de El Cantar que se manifestará en VIII,6: "Porque el amor es tan fuerte como la muerte".

2. Conclusión del acercamiento hermenéutico-simbólico

Este valioso estudio de Landy nos ha dado varios elementos para nuestro análisis. En primer lugar, sus concepciones literarias nos parecen pertinentes, especialmente en lo que se refiere al texto y lector/crítico. Al igual que ella pensamos que el texto es un complejo universo de discurso, que el crítico debe trenzar las correlaciones y diferencias del poema y que el lenguaje

(nosotros decimos texto) combina dos funciones, la que ella llama "gramática de los sentidos" y la emotiva; en esta última categoría observamos un parecido con lo que nosotros llamamos discurso legible y discurso leíble. En segundo lugar su estudio nos ha ayudado a formular una de las propuestas de nuestro análisis. Se refiere a la ambivalencia de los términos y a las oposiciones unidas como la belleza: cualidad atractiva pero amenazante a la vez. La autora analiza esta ambivalencia en algunos episodios interrelacionados, nosotros en cambio lo haremos en todo el discurso, pues ese elemento lo consideramos como un símbolo en el texto de El Cantar; se trata de la mezcla de elementos de la antítesis AB: ciudad-campo, rey-nómada, inocencia-malicia, amor-muerte, materia-espíritu. Por último la autora, según nuestro punto de vista, juega con las combinaciones enigmáticas cuando "en-cadena" semas, tales como tierra-trabajo-fertilidad-relación sexual, o sea, cae también en el terreno del juego con el significante. Por eso creemos que se acerca así al reconocimiento del placer del texto, aunque no lo explicita en términos barthianos.

Para concluir con una palabra sobre el juego, nos parece que ella mezcla varios, divertidos y emocionantes. Como el de las escondidas, o el de la pantomima que consiste en descifrar los gestos que el otro intenta comunicar, o el de esas canciones largas que se inician con un detalle y van encajándose poco a poco otros detalles hasta construir una canción sin fin, o el de las adivinanzas cuya clave hay que descubrir para dilucidar el enigma.

F. Análisis comparativo por intertextualidad

Phyllis Tribble²⁶ y Francis Landy²⁷ comparan el texto de El Cantar de los Cantares con el texto de Génesis II-III, el episodio del Edén. Por eso hemos llamado a su trabajo análisis comparativo por intertextualidad.



Landy trabaja, como hemos visto, con equivalencias simbólicas. Tribble ve en el erotismo del poema una sinfonía con voces y silencios. Ambas extienden el texto de El Cantar al jardín de los orígenes de la creación, el Génesis.

Para Tribble El Cantar es la llave hermenéutica que nos permite entrar al jardín de las delicias de Gn. II, antes de la "caída". Es como si fuera una ampliación del verso de Gn. II,23. Landy, por su parte, interrelaciona solo la figura del jardín de los dos textos:

1. La figura del jardín: área de deleite y necesidad²⁸

Esta figura aparece ampliamente en Cant. IV,12-V,1 y en VI. El jardín es una área cerrada y cultivada para deleite y por necesidad. Allí el hombre colabora con la naturaleza. La figura está relacionada con la amada, muestra el cuerpo y la personalidad de ella. El jardín en el poema es algo estético y también sexual. El lenguaje, al igual que el jardín, es cultivado, organizado, se trata de manifestar la experiencia en forma artística.

En Génesis III,6-11, dice Landy, el hombre realiza a través del amor su potencial pleno como ser humano; allí el hombre es transfigurado por medio del amor. El árbol de vida y conocimiento en Génesis es el manzano en El Cantar, que significa el amante manifestado a través de una metáfora poderosa y erótica (Cant. II,3).

En El Cantar el hombre trata de recrear el paraíso cooperando y explotando la naturaleza. La civilización, a veces hostil, sobrevive gracias al amor como el valor último. Por eso en El Cantar el paraíso es limitado. Esta situación se invierte en Génesis II, 16 cuando acontece "la caída". Las metáforas sexuales no existen en Gn. II-III, pues se habla sin necesidad de ellas; en El Cantar, en cambio, se presenta la desnudez sólo a través del lenguaje metafórico y metonímico. Ellos, dice Landy, reemplazan los genitales.

2. Una sinfonía del erotismo²⁹

Para Phyllis Tribble El Cantar de los Cantares habla de amantes con susurros de intimidad, gritos de éxtasis y silencios de consumación. Ella oye una sinfonía de erotismo que se vive en algún lugar, entre la tragedia y el éxtasis de la vida diaria.

Las voces de El Cantar fluyen espontáneamente, produciendo metáforas altamente connotativas. Tribble sostiene que a veces es imposible discernir dónde finaliza el vehículo y donde comienza el tenor. El lenguaje de El Cantar es evasivo, pero esta evasión nace de los secretos que hay entre la pareja.

Lo incierto de la identificación de los amantes en el poema es una dificultad para el observador, pero no para los participantes, pues Tribble afirma que en el eros todas las voces se mezclan, de allí que El Cantar invita más que todo a la imaginación.

Los sentidos en el discurso se combinan. Dice Tribble:

Lo visual tiene que ser oído, lo auditivo visto. El amor en sí mezcla lo visto, el sonido, el sentido y el no sentido. De esta manera las voces de El Cantar de los Cantares alaban y elevan la creación de la sexualidad en Génesis II. 30

Los temas comunes entre El Cantar y el Génesis son la creación y consumación de la sexualidad, lo lírico del discurso, el énfasis sobre la mujer y la ausencia del nombre Dios.

Este último aspecto es interesante, pues curiosamente en El Cantar no se menciona a Dios, y en el Génesis hay también una retirada de Dios o de su palabra en el momento que surge el breve poema erótico de Gn. II,32. Por eso Phyllis Tribble afirma que la creación de la humanidad encuentra su fundamento en la sexualidad.

Otro aspecto importante que observa la autora en Cantares y Génesis es la relación trabajo-deleite, aspecto que también observó Francis Landy aunque

bajo la denominación necesidad-deleite. Para Tribble en El Cantar el trabajo y el juego van juntos. El hombre es un pastor pero su ocupación es el juego sexual: el pastorea "lilis" (II,16,VI,3) y ella es una "lily" (II,1,2). El es rey (I,4,VIII,11,12) pero nunca gobierna sino que provee lujos para el cuidado del amor. Es por eso que esta autora afirma que El Cantar redime el trabajo, el cual después de "la caída" fue visto como un suplicio (Gn. III,16,19: "trabajarás con el sudor de tu frente").

En relación con la mujer, en el poema de El Cantar su situación es de igualdad, su preeminencia es obvia. Además, la sentencia de dar a luz con dolores no ocurre en el poema, sino que más bien hay belleza en el nacimiento. En Cant. VIII,1 ella habla al mismo tiempo de su concepción y su deseo de unirse sexualmente con su amante en el mismo lecho: "...te metería en casa de mi madre en la alcoba en que me crió, te daría a beber vino aromado...".

En Génesis III ella se somete al hombre, en el poema de El Cantar ella es quien lo introduce a la casa de su madre. Tribble considera que en Gn. III, después de la "desobediencia", el hombre gobierna y domina a la mujer destruyendo la unidad y pervirtiendo la sexualidad, y que, por lo tanto, El Cantar de los Cantares, lugar de armonía y de goce, es al mismo tiempo una propuesta redentora de aquella tragedia, y un reflejo de lo que fue el inicio de la creación en Génesis II. De allí que para Tribble el erotismo "llega a ser adoración en contexto de gracia".³¹

Finalmente la autora ve en los querubines y la espada de fuego que custodian el jardín del Edén (Gn. III,24) la prohibición para entrar en ese paraíso a aquellos que lujurian, moralizan, legislan o explotan, y la acogida permanente a "los amantes que juegan y vagan en las delicias del erotismo".³²

3. Conclusión del acercamiento comparativo por intertextualidad

Las contribuciones de Francis Landy y Phyllis Tribble son muy valiosas, especialmente las de esta última.

Con respecto al aporte de Landy, en nuestro análisis retomaremos algunas de sus propuestas de sentido. Anticipamos, por ejemplo, que la relación de deleite-necesidad en el trabajo del jardín (entendiendo esta palabra con sus connotaciones cuerpo-tierra) se verá también en otros momentos de El Cantar, como por ejemplo el momento de la ausencia del amante, pues él es simultáneamente necesidad y deleite.

En cuanto al estudio de Tribble hay cinco aspectos que nos llaman la atención y que nosotros desarrollaremos más en nuestro análisis del discurso poético.

a) El hecho de oír en El Cantar una sinfonía

Aquí Tribble, sin mencionarlo, está haciendo alusión a los niveles del discurso que ya hemos mencionado en otras ocasiones: aquel que cuenta una historia o anécdota y aquel que se percibe en el "entrerrejado" del texto o entre las líneas del discurso. Este último es leíble pero no legible; así, por ejemplo, el detectar, por los semas y el ritmo, los susurros, los gritos y los silencios de consumación. El encuentro de ambos produce la sinfonía.

b) Lo dudoso de la identificación de los amantes: problema solo del observador

El no saber quién es el sujeto que habla es un obstáculo común en el discurso poético de El Cantar. Pero Tribble rechaza este problema como falla del discurso, y más bien lo toma como unidad sémica. Aunque no lo dice, lo intuye, pues afirma que la dificultad de la identificación de los amantes no lo es para



ellos, sino para los que observan. Nosotros también veremos ese aspecto no como dificultad, sino como un sema vacío que invita a quien se ofrezca a ocupar el lugar vacante y participar del amor.

c) La combinación de los sentidos visual y auditivo

La autora capta muy bien la yuxtaposición de lo visto y lo escuchado, al decir que lo visual tiene que ser oído y lo auditivo, visto. En efecto, cuando el lector se deja llevar por los tejidos del texto de El Cantar, hay un momento en que los deslindes de las normas gramaticales se pierden. Por ejemplo, pueden aparecer en el sintagma verbos combinados con objetos que gramaticalmente no le corresponden. La expresión "beber amores" que surge de un cruce de sintagma con paradigma es agramatical, pero placentera. En nuestro análisis observaremos cómo a veces se yuxtaponen los sintagmas con los paradigmas.

d) La relación trabajo y juego

Para Tribble estas dos actividades van juntas. En efecto, aquí vemos un juego entre denotaciones y connotaciones. En El Cantar el trabajo es como un juego: "Vamos a ver si las viñas ya florecieron..." puede connotar "vamos a ver si ya podemos amarnos"; el pastorear en el jardín, decía Marcia Falk, es una actividad sexual³³. "Me pusieron a guardar la viña y la mía no la supe guardar" es no tomar en serio el trabajo, o transgredir las normas impuestas por los hermanos al perder la virginidad.

e) La mujer en una relación de igualdad con el varón

Tribble nos recuerda que la mujer en el poema tiene una posición privilegiada: aparece más veces, su iniciativa es mayor que la del varón, la palabra madre se halla seis veces mientras que el vocablo padre ninguna. No obstante esta predilección por la mujer de parte del texto, la relación amorosa de los amantes se da en un plano de igualdad, se trata de una relación auténtica, pues no hay dominantes ni dominados. Veremos en nuestro análisis que en "el

juego" de los amantes debe haber un "empate". Si alguien quiere imponerse sobre el otro por medio del poder o de las riquezas, como Salomón, el juego se termina.

G. Observaciones del Capítulo II

La mayor parte de los aspectos relevantes ya los mencionamos al final de cada apartado. Sin embargo, queremos subrayar tres puntos generales que sobresalen del segundo capítulo y que nos serán muy útiles para la segunda parte de este trabajo.

- A través de estos acercamientos que consideran los significantes hemos logrado percibir diversos mecanismos del discurso poético, varios de ellos no explicitados por los propios autores. Estas percepciones de manera global las proyectaremos en nuestro análisis, reinterpretándolas.

- Varias propuestas de sentido sugeridas por la combinación que se hizo de los significantes volverán a aparecer en nuestro estudio y se verán confirmadas por medio de la utilización de otros procedimientos de análisis. Estas fueron en su mayoría destacadas por nosotros al comentar los acercamientos respectivos.

- Los estudios aquí considerados, muchos de ellos novedosos y sugestivos, nos han inducido a concebir la idea de juego en la lectura y análisis del poema. Vamos, pues, a introducirnos en las redes del texto, en el mundo de los sentidos sugeridos por las connotaciones, y lo haremos en forma de juego, siguiendo las movidas del juego del amor.

SEGUNDA PARTE

UNA NUEVA ENTRADA AL TEXTO DE EL CANTAR DE LOS CANTARES

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.

Umberto Eco

...las palabras ya no son concebidas ilusoriamente, como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta.

Roland Barthes

P O R T I C O

En la primera parte de este trabajo observamos diversas interpretaciones y modos de entrar al texto de El Cantar de los Cantares. Con ello constatamos que la llave de la cual nos habló Saadia ben Josef¹ para entender el sentido del poema no está perdida, sino que no existe, pues el texto está abierto y presenta múltiples sentidos de acuerdo con la óptica del que lee.

En relación con El Cantar es posible constatar que en muchos casos, por una especie de moralismo, se ha intentado clausurar aquellas entradas disponibles del texto que conducen a la relación erótica de los amantes, y se ha propuesto como entrada privilegiada aquella que lleva a una relación espiritual (Dios-hombre), sin tocar la materialidad de la vida de los amantes y de los significantes. Las mil entradas a la red del texto no tienen jerarquía, y por lo tanto es imposible invalidar las que el lector evite por cualquier motivo privado.

De manera que se debe escoger una entrada sin clausurar las otras e incluso decidirse a entrar, porque algunos lectores hablarán del poema o sobre el poema sin haber entrado jamás en el goce de la lectura del texto.

En este análisis se ha optado por la entrada que conduce a la relación erótica de los amantes y a la relación erótica del texto. Se intentará devolverle la sexualidad a los amantes de la anécdota, a los signos lingüísticos y a los lectores, pues la mayoría de las interpretaciones que se han hecho del poema le han negado el placer al texto, en sus diferentes instancias. A El Cantar de los Cantares le ha sucedido lo mismo que a la amante del poema, la Sulamita, en Cant. 8.8-9, que dice:

Nuestra hermana es tan pequeñita
que no le han crecido los pechos
¿Qué haremos con nuestra hermanita
cuando vengan a pedirla?

Si es una muralla,
le pondremos almenas de plata;
si es una puerta,
la protegeremos con planchas de cedro.

Es decir, los hermanos de la amante, al final del discurso poético, niegan la sexualidad de su hermana intentando desmentir dicho discurso. Esa ha sido la suerte del texto de El Cantar de los Cantares. Se ha querido, en muchos momentos de la historia, cancelar esta entrada adornando el poema con "planchas de cedro" importado, no de Líbano, sino de occidente. De acuerdo con una óptica dualista que divide el mundo en espíritu y materia,² se ha obviado el carácter eminentemente sexual y sensual de los cuerpos de los amantes y del texto. Se ha mitificado el texto sin pasar por su materialidad. Se adorna el discurso afirmando que es la más sublime y hermosa canción, pero no se disfruta de ella, ni se permite a los otros que la gocen en su sentido concreto, sino solo en su trascendentalidad; con ello, por consiguiente, se le está negando también la sexualidad al lector.

Ella afirma hiperbólicamente su sexualidad; incluso añade un erotismo mayor al subrayar que ella es "mensajera de paz" a sus ojos, pues esa palabra en hebreo puede significar también "fuente de gozo".³

"Mis pechos son torreones y yo soy a sus ojos mensajera de paz" son palabras mágicas -como las de Alí Babá- que sirven de conjuro⁴ para abrir puertas clausuradas del texto, para entrar en él, disfrutarlo y jugar con sus formas.

Como ya mencionamos anteriormente, escogimos los planteamientos de Barthes y Huizinga para nuestro análisis.⁵ Huizinga, porque reivindica el aspecto lúdico del ser humano, y Barthes porque propone un método que nos conduce coherentemente hacia la entrada del texto que elegimos: el juego del erotismo. Estas propuestas al combinarse en la lectura de El Cantar de los Cantares, muestran su

gran compatibilidad y productividad.

Esta segunda parte contiene dos capítulos. En el tercero planteamos el marco teórico, "el juego del juego", fundamento de nuestro estudio; el cuarto capítulo corresponde al análisis de El Cantar de los Cantares, o el juego del amor.

CAPITULO III

EL JUEGO DEL JUEGO

A. Homo Ludens

Queremos valorar la dimensión lúdica del hombre, frecuentemente olvidada en nuestras sociedades. El ser humano no es solo Homo Sapiens y Homo Faber, sino también Homo Ludens. Esta categoría, propuesta por Huizinga,⁶ lleva a pensar en la importancia de esta capacidad humana.

La cualidad lúdica del ser humano abarca muchas áreas de su existencia. Se manifiesta en el juego, en su sentido amplio, el cual incluye la fiesta, el arte, el amor, la charla... Huizinga llega a la conclusión de que la cultura, en sus orígenes, se desarrolló en el juego y como juego en todas las fases: en el culto, la poesía, la música la sabiduría, el derecho y hasta en las reglas de la lucha con armas.⁷

Hoy día en América Latina, continente pobre y explotado, enfatizamos, y con razón, la importancia de la satisfacción de las necesidades básicas del hombre: el trabajo, el pan, la vivienda, el vestido, la educación y otras. Sin embargo, simultáneamente, el pueblo necesita momentos de esparcimiento, de fiestas, de alegrías, de amores de contemplación; ello, junto con el pan, le da sentido a su existencia. Por lo tanto, es importante subrayar que el juego va a la par de las necesidades básicas.

En nuestra sociedad de consumo, orientada por la lógica de la rentabilidad, las cosas sin precio pierden importancia: y si se promueve el juego es por algún provecho rentable que pudiera ofrecer. El tiempo de la pausa, de la informalidad, de lo que no se estructura en el "consenso" social, casi no cabe en nuestras actividades impregnadas de una visión utilitaria de las cosas. Jean Duvignaud se lamenta a cada momento de una falta de "epistemología

para hacer frente a esas manifestaciones irrepetibles, inopinadas que son la fiesta, la creación artística, los sueños, la práctica de lo imaginario que es el juego".⁸

El arte tiene una posición privilegiada en relación con la cualidad lúdica del hombre. Posiblemente como dice Bataille, fue el trabajo que liberó al hombre de su animalidad original, fue "el fundamento del conocimiento y de la razón"; pero, añade este autor, la consumación última del ser humano, no fue "el resultado de un trabajo útil" sino el juego o la obra de arte que no conlleva la preocupación del provecho. Para Bataille fue el juego que promovió la obra de arte:

En el momento en que, vacilante, apareció la obra de arte, el trabajo era, desde hacía cientos de miles de años, la obra principal de la especie humana. Al fin y al cabo, no es el trabajo sino el juego, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el hecho de que el trabajo se convirtiera, en aquellas auténticas obras de arte, en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad. Ciertamente, el hombre es, esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego.⁹

Y continúa: "Insisto en ello con respecto al arte (al nacimiento del arte): el juego (o diversión) humano, verdaderamente humano, fue primeramente un trabajo que se convirtió en juego."¹⁰

El arte, por supuesto, es producto también de una labor. Pero juego y trabajo no se oponen porque al fin y al cabo el trabajo puede convertirse en juego, y en la creación del objeto artístico hay trabajo. En El Cantar de los Cantares el trabajo y el juego van unidos; recuérdese al respecto el análisis de las tesis de Phyllis Tribble en el segundo capítulo de nuestra investigación.¹¹

También Huizinga afirma que la poesía, como factor de cultura primitiva, es una función lúdica que nace en el juego y con el juego; en un principio era un juego sagrado, pero incluso, en su carácter sacro, este juego "se man-

tenía constantemente en la frontera de la alegría desatada, de la broma, de la diversión".¹² La conexión entre lo lúdico de la poesía y del juego es muy estrecha. El lenguaje poético juega con las imágenes, las asociaciones, los enigmas, las construcciones artificiales de la frase, y también conduce al lector a hacer un paréntesis de su vida cotidiana, dirigida por la racionalidad. Así mismo, la crítica literaria puede abrirse a la dimensión lúdica, y eso es lo que se intentará en el siguiente capítulo. Más adelante discutiremos con detalle este último aspecto.

Vamos a jugar con el texto, con los significantes; descifraremos secretos, disfrutaremos de los posible sentidos eróticos connotados por las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. Esto no se ha hecho todavía, o se ha trabajado muy poco, como se puede concluir del material estudiado en la primera parte.

Se trata del juego del amor. El amor entra también en la categoría de pasatiempo porque pertenece a lo lúdico; en él participan elementos del juego: obstáculos, sorpresas, resistencias simuladas, tensiones, éxtasis, impresiones y tiempos límite fuera de los ordinarios.¹³

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

En vista de que queremos leer El Cantar desde la perspectiva lúdica, vamos ahora a mostrar la relación placentera que hay entre el texto y el lector. Para este apartado utilizaremos básicamente las propuestas de Roland Barthes.

El texto es un cuerpo,¹⁴ así como también el lector. Este sabe leer no solo con los ojos o la mente, sino también con su cuerpo. Hay palabras o frases penetrantes, profundas, a las cuales "por alguna nostalgia indefinida"¹⁵ 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. . .).¹⁶

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."¹⁷

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.¹⁸ Estos códigos, al trenzarse, 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 barthiana "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".¹⁹ Rubem Alves, hablando sobre la sensación del cuerpo frente a ciertas palabras dice: "coisa delicada esta nosso corpo, tapeceria de carnes tecida sobre palabras".²⁰

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 el lector incitando al texto a que muestre sus connotaciones y se goce en la polisemia.

Hasta aquí solo se ha hablado de las relaciones entre el texto y el lector, ¿y el crítico? Algunos, como Barthes, los expulsan del goce, porque trata al cuerpo (texto) anatómicamente, habla sobre él científicamente y por lo tanto su texto resulta poco erótico. Nosotros creemos que, en cuanto al producto del crítico, 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; además de su sensibilidad analítica debe tener "la facultad imaginativa y poética, pues como el lector, recrea el poema miméticamente, adoptándolo como su propio sueño, mito o fantasía".²¹

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".²² Nos recuerda también que en latín saber y sabor tie-

nen 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.²³ Sapientia es "ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor".²⁴

A pesar de la afirmación explícita y negativa de Barthes en relación con el crítico, creemos que él, en tanto tal, aceptaría su experiencia placentera sentida al analizar, por ejemplo, la Histoire de l'Oeil, de George Bataille, análisis en el cual va descubriendo todo el erotismo de un objeto -el ojo- al notar el encadenamiento o "entrelace de metáforas" y el "sintagma forzado de la metonimia".²⁵ Además, sus discursos recientes como crítico son, a nuestro parecer, bastante sensuales debido a las metáforas eróticas que utiliza, y a otros recursos similares.

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

En este apartado veremos con más detalle en qué consiste el placer del texto. Continuamos con los presupuestos barthianos.

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, como 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).²⁶ 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".²⁷ 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 le 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. . . .²⁸

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.²⁹ 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. . . .³⁰

Aunque el autor afirma que este segundo régimen de lectura, como él lo llama, se da en los textos modernos y contemporáneos, también se asoma en El Cantar de los Cantares. Esto 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,³¹ o la anécdota (historia) y la narratividad. El texto de El 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 de El Cantar se satura de placer erótico por el juego entre la anécdota (que es erótica) y la narratividad (también erótica).

Barthes cree que para releer un texto es necesario volverse "voyeurista",³² en el sentido de observar clandestinamente el placer del otro; el lector debe ser "pervertido", psicoanalíticamente hablando, o sea, debe transgredir las normas, entrar en el ritmo de lo que se lee y de lo que no se lee.

Sin embargo, ya que un lector voyeurista vive el placer en su soledad, creemos que el lector de El Cantar deberá ir más allá de mirar placenteramente, no debe quedarse en el "voyeurismo", debe participar activamente en el mundo de los amantes, ocupar puestos vacantes debido a la ausencia de los nombres propios, como ocurre en ese poema. Esto lo veremos más concretamente en el análisis. Por lo pronto lo que se debe rescatar de la analogía mencionada (lector-voyeurista) es el hecho de que con ello se le devuelva la sexualidad no solo al texto, sino también al lector.

¿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 planteamos posteriormente, de la siguiente manera:

a) Ciertas rupturas, ciertos choques entre códigos antipáticos, por ejemplo un neologismo pomposo e irrisorio a la vez, un mensaje pornográfico dicho en frases puras.

b) La duplicidad en las obras de la modernidad, cuando se unen los dos límites: el prudente o canónico, y el móvil o vacío.

c) Los lugares quemantes de la anécdota. Al buscarlos el lector tiende a consumir páginas y páginas para identificar las articulaciones de los sucesos.

d) La elevación del valor del significado al rango del significante. Es-

cribir, por ejemplo, en un panfleto político la palabra "haristokrasia" con esa ortografía.

e) Lo corto de un texto; "aquel que se presenta como una introducción a lo que no se va a escribir más".

f) El cambio o entrecruce de códigos en el texto; por ejemplo entre la lengua literaria y la lengua puramente gramatical.

g) La intertextualidad. Lo antes visto y reconocido ahora.

h) Lo nuevo, lo inesperado a los ojos del lector.

i) La repetición hasta el exceso, hasta que se entra en la pérdida, en el cero del significado.

j) Una figura percibida en el texto, o sea, el modo de aparición del cuerpo erótico en el perfil del texto.



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

a) Al volverse "voyeur", al observar clandestinamente el placer del otro.

b) Cuando no se reduce el texto al funcionamiento gramatical.

c) Cuando se revierte la historia noble, la contada en forma pura, y se envilece.

d) Cuando se nota la relación diferente entre la representación y el objeto, el modo de contar y la historia erótica.

e) Cuando no se respeta el todo y se deja llevar al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones del lenguaje.

¿Cómo se siente el placer?

a) Como un instante insostenible, imposible.

b) Como un estado extraño que comunica la atopía del texto: incompatibilidad, calma.

c) Como un goce simultáneo a través del texto, de la consistencia del yo y de su caída. Se vive como en una "contradicción viviente".

d) Hay dos tipos de placeres: uno que se muestra triunfante (heróico, musculoso), y otro que se manifiesta en forma de una deriva, como "el corcho en las olas".

e) Se manifiesta deseo de producción, pero no deseo de imitación: producir otro texto, uno nuevo.

Partiendo de la obra de Barthes hemos resumido los momentos en los cuales, según él, el texto muestra su erotismo. 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.

Como se puede observar, esos momentos eróticos del texto 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 aún cuando no hable explícitamente de amor erótico.³³ 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".³⁴

Esta última afirmación 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 de los Cantares produce la mayoría, aunque no todos con la misma intensidad. Se produce con cierta regularidad la duplicidad, los discursos paralelos: uno legible y otro leíble, entre líneas; el entrecruce de códigos o sintagmas; la intertextualidad y la intratextualidad (esta última no mencionada en El placer del texto); 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 (lexía 12). Por último, el texto es corto, y esta es otra característica del placer del texto que presenta nuestro poema.

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 este en forma plausible, solo en la mente del lector, o, en otras palabras, en el discurso leíble. Un ejemplo en las lexías 45-55: 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, sin embargo, la desarrolló el discurso clandestino.

El momento que no se da marcadamente es el de "los lugares quemantes de la anécdota"; esto se debe básicamente 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 barthiano para "desnudar" el texto y gozar de él.

D. Las reglas del juego

Las normas por lo general son tediosas. Igualmente ocurre con su explicación, sin embargo, todo juego sigue sus procedimientos. Jugar con el texto de El Cantar de los Cantares implica, pues, manejar ciertas reglas para disfrutar de la polisemia. En este apartado presentaremos en forma enumerada, las normas que regirán nuestro análisis. Advertimos que nuestro discurso aquí se vuelve más rígido debido al tema que tratamos.

1) Se va a analizar el poema como texto, en el sentido barthiano del término; por lo tanto, mientras dure el juego se dejarán suspendidas las categorías tradicionales de género, métrica, ritmo, etc.; se entrará en el ámbito del semanálisis.

2) El análisis va a desarrollarse como un juego. Se combinarán formas. Considerando que éste supone sorpresas, obstáculos, angustias, éxtasis, simulaciones y otros, se buscarán esos estados en los movimientos del juego o jugadas. El juego lo construiremos en dos tiempos con una pausa de intermedio. Son como partidas o partidos en los cuales dos cuerpos se encuentran (el de los amantes); el cuerpo del texto, o sea, los significantes, se harán cómplices con uno y otro en la medida que van apareciendo los movimientos del juego.

3) Para observar de cerca y en "cámara lenta" el movimiento del juego y su polisemia se utilizarán las siguientes técnicas de Roland Barthes que aparecen en su libro S/Z:

a. Se fragmentará el texto en lexías (unidades de significado) de un tamaño propicio para observar los sentidos o connotaciones. Las lexías podrán ser largas o cortas. Esta división es arbitraria.

b. Se rastrearán cinco códigos entrelazados del texto:

El código de las acciones, llamado también proairético, representado en nuestro análisis con la abreviatura Acc. Este código es el de los comportamientos; sus acciones se organizan en series, las cuales forman secuencias. En la medida en que se constituye una secuencia se le asigna un nombre genérico y se enumeran las acciones según vayan apareciendo. Por ejemplo, en las lexías 24-34 de El Cantar aparece el código de las acciones (Acc.); este forma una secuencia que le hemos nombrado "amar", las acciones que acontecen son: 1 llegar, 2 querer entrar, 3 persuadir, 4 insistir, 5 pedir ayuda, 6 pertenecerse mutuamente, 7 retornar. Ya que el poema trata de amor, la secuencia "amar" se repite varias veces en nuestro análisis.

El código cultural o de referencias, llamado también gnómico, representado en nuestro análisis con la abreviatura Ref. Este código hace alusión a una ciencia o a un saber, sea físico, médico, psicológico, histórico, literario o semiológico. Se funda en opiniones corrientes o verdades endoxales. Ejemplo, lexía 17: "Dadme fuerzas con pasas y vigor con manzanas"; según se creía en el oriente antiguo, las pasas y las manzanas eran frutos afrodisíacos (Ref. código gnómico de cultura antigua). En este código hemos incluido los momentos "coquetos" del texto, remitiéndolos al saber de la semiología. De manera que se encontrará, con cierta frecuencia, la forma Ref. Código semiológico: el placer del texto.

El código sémico (Sem.). Este código es el que ofrece la connotación de personas, lugares, objetos. Por ejemplo la lexía 10: "Amada, te pareces a la yegua de la carroza de Faraón" tiene dos semas; +Sem. hermosura, ++Sem. bravura (las yeguas eran predilectas en las guerras).

El código simbólico (Simb.). Este código, como dice Barthes, "abarca un espacio de sustituciones, de variaciones, es un lugar propicio de multivalencia y reversibilidad, la tarea principal está en mostrar que se accede a

ese campo por varias entradas iguales, lo que hace que sean problemáticos su profundidad y su secreto".³⁵ El símbolo central de El Cantar de los Cantares, según nuestro análisis es la mezcla de elementos contrarios: es que en el erotismo los contrarios se unen. Por ejemplo, en la lexía 86 "Eres bella, amiga mía, como Tirsa..., terrible como escuadrón a banderas desplegadas..." encontramos la combinación de elementos antitéticos: belleza-terror o atracción-amenaza. La seña para indicar este código simbólico es: Simb. AB mezcla de elementos contrarios. Este símbolo se dará en todo el discurso como característica distintiva. En varios casos los opuestos combinados son materia y espíritu, eso da pie para afirmar que en El Cantar se desintegra la dicotomía materia-espíritu.

El código hermenéutico (Her.). Este código integra una serie de unidades que articulan una pregunta, su respuesta y los diversos accidentes que preparan la pregunta, retardan la respuesta o plantean un enigma y lo llevan a su desciframiento. Los morfemas de la frase hermenéutica son 1 tematización (marca del sujeto, objeto del enigma), 2 planteamiento, 3 formulación del enigma, 4 promesa de respuesta, 5 engaño, 6 equívoco, 7 bloqueo, 8 respuesta suspendida, 9 respuesta parcial, 10 revelación o desciframiento.³⁶ En el texto de El Cantar no se dan todos los morfemas de la frase hermenéutica (nunca aparecen los morfemas 4, 5, 6 y 7). La mayoría de los enigmas presentes generalmente quedan suspendidos (morfema 9), y esa es precisamente la respuesta: la no respuesta. No se sabe en muchos casos quién habla, o a quién se habla. Ese enigma sin respuesta es ya propuesta de sentido: según nosotros significa que el vacío que produce la ausencia del nombre del sujeto pueda ser llenado por cualquiera, incluyendo al lector; que en el amor hay igualdad en la participación, cualquiera puede tomar la iniciativa de pronunciarse; esta incertidumbre del sujeto produce intranquilidad, aspecto propio del juego.

3) Se han colocado algunos "imanes imaginarios" en los dos tiempos o partidos del discurso con el fin de atraer grupos de lexías y formar articulaciones en el corpus o las jugadas del juego. A estas agrupaciones de lexías las hemos denominado movimientos. Se caracterizan casi todas por el inicio y cierre de una relación sexual de los amantes, mostrada a menudo por la connotación de los significantes del discurso. En este punto nos separamos un tanto de la obra S/Z en el sentido de que en Sarrasine, novela que analiza el autor, intenta solo abrir el texto sin conformar ninguna estructura ni dilucidarla, sino simplemente mostrar la pluralidad del texto. En nuestro análisis le hemos dado una cierta estructura global, al dividir el texto en dos tiempos y, estos, en movimientos. Abriremos el texto de El Cantar de los Cantares al igual que Barthes, pero haremos simultáneamente una breve propuesta de sentido, una cierta "clausura" en cada movimiento al ir leyéndolo.

4) Los códigos o voces del discurso van marcados con la seña +.

5) El número de la lexía aparece al inicio de la misma, entre paréntesis.

E. Conclusión del Capítulo III

En este capítulo hemos planteado la importancia de la dimensión lúdica del ser humano. Huizinga, en primer término, pero también Duvignaud y Bataille nos ayudaron a postular los aspectos más importantes del juego, entendido este en su sentido amplio.

En esa misma perspectiva lúdica presentamos la relación que existe entre el texto y el lector/crítico. Se trata de una relación placentera en la cual ambos se seducen.

Todo lo anterior, incluyendo la primera parte de la investigación, nos sirvió como marco para plantearnos la posibilidad de jugar con el texto, con sus significantes, y de abordar el erotismo como tema fundamental de nuestro

trabajo-juego. En Roland Barthes encontramos el crítico que ofrece un procedimiento adecuado para nuestro objetivo. En efecto, sus obras El placer del texto, S/Z y otros nos indicaron el camino a seguir.

En síntesis, el capítulo contiene el juego del juego. Es decir, la fundamentación teórica y las reglas o normas que hacen posible la realización del juego.

Escogimos dicha modalidad porque nuestra intención, en última instancia, es hacer de la ciencia una fiesta.

CAPITULO IV

EL JUEGO EN EL AMOR

En el capítulo anterior presentamos la justificación y el método que seguimos para nuestro estudio de El Cantar. En este capítulo nos dedicaremos al análisis del poema desde la perspectiva del juego.

Este, dividido en dos tiempos, ofrece diez movimientos o jugadas en el primer tiempo y cinco en el segundo. Además el primer tiempo incluye el nombre del juego, una lexía que llamamos comodín y la pausa; de igual manera el segundo tiempo abarca un pacto, dos contratiempos, una nueva invitación y los comentarios.

Para facilitar la comprensión del juego repetimos que los movimientos están formados por varias lexías, cuyo número responde a un sentido atado al nombre de la jugada. Solamente el nombre del juego y la lexía comodín están compuestos por una sola lexía.

A. Movimientos del primer tiempo

1. El nombre del juego

(1) El mejor Cantar por Salomón

Este es el título del discurso poético. Se presenta como una conclusión anticipada o como una propuesta generadora de deseo: este cantar es el mejor; por lo tanto se incita al destinatario a que lo lea o lo posea. Veamos la lexía detenidamente.

+El mejor Cantar (que hablará de amor) connota la dimensión mayor humana (Sem. dimensión mayor humana); ++no hay manera de expresar el amor, por eso se le llama "el mejor" (Sem. inexpresabilidad). +++Por Salomón, la preposición "por" es ambigua¹ puede significar "de", y también "por causa de", por lo

tanto, hay un sema de ambigüedad; ++++El nombre Salomón connota sabiduría, riqueza, poder (Sem. sabiduría, riqueza, poder), y también hace referencia a un nombre histórico. +++++Otro sema, si se quiere agregar, ocurre solo en el hebreo: el nombre se lee shir hashirim asher lish^elomoh, este sonido es muy musical y dulce (Sem. musicalidad, dulzura).²

Una lectura de esta lexía altamente connotativa es la siguiente: el amor es la dimensión mayor humana, abarca una totalidad, es de carácter inexpressible y dulce como un canto que invita al ser humano a la ensoñación. No se sabe de donde viene, es ambigüo; es tan tentador como la sabiduría, la riqueza y el poder; por lo tanto se propone que se conozca este cantar.

2. La lexía comodín

(2) ¡Que me bese con besos de su boca!

Con esta lexía se inicia el juego; es una movida bastante atrevida, que acapara de inmediato la atención del expectador y del "voyerista". Esta lexía es la única en este movimiento, al igual que la anterior. Hay un cambio de pronombre entre esta lexía y las siguientes. De tercera persona singular pasará a segunda persona: tú. Además, de subjuntivo pasará a indicativo, de modo indirecto a directo: el juego empieza a adquirir mayor interés.

Este cambio nos permite dividir los movimientos del juego y elevar esta lexía a la categoría de "comodín", como la figura del juego de cartas. Con esta cualidad la lexía podrá insertarse en cualquier parte del discurso sin alterar el sentido.³ "Que me bese con besos de su boca" es una expresión original que inaugura ecos subsiguientes, cuya resonancia será escuchada en otras partes del discurso amoroso.⁴ Analicemos los diferentes sentidos de la lexía.

+Aquí aparece el primer código proairético o de las acciones (Acc. besar,

1. desear ser besada/o. La lexía expresa un deseo vehemente por medio del subjuntivo y de la reiteración pleonástica "besar", "beso", "boca" (Sem. pasión ardiente). +++Por medio de una operación paradigmática, una lectura de lo que no se dice pero se puede entrever, se adelanta algo de lo que sucederá en el transcurso del juego: la relación sexual; "que me bese con besos de su boca" sería equivalente a "que me haga el amor" si unimos los semas comunes de estos movimientos del juego: zona erógena, contacto, cavidad, lubricación, etc. De manera que simbólicamente se puede percibir una anunciación de lo próximo y común en el discurso: la relación sexual de los sujetos femenino y masculino. Esta actividad que señala la significancia forma parte del código semiológico (Ref. código semiológico: el placer del texto). ++++Si nos planteamos la pregunta del nombre propio: ¿quién habla? se levanta un enigma del código hermenéutico (Her. enigma l. tematización, identidad). La respuesta al enigma queda suspendida hasta las lexías No. 94 y 95, que identifican a la mujer como Sulamita. Sin embargo, aun el nombre propio es enigmático por su ambigüedad: ¿se refiere a una joven de la región de Sulam? ¿o al femenino de Salomón?,⁵ La posibilidad hace la lexía más polisémica. Este nombre no se vuelve a repetir, por lo tanto, la lexía alcanza un grado mayor de apertura, en vista de que toda respuesta posible es válida.

3. El deseo vehemente (lexías 3-5)

(3) Son mejores que el vino tus amores,
es mejor el olor de tus perfumes.
Tu nombre es como un bálsamo fragante,
y de ti se enamoran las doncellas.

(4) ¡Ah, llévame contigo, sí, corriendo,
a tu alcoba condúceme, rey mío:
a celebrar contigo nuestra fiesta
a alabar tus amores más que el vino!

(5) ¡Con razón de ti se enamoran!

El deseo vehemente permea estas lexías. Se percibe sobre todo en la No. 4, con los imperativos "llévame" y "condúceme", y el gerundio "corriendo". Hay euforia en la enunciación: un discurso clandestino supone una experiencia sexual. Aquí aparece (lexía 4) una articulación placentera entre dos bordes: el de la historia y el de la narratividad; la frase inocente: ir a la alcoba "a celebrar contigo nuestra fiesta" presupone detrás una actividad erótica. Este es uno de los momentos en el cual el texto toma su placer. En las lexías 3 y 4 hay uncruce de sintagmas: lo tangible (el vino/los perfumes) con lo no tangible (los amores/el ser): beber los amores del amante es un enunciado que quiebra las normas de la gramática y esto produce placer. Aquí aparece el símbolo de la mezcla de elementos contrarios, al combinar los amores (producidos por objetos animados) con el vino (objeto inanimado). En el análisis de todo el discurso aparecerán mezclados los elementos de la antítesis, como por ejemplo, plebe-realidad, belleza-horror, amor-guerra, ciudad-campo, jardín-desierto, materia-espíritu, ella-él. Se ha dicho que en el Eros no existen los contrarios y pareciera ser que aquí se confirma esa hipótesis.⁶ Analicemos ahora lexía por lexía.

- (3) Son mejores que el vino tus amores,
mejores que el olor de tus perfumes
tu nombre es como un bálsamo fragante
y de tí se enamoran las doncellas.



+A la acción de las secuencias de este movimiento se le puede nombrar "desear". En esta lexía se abre el juego amoroso con el coqueteo o galanteo (Acc. desear, 1 coqueteo). ++El sema de estos cuatro versos es "deseo": a) al considerar los amores como mejores y, b) al saber que hay terceros enamorados del mismo objeto (Sem. deseo). +++El vino embriaga, traslada a otro mundo, al igual que los amores y el perfume; el sema que conecta estos elementos es la pérdida de la conciencia (Sem. embriaguez). ++++La relación simbó-

lica entre los amores y el vino une elementos contrarios, en tanto que el vino es un objeto tangible y amores es un objeto no tangible. AB es el símbolo de la mezcla de elementos contrarios (Simb. AB elementos contrarios mezclados, vino-amores); +++++Al desear los amores más que el vino, se produce implícitamente un cruce de sintagmas: "el amor se bebe". Ello es parte del placer del texto (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(4) ¡Ah, llévame contigo, sí, corriendo,
a tu alcoba condúceme, rey mío:
a celebrar contigo nuestra fiesta
a alabar tus amores más que el vino!

+La enamorada quiere ser llevada (Acc. desear, 2 querer ser llevada).
++Sem. deseo vehemente marcado por los imperativos y el gerundio "corriendo".
+++La relación de los términos alcoba, alabar, amores, celebrar fiesta y "con razón..." connotan una relación sexual. Aquí corren paralelos dos tipos de discurso: el legible -lo que los ojos ven y leen-, y el leíble -lo que los ojos no ven pero pueden captar entre líneas-; esto es propio del código semiológico (Ref. código semiológico: el placer del texto). El texto leíble dice: "¡vamos a hacer el amor!"

(5) ¡Con razón de ti se enamoran!

+Esta lexía supone una experiencia previa, realizada entre la lexía anterior y ésta; no aparece en el discurso legible pero sí en el leíble: en aquella se hablaba de lo deseado, lo posible, en ésta se pronuncia una afirmación que nos permite sospechar placenteramente la realización de una experiencia amorosa entre los amantes. Después de ese espacio el texto lee: "ahora ya se por qué se enamoran de ti" (Ref. código semiológico: el placer del texto). Además no aparece la palabra doncella/virgen de la lexía 3. ++Acc. desear, 3 satisfacción. +++Sem. experimentación del amor.

4. La transgresión de normas (lexías 6 y 7)

(6) Tengo la piel negra y hermosa,
muchachas de Jerusalén;
como las tiendas de Cadar,
los pabellones de Salomón.
Mirad mi piel oscura,
es que el sol me ha quemado:

(7) enfadados mis hermanos de madre
me pusieron a guardar sus viñas:
y mi viña, la mía, no la supe guardar.

El régimen del erotismo para Barthes es, según vimos, la perversión,⁷ en el sentido de traspasar las normas, los hábitos. Las lexías 6 y 7 muestran por excelencia la transgresión, al mezclarse elementos contrarios de la antítesis, anunciada en el movimiento anterior. Los elementos de la antítesis: desierto-ciudad: ella se dice hermosa como las tiendas negras del desierto de Cadar (se hacían de piel de cabras negras) y las cortinas de la corte real de Salomón, lujosas y radiantes; plebe-realeza: ella es campesina y se unirá al rey más tarde. Los hermanos le imponen normas y ella las quebranta.

Se notará a lo largo del poema que los hermanos son fuerzas hostiles a la libertad sexual de la joven (lexía 119), ya que debido a su censura se interponen como "medianería"⁹ u obstáculo al amor de los enamorados. El texto los identifica con el plural masculino de tercera persona: ellos. Más adelante (lexía 119), serán señalados con la primera persona plural.

La madre, contrariamente a los hermanos, es inspiración o fuerza favorable. Llama la atención el hecho de que el padre está ausente en el texto, mientras que la madre aparece mencionada seis veces, principalmente como símbolo de la vida. No cabe duda de que el texto privilegia a la mujer, pues haciendo un balance de los actantes, las fuerzas hostiles son los hermanos, y los guardias, mientras que las fuerzas favorables son la madre y las muchachas de Jerusalén. La vida representada en la madre se hace manifiesta en todas sus

vicisitudes y ambigüedades, placeres y dolores. La madre, fuente de vida, da a luz con dolor hermanas y hermanos, ayudantes y adversarios, guardias y amantes. El sol también puede hacer crecer, puede matar, producir luz y ennegrecer. La madre y el sol representan también en el texto la unión de elementos contrarios que vamos rastreando por medio del código simbólico.

La palabra "viña" en El Cantar se usa frecuentemente como símbolo del sexo femenino.¹⁰ Aquí, pues, hay un discurso entre líneas que supone una pérdida de la virginidad por voluntad propia: "mis hermanos... me pusieron a guardar sus viñas, y mi viña, la mía, no la supe guardar".

(6) Tengo la piel negra y hermosa,
muchachas de Jerusalén,
como las tiendas de Cadar,
los pabellones de Salomón.
Mirad mi piel oscura,
el sol me ha quemado:

+En esta lexía la muchacha se presenta a sí misma como deseable. A la secuencia de este movimiento la hemos denominado transgresión de normas (Acc. transgresión de normas, 1 presentación). ++El cuidar viñedos y trabajar bajo el sol da el indicio de clase social (Sem. campesina). +++Hasta cierto punto se responde parcialmente el enigma planteado en la lexía 2: ella es hermosa, negra, campesina, perdió la virginidad (Her. enigma, 1 respuesta parcial). ++++La coexistencia de elementos antitéticos en un solo sujeto convierte a este sujeto en un ser deseable (Simb. antítesis AB, mezcla de elementos), las muchachas vírgenes de la ciudad (Jerusalén) tal vez quisieran ser como ella.¹¹

(7) Enfadados mis hermanos de madre
me pusieron a guardar sus viñas;
y mi viña, la mía no la supe guardar.

+La mujer no sigue las órdenes de los hermanos (Acc. transgresión de normas, 2 desobedecer). ++Las palabras hermano, guardar, enfadar se unen por el

sema "censura" (Sem. censura). +++Guardar la virginidad es propio de la institución de la familia (Ref. código de la familia). ++++Hay dos entradas en relación con la viña; la inocente (el plantío), y la erótica (la pérdida de la virginidad); esta segunda entrada nos indica la libertad sin límites en el amor, sin medianería (norma de hermanos), sino por gratuidad (Ref. código semiológico: el placer del texto).

5. Los saltos del juego (lexías 8-16)

- (8) Avísame, amor de mi alma,
dónde pastoreas, dónde recuestas
tu ganado en la siesta,
para que no vaya perdida
por los rebaños de tus compañeros.
- (9) Si no lo sabes,
tú, la más bella de las mujeres,
sigue las huellas de las ovejas,
y lleva a pastar tus cabritos
en los apriscos de los pastores.
- (10) Amada, te pareces a la yegua
de la carroza de Faraón.
- (11) ¡Qué bellas tus mejillas con los pendientes,
tu cuello, con los collares!
Te haremos pendientes de oro,
incrustados de plata.
- (12) Mientras el rey estaba en su diván
mi nardo despedía su perfume.
mi amado es para mí una bolsa de mirra
que descansa en mis pechos;
Mi amado es para mí
como un ramo florido de ciprés
de los jardines de Engadí.
¡Qué hermosa eres mi amada, qué hermosa eres!
Tus ojos son palomas.
¡Qué hermoso eres, mi amado
qué dulzura y qué hechizo!
Nuestra cama es de frondas
y las vigas de casa son de cedro,
y el techo de cipreses.

La nota característica de este movimiento son los saltos: a) en los pro-

nombres, de "tú" a "él", y b) en los ambientes: pastoril, real y campestre o, en otras palabras, se salta de rebaño a joyas, perfumes y vegetación. Este enlace de pronombres e imágenes distintas refuerza el símbolo que atraviesa todo el texto: la mezcla de elementos contrarios (aquí, distintos) en el amor erótico; además sugiere el hecho de que en el juego, al igual que en los sueños, el jugador y el tiempo se abstraen del mundo circundante. En el amor no hay precisión en las imágenes exteriores. El texto se descuida, se aleja de la rigurosidad topográfica y cultural, gusta de mostrar cuadros diferentes para sus actantes enamorados. El texto viola la norma de lo exacto para dar mayor espacio a la imaginación del lector, a la polisemia. En los momentos de ensoñación los sujetos se encuentran en distintos puntos a la vez.

El tono en los saltos del juego es ascendente: se inicia con la búsqueda, se pasa por un galanteo mutuo y se termina en la "cama de frondas".

Ciertas palabras van connotando desde el inicio el deseo del amor, son "significantes tramposos" que proponen una cosa simulando otra. "Recostar", "siesta", "descansar", "cama", son palabras que pueden encadenarse bajo el sema "posición, espacio y momento propicio para el amor". La palabra "pastar" es ambigua, puede significar "comer" o "hacer que se coma"; tiene una connotación erótica que se verifica en la lexía 85, cuando él es llamado "pastor de azucenas", y ella es nombrada "azucena" (lexía 13). Cuando ella quiere saber dónde recuesta el ganado en la siesta, y él le pide que lleve a pastar sus cabritos en los apriscos, se está sugiriendo, en el enterrerjado del texto, una proposición amorosa.

En otro salto, el rey está acostado en su diván (lexía 12) y descansando sobre los pechos de ella, como "un ramo en los jardines". "Jardines es otro vocablo que se usa frecuentemente en El Cantar para referirse al sexo femenino¹² (lexía 59).



Se introduce en este movimiento un "ladrillo", término que usa Barthes para designar una secuencia ajena insertada en otra.¹³ Este "ladrillo" se incluye en esta secuencia con el propósito de adelantar una de las adversidades o contratiempos. La adversidad más explícita está en las lexías 119, 120, 122 y 123; ella es la riqueza o el dinero, que funcionan como "medianería", y que perjudican la relación del símbolo AB; para el texto el amor no es mercancía: no se compra, no se vende, se da por pura gratuidad (lexía 117). En el momento que interviene la riqueza entre los dos amantes, hay cosificación de uno de ellos. El "ladrillo" en este movimiento lo conforman las lexías 10 y 11, las cuales adornan a la joven para que sea vendible, atractiva, como la yegua, objeto-posesión de quien tiene poder, en este caso Faraón. El sujeto que propone adorar a la muchacha es un sujeto plural, "te haremos"; se ubica por lo tanto, fuera del círculo de los amantes, está de más y desentona en este movimiento; por eso decimos que hay un "ladrillo" que adelanta las adversidades en el juego del amor, éstas aparecerán al final del juego como contratiempos.

La alusión a jardines, palomas, ovejas, frondas, cedro, mirra y cipreses, connota vegetalidad, organicidad, por ende, vida. Amor es vivir la vida en plenitud. Los objetos de metal y piedras preciosas serán valiosos para la vida sólo en la medida en que sean animados o humanizados por los sujetos, como en las lexías 75, 78, 79 y 80. Cuando sucede lo contrario, se da la cosificación. En este movimiento del juego los adornos son cosificadores, por lo tanto, dañinos. Analicemos "en cámara lenta" las lexías.

- (8) Avísame, amor de mi alma,
dónde pastoreas, dónde recuestas
tu ganado en la siesta,
para que no vaya perdida
por los rebaños de tus compañeros.

+La acción puede nombrarse "buscar" (Acc. buscar, 1 preguntar). ++El sema

implícito es "desear estar con el amado" (Sem. desear). +++Ahora ella ya no es agricultora, sino nómada (Ref. actividad pastoril), se trata de los "saltos del juego". ++++Cuando hay pregunta se levanta un enigma (Her. enigma, 2 tematización: búsqueda). La palabra "perdida" anuncia ya un riesgo que se da en el juego a lo largo del poema (lexías 32 y 70). ++++La expresión "por los rebaños de tus compañeros", entresaca el "tú" (masc.) del conjuto (Sem. preferencia).

(9) Si no lo sabes,
tú, la más bella de las mujeres
sigue las huellas de las ovejas
y lleva a pastar tus cabritos
en los apriscos de los pastores.

+Se le responde en forma imprecisa, se le dice que busque donde acostumbra pastorear sus cabritos, donde están los demás pastores (Acc. buscar, 2 seguir huellas); ++Sem. imprecisión. +++0 no hay respuesta, o están "jugando a las escondidas", como parte del juego amoroso; o ella, por ser la más hermosa de las mujeres puede encontrar al amor en cualquier parte, sin buscar mucho, el enigma queda suspendido como parte del juego (Her. enigma 2, respuesta suspendida, o respuesta implícita: "en todas partes"). ++++La expresión "Tú, la más bella" entresaca al "tú" (fem.) del conjunto, como ella lo hace en la lexía anterior (Sem. preferencia).

(10) Amada, te pareces a la yegua
de la carroza de Faraón.

+Los semas que unen la yegua y la joven, además del de "hembra", son: "hermosura", "predilección", "bravura". ++Nuevamente aparece el símbolo de la mezcla de elementos antitéticos: hermosura-agresividad, armonía-destrucción; en la antigüedad se prefería a las yeguas en la guerra especialmente cuando estaban en celo porque así provocaban el descontrol de los caballos enemigos. (14)
En otras palabras era terrible porque era atractiva (Simb. antítesis AB, mezcla

de elementos contrarios). +++Ref. a cultura antigua. ++++La mujer también era considerada como un objeto de posesión (Ref. cultura patriarcal).

(11) ¡Qué bellas tus mejillas con los pendientes
tu cuello con los collares!
te haremos pendientes de oro
incrustados de plata.

+Sem. riqueza; ++al preguntarse quiénes son los hablantes, o los que proponen hacerle pendientes de oro, se levanta el enigma de identidad (Her. enigma 3, identidad-primer persona plural). Este enigma puede ser respondido en las lexías 119 y 124: los hermanos o quien quiera comprar el amor. +++La acción que se sobreentiende corresponde a una "inversión interesada" para mayor atracción (Acc. inversión). ++++Ref. cultura patriarcal.

(12) Mientras el rey estaba en su diván
mi nardo despedía su perfume.
Mi amado es para mí una bolsa de mirra
que descansa sobre mis pechos;
mi amado es para mí
como un ramo florido de ciprés
de los jardines de Engadí.
¡Qué hermosa eres, mi amada, qué hermosa eres!
Tus ojos son palomas.
¡Qué hermoso eres, mi amado,
qué dulzura y qué hechizo!
Nuestra cama es de frondas
y las vigas de casa son de cedro,
y el techo de cipreses.

+Se retoma la secuencia inicial del movimiento: "buscar". Ahora se da el encuentro (Acc. buscar, 3 encuentro), que incluye galanteo mutuo: "¡Qué hermosa eres...!", "¡Qué hermoso eres...!", experiencia sexual agradable: "qué dulzura y qué hechizo", y descripción de la cama. ++Hay un sema de vegetabilidad que connota organicidad, vida (Sem. vida). +++Se une el campo y la ciudad a través del ambiente y de los amantes: ellos están en el diván y de un salto el discurso los presenta en una cama de frondas con cedro y cipreses; él es un rey, ella una nómada; él un pastor, ella una reina parecida a la yegua de Faraón (Simb. AB mezcla de elementos contrarios. ++++Alta-

mente erótico resulta un discurso clandestino que se desarrolla por un despliegue metonímico: el rey en el diván, el nardo perfumado, él parece una mirra (perfume) que descansa en sus pechos; y un despliegue metafórico: él es un ramo florido que (descansa-está) en los jardines de Engadí. "Jardín", dijimos, es una metáfora que designa el sexo femenino; por asociación el ramo florido será una metáfora del sexo masculino. El discurso entre líneas dibuja la posición del acto sexual, lo cual más adelante se hace evidente en las líneas "qué dulzura y qué hechizo", y en la descripción de la cama y la alcoba. En esta lexía, por lo tanto, el texto muestra su placer (Ref. código semiológico: el placer del texto).

6. La música en el juego: de piano a fortissimo y de fortissimo a piano
(lexías 13-21)

(13) Soy un narciso de Sarón, una azucena de las vegas.
Azucena entre espinas es mi amada entre las muchachas.

(14) Manzano entre los árboles silvestres
es mi amado entre los jóvenes:

(15) a su sombra quisiera sentarme
y comer de sus frutos sabrosos.

(16) Me metió en su bodega
y contra mí enarbola su bandera de amor.

(17) Dadme fuerzas con pasas y vigor con manzanas:

(18) ¡desfallezco de amor!

(19) Ponme la mano izquierda bajo la cabeza
y abrázame con la derecha.

(20) ¡Muchachas de Jerusalén,
por las ciervas y las gacelas
de los campos, os conjuro,
que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor,

(21) hasta que él quiera!

Este movimiento se puede leer u oír como la música. La nota que marca el ritmo (sostenido) de este movimiento es la entrega desesperante de dos cuerpos. El yo (se narra en primera persona) lanza un cortejo muy suave en "piano", como el preludio de un canto (lexía 13). El yo femenino responde con un requiebre cargado de doble sentido, bajo un tono desafiante, cuyo sentido escondido da a entender "quisiera comerte". En respuesta, los movimientos del yo masculino, antes en tono "piano", pasan a un ritmo "fortissimo", según interpreta el yo femenino —("me metió en la bodega y contra mí enarbola su bandera de amor"). El yo (masc.) pasa de bemol a sostenido (lexía 16). El tono es insostenible, como el goce: los cuerpos están por quebrarse por la agudez del sonido. Se necesitan refuerzos para mantener el ritmo: "pasas y manzanas". Pero el goce sigue siendo insostenible y rápido se vuelve al ritmo inicial, aunque "pianissimo", es el postludio: "no despertéis al amor...". El canto habla de amor, de exclusividad, de fragancia, de frutas sabrosas, de desmayos y preocupaciones.

He aquí la partitura hecha en lexías:

15

- (13) Soy un narciso de Sarón , una azucena de las vegas.
Azucena entre espinas es mi amada entre las muchachas.

+La secuencia que se abre puede ser llamada "amar"; en esta lexía hay un cortejo (Acc. amar, 1 cortejo). ++El yo femenino se presenta como azucena fragante y deseable (Sem. fragancia, hacerse deseable). +++La azucena¹⁶ en el mundo antiguo (Egipto, India y el Mediterráneo) representaba un símbolo erótico. Se asociaba con las diosas madres como símbolo de vida y fecundidad. En la India esta flor era comparada con la vulva (Ref. código erótico de cultura antigua). El yo masculino confirma el parecido de la amante azucena. ++++Al presentar a la amada como azucena entre espinas, el amante hace alusión a la belleza singular y a la exclusividad de su amor por ella

(Sem. singularidad, exclusividad), pero también a su erotismo (Sem. erotismo).
++++Ella es contraria a las espinas, por lo tanto leemos: azucena vrs. espi-
nas; aquí no hay mezcla de elementos contrarios (Simb. antítesis A/B "azuce-
na/espinas, agua/sequía, ella/ellas). Las resonancias de esta lexía condu-
cen a leer "somos el uno para el otro".

(14) Manzano entre los árboles silvestres
es mi amado entre los jóvenes:
a su sombra quisiera sentarme
y comer de sus frutos sabrosos.

+Ella responde con el mismo "piropo" al amado (Acc. Amar, 2 galanteo de
B). ++Para ella también él es único (Sem. singularidad, exclusividad).
+++La exclusividad es expresada por medio de una antítesis entre el campo
(cultivado) y la selva; lo comible y lo no-comible (Simb. antítesis A/B,
él/ellos).

(15) a su sombra quisiera sentarme
y comer de sus frutos sabrosos.

Aquí el yo femenino responde bajo la forma de deseo del otro (acc. amar,
3 deseo). ++La palabra sombra recuerda la situación de ella bajo el sol
cuando cuidaba las viñas por orden de sus hermanos (lexías 6 y 7). Ella
busca protegerse del sol, al protegerse del sol y sentarse a las sombras
del manzano y comer de sus frutos sabrosos, deja de cuidar su viña. La con-
notación que se lee es que aquí ella pierde la virginidad, la relación eró-
tica se esconde bajo el lenguaje disfrazado (Ref. código semiológico: el
placer del texto). +++Al ser elevado el amado a la metáfora de un manzano
sabroso se toca nuevamente el símbolo de la unión de contrarios: lo tangi-
ble y lo trascendente; el amor y el manzano: ambos se comen. Se da una ma-
terialización del espíritu y una espiritualización de la materia (Simb. AB,
mezcla de elementos contrarios: amor-manzano; trascendencia-tangibilidad).

(16) Me metió en su bodega
y contra mí enarbola su bandera de amor.

+El yo femenino interpreta que él la metió y la forzó ("contra") (Acc. amar, 4 someter al amor). ++Sem. forzar. En esta jugada el cuerpo masculino domina sobre el femenino, a pesar de que ella solició unirse sexualmente a él; sin embargo, en otra movida (lexías 35 y 109) es el cuerpo femenino el que somete al masculino.

(17) Dadme fuerzas con pasas y vigor con manzanas:

+La entrega entre los cuerpos es tal, que se necesitan refuerzos para seguir en el placer del juego (Acc. amar, 5 reforzar). ++Las pasas y manzanas son frutos afrodisíacos, según se creía en la antigüedad (Ref. código gnómico o de sabiduría popular).

(18) ¡desfallezco de amor!

+Acc. amar, 6 desfallecer; ++Desfallecer de amor en estas circunstancias supone uno o más orgasmos (Sem. orgasmo). +++En esta lexía se observa la unidad de las fuerzas antitéticas thanatos y eros, referida por Freud: ¹⁷ al unirse los dos cuerpos conscientes por voluntad del eros se produce la muerte, la pérdida del yo consciente (Simb. unión de antítesis AB thanatos y eros).

(19) Ponme la mano izquierda bajo la cabeza
y abrázame con la derecha.

+Esta lexía tiene varias entradas visibles: abrazo dicho en "cámara lenta" (Acc. amar, 7 abrazar). ++Soporte del cuerpo para evitar la caída (Acc. amar, 7 sostener). +++Deseo de seguir amando (Acc. amar, 7 continuar). La precisión del discurso, dice Barthes, forma parte del placer del texto y también de los lectores, que siguen de cerca los pasos de los amantes. Aquí el sujeto de la enunciación describe con cierto rigor los movimientos del abrazo (Ref. al código semiológico: el placer del texto).

(20) ¡Muchachas de Jerusalén,



por las ciervas y las gacelas
de los campos, os conjuro,
que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor

+Las muchachas de Jerusalén parecen ser el tercer elemento de un triángulo amoroso. Ellas desean ser como ella, ocupar su puesto (lexía 83), ella es quien ha incitado el deseo por presentarse como bella (lexía 6) y describir al amante en forma deseable (Cfr. lexía 74-81). ++Las ciervas y las gacelas del campo se refiere a una fórmula de juramento hecha en forma poética utilizada para evitar, por tabú, pronunciar el nombre de Dios ¹⁸ (Ref. cultura antigua). +++En esta lexía no se sabe quién es el sujeto que habla (tampoco en el poema hebreo este es un enigma que queda suspendido en todo el poema) (Her. enigma 4, tematización, identidad). Sin embargo, el hecho de que haya una ausencia de identidad puede ser precisamente para mostrar el sema "vacante", "disponible" a quien quiera; el lector puede incluirse, y, como dice Julia Kristeva, perderse como en las notas de la música: "la identidad del yo que lee, se pierde, se atomiza... no es más 'yo' quien lee: el tiempo impersonal de la regularidad, del enrejillado, de la armonía, se apodera de 'ese yo' por haber leído; entonces se lee como se escucha música". ¹⁹ Otro sentido o sema producido por la ausencia de sujeto de la enunciación es el de "todos", ¿quién desea que se moleste al amor? nadie; todos pueden ser sujetos de la enunciación (Sem. "vacante de sujeto", "todos"). ++++Acc. amar, 8 no molestar. +++++"No molestar a los amantes" supone un relajamiento después de haber hecho el amor (Sem. relajamiento, satisfacción).

(21) hasta que él quiera!

+Acc. amar, 9 querer (nuevamente). ++Sem. reiniciación voluntaria.

7. La temporada del juego: la floración y la desfloración (lexías 22-30)

- (22) ¡Oíd, que llega mi amado
saltando sobre los montes,
brincando por los collados!
Es mi amado como un gamo,
es mi amado un cervatillo.
- (23) Mirad: se ha parado detrás de la tapia,
atisba por la ventana,
Mira por las celosías,
Habla mi amado y me dice:
- (24) Levántate, amada mía,
hermosa mía, ven a mí.
Porque ha pasado el invierno,
las lluvias han cesado y se han ido,
brotan 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!
- (25) Paloma mía que anidas en los huecos de la peña
en las grietas del barranco,
- (26) déjame ver tu figura
déjame escuchar tu voz,
porque es muy dulce tu voz
y es hermosa tu figura.
- (27) Agarradnos las raposas,
las raposas pequeñitas,
que destrozan nuestras viñas
nuestras viñas florecidas.
- (28) ¡Mi amado es mío y yo soy suya,
- (29) Del pastor de azucenas!
- (30) Mientras sopla la brisa
y las sombras se alargan,
- (31) retorna, amado mío,
imita al cervatillo por montes y quebradas.

Movimiento eufórico es éste en el cual la primera ocupa el mayor espacio: brotan flores en las vegas, las lluvias se han ido, las tórtolas arru-

llan, 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 vuelva también como tal; saltando sobre los montes y collados. Este movimiento del amante como el cervatillo connota el ritmo de la relación sexual.²⁰

El yo femenino anuncia la llegada del amante, lo hace eufóricamente, siguiendo el ritmo de "stacato": "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 "vouyeur". 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/El es mío y yo soy suya-Retorna.

La lexía 27 es un enigma. Según la anécdota no se sabe quién habla o a qué se refiere. Si se insertan otras lexías en el enrejado del texto aquí calza una intervención de los hermanos que pusieron a la joven a guardar "sus viñas" (lexías 6 y 7) y no guardó "su viña". Así pues, uno de los sentidos clandestinos que produce la organización de los significantes a esta altura del movimiento, indica la preocupación de los hermanos por la defloración de la hermana: la lexía está en otro tono, y con otros pronombres (plural); este plural ya apareció en la lexía 11. El movimiento termina con el deseo de volver a jugar. Así termina el discurso de El 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

llan, 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 vuelva también como tal; saltando sobre los montes y collados. Este movimiento del amante como el cervatillo connota el ritmo de la relación sexual.²⁰

El yo femenino anuncia la llegada del amante, lo hace eufóricamente, siguiendo el ritmo de "stacato": "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 "vouyeur". 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/El es mío y yo soy suya-Retorna.

La lexía 27 es un enigma. Según la anécdota no se sabe quién habla o a qué se refiere. Si se insertan otras lexías en el enrejado del texto aquí calza una intervención de los hermanos que pusieron a la joven a guardar "sus viñas" (lexías 6 y 7) y no guardó "su viña". Así pues, uno de los sentidos clandestinos que produce la organización de los significantes a esta altura del movimiento, indica la preocupación de los hermanos por la defloración de la hermana: la lexía está en otro tono, y con otros pronombres (plural); este plural ya apareció en la lexía 11. El movimiento termina con el deseo de volver a jugar. Así termina el discurso de El 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. Este hecho prefigura el movimiento de la anécdota del discurso entero y lo refuerza enormemente.

(22) 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 movimiento la nominamos amar; la secuencia que aquí se abre es la llegada (Acc. amar, 1 llegada). ++Sem. movimiento eufórico rítmico de subir-bajar. +++Los significantes producen un movimiento rítmico parecido al de la relación sexual; hay complicidad entre los amantes (personajes) y el signo lingüístico (Ref. código semiológico, el placer del texto).

(23) 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 voyerista 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 sexualmente para lo que sucederá en la lexía 27; en el otro nivel, el voyerista encuentra ya una descripción erótica de la relación sexual en el doble sentido deducible de las palabras "se para", "atisba", "levántate", "déjame"; la palabra tapia/muro se refiere al cuerpo de ella (lexías 120 y 121). ++Acc. amar, 2 querer entrar. +++El movimiento eufórico de los verbos connota ansiedad (Sem. ansiedad).

(24) 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 (Acc. amar, 3 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 palpitando, en flor (Sem. vida; tiempo de fertilidad). +++Por metonimia este hecho connota la madurez sexual de la amada: "la viña perfuma" equivale a "tú estas excitante o preparada sexualmente"; hecho que los hermanos negarán en la lexía 118 (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(25) Paloma mía que anidas en los huecos de la peña
en las grietas del barranco

+Hay nota de misterio (Sem. misterio selva exotismo) ²¹. ++Es que el amor pertenece a lo inclasificable ²² (Ref. código del amor). +++La amada como paloma dentro de un hueco de peña, o grieta de barranco retoma el hilo de la mezcla de elementos contrarios visto hasta ahora. Ella es la hermosa-terrible, la virgen (paloma) quebranta-normas (Simb. antítesis AB, mezcla de elementos "paloma-grieta de barranco"). +++El cambio brusco en lo referente al ambiente entre "paloma y grieta de barranco" es parte del placer del texto (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(26) 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 24, sino porque desea

estar y hablar con ella. El encuentro amoroso de los amantes aquí es diferente al del movimiento anterior, en el cual el cuerpo masculino se impone sobre el femenino. Aquí se desean ambos como sujetos que se hablan y se hacen el amor. El sometimiento es mutuo, lexía 28 (Acc. amar, 4 deseo). ++El tono de súplica connota deseo (Sem. deseo); +++y produce ansiedad e inquietud en el lector (Ref. código semiológico).

(27) Agarradnos las raposas,
las raposas pequeñas,
que destrozan 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: "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 (Ref. código semiológico, el placer del texto). +++Sem. peligro; Sem. Desfloración. ++++Acc. amar, 5 pedir ayuda; Acc. amar, 5 relación sexual. ++++No se explicita la identidad del hablante ni de los destinatarios (Her. Enigma 5 tematización, identidad); posiblemente sean los hermanos preocupados por la "viña" (lexía 7). El vacío del nombre de los destinatarios queda abierto o vacante para un lector que piense como los hermanos.

(28) ¡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

(Acc. amar, 6 pertenencia mutua). ++Hay una igualdad en la pertenencia (Sem. pertenencia mutua). El mismo sintagma, pero invertido, se leerá en la lexía 86: "Yo soy de mi amado y mi amado es mío".

(29) del pastor de azucenas!

+En esta lexía se oyen ecos de otras lexías que aparecen a lo largo del poema: está el pastor que "recuesta su rebaño" (lexía 8), aparece ella como azucena (lexía 13), los labios de él como azucenas con mirra que fluye (lexía 77), y los dientes de ella como un rebaño (lexía 40) Ref. código semiológico: intratextualidad. 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.²³ La lexía "comodín" de El Cantar encaja bien en este verso: "que me bese con besos de su boca".

(30) Mientras sopla la brisa
y las sombras se alargan,

+Hay calma después de la actividad de las raposas, pero permanencia en el deseo connotada en "las sombras se alargan. Aquí el sol no domina ni daña como en la lexía 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 (lexía 14). Estos son ecos de expresiones fundantes²⁴ (Sem. satisfacción).

(31) 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 vue va (Acc. amar, 7 invitación). ++Sem. movimiento de subida y bajada. +++Sem. deseo de hacer el amor de nuevo (Ref. al código semiológico: el placer del texto).

8. Una buena jugada de la amante (lexías 32-38)

- (32) En mi cama, por la noche,
buscaba al amor de mi alma:
lo busqué y no lo encontré.
Me levanté y recorrí la ciudad
por las calles y las plazas,
buscando el amor de mi alma;
lo busqué y no lo encontré.
- (33) Me han encontrado los guardias
que rondan por la ciudad:
¿visteis al amor de mi alma?
- (34) Pero apenas los pasé,
encontré al amor de mi alma.
- (35) Lo agarré y ya no lo soltaré
- (36) hasta meterlo en la casa de mi madre
en la alcoba de la que me llevó en sus entrañas.
- (37) ¡Muchachas de Jerusalén,
por las ciervas y gacelas de los campos,
os conjuro que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor,
- 38) hasta que él quiera!



"Agarrar para no soltar" es una buena jugada que le hace el yo femenino al amante, porque éste le hizo una mala jugada al esconderse.

Si comparamos este movimiento con algunas de las figuras que propone Roland Barthes en su libro Fragmentos de un discurso amoroso, escogeríamos entre otras la figura "ausencia": "El discurso de la ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos extendidos de Deseo y están los brazos extendidos de Necesidad. Oscilo, vacilo entre la imagen fálica de los brazos levantados y la imagen infantil de los brazos extendidos."²⁶

Así está ella, llena de deseo y de necesidad. Dos veces busca "al amor de su alma", y dos veces no lo encuentra. A la segunda vez que sale a buscarlo aparecen los guardias. Ella les pregunta por su amante pero ellos no le responden ni le ayudan a encontrarlo. Nótese que el plural masculino de

tercera persona aparece nuevamente como un sujeto hostil para los amantes. Esta constante se verá hasta el final del poema.

La expresión "amor de su alma" se repite cuatro veces. La repetición es parte del placer del texto para intensificar la angustia de la ausencia. Angustia se siente cuando "el sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza".²⁷

En el reencuentro hay una afirmación aberrante: "lo agarré y ya no lo soltaré hasta meterlo en la casa de mi madre...". El sujeto femenino enamorado está al borde de la desesperación, y al encontrar "el amor de su alma" se impone para afirmarse a sí mismo y a la relación con su amante. Barthes dice:

Hay dos afirmaciones del amor. En primer lugar, cuando el enamorado encuentra al otro, hay afirmación inmediata (psicológicamente: deslumbramiento, entusiasmo, exaltación, proyección loca de un futuro pleno: soy devorado por el deseo por el impulso de ser feliz: digo sí a todo cegándome). Sigue un largo túnel: mi primer sí está carcomido de dudas, el valor amoroso es incesantemente amenazado de depreciación: es el momento de la pasión triste, la ascensión del resentimiento y de la oblación. De este túnel sin embargo, puedo salir; puedo "superar" sin liquidar; lo que afirmé una primera vez puedo afirmarlo de nuevo sin repetirlo, puesto que entonces lo que yo afirmo es la afirmación, no su contingencia: afirmo el primer encuentro en su diferencia, quiero su regreso, no su repetición. Digo al otro (viejo o nuevo): Recomencemos.²⁸

Este movimiento se asemeja un poco al de "La música del juego", aunque con un ritmo diferente, en dos aspectos: la preponderancia de un cuerpo sobre otro en la relación sexual, y la repetición del mismo final. En este caso, sin embargo, es la mujer quien se impone.

La madre aparece como un símbolo de intimidad, de tranquilidad,³⁹ después de la mala jugada del amante ausente. En este movimiento se da un reinicio del amor.

(32) En mi cama, por la noche
busqué al amor de mi alma:
lo busqué y no lo encontré.
Me levanté y recorrí la ciudad
por las calles y las plazas,
buscando el amor de mi alma;
lo busqué y no lo encontré.

+La acción del movimiento puede nombrarse búsqueda (Acc. búsqueda, 1 buscar-no encontrar). ++La repetición constante de buscar-no encontrar muestra el ambiente de noche-cama-ausencia: connota angustia, intranquilidad (Sem. angustia). +++La ciudad es un ambiente peligroso para el juego, allí se pierde dos veces el amante, y allí ella es golpeada por los guardias (lexía 71); en el discurso entero el campo tiende a ser más favorable (Ref. código topográfico). ++++El amor de mi alma, expresión repetida cuatro veces, connota un enamoramiento excesivo o necesidad del otro (Sem. enamoramiento excesivo; necesidad del otro). ++++Ese estado es propio de los enamorados (Ref. a la psicología de los enamorados). +++++Se levanta un enigma del código hermenéutico, bajo el tema "ausencia" (Her. enigma, 6 planteamiento del tema ausencia de B).

(33) Me han encontrado los guardias
que rodean por la ciudad;
—¿Visteis al amor de mi alma?

+Acc. búsqueda, 2 pedir ayuda. ++Se plantea la pregunta del enigma 6 (Her. enigma 6, pregunta) y surge a la vez otro enigma ¿quiénes son los guardias en el poema? (Her. enigma 7, identidad "guardias").

(34) Pero apenas los pasé
encontré al amor de mi alma:

++Acc. búsqueda, 3 encuentro. ++El enigma 6 se resuelve: aparece el ausente (Her. enigma 6, resolución). +++El enigma 7 queda suspendido, o parcialmente se resuelve al identificar los guardias por sus acciones, como fuerzas adversarias al amor en vista de que no responden a la solicitud

de la amante desesperada; ellos, los centinelas, son quienes cuidan la ciudad de los ataques enemigos, pero enmudecen frente a la pregunta de la amante; no hacen nada para que los amantes se encuentren. Es más, el texto enfatiza que encuentra al amor precisamente después "que los pasó"; con ello se da nuevamente el triunfo del amor a pesar de las adversidades. Más adelante, en la lexía 71 se declararán enemigos en forma abierta, son los militares (Sem. militarismo). +++Simbólicamente constituyen una "medianería" entre A/B, como la riqueza en la lexía 117 (Simb. antítesis A/B, medianería, "guardias").

(35) lo agarré y ya no lo soltaré

+Acc. búsqueda, 4 asir. ++Sem. decisión, desesperación.

(36) hasta meterlo en la casa de mi madre,
en la alcoba de la que me llevó en sus entrañas.

+Aquí se inicia el cumplimiento del deseo (Acc. búsqueda, 5 introducir a la alcoba). ++La casa/entrañas de la madre connota intimidad, también tranquilidad, seguridad, recuerda la protección de la matriz, vrs. la calle y los guardias (Sem. seguridad); este sema adquiere sentido por su enfrentamiento con los adversarios al amor. +++Ella afirma que sólo allí lo soltará, en el lugar donde se entregarán los cuerpos mutuamente: en ese momento él quedará libre (Ref. al código de la pasión: libertad en el amor). ++++La mención de la madre y la concepción inaugura la cadena de la reproducción de la vida, resultado del amor (Simb. madre=vida).

(37) ¡Muchachas de Jerusalén,
por las ciervas y gacelas de los campos,
os conjuro que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor,

+Se repite el mismo refrán de la lexía 20 (Ref. código gnómico; sortilegio de cultura antigua). +Acc. búsqueda, 6 no molestar. +++Algo sucedió en la alcoba que se pide no despertar ni molestar al amor; ha pasado la angustia de la ausencia y la satisfacción del deseo: todo está en calma (Sem.

relajamiento). En esta lexía se puede leer una forma global de conjurar todos los peligros del juego del amor.

(38) hasta que él quiera!

+Acc. búsqueda, 7 querer nuevamente. ++Sem. reiniciación voluntaria.

9. Una mala jugada del discurso: la trampa (lexías 39-44)

(39) ¿Qué es eso que sube por el desierto
como columna de humo?
como nube de incienso y de mirra
y perfumes de mercaderes?

(40) ¡Es la litera de Salomón!

(41) La rodean sesenta soldados
los valientes de todo Israel,
todos llevan al flanco la espada,
veteranos de muchos combates,
todos llevan al flanco la espada
por temor a sorpresas nocturnas.

(42) El rey Salomón se hizo construir un palaquín
con maderas de Líbano
con columnas de plata, con respaldo de oro,
con asientos de púrpura, taraceado por dentro de marfil.

(43) ¡Muchachas de Sión
salid para ver al rey Solomón

(44) con la rica corona que le ciñó su madre
el día de su boda, día de fiesta de su corazón!

En el movimiento anterior el amor se quedó dormido (lexía 37), tal vez soñando, este movimiento es como un sueño dentro del juego. Es una trampa, parecida al pozo del juego del ahorcado: cuando los dados conducen al jugador hacia ese lugar tiene que retroceder y renaudar el juego. Las riquezas, el poder y la institucionalidad del matrimonio son una trampa en el juego del amor.

El discurso hace que el lector recorra con ojos sorprendidos la esplendidez del palaquín del rey Salomón, su riqueza y protección militar. El narra-

dor está extasiado ante tanta majestad y poderío; eso es lo que le atrae y no el amor que pudiera sentir el rey: dieciocho versos de admiración por la riqueza y el poder, un verso para expresar el día de la fiesta de su corazón. Todo el discurso es tramposo, cómplice del personaje Salomón. El discurso y el personaje se "guiñan el ojo", han tendido una trampa al lector, a los amantes y a las muchachas de Sión: en este sentido los personajes son un tipo de discurso y el discurso es un personaje como los otros.³⁰

Barthes define a la persona como una colección de semas; el Nombre Propio hace que la persona exista fuera de los semas, aunque sus semas son quienes lo constituyen.³¹ El Nombre Propio "Salomón", a los oídos de cualquier conocedor de su historia, remite a los semas poder, riqueza, y también sabiduría. Estos semas, al inmantarse, forman la persona bajo el Nombre Propio "Salomón": "Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre Propio y parecen adherirse a él, nace un personaje.... El Nombre Propio funciona como el campo de inmantación de los semas."³²

En el texto de El Cantar de los Cantares, el nombre Salomón aparece solo cinco veces: en el título, casi al final del discurso (dos veces), cuando se mencionan las cortinas de su palacio y aquí. En todas las ocasiones, a excepción del título, su nombre va acompañado de semas de poder y riqueza. En la última parte hay un rompimiento drástico con Salomón por su actitud de querer comprar el amor (lexías 123-125). Esa actitud marca la negatividad del poder y la riqueza frente al juego del amor: el amor no se compra ni se vende: se da, se hace (lexía 117). Analicemos las lexías de este movimiento.

(39) ¿Qué es eso que sube por el desierto
como columna de humo?
como nube de incienso y de mirra
y perfumes de mercaderes?

+El transfondo es una boda (Acc. boda, 1 entrada). ++Se levanta una pregunta (Her. enigma 8, identidad). +++Sem. riqueza; +++Sem. admiración.

(40) ¡Es la litera de Salomón!

+Acc. boda, 2 reconocimiento. ++Se descifra el enigma (Her. enigma 8, desciframiento). Sem. admiración.

(41) La rodean sesenta soldados
los valientes de todo Israel,
todos llevan al flanco la espada,
veteranos de muchos combates,
todos llevan al flanco la espada
por temor a sorpresas nocturnas.

+Acc. boda, 3 descripción. ++Sem. protección. +++Sem. poder. +++Sem. militarismo. ++++Sem. inseguridad.

Esta acción hace ecos de las lexías 7 y 120 en las cuales los hermanos protegen a la hermana contra el amor; en otras palabras, coartan su libertad.

(42) El rey Salomón se hizo construir un palaquín
con maderas de Líbano
con columnas de plata, con respaldo de oro,
con asiento de púrpura, taraceado por dentro de marfil.

+Sem. riqueza, poder ("se hizo"). Salomón intenta hacerse deseable no por lo que él es, sino por lo que tiene. La joven, por el contrario, se hacía deseable por ella misma: "Soy negra y hermosa" (lexía 6), "Soy narciso de Sarón, una azucena de las vegas" (lexía 13).

(43) ¡Muchachas de Sión,
Salid para ver al rey Salomón,

+El discurso convoca a las mujeres para que admiren, deseen al rey Salomón por su riqueza y poderío (Acc. boda, 4 desear). Al admirar a Salomón, este se hace más deseable. Las muchachas de Sión (o de Jerusalén) en todas las lexías no se presentan como fuerzas hostiles al amor; a lo sumo pueden presentar el peligro de conformar el triángulo amoroso; pero ello, incluso, refuerza el deseo debido al anhelo del objeto por un tercero. "Las muchachas" están representadas por un plural femenino de segunda persona: "vosotras". Escasamente se presenta el plural femenino en tercera persona, y cuando

lo hace es para admirar a la amante (lexía 91). El texto, hemos dicho, privilegia a la mujer como fuerza favorable al amor. Por otro lado, hemos notado la hostilidad del plural masculino en varias lexías, los cuales curiosamente se actualizan en la primera y tercera persona cuando se muestran contrarios al amor de los amantes, pero en el momento que adoptan la segunda persona se tornan amigos como en la lexía 64: "Comed, bebed, embriagaos mis amigos". Al final del poema los plurales masculinos actualizados bajo la primera y tercera persona se vuelven aliados del amor y por lo tanto se percibe la disipación de la hostilidad (lexía 125).

(44) Con la rica corona
que le ciñó su madre
el día de bodas, día de fiesta de su corazón!

+La corona que le ciñe la madre a Salomón le otorga el poder (Sem. poder), y con ello traiciona a la nuera. ++Resulta extraño que la madre ciña una corona, eso no era lo usual según el código cultural de la época.³³ Hay que buscar otra entrada en el texto, u oír otra voz: el código simbólico. La madre reúne en su seno las contradicciones de la antítesis. Se muestra con la hija permisiva, confidente, y con la nuera, traidora, pues al ceñir la corona al varón el día de la boda le confiere el poder sobre la esposa: esto conducirá al fracaso matrimonial (lexías 122 y 124). En este sentido la institucionalidad boda, familia, es limitada e incluso adversa a la libertad inaugurada en el amor (Acc. boda, 5 poder de uno sobre otro). La novia está ausente en todo este movimiento.

10 La dificultad de esperar turno en el juego del amor (lexías 45-55)

(45) ¡Qué hermosa eres, mi amada, qué hermosa eres!

(46) Tus ojos de paloma por entre el velo;

(46) Tu pelo es un rebaño de cabras
descolgándose por las laderas de Galaad.

- (48) Son tus dientes un rebaño esquilado
recién salido de bañar,
- (49) Cada oveja tiene mellizos
ninguna hay sin corderos!
- (50) Tus labios son cinta escarlata,
y tu hablar melodioso;
- (51) tus sienes, entre el velo,
son dos mitades de granada.
- (52) Es tu cuello la torre de David,
construida con sillares,
de la que penden miles de escudos,
miles de adagas de capitanes.
- (53) Son tus pechos dos crías mellizas de gacela
paciendo entre azucenas.
- (54) Mientras sopla la brisa y se alargan las sombras
me voy al monte de la mirra,
iré por la colina del incienso.
- (55) ¡Toda eres hermosa, amada mía, y no hay en tí defecto!



En este movimiento el yo masculino no fue capaz de terminar de describir el cuerpo bello de su amante. Comienza anunciando la belleza: "¡Qué hermosa eres, mi amada...!" y concluye conociéndola: ¡Toda eres hermosa, amada mía y no hay en ti defecto!"

El discurso deja al lector en la mitad de la descripción del cuerpo, precisamente, antes de llegar a la vulva. El yo (masc.) va describiendo los ojos, el pelo, los dientes, los labios, el cuello y los pechos; aquí se detiene. Pero aunque el personaje y el discurso detienen los significantes, la lógica del tejido del texto está fijada, sigue rodando; ahora teje el lector; los significantes connotados en las líneas 54 y 55 le dan el material del tejido: sopla brisa, alargan sombras, voy al monte, mirra, colina del incienso. Llegan ecos de las líneas 30 y 31: se refieren a la unión sexual. "Toda eres hermosa y en ti no hay defecto" connota una afirmación basada en la experiencia propia.

El texto en este movimiento ha mostrado su placer al exhibir lo que se ve y lo que no se ve en discurso, y al dejar en suspenso al "voyeurista": el texto es "intermitente".

La amada está presente, es el tú (femenino), se habla con ella, no sobre ella. Es sujeto también de la acción, pero en este movimiento el tú (femenino) guarda silencio, como si estuviera gozando del placer de ser tocada con las palabras del yo (masculino), que se descuelgan desde los cabellos hasta la punta de los pies, pues aunque el discurso no menciona las partes inferiores del cuerpo, con la exclamación "y no hay en ti defecto" se supone que ha escudriñado toda la piel. En el recorrido hay un sema de incitación, aumentada por otros semas como virginidad, exotismo, perfección. Veamos lentamente el recorrido.

(45) ¡Qué hermosa eres, mi amada, qué hermosa eres!

+La acción de este movimiento puede ser nombrada deseo (Acc. deseo, 1 declaración). ++Sem. fascinación.

(46) tus ojos de paloma por entre el velo;

+Sem. virginidad ("entre el velo"), inocencia ("paloma"). ++Sem. incitación.

(47) tu pelo es un rebaño de cabras
descolgándose por las laderas de Galaad,

+La frase "cabras descolgándose por las laderas de Galaad" debido a la multiplicación de vocales largas y abiertas connota una imagen de cabello largo y ondulado ³⁴ (Sem. largura, ondulado). Además, la actividad de ascenso y descenso de las cabras en el monte permite entrever un movimiento erótico inaugurado ya en la lexía 31 que habla del cervatillo subiendo y bajando por montes y quebradas. Este cabello es incitante (Sem. incitación), y el texto hace relucir sus significantes eróticos clandestinos (Ref. al código

semiológico: el placer del texto).

(48) Son tus dientes un rebaño esquilado
recién salido de bañar,

+Sem. blancura, pureza; incitación.

(49) cada oveja tiene mellizos,
ninguna hay sin corderos.

+Sem. armonía, perfección.

(50) Tus labios son cinta escarlata,
y tu hablar melodioso;

+Hay ecos de la lexía comodín "Que me bese con besos de su boca".

++Sem. dulzura. +++Sem. incitación.

(51) tus sienes, entre el velo,
son dos mitades de granada.

+Sem. perfección, regularidad. ++Sem. incitación ("entre el velo").

(52) Es tu cuello la torre de David,
construida con sillares,
de la que penden miles de escudos,
miles de adagas de capitanes.

+Sem. inalcanzable, peligroso, amenazante. ++Aquí se vuelve nuevamente el símbolo de mezcla de elementos antitéticos, lo que produce la desintegración del dualismo. Ella es hermosa, pero amenazante, o peligrosa; deseable pero inalcanzable (Simb. Antítesis AB mezcla de elementos contrarios).

+++Sem. incitación.

(53) Son tus pechos dos crías mellizas de gacela
paciendo entre azucenas.

+Sem. fineza, elegancia, esbeltez. ++Pacer y azucenas son palabras que cuelgan de un hilo imaginario que une otras lexías para connotar erotismo: el amado es pastor de azucenas, ella es azucena (lexía 13), los labios de ella son como azucena. "Los pechos paciendo entre azucenas" puede proponer que el amado besa los pechos de ella, o se nutre de ellos. Al texto le gusta, por placer, dejar flotar los significantes polisémicos para que el lector se

sumerja en lo sugestivo (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(54) Mientras sopla la brisa y se alargan las sombras
me voy al monte de la mirra,
iré por la colina del incienso

+Vuelve la acción suspendida por la catálisis de la belleza del cuerpo; se decide consumir el deseo (Acc. deseo, 2 experimentación del cuerpo. ++El sema de la brisa y el alargamiento de las sombras connotan anochecer (Sem. anochecer). Esta figura, que fue mencionada en otro movimiento (lexía 30) connota el movimiento rítmico del acto sexual. El paralelismo sinonímico ayuda a percibir aquí el ritmo de subir y bajar, como el gamo y el cervatillo. El monte de la mirra puede designar el sexo femenino .

(55) ¡Toda eres hermosa, amada mía, y no hay en tí defecto!

+En esta lexía se reconfirma la hermosura (Acc. desear, 3 reconfirmar). ++La palabra "toda" implica que ya describió todo su cuerpo, con su propio cuerpo, no con el lenguaje. Se adelantó a la escritura. La expresión corresponde a un suspiro (Sem. suspiro).

11. Lo sagrado en el juego (lexías 56-64)

(56) Ven, desde el Líbano, novia mía, ven;
baja del Líbano,
desciende de la cumbre de Amaná,
de la cumbre de Senir y del Hermón
de las cuevas de leones, de los montes de panteras.

(57) Me has enamorado, hermana y novia mía;

(58) ¡Qué bellos son tus amores, hermana y novia mía;
tus amores son mejores que el vino
y tu aroma es mejor que los perfumes.
Un panal que destila son tus labios, y tienes,
novia mía, miel y leche debajo de tu lengua;
y la fragancia de tu vestido es fragancia del Líbano.

(59) Eres jardín cerrado, hermana y novia mía;
Me has enamorado, hermana y novia mía;
eres jardín cerrado, fuente sellada.

Tus brotes son jardines de granados
con frutos exquisitos,
nardo y enebro y azafrán,
canela y cinamomo,
con árboles de incienso, mirra y áloe.

- (60) La fuente del jardín
es pozo de agua viva que baja desde el Líbano.
- (61) Despierta, cierzo; llégate, austero;
orea mi jardín, que exhale sus perfumes,
- (62) Entra, amor mío, en tu jardín
a comer de sus frutos exquisitos.
- (63) Ya vengoa mi jardín, hermana y novia mía,
a recoger el bálsamo y la mirra,
a comer de mi miel y mi panal,
a beber de mi leche y de mi vino.
- (64) Compañeros, comed y bebed,
embriagaos, mis amigos.

En el movimiento anterior se hablaba del cuerpo; como tal, de su perfección. Ahora, en este movimiento, se alude a la vida del cuerpo, a su creación y al aliento de vida: la manera de amar, de destilar miel y leche, de despedir olores fragantes y exóticos, de lubricarse el sexo como fuente de agua viva. Es la resurrección del cuerpo.

Hay un sinceramiento de un tú a tú, una declaración de amor y un deseo de entrar en éxtasis de amor: amarse uno a otro como a sí mismos. Es un movimiento sagrado con momentos de utopía, de Reino de Dios anticipado. La comida, la bebida, el amor y los amigos son uno en este movimiento.

No existe el pecado bajo la figura barthiana — "un pequeño punto en la
38
nariz" — que altere la plenitud del goce. El discurso del texto es altamente erótico: se entrecruzan el sintagma (la sucesión de elementos) con el paradigma (lo no mencionado), la metonimia (elementos relacionados por su contigüidad) con la metáfora; y el lector se pierde en una atmósfera en la cual los cuerpos se comen y las frutas se aman. Dialogan los dos cuerpos como

en una misa cantada. Esta euforia es insostenible, demasiada para dos cuerpos: se hace imprescindible predicar esa Buena Noticia de los cuerpos resucitados.

El discurso sigue el orden de una liturgia: Invocación ("ven, ...baja desde el Líbano"); Confesión ("Me has enamorado..."); Adoración ("¡Qué bellos tus amores...!"); Dedicación ("Ya vengo a mi jardín..."); y Comunión ("Comed y bebed...").

La mayoría de las lecturas de El Cantar de los Cantares espiritualizan la materia, sin pasar por ella. Lo que aquí se propone es leer la materialización del espíritu, y observar que en esta experiencia corporal la materia se trascendentaliza.

(56) Ven, desde el Líbano, novia mía, ven;
baja del Líbano,
desciende de la cumbre de Amaná
de la cumbre de Senir y del Hermón,
de las cuevas de leones, de los montes de panteras.

+Se invoca a la amada. La acción de este movimiento la llamamos amar (Acc. amor, 1 invocación). ++Hay un sema de misterio: cueva de leones, montes de panteras; y de superioridad (Sem. misterio; Sem. inalcanzabilidad). +++El verbo bajar ocurre siempre cuando se invita a participar en el juego del amor; su contrapartida, subir, indicará que el juego terminó (lexía 113). ++++(Ref. al código topográfico).

(57) Me has enamorado, hermana y novia mía;

+Esta es una confesión o declaración de amor (Acc. amar, 2 confesión).
Con ella se ponen las cartas sobre la mesa; no hay interés oculto.

(58) ¡Qué bellos tus amores, hermana y novia mía;
tus amores son mejores que el vino
y tu aroma es mejor que los perfumes
un panal que destila son tus labios, y tienes,
novia mía, miel y leche debajo de tu lengua;
y la fragancia de tus vestidos es fragancia del Líbano.

+Estas confesiones íntimas del sujeto enamorado muestran su adoración por

su amante (Acc. amar, 3 adoración). Ahora es él quien declara que sus amores son mejores que el vino y el aroma de su cuerpo mejor que los perfumes. En la lexía 3 era ella quien así lo confesaba. Hay una relación de iguales entre el hombre y la mujer, ninguno domina al otro o es dominado. Esta lexía invoca implícitamente la lexía comodín "que me bese con besos de su boca".
+Sem. ensoñación (por la embriaguez, dulzura pegajosa, fragancia); la sinestecia del cuerpo, fragancia de tus vestidos (sentido de la vista, del tacto y del olfato) hace a la amante más deseable por el quiebre de la norma en el sintagma (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(59) Eres jardín cerrado, hermana y novia mía.
Eres jardín cerrado, fuente sellada.
Tus brotes son jardines de granados
con frutos exquisitos,
nardo y enebro y azafrán,
canela y cinamomo,
con árboles de incienso, mirra y áloe.

+Esta metáfora marca la nota de la vegetalidad, la organicidad, la vida (Sem. vida). ++Al describirla como jardín cerrado alude a lo difícil de entrar, pero simultáneamente a lo deseable de sus frutos; en otras palabras a la virginidad (Sem. virginidad). Refiriéndose al código de la pasión la virginidad desafía al deseo (Ref. código de la pasión). +++Las especias y frutas mencionadas son exóticas, eran traídas de la India; aparecen frecuentemente en las canciones eróticas sumerias del matrimonio sagrado ³⁹ (Ref. código de la literatura erótica del antiguo oriente). ++++La metáfora alude a la sexualidad (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(60) La fuente del jardín
es pozo de agua viva que baja desde el Líbano.

+Paradójicamente el jardín cerrado ahora está abierto, es una "fuente de agua viva". Ella es virgen y no virgen, como las diosas del antiguo oriente o como María madre/virgen: dos elementos excluyentes en un mismo sujeto

(Simb. Antítesis AB mezcla de elementos virgen/no virgen). +Se alude a la vida (Sem. vida). El nombre Líbano aparece tres veces en este movimiento, es algo que está arriba, fragante y tiene agua viva que deja caer. Ella es una vida que viene como de un mundo de ensoñación.

(61) Despierta, cierzo; llégate, austero;
orea mi jardín, que exhale sus perfumes.

+Metafóricamente se habla a los vientos llamados cierzo y austero para que ayuden a aromatizar el ambiente. El referente de la metáfora es un llamado a la relación sexual (Acc. amar, 4 petición a abrir). ++Ref. al código semiológico: el placer del texto.

(62) Entra, amor mío, en tu jardín
a comer de sus frutos exquisitos.

+Acc. amar, 5 entrar. ++Sem. sabor exquisito. +++Lectura implícita del significante: entrega del cuerpo (Ref. al código semiológico: el placer del texto).

(63) Ya vengo a mi jardín, hermana y novia mía
a recoger el bálsamo y la mirra,
a comer de mi miel y mi panal,
a beber de mi leche y de mi vino.

+En esta lexía se sintetiza el movimiento "vengo a recoger, bálsamo y mirra, comer miel, beber leche" bajo la respuesta a la solicitud (Acc. amar, 6 acogida). ++Sem. delicia. +++Los significantes son mañosos, incitan, inquietan, con palabras inocentes, porque el lector no puede olvidar lo que leyó momentos antes: que sus labios son panal, y debajo de su lengua hay leche y vino. Decir que el amor se come o los besos se beben produce en el cuerpo del lector estremecimiento. El texto toma su placer en este cruce de sintagmas a nivel imaginario (Ref. código semiológico: el placer del texto). La palabra hermana puede significar también amiga íntima, por eso esta lexía está fuera del ámbito de hostilidades entre los hermanos y la hermana amante.

Además el sujeto que la invoca es el tú masculino, y hemos visto que el pronombre tú singular y plural por lo general concuerda con el mundo de los amantes.

(64) Compañeros, comed y bebed,
y embriagaos, mis amigos.

+La sobrecarga de placer es imposible de soportar. Se necesita compartir la experiencia para que otros la imiten (Acc. amar, 7 invocación colectiva). ++Sem. felicidad, fiesta. +++Huizinga afirma que una de las características del juego es querer seguir conectado con los jugadores, es fundar un "club" que dé perennidad al juego. ⁴¹ Podríamos decir, entonces, en relación con el juego amoroso, que con la invocación colectiva de los amantes se intenta fundar un "club de amantes" (Ref. código del juego).

12. La pérdida del yo en el juego del amor (lexías 65-69)

(65) Estaba durmiendo, mi corazón en vela,
cuando oigo a mi amado que me llama:
Abreme, amada mía, mi paloma sin mancha,
que tengo la cabeza cuajada de rocío,
mis rizos, del relente de la noche.

(66) Ya me quité la túnica,
¿cómo voy a ponérmela de nuevo?
Ya me lavé los pies,
¿cómo voy a mancharlos otra vez?

(67) Mi amor mete la mano por la abertura:
me estremezco al sentirlo,

(68) 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.

(69) Yo misma abro a mi amado;
al escucharlo se me escapa el alma
abro y mi amado se ha marchado ya.

Este es el último movimiento del primer tiempo, después viene una pausa. En este movimiento se narran dos discursos simultáneamente, es una doble

entrada al texto como lo ha notado ya Exum . Uno de los discursos es legible, se percibe por el código de los semas o connotaciones eróticas de los significantes. Ambos discursos terminan con una "ida": en el de las acciones, el amado desaparece de la puerta, en el de los semas, el yo se escapa en la experiencia orgástica. Los hilos conductores de los dos discursos son los siguientes:

Acciones (discurso legible)

Semas (discurso leíble)

- | | |
|--|--|
| 1. Llegada del amado tocando la puerta. | "Puerta" ha sido interpretada comúnmente como el sexo femenino ⁴³ |
| 2. Petición de entrar a la casa. | "Abreme" ocurre insistentemente, y esta repetición da la clave de la lectura erótica. |
| 3. Respuesta ambivalente sí y no. | Corresponde al juego amoroso de los amantes. |
| 4. Intentos de abrir la puerta: "mete la mano por la cerradura". | Equivale al acto sexual. Mano ocurre cuatro veces; en el hebreo bíblico se acostumbraba a usar el término como eufemismo del sexo masculino. |
| 5. Ella se levanta a abrir la puerta: sus manos gotean mirra y sus dedos mirra que fluye por la manilla de la cerradura. | Lubricación; eyaculación. |
| 6. Partida de él. | { orgasmo, pérdida o ida del yo consciente de los dos amantes. |
| 7. A ella se le escapa el alma. | |

Aquí termina el primer tiempo del juego, se perdió el yo, se ganó el cuerpo; y/o se separaron los jugadores. Analicemos las lexías:

(65) Estaba durmiendo, mi corazón en vela,
cuando oigo a mi amado que me llama:
Abreme, amada mía, mi paloma sin mancha,
que tengo la cabeza cuajada del rocío,
mis rizos, del relente de la noche.

+La acción es amar, 1 llamar. ++Sem. inquietud (dormir/velar). +++Sem.

virginidad (paloma sin mancha).

(66) Ya me quité la túnica,
¿cómo voy a ponérmela de nuevo?
Ya me lavé los pies,
¿cómo voy a mancharlos otra vez?

+Acc. amar, 2 respuesta ambigua. ++Sem. indecisión. +++Sem. juego amoroso, depende de la entrada que se elija en el texto (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(67) Mi amor mete la mano por la abertura:
me estremezco al sentirlo,

+Acc. amar, 3 querer entrar. ++Sem. complacencia, excitación.

(68) 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.

+ Acc. amar, 4 abrir. ++Sem. lubricación. +++Sem. eyaculación.

(69) Yo misma abro a mi amado;
al escucharlo se me escapa el alma
abro y mi amado se ha marchado ya.

+Acc. amar, 5 ida. ++Sem. ausencia/pérdida del yo, dependiendo de la entrada; "La fisura" o "los bordes" entre ambos discursos, es lo que resulta placentero en el texto (Ref. código semiológico: el placer del texto).

13. La pausa (lexías 70-72)

(70) Lo busco, y no lo encuentro;
lo llamo, y no responde.

(71) Me encontraron los guardias que rondan la ciudad,
me golpearon e hirieron
me quitaron el manto los centinelas de las murallas.

(72) Muchachas de Jerusalén, os conjuro
que si encontráis a mi amado
le digáis... ¿qué le diréis?...
que estoy enferma de amor.

El movimiento anterior, último del primer tiempo, llegó al clímax en la

coherencia de los discursos legible y leíble: hubo placer en los amantes, en el texto y en el lector. Ahora estamos bajo una pausa; los significantes nos dan los semas precisos para expresar la pausa en cualquier juego, hasta en el del amor: hay ausencia de juego (en este caso, de amor), inquietud, angustia, disputas y, sobre todo, deseos de seguir jugando. Para ello se necesita el otro jugador; por eso se busca con vehemencia.

La ausencia en el tiempo del sujeto enamorado es expresada por Barthes de la siguiente manera:

Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia⁴⁶.

Estas angustias están por enfermar al yo femenino en la pausa.

En el juego de amor esta pausa marca la censura (los guardias la golpean); es una censura dirigida a los dos discursos, el legible y el clandestino, pues aquí no hay connotación erótica como se ha venido observando. El yo femenino termina pidiendo ayuda a otras mujeres solidarias para que encuentren al amado y éste venga a jugar de nuevo; ese juego la sanará de su enfermedad de amor.

(70) Lo busco, y no lo encuentro;
lo llamo, y no responde.

+Este es un paralelismo sinonímico que ayuda a intensificar la desesperación en la búsqueda. Acc. buscar, 1 llamar/no encontrar. ++Sem. inquietud, angustia. +++Sem. suspenso, por la repetición.

(71) Me encontraron los guardias que rondan la ciudad,
me golpearon e hirieron,
me quitaron el manto los centinelas de las murallas.

+En el movimiento "Una buena jugada de la amante" los guardias se quedan

mudos; ahora, en cambio, se vuelven agresivos (Acc. buscar, 2 encontrar equivocadamente, ser golpeada por guardias). ++Sem. militarismo. +++Sem. censura. ++++Muralla connota el cuerpo de la mujer (lexía 121), por lo tanto hay censura, adversidad al amor. Encontramos, pues, una medianería que divide a los amantes (Simb. A/B, medianería "militarismo, poder").

(72) Muchachas de Jerusalén, os conjuro
que si encontráis a mi amado
le digáis... ¿qué le diréis?...
que estoy enferma de amor.

Se pide ayuda porque no se soporta la soledad (Acc. buscar, 3 pedir ayuda). ++La joven no sabe qué contestar, ¿para qué lo quiere? (Sem. indecisión, nostalgia). +++Estar enferma de amor corresponde al código de los enamorados (Ref. código de la pasión).

Aquí, con el análisis de la pausa, damos por terminado el primer tiempo.

B. Movimientos del segundo tiempo

1. Descripción de un jugador (lexías 73-83)

- (73) ¿Qué distingue a tu amado de los otros,
tú, la más bella?
¿Qué distingue a tu amado de los otros
que así nos conjuras?
- (74) Mi amado es blanco y sonrosado,
descuella entre diez mil.
- (75) Su cabeza es de oro, del más puro;
sus rizos son racimos de palmera,
negros como los cuervos.
- (76) Sus ojos, dos palomas a la vera del agua
que se bañan en la leche
y se posan al borde de la alberca.
- (77) Sus mejillas, macizos de bálsamo
que exhalan aromas;
sus labios, azucenas con mirra que fluye.
- (78) Sus brazos, torneados en oro,
engastados con piedras de Tarsis;

- (79) Su cuerpo es de marfil labrado,
todo incrustado de zafiros;
- (80) sus piernas columnas de mármol
apoyadas en plintos de oro.
- (81) Gallardo como el Líbano,
juvenil como un cedro;
- (82) Así es mi amado, mi amigo, muchachas de Jerusalén.
- (83) ¿Adónde fue tu amado
la más bella de todas las mujeres?
¿Adónde fue tu amado?
Queremos buscarlo contigo.

Se reinicia el segundo tiempo en la descripción del jugador. Este movimiento es muy lento. Aquí ella lo presenta a él: "mi amado es blanco y sonrosado", en el movimiento No. 4 ella se presenta como negra y hermosa. Ambos jugadores son hermosos y deseables: uno blanco, la otra negra.

Hasta ahora las muchachas de Jerusalén han sido solo observadoras del juego; en este movimiento quieren jugar, jugar a encontrar al amado. El movimiento, relacionado con la solicitud de la amada por la frase "que así nos conjuras" (lexía 73), se inicia y concluye con una pregunta de las muchachas de Jerusalén.

La descripción del cuerpo y la manera de amar del amado es tal que incita el deseo de las jóvenes. Al concluir el yo femenino la descripción de él, las muchachas le devuelven la misma pregunta que la amante se hiciera a sí misma: ¿Adónde fue? Ellas inmediatamente quieren conocerle, o quizás, jugar con él. Pero ella sigue siendo "la más bella": el centro del juego.

Todos los wāṣf⁴⁶ (descripción del cuerpo) vistos hasta aquí se han centrado en el cuerpo femenino; ésta, sin embargo, es una descripción del cuerpo masculino. En su recorrido del cuerpo agrega elementos nuevos: metales y piedras preciosas. Este tema de riqueza no es "medianería" adversaria al amor p que

no se interpone entre los dos, no cosifica. El es atractivo no porque esté adornado con oro y piedras sino porque todo su cuerpo equivale a esas riquezas; el resultado es inverso, los objetos se animan al nacer del cuerpo, mientras que en la lexía 11 a la joven se le quiere cosificar, adornar con objetos extras, como a la yegua de Faraón, para hacerla más vendible; ella es convertible en un objeto merecedor de una buena dote (lexía 119).

Las descripciones anteriores han sido de "yo" sobre "tú": "¡Qué hermosa eres (tú), mi amada... tus dientes...", esta descripción es de "yo" sobre "él": "Mi amado es (él) blanco y sonrosado, descuella (él) entre diez mil". Este hecho del lenguaje en el cual él es nombrado, es pasivo, des-subjetiviza al amado: se escapó de ser cosificado por las piedras preciosas pero no se escapó del lenguaje, éste lo fijó. Será sujeto nuevamente en la medida en que se mueva y tome la palabra otra vez, en la lexía 86 Por lo pronto está "encantado" por "jugar al perseguido"; o es juguete con quien todas (las muchachas de Jerusalén y la amante) quieren jugar. Hay momentos en el juego del amor que es preciso fijar al sujeto amado, objetivarlo, para admirarlo. Examinemos las lexías paso a paso.

- (73) ¿Qué distingue a tu amado de los otros,
tú, la más bella?
¿Qué distingue a tu amado de los otros
que así nos conjuras?

+Acc. descripción, 1 preguntar por.

- (74) Mi amado es blanco y sonrosado,
descuella entre diez mil.

+Sem. pureza; ++Sem. distinción. +++Acc. descripción, 2 describir.

- (75) Su cabeza es de oro, del más puro;
sus rizos son racimos de palmera,
negros como los cuervos.

+La descripción de la cabeza como oro es propio de las deidades antiguas en estatuas ⁴⁷ (Ref. cultura antigua) ++Sem. divinización, +++Sem. solidez.

+++Se mezclan elementos distintos: minerales (oro), vegetales (racimos de palmera) y animales (cuervos); los colores dorado y negro resultan atractivos por el contraste (Simb. Antítesis AB, mezcla de elementos contrarios).

(76) Sus ojos, dos palomas a la vera del agua
que se bañan en la leche y se posan al borde de la alberca.

+Sem. pureza. ++Sem. ternura.

(77) Sus mejillas, macizos de bálsamo
que exhale aromas;
sus labios, azucenas con mirra que fluye.

+Sem. olor agradable. ++Sem. humedad. +++"tiene labios de azucena que fluye" trae reminiscencias de otras lexías eróticas, y llegan ecos de la lexía corodín "que me bese con besos de su boca" (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(78) Sus brazos, torneados en oro,
engastados con piedras de Tarsis;

+Sem. solidez, fortaleza. ++Sem. belleza fantástica ("de Tarsis")

(79) su cuerpo es de marfil labrado,
todo incrustado de zafiros;

+El término cuerpo aquí es oscuro en hebreo; no se sabe exactamente qué denota. Esta imprecisión nos deja una connotación: el término está abierto para acoger cualquier palabra que se quiera elegir de un paradigma de sustantivos, para designar la parte del cuerpo entre los brazos (lexía 78) y las piernas (lexía 80). Al texto le gusta dejar en el aire las connotaciones, es parte de su placer (Ref. código semiológico: el placer del texto). ++Lo que sabemos es que es precioso: se nos habla de lo precioso, de lo impreciso, lo abierto, lo infinito (Sem. precioso).

(80) sus piernas columnas de mármol
apoyadas en plintos de oro.

+Sem. fortaleza, solidez; igual que los brazos.

(81) Gallardo como el Líbano, juvenil como un cedro;

Cambia el rumbo de la descripción del cuerpo, hacia la manera de ser, +Sem. gallardía. ++Sem. atracción. +++Sem. vitalidad. ++++Por un efecto de intratextualidad el lector podría continuar recitando la lexía 15 "a sus sombra quisiera sentarme..." (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(82) Así es mi amado, mi amigo, muchachas de Jerusalén.

+Acc. descripción, 3 conclusión.

(83) ¿Adónde fue tu amado,
la más bella de todas las mujeres?
¿Adónde fue tu amado?
Queremos buscarlo contigo.

En la descripción se le ha elevado al rango de un dios, pues así se expresaban los antiguos de sus dioses y así los fabricaban.⁴⁸ +Como se ve, en toda la descripción salpican semas de incitación; cada descripción del cuerpo intensifica el deseo de las muchachas (y del lector). Las muchachas terminan deseando buscarlo también, desencantarlo de esa "estatua divina" construida con el lenguaje de la amante (Acc. descripción, 4 desear buscar). ++Sem. deseo. Se conformó el triángulo amoroso.

2. La inocencia y la malicia en el juego (lexías 84-93)

(84) Ha bajado mi amado a su jardín,
a los macizos de las balsameras,
el pastor de jardines a cortar azucenas.

(85) Yo soy de mi amado y mi amado es mío,
el pastor de azucenas.

(86) Eres bella, amiga mía, como Tirsa,
igual que Jerusalén tu hermosura;
terrible como escuadrón a banderas desplegadas.
¡Aparta de mi tus ojos, que me turban!

(87) Tus cabellos son un ato de cabras
que se descuelgan por las cuestas de Galaad;

(88) y la hilera de tus dientes como un rebaño esquilado
recién salido del baño;
cada oveja con mellizos y ninguna sin corderos.

- (89) Tus sienes, por entre el velo,
dos mitades de granada.
- (90) Si sesenta son las reinas
ochenta las concubinas,
una sola es mi paloma, sin defecto;
una sola predilecta de su madre.
- (91) Al verla, la felicitan las muchachas,
y la alaban las concubinas.
- (92) ¿Quién es esa que se asoma como el alba,
hermosa como la luna y límpida como el sol,
terrible como escuadrón a banderas desplegadas?
- (93) Bajé a mi nogal a examinar los brotes de la vega,
a ver si ya las vides florecían,
a ver si ya se abrían los botones de los granados;
y, sin saberlo,
me encontré en la carroza con mi príncipe.

El lenguaje se cubre de inocencia al querer hacer ver la candidez del amado cortando azucenas en su jardín. Ella (sujeto de la enunciación "yo femenino") se hace también la inocente cuando narra que bajó al jardín a ver las flores y "sin saberlo" se encontró con su amado.

Discurso y personaje juegan entre sí, comparten un secreto que solo el lector no ingenuo puede también compartir. Son significantes "maliciosos" que ocultan su erotismo por medio de palabras inocentes, ordenadas en el sintagma legible. Pero el lector "malicioso" (y el crítico) lee lo legible desdoblándolo lo legible: el sintagma invisible convocado por medio de la intratextualidad: el cuerpo de ella es jardín, ella es azucena, él es pastor de azucenas (o sea de ella), las vides florecidas son el tiempo propicio para hacer el amor (lexía 24). Este es el cuerpo desnudo del texto y su placer.

Al interior de esta jugada hay un "ladrillo", "un trozo de programa insertado"⁴⁹ en el juego, como una propaganda, cuyo significado es hacer a la joven deseable y eterna. Hemos visto el mecanismo del "ladrillo" en el texto en las lexías 10 y 27.

Es la penúltima vez que la amante es descrita. En esta descripción el símbolo de la unión de contrarios toma su mayor fuerza y claridad: es hermosa y terrible, deseable y amenazante. Según Landy hay deseo y miedo en el sujeto que la ama, porque quiere allegarse a ella pero tiene miedo de destruirse en la unión, de perder su identidad y eliminarse en la unidad.⁵⁰ Es la unión del eros y la muerte (thanatos). La descripción paró en la cabeza. Su cuerpo se abrió a la infinitud de réplicas que quedarán representadas a todas las mujeres: reinas, concubinas, doncellas; el alba, la luna y el sol contribuyen a eternizarla. En tanto más cósmica, más amenazante y más deseable.

(84) Ha bajado mi amado a su jardín
a los macizos de las balsameras,
el pastor de jardines a cortar azucenas.

+La acción que pinta el movimiento puede nombrarse "encuentro": en esta secuencia se pinta la escena (Acc. encuentro, 1 bajar (él)). ++La connotación sémica deja una oleada de reminiscencias inauguradas en las lexías 59-63, las cuales aluden al jardín como el cuerpo de la mujer; a la cama de frondas; al amante como pastor de azucenas, ... (Ref. código semiológico: el placer del texto). +++El verbo bajar aparece nuevamente como símbolo de sumirse en la ensoñación (lexía 56), Sem. ensoñación.

(85) Yo soy de mi amado y mi amado es mío,
el pastor de azucenas.

+Acc. encuentro, 2 narrar la entrega mutua. ++El sema que sobresale es la unidad de iguales por medio de la pertenencia mutua. En la lexía 28 el orden del sintagma es diferente "mi amado es mío y yo soy suya, del pastor de azucenas", esto refuerza la relación igualitaria de la pareja de enamorados (Sem. igualdad, unidad). Con esta afirmación la amante no da cabida al triángulo amoroso: asegura su pertenencia mutua.

(86) Eres bella, amiga mía, como Tirsa,
igual que Jerusalén tu hermosura;

terrible como escuadrón a banderas desplegadas.
¡Aparta de mí tus ojos, que me turban!

+Aquí otra secuencia ajena la anterior interrumpe la acción "encuentro". Es el "ladrillo" insertado que describe la fascinación del yo masculino frente a la belleza enigmática de la amante. La descripción de la belleza incitará el deseo de terceros, y el efecto se verá en el movimiento siguiente (Acc. fascinación, l descripción). ++El amante se turba frente a la unidad de contrarios en su amada (Sem. turbación, fascinación); +++el símbolo de la mezcla de elementos de la antítesis es claro: Tirsa es un lugar lejano, desconocido; Jerusalén es la ciudad cercana, conocida; su cuerpo une el allá y el acá, lo bello y lo temible, lo pagano (Tirsa) y lo sagrado (Jerusalén) Simb. Antítesis AB, mezcla de elementos contrarios.

(87) Tus cabellos son un ato de cabras
que se descuelgan por las cuestas de Galaad;

+Se repite la lexía 47. Los significantes producen la sensación de pelo largo y ondulado (Sem. largura, quebrado). ++El pelo largo, suelto, era excitante y desafiante: en la cultura oriental una mujer en la calle debía cubrirse el pelo por "desencia"⁵¹ (Sem. seducción).

(88) y la hilera de tus dientes como un rebaño esquilado
recién salido del baño;
cada oveja con mellizos y ninguna sin corderos.

+Se repite la lexía 48. Sem. pureza, armonía, perfección.

(89) Tus sienes, por entre el velo,
dos mitades de granada.

+E. velo lo usaban las doncellas y connotaba decencia, pureza (Sem. pureza). ++Ref. cultura antigua. +++El velo hace que el cuerpo sea más deseado; deja ver el rostro, pero no claramente. Su configuración apunta más a la imaginación que a la realidad. Barthes como se ha indicado varias veces, cree que el placer erótico emerge de la intermitencia, de lo que se ve y desa-

parece constantemente, de lo que la mente puede dibujar;⁶³ hay, pues, en esta lexía, un sema de incitación (Sem. incitación).

(90) Si sesenta son las reinas,
ochenta las concubinas,
sin número las doncellas,
una sola es mi paloma, sin defecto;
una sola, predilecta de su madre.

+Se corta el discurso de la descripción del cuerpo y se salta a la fidelidad a ella, o a la predilección absoluta por medio de la comparación: una por todas (Sem. predilección, perfección). ++La madre aparece nuevamente como símbolo de la vida. El cuerpo que es capaz de producir la alegría de vivir, de amar (Simb. vida=madre). En todo el poema aparece la madre como madre de hermanos, de Salomón y de la amante. Aquí este movimiento muestra, sin reparo, la predilección de la madre por la amante; incluso aprueba la libertad con que la joven se conduce en el juego del amor, presta su alcoba (lexías 36 y 109).

(91) Al verla, la felicitan las muchachas,
y la alaban las reinas y concubinas.

+Todas quisieran ser como ella (Acc. fascinación, 3 desear imitar). Al expresarse así el discurso, se intenta incitar el deseo de otros, al lector y a los demás personajes: ¡que ella baile! (próximo movimiento).

(92) ¿Quién es esa que se asoma como el alba,
hermosa como la luna y límpida como el sol,
terrible como escuadrón a banderas desplegadas?



+La fascinación llega al clímax por medio de una pregunta que plantea un enigma; este queda suspendido como la mayoría de los enigmas bajo el tema identidad (Acc. fascinación, 4 fascinación), Her. enigma No. 9, identidad). ++Ser como el alba, la luna y el sol es ser todo para todos; raya en la infinitud y eterniza a la amante (o a los que se dedican al amor como ella). Ella contagia con su alborada, con su luz de luna y de sol, éste último ya no

será su enemigo⁵⁴, porque ahora ella lo reemplazó, al ser elevada a la categoría cósmica. No hay palabras para expresar lo que ella es; Barthes la pintaría con la figura "adorable":

Por una lógica singular, el sujeto amoroso percibe al otro como un Todo... y al mismo tiempo, ese todo le parece aportar un remanente que él no puede expresar. Es todo el otro quien produce en él una visión estética: le loa su perfección; se vanagloria de haberlo elegido perfecto; imagina que el otro quiere ser amado, como él mismo querría serlo, no por tal o cual de sus cualidades, sino por todo, y este todo se le concede bajo la forma de una palabra vacía, puesto que todo no podría inventarse sin disminuirse: en adorable! Ninguna cualidad cabe, sino solamente el todo del efecto.⁵⁵

Mientras que Salomón sube por el desierto como columna de nube connotando vanidad, (lexía 39), la amante aquí representa el todo. Ambas lexías se conectan por la forma en que está construida la pregunta, y nos anuncian desde ya la ruptura entre Salomón y la amante protagonizada en la lexía 124.

(93) Bajé a mi nogal a examinar los brotes de la vega.
a ver si ya las vides florecían
a ver si ya se abrían los botones de los granados;
y, sin saberlo,
me encontré en la carroza con mi príncipe.⁵⁶

+Se vuelve a la secuencia inicial: "encuentro" (Acc. encuentro: 3 bajar-ella-). ++El yo femenino (narrador protagonista) intenta engañar al lector pues exagera la inocencia al decir "sin saberlo" (código semiológico: el placer del texto). +++La palabra bajar tiene doble sentido como se ha venido notando; aquí todo invita a sumirse en un ensueño de amor, parece un cuento de hadas con príncipes y carrozas (Sem. encantamiento). ++++Es tiempo de copulación, hay vida en la vegetación (Sem. vida, madurez sexual).

3. Calentamiento: el cuerpo en movimiento (lexías 94-104)

(94) Vuélvete, vuélvete, Sulamita;
vuélvete, vuélvete, para que te veamos.

- (95) ¿Qué miráis en la Sulamita
cuando danza en medio de dos coros?
- (96) Tus pies hermosos en las sandalias,
hija de príncipes;
- (97) Esa curva de tus caderas como collares,
labor de orfebre;
- (98) tu ombligo, una copa redonda, rebosando licor,
y tu vientre, montón de trigo, rodeado de azucenas;
- (99) tus pechos como crías mellizas de gacela;
tu cuello en una torre de marfil;
tu cabeza se yergue semejante al Carmelo;
tus ojos, dos albercas de Jesbón,
junto a la Puerta Mayor;
es el perfil de tu nariz
igual que el saliente de Líbano,
que mira hacia Damasco;
- (100) tus cabellos de púrpura,
con sus trenzas, cautivan a un rey.
- (101) ¡Qué hermosa estás, qué bella,
qué delicia es tu amor!
- (102) Tu talle es de palmera;
Tus pechos, los racimos.
Yo pensé; treparé a la palmera a coger sus dátiles;
son para mí tus pechos como racimos de uvas;
tu aliento como aroma de manzanas.
- (103) ¡Ay, tu boca es un vino generoso que fluye acariciando
y me moja los labios y los dientes!
- (104) Yo soy de mi amado y él me busca con pasión.

El baile es la marca de este movimiento, en el contenido y en los significantes. Todos bailan: los pronombres (de nosotros a vosotros, de tú a yo), los verbos (por la acentuación: vuélvete, vuélvete...⁵⁷), los ojos de los espectadores de fuera y dentro del discurso, que siguen "los pasos" del cuerpo, desde los pies hasta la cabeza, como queriendo detener el baile en cada parte del cuerpo anunciada; los pensamientos del amante, y finalmente, el cuerpo de la bailarina: sus pies, sus caderas, su ombligo, su vientre, sus pechos, su

cabeza, sus ojos, su perfil, sus cabellos. Belleza indescriptible en movimiento. "La belleza no se puede explicar, solo se afirma, se repite en cada parte del cuerpo, pero no se describe, se es lo que se es. La belleza solo puede ser remitida a la infinitud; su predicado directo está negado, porque solo es posible utilizar el 'se parece a', su predicado es la tautología".⁵³ Eso pasa con el texto de El Cantar de los Cantares cuando habla de la belleza de los cuerpos de él y de ella.

Todo este movimiento corporal que expone temas de embriaguez, esbeltez, superioridad, sensualidad, delicia, amor... incitan a la pérdida del conocimiento, al goce propio de sentirse a la "deriva en el movimiento de las olas", atrapado por las trenzas de la bailarina. La enunciación "¡Qué hermosa estás, qué bella! ¡qué delicia es tu amor!" (lexía 101) muestra que la experiencia del amor es inexpresable, el lenguaje racional se deja de lado, todo encaja nuevamente en la figura barthiana "adorable": "... de todos los pliegues del cuerpo tengo ganas de decir que son adorables. Adorable quiere decir: este es mi deseo, en tanto que es único: ¡Es eso! ¡Es exactamente eso (lo que amo)! Sin embargo, cuanto más experimento la especificidad de mi deseo menos lo puedo nombrar."⁵⁹

La conclusión es una afirmación de la pertenencia mutua. Habla el yo femenino. En este enunciado se da un cambio entre los pronombres. Encontramos la primera y la segunda plural, y la primera y la segunda singular. La tercera persona singular aparece al final, con esto el yo femenino da un efecto de distanciamiento entre la escena y el lector, o los personajes y los espectadores, y aclara "yo ya pertenezco a otro y el otro me ama", para evitar que se enamoren de ella.

Se podría decir que por posición de equivalencia sintagmática, "perte-

necer a otro" equivale a "buscarlo con pasión"; en las lexías anteriores ha aparecido esta confesión (lexías 28, 85): "Mi amado es mío y yo soy suya" o, "yo soy de mi amado y él es mío".

"Buscar apasionadamente" trae a colación los hilos de otro texto que aparece en Génesis III, que vimos en el segundo capítulo. En ese texto hay una situación negativa para la mujer pues dice "tu deseo será para tu marido y él te dominará (Gn. III,16); en Cantares contrariamente, él la buscará con pasión pero para bendición de placer, no para sometimiento. Por lo tanto se puede llegar a la conclusión de que en la medida en que haya una pertenencia mutua, en una relación de igualdad entre los sexos, el paraíso "perdido" de Gn. III, es encontrado en El Cantar.⁶⁰

En este movimiento, por primera y única vez aparece un nombre propio para ella: Sulamita (lexías 94 y 95); con ello se cierra un poco el espacio abierto en el cual todas las amantes cabían. Pero no se sabe exactamente quién es la Sulamita. Dijimos que podría ser una mujer de Sulam o simplemente el femenino de Salomón;⁶¹ al recibir una respuesta polivalente la clausura es parcial. Tal vez acontece para darle efecto de realidad, como recurso de verosimilitud, pues introducir un nombre propio produce efectos de realidad.⁶² Analicemos.

(94) Vuélvete, vuélvete, Sulamita;
vuélvete, vuélvete, para que te veamos.

+La secuencia es un baile (Acc. baile, 1 querer ver). ++Con el nombre propio de ella se diría que se resuelve el enigma planteado en la lexía 2, y otras, sobre la identidad del yo femenino de la enunciación; pero como se ha dicho, la respuesta es parcial: por su ambigüedad puede referirse a una joven de Sulam o al femenino del nombre Salomón, el causante del discurso (Her. enigma 1, respuesta parcial). ++Sem. ritmo musical ("Vuélvete, Vuélvete, Sulamita o Schubi schubischulamit schubi schubi). +++La repetición cuádruple del verbo

"vuélvete" produce significantes que motivan el significado del baile. Los significantes y los significados del signo lingüístico colaboran estrechamente para engendrar significación; esta surge de una actividad erótica del texto que invita al lector a participar de la danza (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(95) ¿Qué miráis en la Sulamita
cuando danza en medio de dos coros?

++Acc. bailar, 2 mirar. ++Se levanta un enigma: ¿cuáles dos coros?⁶³

(Her. enigma No. 10, tematización dos coros). En todo el discurso no hay respuesta directa a este enigma. La respuesta es indirecta, atañe al símbolo que permea el texto: la unión de elementos contrarios(AB): los dos coros son los elementos de la antítesis, ¿cuál antítesis? la antítesis que habita en ella, la bella y terrible, hermosa y amenazante; ella goza de sus contrarios, los disfruta en la danza (Simb. Antítesis AB placer por la mezcla de elementos contrarios).

(96) Tus pies hermosos en las sandalias,
hija de príncipes;

+Empieza la descripción de pies a cabeza por tratarse de un baile (Acc. baile, 3 bailar). ++Hija de príncipes connota distinción (Sem. distinción).

(97) Esa curva de tus caderas como collares
labor de orfebre;

+"De tus collares" se ha sugerido que dibuja un movimiento (Sem. movimiento). ++Hay perfección por la labor del orfebre (Sem. perfección). Obsérvese que las joyas aquí no tienen la función de cosificar a la mujer, como en las lexías 11 y 120, sino más bien conforman una posición equivalente a las piedras y metales preciosos del amante en las lexías 75ss; en ellas el amor se extiende a los objetos.

(98) Tu ombligo, una copa redonda, rebosando licor,
y tu vientre, montón de trigo, rodeado de azucenas;

+En el paso de las caderas al ombligo y después al vientre, parte baja del ombligo, hay una alteración del orden secuencial en el sintagma: se supone que primero va el vientre y después el ombligo; en ese caso la palabra ombligo puede tratarse de un eufemismo que evita la mención de la vulva. En efecto, algunos ya han propuesto ese significado ⁶⁴ (Sem. deseo). ++El vientre como montón de trigo rodeado de azucenas hace alusión a la vida que puede surgir de él, por medio del placer, pues del trigo se hace el pan, signo de vida y del vientre femenino emerge el ser humano (Sem. vida). +++ Las azucenas, representación del placer erótico, ⁶⁵ animan y le dan sentido a la existencia.

(99) tus pechos como crías mellizas de gacela;
tu cuello en una torre de marfil;
tu cabeza se yergue semejante al Carmelo;
tus ojos, dos albercas de Jesbón,
junto a la puerta Mayor;
es el perfil de tu nariz
igual que el saliente de Líbano,
que mira hacia Damasco.

+Los símiles y metáforas expelen semas de distinción y superioridad, por la esbeltez. ++La metáfora del pronombre posesivo tú refuerza la singularidad de la amante y la preferencia del enamorado (Sem. singularidad, preferencia). +++Además, esa repetición se vuelve estribillo de una canción propicia para bailar (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(100) tus cabellos de púrpura,
con sus trenzas, cautiva a un rey.

+En la acción de la danza las trenzas de la bailarina enredan hasta a los reyes (Acc. bailar, 4 enredar, cautivar). ++Cabellos de púrpura connotan el color rojo (Sem. pelirojo). +++Al llevar esta lexía a la intratextualidad notamos que el cabello de la amante está diferente. En dos ocasiones ante-

riores sus cabellos eran "como cabras que se descolgaban en las laderas de Galaad"(lexías 47 y 87), cuyos significantes connotaban la imagen de cabello largo y ondulado. Ahora tiene color, es peliroja, y lleva un peinado diferente: trenzas. El texto quiere que el lector y el espectador se enreden en las trenzas y se hipnoticen frente a los movimientos de la bailarina y al color rojo de sus cabellos (Ref. al código semiológico: el placer del texto).

(101) ¡Qué hermosa estás, qué bella,
qué delicia es tu amor!

+Acc. bailar, 5 suspender. ++Todos los elementos o ingredientes de su cuerpo mezclados (pies, caderas, ombligo, pecho, cuello, cabeza, cabello) se resumen en delicia para el amante, a la hora de probar el amor (Sem. delicia). +++Todavía no termina de describir su cuerpo, pues continua en la lexía siguiente, pero el yo masculino se adelanta para expresar lo hermosa y deliciosa que ella es. Le es difícil esperar turno en el juego, como en las lexías 45 a 55. En este movimiento, sin embargo, el discurso legible continúa después de esta interrupción, a la par del discurso leíble (Ref. al código semiológico: el placer del texto).

(102) Tu talle es de palmeras; tus pechos, los racimos.
Yo pensé: treparé a la palmera a coger sus dátiles;
son para mí tus pechos como racimos de uvas;
tu aliento como aroma de manzanas.

+El amante quiere a la bailarina para sí, quiere bailar sólo con ella, a su ritmo (Acc. bailar, 4 querer amar). ++En esta lexía se reanuda la descripción del discurso legible suspendida en la lexía anterior. Suceden además, dos cambios un tanto abruptos en la segunda línea de la lexía que estamos "disfrutando" ahora: se introduce el pronombre personal "yo" entre los pronombres posesivos "tú", y aparece un verbo en tiempo futuro. Esta irrupción pone al desnudo los deseos del amante que se entreveían en el discurso leíble. Otra

vez, el jugador no puede esperar el turno que le corresponde al final de la descripción del cuerpo de la amada y de lo que este expone. Su propósito es adelantarse en el sintagma para aclararle a los espectadores del baile, a los lectores o a cualquier otro enamorado, que él ya escogió a la bailarina (Ref. al código semiológico: el placer del texto). +++Las uvas y las manzanas eran consideradas frutas afrodisíacas⁶⁶; por eso las nombra el texto (Ref. código gnómico de cultura antigua). ++++Racimos y uvas son plurales, apuntan a lo pletórico (Sem. abundancia). +++++Los pechos producen ya no leche para nutrir, sino vino para embriagar (Sem. embriaguez de amor). +++++"Tregar a la palmera a coger sus dátiles" es una proposición erótica dicha en palabras inocentes (Ref. código semiológico: el placer del texto).

(103) ¡Ay, tu boca es un vino generoso que fluye acariciando
y me moja los labios y los dientes!

+Esta lexía es muy erótica, está relacionada con la lexía 98: "el ombligo (eufemismo) que rebosa licor"; remite además a la lexía comodín "que me bese con besos de su boca". El texto goza en esta intratextualidad erótica (Ref. código semiológico: el placer del texto). ++Sem. lubricación o relación sexual.

(104) Yo soy de mi amado y él me busca con pasión.

+Regularmente, después de cada relación sexual surge esta lexía (Acc. bailar, 5 amar); ++Sem. pertenencia mutua; +++Sem. satisfacción.

4. La revancha: repetición de una misma jugada (lexías 105-112)

(105) Amado mío, ven, vamos al campo,
al abrigo de enebros pasaremos la noche,

(106) madrugaremos para ver las viñas,
para ver si las viñas ya florecen,
si ya abren las yemas

y si echan flores los granados,
y allí te daré mi amor...

(197) Perfuman las mandrágoras
y a la puerta hay mil frutas deliciosas,
frutas secas y frescas
que he guardado, mi amor, para ti.

(108) ¡Oh si fueras mi hermano
y criado a los pechos de mi madre!
al verte por la calle
te besaría sin temor a burlas,

(109) te metería en casa de mi madre,
en la alcoba en que me crió
te daría a beber vino aromado,
licor de mis granados.

(110) Pone la mano izquierda bajo mi cabeza
y me abraza con la derecha.

(111) ¡Muchachas de Jerusalén, os conjuro
que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor

(112) hasta que él quiera!

A este movimiento o jugada la llamamos revancha porque ahora es el yo femenino del discurso quien invita al tú masculino al campo, bajo el pretexto de ver si ya es tiempo de primavera; ahora es ella quien expresa los deseos de meterlo en la alcoba para darle de su amor. Termina con el mismo refrán del movimiento "La música en el juego..." del primer tiempo: esto es porque el ritmo de la relación amorosa así lo requiere.

A esta altura del juego las movidas o estrategias ya son todas conocidas. En este movimiento son convocadas casi todas las lexías anteriores: el campo, las frutas del jardín, la ciudad, la alcoba, la censura, los amores, los abrazos y el conjuro a las muchachas de Jerusalén para que no despierten al amor. El juego está por terminar, aunque no el deseo de volver a jugar, pues termina con una posibilidad abierta: "hasta que él quiera". Además, al final de todo el discurso se convoca nuevamente a los "jugadores"

cuando se dice: "Queremos oír tu voz..." y "Date prisa amor mío, como el gamo, como el cervatillo...".

(105) Amado mío, ven, vamos al campo,
al abrigo de enebros pasaremos la noche,

+Esta secuencia que se abre en el movimiento puede ser nombrada "encuentro"; en esta lexía hay una invitación al campo (Acc. encuentro, 1 invitación). ++"Al abrigo de enebros" recuerda la lexía 12, que nos habla de cama de frondas y techo de ciprés (Ref. código semiológico, intratextualidad).

(106) madrugaremos para ver las viñas
para ver si las viñas ya florecen,
si ya abren las yemas
y si echan flores los granados,
y allí te daré mi amor...

+Hay una promesa de amor si se da el encuentro (Acc. encuentro, 2 promesa de amor). ++Hay un sema preponderante de vegetalidad, lo cual hemos dicho, remite a vida (Sem. vida).

(107) Perfuman las mandrágoras
y a la puerta hay mil frutas deliciosas,
frutas secas y frescas
que he guardado, mi amor para ti.

+Esta lexía y la anterior guardan un secreto erótico que sin embargo dejan entrever. "Puerta", se dijo, remite al sexo femenino. El texto toma su placer por la fisura entre los dos discursos, el legible y el leíble, o por el desdoblamiento que ocurre cuando se hacen presentes los otros sentidos convocados por su posición de equivalencia. Ella afirmó ser jardín con frutas deliciosas, su sexo es una puerta en la cual hay frutos deliciosos, afrodisíacos, guardados para el amante. La promesa "te daré mi amor" en el campo corresponde a ambos discursos, el directo y el clandestino. Para el texto, hacer un recorrido por el jardín es lo mismo que hacer un recorrido por el cuerpo; comer los frutos del jardín es probar el cuerpo (Ref. código semiótico: el placer del texto). ++Se hace alusión a la madurez sexual y a

la vida (Sem. madurez sexual, vida).

(108) ¡Oh si fueras mi hermano
y criado a los pechos de mi madre!
al verte por la calle
te besaría sin temor a burlas,

+Se cambia de ambiente dentro de la misma acción "encuentro"; se estaba en el campo, en cama de enebros, ahora se salta a la ciudad (calles, alcobas). Y es que el ambiente no importa si hay intimidad. En el campo hay libertad, en la ciudad casi siempre hay censura (guardias, temor a burlas); Acc. encuentro, 3 besar. La palabra "hermano" en condiciones de aliado de la amante, como aparece aquí, sorprende al lector, pues en el poema los hermanos son fuerzas negativas al amor de la joven, ya sea por celos o por la tradición familiar. Para entender este cambio es importante señalar dos hechos: a) Hay un cambio de pronombre nominal y de número: de primera o tercera plural pasa a segunda singular. En el poema notamos que la segunda persona (singular o plural) siempre aparece como aliada de la pareja, esto es porque el tú es más personal; y b) ella se dirige a su hermano y no ellos a ella; no hay un caso en el texto en el cual ella sea adversaria de sus hermanos. Mientras ellos la dominan, ella les muestra su amor. ++El temor a burlas connota censura (Sem. censura).

(109) Te metería en casa de mi madre,
en la alcoba en que me crió,
te daría a beber vino aromado,
licor de mis granados.

+El discurso se vuelve más directo: en las lexías anteriores, en el campo, el deseo de amor era relatado en lenguaje metafórico (Acc. encuentro, 4 deseo de hacer el amor). ++Sem. intimidad. Ahora, además, ella lo mete a él —es la revancha—: antes, en la lexía 16, él la metió a ella en la bodega para "enarbolar su bandera de amor contra ella"; es que esta partida del juego está por terminar; siempre al final de un juego las jugadas se van

develando. Las cartas se muestran para ver quién gana. Por desdoble metonímico "dar licor de mis granados" indica ofrecer su cuerpo al amante: el "ombligo" era una "copa rebosando licor" (Ref. código semiológico: el placer del texto). +++En esta lexía y la anterior la madre como símbolo de vida es claro, aparece como paralelo sinonímico en ambos casos: "si fueras mi hermano, criado a los pechos de mi madre... te metería en casa de mi madre en la alcoba de la que me crió". La madre es la productora de vida de los hermanos y de ella (Simb. madre-vida).

(110) Pone la mano izquierda bajo mi cabeza
 y me abraza con la derecha.

+En este encuentro se supone que el deseo de la lexía anterior fue satisfecho (Acc. encuentro, 5 abrazo). Se repite la lexía 19 ++En esa insistencia de describir el abrazo en forma tan precisa el texto deja ver su placer (Ref. al código semiológico: el placer del texto. Con ello se invita al lector a mirar cómo se hace un abrazo amoroso.

(111) ¡Muchachas de Jerusalén, os conjuro
 que no vayáis a molestar,
 que no despertéis al amor,

+En este refrán no aparecen las gacelas como en el de las lexías 20 y 37; están presentes sólo a los oídos del lector pero no a sus ojos. La jugada ya es conocida ¿por qué repetirla? (Acc. encuentro, 6 no molestar). ++Sem. satisfacción.

(112) hasta que él quiera!

+Esta lexía clausura todo el juego en sus dos tiempos. Los amantes se quedaron dormidos, descansando del juego del amor. El llamado a un nuevo juego aparecerá en la última lexía del discurso. ++Sem. reiniciación voluntaria. Este nuevo juego no se jugará en esta escritura, pues el discurso legible del texto de El Cantar concluirá en la lexía 126; sin embargo, el juego

seguirá dándose en otros textos.

5. Fin del juego (lexías 113-114)

(113) ¿Quién es esa que sube del desierto
apoyada en su amada?

(114) Bajo el manzano te desperté
allí donde tu madre te dio a luz
con dolores de parto.

68

Con este movimiento se da por terminado el juego. El sueño se acabó, el discurso no obedeció la orden de "no molestar, no despertar" al amor (lexía 111); los enamorados o los jugadores, pues, continúan: "Bajo el manzano te desperté".

Se da la acción de la subida, fin de la ensoñación. Durante el juego hubo sólo bajadas al jardín, como cuando se sume en un sueño; ahora se sube, y la subida conlleva la realidad, la racionalidad. Se acabó el jardín. Desierto y jardín son antitéticos, pero son parte inherente de la vida. "Subida" y "bajada", experimentadas en la relación sexual erótica, anuncia o anticipa la utopía en la cual los contrarios no existen. Ella fue despertada bajo el manzano, el manzano era el amado de frutos deliciosos y sombras abundantes (lexía 14). ¿Quién fue el "inoportuno" que la despertó? Es un enigma, quizás fue el discurso.

69

Aparece la expresión dolor de parto, dolor al producir vida. Al unirse el eros y el thanatos se produce vida pero con dolor: esa es la realidad humana, una mezcla de vida y muerte, de felicidad y dolor, de ensoñación y racionalidad. Así es el juego de la vida: por eso es deseable y temible. La madre da a luz hermanos y hermanas, Salomones y pastores, pero su opción preferencial por la amante muestra su inclinación por aquellos que se entregan a la libertad del amor, sin reservas, por pura gratitud.

(113) ¿Quién es esa que sube del desierto
apoyada en su amado?

+Se levantan dos enigmas sobre la identidad ¿quién es esa? y ¿quién pregunta? (Her. enigmas 10 y 11, identidad). ++Se sube, los dos amantes suben (Acc. fin, 1 subir). +++"Desierto", "apoyada", connotan dificultad, aquí quizá nostalgia del jardín, donde se ha bajado varias veces durante el juego.

(114) Bajo el manzano te desperté
allí donde tu madre te dio a luz con dolores de parto.

+La acción despertar indica que no se hizo caso de la solicitud de la lexía 111 "no despertéis al amor..." (Acc. fin, 2 despertar). ++Los enigmas levantados en la lexía anterior quedan suspendidos; quizás la respuesta del primer enigma sea el pronombre tú, la amada, la que ama. La interrogante quién pregunta también queda suspendida (Her. enigmas 10 y 11 suspendidos). +++Sem. vida (por la madre que crea). ++++Al dar a luz vida se sufre: paradoja, es una acción en la cual se mezclan los contrarios vida-dolor (Simb. antítesis AB, mezcla de elementos).

6. El pacto (lexías 115-117)

(115) Grábame como un sello en tu brazo,
como un sello en tu corazón,

(116) Porque es fuerte el amor como la muerte,
es cruel la pasión como el abismo;
es centella de fuego, llamarada divina
las aguas torrenciales no podrán apagar el amor
ni anegarlo los ríos.

(117) Si alguien quisiera comprar el amor
con todas las riquezas de su casa,
se haría despreciable.

Los semas que se aglutinan en los significantes de este movimiento tienen la característica de un pacto, el pacto del amor: es el resultado del

juego. Grabarse el uno al otro en lo profundo de su cuerpo para no olvidar ni ser olvidado, para tener la posibilidad de reiniciar el juego.

En este movimiento llega al clímax el símbolo de la antítesis A/B: amor/muerte; ambos elementos tienen la misma fuerza, ninguna puede sobreponerse a la otra. Por una operación quiástica muerte es igual a odio, amor a vida.

Las fuerzas pueden ser unidas, y por ende desintegradas, sólo por medio del amor gratuito, como medianería invisible, imán que atrae los contrarios, la desintegración de estos elementos produce placer y una nueva vida: la unión de los sujetos amorosos eros/thanatos produce placer y puede producir una nueva vida. La unión del discurso legible y leíble, el inocente y el erótico producen placer en un nuevo discurso.

En la vida humana y el texto se mezclan los contrarios, la utopía y la realidad, lo visible y lo invisible. El dualismo materia y espíritu no existe en el amor.

Sólo una cosa puede causar la dicotomía, o sea, dividir la unidad misteriosa AB: el dinero, el poder, la censura. Esto se ha visto ya en otras lexías, pero aquí se explicita con claridad plena. El amor no es mercancía que se vende o se cambia, su valor es de uso: se vive en gratuidad. El que quiere comprar el amor, para unirse con el otro, se hace despreciable, pues con ello se intenta cosificar el amor; el amor sólo se puede materializar en el acto de entrega mutua de los cuerpos: por eso se "come", se "bebe", se juega; no tiene precio. Si se intenta comprar se convierte en mercancía, se prostituye (como el juego profesional, en el cual se compran jugadores).

Grabarse en la carne es un acto de posesión mutua, de igualdad, de placer, de entrega, de sinceridad; pero todo por pura gratuidad, más allá del espacio y el tiempo.

En otras palabras, vale la pena el amor, el juego, porque humaniza.

(115) Grábame como un sello en tu brazo,
como un sello en tu corazón,

+Acc. pacto, 1 grabar. ++Sem. posesión mutua.

(116) Porque es fuerte el amor como la muerte,
es cruel la pasión como el abismo;
es centella de fuego, llamarada divina
las aguas torrenciales no podrán apagar el amor
ni anegarlo los ríos.

+El amor es indescriptible como la belleza (Sem. magnificencia).

++Acc. pacto, 2 causa. +++Sem. igualdad. ++++Clímax de la posición anti-
tética amor/muerte (Simb. antítesis A/B amor/muerte).

(117) Si alguien quisiera comprar el amor
con todas las riquezas de su casa,
se haría despreciable.

+Acc. pacto 3, no comprar. ++Sem. gratuidad. +++El dinero o la riqueza simbolizan la medianería entre los amantes. La propiedad privada del amor impone una primacía de uno sobre otro (Simb. antítesis A/B medianería, dinero). En la lexía 124 Salomón quiere comprar el amor y se hace despreciable (lexía 117).

7. Contratiempos (lexías 118-124)

a) La censura (lexías 118-121)

(118) Nuestra hermana es tan pequeñita,
que no le han crecido los pechos.

(119) ¿Qué haremos con nuestra hermanita
cuando vengan a pedirla?

(120) Si es muralla,
le pondremos almenas de plata;
si es puerta,
la protegeremos con planchas de cedro.

(121) Soy una muralla, y mis pechos son los torreones;
pero yo seré para él mensajera de paz.

Nuevamente aparecen los hermanos como adversarios: aquí representan la institución familiar. En primer lugar se le niega la sexualidad a la amante; las primeras líneas ilegitiman todo el discurso del juego ya leído. Hay un cambio de pronombres: aparece la primera persona plural, conocida en las lexías 11 y 27. Este plural de primera persona identifica la hostilidad de los hermanos hacia la hermana que ama libremente. El texto es coherente con sus actantes.

Sin embargo los hermanos deben seguir las reglas de la familia de entregar a la hija a quien la solicite. Pero aún así insisten: proponen clausurar la "puerta", su sexualidad. Se dan dos acciones simultáneas y contradictorias. Se le adorna elegantemente para que sea deseable, pero al mismo tiempo se intenta protegerla como un objeto precioso, incapaz de conducirse por sí misma. Así pues, en esa censura hay un sentido de cosificación, de mercancía para la venta. Se hace atractiva a la hermanita como a la yegua de Faraón, y se espera al mejor postor; ya no al pastor amante, sino a la mejor dote. Mientras más inalcanzable sea, como la muralla (lexía 121), más deseable será; y mientras más deseable, mayor será la dote.

El cuerpo como muralla o puerta plantea el problema del paralelismo, si es sinonímico "muralla" = no acceso, puerta-cerrada no acceso, o si es anti-tético: muralla inalcanzable, puerta accesible.⁷⁰ Los semas de puerta no se dejan encuadrar en el paralelismo, una puerta puede abrirse o cerrarse, ofrecer acceso o rechazo. Lo claro en el texto es que los hermanos están decididos a clausurarla.

Nuevamente aparecen semas de militarismo, que recuerdan los guardias que golpearon a la amante (lexía 71): almenas de plata, muralla, protección. connotan adversidad y refuerzan la connotación censura.

Con la respuesta de la amante regresa el pronombre yo. Ella rechaza la postura de los hermanos al afirmar su sexualidad, su identidad, su madurez. Ella es muralla deseable, no necesita almenas de plata: no se deja traficar como mercancía. También rechaza la actitud o connotación militarista al presentarse como "mensajera de paz". Es muralla, sí, pero detrás del significante mensajera de paz hay otro sentido (también claro en el texto hebreo), que invoca el juego del amor: "yo soy fuente de gozo a los ojos de él"⁷¹. Según la lexía 60 su sexo era fuente de agua viva, según la lexía 76 sus ojos dos palomas a la vera del agua; según la lexía 99 los ojos de ella son "dos albercas de Jesbon junto a la Puerta Mayor"; nadar en los ojos de la amante, o dejarse llevar en el placer del sexo es flotar "a la deriva como un corcho en las olas"⁷².

(118) Nuestra hermana es tan pequeña,
que no le han crecido los pechos.

+La acción la titulamos adversidad; el anunciado es una mentira, negación de la sexualidad (Acc. adversidad, 1 negación de sexualidad). ++Sem. censura.

(119) ¿Qué haremos con nuestra hermanita
cuando vengan a pedirla?

+La familia se preocupa por ofrecer una hija aceptable y merecedora de buena dote (Ref. código de la familia de la cultura antigua). ++Acc. adversidad, 2 pedir en matrimonio. +++Sem. compra, intercambio.

(120) Si es muralla,
le pondremos almenas de plata;
si es una puerta,
la protegeremos con planchas de cedro.

+Acc. adversidad, 3 adornar. ++Con esa acción se intenta simultáneamente hacerla atractiva para vender o intercambiar por buena dote y proteger su sexualidad (Acc. adversidad 4, invertir/clausurar sexualidad). +++Sem.



hacer deseable/Sem. censura. ++++Otras connotaciones: militarismo. Las palabras aquí usadas se usan en contextos militares. ++++Simbólicamente hay una propuesta de medianería entre AB (los amantes): ella es inalcanzable como muralla, y penetrable como puerta. Los hermanos quieren que sea atractiva, inalcanzable, pero no penetrable: la riqueza para ellos es el precio del amor (Antítesis entre A/B propuesta de medianería).

(121) Soy una muralla, y mis pechos son los torreones;
pero yo seré para él mensajera de paz.

+Ella rechaza la sugerencia de los hermanos afirmando su sexualidad (Acc. adversidad, 4 rechazo). ++Sem. madurez sexual. +++También rechaza el militarismo ("soy mensajera de paz"), propone la paz frente al poder (Sem. antimilitarismo). ++++La frase "mensajera de paz" (môš'et shalôm) es ambigua y puede connotar origen de gozo, sema que refuerza su sexualidad. En resumen rechaza las medianerías, riqueza, militarismo y censura (Simb. AB, rechazo de medianería).

b. La cosificación (lexías 122-124)

(122) Salomón tenía una viña en Baal Hamón;
se la dio a guardar a aparceros,

(123) que le traen de sus frutos
cada uno mil siclos de plata.

(124) Mi viña es sólo para mí;
para ti, Salomón, los mil siclos,
y da doscientos a los aparceros.

Las lexías que se leerán en este movimiento como contratiempos del juego plantean el problema de ruptura entre los amantes a causa de la cosificación, como lo veremos ahora. Nuevamente aparece el rey Salomón de las leías 39 a 44. Los semas que despliegan los significantes en esta parte del texto son los mismos: "poderío" y "riqueza". En el movimiento "Una

mala jugada del discurso..." el texto tendió una trampa: colocó más apetecibles las riquezas que el amor. Aquí, en este movimiento, el texto juega limpio, muestra a Salomón tal como es: "tiene una viña que da a guardar a los aparceros para que la trabajen y le traigan de sus frutos". Salomón no goza de su "viña", palabra que según vimos puede significar la sexualidad del amante (algunos le dan el significado de Harem ⁷⁴), sino que la da a guardar a otros, los aparceros; en este proceso se da ya la cosificación, la posesión de uno sobre otro, en lugar de la posesión mutua. Los aparceros son ya una "medianería" entre A/B. Estos le traen de sus frutos a Salomón, con ello simbólicamente la cosificación se intensifica, connota prostitución, tráfico de cuerpos. Nótese que este texto ha sido asignado también a la actividad de las prostitutas sagradas: aquellos que usaban de sus servicios pagaban el derecho al sacerdote ⁷⁵. Se dice que en el juego no hay cuentas monetarias, ni siquiera en las apuestas cuenta el dinero, sino la fascinación del resultado "todo o nada" ⁷⁶. A Salomón no le atrae el juego amoroso sino el dinero, por eso se interesa en los mil siclos de los trabajadores que sustituyen el valor de los frutos. Salomón prefiere "los valores de cambio" a los "valores de uso", y como el amor es un valor de uso, Salomón es un perdedor. La actitud de Salomón genera ruptura entre amantes. En este movimiento se deja ver el proceso del fracaso de la boda de Salomón leída en la lexía 44, debido a la supremacía y dominación de uno de los cuerpos sobre el otro; por eso se le llamó "trampa" al discurso de las bodas.

De manera que en este movimiento se levanta una "medianería" como muro divisorio entre los elementos A/B, ya que se impide la relación auténtica de entrega mutua, igualitaria, utópica. En el texto de El Cantar de los Cantares se elevan cuatro medianerías: el poder, el dinero, el militarismo



(lexía 71) y la institucionalidad (lexía 44), representan los obstáculos que impiden la realización auténtica del amor.

La identidad del sujeto de la enunciación de la lexía 124 ("mi viña es sólo para mí; para tí Salomón; los mil siclos, y da 200 a los aparceros"), no se sabe; nuevamente aparece el enigma de la identidad: puede ser ella, él, el discurso o el lector. Sin embargo, descubrir el sujeto no importa, en la lexía hay un deseo de jugar limpiamente, según se desprende del análisis de las diferentes posibilidades. Así, si la amante responde, su respuesta es parecida a aquella que le dio a los hermanos. En ella demuestra su libertad e igualdad, su dominio sobre su propio cuerpo. No se deja clausurar con maderas de cedro, ni tampoco permite ser dominada por Salomón.

Si el amante es quien responde, demuestra que prefiere jugar él personalmente con su amada a un nivel de iguales "cada vez que el amor quiera". Si es el discurso el mismo sujeto de su enunciación, muestra su parcialidad en el juego de los amantes; intenta evitar la cosificación de la joven. Si es el lector quien quiere ocupar ese vacío de identidad de la lexía, coincidiría con cualquiera de las tres respuestas. En todo caso, implícitamente en la respuesta se prefiere romper una relación con el otro/otra, antes que someterse o dejar someter al otro a la cosificación, la cual es la muerte sin el eros.

(122) Salomón tenía una viña en Baal Hamón;
se la dio a guardar a aparceros,

+El estilo es narrativo, y es primera vez que ocurre en el discurso (Ref. al código literario de lo narrativo "había una vez"); da la idea de alg pasado. En cuatro partes de las cinco que ocurre el nombre Salomón, éste es narrado en tercera persona. Se habla sobre Salomón, a él no se le

permite pronunciarse en el discurso. El discurso lo domina, vence sobre él a pesar de su riqueza y dominio militar. Es que en el juego del amor estas cualidades están fuera, son peligrosas porque rompen la relación de igualdad de los amantes y se erigen como "medianería". ++La acción es adversaria al juego auténtico (Acc. adversidad, 1 dar a guardar). +++Sem. dominación. ++++Simbólicamente se da la división entre AB a causa de los guardadores (Simb. A/B medianería).

(123) que le traen de sus frutos
cada uno mil siclos de plata.

+Acc. adversidad, 2 cobrar. ++Se da un valor de cambio (Sem. cosificación). +++El dinero interviene como medianería (Simb. Antítesis A/B medianería, dinero).

(124) Mi viña es sólo para mí;
para tí, Salomón, los mil siclos,
y da doscientos a los aparceros.

+En esta lexía se altera el sintagma, ya no se habla en estilo narrativo sobre Salomón. Aquí la amante (o quien sea) lo confronta directamente por querer comprar el amor (lexía 117). No se habla de Salomón, sino a Salomón, pero este personaje no habla. El texto nunca se lo permitió. El discurso y los participantes del juego se aliaron contra Salomón para defender el juego auténtico del amor (Ref. al código semiológico). ++Acc. adversidad, 3 rechazo. +++Rechazar la imposición o cosificación del otro indica libertad (Sem. libertad). ++++0 la posesión es mutua o se vive solo/a, por eso la enunciación aclara "mi viña es sólo para mí" (Sem. dignidad humana).

8. La cita (lexías 125-126)

(125) Señora de los jardines,

mis compañeros te escuchan,
déjame oír tu voz.

(126) Date prisa, amor mío
como el gamo, como el cervatillo,
por las lomas de las balsameras.

Las tres secciones anteriores: el pacto, la censura y la cosificación son "ladrillos" insertados como advertencia para los jugadores. Esta última parte del discurso vuelve nuevamente a retomar el ritmo, el tono y la letra del juego ya jugado: son letras que se quedan en el aire, invocando otro encuentro que nunca aparecerá en este texto pero que se cumplirá en otros textos, de escritura y de la vida.

Pareciera que el "club de jugadores" se ha inaugurado: la primera persona plural pide que el juego se repita. Todos quieren oír la voz de la señora de los jardines, la dueña de la viña. Sin medianería: sin guardias sin dineros, sin censuras. La tercera persona plural masculino (representada por los guardias) en el discurso, siempre fue hostil a los amantes así como también la primera persona plural representada por los hermanos. En estas últimas lexías del juego dichos pronombres personales ⁷⁷ aparecen no sólo favorables sino también deseosos de que se repita el juego ("mis compañeros te escuchan" —ellos— "déjanos oír tu voz" —nosotros—). El texto los rescata al final. Se prevé que el futuro juego será mejor, sin contratiempos.

Si encadenamos los semas de estas dos últimas lexías con las del inicio, nos enteramos de que el final apela a un nuevo encuentro. "Déjanos oír tu voz" connota una súplica y deseo que brota de la boca (la voz sale de la boca), esta lexía remite a la primera jugada "que me bese con besos de su boca" (la lexía que llamamos comodín) la cual también connota súplica y deseo. "Boca" encierra semas conectados con el sexo femenino: zona erógena,

cavidad, humedad. La actividad sexual fue una constante en el discurso, así pues, al final se busca repetir el juego desde el principio. La respuesta verifica esta idea. Es rápida y está llena de deseo, ansiedad: "date prisa, amor mío, como el gamo, como el cervatillo". Esta imagen aparece en la lexía 31 con ligeros cambios: "retorna amado mío, imita al cervatillo por montes y quebradas. El imperativo "date prisa" connota el deseo del retorno, por posición de equivalencia en el sintagma. Lo mismo ocurre con el resto de la lexía: ella quiere que su amante imite al gamo y al cervatillo por las lomas. Se propone, con palabras disfrazadas, que vuelva para hacer el amor; el texto quiere decir "date prisa, ámame", o "date prisa, juguemos de nuevo al amor".

(125) Señora de los jardines,
mis compañeros te escuchan,
déjanos oír tu voz.

+A este último movimiento le llamamos cita (Acc. cita, 1 solicitud).

++El tono es de súplica, de deseo (Sem. deseo).

(126) Date prisa, amor mío
como el gamo, como el cervatillo,
por las lomas de las balsameras.

+Acc. cita, 2 aceptación. ++El final se amarra con el inicio: "Date prisa", "Que me bese..." el deseo es vehemente (Sem. deseo vehemente).

+++Los significantes "gamo", "cervatillo", "lomas" y "balsameras" se dan la mano para sugerir un sentido erótico en su reverso: hacer el amor en una cara de frondas, ecos de las lexías 12, 31, 32, 63, 84, 105; todos quieren jugar una nueva partida: el yo masculino, ellos ("mis compañeros"), yo (femenino), tú ("amor mío"), el discurso y el lector. El texto de placer no permite que se repita en esta escritura, porque debe ser corto para producir placer, pues una de las características del placer del texto es su brevedad;

éste debe ser como "una introducción a lo que no se escribirá más"⁷⁸ (Ref. código semiológico: el placer del texto).

9. Comentarios del juego

Al final de cada juego se acostumbra a comentarlo. Por eso ahora que concluyó en el texto el juego del amor vamos a comentar las jugadas principales del partido amoroso.

Presenciamos un juego erótico planificado para dos tiempos. En el primero hubo diez jugadas y nos enteramos del nombre del juego, de la lexía comodín y de la pausa entre los dos tiempos. Los primeros dos movimientos —el nombre y la lexía comodín— nos sirvieron como resúmenes anticipatorios de las jugadas que se desarrollarían más tarde. En las diez jugadas del primer tiempo fuimos testigos de deseos, transgresiones, trampas, dificultades de esperar turno, del sentido místico del juego, de su música, de pérdidas y de otras partes importantes que se dan en este tipo de actividad. Después de concluir el primer tiempo se dio la pausa; en ella se experimentó la ansiedad de saber en qué terminará el juego, los deseos de seguir jugando, descontentos de unos, agresiones de otros, los "inoportunos". En el segundo tiempo se dieron cinco jugadas, más un pacto, dos contratiempos y una invitación a volver a jugar. Hubo descripciones de jugadores, malicias e inocencias, calentamiento de cuerpos, revanchas y el toque final de "se acabó el tiempo". Se propuso hacer un pacto entre los jugadores, para eternizar el juego; hubo contratiempos que intentaron obstaculizar ese pacto: por un lado se censuró, y por otro se quiso comprar al amor; estos dos contratiempos se superaron y al final todos querían volver a jugar: él, ella y los espectadores, sus compañeros.

El texto reforzó enormemente las jugadas de la historia narrada. El fue quien lo hizo más erótico a causa de su polisemia.

Comentando más en detalle las jugadas o movimientos del juego notamos que casi todas ellas incluían una relación sexual o estaban orientadas hacia ella. Esta relación erótica por lo general estaba implícita en el discurso, es decir, se percibía entre líneas. Se llegó a ella por medio de las connotaciones de los significantes del discurso.

En un juego así narrado, el código sémico multiplicó los semas deseo, amor, fascinación; el código de las acciones, las secuencias amor, deseo, encuentro; el código de las referencias aludió al código de la pasión, a la semiología (el placer del texto), al conocimiento de la cultura antigua. El código hermenéutico se desinteresó por resolver enigmas y el código simbólico se preocupó por reconciliar los contrarios AB, y por desenmascarar las "medianerías" u obstáculos que se interponen entre los amantes.

El texto subrayó la importancia de la igualdad entre los jugadores o amantes que deseen jugar al amor auténtico. La mujer era la preferida del texto, el texto la reivindicó debido a que en la sociedad, no narrada, ella era un ser sometido y por lo tanto, estaba siempre en desventaja en el juego del amor. En el discurso cobró ventaja pero no para someter al otro, sino para compartir en igualdad la vida en el trabajo y el juego. Al interior del mismo discurso, sin embargo, algunos actantes intentaron someterla a las reglas patriarcales tradicionales, y trataron de convertirla en objeto: los hermanos coactaron su libertad, y le negaron su sexualidad. Pero ella se impuso diciendo que sus pechos eran como torreones. Otros intentaron cosificarla, es decir, adornarla como a la yegua de Salomón para que fuera atractiva, o como Salomón, pagarle dinero por el amor. Estos obstáculos



también los superó por medio del rompimiento cuando dijo: "para tí los mil siclos, Salomón, para mí, mi viña". El texto desenmascaró también a los guardias que cuidan la ciudad; los presentó como seres insensibles, incapaces de amar y dejar amar a otros. Ella, por causa del amor, fue golpeada por los militares. Ese hecho, sin embargo, no impidió que el juego siguiera adelante en su segundo tiempo.

Cabe mencionar que los pronombres personales jugaron un papel muy importante en el discurso. Los pronombres favorables para el amor se manifestaron en la segunda persona singular o plural. Es que bajo este pronombre, la intimidad compartida es mayor. El yo singular masculino y femenino también reveló al lector todos sus deseos secretos, sus pensamientos acerca de su amante. La primera persona plural masculina, fuera del círculo de los amantes fue negativo casi siempre, al igual que la tercera plural masculino. Los hermanos, fuerzas hostiles al amor, aparecieron siempre bajo la primera o tercera plural. Los guardias, por su parte, bajo la tercera plural. Salomón, resultó ser un actante negativo pues en todas las veces que aparece, se hace alarde más a su poderío y riqueza que a su capacidad de amar. Por eso el texto no le dio oportunidad de manifestarse, siempre se habló sobre él, en tercera persona singular, y cuando se le habló en segunda persona (tú), el texto no le dio oportunidad de contestar, sólo de escuchar los reproches de un amante, él o ella, por querer comprar al amor, o someterlo a su poder. En el pacto se manifestó la preeminencia y fuerza del amor frente a cualquier adversidad: "porque es fuerte el amor como la muerte, es cruel la pasión como el abismo; es centella de fuego, llamada divina; las aguas torrenciales no podrán apagar el amor ni anegarlo los ríos. Si alguien quisiera comprar el amor con todas las riquezas de su casa, se haría despreciable" (lexías 116 y 117).

Aquí termina nuestro análisis de El Cantar de los Cantares. Esto fue apenas una manera entre mil de jugar con un texto. Con ello creemos que se ha concretado un tipo de lectura novedosa y sugerente.

C O N C L U S I O N

El Cantar de los Cantares es una "obra abierta" que ofrece muchas posibilidades de lectura. Esta disponibilidad del poema surge porque su sentido es incierto, condición que señala Barthes para mantener un diálogo siempre abierto entre el lector y el texto. A través de los siglos, El Cantar se ha leído de infinitud de maneras: hay lecturas espiritualizadas, literales, lecturas que ven en los poemas himnos a diosas de la fertilidad, o cantos para las celebraciones fúnebres. Algunas relacionan lo sagrado y lo sexual al interior de la misma práctica erótica. La preocupación mayor ha sido acerca de su sentido o significado; pocos han incursionado en el análisis de los significantes que conforman el conjunto del poema y su interrelación.

Los pocos que trabajan con los significantes del texto también se han acercado a la obra de diferentes maneras. Algunos se han propuesto probar la unidad literaria por medio de paralelismos o por quiasmos; otros, los que opinan que El Cantar es una colección de poemas los han estudiado por separado, analizando el tipo de lírica, los temas, el ambiente en el poema y sus motivos. Otros han relacionado episodios para profundizar ciertos enigmas que plantea el texto, y, por último, hay algunos que se han introducido en el texto tratando de establecer relaciones de intertextualidad. Todas estas lecturas y acercamientos a El Cantar han fortalecido y ampliado la polisemia propia del discurso.

Esta polisemia del texto, ampliada y fortalecida a través de la historia por las diferentes lecturas y los variados acercamientos, dio lugar para sumergirnos en el mundo de las connotaciones de El Cantar de los Cantares. Eso hemos hecho a lo largo de nuestro análisis de la obra. Hemos "desnudado"

el texto, nos hemos introducido en él por medio del rastreo de los códigos. Hemos descubierto su manera de ser erótica, y los mecanismos que emplea para seducir a los lectores.

Observamos que El Cantar de los Cantares es un discurso poético altamente erótico, pero esta afirmación, a la luz de nuestro trabajo, supera el nivel puramente anecdótico o temático. En efecto, la manera como se construye la historia o anécdota, está impregnada de erotismo. Se cuenta la historia con palabras inocentes que hablan de jardines, de flores, de frutas y de viñas, pero las connotaciones que expelen los significantes del discurso, por repetición, precisión, encadenamiento de connotaciones, intratextualidades, y otros "trucos" de los significantes hacen perceptible el erotismo del texto e incitan al lector a consumirlo en forma lenta y placentera. Al paso de la lectura el erotismo se convierte en una nube que cubre los cuerpos del texto, de los amantes de la historia, del lector y del crítico.

El análisis de la obra lo convertimos en una actividad lúdica. Hicimos del texto un tablero de fichas, un partido de fútbol o una apuesta de cartas; esto con el propósito de jugar para recuperar esa dimensión del ser humano que en nuestras sociedades de hoy día está olvidada y reprimida, debido precisamente a las mismas "medianerías" que sufre el texto de El Cantar, pero que en su seno las supera: la censura, la riqueza, el poder, el militarismo y la institucionalidad. Todas ellas apuntan a nuestro actual "fetiche": el lucro, la utilidad, las ansias de acumulación. Este hecho cierra los espacios de la alegría "des-interesada", y abre cada vez más la deshumanización que se vive en nuestros tiempos. Afortunadamente a nivel popular la fiesta sigue siendo parte fundamental de la vida, lo mismo que en el texto de El Cantar de los Cantares. De ellos tenemos todavía que aprender nosotros los intelectuales.

Después de este trabajo en el cual analizamos el erotismo y gozamos de la polisemia del texto, creemos que le hemos devuelto la sexualidad al texto, a sus actantes y al lector. La obra queda abierta para ser leída desde las distintas ópticas por el resto de su existencia. También este análisis, con sus limitaciones, está abierto para ser ampliado y profundizado, pues los significantes siempre están dispuestos a la connotación y, ciertamente, otros podrán percibir lo que nuestros ojos no pudieron ver.

INTRODUCCION

- 1 En cuanto a la fecha del libro ha habido varias propuestas. En un principio se le asignó al período del rey Salomón (siglo X); sin embargo, debido al vocabulario que utiliza, que incluye palabras del persa, se han propuesto fechas tardías. Algunos, no obstante, han fechado el libro en el período anterior al de Salomón por el uso de arcaísmos en el poema. La fecha que prevalece hoy día entre los eruditos es la del siglo IV a.C., aunque estos aceptan inclusiones de poemas de fechas anteriores. En cuanto al autor, se ha propuesto al rey Salomón; otros, la mayoría, actualmente ven en ese nombre un ejemplo de la "técnica pseudoepigráfica", la cual consiste en relacionar composiciones tardías con nombres de personalidades antiguas. También algunos judíos asignaron este poema a Isaías o a Ezequías. Con respecto la unidad literaria la discusión sigue vigente. Algunos afirman que se trata de un poema unitario, mientras que otros, la mayoría, creen que El Cantar es una colección de poemas de amor. A través de la historia se ha discutido también el género de estos poemas; así, se les considera drama, oraciones de religiones vecinas a Israel que rendían culto a las diosas de la fertilidad, canciones populares utilizadas en bodas, sueños escritos. El lenguaje que utiliza refleja el dialecto del norte de Israel, sobre todo en el uso de la abreviación de asher por sh, de todas maneras es una obra que nace en Palestina. Conserva mucha influencia egipcia por el tipo de temática erótica. La interpretación ha sido el aspecto más discutido del poema, principalmente porque aparece en las Sagradas Escrituras y habla del amor erótico sin mencionar el nombre de Dios. Se afirmó su canonicidad en el concilio rabínico de Jamnia (90 d.C.), no sin mucha discusión.

- 2 D.F. Rauben al respecto dice: "El Antiguo Testamento no se ha tratado seriamente como literatura. En el ambiente intelectual se es bombardeado con los puntos de vista de los teólogos, psicólogos, expertos en religión comparativa, mitólogos, historiadores, críticos textuales, expertos en lenguas orientales, pero muy raramente se escucha la voz del crítico literario. Esto es desafortunado, porque yo creo que el punto de vista literario como está expresado en un análisis detallado, tiene contribuciones importantes que hacer a nuestro entendimiento total del texto bíblico".
"Literary Values in the Bible: The Book of Ruth", Journal Biblical Literature, 89 (1970), p. 27.

- 3 Hemos utilizado las versiones en español, S/Z (México: Siglo XXI, 1980), El placer del texto (México: Siglo XXI, 1980), Fragmentos de un discurso amoroso (México: Siglo XXI, 1983). También mencionamos en el análisis otras obras de Barthes: El grano de la voz (México: Siglo XXI, 1983), Ensayos críticos (Barcelona: Seix Barral, 1983). Las citas de cada una de estas obras se harán siempre a partir de la edición mencionada. La bibliografía aquí empleada de los otros tres teóricos es: Umberto Eco, Obra Abierta (Barcelona: Ariel, 1979); Johan Huizinga, Homo Ludens (Barcelona: Emecé, 1968); Jean Duvignaud, El juego del juego (México: Fondo de cultura económico, 1982).

- 4 Frase de Roland Barthes citada por Susan Sontag, "La escritura misma: Sobre Roland Barthes" en Barthes, Ensayos Críticos, p. 337.
- 5 Barthes, El placer, p. 10.
- 6 Huizinga, op. cit.
- 7 Escogimos su traducción porque nos parece excelente, ya que en ella se refleja no solo sus conocimientos del idioma hebreo, sino también su capacidad en la elaboración del discurso poético en español. Nos ha convencido la manera como abordó su trabajo de traducción, la cual explicita en su libro El Cantar de los Cantares (Madrid: Ed. Cristiandad, 1969), p. 127. En esta obra el autor afirma que antes de traducir el texto, se leyó la gran mayoría de poemas de amor producidos en España, pues deseaba recrear el poema desde dentro. Hemos cambiado solamente la traducción de tres palabras siguiendo la versión de Cantera e Iglesias, Sagrada Biblia, versión crítica sobre los textos hebreos, arameo y griego (Madrid: Ed. Católica, 1975), la cual nos parece más acertada en esos vocablos específicos. Cfr. apéndice # 1.

PORTICO Y CAPITULO I

- 1 Robert Gordis, The Song of Songs and Lamentations (New York: Ktav Publishing House, Inc., 1974), p. 2.
- 2 Eco, p. 74.
- 3 Roland Barthes, "Abant-propos" en Sur Racine (París: Seuil, 1963), citado por Eco, p. 101.
- 4 Entendemos por significante aquello que es tangible, de orden material (morfemas, objetos, gestos, ruidos), que se da en el nivel de la expresión. El significado pertenece al plano del contenido. No se trata del objeto, sino de la idea que se hace del objeto. De la unión de significado o contenido y del significante surge la significación.
- 5 La significancia, dice Barthes, "es un régimen de sentido, ciertamente, pero no se cierra jamás sobre un significado, y donde el sujeto, cuando escucha, habla, escribe e incluso a nivel de su texto interior, va siempre de significante en significante, a través del sentido, sin cerrarlo jamás". Barthes, El grano, p. 217.
- 6 Se entiende por alegoría "cada una de las figuras que simbolizan una idea abstracta, en una obra literaria", definición de Fernando Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos (Madrid: Gredos, S.A., 1971), p. 35.
- 7 Los místicos también pueden ser cristianos pero los hemos puesto por separado porque presentan ciertas características que los diferencian de los anteriores.
- 8 Misna, Tannim y Sog III. La Misna forma parte del Talmud, libro sagrado

de los judíos.

- 9 Misna, Yadayim, III, 5.
- 10 El Targum es una traducción parafraseada de los textos bíblicos al arameo, hecha por los judíos de Palestina y Babilonia.
- 11 Para tener una idea de este tipo de acercamiento resumimos parte de un estudio que hizo R. Loewe en 1964 sobre el Targum a El Cantar, titulado "Apologetic Motifs in the Targum to the Song of Songs", publicado en Biblical Motifs Origins and Transformation, III (1966). Lo dividió en cinco movimientos:
 - a. Cant. I,2-III,6 Se refiere al Exodo, la revelación sinaítica, el becerro de oro; los méritos de los patriarcas y la construcción del tabernáculo. El tema repetido es la entrada triunfal de Israel a Canaán, como el clímax.
 - b. Cant. III, 7-V,1 Se refiere al templo de Salomón y su dedicación. La devoción de los sacerdotes. Dios invita a Israel a compartir el templo, y compara su castidad a la de la novia.
 - c. Cant. V,2-VI,1 Se refiere al pecado de Israel, la pérdida de las dos y media tribu. Israel narra en confidencia su enamoramiento con Dios. Los profetas le ayudan a redescubrir su amor por medio del arrepentimiento.
 - d. Cant. VI, 2-VII,11 Aquí Dios acepta su oración, él alaba su devoción al culto y a la inteligencia rabínica.
 - e. Cant. VII, 12-VIII,14 Se refiere al exilio causado por el Imperio Babilónico. La novia (Israel) pide a Dios que sea asequible a sus oraciones. Israel pide renovar la intimidad con Dios para siempre. Dios le asegura que los gentiles no podrán disolver su amor y que la devoción de Israel a la Torah en el exilio será recompensada.
- 12 Marvin Pope, Song of Songs (New York: Doubleday & Company, Inc. The Anchor Bible, 1977), p. 114.
- 13 Así San Atanasio, arzobispo de Alejandría (373). Cfr. Gordis, p. 3.
- 14 H.H. Rowley, "The Interpretation of the Song of Songs", Rowley, The Servant of the Lord and other Essays on the Old Testament (Oxford: Basil, 1979), p. 12.
- 15 Pope, p. 124.
- 16 Daniele Garrone, "Introduzione", Helmut Golwitzer, Il Poema Biblico dell'amore tra Uomo e Donna (Torino: Claudiana Editrice, 1979), p. 12.
- 17 Pope, 128.

- 18 Ibid., pp. 130, 131.
- 19 Ibid., p. 131.
- 20 San Bernardo de Claraval, Obras completas de San Bernardo, edición preparada por P. Gregorio Diez Ramos (Madrid: BAC, 1953).
- 21 Ibid., Sermón No. 1, p. 9.
- 22 Ibid., Sermón No. 2, p. 12.
- 23 Santa Teresa de Avila, Obras completas, edición preparada por P. Efrén de la Madre de Dios (Madrid: BAC, 1954), tomo II, pp. 579-628.
- 24 Ibid., p. 579.
- 25 Ibid., p. 591.
- 26 Santa Teresa de Avila, Las moradas o castillo interior (Bogotá: Paulinas, 1982).
- 27 Ibid., p. 279.
- 28 San Juan de la Cruz, Cántico espiritual (Bilbao: Alhambra, 1979). La edición del Cántico aquí presentada es la del manuscrito de Barrameda (1926).
- 29 Ibid., p. 121.
- 30 Ibid., p. 185.
- 31 Ibid., p. 20.
- 32 R. Tournay, El Cantar de los Cantares (Madrid: Ed. Fax, 1970).
- 33 que dice: "Oh, sedientos todos, acudid por agua, también los que no tenéis dinero: venid, comprad trigo; coman sin pagar vino y leche de balde. ¿Por qué gastáis dinero en lo que no alimenta? ¿y salario en lo que no da hartura? Escuchadme atentos, y comeréis bien saborearéis platos sustanciosos." (NBE); otros pasajes parecidos se encuentran en Is. 65.13; 25.6; Sal. 22.27; 23.5.
- 34 Tournay, p. 24.
- 35 Loc. cit. El midrash es un tipo de comentario o paráfrasis de la Biblia.
- 36 Gordis, p. 44.
- 37 Dalmazico Colombo, Cantico dei Cantici (Roma: Edizioni Paoline, 1970), p. 22; Estos puntos de vista de Teodoro fueron condenados en 550 d.C. en el Concilio de Constantinopla. Daniele Garrone, p. 13.
- 38 Pope, pp. 108, 109.
- 39 Rowley, pp. 216, 217

- 40 Robert K. Johnston, The Christian at Play (Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1983), p. 104.
- 41 Cfr. Otto Eissfeldt, The Old Testament: an Introduction (Oxford: Basil Blackwell, 1974), p. 487; Daniel Garrone, pp. 13, 14; Bernard Childs, Introduction to the Old Testament as Scripture (London: SCM Press, 1979), p. 572.
- 42 Theodore Robinson, The Poetry of the Old Testament (London: Duckworth, 1947), p. 198.
- 43 Rowley, p. 243.
- 44 Gordis, p. 44.
- 45 Ibid., prefacio xii
- 46 El Antiguo Testamento ha sido dividido en cuatro partes: el pentateuco, los libros sapienciales, los libros históricos, los profetas y la literatura sapiencial; en esta última se clasifica El Cantar de los Cantares.
- 47 Childs, p. 575.
- 48 Johnston, p. 105.
- 49 José Cárdenas Pallares, El Cantar de los Cantares y el amor humano (México: P. Comunicación Popular, 1983).
- 50 Ibid., p. 3.
- 51 Ibid., p. 72.
- 52 Huizinga, op. cit.
- 53 Roland Barthes, El placer, p. 25.
- 54 Cfr. Rowley, pp. 223-242; Pope, pp. 145-153; Garrone, pp. 14-15; Dalmazico, p. 23.
- 55 Pope, pp. 210-229.
- 56 Cárdenas Pallares, p. 72.
- 57 Phyllis Tribble, God and the Rethoric of Sexuality (Philadelphia: Fortress Press, 1978), p. 161.

CAPITULO II

- 1 Robinson, pp. 193, 199.
- 2 Cheryl Exum, "A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs".



Zeitschrift für die Altes Testament Wissenschaft, 85 (1973), pp. 47-59.
William H. Shea, "The Chiastic Structure of the Song of Songs", Zeitschrift für die Altes Testament Wissenschaft, 92 (1980) pp. 378-396.

- 3 Barthes en S/Z dice que un texto es una red con muchas entradas y no se agota ni se cierra en sí, sino que se ubica en la infinitud de textos. Aclaremos que Landy en su investigación no trabaja el método barthiano, al menos explícitamente, pero menciona a este autor en una nota para reforzar su idea de que la discusión sobre la unidad de la obra está fuera de lugar. Cfr. Nota No. 17 de su artículo "The Song of Songs and the Garden of Eden", Journal of Biblical Literature, 98 (1979), p. 516.
- 4 En la poética hebrea, por ejemplo, 3 + 3 significa tres sílabas acentuadas, censura, tres sílabas acentuadas, pausa; el libro de Job presenta 3 + 3 y Lamentaciones 3 + 2, con variantes de 4 + 3. Cfr. Alonso Schökel El Cantar, p. 150.
- 5 Fray Luis de León, Cantar de Cantares, Ed. y prólogo de Jorge Guillén (Salamanca: Ed. Sígueme, 1980).
- 6 Ibid., p. 11.
- 7 Ibid., p. 79.
- 8 Ibid., p. 4.
- 9 Cfr. Rowley, pp. 212-225.
- 10 Tomado de S. R. Drive, Introduction to the Old Testament (New York: Charles Scribner's, 1920), pp. 440-443.
- 11 Marcia Falk, Love Lyrics from the Bible: A Translation and Literary Study of the Song of Songs (Sheffield: Almond Press, 1982). Resumimos las pp. 71-106.
- 12 Exum, op. cit.
- 13 En hebreo la palabra mano se usa eufemísticamente para designar el órgano sexual masculino. Cfr. Walter Baumgartner, Hebräisches und Aramäisches Lexikon zum Alten Testament (Leiden: E.J. Brill, 1974), tomo II, p. 370.
- 14 Exum, p. 50.
- 15 Artificio propio de la poesía hebrea. Cfr. Luis Alonso Schökel, Estudios de poética hebrea (Barcelona: Juan Flores, Ed., 1963).
- 16 Barthes, El placer, p. 17.
- 17 William Shea, op. cit.
- 18 Ibid., p. 396.
- 19 Landy, "The Song...", op. cit.

- 20 Francis Landy, "Beauty and the Enigma: An Inquiry into some Episodes of the Song of Songs", Journal for the Study of the Old Testament, 17 (1980), pp. 55-106.
- 21 Las concepciones son tomadas de sus artículos mencionados ya en las notas 3 y 20 de este capítulo.
- 22 Landy dice que la belleza se experimenta a distancia. Retomando a Ernest Kris, habla del proceso de la ambigüedad estética. Hay dos etapas, la de la regresión de relajación de las funciones del ego, y la etapa de la discriminación controlada y consciente; el primero corresponde a la fantasía creativa y el segundo a las consecuencias. Landy, "Beauty...", p. 57.
- 23 Loc. cit. En este sentido también George Bataille afirma: "toda la actuación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es en estado normal un participante en el juego", Bataille, El Erotismo (Barcelona: Tusquets Ed., 1982), p. 31.
- 24 Esto nos recuerda la personalidad de las diosas del amor y de la guerra, como Kali de India, Ishtar de Egipto y otras.
- 25 Landy, "Beauty...", p. 8.
- 26 Tribble, pp. 144-165.
- 27 Landy, "The Song...", op. cit.
- 28 Aquí resumimos el aporte de Landy, Ibid.
- 29 Palabras de Tribble, p. 144. Vamos a resumir las pp. 144-165 de su libro.
- 30 Ibid., p. 145.
- 31 Ibid., p. 161.
- 32 Ibid., p. 162.

PORTICO Y CAPITULO III

- 1 Sobre la posición de Saadia véase p. 7 del primer pórtico.
- 2 La perspectiva bíblica hebrea es diferente a la de occidente, en aquella no existe la dualidad espíritu-materia; el hombre es un ser integral.
 - Así lo traduce Gordis, p. 101.
- 4 Llama la atención el hecho de que en El Cantar encontramos otro conjuro en la lexía 20, el cual se repite cuatro veces. Allí se conjura a las muchachas de Jerusalén para que no molesten al amor.
5. Cfr. nota 3 de la introducción.

- 6 Huizinga, op. cit.
- 7 Ibid., p. 250.
- 8 Duvignaud, p. 16
- 9 George Bataille, Las lágrimas del eros (Barcelona: Tisquets Ed., 1971), p. 60.
- 10 Loc. cit.
- 11 Véase p. 46 y 47 de esta investigación.
- 12 Huizinga, p. 180.
- 13 Estos son aspectos propuestos por Huizinga, p. 94. Afirma lo siguiente sobre el juego: "Se trata de una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad materiales. El estado de ánimo que corresponde al juego es el arrebatado y entusiasmo, ya sea de tipo sagrado o puramente festivo, según el juego, a su vez sea una consagración o un regocijo. La acción se acompaña de sentimiento de elevación y de tensión y conduce a la alegría y al abandono". Para este autor el acto biológico del amor no entra dentro de la categoría de juego sino solo el de las relaciones eróticas, sobre todo las que se salen de las normas sociales. Huizinga, 71.
- 14 Barthes, El placer, p. 25.
- 15 Rubem Alves, Poesía, profecía, magia. Meditações. (Río de Janeiro: CEDI, 1983), p. 8
- 16 Barthes, El placer, pp 25, 26.
- 17 Ibid., p. 26
- 18 Barthes, S/Z, p. 14.
- 19 Barthes, Fragmentos, p. 74
- 20 Alves, p. 23.
- 21 Landy, "Beauty...", p. 62.
- 22 Roland Barthes, Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France (México: Siglo XXI, 1982), p. 126.
- 23 Loc. cit.
- 24 Ibid., p. 150.
- 25 Barthes, "La metáfora del ojo", Barthes, Ensayos, p. 343.
- 26 Barthes, El placer, p. 19.

- 27 Ibid., p. 20.
- 28 Ibid., p. 21.
- 29 Ibid., p. 17
- 30 Ibid., p. 16.
- 31 Creemos oportuno aclarar que Barthes opone a lo legible lo ilegible, no lo leíble; lo ilegible para él es el texto que aún no se ha escrito (el escribible). Nosotros oponemos a lo legible, es decir lo que se sitúa en el plano de lo tangible (la denotación), lo leíble, aquello que discurre entre líneas producto de la connotación y de la significancia.
- 32 Barthes, El Placer, p. 27
- 33 Ibid., p. 71.
- 34 Ibid., p. 74.
- 35 Barthes, S/Z, p. 14.
- 36 Ibid., p. 176.

CAPITULO IV

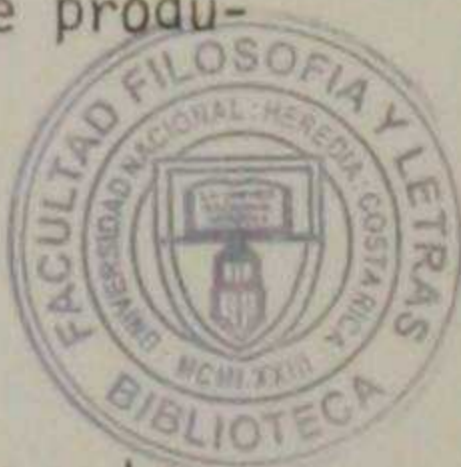
- 1 En hebreo la preposición ל, traducida aquí "por", significa también "para" o "de".
- 2 Shir hashirim es una frase hebrea utilizada para dar un sentido superlativo a El Cantar, por eso se traduce El Cantar de Cantares. Otras frases parecidas: rey de reyes o señor de señores.
- 3 En el poema español esta lexía tiene la capacidad de expandirse en casi todo el discurso debido a la ambigüedad del género de la tercera persona singular (bese él/ella) su boca (de él/ella). En el hebreo, sin embargo, esta lexía solo puede extenderse cuando es el sujeto femenino quien habla; la gramática hebrea le impone esta limitación. Los pronombres me, te, se y posesivos en hebreo se actualizan en los dos géneros, masculino y femenino, así como también las personas segunda y tercera del singular y plural: tú (fem), tú (masc.); su (de él), su (de ella).
- 4 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 limita y orienta el campo de lo sugestivo. Cfr. Eco, p. 119.
- 5 El morfema femenino en hebreo es â, t. La raíz de ese nombre significa "paz",

"integridad". Su nombre no es identificable en la historia de Israel.
Cfr. Garrone, p. 57.

- 6 Sontag, p. 343.
- 7 Barthes, El placer, p. 290.
- 8 Landy notó esta ambivalencia, Cfr. p.42 del capítulo II.
- 9 Este término lo usa Barthes en S/Z para destacar la línea medianera entre una antítesis, p. 16.
- 10 Así Pope, Gordis, Landy, Falk, Exum y otros.
- 11 Cfr. la misma idea en Landy, "Beauty...", p. 64.
- 12 Cfr. Marcia Falk, p. 32 de este estudio.
- 13 Barthes emplea el vocablo en su análisis de Sarrazine en S/Z, p. 64; allí afirma: Un ladrillo es "un trozo de programa insertado en la máquina, una secuencia que en su conjunto vale para un solo significado..."
- 14 Cfr. Landy, "Beauty...", p. 92.
- 15 Sarón significa valle; originalmente era un nombre común, después se le aplicó al valle central fértil de Palestina.
- 16 Alonso Schökel traduce shushan por "azucena", algunos traducen "loto". La identificación de esta planta es incierta. Cfr. Pope, p. 368.
- 17 Sigmund Freud, "Lo inconsciente", Freud, Obras completas (Barcelona: Ed. Biblioteca Nueva, 1974), tomo II, p. 2061.
- 18 Tournay, p. 63.
- 19 Julia Kristeva, "Cómo hablar con la literatura", Roland Barthes, Roland Barthes y el proceso de la escritura (Buenos Aires, Ed. Calden, 1974), pp 114, 115.
- 20 Así también piensa Pope, p. 410.
- 21 Cfr. análisis de Marcia Falk, p.31 de este estudio.
- 22 Barthes, Fragmentos, p. 43.
- 23 La palabra "pastar", como hemos dicho, es ambigua, pues puede significar "comer" o hacer comer", "dar de comer"; Cfr. Pope, p. 405.
- 24 Cfr. nota 4 de este capítulo.
- 25 Aquí Barthes define figura como "retazos de discurso", "el gesto del cuerpo sorprendido en acción y no contemplado en reposo. Son "discursos del enamorado expresado solamente por arrebatos de lenguaje". Fragmentos, p. 13.

- 26 Ibid., p. 49.
- 27 Ibid., p. 37.
- 28 Ibid., p. 32.
- 29 Esta interpretación es común en psicología. Cfr. Sigmund Freud, "Introducción al narcisismo", Freud, op. cit., p. 2017.
- 30 Barthes al respecto dice: "el discurso suscita en el personaje su propio cómplice... el discurso produce personajes para jugar con ellos, no para que jueguen entre sí, para que aseguren el cambio ininterrumpido de los códigos. Los personajes son un tipo de discurso y el discurso un personaje como los otros." S/Z, p. 150.
- 31 Ibid., p. 161.
- 32 Ibid., pp. 55, 56.
- 33 En una sociedad patriarcal las mujeres no ciñen coronas. Gordis explica que la coronación de los novios era una costumbre judía (op. cit., p. 86); Pope añade que corona significaba en esos casos gozo (op. cit., p. 447). De todos modos, el que la madre ciña la corona conlleva el consentimiento de las bodas.
- 34 Alonso Schökel se esfuerza por construir esta imagen con los significantes; señala que en su traducción le da a los versos "un retardo acentual con intención descriptiva", op. cit., p. 104.
- 35 Sobre este efecto consúltese nuevamente la nota 4 de este capítulo.
- 36 La poética hebrea se construye con paralelismos. Hay paralelismos sinónimos (versos sinónimos), antitéticos y complementarios.
- 37 Esta es una imaginación poética, probablemente una alusión al sexo femenino (Pope), o a los senos (Garrone); nosotros optamos por la interpretación de Pope.
- 38 Barthes elabora esta figura para hablar de la alteración ("Producción breve, en el campo amoroso, de una contraimagen del objeto amado. Al capricho de incidentes ínfimos o de rasgos tenues, el sujeto ve alterarse e invertirse repentinamente la buena Imagen"). La toma de la obra de Dostoievski, Los hermanos Karamazov (III, VII, 1) cuando desentierran a Rusbrock después de cinco años y encuentran su cuerpo intacto y puro pero "había solamente un pequeño punto de la nariz que llevaba una marca ligera, mas una clara marca de corrupción". En la relación amorosa implica el inicio de la ruptura. Fragments, p. 33.
- 39 Pope, p. 494.
- 40 Baumgartner, tomo I, p. 28.
- 41 Huizinga, p. 27.

- 42 Exum, p. 50.
- 43 Cfr. lexía 120. Freud y otros psicoanalistas que estudian los símbolos universales de los sueños, señalan "la entrada" y "la salida" como el sexo de la mujer. Cfr. Freud, "La elaboración onírica", op. cit., tomo I, p. 561. Los eruditos no dudan en hablar de la virginidad cuando comentan la lexía 120. Para Landy "puerta" significa castidad, vagina, secreto, "Beauty...", p. 78. Barthes afirma que "toda puerta es un objeto confuso, simbólico, a ella va unida una cultura de la muerte, de la alegría, del límite, del secreto"; S/Z, 115.
- 44 Para algunos parecerá extraña esta división del movimiento, pues este discurso, que llamamos pausa, bien puede continuar el movimiento anterior, rastreando el código de las acciones. Sin embargo, creemos que desentona con las demás jugadas o movimientos los cuales, a excepción de uno (Una mala jugada del discurso) han sido placenteros. Por eso lo hemos separado, para hacer una pausa entre los dos tiempos del juego; los significantes colaboran en la realización de la pausa.
- 45 Barthes, Fragmentos, p. 47.
- 46 Término árabe que se usa para la poesía que describe el cuerpo. Cfr. p. 31 de nuestro estudio.
- 47 Pope, p. 535
- 48 Loc cit.
- 49 Cfr. la nota 13 de este capítulo.
- 50 Cfr. Landy, "Beauty...", pp 57,58.
- 51 Joachim Jeremías, Jerusalén en tiempos de Jesús (Madrid: Cristiandad, 1980), pp. 371, 372.
- 52 Ibid.
- 53 Barthes, El placer, p. 17.
- 54 Cfr. lexía 6.
- 55 Barthes, Fragmentos, p. 27
- 56 Este último verso es muy oscuro en hebreo; otras versiones traducen: "sobre los carros de guerra de mi pueblo", o "entre los carros de Aminadab".
- 57 En hebreo también es notable la acentuación de estas palabras que producen un sonido muy rítmico: Shubj shubj shulamit, shubi shubi.
- 58 Barthes, S/Z, p. 27.
- 59 Barthes, Fragmentos, p. 28.
- 60 Cfr. el análisis de Phyllis Tribble, pp.46, 47 de la primera parte. La



autora ve la redención en este paraíso.

61 Cfr. nota 5 de este capítulo.

62 Barthes, S/Z, p. 143.

63 Los exégetas discuten el significado de los dos coros. Algunos creen que se trata de dos coros musicales, otros, de dos campamentos militares. Gordis ve en ese baile la "danza de la espada" que se acostumbraba efectuar en las bodas sirias (op. cit., p.68). Nosotros vemos el símbolo que recorre el poema: la mezcla de elementos contrarios.

64 Garrone traduce vulva en lugar de ombligo, op. cit., p. 58.

65 Cfr. p.84 de este capítulo.

66 Gordis, p. 98.

67 Cfr. nota 43 de este capítulo.

68 También Tournay cree que aquí concluye el poema y que lo demás es epílogo; op. cit., p. 170.

69 La palabra hebrea hab^ela es traducida aquí dolor de parto; otros traducen "te concibió" o "te dio a luz" o "tú fuiste destruida -como tu madre-"

70 Pope, pp. 679, 680.

71 Gordis, p. 101.

72 Expresión de Barthes para referirse al goce. El Placer, p. 28.

73 Pope, p. 691.

74 Loc. cit.

75 Loc. cit.

76 Duvignaud, p. 66.

77 En hebreo no aparece la primera persona plural sino la primera singular: "Señora de los jardines, mis compañeros te escuchan, déjame oír tu voz"

78 Barthes, El Placer, p. 27.

BIBLIOGRAFIA

A. Libros

1. Obras de consulta y fuentes

- Alonso Schökel, Luis y Mateos, Juan. Nueva Biblia Española. Madrid: Ed. Cristiandad, 1975.
- Baumgartner, Walter. Hebräisches und Aramäisches Lexikon zum Alten Testament. E. J. Brill, Netherlands: Leiden, 1967.
- Burgos, Fco. Cantera e Iglesias González, Manuel. Sagrada Biblia (Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego). Madrid: Ed. Católica, 1975.
- Carreter, Fernando Lázaro. Diccionario de términos filológicos. Madrid: Ed. Gredos, S.A., 1971.
- Del Valle, Carlos, Ed. La Misna. Madrid: Editora Nacional, 1981.
- Kittel y otros. Biblia hebraica Stuttartensia. Stuttgart: Deutsche Bibelstiftung, 1977.
- Ubieta, José Angel, Ed. Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brower Bilbao, 1975.
- Valera, Cipriano. La Santa Biblia. México: Sociedades Bíblicas de América Latina, 1960.

2. Libros en general

- Alves, Rubem. Poesia, profesia, magia. Meditações. Río de Janeiro: Ed. CEDI, 1983.
- Alonso Schökel, Luis. El Cantar de los Cantares. Traducción y comentario. Madrid: Ed. Cristiandad, 1969.
- _____. Estudios de poética hebrea. Barcelona: Juan Flores Ed., 1963.
- Barthes, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. México: Siglo XXI, 1983.
- _____. El grano de la voz. México: Siglo XXI, 1983.
- _____. El placer del texto. México: Siglo XXI, 1980.
- _____. Ensayos críticos. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____. Lección inaugural (de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France). México: Siglo XXI, 1982.

- _____. S/Z. México: Siglo XXI, 1980.
- Bataille, Georges. Las lágrimas del eros. Barcelona: Tusquets Ed., 1971.
- _____. El erotismo. Barcelona: Tusquets Ed., 1982.
- Cárdenas Pallares, José. El Cantar de los Cantares y el amor humano. México: Promoción y Comunicación Popular A.C., 1983.
- Colombo, Dalmazico. Cantico dei Cantici. Roma: Edizioni Paoline, 1970.
- Childs Brevard. Introduction to the Old Testament as Scripture. London: SCM Press LTD, 1979.
- De Avila, Santa Teresa. Las moradas o castillo interior. Bogotá: Ed. Paulinas, 1982.
- _____. "Meditaciones sobre Cantares", Obras Completas. (Edición preparada por P. Efrén de la Madre de Dios). Madrid: BAC, 1954. Tomo II.
- De Claraval, San Bernardo. "Sobre el Cantar de los Cantares", Obras Completas (Edición preparada por Gregorio Diez Ramos). Madrid: Ed. BAC, 1953.
- De la Cruz, San Juan. Cántico espiritual. Bilbao: Alhambra, 1979.
- De León, Fray Luis. Cantar de Cantares (Ed. y prólogo de Jorge Guillén). Salamanca: Ed. Sígueme, 1980.
- Drive, S. R. Introduction to the Old Testament. New York: Charles Scribner's, 1920.
- Duvignaud, Jean. El juego del juego. México: Fondo de Cultura Económico, 1982.
- Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Ariel, 1979.
- Eissfeldt, Otto. The Old Testament: An Introduction. Oxford: Basil Blackwell, 1974.
- Falk, Marcia. Love Lyrics from the Bible: A Translation and Literary Study of the Song of Songs. Sheffield: Almond Press, 1982.
- Freud, Sigmund. Obras completas. Barcelona: Ed. Biblioteca Nueva, 1974. 3 tomos.
- Gordis, Robert. The Song of Songs and Lamentations. New York: Ktav Publishing House, Inc. 1974.
- Huizinga, Johan. Homo Ludens. Barcelona: Emecé, 1968.
- Johnston, Robert K. The Christian at Play. Michigan: William B. Eerdmans

Publishing Company, 1983.

Pope, Marvin. The Song of Songs. New York: Doubleday & Company, Inc. 1980.

Robinson, Theodore. The Poetry of the Old Testament. London: Duckworth 1947.

Rowley, H. H. "The Interpretation of the Song of Songs", Rowley, The Servant of the Lord and other Essays on the Old Testament. Oxford: Basil Blackwell, 1965.

Tournay, R. El Cantar de los Cantares. Madrid: Ed. Fax, 1970.

Trible, Phyllis. God and the Rhetoric of Sexuality. Philadelphia: Fortress Press, 1978.

B. Artículos

Exum, Cheryl. "A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs", Zeitschrift für die Altes Testament Wissenschaft. 85, 1973.

Garrone, Daniele. "Introduzione", Helmut Gollwitzer. Il poema Biblico dell'amore tra uomo e donna. Cantico dei Cantici. Torino: Claudiana, 1971.

Kristeva, Julia. "Cómo hablar con la literatura", Roland Barthes. Roland Barthes: el proceso de la escritura. Buenos Aires: Ed. Calden, 1974.

Landy, Francis. "Beauty and the Enigma: An Inquiry into some Episodes of the Song of Songs". Journal for the Study of the Old Testament, 17, 1980.

. "The Song of Songs and the Garden of Eden", Journal of Biblical Literature. 98/4, 1979.

Shea, Williams H. "The Chiastic Structure of the Song of Songs", Zeitschrift für die Altes Testament Wissenschaft. 92, 1980.

Santag, Susan. "La escritura misma sobre Roland Barthes", Roland Barthes. Ensayos críticos. Barcelona: Seix Barral, 1983.

EL CANTAR DE LOS CANTARES

CAPITULO 1

El mejor cantar por Salomón.

- 2 ¡Que me bese con besos de su boca!
 3 Son mejores que el vino tus amores,
 es mejor el olor de tus perfumes.
 Tu nombre es como un bálsamo fragante,
 y de ti se enamoran las doncellas.
- 4 ¡Ah, llévame contigo, sí, corriendo,
 a tu alcoba condúceme, rey mío:
 a celebrar contigo nuestra fiesta
 y alabar tus amores más que el vino!
 ¡Con razón de ti se enamoran!
- 5 Tengo la piel negra y hermosa⁺
 muchachas de Jerusalén,
 como las tiendas de Cadar,
 los pabellones de Salomón.
- 6 Mirad mi piel oscura⁺
 es que el sol me ha quemado;⁺
 enfadados conmigo, mis hermanos de madre
 me pusieron a guardar sus viñas;
 y mi viña, la mía, no la supe guardar.
- 7 Avísame, amor de mi alma,
 dónde pastoreas, dónde recuestas
 tu ganado en la siesta,
 para que no vaya perdida
 por los rebaños de tus compañeros.
- 8 Si no lo sabes,
 tú, la más bella de las mujeres,
 sigue las huellas de las ovejas,
 y lleva a pastar tus cabritos
 en los apriscos de los pastores.
- 9 Amada, te pareces a la yegua
 de la carroza del Faraón.
- 10 ¡Qué bellas tus mejillas con los pendientes,
 tu cuello con los collares!
- 11 Te haremos pendientes de oro,
 incrustados de plata.
- 12 Mientras el rey estaba en su diván,
 mi nardo despedía su perfume.
- 13 Mi amado es para mí una bolsa de mirra
 que descansa en mis pechos;
- 14 mi amado es para mí
 como un ramo florido de ciprés
 de los jardines de Engadí.
- 15 ¡Qué hermosa eres, mi amada, qué hermosa eres!
 Tus ojos son palomas.
- 16 ¡Qué hermoso eres, mi amado,
 qué dulzura y qué hechizo!
 Nuestra cama es de frondas
 y las vigas de casa son de cedro, y el techo de cipreces.

CAPITULO 2

- Soy un narciso de Sarón, una azucena de las vegas.
2 Azucena entre espinas es mi amada entre las muchachas.
3 Manzano entre los árboles silvestres,
es mi amado entre los jóvenes:
a su sombra quisiera sentarme
y comer de sus frutos sabrosos.
4 Me metió en su bodega
y contra mí enarbola su bandera de amor.
5 Dadme fuerzas con pasas y vigor con manzanas:
idesfallezco de amor!
6 Ponme la mano izquierda bajo la cabeza
y abrázame con la derecha.
7 ¡Muchachas de Jerusalén,
por las ciervas y las gacelas
de los campos, os conjuro,
que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor, hasta que él quiera!
- 8 ¡Oíd, que llega mi amado
saltando sobre los montes
brincando por los collados!
9 Es mi amado como un gamo,
es mi amado un cervatillo.
Mirad: se ha parado detrás de la tapia,
atisba por las ventanas,
mira por las celosías.
10 Habla mi amado y me dice:
"¡levántate, amada mía,
hermosa mía, ven a mí!
11 Porque ha pasado el invierno,
las lluvias han cesado y se han ido,
12 brotan flores en la vega,
llega el tiempo de la poda,
el arrullo de la tórtola
se deja oír en los campos;
13 apuntan los frutos en la higuera,
la viña en flor difunde perfume.
¡levántate, amada mía,
hermosa mía, ven a mí!
14 Paloma mía que anidas
en los huecos de la peña,
en las grietas del barranco,
déjame ver tu figura,
déjame escuchar tu voz,
porque es muy dulce tu voz
y es hermosa tu figura."
15 Agarradnos las raposas,
las raposas pequeñas,
que destrozan nuestras viñas,
nuestras viñas florecidas.
16 ¡Mi amado es mío y yo soy suya,
del pastor de azucenas!
17 Mientras sopla la brisa
y las sombras se alargan,

172
retorna, amado mío,
imita al cervatillo por montes y quebradas.

CAPITULO 3

- En mi cama, por la noche,
buscaba al amor de mi alma:
lo busqué y no lo encontré.
- 2 Me levanté y recorrí la ciudad
por las calles y las plazas,
buscando al amor de mi alma;
lo busqué y no lo encontré.
- 3 Me han encontrado los guardias
que rondan por la ciudad:
--¿Visteis al amor de mi alma?
- 4 Pero apenas los pasé,
encontré al amor de mi alma:
lo agarré y ya no lo soltaré,
hasta meterlo en la casa de mi madre,
en la alcoba de la que me llevó en sus entrañas.
- 5 ¡Muchachas de Jerusalén,
por las ciervas y gacelas de los campos,
os conjuro que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor hasta que él quiera!
- 6 ¿Qué es eso que sube por el desierto
como columna de humo,
como nube de incienso y de mirra
y perfumes de mercaderes?
- 7 ¡Es la litera de Salomón!
La rodean sesenta soldados,
los valientes de todo Israel,
- 8 todos llevan al flanco la espada,
veteranos de muchos combates,
todos llevan al flanco la espada,
por temor a sorpresas nocturnas.
- 9 El rey Salomón se hizo construir un palanquín
con maderas del Líbano,
10 con columnas de plata, con respaldo de oro,
con asiento de púrpura, taraceado por dentro de marfil.
- 11 ¡Muchachas de Sión,
salid para ver al rey Salomón,
con la rica corona que le ciñó su madre
el día de su boda, día de fiesta de su corazón!

CAPITULO 4

- ¡Qué hermosa eres, mi amada, qué hermosa eres!
Tus ojos de paloma, por entre el velo;
tu pelo es un rebaño de cabras
descolgándose por las laderas de Galaad'
- 2 Son tus dientes un rebaño esquilado recién salido de bañar,
cada oveja tiene mellizos, ninguna hay sin corderos.
- 3 Tus labios son cinta escarlata, y tu hablar, melodioso;
tus sienes, entre el velo, son dos mitades de granada.
- 4 Es tu cuello la torre de David, construida con sillares,
de la que penden miles de escudos,

- miles de adagas de capitanes.
- 5 Son tus pechos dos crías mellizas de gacela
paciendo entre azucenas.
- 6 Mientras sopla la brisa y se alargan las sombras,
me voy al monte de la mirra, iré por la colina del incienso.
- 7 ¡Toda eres hermosa, amada mía, y no hay en ti defecto!
- 8 Ven desde el Líbano, novia mía, ven;
baja del Líbano,
desciende de la cumbre del Amaná,
de la cumbre del Senir y del Hermón,
de las cuevas de leones, de los montes de panteras.
- 9 Me has enamorado, hermana y novia mía;
me has enamorado con una sola de tus miradas,
con una vuelta de tu collar.
- 10 ¡Qué bellos tus amores, hermana y novia mía;
tus amores son mejores que el vino!
y tu aroma es mejor que los perfumes.
- 11 Un panal que destila son tus labios,
y tienes, novia mía, miel y leche debajo de tu lengua;
y la fragancia de tus vestidos es fragancia del Líbano.
- 12 Eres jardín cerrado, hermana y novia mía;
eres jardín cerrado, fuente sellada.
- 13 Tus brotes son jardines de granados
con frutos exquisitos,
- 14 nardo y enebro y azafrán,
canela y cinamomo,
con árboles de incienso, mirra y áloe,
con los mejores bálsamos y aromas.
- 15 La fuente del jardín
es pozo de agua viva que baja desde el Líbano.
- 16 Despierta, cierzo; llégate, austro;
orea mi jardín, que exhale sus perfumes.
Entra, amor mío, en tu jardín
a comer de sus frutos exquisitos.

CAPITULO 5

- Ya vengo a mi jardín, hermana y novia mía,
a recoger el bálsamo y la mirra,
a comer de mi miel y mi panal,
a beber de mi leche y de mi vino.
Compañeros, comed y bebed,
y embriagaos, mis amigos.
- 2 Estaba durmiendo, mi corazón en vela,
cuando oigo a mi amado que me llama:
"Abreme, amada mía, mi paloma sin mancha,
que tengo la cabeza cuajada de rocío,
mis rizos, del relente de la noche".
- 3 Ya me quité la túnica,
¿cómo voy a ponérmela de nuevo?
Ya me lavé los pies,
¿cómo voy a mancharlos otra vez?
- 4 Mi amor mete la mano por la abertura:
me estremezco al sentirlo.

- 5 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.
- 6 Yo misma abro a mi amado; al escucharlo se me escapa el alma.
abro, y mi amado se ha marchado ya.
Lo busco, y no lo encuentro; lo llamo, y no responde.
- 7 Me encontraron los guardias que rondan la ciudad.
Me golpearon e hirieron,
me quitaron el manto los centinelas de las murallas.
- 8 Muchachas de Jerusalén, os conjuro
que si encontráis a mi amado
le digáis..., ¿qué le diréis?...,
que estoy enferma de amor.
- 9 ¿Qué distingue a tu amado de los otros, tú, la más bella?
¿Qué distingue a tu amado de los otros que así nos conjuras?
- 10 Mi amado es blanco y sonrosado,
descuella entre diez mil.
- 11 Su cabeza es de oro, del más puro;
sus rizos son racimos de palmera,
negros como los cuervos.
- 12 Sus ojos, dos palomas a la vera del agua
que se bañan en leche y se posan al borde de la alberca.
- 13 Sus mejillas, macizos de bálsamo que exhalan aromas;
sus labios son lirios con mirra que fluye.
- 14 Sus brazos, torneados en oro,
engastados con piedras de Tarsis;
su cuerpo es de marfil labrado,
todo incrustado de zafiros;
- 15 sus piernas, columnas de mármol
apoyadas en plintos de oro.
Gallardo como el Líbano, juvenil como un cedro;
- 16 es muy dulce su boca, todo él pura delicia.
Así es mi amado, mi amigo, muchachas de Jerusalén.

CAPITULO 6

- ¿Adónde fue tu amado,
la más bella de todas las mujeres?
¿Adónde fue tu amado?
Queremos buscarlo contigo.
- 2 Ha bajado mi amado a su jardín,
a los macizos de las balsameras,
el pastor de jardines a cortar azucenas.
- 3 Yo soy de mi amado y mi amado es mío,
el pastor de azucenas.
- 4 Eres bella, amiga mía, como Tirsa
igual que Jerusalén tu hermosura;
terrible como escuadrón a banderas desplegadas.
- 5 ¡Aparta de mí tus ojos, que me turban!
Tus cabellos son un hato de cabras
que se descuelgan por las cuestas de Galaad;
- 6 y la hilera de tus dientes como un rebaño esquilado,



- reciën salido del baño:
cada oveja con mellizos y ninguna sin corderos.
- 7 Tus sienes, por entre el velo,
dos mitades de granada.
- 8 Si sesenta son las reinas,
ochenta las concubinas,
sin número las doncellas,
- 9 una sola es mi paloma, sin defecto;
una sola, predilecta de su madre.
Al verla, la felicitan las muchachas,
y la alaban las reinas y concubinas.
- 10 ¿Quién es ésa que se asoma como el alba,
hermosa como la luna y límpida como el sol,
terrible como escuadrón a banderas desplegadas?
- 11 Bajé a mi nogueral a examinar los brotes de la vega,
a ver si ya las vides florecían,
a ver si ya se abrían los botones de los granados;
- 12 y, sin saberlo,
me encontré en la carroza con mi príncipe.

CAPITULO 7

- Vuélvete, vuélvete, Sulamita;
vuélvete, vuélvete, para que te veamos.
¿Qué miráis en la Sulamita
cuando danza en medio de dos coros?
- 2 Tus pies hermosos en las sandalias,
hija de príncipes;
esa curva de tus caderas como collares,
labor de orfebre;
- 3 tu ombligo, una copa redonda, rebosando licor,
y tu vientre, montón de trigo, rodeado de azucenas;
- 4 tus pechos, como crías mellizas de gacela;
- 5 tu cuello es una torre de marfil;
tus ojos, dos albercas de Jesbón,
tu cabeza se yergue semejante al carmelo;
junto a la puerta mayor;
es el perfil de tu nariz igual que el saliente del Líbano,
que mira hacia Damasco;
- 6 tus cabellos de púrpura,
con sus trenzas, cautivan a un rey.
- 7 ¡Qué hermosa estás, que bella,
qué delicia es tu amor!
- 8 Tu talle es de palmera; tus pechos, los racimos.
- 9 Yo pensé: treparé a la palmera a coger sus dátiles;
son para mí tus pechos como racimos de uvas;
tu aliento, como aroma de manzanas.
- 10 ¡Ay, tu boca es un vino generoso que fluye acariciando
y me moja los labios y los dientes!
- 11 Yo soy de mi amado y él me busca con pasión.
- 12 Amado mío, ven vamos al vampo,
al abrigo de enebros pasaremos la noche,
- 13 madrugaremos para ver las viñas,
para ver si las vides ya florecen,

si ya se abren las yemas
y si echan flores los granados,
y allí te daré mi amor...

- 14 Perfuman las mandrágoras
y a la puerta hay mil frutas deleitosas,
frutas secas y frescas
que he guardado, mi amado, para ti.

CAPITULO 8

¡Oh si fueras mi hermano
y criado a los pechos de mi madre!

Al verte por la calle
te besaría sin temor a burlas,

- 2 te metería en casa de mi madre,
en la alcoba en que me crió,
te daría a beber vino aromado,
licor de mis granados.

- 3 Pone la mano izquierda bajo mi cabeza
y me abraza con la derecha.

- 4 ¡Muchachas de Jerusalén, os conjuro
que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor hasta que él quiera!

- 5 ¿Quién es esa que sube del desierto
apoyada en su amado?

Bajo el manzano te desperté,
allí donde tu madre te dio a luz con dolores de parto.

- 6 Grábame como un sello en tu brazo,
como un sello en tu corazón,
porque es fuerte el amor como la muerte,
es cruel la pasión como el abismo;
es centella de fuego, llamarada divina;

- 7 las aguas torrenciales no podrán apagar el amor
ni anegarlo los ríos.

Si alguien quisiera comprar el amor
con todas las riquezas de su casa,
se haría despreciable.

- 8 Nuestra hermana es tan pequeñita,
que no le han crecido lo pechos.
¿Qué haremos con nuestra hermanita
cuando vengan para pedirla?

- 9 Si es una muralla,
le pondremos almenas de plata;
si es una puerta,
la protegeremos con planchas de cedro.

- 10 Soy muralla, y mis pechos son los torreones;
pero yo seré para él mensajera de paz.

- 11 Salomón tenía una viña en Baal Hamón;
se la dio a guardar a aparceros,
que le traen de sus frutos
cada uno mil siclos de plata.

- 12 Mi viña es sólo para mí;

para ti, Salomón, los mil siclos,
y da doscientos a los aparceros.

- 13 Señora de los jardines,
mis compañeros te escuchan,
déjanos oír tu voz.
- 14 Date prisa, amor mío,
como el gamo, como el cervatillo,
por las lomas de las balsameras.

+En estos lugares Alonso Schökel traduce:

Tengo la tez morena, pero hermosa...
No os fijéis en mi tez oscura
es que el sol me ha bronceado.

La razón de nuestros cambios se debe a que:

- en hebreo la palabra sh^ehora subraya más lo negro;
- la conjunción vaw regularmente es hilativa y consecutiva, aunque también funciona como adversativa;
- la partícula al puede así mismo actuar como enfática, no sólo como negación (Cfr. Cantera e Iglesias);
- la palabra sh^esafat^eni significa "me ha mirado"; puede traducirse me ha quemado, tostado o bronceado, por el contexto, pues se refiere al sol.

EL CANTAR DE LOS CANTARES DIVIDIDO POR LEXIAS

PRIMERA PARTE

El nombre del juego

1 El mejor Cantar por Salomón.

La lexía comodín

2 ¡Que me bese con besos de su boca!

El deseo vehemente

3 Son mejores que el vino tus amores,
es mejor el olor de tus perfumes
Tu nombre es como un bálsamo fragante,
y de ti se enamoran las doncellas.

4 ¡Ah, llévame contigo, sí, corriendo,
a tu alcoba condúceme, rey mío:
a celebrar contigo nuestra fiesta
a alabar tus amores más que el vino!

5 ¡Con razón de ti se enamoran!

La transgresión de normas!

6 Tengo la piel negra y hermosa,
muchachas de Jerusalén,
como las tiendas de Cadar,
los pabellones de Salomón.
Mirad mi piel oscura,
es que el sol me ha quemado:

7 enfadados mis hermanos de madre
me pusieron a guardar sus viñas;
y mi viña, la mía, no la supe guardar.

Los saltos del juego

8 Avísame, amor de mi alma,
dónde pastoreas, dónde recuestas
tu ganado en la siesta,
para que no vaya perdida
por los rebaños de tus compañeros.

9 Si no lo sabes,
tú la más bella de las mujeres,
sigue las huellas de las ovejas,
y lleva a pastar tus cabritos
en los apriscos de los pastores.

- 10 Amada, te pareces a la yegua
de la carroza de Faraón.
- 11 Qué bellas tus mejillas con los pendientes,
tu cuello con los collares!
Te haremos pendientes de oro,
incrustados de plata.
- 12 Mientras el rey estaba en su diván,
mi nardo despedía su perfume.
Mi amado es para mí una bolsa de mirra
que descansa en mis pechos;
Mi amado es para mí
como un ramo florido de ciprés
de los jardines de Engadí.
¡Qué hermoso eres, mi amado,
qué dulzura y qué hechizo!
Nuestra cama es de frondas
y las vigas de casa son de cedro,
y el techo de cipreses.

La música del juego: de piano a fortissimo y de fortissimo a piano

- 13 Soy narciso de Sarón, una azucena de las vegas,
azucena entre espinas es mi amada entre las muchachas,
- 14 Manzano entre los árboles silvestres,
es mi amado entre los jóvenes:
- 15 a su sombra quisiera sentarme y comer
de sus frutos sabrosos.
- 16 Me metió en su bodega
y contra mí enarbola su bandera de amor.
- 17 Dadme fuerzas con pasas y vigor con manzanas:
- 18 idesfallezco de amor!
- 19 Ponme la mano izquierda bajo la cabeza
y abrázame con la derecha.
- 20 ¡Muchachas de Jerusalén,
por las ciervas y las gacelas
de los campos, os conjuro,
que no vayáis a molestar
que no despertéis al amor,
- 21 hasta que él quiera!

La temporada del juego: la floración y la desfloración

- 22 Oíd, que llega mi amado
saltando sobre los montes,

brincando por los collados!
Es mi amado como un gamo,
es mi amado un cervatillo.

23 Mirad: se ha parado detrás de la tapia,
atisba por las ventanas,
mira por las celosías,
habla mi amado y me dice:

24 "¡Levántate, amada mía,
hermosa mía, ven a mí!
Porque ha pasado el invierno,
las lluvias han cesado y se han ido
brotan 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!

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

26 déjame ver tu figura
déjame escuchar tu voz
porque es muy dulce tu voz
y es hermosa tu figura."

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

28 ¡Mi amado es mío y yo soy suya,

29 del pastor de azucenas!

30 Mientras sopla la brisa
y las sombras se alargan,

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

Una buena jugada de la amante

32 En mi cama, por la noche,
buscaba al amor de mi alma:
lo busqué y no lo encontré.
Me levanté y recorrí la ciudad
por las calles y las plazas,
buscando el amor de mi alma;
lo busqué y no lo encontré.

33 Me han encontrado los guardias
que rondan por la ciudad;
--¿Visteis al amor de mi alma?

34 Pero apenas los pasé,
encontré al amor de mi alma:

35 lo agarré y ya no lo soltaré

36 hasta meterlo en la casa de mi madre,
en la alcoba de la que me llevó en sus entrañas.

37 ¡Muchachas de Jerusalén,
por las ciervas y gacelas de los campos,
os conjuro que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor

38 hasta que él quiera!

Una mala jugada del discurso: la trampa

39 ¿Qué es eso que sube por el desierto
como columna de humo?
como nube de incienso y de mirra
y perfumes de mercaderes?

40 ¡Es la litera de Salomón!

41 La rodean sesenta soldados
los valientes de todo Israel,
todos llevan al flanco la espada,
veteranos de muchos combates,
todos llevan al flanco la espada
por temor a sorpresas nocturnas.

42 El rey Salomón se hizo contruir un palaquín
con maderas del Líbano,
con columnas de plata, con respaldo de oro,
con asiento de púrpura, taraceado por dentro de marfil

43 ¡Muchachas de Sión,
salid para ver al rey Salomón,

44 con la rica corona que le ciñó su madre
el día de su boda, día de fiesta de su corazón!

La dificultad de esperar turno en el juego del amor

45 ¡Qué hermosa eres, mi amada, qué hermosa eres!

46 Tus ojos de paloma por entre el velo;

47 tu pelo es un rebaño de cabras
descolgándose por las laderas de Galaad,

48 Son tus dientes un rebaño esquilado recién salido de bañar

- 49 cada oveja tiene mellizos, ninguna hay sin corderos.
50 Tus labios son cinta escarlata, y tu hablar melodioso;
51 tus sienes, entre el velo, son dos mitades de granada.
52 Es tu cuello la torre de David, construida con sillares
de la que penden miles de escudos,
miles de adagas de capitanes.
53 Son tus pechos dos crías mellizas de gacela
paciendo entre azucenas.
54 Mientras sopla la brisa y se alargan las sombras
me voy al monte de la mirra, iré por la colina del incienso.
55 ¡Toda eres hermosa, amada mía, y no hay en ti defecto!

Lo sagrado en el juego

- 56 Ven, desde el Líbano, novia mía, ven;
baja del Líbano,
desciende de la cumbre de Amaná,
de la cumbre de Senir y del Hermón,
de las cuevas de leones, de los montes de panteras.
57 Me has enamorado, hermana y novia mía;
58 ¡Qué bellos tus amores, hermana y novia mía!;
tus amores son mejores que el vino
y tu aroma es mejor que los perfumes.
Un panal que destila son tus labios, y tienes,
novia mía miel y leche debajo de tu lengua;
y la fragancia de tus vestidos es fragancia del Líbano.
59 Eres jardín cerrado, hermana y novia mía;
me has enamorado, hermana y novia mía;
eres jardín cerrado, fuente sellada.
Tus brotes son jardines de granados
con frutos exquisitos,
nardo y enebro y azafrán,
canela y cinamomo,
con árboles de incienso, mirra y áloe.
60 La fuente del jardín
es pozo de agua viva que baja desde el Líbano.
61 Despierta, cierzo; llégate, austero;
orea mi jardín, que exhale sus perfumes,
62 Entra, amor mío, en tu jardín
a comer de sus frutos exquisitos.
63 Ya vengo a mi jardín, hermana y novia mía,
a recoger el bálsamo y la mirra,
a comer de mi miel y mi panal,

a beber de mi leche y de mi vino.

64 Compañeros, comed y bebed,
y embriagaos, mis amigos.

La pérdida del yo en el juego del amor

65 Estaba durmiendo, mi corazón en vela,
cuando oigo a mi amado que me llama:
Abreme, amada mía, mi paloma sin mancha,
que tengo la cabeza cuajada de rocío,
mis rizos, del relente de la noche.

66 Ya me quité la túnica,
¿cómo voy a ponérmela de nuevo?
Ya me lavé los pies,
¿cómo voy a mancharlos otra vez?

67 Mi amor mete la mano por la abertura:
me estremezco al sentirlo,

68 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.

69 Yo misma abro a mi amado;
al escucharlo se me escapa el alma
abro y mi amado se ha marchado ya.

La Pausa

70 Lo busco, y no lo encuentro; lo llamo, y no responde.
Me encontraron los guardias que rondan la ciudad.

71 Me golpearon e hirieron,
me quitaron el manto los centinelas de las murallas.

72 Muchachas de Jerusalén, os conjuro
que si encontráis a mi amado
le digáis..., ¿qué le diréis?...,
que estoy enferma de amor.

SEGUNDA PARTE

La descripción de un jugador

73 ¿Qué distingue a tu amado de los otros, tú, la más bella?
¿Qué distingue a tu amado de los otros, que así nos conjuras?

74 Mi amado es blanco y sonrosado,
descuella entre diez mil.

- 75 Su cabeza es de oro, del más puro;
sus rizos son racimos de palmera,
negros como los cuervos.
- 76 Sus ojos, dos palomas a la vera del agua
que se bañan en la leche y se posan al borde de la alberca.
- 77 Sus mejillas, macizos de bálsamo que exhalan aromas;
sus labios son lirios con mirra que fluye.
- 78 Sus brazos, torneados en oro,
engastados con piedras de Tarsis;
- 79 su cuerpo es de marfil labrado,
todo incrustado de zafiros;
- 80 sus piernas columnas de mármol
apoyadas en plintos de oro.
- 81 Gallardo como el Líbano, juvenil como un cedro;
es dulce su boca, todo él pura delicia.
- 82 Así es mi amado, mi amigo, muchachas de Jerusalén.
- 83 ¿Adónde fue tu amado
la más bella de todas las mujeres?
¿Adónde fue tu amado?
Queremos buscarlo contigo.

La inocencia y la malicia en el juego

- 84 Ha bajado mi amado a su jardín,
a los macizos de las balsameras,
el pastor de jardines
a cortar azucenas.
- 85 Yo soy de mi amado y mi amado es mío,
el pastor de azucenas.
- 86 Eres bella, amiga mía, como Tirsa,
igual que Jerusalén tu hermosura;
terrible como escuadrón a banderas desplegadas.
¡Aparta de mí tus ojos, que me turban!
- 87 Tus cabellos son un hato de cabras
que se descuelgan por las cuestas de Galaad;
- 88 y la hilera de tus dientes como un rebaño esquilado,
recien salido del baño;
cada oveja con mellizos y ninguna sin corderos.
- 89 Tus sienes, por entre el velo,
dos mitades de granada.
- 90 Si sesenta son las reinas,

ochenta las concubinas
sin número las doncellas,
una sola es mi paloma, sin defecto,
una sola, predilecta de su madre.

91 Al verla, la felicitan las muchachas,
y la alaban las reinas y concubinas.

92 ¿Quién es esa que se asoma como el alba,
hermosa como la luna y límpida como el sol,
terrible como escuadrón a banderas desplegadas?

93 Bajé a mi nogal a examinar los brotes de la vega,
a ver si ya las vides florecían
a ver si ya se abrían los botones de los granados;
y sin saberlo,
me encontré en la carroza con mi príncipe.

El cuerpo en movimiento: calentamiento

94 Vuélvete, vuélvete, Sulamita;
vuélvete, vuélvete, para que te veamos.

95 ¿Qué miráis en la Sulamita
cuando danza en medio de dos coros?

96 Tus pies hermosos en las sandalias,
hija de príncipes;

97 esa curva de tus caderas como collares,
labor de orfebre;

98 tu ombligo, una copa redonda, rebosando licor,
y tu vientre, montón de trigo, rodeado de azucenas;

99 tus pechos como crías mellizas de gacela;
tu cuélllo en una torre de marfil;
tu cabeza se yergue semejante al Carmelo
tus ojos, dos albercas de Jesbón,
junto a la Puerta Mayor;
es el perfil de tu nariz igual que el saliente de Líbano,
que mira hacia Damasco;

100 tus cabellos de púrpura,
con sus trenzas, cautivan a un rey.

101 ¡Qué hermosa estás, qué bella,
que delicia es tu amor!

102 Tu talle es de palmera; tus pechos, los racimos,
Yo pensé: treparé a la palmera a coger sus dátiles;
son para mí tus pechos como racimos de uvas;
tu aliento como aroma de manzanas.

103 ¡Ay, tu boca es un vino generoso que fluye acariciando



y me moja los labios y los dientes!

104 Yo soy de mi amado y él me busca con pasión.

La revancha, última jugada

105 Amado mío, ven, vamos al campo,
al abrigo de enebros pasaremos la noche,

106 madrugaremos para ver las viñas
para ver si las vides ya florecen,
si ya se abren las yemas
y si echan flores los granados,
y allí te daré mi amor...

107 Perfuman las mandrágoras
y a la puerta hay mil frutas deleitosas,
frutas secas y frescas
que he guardado, mi amor, para ti.

108 ¡Oh si fueras mi hermano
y criado a los pechos de mi madre!
al verte por la calle
te besaría sin temor a burlas,

109 te metería en casa de mi madre,
en la alcoba en que me crió
te daría a beber vino aromado,
licor de mis granados.

110 Pone la mano izquierda bajo mi cabeza
y me abraza con la derecha.

111 ¡Muchachas de Jerusalén, os conjuro
que no vayáis a molestar
que no despertéis al amor

112 hasta que él quiera!

Fin del juego

113 ¿Quién es esa que sube del desierto
apoyada en su amado?

114 Bajo el manzano te desperté,
allí donde tu madre te dio a luz con dolores de parto

El pacto

115 Grábame como un sello en tu brazo,
como un sello en tu corazón,

116 Porque es fuerte el amor como la muerte,
es cruel la pasión como el abismo;

es centella de fuego, llamada divina
las aguas torrenciales no podrán apagar el amor
ni anegarlo los ríos.

117 Si alguien quisiera comprar el amor
con todas las riquezas de su casa,
se haría despreciable.

Contratiempos

118 Nuestra hermana es tan pequeñita,
que no le han crecido los pechos.

119 ¿Qué haremos con nuestra hermanita
cuando vengan a pedirla?

120 Si es una muralla,
le pondremos almenas de plata;
si es una puerta,
la protegeremos con planchas de cedro.

121 Soy una muralla, y mis pechos son los torreones;
pero yo seré para él mensajera de paz.

122 Salomón tenía una viña en Baal Hamón;
se la dio a guardar a aparceros,

123 que le traen de sus frutos
cada uno mil siclos de plata.

124 Mi viña es sólo para mí;
para ti, Salomón, los mil siclos,
y da doscientos a los aparceros.

La nueva cita

125 Señora de los jardines,
mis compañeros te escuchan,
déjanos oír tu voz.

126 Date prisa, amor mío,
como el gamo, como el cervatillo,
por las lomas de las balsameras.

DOS POEMAS PARALELOS

(Cfr. p. 34)

Primer poema: V, 2-VI, 3

- ²Estaba durmiendo, mi corazón en vela
cuando oigo a mi amado que me llama
"Abreme, amada mía, mi paloma sin mancha,
que tengo la cabeza cuajada de rocío,
mis rizos, del relente de la noche".
- ³Ya me quité la túnica,
¿cómo voy a ponérmela de nuevo?
Ya me lavé los pies,
¿cómo voy a mancharlos otra vez?
- ⁴Mi amor mete la mano por la abertura:
me estremezco al sentirlo,
- ⁵Ya 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.
- ⁶Yo misma abro a mi amado;
al escucharlo se me escapa el alma.
Abro y mi amado se ha marchado ya.
Lo busco y no lo encuentro, lo llamo y no responde.
- ⁷Me encontraron los guardias que rondan la ciudad
me golpearon e hirieron,
Me quitaron el manto los centinelas de las murallas
- ⁸Muchachas de Jerusalén, os conjuro
que si encontráis a mi amado
le digáis..., ¿qué le diréis? ...
que estoy enferma de amor.
- ⁹¿Qué distingue a tu amado de los otros, tú, la más bella?
¿Qué distingue a tu amado de los otros, que así nos conjuras?
- ¹⁰Mi amado es blanco y sonrosado,
descuella entre diez mil.
- ¹¹Su cabeza es de oro, del más puro;
sus rizos son racimos de palmera,
negros como los cuervos.
- ¹²Sus ojos, dos palomas a la vera del agua
que se bañan en leche y se posan al borde de la alberca.
- ¹³Sus mejillas, macizos de bálsamo que exhalan aromas;
sus labios son lirios con mirra que fluye.
- ¹⁴Sus brazos, torneados en oro,
engastados con piedras de Tarsis;
su cuerpo es de marfil labrado.

todo incrustado de zafiros;
15 sus piernas columnas de mármol
apoyadas en plintos de oro.
Gallardo como el Líbano, juvenil como un cedro;
16 es muy dulce su boca, todo él pura delicia.
Así es mi amado, mi amigo, muchachas de Jerusalén.

VI,1 ¿Adónde fue tu amado,
la más bella de todas las mujeres?
¿Adónde fue tu amado?
Queremos buscarlo contigo.

2 Ha bajado mi amado a su jardín,
a los macizos de las balsameras,
el pastor de jardines a cortar azucenas.

3 Yo soy de mi amado y mi amado es mío,
el pastor de azucenas.

Segundo Poema: II,7-III,5

7 ¡Muchachas de Jerusalén
por las ciervas y las gacelas
de los campos, os conjuro
que no vayáis a molestar
que no despertéis al amor, hasta que él quiera!

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

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

Mirad: se ha parado detrás de la tapia,
atisba por las ventanas,
mira por las celosías.

10 Habla mi amado y me dice:

"levántate amada mía,
hermosa mía, ven a mí!

11 Porque ha pasado el invierno,
las lluvias han cesado y se han ido,

12 brotan flores en la vega,
llega el tiempo de la poda,
el arrullo de la tórtola
se deja oír en los campos;

13 apuntan los frutos en la higuera,
la viña en flor difunde perfume.

¡Levántate amada mía,
hermosa mía, ven a mí!

14 Paloma mía que anidas

en los huecos de la peña,
en las grietas del barranco,
déjame ver tu figura,
déjame escuchar tu voz,
porque es muy dulce tu voz
y es hermosa tu figura".

15 Agarradnos las raposas,
las raposas pequeñas,
que destrozan nuestras viñas,
nuestras viñas florecidas.

16 ¡Mi amado es mío y yo soy suya,
del pastor de azucenas!

17 Mientras sopla la brisa
y las sombras se alargan,
rotorna, amado mío,
imita al cervatillo por montes y quebradas.

III, 1 En mi cama, por la noche,
buscaba al amor de mi alma:
lo busqué y no lo encontré.
2 me levanté y recorrí la ciudad
por las calles y las plazas,
buscando al amor de mi alma;
lo busqué y no lo encontré.

3 Me han encontrado los guardias
que rondan por la ciudad:
-¿Visteis al amor de mi alma?

4 Pero apenas los pasé
encontré al amor de mi alma:
lo agarré y ya no lo soltaré,
hasta meterlo en la casa de mi madre,
en la alcoba de la que me llevó en sus entrañas.

5 ¡Muchachas de Jerusalén,
por las ciervas y gacelas
de los campos, os conjuro
que no vayáis a molestar,
que no despertéis al amor, hasta que él quiera!



SIBUNA



F1002621