

**Un amor clandestino.
Aproximación al *Cantar de los Cantares***

Pablo R. Andiñach

El artículo bosqueja una lectura del *Cantar de los Cantares* como colección de poemas amorosos entre dos personas que viven una relación clandestina. La obra construye un mundo textual propio que articula una ética y una estética en función de responder a las necesidades del lenguaje erótico. A la vez actúa como respuesta al relato del Génesis, liberando a la mujer del signo de ser sometida al varón en función de su sexualidad. La lectura supone que los poemas fueron editados por una mujer, quien compiló textos antiguos y les dio su particular impronta.

PALABRAS CLAVE: Biblia, *Cantar de los Cantares*, erótica, análisis literario.

This paper is an introduction to the *Songs of Songs* as collection of love poems between two people who live a clandestine relationship. The book builds a literary cosmos where a particular ethic and esthetic are developed in order to fulfill the needs of the erotic language and experience. At the same time acts in response to the Genesis narrative, looking for free women from their sexual destiny which condemns them to be subjugated to male through her sexual desire. This reading assumes that the author of *Songs* is a woman who compiled ancient poems and gave them her particular imprint.

KEY WORDS: Bible, *Song of Songs*, eroticism, literary analysis.

Fecha de recepción: 14 de diciembre de 2009.

Fecha de aceptación: 7 de abril de 2010.

Pablo R. Andiñach

*Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos
Buenos Aires*

**Un amor clandestino.
Aproximación al *Cantar de los Cantares*¹**

Ella pronuncia una frase inquietante:
Soy negra y hermosa (*Cantar de los Cantares* 1:5)²

Con estas palabras golpea con dureza la rígida estructura estética de su tiempo y el nuestro. Busca liberar a las mujeres y a los varones de prejuicios y cadenas de manera que puedan unirse, disfrutar de sus cuerpos y mirarse a los ojos. En el *Cantar* esto se logra si podemos leer debajo del polvo de los años con la llave adecuada que nos abra el texto.³

¹ Este ensayo está basado en nuestro libro *Cantar de los Cantares*. La traducción del hebreo de los poemas citados del *Cantar* es nuestra en todo este ensayo.

² Otras traducciones dicen “negra pero hermosa”. Sin embargo el *vav* hebreo es tanto conjunción adversativa como copulativa y su sentido se define por el contexto del habla o del texto en que se inscribe. En este caso se exige leer el contexto mayor de la obra —no solo este verso— que expresa una exaltación de la belleza del cuerpo y en consecuencia nos induce hacia la función copulativa. Es a la vez una muestra de que el texto y su traducción tampoco son ajenos a opciones estéticas e ideológicas.

³ El pensamiento contemporáneo sobre la sexualidad es extenso al punto de parecer infinito. Señalamos tres trabajos seminales que consideramos que expresan el conflicto y las dificultades de lo erótico en la vida y la sociedad: el capítulo cuarto de *Totalidad e Infinito* por E. Levinas, titulado “Más allá del rostro”; *Philosophie et*

Establecer una clave de lectura es una tarea delicada pues supone que la interpretación que le seguirá recibirá la influencia de tal aproximación. Es necesario a la vez mencionar que es muy difícil que un texto pueda ser leído desde solo una exclusiva llave de lectura; esto no solo tiene que ver con la riqueza semántica de los textos expresada en su polisemia sino también en la vitalidad de la experiencia humana —a la vez diversa y contradictoria— desde donde se lee e interpreta aquello que se expone a nuestro entendimiento. Para el caso del *Cantar* postulamos que el texto mismo sugiere diversas claves que se complementan e iluminan la lectura:

1. La oposición entre lo singular y lo múltiple. Esto adquiere varios aspectos en los poemas, tales como la afirmación del amor personal y el rechazo de una sexualidad anónima o la preservación del propio cuerpo para el ser amado y en consecuencia negarlo a otras posibles relaciones.
2. La crítica de la sexualidad impersonal representada por la figura del rey Salomón.⁴
3. La valoración del cuerpo; su belleza; el placer del encuentro sexual.
4. La necesidad de leer el *Cantar* en clave de mujer. La estructura literaria muestra que los poemas son producto de una autora que dio su impronta a los textos.⁵

Lo erótico está presente en diversas formas en cada una de estas perspectivas.

Phénomologie du Corps, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, obra introducida en castellano por Lipsitz, en su libro *Eros y Nacimiento fuera de la ontología griega*, Buenos Aires, Prometeo, 2004; el ensayo de Paul Ricoeur, “La maravilla, lo errático, el enigma”. Un comentario reciente que comparte en términos generales nuestra lectura es el de A. Morla, *Poemas de amor y deseo*.

⁴ Cfr. nuestro artículo “Crítica de Salomón en el *Cantar de los Cantares*”.

⁵ David Clines cuestiona el papel de la mujer en el *Cantar* al considerarlo subordinado al del varón. Su argumento es que el *Cantar* describe a las mujeres desde la perspectiva del varón. Sin embargo Clines asume esta postura pero no la fundamenta, lo que a nuestro criterio le resta capacidad de leer la riqueza de lo femenino en el texto (*Interested Parties*, 120-121). Cfr. nuestra exposición *infra*.

En su importante libro sobre la sexualidad en el Antiguo Testamento, Phyllis Trible (*God and the Rhetoric*, 144-165) lee el *Cantar* como respuesta a la narrativa de Génesis 2-3, el llamado segundo relato de la creación del cosmos y la pareja humana. De acuerdo a su interpretación en Génesis la creación es descripta como el desarrollo de cuatro etapas del Eros. La primera comienza con la creación de los seres humanos. La segunda consiste en la creación del jardín donde los humanos han de vivir; la tercera describe la creación de los animales como compañeros del ser humano en la tierra. El punto culminante de la narrativa bíblica es el cuarto episodio en el cual es creada la sexualidad. Luego la expulsión de la primera pareja humana de este lugar de erotismo y el cierre del jardín con un querubín y una espada impedirían el retorno a ese lugar privilegiado. Trible (144) entiende que el texto del *Cantar* redime a la pareja de aquella expulsión y vuelve a abrir el acceso al placer y a disfrutar de los sentidos. Si la narrativa de Génesis 2-3 no ofrece ninguna posibilidad de regresar al jardín de la sexualidad, para lograr acceder se construye un nuevo jardín —el *Cantar de los Cantares*— espacio en que Eros será celebrado. El libro de Trible es original e interesante, especialmente cuando luego ofrece un análisis detallado de textos en los cuales extiende sus ideas. Sin embargo es preciso señalar una dificultad. El problema con esta interpretación no descansa en su falta de lógica sino en su lectura de ambos textos (Génesis 2-3 y el *Cantar*).

Ni el Génesis supone la necesidad —o el deseo oculto— de retornar a un estado primitivo, ni el *Cantar* sugiere que esté interesado en volver a visitar las preguntas creacionales para restaurar algo que se habría perdido.⁶ Génesis 2:4 - 4:26 es una unidad literaria que podríamos llamar “el primer período de la

⁶ Athalya Brenner señala las diferencias entre los textos del Génesis y el *Cantar* y muestra sus puntos divergentes, *The Song of Songs*, 83; también Clines, *Interested Parties*, 115-116.

creación” en el cual se narra la historia (*‘elle toledot*) “de los cielos y la tierra” (*cfr.* 2:4a) donde las transgresiones (“pecados”) son parte de la vida cotidiana original. El deseo de “ser como Dios” y poseer sus atributos (eternidad, derecho sobre la vida de los demás) no son actos marginales en el desarrollo de la naciente humanidad sino que ellos son comprendidos como inherentes a la primera y única naturaleza humana. No hay un estado de perfección y plena libertad al que podemos anhelar regresar, tanto en la esfera de la justicia como en la de la sexualidad. Esta distinta concepción se refleja incluso en la diversa traducción en las Biblicas de la palabra hebrea *gan*: traducirla como “jardín” alude a un lugar para disfrutar el tiempo libre y en el cual todo está en función estética. Nosotros preferimos traducir *gan* como “huerta”, un lugar en el cual es preciso trabajar para poder disfrutar de él y sus frutos; en la huerta el producto de la labor humana contribuye al bienestar y la armonía de quienes lo habitan, y lo estético es consecuencia de la industria humana, no algo dado gratuitamente.⁷

En 7:10 hay una alusión a Génesis 3:16 pero no en el sentido de una restitución del tiempo pasado sino con la intención de corregir aquel texto al ampliar la primera lectura sobre la sexualidad:

Yo soy de mi amado
Y su deseo es hacia mí

Texto que contrasta con Génesis 3:16:

Tu deseo será hacia tu marido
Y él dominará sobre ti.

En este texto la pulsión erótica se establece como una inclinación de la mujer hacia el varón; ella necesita del varón para

⁷ *Cfr.* nuestro comentario a Génesis en Levoratti, *Comentario Bíblico*, I, 374.

satisfacer su deseo sexual⁸ lo cual supone una forma de dominación y sujeción hacia ella.⁹ Esta condición de la mujer tiene su paralelo en el varón en la maldición de la tierra y en su necesidad de trabajarla para que produzca lo necesario para vivir de ella (Génesis 3:17-19); pero no hay ninguna mención paralela que aluda a la erótica del varón y a su búsqueda del cuerpo de la mujer. Así la sensibilidad poética y teológica del autor del *Cantar* corrige esta idea al señalar que el varón necesita de la mujer como objeto de su erotismo y por lo tanto él también está sometido a ella. Lo que ahora es revelado por el *Cantar* es que la pulsión erótica hacia el otro no es una inclinación exclusiva de la mujer sino que también está presente en la vida del varón.

Lo que debe observarse es que mientras el relato del Génesis es mítico y por lo tanto etiológico e intenta dar cuenta de la conducta humana como respuesta de Dios ante la desobediencia de la pareja humana, el *Cantar* celebra la pulsión sexual mutua y no tiene connotaciones que lo relacionen con ningún castigo

⁸ Es un error interpretar este texto como si el erotismo de la mujer fuera un castigo por su desobediencia y un signo de su sujeción al varón. Nosotros preferimos interpretarlo como una marca de su condición humana y de la diferencia de su cuerpo —también el del varón— con el de los Dioses al que la pareja primordial aspira asimilarse: Esta búsqueda de asimilación tendría su premio al decir de la serpiente “...serán como Dios” (Gén. 3:5). George Coats destaca que Gén. 3:16 no es una maldición —como se lo ha considerado por tradición— sino más bien considera que se establece un nuevo modo de relación entre la mujer y el varón, un vínculo que se crea a partir de la diferencia y su expresión íntima mostrada en 2:23-24. *Cfr. Genesis with an Introduction to Narrative Literature*, 56. Gerhard von Rad también rechaza la idea de maldición y prefiere hablar de que el texto anuncia que en la vida de mujer habrá “dolores y contradicciones”: le dolerán los partos pero sin embargo seguirá atraída al varón por una pulsión interior. *Cfr. El libro del Génesis*, 112.

⁹ Obsérvese que la inclinación hacia el varón en Gén. 3:16 es ubicada después y no antes de la referencia al embarazo y parto. Esto indica que el texto no busca relacionarla con la procreación sino con el anhelo del placer que la conduciría al sometimiento al varón. Leído de esa manera el sufrimiento de la mujer y su sumisión son sancionados como parte de la voluntad de Dios para ella; hoy vemos que ese texto admite otras lecturas. A esta teología es a la que responde el *Cantar* en 7:10 y en general. *Cfr. Croatto, Crear y amar en libertad*, 143-144.

por una eventual desobediencia ni la intención de responder a la condición humana entendida como de sujeción de un sexo sobre el otro. En el *Cantar*, la erótica es un acto primero, no relacionado con ninguna condición previa. Desde la percepción de la sexualidad en el *Cantar* hay una liberación del placer de los límites a que ha sido ceñido al considerarlo como consecuencia de otra cosa —en este caso como mancha de la conducta— agravado por la doble significación: castigo para la mujer; custodio de que el castigo se cumpla para el varón.

Veamos otros casos. El poema en 8:5 está construido como un diálogo entre la pareja:

Él: ¿Quién es ésta que viene del desierto
Recostada sobre su amado?

Ella: Bajo el manzano te desnudé.
Allí tu madre tuvo dolores de parto
Allí estuvo ella, la que te dio a luz.

Las palabras del varón se repiten como un refrán (ver 3:6 y 6:10); relacionan a la mujer con el desierto, en este caso un símbolo de lo raro y exótico que califica a la mujer como a la vez atractiva y enigmática.¹⁰

La respuesta de la mujer remite a una nueva escena, debajo de un manzano. La raíz hebrea *or* tiene dos sentidos. El primero es “despertar” y es utilizado por la mayoría de los traductores. El segundo significa “desnudar”.¹¹ La elección entre

¹⁰ Debe evitarse una lectura mecánica de este texto por la cual “desierto” sea comprendido como paradigma del lugar de la purificación del pueblo, o del encuentro con Dios, o como evocador de la memoria del éxodo. Sin duda es así en muchos casos dentro del Antiguo Testamento pero no aquí donde no encontramos signos recurrentes que apunten a la necesidad de purificación o a tiempos pasados vistos como más benignos. *Cfr.* Tournay, *Quand Dieu*, 65.

¹¹ La raíz es *ayin vav resh* que remite al concepto de “despertar” pero en algunos casos (Habacuc 3:9) es “desnudar” (incluso el adjetivo “desnudez”, *ereiād*) aunque en este caso se aplique al arco con el sentido de “prepararlo” para disparar la flecha.

ambos sentidos no puede basarse en una mera estadística sino que debe ser el resultado de evaluar el contexto literario del pasaje y su lugar en la obra en general. En esta unidad el tema es la concepción del varón y el momento de su parto, ambos momentos que se llevan a cabo con el cuerpo expuesto y desnudo y expresan momentos centrales de la vida erótica. Si la intención es referirse a la unión sexual es más coherente traducir “te desnudé”, de manera que se enfatiza el lugar central de la joven en este acto. Es ella la que desviste al joven para disfrutar de su cuerpo.

La ausencia de mención del padre —ausencia en todo el *Cantar*— coloca el énfasis en la perspectiva de la mujer que la autora de los poemas quiere destacar. Dada esta perspectiva desde la mujer es llamativo que no haya base textual para pensar que el *Cantar* relate el erotismo y la sexualidad con la maternidad. En una cultura en la que la fertilidad era central para la valoración de la vida de una mujer estos poemas emergen y hacen evidente que el placer erótico se justifica a sí mismo y se entiende como el juego de dos cuerpos que se entregan a la ternura. No es un elemento externo —procreación— el que da sentido a los besos y el placer. La concepción es solo mencionada en una oportunidad (3:4), y se lo hace para evocar la unión de los padres de ella que se hizo en el mismo lugar donde ahora los jóvenes se encuentran para unirse sexualmente. Se señala que es un lugar apropiado para la sexualidad, un lugar cerrado, y en el cual el erotismo ya ha tenido lugar en el pasado.

También esta raíz se vincula con la raíz *ayin resh resh* (Isaías 23:13; 32:11; etc.) y se mezcla y confunde con ella por la debilidad de sus consonantes. La encontramos también en el adjetivo *’arirí*, “sin hijos”, es decir “desnuda” o “despojada” de hijos (Génesis 15:2; Jeremías 22:30). De la raíz *ayin resh hei* (estar desnudo) deviene *’ervah* (“desnudez”, en general con un sentido negativo de exposición impudica; *cfr.* Lamentaciones 1:8; Ezequiel 16:37), pero el radical *hei* oculta una *vav* con lo cual resulta en *ayin resh vav* y se acerca a nuestra propuesta de traducción. Quizás debamos considerar que el texto juega con esta ambigüedad de “despertar/desnudar”, cosa que no debe extrañarnos en poemas de tan sutil factura.

Otro texto es el poema 2:16-17, en el cual la voz de la mujer dice:

Mi amado es para mí, y yo soy para él:
Él pastorea entre los lirios.

Antes que sople la brisa del día
y huyan las sombras
vuelve, sé semejante
amado mío, a una gacela
o a un joven cervatillo
por los montes de Béter.

El primer verso se repite en 6:3 y 7:11 y expresa la profundidad y exclusividad de la unión de la pareja. La estructura semántica es muy comprimida y exhibe una gran capacidad de concisión poética. En la segunda línea los lirios son una alusión a la mujer y su sexualidad y la imagen del pastor —que debe viajar sobre los accidentes geográficos al frente de su rebaño— es utilizada para referirse a la relación mutua y al juego amoroso.

El segundo verso es sugestivo. Ocurre durante la noche, cuando ella está sola en su cama esperándolo a él.¹² La clandestinidad del encuentro es evidente al mostrar la necesidad de que suceda cuando las sombras los oculten. Ha habido intérpretes que consideran la expresión “montes de Béter” como una alusión al pubis de la joven, aunque en el texto de la Septuaginta de Josué 15:59 se menciona una aldea con ese nombre. Fiel al lenguaje poético debemos considerar que la lectura correcta es que ambas realidades son evocadas: los montes al sur de Judá donde las gacelas pastorean es una imagen del ansiado viaje del varón sobre el cuerpo de la joven. Entendido así el poema es

¹² Michael Fox sugiere que todo el *Cantar* sucede de noche y en secreto. Cfr. Fox, *The Song of Songs*, 145.

una invitación a recrear o a hacer efectivo el deseo expresado en el primer verso. No es la primera vez que en el *Cantar* se mencionan colinas. “Monte de los aromas” (4:6) y “monte de las especias” (8:14), ambos en singular son imágenes de lugares exóticos y aromáticos que se asimilan a los órganos sexuales. Lo que complica la interpretación de 17b es el plural “montes”, de manera que parece aludir a lugares en los que el placer puede ser vivido en libertad. No debemos olvidar que “montes” pueden ser también imágenes de los pechos o de las repetidas curvas del cuerpo femenino. Al leer poemas de amor no es necesario que cada palabra encuentre una referencia nítida; lo importante es el clima creado y la recurrencia de imágenes. Una gacela que recorre el monte bien puede evocar la imagen de la mujer que es acariciada por su amado.¹³

En otro poema (2:3) se refiere a la mujer cuando juega con el cuerpo del varón:

Como un manzano entre los árboles del bosque
así mi amado entre los hombres.

En su sombra yo disfruto y me siento
y su fruto me es dulce al paladar.

Ahora es ella quien recorre el cuerpo del varón como quien trepa a un árbol en busca de su fruto y lo alcanza.

El varón expresa su amor en varios poemas. En 7:7-10 lo hace con estas palabras:

¡Qué hermosa eres
qué encantadora!
Amor. Placeres.

¹³ En el libro de Nicolás de la Carrera, *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares* el autor analiza el *Cantar* desde las perspectivas psicológicas y del placer. Muchas escenas son consideradas simples y profundas experiencias amorosas que se justifican por el solo hecho de ser vividas.

Tu talle se parece a la palmera
tus pechos a los racimos.
Me dije: subiré a la palmera
recogeré sus frutos.
¡Sean tus pechos como racimos de uvas
el aroma de tu aliento como el de las manzanas!
¡Tu paladar como vino fino
que fluye hacia mis labios!

En el poema previo (7:1-6) el varón describe a la mujer mientras ella danza y se mueve al ritmo de la música. En contraste con ese poema, en este que lo continúa ella es vista en reposo. Esto se expresa en la palmera que está enraizada con firmeza al piso. La pasión del varón lo lleva a comparar sus líneas con la curvatura del tronco de la palmera. Él trepa a las alturas para alcanzar los racimos de dátiles, y esto conduce a evocar sus pechos. El varón la busca y así como en muchas ocasiones ha subido a palmeras en busca de sus frutos, ahora la busca a ella para gustar del sabor de sus labios y aliento. Muchas son las imágenes evocadas en estos versos. El varón tiene que esforzarse para llegar a ella. Debe trepar, tomar con sus manos los frutos y llevarlos a su boca. La poesía no nos fuerza a definir un concepto sino a participar de un clima, en esta oportunidad el amor y lo erótico en la vida de esta pareja que se ama.

En este poema (7:1-6) ella muestra la manera en que desea ser tratada. Esto no debe ser leído como si todas las mujeres desearan esta forma de relación ni como paradigma de una forma correcta de conducta del varón. El poema es un testimonio, no un arquetipo. No busca establecer un paradigma ni del placer ni de la conducta erótica. Simplemente dice que ella disfruta por ser deseada.¹⁴ En el *Cantar*, ni el varón ni la mujer son presentados como modelos a imitar.

¹⁴ Tal es el análisis del excelente trabajo de Walsh, *Exquisite Desire*.

Ella es la autora

El lector habrá observado que en este ensayo nos referimos a la *autora*. Esto no necesitaría justificación sino fuera porque nuestra limitada comprensión de la Antigüedad y de los textos bíblicos nos conduce a asumir que quienes escribieron sus páginas fueron solo varones. Sin embargo al tratar los textos del *Cantar* se necesitaría una larga exposición para fundamentar que estos textos fueron escritos por un varón ya que la sensibilidad que domina sus versos destila feminidad y donde el cuerpo más exaltado es el masculino. Aunque muchos comentaristas señalan el carácter androcéntrico del *Cantar*, lo hacen en general por inercia intelectual y sin un detallado análisis que fundamente esa afirmación.¹⁵

Descartamos la autoría de Salomón. En 1:1 (“*Cantar de los Cantares* de Salomón”) se lo menciona como el autor de todo el libro aunque varios datos internos conspiran contra esa afirmación:

- En 4:4 David es nombrado de manera difícil de compatibilizar con un hijo que habla de su padre.
- En 8:1 se dice que “Salomón tenía un viña”, una expresión que supone que el autor es otra persona, quizás ni siquiera contemporánea de Salomón.
- En 8:12 el autor rechaza las riquezas de Salomón con palabras hostiles hacia su personalidad.
- Desde el punto de vista lingüístico el título (1:1) no se corresponde con el resto del libro. Allí se utiliza la forma ‘asher’ que es ajena a la lengua en que el resto del *Cantar* está escrito y muestra la independencia de este versículo respecto del resto de la obra.

Como consecuencia de esta atribución a Salomón se escurrió el nombre de la autora. Su autoría se sustenta en datos internos como:

¹⁵ Cfr. nota 3, *supra*.

- En los poemas la voz principal es la de la mujer.
- Ella lleva la iniciativa en la mayoría de las escenas y situaciones.
- Ella entra en diálogo con el coro de mujeres. Él nunca lo hace.
- La voz de la mujer abre y cierra el libro.

Hay otros elementos que conducen en la misma dirección. En el *Cantar* encontramos el único ejemplo en toda la literatura bíblica en el cual una mujer habla por sí misma. Su voz aquí no es mediada por otro autor.¹⁶ La mujer del *Cantar* habla en primera persona:

Que me bese (1:2)
Soy negra y hermosa (1:5)

Sus sentimientos y acciones no son transmitidos por otra persona como en el caso de las narrativas de los libros de Rut y Ester. En el *Cantar* es su voz la que habla al lector.

A estos argumentos debemos agregar que en dos oportunidades la voz del varón es mediada por la de la mujer. Ella dice lo que él dice:

Mi amado habla y me dice:
“Ven mi amada...” (2:10-14)

El mismo esquema se encuentra otra vez en 5:2

Yo dormía, pero mi corazón velaba.
¡La voz de mi amado que llama!
“¡Ábreme, hermana mía, amiga mía,
paloma mía, mi perfecta!
Que mi cabeza está cubierta de rocío
y mis bucles del relente de la noche”.

¹⁶ Cfr. Weems, “Song of Songs”, 156.

Es preciso señalar que el caso inverso —la voz de ella mediada por el varón— no se escucha en todo el libro. Ya mencionamos la referencia de 7:11 al deseo sexual que conduce al varón hacia la mujer. El *Cantar* responde a ese texto desde la perspectiva de la mujer. Carey E. Walsh señala que “es sorprendente que un libro bíblico entero esté dedicado al deseo de las mujeres”, para luego considerar que al menos contrasta con la mayoría del pensamiento que se opone al deseo sexual femenino y que debe en ese sentido ser considerado como un texto subversivo (*Exquisite Desire*, 4).

Para finalizar esta sección es menester mencionar que estos argumentos no implican que afirmemos que estamos ante una autora en el sentido moderno del término; alguien que escribió cada palabra del texto. En la Antigüedad, esto era una excepción y lo corriente es que una persona coleccionara textos previos transmitidos por tradición y de boca en boca, los agrupaba a la luz de una nueva situación social y teológica, y agregaba material propio compuesto de su propia mano. En esta tarea nuestra autora proveyó al *Cantar* con su impronta de mujer.

Aspectos literarios

Un texto que ubica lo erótico en su centro semántico debe también ser aproximado en sus aspectos literarios. Ha habido mucho debate sobre si el *Cantar* posee una estructura literaria interna que organiza sus poemas o si estos están distribuidos al azar. Ambas alternativas no convencen. Por un lado no es fácil probar que haya una estructura que dé cuenta del orden de los poemas. Se ha sugerido que el estribillo “Oh hijas de Jerusalén...” u otros que se repiten pueden ser las aristas que estructuren el libro. El problema sin embargo reside en dar cuenta semántica de estas eventuales estructuras. Por otro lado, la di-

versidad y ambivalencia de las imágenes no parecen aceptar estructuras rígidas.

Otros autores han sostenido que el orden es azaroso. Otros, más osados, lo describen dramáticamente donde la mujer es una pastora enamorada de un simple pastor, pero que por su belleza es pretendida por el rey Salomón. Esto crea una tensión en ella entre sus sentimientos amorosos y su deber de súbdita que ha jurado honrar a su rey; entre un amor pasional y uno formal. En nuestra comprensión estas diversas opciones que buscan describir una estructura narrativa no son fructíferas y preferimos sospechar una sutil trama de palabras, sentimientos y símbolos que anuda un poema con otros sin que por ello se exija una interpretación particular de estos hechos.¹⁷ En algunos casos un poema es la respuesta al anterior (1:5-8 se relaciona con 1:9-17); en otros casos se relacionan por una palabra común (“madre” relaciona 8:1-4 con el verso siguiente); en otros casos hay objetos y lugares que vinculan los poemas (vino, viña en 1:2-4 y 1:5-8). Se pueden multiplicar los ejemplos debido a que el elemento común es que no hay vínculos estrictos sino una sucesión suave de relaciones que abren un espacio a la imaginación y el placer.¹⁸ Las relaciones semánticas difícilmente ofrecen una estructura visible aunque se escriben en un lenguaje poético coherente y muy significativo. Buscar una estructura demasiado racional puede conducir a traicionar el espíritu del mensaje que por su naturaleza se resiste a ello. En este sentido se puede decir que el lenguaje erótico está más interesado en gestar el placer al leer, y sus referentes más abocados a acariciar al lector que ha de ofrecerle un mensaje articulado y discernible. En el *Cantar* estamos ante un modo de lenguaje cuya meta es postular el derecho de amar y el derecho de expresar a

¹⁷ Cfr. nuestro *Cantar de los Cantares. El fuego y la ternura*, pássim.

¹⁸ Este es el énfasis de Renite J. Weems, “Song of Songs”, 157.

través de la sexualidad ese amor. Pero no argumenta; ha optado por testificar.

El género literario es parte de la erótica del género. Lo describimos como poesía de amor, lo que debe ser clarificado debido a que por siglos estos poemas no fueron considerados eróticos o al menos su erotismo fue resignificado hacia otra dimensión. Se lo interpretó como la descripción del amor entre figuras sublimes tales como el Mesías y Dios, Dios y su pueblo, el Mesías y la iglesia cristiana. De manera que se trata de amor pero no entre seres humanos. Pero esta lectura se desmorona al comprobar que la simple lectura indica que es amor entre dos personas y esta es la razón por la cual en el siglo I se hacía difícil justificar su presencia tanto en el canon judío como en el cristiano. El problema era explicar la presencia de poesía de amor secular en la que Dios no es mencionado, no se encuentran alusiones a prácticas litúrgicas o rituales ni a los actos fundacionales del antiguo Israel. Sin embargo encontramos que en el libro apócrifo Eclesiástico (47:17), cuya datación aproximada es el 220 A.E.C., se refiere a los “Cantos de Salomón”; también la Septuaginta —la traducción judía al griego de las Escrituras hecha entre los siglos III a I A.E.C.— lo incluye entre sus libros. Cuando entre los siglos I-II E.C. Aquila, Símaco y Teodocio producen sus propias traducciones judías al griego no dudan en incluir el *Cantar* entre sus escritos, asegurándonos que estaba aceptado y era parte del canon judío hacia el año 180 E.C.

Pero la discusión era airada. Será el rabino Akiva, un líder de la comunidad después del año 70, quien establecerá el carácter religioso de la lectura de estos poemas y su prohibición de utilizarlos en fiestas privadas.¹⁹ Por contraste, esto pone en eviden-

¹⁹ En parte esto se explica por las conocidas palabras del rabí Akiva: “Aquél que entone su voz y cante el *Cantar de los Cantares* en una fiesta cualquiera y lo torne por una canción secular no tendrá lugar en el mundo venidero”, *Tosefta, Sanhedrin*, 12,10; y “Nadie en Israel puede decir que el *Cantar de los Cantares* mancha sus manos. Porque todo el mundo no tiene el valor del día en el cual el *Cantar* fue dado

cia que al menos algunos de estos poemas se recitaban fuera de los círculos religiosos y con intencionalidad erótica a fin de provocar excitación sexual de los participantes. En nuestra comprensión del *Cantar* consideramos que ese fue su origen literario aunque es bueno reconocer que su posterior lectura espiritual y alegórica les permitió entrar al canon y así los preservó del olvido y su desaparición.

Ética y estética

En el *Cantar* encontramos una ética que cuestiona la moral de su tiempo respecto al erotismo y la sexualidad. La pareja no convive y se encuentran para amarse en lugares escondidos o privados, lugares donde no pueden ser vistos (1:4-7; 2:4.14; 3:4; 4:8; 5:5; 7:12-13; 8:1). La autora señala que esto está relacionado con los hermanos de la joven, quienes la esconden y preservan para darla a un varón que ofrezca una buena dote (ver 8:8-9 y cómo la autora desprecia el acto de comprar amor con dinero tal como se expresa en 8:7, una clara referencia a la dote). Puede no ser esta la razón última para la clandestinidad de su relación pero el recurso a huir juntos es permanente:

¡Ven, amado mío
salgamos al campo!
Pasaremos la noche en las aldeas.
Amaneceremos en las viñas;
veremos si la vid está en cierne
si abren los pimpollos
si florecen los granados.
Allí entregaré a ti mis amores.

a Israel; porque todas las Escrituras son santas pero el *Cantar* es la escritura Santa por excelencia”, *Tosefta*, Yad, 3, 5.

Vivir esta explosión de sentimientos, este placer de los cuerpos donde Eros muestra toda su vitalidad, pide una fuerza equivalente que la contenga a fin de que sea una fuerza positiva dentro de la economía del erotismo en la sociedad que debe aceptarla e integrarla a su dinámica sexual. La autora encuentra esta fuerza de contención en el sentimiento de exclusividad y mutua pertenencia. El amor que se ofrece no está abierto a otros actores. Él llama a ella “jardín cerrado” (4:12); ella lo llama “mi amado es mío” (2:16), y cuando las demás mujeres del coro excitadas por la descripción que hace de su cuerpo quieren que lo comparta con ellas, la joven las detiene y les dice “mi amado ha bajado a *su* jardín... mi amado es mío” (6:1-3). Este tema alcanza su clímax en el poema donde ella declara:

Ponme cual sello sobre tu corazón
como un sello sobre tu brazo.
Porque es fuerte el amor como la muerte,
implacable como la tumba la pasión.

Sus rayos, rayos de fuego.
Una llama divina.

Torrentes de agua no pueden apagar el amor
ni los ríos anegarlo.
Si un hombre ofreciera
todas las riquezas de su casa
por el amor,
merecería el desprecio.

Ubicado al final del libro, con estos versos busca hacer público lo que ha sido una relación clandestina. Al confirmarla con un sello visible e indeleble en el brazo, algo que todos podrán ver.

Los poemas del *Cantar* que proponen una ética también construyen una estética pocas veces vista en la literatura. Se requiere

sensibilidad poética para valorar sus imágenes que en algunos casos llevan al lector al punto del abismo. El joven compara a su amada con “una yegua entre los carros del Faraón” (1:9), lo que nos recuerda que para el monarca se seleccionaba la mejor yegua. O cuando ella dice “su nariz es como la torre del Líbano” (7:4) para destacar de esa manera la fuerte personalidad que sugería una nariz importante. Ser comparada con una yegua o el exaltar la nariz expresa un elogio que trasciende la belleza física o —quizás mejor— que califica la belleza física a través de su relación con lo profundo de la persona.

En los poemas se encuentran comparaciones con animales: “pechos como gacelas” (4:5); “cabellera negra como cuervos” (5:11); “ojos como palomas” (5:12); “dientes blancos como rebaño de ovejas” (6:6). La autora recurre a imágenes de la naturaleza para describir el amor y los amantes: “mi amado es como un manzano” (2:3); ella es hermosa como una ciudad, lo que sorprende al provenir de una cultura que suele calificarse de rural o semi urbana (6:4):

Hermosa tú, amiga mía, como Tirsa,
hermosa como Jerusalén...

En otro sugestivo texto, ella es descrita como “un lirio entre espinos” (2:2), quizás una secreta confesión de la autora respecto a la condición de la mujer en una sociedad patriarcal.

También los aromas están presentes en esta caravana que parece interminable de imágenes estéticas. Ella describe a su amante como “un fruto dulce al paladar” (2:3); luego dice ella de sí misma:

...mi nardo exhala su fragancia.
Bolsa de mirra es mi amado
que entre mis pechos dormita.
Racimo de alheña es mi amado
en las viñas de Engadí.

En 4:11, él dice de la boca de la joven que “destila miel y leche”. Sus cuerpos son comparados con las viñas y con la tierra fértil (1:6; 8:12); con un jardín (5:1; 6:2). El cuerpo del varón es comparado por ella con animales, especies aromáticas, rocas, troncos de árboles. Al hablar de sus piernas ella evoca “el Líbano, sus cedros escogidos” (5:15).

Una y otra vez

Otro recurso literario que la autora utiliza es la repetición. Es un ejemplo de altura poética que las repeticiones exhiban su belleza formal en una íntima relación con la conceptualización del amor y el erotismo. En varios poemas, ella repite de manera parcial o completa frases tales como “Yo os conjuro, oh hijas de Jerusalén...” (2:7; 3:5; 5:8; 8:4). Ya mencionamos la frase “mi amado es mío y yo soy de él” (2:16; 6:3; 7:11). Si consideramos las imágenes más simples podríamos contar docenas de repeticiones. Un lector apurado podría considerar estas repeticiones innecesarias o rutinarias. Otro, más analítico, buscará en ellas la estructura escondida y esquiva. Nosotros preferimos leerlas como expresión de una intuición sobre el amor de los amantes: este amor pide ser dicho una y otra vez. No estamos ante un texto legal en el cual una vez que algo se ha expresado —una ley, un fallo— permanece para siempre o hasta que otra nueva ley la modifique. Por el contrario, lo dicho por los amantes debe ser renovado y validado en cada encuentro y —como sucede con las caricias— la repetición no cansa sino que es una invitación a pedir y esperar por más, cada vez.

REFERENCIAS

- ALONSO-SCHÖEKEL, Luis, *El Cantar de los Cantares o la dignidad del amor*, Estella, Verbo Divino, 1990.
- ANDIÑACH, Pablo, “Crítica de Salomón en el *Cantar de los Cantares*”, *Revista Bíblica* 53, 1991, 129-156.
- ANDIÑACH, Pablo, *Cantar de los Cantares, El fuego y la ternura*, Buenos Aires, Lumen, 1997 [en portugués: Petrópolis, Vozes-Sinodal, 1998].
- ANDIÑACH, Pablo, “Génesis”, en *Comentario Bíblico Latinoamericano I*, Estella, Verbo Divino, 2004.
- BERGANT, Dianne, “My Beloved Is Mine and I Am His: The *Song of Songs* and Honor and Shame”, *SEMEAIA* 68, 1994, 23-40.
- BERGANT, Dianne, *The Song of Songs*, Collegeville, The Liturgical Press, 2001.
- BERNABÉ UBIETA, Carmen, “El *Cantar de los Cantares* y el Nuevo Testamento”, *Reseña Bíblica* 22, 1999, 47-55.
- COATS, George, *Genesis with an Introduction to Narrative Literature*, Grand Rapids, Eermans, 1983.
- BRENNER, Athalya, *The Song of Songs*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1989.
- CALDUCH-BENAGES, Nuria, “La estructura del *Cantar de los Cantares*”, *Reseña Bíblica* 22 1999, 5-12.
- CLINES, David, *Interested Parties: The Ideology of Writers and Readers of the Hebrew Bible*, Sheffield, JSOT Press, 1995.
- CROATTO, Severino, *Crear y amar en libertad. Estudio de Génesis 2:4-3:24*, Buenos Aires, La Aurora, 1986.
- DA SILVA, Valmor, “Amor e naturaleza no *Cântico dos Cânticos*”, *Estudos Bíblicos*, 40, 1993, 30-38.
- CARRERA, Nicolás de la, *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares*, Madrid, Nueva Utopía, 1998.
- FALK, Marcia, *Love Lyrics from the Bible. A Translation and Literary Study of the Song of Songs*, Sheffield, Scholars Press, 1982.

- FERNÁNDEZ TEJERO, Emilia, “Los mitos y el mito del *Cantar de los Cantares*”, *Reseña Bíblica* 22, 1999, 57-63.
- Fox, Michael, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- FUERST, Wesley J., *The Books of Ruth, Esther, Ecclesiastes, the Song of Songs, Lamentations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
- LERA, Jeremías, “El *Cantar de los Cantares* a lo largo de la historia”, *Reseña Bíblica* 22, 1999, 13-22.
- LEVINAS, Emmanuel, “Más allá del rostro”, en *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Sígueme, 1977, 262-288.
- LIPSITZ, Mario, *Eros y Nacimiento fuera de la ontología griega*, Buenos Aires, Prometeo, 2004.
- LEVORATTI, Armando, *Comentario Bíblico Latinoamericano I*, Estrella, Verbo Divino, 2004.
- MACHADO SIQUEIRA, Tercio, “Em memória do amor”, *Estudos Bíblicos* 40, 1993, 24-29.
- MESTERS, Carlos, “Sete chaves de leitura para o *Cântico dos Cânticos*”, *Estudos Bíblicos* 40, 1993, 9-13.
- MIDRÁS. *Cantar de los Cantares Rabbá*, trad. del hebreo Luís-Fernando Girón Blanc, Estella Verbo Divino, 1991.
- MORLA ASENSIO, Víctor, “Granadas y azucenas: Eros codificado”, *Reseña Bíblica* 22, 1999, 35-46.
- MORLA ASENSIO, Víctor, *Poemas de amor y de deseo*, Estella, Verbo Divino, 2004.
- MURPHY, Roland, “*Cantar de los Cantares*”, en *Comentario Bíblico “San Jerónimo”*, tomo II, Madrid, 1971, 435-446.
- NAVARRO PUERTO, Mercedes, “Cantares enamorados: El *Cantar de los Cantares* y los poemas de amor del antiguo Egipto”, *Reseña Bíblica* 22, 1999, 23-34.
- PELLETIER, Anne-Marie, *El Cantar de los cantares*, Estella, Verbo Divino, 1995.
- PINTO, Carlos, “El *Cantar de los cantares*”, *Kairós* 8, 1991, 39-52.

- POPE, Marvin, *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*, Garden City, Doubleday, 1977.
- RAD, Gerhard von, *El libro del Génesis*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- RICOEUR, Paul, “La maravilla, lo errático, el enigma”, en *La Sexualidad*, Barcelona, Fontanella, 1979, 9-21.
- SCHWANTES, Milton, “Debaixo de macieira. Cantares à luz de Ct 8,5-14”, *Estudos Bíblicos* 40, 1993, 39-49.
- TAVARES ZABATIERO, Julio Paulo, “A exploración do amor. Uma re-leitura de Cantares”, *Estudos Bíblicos* 40, 1993, 14-23.
- TOURNAY, Roland, *Quand Dieu Parles aux Hommes le langage de L'amour*, Paris, Gabalda, 1982.
- TRIBLE, Phyllis, *God and the Rhetoric of Sexuality*, Philadelphia, Fortress Press, 1978.
- VENTURA, María Cristina y Denisse PICHARDO, “Experiencia de lectura bíblica desde la perspectiva de la mujer negra”, *Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana* 25, 1997, 77-86.
- WALSH, Carey Ellen, *Exquisite Desire. Religion, the Erotic and the Songs of Songs*, Minneapolis, Fortress Press, 2000.
- WEEMS, Renite, “Song of Songs”, en Carol Newsome y Sharon Ringe, *The Woman's Bible Commentary*, London, Westminster, 1995.
- WHITE, John Bradley, *A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry*, Missoula, Scholars, 1978.