



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

16

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**EL PLACER EN EL CANTAR DE LOS CANTARES
VICISITUDES DE LO SUBLIME**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A:

LUIS ROBERTO MANTILLA SAHAGÚN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



MEXICO, D.F.

2000

**COORDINACION DE
FILOSOFIA**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Sylvia y Roberto Luis
A Esperanza, Fabi, César, y César Roberto
A Gloria

INTRODUCCIÓN

Me gusta remojar la palabra divina, amasarla de nuevo, ablandarla con el vaho de mi aliento, humedecer con mi saliva y con mi sangre el polvo seco de los Libros Sagrados y volver a hacer marchar los versículos quietos y paralíticos con el ritmo de mi corazón. Me gusta desmoronar esas costras que han ido poniendo en los poemas bíblicos la rutina milenaria y la exégesis ortodoxa de los púlpitos, para que las esencias divinas y eternas se muevan otra vez con libertad.

León Felipe

Si hubiese necesidad de nombrar alguno de los asuntos primordiales que han estado presentes a lo largo de los siglos en el pensamiento filosófico, seguramente figuraría entre ellos el del placer. Sin embargo, no sólo dicho pensamiento ha reflexionado y se ha expresado, de diversas maneras, sobre ese concepto y experiencia, sino que además se han manifestado al respecto otros discursos de distinto orden: teológico, literario, o médico, por ejemplo. La influencia de todos ellos en la concepción del hombre y en su proceder, ha sido, y lo es todavía, enorme y sumamente intensa, pues lo ha marcado de manera indeleble, en todos los sentidos.

Cuando se piensa en las fuentes que han delineado decisivamente el destino de Occidente, a menudo se evoca, de manera acertada, a la tradición que comienza en el mundo griego, con toda su contribución filosófica, científica, arquitectónica, escultórica, literaria, o médica, entre otras más; que continúa en el mundo romano, y sus complejas figuras e instituciones políticas y jurídicas, por ejemplo; y que se extiende hasta nuestros días a través de todos los momentos de la historia occidental (la Edad Media, el Renacimiento, las revoluciones científicas, industriales, libertadoras o independentistas, la Modernidad, o cualquier otro momento, etapa o situación que nos define actualmente).

Pero del mismo modo, cuando se piensa en ese mundo occidental, a menudo se ignora otra tradición, que también pertenece a dicho mundo, igual de significativa, que lo ha influido y constituido considerablemente, estando presente de distintas maneras en el pensamiento filosófico (y no hay contradicción en esta doble situación): la tradición judeocristiana. La relación y el debate entre esta

última y la reflexión filosófica ha resultado en ocasiones rispida, y a veces alentadora o fructífera.

Aunque dicha relación ha versado sobre diversos aspectos, quizá los asuntos concernientes a la ética y a la moral han prevaecido sobre otros más. Al respecto, ambas tradiciones se han pronunciado, de distinta manera, sobre el placer; ninguna de ellas ha estado exenta de dicha cuestión. El mundo hebreo (judío), no cristiano, lo ha hecho maravillosamente a través de uno de los textos del Antiguo Testamento: el *Cantar de los Cantares*. La copiosa cantidad de imágenes bellas y estimulantes, el excelente ritmo y armonía ahí presentes, el cúmulo de sensaciones y emociones producidas, la intensidad abrumadora, y la pasión contenida y desbordante, han caracterizado, entre otros motivos, al *Cantar* como un texto en sí extraordinario. Tal ha sido su magnífica fuerza y contenido que ha recibido a lo largo del tiempo diversas interpretaciones, algunas de las cuales han trastocado uno de los sentidos más ricos del libro: la relación amorosa-sexual entre un amado y una amada cualesquiera, provocando inevitablemente con ello, entre otras cosas, el encubrimiento, en diversas formas, del placer y del goce presentes en toda la obra.

Mostrar que el placer está presente en dichas relaciones, sostenidas entre dos amantes en el *Cantar de los Cantares*, y con ello que el placer está contemplado en la tradición y la antropología filosófica hebrea que se manifiesta en dicho libro bíblico, es el objetivo primordial del trabajo a realizar y al que obedece principalmente. Mostrar que la condena al placer no proviene originalmente del texto sino de otras partes: obispos, teólogos, sacerdotes, padres de la Iglesia, en específico la Católica, y también del mundo laico.

Es muy importante precisar que cuando haga alusión en el presente trabajo a la tradición y antropología filosófica hebrea, me referiré en todo momento y únicamente a aquella que se manifiesta en el *Cantar de los Cantares*, y no en otros libros de la Biblia, pues al ser dicha tradición heterogénea, constituiría un error concebirla como un todo uniforme, sin distinciones propias presentes al interior de la misma. Realizar un análisis respecto a la posibilidad del placer, como el que aquí se pretende, sin tomar en cuenta dichas diferencias, tendría como consecuencia una idealización, sin fundamento alguno, de una tradición sumamente compleja, además de que el estudio se perdería en estériles generalizaciones.

Ahora bien, para lograr el objetivo antes mencionado he dividido el trabajo en cuatro capítulos. En el primero expondré brevemente algunas de las características principales de dos posturas hermenéuticas (hermenéutica de texto y hermenéutica de autor), con el fin de establecer las razones por las cuales adopto una de ellas (hermenéutica de texto) para realizar la exégesis del *Cantar*.

En el segundo comentaré sucintamente algunos datos concernientes al libro bíblico: la singularidad del título que lo nombra; la dificultad de precisar definitivamente la fecha y el autor de composición, pues aunque se le ha atribuido tradicionalmente a Salomón, no por ello han dejado de estar presentes varias críticas que cuestionan dicha atribución; la fecha y el Sínodo en que fue canonizado; la indudable integridad que el texto guarda, tanto en la forma como en el contenido.

Asimismo, en este segundo capítulo expondré ocho diversas interpretaciones que se le han dado al *Cantar*, producto de las distintas maneras de abordarlo, lo cual, además de manifestar la abundante discusión respecto a su temática principal, denota la riqueza expresiva del mismo. Esta es, a mi parecer, la parte más importante de este capítulo, pues a partir de la exposición que realice, estableceré mi postura personal sobre los principales sujetos activos que intervienen en el libro: un amado y una amada cualesquiera, un hombre y una mujer individuales que establecerán una apasionada relación amoroso-sexual a lo largo del texto.

Un dato relevante que hace del *Cantar* un libro único de la Biblia es que sólo en una ocasión se menciona el nombre del dios hebreo en el texto, asunto que ha llamado la atención pues, por el lugar en donde está inserto y por el contenido del mismo, se esperaría su aparición continuamente. En este capítulo abordaré la inexistente contradicción entre dicha falta y la pertenencia del *Cantar* a las Sagradas Escrituras. Finalmente, resaltaré ciertas opiniones que señalan como tema primordial del libro a la relación amorosa-sexual sostenida por dos amantes que se poseen y disfrutan intensamente.

En el tercer capítulo mostraré, en general, la concepción del hombre, del placer, y de la realidad por parte de la antropología filosófica hebrea. Igualmente, realizaré una sucinta exposición del pensamiento platónico, en especial el que se manifiesta en la *República* y en el *Fedón*, con el fin de contemplar ciertas similitudes y diferencias entre ambas tradiciones que permitan aclarar la exposición primera. Mencionaré, además, a manera de ejemplos, diversos ataques y condenas que han proferido a lo largo del tiempo en contra del placer, tanto representantes del mundo eclesiástico como personalidades ajenas a dicha atmósfera, así como los probables motivos de esos pronunciamientos.

A partir de la manera como entiende su mundo la tradición hebrea, como concibe a los demás, como piensa a lo existente, como se desarrolla con y en su contexto, como se ha vinculado con su historia, y como ha ideado su destino, se deriva una determinada relación con lo sensible, con lo carnal, con el mundo, y también con el placer, con lo sensual, con la relación con uno mismo y con los

demás Todo esto es necesario para comprender de mejor manera lo que bellamente se expresa en el *Cantar*: las exquisitas imágenes ahí presentes, todas sus figuras y simbolismos, sus deliciosos momentos, los cuales no están en balde pues obedecen a una determinada tradición que se encuentra sujeta, como todas las demás, a la constante revisión, diálogo e interpretación a través del tiempo.

Y es en ese examen permanente donde se juegan todo, inclusive su propia existencia; y si esto es así, con mayor razón corren el riesgo ineludible de ser manipuladas o comprendidas de diverso modo hasta ser transformadas en distintos grados. Por ello es importante que la Filosofía no esté exenta de participar con la reflexión que sólo ella aporta: racional, crítica, radical, rigurosa, lejos de dogmas, de prejuicios, de supuestos inamovibles. Ante la reiterada descalificación del placer, en la que se trata de *ocultar* la validez y posibilidad del mismo, el pensamiento filosófico, como *aletheia*, como desvelamiento, como descubrimiento, como desocultamiento, puede desmontar la enorme carga dominante de discursos y acciones nulificantes, y al hacerlo así, lograr estar más próxima a la verdad.

Así pues, una vez establecidos los sujetos activos que intervienen en el *Cantar*, y una vez mostrada someramente la concepción que tiene el hebreo de sí mismo, de su mundo, de lo sensible, y del placer, realizaré en el cuarto y último capítulo la exégesis del *Cantar*, en la que indagaré y mostraré aquellos momentos, conceptos, figuras y formas simbólicas, en los que el placer esté presente y brote en la relación amorosa-sexual de dos amantes.

Me abocaré principalmente en dicha revisión a rastrear y exponer los instantes en los que el placer se muestra ineludiblemente. De ninguna manera pretendo exhibir *la* única interpretación válida que cancele la posibilidad de las otras, sino que deseo mostrar la validez de *otra*, una que no oculte a cada momento y a toda costa, sacrificando la belleza y vigor del texto, el sentido que aparece con todo su esplendor en un primer momento, y que se ratifica sólidamente a cada lectura. De una distinta a la condena, a la represión, a la prohibición, a la culpa, resultado del encubrimiento, en todas sus formas, de un sentido específico. Deseo exponer una que sea *aletheia*, que desvele, que descubra, y que al hacerlo permita observar y disfrutar la belleza del *Cantar*.

Y en este sentido, el presente trabajo pretende lograr, al menos, una somera exposición de un texto, y un tema, cuya riqueza exige concreción e imposibilita abarcar todo en un primer acercamiento. Mostrar que el placer está contemplado en el *Cantar de los Cantares*, y en la tradición y antropología filosófica hebrea que ahí se manifiesta; y despertar la inquietud, el estudio y la reflexión al respecto son dos objetivos primordiales de este esfuerzo.

Es importante precisar que a lo largo de la presente tesis, concebiré al placer como una emoción temporal satisfactoria, que incide en todos los ámbitos del individuo, y que es percibida, principalmente, a través de los sentidos. Cabe señalar que en esta concepción no pretendo reducir al placer al mero goce carnal, sino que lo concibo como un estado afectivo en el que se altera de manera momentánea y gozosa la estructura psicofísica del individuo. Por ello, en esta concepción están involucrados tanto el aspecto sensible, emotivo, del hombre como su parte racional, intelectual. Considerado de esa manera, el placer tiene una continua e irrenunciable capacidad de invención extraordinaria, en todos los órdenes.

Asimismo, concibo al amor como una relación y sentimiento profundo, interpersonal y selectivo; como una fuerza unitaria, armonizadora, cuyo impulso primordial es la necesidad, la insuficiencia, la carencia, y en virtud de ello se produce un deseo ineludible de conquistar y conservar el objeto amado. Es una búsqueda permanente, llegada y partida, principio y fin: una espiral en continuo ascenso. Es posible apreciar lo anterior mediante la lectura del *Cantar* en el que los amantes *sienten* la necesidad del otro y emprenden una búsqueda interminable hasta el encuentro de ambos, pero que no cesará ahí, pues dicho amor es inagotable.

Por otra parte, deseo manifestar que en ningún momento concebí al *Cantar* como un texto exclusivamente teórico, en el que pretendiera deducir o encontrar una teoría o una concepción sistemática respecto del placer, o del cuerpo, o de la sensibilidad, desconociendo así el aspecto eminentemente literario del libro. Reconozco dicho aspecto y lo disfruto. Sin embargo, el *Cantar* es mucho más que esto último, por varias razones: por su carácter divino, al pertenecer a los libros canónicos de la Biblia; por su influencia, en diversos ámbitos, a lo largo de los siglos; por lo que expresa y por su relación a una religión determinada y a una concepción del hombre y del mundo específica. En virtud de ello, es importante considerarlo mediante la reflexión filosófica en los estudios éticos y morales de la tradición a la que pertenece.

De igual manera, deseo hacer ciertas precisiones necesarias: primero, no pretendo realizar en ningún momento apología alguna a la tradición hebrea, o colocarla en una mejor posición -como quiera que se entienda esto- respecto a cualquier otra tradición, y menos aún, respecto al pensamiento filosófico, sino que mi deseo es realizar, en todo momento, una revisión crítica, radical, a partir de la filosofía, de aquella otra tradición y de un texto sumamente hermoso, muchas veces olvidado en las discusiones éticas y morales cuando es estudiada.

Segundo, abordo el análisis desde una postura completamente laica, entendida como la falta de cualquier creencia divina, pues carezco de ella. Esto, lejos de constituir una desventaja o colocarme en una situación desfavorable para estudiar el problema, me permite, por el contrario, contar con una mayor disposición y entendimiento hacia el asunto.

Y tercero, la presencia constante de los epígrafes en el trabajo obedece al deseo perenne de celebrar el encuentro y diálogo entre diversos sujetos a través del tiempo, a esa necesidad y amor profundo por la palabra, y a la posibilidad de afirmar lo mismo de distinto modo.

Finalmente, deseo agradecer a mi director de tesis, Dr. Ricardo Blanco Beledo, por haber aceptado la dirección de la misma, por su valiosa asesoría, su generosa disposición, y por el trabajo compartido. Quiero además señalar que fue precisamente en su curso de Antropología Filosófica donde surgió la inquietud y la idea de realizar la presente tesis. El estudio que realizó de la tradición hebrea (y cristiana también) mediante la lectura, principalmente, de determinados libros bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, partiendo de una visión crítica, despertó mi interés por realizar este trabajo.

En ocasiones, la concepción que se tiene de la tradición hebrea se forma mediante la lectura y el análisis de estudios exegéticos bíblicos o de textos que la abordan “desde afuera”, es decir, de trabajos que no realizan el estudio *desde* los libros mismos que conforman las *Sagradas Escrituras*. Mi interés en este trabajo se centró, precisamente, en estudiar la posibilidad del placer en la tradición hebrea, al menos en aquella que se manifiesta en el *Cantar de los Cantares*, a partir de la concentración y la exégesis de dicho texto, es decir, acudiendo a la base primordial: el libro bíblico, sin dejar de hacer uso, por supuesto, de diversos estudios al respecto.

Asimismo, agradezco a mis sinodales Dr. Mauricio Beuchot, Dra. Isabel Cabrera Villoro, Mtro. Josu Landa Goyogana, y Dra. Lizbeth Sagols Sales, por sus necesarias, importantes y enriquecedoras correcciones, observaciones, y/o críticas al presente trabajo. Igualmente, deseo agradecer al Dr. Carlos Zesati, Director de la Biblioteca Félix Ruger, y profesor de Literatura Hebrea en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., por su enorme apoyo bibliográfico, sin el cual esta tesis no hubiera sido posible. Por último, agradezco al Mtro. Sergio Ulloa Castellanos, Director de la revista *Oikodomein*, por el espacio que me brindó en la publicación de un trabajo que desarrollé, y que constituyó el germen principal para la elaboración del estudio ahora presentado.

CAPÍTULO I

La contradicción entre los términos "tradición" y "ruptura" recubre otra: obra abierta y obra cerrada. ¿La forma encierra un significado o es únicamente un mecanismo de significación que el lector pone en movimiento? ¿La obra dice o es un medio para que alguien, el lector, diga? En el primer caso, el lector participa en la medida en que recibe e interpreta el mensaje transmitido por el texto. En el segundo, hacemos algo más que recibir e interpretar: intervenimos directamente y, en verdad, nos servimos de la obra como de un trampolín. Obras cerradas y abiertas son arquetipos, modelos ideales y no realidades. Una obra realmente cerrada sería inaccesible; una totalmente abierta, no sería obra. Todas las creaciones son, al mismo tiempo, cerradas y abiertas: emiten significados y reciben nuevos significados de cada lector.

Octavio Paz

El análisis de una obra escrita puede realizarse a partir de diversas posturas hermenéuticas. Al respecto, y antes de comenzar el estudio concerniente al *Cantar de los Cantares*, deseo señalar que por mi parte recurro a la hermenéutica de texto, expuesta por Luis Alonso Schökel en su libro Apuntes de hermenéutica, para comprender, interpretar y explicar la obra bíblica antes referida. Expondré algunos rasgos propios de la mencionada hermenéutica, con el fin de mostrar las características generales de la misma, a reserva de que me refiera a ella en otros momentos del presente trabajo, y mencionaré ciertas diferencias existentes entre dicha hermenéutica, y la hermenéutica de autor, con el fin de esclarecer la exposición de la primera, y de señalar los motivos por los cuales acudo a ella para interpretar el *Cantar*.

Schökel señala que para interpretar una obra es necesario primero comprenderla, y afirma que para lograr esto último, deben considerarse ciertos elementos: la *obra* misma, su *autor*, el *lector* (receptor), el *tema*, y el *lenguaje*. Sin embargo, la manera como consideran a éstos las dos hermenéuticas mencionadas no sólo difiere sustantivamente, sino que además marca a las mismas la pauta a seguir para interpretar un texto. Primero abordaré a la hermenéutica de autor.

Dicha hermenéutica le confiere al autor de la obra literaria un poder fundamental al momento de comprender e interpretar un texto, pues éste es

interpretado a partir de la *intención* del autor del mismo, de lo que él *quiso-decir*. Para la hermenéutica de autor, la obra debe ser entendida e interpretada por la *voluntas significandi* del mismo, por su "querer-decir": "en la hermenéutica de autor se entiende que el autor, en un acto consciente, objetiva su pensamiento, lo que quiere decir, en un texto: es el sentido del texto. Este sentido objetivado queda así inmutable y totalmente fijo; pasado el tiempo el lector buscará esta objetivación."¹

De esta manera, queda establecida la tarea del lector, la cual radica en encontrar cuál fue la intención del autor al escribir el texto, pues constituye la clave para comprenderlo. Lo que importa es, en todo caso, lo que pretendió decir. El peso del autor es entonces decisivo para interpretar un texto.

Sin embargo, al considerar la intención del autor de la obra como el elemento principal en el acto interpretativo, esta hermenéutica se encuentra limitada por varios motivos; Schökel señala algunos de ellos. Un primer problema consiste en que la palabra con la que se expresa el autor no es unívoca; su capacidad significativa es múltiple. Esto complica seriamente la búsqueda y el encuentro del sentido original del autor, el cual se manifiesta, en el texto, a través de la palabra. Cabe señalar que el *Cantar de los Cantares* se expresa mediante un lenguaje poético, sumamente rico, en el que la abundancia de conceptos, simbolismos y metáforas, dificultaría demasiado la comprensión e interpretación del libro bíblico si se adoptara como criterio interpretativo únicamente la intención del autor.

En la mayoría de las veces surgen al interior de una obra diversas relaciones, de distinta índole, que sobrepasan la intención primera de su autor; es decir, ya sea por su misma constitución y contenido, ya por el cuestionamiento permanente, a lo largo del tiempo, de individuos insertos en un determinado contexto, aparecen nuevos asuntos que estaban implícitos en la obra, o que son producto del continuo cuestionamiento a la misma, dando como resultado el que ella rebase, al adquirir cierta autonomía, la intención original del autor.

Otro problema al que se enfrenta la hermenéutica de autor radica en el desconocimiento del nombre del autor de la obra a comprender e interpretar, o en la presencia de dudas respecto a la adjudicación de un texto a una persona determinada. Como se podrá observar en este trabajo, el *Cantar de los Cantares* adolece de este segundo aspecto, pues aunque tradicionalmente se le ha atribuido el libro bíblico a Salomón, existen diversos cuestionamientos que ponen en duda

¹ SCHÖKEL, Luis Alonso, *Apuntes de Hermenéutica*, p. 30.

dicha atribución. Sin embargo, considero que no es necesario conocer al autor de la obra para comprenderla e interpretarla; es posible entender a ésta y desconocer a aquél.

Por otro lado, el ideal de objetividad y precisión, tan anhelado por la hermenéutica de autor en la interpretación de una obra, se ve obstaculizado por parte del lector, pues, según señala Schökel, al intervenir un sujeto en dicho acto, le imprime a su lectura su propios cuestionamientos, intereses, y perspectivas, además de su propia experiencia y subjetividad. Pero no solamente es el lector quien impide el conocimiento absoluto de la intención del autor, sino que también intervienen, en este último, algunos aspectos que dificultan el objetivo deseado por la hermenéutica de autor: "hay en el texto gran cantidad de sentido que viene del deseo, de la fantasía, del subconsciente del autor y que de hecho es sentido del texto, pero no atraviesa el acto reflejo de la inteligencia. La realidad del autor es mucho más compleja que la del esquema de una intención de sentido."²

Además, buscar a toda costa la objetividad en la interpretación de una obra, conlleva el riesgo de realizar una exégesis distanciada de la fuerza y dinámica interna de la misma, conformándose entonces como una interpretación que no refleja sus rasgos esenciales. La pasión y fuerza contenida en el *Cantar de los Cantares* exige al lector y al exégeta respetar, al menos, el impulso y la belleza presentes a lo largo de toda la obra del Antiguo Testamento, por lo tanto, una interpretación que no considere esto, estará lejos de aclarar dudas al lector y de estimularlo al goce de la lectura, y, por el contrario, se encontrará muy cerca de deformar tanto al texto como al gusto de aquel que se dispone a disfrutarlo.

Así pues, por lo antes mencionado, por las dificultades intrínsecas de la hermenéutica de autor, y por las rasgos propios del *Cantar*, recorro en este trabajo a la hermenéutica de texto, pues me permite abordar su estudio de manera más completa, y sin tantas limitaciones. A continuación expondré ciertos aspectos de la misma.

Como señalé al principio de este capítulo, son cinco los elementos que para Schökel intervienen en el acto interpretativo: la *obra*, el *autor*, el *lector*, el *tema*, y el *lenguaje*. Respecto a ellos, la hermenéutica de texto difiere de la de autor, en dos asuntos fundamentales: primero, mientras que para esta última, la intención del autor es el factor primordial para interpretar un texto, aquélla considera a la obra misma como el aspecto central para lograr dicho objetivo; y segundo, la hermenéutica de texto si considera a los otros cuatro elementos en la comprensión

² *Ibid.*, p. 33.

e interpretación de la obra, pues juegan un papel determinado, y no deben, de ninguna manera, quedar al margen o ser ignorados. Lo importante e interesante de esta hermenéutica consiste en que todos los factores valen e intervienen con un peso específico dependiendo de la obra en cuestión, lo que abre significativamente las posibilidades de comprensión. Schökel considera a cada obra como algo singular que demanda una atención específica a partir de sus propias características

Lo primordial en la hermenéutica de texto es la obra y no la intención del autor, pues de suceder esto último, el texto quedaría anulado, sirviendo sólo como un medio para conocer al autor. Éste entonces, para la hermenéutica de texto, no queda desplazado, sino que es reintegrado a los demás factores para comprender e interpretar un texto; importa, mas no es el elemento fundamental. Sin embargo, cabe señalar que la intención del autor es también, en cierta medida, un aspecto objetivo, y no únicamente subjetivo, pues constituye parte del propósito principal del autor y, por tanto, del texto.

Para la hermenéutica de texto, la obra “se sitúa como portadora de sentido entre el autor y el receptor”³, constituyéndose así como la figura central en torno a la cual los otros elementos giran y establecen diversas relaciones. La concibe como un sistema verbal complejo, estructurado en varios planos, todos ellos relacionados entre sí. La obra está vinculada, como totalidad, con cada una de sus partes, y éstas lo están a su vez con el conjunto de la misma. El todo y las partes están interrelacionados, afectando a la obra de distinta manera.

Schökel advierte que en la exégesis de cada frase o párrafo, se debe tener cuidado en no desvincularlos con la totalidad de la obra, y referirlos continuamente a su conjunto. En la interpretación que realizo del *Cantar de los Cantares* en el capítulo cuarto, procuro mantener una relación de los versículos de la obra con su aspecto global.

Schökel menciona que aun cuando la obra es creada por un autor, se vuelve después autónoma, constituyéndose entonces como una estructura o sistema de palabras, de signos y de relaciones, que requiere ser actualizado constantemente por un lector, (el cual es uno de los elementos antes mencionados, que deben tomarse en cuenta para la interpretación de un texto); por ello, la obra es potencia y acto. Ahora bien, este lector que recrea la obra excluye toda posibilidad de que ésta se constituya como el único elemento que cuente en la interpretación.

³ *Ibid.*; p. 48

La relación que se desarrolla entre el lector y el texto es fructífera: en principio, el texto provoca e invita al lector a la interpelación; el lector, por su lado, cuando dialoga con él, proyecta sus propios cuestionamientos y dudas, liberándole sentido. De esa manera, comenta Schökel, ambos se hablan, se transforman, se buscan, se encuentran, y también se desencuentran. Tanto el lector, desde su propio horizonte, interroga a la obra, como ésta se le abre desde el lugar donde aquél se ubica; ambos horizontes se aproximan, se correlacionan. Lo singular se entiende a partir de lo universal, y, a su vez, lo general es entendido a partir de lo particular.

Por todo lo anterior, el *Cantar de los Cantares* logra ser un texto sumamente estimulante: incita al lector a un diálogo inagotable, y a que lo aborde desde distintas perspectivas. Por mi parte, desarrollo en el presente trabajo, una de ellas: mostrar que el placer está contemplado en la relación amorosa-sexual entre una amada y un amado.

Además, toda obra queda sustentada por una determinada tradición, que es necesario conocer para lograr su comprensión e interpretación: "la tradición entra en un proceso dialéctico de reciprocidad con el texto de tal modo que es capaz de condicionar su inteligencia, su comprensión."⁴ Al estar concebida una obra dentro de una tradición específica, produce que se encuentren presentes en ella una serie de asuntos valiosos de manera implícita, que se dan por entendido. Es tarea entonces del lector investigarlas e indagar su particular contexto en el que fue creada, con la finalidad de comprenderla e interpretarla mejor. Por esta razón, expongo en el tercer capítulo del trabajo la concepción que la tradición hebrea tenía del hombre, de su mundo, y de lo sensible, con el fin de relacionar la exégesis del *Cantar*, y lo que ahí bellamente se menciona, con su propia tradición.

Respecto al tema de la obra -otro factor que debe considerarse en el acto interpretativo- Schökel señala que es indispensable entenderlo para lograr una fructífera interpretación, pues de lo contrario, las palabras del texto pierden sentido, imposibilitando la tarea a realizar. Manifiesta que comúnmente no es posible entender el tema de una obra por dos motivos: el primero, porque se desconoce lo que ahí se dice, constituyéndose como un problema de ignorancia; o segundo, porque no se sabe a qué o a quién se refiere lo que se expone en un texto, siendo entonces un problema de identificación. Como quiera que sea, la comprensión del tema facilita la labor interpretativa del texto, pues se erige como una guía excelente para el exégeta en la búsqueda de sentido; de ahí deriva, entre otras razones, la importancia de su conocimiento.

⁴ *Ibid.*; p 126.

Ahora bien, el mensaje de una obra surge de un *horizonte*, es decir, de “la totalidad de lo que resulta percibido o anticipado atemáticamente en el conocimiento singular sistemático”⁵, tal y como lo define Husserl. Según Schökel, este horizonte, heterogéneo en su composición, condiciona y determina cada experiencia individual. Cada lector percibirá el horizonte de una obra específica, desde su propia perspectiva, problemática y contexto cultural.

Una vía que logra *tematizar* un horizonte atemático, y que es imprescindible para comprender un texto, es la pregunta, pues lo abre, lo clarifica, y lo delimita. La pregunta funge entonces como *aletheia*, como desvelamiento, y al proceder así, muestra sentido al texto. Schökel señala que durante la Edad Media la interpretación de la Biblia se dio *per sensus*, se buscaba el *sentido* (literal, alegórico, etc.) de la misma; y después de dicha época fue estudiada *per quaestiones*, es decir, interrogándola mediante preguntas de distinta índole: ético, moral, religioso, político, histórico, etc.

Respecto a lo anterior, en el presente trabajo abordo ambos métodos de distinta manera: mientras que en el segundo capítulo mostraré ocho diversas interpretaciones que le han dado al *Cantar de los Cantares*, derivadas del mismo número de sentidos que le han adjudicado, en el cuarto realizaré la exégesis al libro bíblico, interrogándolo continuamente por la existencia del placer en la relación sostenida por dos amantes.

Asimismo, otro medio extraordinario, y sumamente importante para interpretar y comprender un texto, es la imaginación: “toca a la imaginación rellenar los espacios vacíos y devolver concreción individual a lo genérico. Entre <aquí-ahí-allí> quedan espacios intermedios que percibe la imaginación, a los cuales puede trasladarse para observar o para revivir. [...] Toca a la imaginación del lector completar o rellenar las escenas.”⁶ A través de la imaginación se plantean preguntas y respuestas al texto, que son confirmadas o desechadas por el mismo a partir de su propio desarrollo y de ciertos datos específicos.

De manera similar procederé en la exégesis al *Cantar de los Cantares*, pues la indagación que realice acerca de la existencia del placer, en la relación amorosa-sexual de dos amantes, irá confirmándose a lo largo de su estudio. Además, como es posible apreciar en el *Cantar*, la imaginación constituye un factor primordial no sólo para comprender e interpretar dicho libro, sino también para disfrutarlo de manera ilimitada.

⁵ *Ibid.*; p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 80.

Por otra parte, el mensaje de una obra está vinculado con otro elemento básico para la hermenéutica de texto: el lenguaje; ambos están indisolublemente unidos. Ninguno de los dos debe quedar al margen o ignorarse en el acto interpretativo: hacerlo significaría cercenar el esplendor, la totalidad, y la complejidad de una obra. Y esto, por supuesto, no es excepción en el caso de las *Sagradas Escrituras*: "si queremos comprender la Biblia, hemos de comprender su lenguaje, traducido y original. No vale pelar de lenguaje la Biblia para consumir el fruto; no vale descortezarla, que por dentro de la corteza (libro, cambio) circula la savia; no hay que despellejarla, sino acariciarla. El sentido no está detrás del lenguaje, sino en él; el lenguaje da forma, configura el sentido. El lenguaje no es velo fantasmal ni apariencia docética del espíritu puro."⁷

No sólo es posible, sino necesario, considerar lo anterior para el análisis y goce del *Cantar de los Cantares*. La forma poética, mediante la cual se expresa, no es en balde: así lo demanda, al menos, su tema primordial. La singular relación amorosa-sexual entre los novios, la dinámica y pasión ahí contenidas, están a la par de su forma y vigor expresivos. Es necesario entonces saborear sus extraordinarios versículos, de forma conjunta, para apreciarlo en su plenitud.

Respecto al lenguaje, Schökel considera en su libro dos figuras expresivas centrales para la exégesis de una obra: el símbolo y la metáfora. Al primero lo concibe como una función primaria en el hombre, mediante la cual se conoce y expresa, y agrega que su realización supone una cualidad real sensorial. Manifiesta lo indecible y posee una riqueza significativa impresionante. Es inclusivo, pues desea incluir el objeto entero de manera global; es también inagotable, y los hay de varios tipos: históricos, literarios, culturales, etc. Se encuentran además, en lo más hondo del hombre, y se dirigen a todos sus espacios: emotivos, inelectuales, imaginarios, etc. A la segunda le confiere una capacidad cognoscitiva extraordinaria: "pretende revelar un aspecto del objeto que de otro modo quedaría oculto o sería inaccesible o no impresionaría."⁸

La presencia de ambos en el *Cantar* es evidente: sin tomar en cuenta el cúmulo de símbolos y metáforas sería imposible comprenderlo. La riqueza e importancia que tienen en el texto mantienen al lector atento, pues además, se encuentran relacionados y aparecen de forma intermitente a lo largo de los poemas que lo componen. Los símbolos y las metáforas poseen una fuerza expresiva capaz de mantener, tanto al lector como al *Cantar*, en un nivel extático constante. En el

⁷ *Ibid.*; p. 101.

⁸ *Ibid.*; p. 120

cuarto capítulo del trabajo. expongo ciertos vínculos entre ellos, los cuales son esenciales para mostrar la presencia del placer en el libro del Antiguo Testamento.

Así pues, luego de esta somera exposición, es posible observar que todos los elementos que intervienen en el acto interpretativo de una obra están íntimamente relacionados entre sí; de esa manera lo concibe la hermenéutica de texto. Por ello recorro a ella: porque considera a cada obra de manera particular, con sus propias facultades y características; porque permite extender las posibilidades de comprensión, sin ceñirse a un sólo aspecto excluyente; porque logra observar la totalidad, al mismo tiempo que consiente recorrer sus vericuetos. Otorga al lector y al exégeta mayor margen de acción, el cual le permite conocer, comprender e interpretar mejor; y esto, otra vez más, no es excepción en el *Cantar de los Cantares*.

CAPÍTULO II

II.1. EL ÁRBOL DE LA DISCORDIA

y tú, poema, ¿qué cara tienes? es tu cara la del temblor
de mis manos
es tu cara la de la luna o es el charco del amanecer
entre dioses apócrifos y prostitutas de piedra
y sesiones de humo y vasos de rocío
¿cuál es?

Sergio Mondragón

“Cierto o no, así está la cosa y a la gente no es fácil quitarle de la cabeza sus creencias”, decía atinadamente Juan Rulfo. A las creencias, como a las raíces de un árbol maduro, enterradas por siglos, cuesta trabajo sacudirlas, no se diga ya extirparlas: al hacerlo, aun minimamente, duele y hay resistencia. En ocasiones, lo único que se obtiene de ellas son frutos malogrados, pues su sustento es endeble o no se encuentra firme. De ahí la necesidad de removerlas.

Si hay un libro en la Biblia que haya recibido, y reciba, numerosas interpretaciones, produciendo inevitablemente con ello diversas creencias es, precisamente, el *Cantar de los Cantares*. Antes de abordar la exégesis del texto bíblico, que se realizará en el cuarto capítulo, es necesario conocer ciertos datos sobre él.

a) TÍTULO

Ya desde su título, el *Cantar de los Cantares* resulta un libro singular. Encierra, dice Félix Asensio, “la idea de un superlativo: ‘Cantar bellissimo’, o ‘Cantar por excelencia’.”⁹ Por su parte, Lusseau afirma que su nombre “atestigua

⁹ ASENSIO, Félix, “Cantar de los Cantares”, en *La Sagrada Escritura. Texto y comentarios. Los salmos y los libros salomónicos*, p. 585.

su alta perfección: es un superlativo análogo a los que se usaban para designar la más sagrada sala del templo (el santo de los santos), el rey más augusto (el rey de reyes), la nada más auténtica (vanidad de vanidades)."¹⁰ Del mismo modo, Roland E. Murphy, y O. Carm insisten en dicha peculiaridad.¹¹

El superlativo denota pues, el carácter excelso del libro bíblico, y constituye el primer asomo de la majestuosidad que lo distinguirá de los demás de la Biblia. Si el inicio es en sí singular, no menos lo es, entre otras cosas, su contenido y desarrollo.

b) AUTOR Y FECHA DE COMPOSICIÓN

Así como el *Cantar de los Cantares* ha recibido, respecto a su contenido, numerosas interpretaciones, así también las opiniones acerca de su autor y de la fecha de su composición han sido múltiples y diversas. No obstante la copiosa cantidad de señalamientos contradictorios al respecto -la cual imposibilita el dato preciso y concluyente- es posible obtener mediante ellos ciertas aproximaciones ilustrativas.

A lo largo de los siglos se le ha atribuido a Salomón la autoría del *Cantar de los Cantares*; así lo señala el mismo título del libro. Sin embargo, varios estudiosos han cuestionado dicha atribución, por varios motivos, y pretenden explicar la causa de ella.

El comentario introductorio al *Cantar* en la *Biblia de Jerusalén* señala que "como la tradición sabía que Salomón había compuesto cánticos, se le atribuyó este cántico por antonomasia, de donde el título del libro, como se hizo, porque también era sabio, con los Proverbios, el Eclesiastés, y la Sabiduría."¹² La adjudicación del *Cantar* a Salomón evidencia, según afirma Lusseau en su ensayo titulado "El Cantar de los Cantares", que se consideraba al hijo de David como el iniciador del género sapiencial; sin embargo, para Lusseau dicha atribución es "evidentemente una ficción literaria."¹³

¹⁰LUSSEAU, H.; "El Cantar de los Cantares", en *Introducción a la Biblia*, p. 653.

¹¹ Cfr. MURPHY, Roland E. y O. CARM, "Cantar de los Cantares", en *Comentario Bíblico 'San Jerónimo'*, p. 435.

¹² *Biblia de Jerusalén*, p. 911

¹³ Véase LUSSEAU, H., "El Cantar de los Cantares", en *Introducción a la Biblia*.

Por su parte, Buzy sostiene en su estudio "Le Cantique des Cantiques"¹⁴, que no podría aportar una razón diferente, respecto a la atribución del libro a Salomón, que el de la sola mención que hace el título del autor, y agrega que no debe sobrestimarse que la tradición literaria haya asignado la obra a Salomón, pues estuvo influida por las apariencias de dicha nominación. Concluye finalmente sobre este asunto que no sabemos nada del verdadero autor. Por último, Feuillet¹⁵ afirma que se ha atribuido a Salomón el *Cantar* sólo por el hecho de que el texto lo menciona, y que dicha atribución fue realizada tiempo después.

Tanto Asensio como Lusseau y Buzy coinciden en que en el *Cantar* están presentes una serie de "arameísmos", "neohebraísmos", "persismos", e incluso "grecismos", que denotan que la composición del texto bíblico fue en una época posterior a Salomón, concretamente en el periodo persa, ubicado alrededor del año 530 a. de C. Valiosa referencia, pues el reinado del hijo de David data del año 970 al 931 a. de C., resultando con esto, evidentemente, que la composición no corresponde al periodo salomónico.

Si bien la mayoría de los autores señalan la dificultad de fechar con precisión el año en que fue compuesto, si aseguran, en cambio, que el libro fue elaborado en la época posexilica. Esto es importante, pues aporta un serio indicio respecto a que el *Cantar* no fue compuesto por Salomón, ya que, cabe recordar, el exilio del que hablan los estudiosos se refiere al cautiverio de los judíos en Babilonia (Cautiverio de Babilonia), el cual sucedió alrededor del siglo VI a. de C., cuando Nabucodonosor II tomó Jerusalén en el año 587 a. de C., y deportó a un gran número de judíos a Babilonia, donde permanecieron cautivos hasta el año 538, cuando Ciro el Grande promulgó un edicto que permitía el regreso de los judíos a su tierra. De nuevo, si se relaciona la fecha del exilio de los judíos con la época del reinado hebreo de Salomón, se llega a la conclusión evidente de que no fue compuesto, el libro bíblico en cuestión, durante su reinado.

Uno de los argumentos de los exégetas para señalar que el *Cantar* fue compuesto después del exilio de los judíos de Babilonia consiste, precisamente, en el tono, el estilo y las diversas formas expresivas, arriba mencionadas, que están presentes en el libro bíblico. Lusseau, por ejemplo, afirma que el tono en el que está escrito "se adapta también a la era de paz política de la primera mitad del siglo IV. Así Dussaud, Tobac, Ricciotti y Buzy consideran esta época como el siglo literario del *Cantar*"¹⁶

¹⁴ Véase BUZY, D., "Le Cantique des Cantiques", *La Sainte Bible*.

¹⁵ Véase FEUILLET, A., "La formule d'appartenance mutuelle et les interprétations divergentes du Cantique des Cantiques", *Études d'exégèse et de théologie biblique. Ancien Testament*.

¹⁶ LUSSEAU, H.; *op. cit.*; p 663

La anterior afirmación coincide con lo expuesto por Buzy, quien además de apuntar que la tradición no nos ofrece ningún indicio de la época en que fue compuesto, concluye, después de resaltar la existencia de arameismos, neohebraismos, y demás expresiones, que: "Tous ces indices joints postulent l'époque post-exilique comme date de la composition...Le P. Jouon, l'un de nos meilleurs hébraïstes, conclut avec une ferme modération: 'En présence des nombreux indices de langue postérieure que nous avons constaté, nous pouvons conclure, avec une très grande probabilité, que le Cantique n'a pas été écrit avant l'exil...Ce IVe siècle, fervent et tranquille, parlant un hébreu aramaisant, nous semble, avec Dussaud, Tobac, Ricciotti, le siècle littéraire du Cantique.'"¹⁷

Por su parte, Pierre Grelot también señala una fecha posterior al reinado salomónico: "Le Cantique peut avoir derrière lui une tradition littéraire ancienne, mais il a dû se fixer vers le Ve - VIe siècle, comme le pense justement A. Robert."¹⁸ Lo mismo hace Feuillet al ubicar la fecha de composición del libro bajo la dinastía egipcia Lágidas, que reinó, aproximadamente, del año 306 al 197 a. de C.: "Le Cantique a dû être composé tardivement sous les Lagides (319-197), dans un milieu à peu près totalement étranger à la grande tradition biblique, soit à Jérusalem, soit plutôt à Alexandrie."¹⁹

Aunque Jean-Paul Audet sostiene que es imposible precisar cronológicamente la fecha de composición, señala que debió haber sido muy cercana al exilio y a sus primeros regresos: "Celui-ci fut, en effet, attribué à Salomon, à un moment qu'il est impossible de préciser en chronologie absolue, mais qu'on peut croire assez voisin de l'exil et des premiers retours"²⁰

Sin embargo, y es necesario señalarlo, pues además de cuestionar las posturas anteriores difiere de sus aseveraciones, es distinta la conclusión a la que llega Duane Garret, pues según él, la composición del *Cantar* sí corresponde al periodo salomónico, y señala que fijar la fecha de su creación mediante el análisis gramático y de vocabulario del texto resulta "débil" pues, según su argumento, el conocimiento limitado que se tiene de la historia del lenguaje hebreo imposibilita la tarea de fechar con exactitud.

Sustenta Garret la adjudicación del *Cantar* a Salomón, basándose en referencias geográficas y de contenido presentes en el libro, particularmente las especias ahí mencionadas, que revelan relaciones comerciales de Israel con la

¹⁷ BUZY, D., *op. cit.*, p. 284

¹⁸ GRELOT, Pierre, "Le sens du Cantique des Cantiques", *Revue Biblique*, p. 51.

¹⁹ FEUILLET, A., *op. cit.*, p. 288

²⁰ AUDET, Jean-Paul, "Le sens du Cantique des Cantiques"; *Revue Biblique*, pp. 202.

India, lo que implica su cercanía al periodo salomónico. Otro argumento esgrimido es el paralelismo existente entre el *Cantar* y la poesía de fines del segundo milenio, manifestando esto la lejana fecha de composición del texto.

Sin embargo, es tal la imprecisión y dificultad que, por ejemplo, la afirmación de Jean-Paul Audet, en vez de solucionar el problema, deja tan abierta la fecha de composición como el deseo así lo estipule, pues señala: "On peut donc supposer que son origine remonte au royaume uni, peut-être au règne de Salomon, peut-être un peu avant, peut-être un peu après."²¹

Así pues, la discrepancia y variedad de aseveraciones respecto a la fecha de composición hacen imposible contar con un dato preciso y decisivo. No obstante esto, la mayoría de dichas aseveraciones sitúa la época de creación del libro siglos después del reinado de Salomón, particularmente durante la época persa, lo cual excluiría la intervención del hijo de David en su elaboración. Esta es entonces, como lo señalé en el capítulo primero, una de las problemáticas con las que se encontraría la hermenéutica de autor al tratar de buscar la intención del autor del texto, pues no hay ni siquiera un dato seguro respecto al autor del libro a interpretar.

De esta manera, tanto la autoría como la fecha de composición del *Cantar* resultan inseguras, y la polémica y discusión sobre el asunto, lejos de concluir, continúa. Sin embargo, dos datos sobre el texto bíblico parecen incuestionables: su ubicación en el Antiguo Testamento, por un lado, y por el otro, uno en demasía importante: su canonicidad, por lo que a continuación se señala.

c) LA CANONICIDAD.

Como se evidenciará posteriormente, en el *Cantar de los Cantares* están presentes una cantidad abundante de imágenes sumamente bellas y provocadoras, con una fuerza erótica indiscutible, que han hecho dudar a varias personas durante siglos, de su canonicidad, de su aceptación dentro de los libros integrantes de la Biblia.

Hay quienes, según Daniel Lys, han lamentado su presencia en el texto bíblico, quienes han visto repugnante lo que ahí se dice: "Depuis vingt siècles, nombreux sont juifs et chrétiens qui ont regretté que le Cantique des Cantiques soit dans la Bible. En général ils ne l'ont pas dit aussi clairement, car dans ce cas il leur

²¹ *Ibid.*: pp 215 y 216.

en cuisait. Mais ils ont trouvé dégoûtant d'avoir dans la Bible un livre qui parle de s'embrasser à pleine bouche et de vouloir coucher ensemble, comme si l'éros était indigne de Dieu qui l'avait créé, comme si l'amour était salement profane du fait qu'il est trop souvent profané."²²

Así también, Duane Garrett repara en dicho asunto: "The sensuality of the Song of Songs prompted questions among both Jewish and Christian readers about whether it belonged in the canon. Nevertheless, it has firmly held its place in the Bible through the centuries."²³

Será el Sinodo de Jamnia en el año 90 d. C. quien disipe inquietudes e incomode, desde entonces a muchos, al declarar solemnemente su canonicidad. Fue el Rabí Aquiba quien abogó por ella, y señaló acerca de su santidad que: "tous les *Écrits*, en effet, sont saints, mais le Cantique est très saint."²⁴

Sobre su inserción en la Biblia, Félix Asensio apunta que "el Cantar entra en el *Canon* judío y con el tiempo ocupa su puesto definitivo en la tercera sección de libros sagrados (los *ketûbim*=*Hagiógrafos*) dentro del grupo de los cinco *Megillôt*=*Volúmenes* (Cant, Rut, Lam, Ecl y Est). Libro sagrado para la comunidad judía, lo fue también igualmente para la Iglesia, que lo acogió siempre en su *Canon* escriturístico."²⁵

Asimismo, la Biblia de Jerusalén indica que el *Cantar* está situado en la Biblia Hebrea, en la parte de los Escritos (Hagiógrafos). Por otro lado, dentro de la Biblia Griega de los Setenta (Versión de los Setenta), así llamada por la traducción que realizaron 72 sabios griegos del Antiguo Testamento durante el reinado de Ptolomeo Filadelfo (Ptolomeo II), quien fue Rey de Egipto de 285 a 246 a. C., y mandó construir el célebre faro de Alejandría, el *Cantar* está ubicado después del Eclesiastés. Finalmente, en la clasificación de los libros bíblicos de la Vulgata, que es una versión latina de la Biblia, elaborada por Jerónimo entre 384 y 405, el *Cantar* se encuentra entre el Eclesiástico y la Sabiduría.

Además, el *Cantar de los Cantares* está agrupado por los judíos entre los cinco "Megillot" o rollos, y es elegido para su lectura durante el octavo día de la Pascua en las Sinagogas.

²² LYS, Daniel, "Le Cantique des Cantiques, pour une sexualité non-ambigüe", *Lumière et vie*, p. 42

²³ GARRETT, Duane, "Songs of Songs", *The new American Commentary*, p. 367.

²⁴ BUZY, D., op. cit., p. 283

²⁵ ASENSIO, F.; op. cit., p. 592.

Finalmente, no obstante que la canonicidad es indudable, no por eso ha estado exento de censuras. Como un ejemplo de los reproches realizados al libro, está la condena que el Concilio V de Calcedonia pronunció en el año 451 d. C.

d) LA INTEGRIDAD

El Título y Prólogo, cinco Poemas, un Epílogo y Apéndices, (orden que varía dependiendo de las traducciones y de los exégetas) configuran al *Cantar de los Cantares*, aparentemente fragmentado, como un poema que mantiene una "unidad" tanto estructural como temática maravillosa. Quizá en una primera lectura la serie de poemas y las intervenciones del coro resultan inconexas e incoherentes, sin embargo, un repaso atento y minucioso revelan lo contrario.

El cambio o salto de una escena a otra, en los diversos poemas que componen el *Cantar*, ha causado sorpresa a algunos lectores del libro. Sin embargo, esto no le resta, de ninguna manera, unidad o fuerza orgánica al texto, al contrario, lo refuerza. Hay que recordar que varias obras literarias escritas en verso o en prosa, han recurrido a los cambios constantes de tiempo, en donde el presente, el pasado y el futuro se mezclan de manera intermitente, y no por ello han carecido de unidad. Al respecto, el *Cantar* es un texto compuesto en verso -haciendo uso constantemente, además, de imágenes poéticas- todo lo cual le faculta para realizar diversos giros expresivos. Lejos de ser entonces un defecto o una falta, es una cualidad que exige al lector mayor atención para comprenderlo.

Así pues, la peculiar armonía del libro bíblico exalta el ánimo y conduce al lector, o al oyente, mediante diversos movimientos, a un estado extático constante. No por nada, Daniel Lys lo llamó "el canto más bello de la creación" (*Le plus beau chant de la création*).

Además, la unidad del libro no parece cuestionada por los estudiosos, pues cuando se pronuncian al respecto, coinciden en que guarda una unidad literaria, a pesar de las aparentes fisuras del texto.

Lusseau, por ejemplo, observa, según palabras suyas, "cierta homogeneidad fundamental", y agrega que "...el Cantar no es una antología de poemas, todos ellos independientes y constituyendo una obra accidentalmente unificada. Hay por lo menos una unidad orgánica..."²⁶ En el mismo sentido se pronuncian Félix Asensio,

²⁶ LUSSEAU, H., *op. cit.*, p. 663.

y Feuillet. Y no obstante que para Murphy y Carm la unidad proviene únicamente del tema del *Cantar*, ella está también presente, ratificándose así su integridad.

Por otra parte, una peculiaridad sumamente interesante del *Cantar* es que sólo en una ocasión se menciona el nombre de Yahvéh en el texto. En ningún otro libro de la Biblia sucede eso. Salvo dicha referencia (Ct 8, 6) casi al final, precisamente en el Epílogo, su nombre no es proferido en ningún momento. Tanto Jean-Paul Audet como Felix Asensio reparan en la omisión: "On s'est beaucoup étonné de l'absence du nom de Dieu dans le *Cantique*", señala el primero. Por el momento, me concreto a mencionar dicha falta pues más adelante, en la tercera parte del capítulo, abordaré el asunto.

Pero si dicha falta ha llamado la atención, también ha provocado inquietud lo que ahí, de modo sublime, se dice. Y llegado a este punto, surgen inevitablemente varias preguntas, todas ellas relacionadas, precisamente, con su contenido: ¿de qué trata el *Cantar de los Cantares*? ¿por qué ha despertado tantas inquietudes? ¿qué las han motivado? ¿a razón de qué obedecen tantos elogios y, a la vez, tantas sospechas? ¿qué es pues lo que contiene? Como se indicó al principio de este capítulo, el libro ha recibido numerosas interpretaciones, por lo que responder precipitadamente sobre su contenido, tomando así una postura particular sin primero realizar un repaso de ellas, aparte de no satisfacer lo demandado crearía mayor confusión y nuevas inquietudes. Por lo tanto, a continuación expondré de manera sucinta algunas de las interpretaciones realizadas al *Cantar*.

II.2. ENTRE DÉDALOS TE ENCUENTRES

En esto consiste precisamente el gran peligro del pensamiento como lenguaje; quien abusa de él y enturbia con descuido la claridad de las imágenes reales con él asociadas, entra en el inseguro camino del verbalismo vacío que tarde o temprano debe conducir a la esterilidad mental.

S. Szober

Nunca toméis el rábano por las hojas, si es que, como parece deducirse del dicho popular, no está en las hojas el natural asidero del rábano. Quiero decir que no siempre se pueden invertir los términos de las cosas, sin desvirtuarlas profundamente.

Antonio Machado

En las aguas
de todas las creencias
(incluyendo las que aducen
océanos completos
contra las pilas bautismales)
hay una catedral
sumergida.
¿Acaso no percibes
la campanada
que brota, ruge, rueda,
entre el flujo y reflujos
de los miedos,
llamando a dogma?

Enrique González Rojo

Como lo mencioné en el capítulo primero, la Biblia fue interpretada durante la Edad Media *per sensus*; el objetivo de dicho proceder era encontrar el *sentido* primordial de los textos de las *Sagradas Escrituras*. Pues bien, en esta segunda parte expondré algunas de las numerosas interpretaciones que ha recibido el *Cantar de los Cantares*. El objetivo de tal exposición es doble: por un lado, mostrar la evidente pluralidad de modos de concebir y de ordenar al libro, advirtiendo con ello la existencia de otras manifestaciones exegéticas del mismo; y por otro lado, producto de lo anterior y quizá más importante, establecer puntos de partida propios; es decir, determinar, para la exégesis que realice del *Cantar* en el capítulo IV, quiénes son los sujetos que ahí intervienen, cuál es su papel, qué es lo que buscan, y con ello dar respuesta a los cuestionamientos anteriormente señalados.

“Le sens du Cantique des Cantiques n’a pas fini d’être discuté parmi les exégètes”²⁷, nos advierte inequívocamente, Pierre Grelot. Ante dicha aseveración, brota de manera insoslayable la pregunta inmediata: ¿por qué? ¿por qué no deja de ser discutido por lo exégetas? ¿a qué se debe el cúmulo de discusiones y posturas encontradas, más allá, por supuesto, de estar sometido el *Cantar*, como toda obra, a que los tiempos, las circunstancias y los lectores, en su papel de sujetos activos sobre ella, la interroguen, interpreten y la asimilen a su manera? ¿Se debe acaso a su contenido? Es posible.

Como quiera que se conciban a los sujetos que intervienen en el texto, es evidente la cantidad de imágenes estimulantes, cargadas de una fuerza incontenible, que describen al novio y a la novia; evidente también el amor

²⁷ GRELOT, P., *op. cit.*, p. 42.

pasional entre ellos; al igual que la serie de elogios mutuos, de admiración y de deseo profundo que existe entre ambos; o su desesperante búsqueda, que conlleva al encuentro irremediable y necesario. Es probable que ante todo esto, hayan surgido las diversas interpretaciones, apareciendo quizá como una reacción. Es posible que, como señala Jean-Paul Audet, si el *Cantar* no formase parte de los libros canónicos, no hubiese despertado tantas inquietudes, ni sospechas, y su sentido no hubiese sido causa de tanta polémica y discusión.

a) INTERPRETACIÓN ALEGÓRICA

Esta es quizá la interpretación más conocida y difundida del *Cantar*. Consiste, en general, en considerar al Amado (se le ha traducido también como Esposo o Novio) como Yahveh, y a la Amada (Esposa o novia, a su vez), como el pueblo de Israel. El *Cantar* mostraría entonces las relaciones entre uno y otro, su unión, y el amor "espiritual" entre ambos. Cantaría las bodas entre el Dios de Israel y su pueblo escogido.

En la interpretación alegórica, cada detalle del libro, nos dicen Murphy y Carm, tiene un significado traslaticio, es decir, las palabras expresadas en el libro sólo serían un vehículo para significar otra cosa, pero el sentido aparente no tendría ninguna validez, pues sólo se reconoce valor al sentido figurado (contrario a la interpretación tipológica, que se expondrá después).

Por ello, al no concebir la interpretación alegórica a los sujetos que intervienen en el *Cantar* como un hombre y una mujer cualesquiera, no considera la posibilidad del placer entre dichos sujetos; es decir, no niega el placer sino que lo ignora. No se plantea la posibilidad del placer, pues no se considera dentro del marco interpretativo de esta exégesis bíblica.

Esta interpretación ha sido adoptada, afirma Félix Asensio, por la tradición judía [Esdras; *Targum* (s. VII-VIII); *Midrás Rabba* (s. VIII-IX); Saadya Hagggaon (s. X); Rasi (s. XII); Aben Ezra (s. XII); Moses Maimonides (s. XIII); David Qimhi (s. XIII)]; por la tradición cristiana, ya sea mediante los Padres [San Hipólito, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín; San Gregorio Magno] o a través de los autores de la Edad Media [Haymo, San Pedro Damiano, Ruperto Tuit, San Bernardo]; y por algunos exégetas modernos.²⁸

²⁸ Véase, ASENSIO, F., *op. cit.*, p. 589

Sin embargo, respecto a la interpretación de Esdras y a la tradición judía, existen ciertos cuestionamientos. Lusseau señala que Esdras da al pueblo de Israel los nombres de lirio, de jardín y de paloma, palabras que tienen, como se verá más adelante, una importante presencia en el *Cantar*. Ante ello, Jean-Paul Audet considera que eso no es suficiente para adjudicarle una interpretación alegórica: "De vagues rencontres verbales, en des textes qui n'ont par ailleurs aucune parenté définie, ne suffisent pas à fournir un indice sûr en faveur d'une interprétation figurée du *Cantique* qu'on pourrait qualifier de courante. Ne parlons pas alors de tradition."²⁹

Por otro lado, Lusseau comenta que los cristianos adaptaron la interpretación alegórica al sustituir a Yahveh por Cristo y al pueblo de Israel por el pueblo cristiano, conformándose así un mismo resultado con distintos personajes. Señala que desde el siglo XVIII los papeles han variado, hasta que el padre Joüon (1909) concluyó que "el *Cantar* evocaría las diversas fases de la alianza, desde el Éxodo hasta el advenimiento del Mesías."³⁰, sumándose finalmente, al sentido alegórico.

Sin embargo, Buzy critica la conclusión a la que llega el padre Joüon y afirma que así como constituye el triunfo de la erudición bíblica, también el de la ingeniosidad, calificándola de refinada y artificial: "C'est le triomphe de l'érudition biblique, mais aussi de l'ingéniosité. Cette tentative de'exégèse raffinée et artificielle, qui crée les supports à mesure qu'elle prétend seulement les expliquer, est en contraste violent avec la limpidité, l'ingénuité, la poésie inimitable du *Cantique*."³¹ De igual modo, critica al canónigo Ricciotti y su idea de que la unión entre Yahveh e Israel se acompaña de alusiones históricas y geográficas y de infidelidad: "Les mêmes observations conviennent à l'essai du chanoine Ricciotti, pour qui l'idée centrale de l'union entre Yahweh et Israël s'accompagne d'allusions historiques et géographiques, spécialement d'allusions aux infidélités de la nation choisie."³²

Por su parte, Feuillet afirma que los exégetas del *Cantar* están divididos en dos grupos: los literalistas y los alegoristas. Del primero me ocuparé después, cuando aborde tal interpretación. Afirma que los alegoristas reprochan a los literalistas que, cuando estos últimos comentan el libro bíblico, no toman en cuenta su pertenencia a la Biblia, además de que no consideran todos los elementos del texto. El punto de partida de la discusión es, según él, la traducción de Ct II, 16.

²⁹ AUDET, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 200.

³⁰ LUSSEAU, H., *op. cit.*, p. 658.

³¹ BUZY, D., *op. cit.*, p. 286 y 287.

³² *Ibid.*, p. 287.

Jean-Paul Audet señala que, si el *Cantar* es una alegoría, es necesario entonces admitir primero que es tácita, situación que reprueba, pues un autor reflexivo no correría el riesgo de ser interpretado de otra manera que no sea la que desea manifestar, advierte que declararía su intención, de cualquier modo, ya sea explícitamente o mediante la transparencia del género literario que emplee. Recuerda, además, que el procedimiento utilizado es contrario a la mayoría de los escritos del Antiguo Testamento. "Il est incroyable que, dans la tradition prophétique (c'est l'hypothèse), quelqu'un ait eu l'idée de développer une allégorie comme le serait le *Cantique* sans donner le moindre signe de son intention... Comment empêcher, en effet, sans le dire, que l'allégorie ne se retourne contre elle-même et ne soit plus à la fin que la transcription poétique de la réalité?"³³ Aquí está claramente presente el problema al que se enfrentaría la hermenéutica de autor, respecto a la comprensión de una obra a partir de la intención del autor de la misma.

Posteriormente, Audet afirma que al leer el *Cantar* se tiene la impresión de que el tema aparente es quien conduce todo, de tal manera que continuamente el lector está preguntándose si es posible que exista la alegoría. Esa es entonces, la razón literaria por la cual fracasa la interpretación alegórica, figurada. Todo parece indicar que el tema aparente acaba siempre por imponerse al "real", que sería el alegórico. Finalmente, concluye que el tema aparente disipa en todo momento la ilusión del tema escondido, y por tanto, no hay en realidad, ni tema aparente, ni escondido, ni alegoría, ni parábola, ni nada por el estilo. Sólo existe un texto a leer, afirma, en su sentido normal.

La crítica que Pierre Grelot realiza a la interpretación alegórica es calificada por él mismo como una cuestión de principio: el hecho de que el *Cantar* sea un libro inspirado y exprese, de cierta manera, un mensaje divino, no por eso, advierte, se excluye el amor entre un hombre y una mujer. Precisa que el sentido teológico del *Cantar* reside en que el amor humano es un valor real en la Biblia. Pero no me adelanto a la última parte de este capítulo que abordará, concretamente, la existencia del amor humano en el libro bíblico.

Daniel Lys tampoco dejará de criticar y emitir ciertos comentarios sobre la interpretación alegórica. Asegura, de manera muy similar a Audet, que no existe nada que permita interpretar en ese sentido el *Cantar*, como así sucede con otros textos bíblicos que si se presentan como una alegoría: "...l'explication *allégorique*. Contrairement aux passages bibliques qui se présentent comme allégorie et en

³³ AUDET, Jean-Paul, *op. cit.*; p. 208

donnent l'interprétation (par exemple Ez 17), il n'y a de 'clé' pour comprendre ainsi le Cantique des Cantiques."³⁴

Al respecto, deseo señalar que considero excesiva la crítica de Lys, pues no necesariamente debe existir en toda alegoría la clave que advierta su presencia, además, me parece que si existen elementos para realizar una interpretación alegórica del *Cantar*. Negar esto implicaría colocarse en el misma postura irreductible que niega la posibilidad de una interpretación en donde esté contemplado el placer; es por ello que señalé, desde el inicio del presente trabajo, que el objetivo del mismo es mostrar la validez de *otra* interpretación, de una que considere la posibilidad del goce, del placer. Ahora bien, coincido con Lys y con Audet en que a lo largo del *Cantar* está presente, de una manera más patente, la relación amoroso-sexual entre dos amantes, que una relación entre otros sujetos distintos.

Finalmente, Duane Garrett recuerda algunas posturas sostenidas a lo largo de varios siglos sobre la interpretación alegórica y el *Cantar*. Comenta que Lutero, por ejemplo, no estaba dispuesto a seguir el extravagante alegorismo de la Iglesia del medioevo y prefirió interpretar de manera más moderada el *Cantar*, como una canción salomónica de alabanza por Israel. Sin embargo, señala Garrett, muchas de sus notas sobre el texto siguen las interpretaciones alegóricas tradicionales. Manifiesta que algunos comentarios, como el Targum, observan al *Cantar* como una historia alegórica de la redención; mientras que la tradición Católico-Romana ha interpretado a la Esposa del *Cantar* como la Virgen María. Se pronuncia también en contra de la interpretación alegórica, pues dice que el libro, de ningún modo, da a entender que ahí se describa el amor entre Dios y su pueblo, y sostiene que la refutación más severa a la alegoría se encuentra en la naturaleza sexual obvia del lenguaje en que está escrito el libro.

b) INTERPRETACIÓN TIPOLOGICA

Esta interpretación, muy parecida a la anterior, sí reconoce cierto valor a lo que se dice literalmente en el *Cantar*. En esta interpretación, sostiene Asensio, el amor natural subsiste en la letra, sin embargo, será sólo el punto de partida para afirmar el otro sentido, el figurado, el espiritual.

Una de las diferencias principales de esta interpretación respecto de la anterior, consiste en que si se consideran a los sujetos principales del libro como

³⁴ LYS, D.: *op. cit.*, p 44

un hombre y una mujer cualesquiera, a diferencia de la otra, en la que dichos sujetos son concebidos de modo distinto: Yahveh y el pueblo de Israel, por ejemplo.

Por tanto, en esta interpretación los sujetos antes mencionados subsisten sólo para constituir la base a partir de la cual se manifieste el sentido figurado concerniente a la relación amorosa entre Dios y su pueblo. Esta interpretación es similar a la que denomina Buzy como mixta, pues consiste en que el sentido literal describiría la unión de dos esposos, pero serviría de soporte para el sentido espiritual consagrado al vínculo amoroso señalado.

Lusseau se refiere a la interpretación tipológica afirmando: "el sentido típico es en sí mismo inspirado: Dios puede, en efecto, disponer personajes, situaciones, acontecimientos en orden a significar realidades superiores, a prefigurar hechos futuros."³⁵ Entre los seguidores de dicha interpretación, cita a Casazza (1846), P. Shegg (1865), y con ciertas variaciones que no modifican el núcleo de ella, están Zapletal (1907), Hontheim (1908) y A. Miller.

c) INTERPRETACIÓN DRAMÁTICA

Buzy señala que la interpretación dramática, encabezada por MM. Pouget, Guitton y el canónigo Geslin, considera al *Cantar de los Cantares* como un drama compuesto por tres personajes principales: un pastor, una pastora, ambos comprometidos, y Salomón, quien habiendo raptado a la pastora en sus carrozas reales, intenta retenerla en su harén. La pastora entonces resiste a Salomón, guardándole fidelidad a su pastor, a quien finalmente le es devuelta.

Buzy señala que esta interpretación sobre el *Cantar* es inadmisibles. Apunta que dicho texto se muestra "rebelde" a ella y al género literario. Muestra algunas críticas: por ejemplo, la de M. Dussaud, quien califica dicha interpretación como "ingeniosa", y señala entre otras cosas, que el lector atento no deja de tener un malestar ante las escenas tanto complicadas como difícilmente realizables. Se le adjudican al poema, continúa, intenciones que no le son propias, y se le impone un desarrollo completamente arbitrario.

Otros críticos son Budde y Reuss. Este último afirma que dicha interpretación sólo existe en la imaginación de quienes la propusieron; no se explica cómo es posible que la pastora haya logrado salir, o cómo el pastor logrado

³⁵ LUSSEAU, H., *op. cit.*, p. 656

entrar al harén. Finaliza irónicamente diciendo que ese drama bien podría convenir a un guión de cine moderno, pero explicar al *Cantar* a través de él sólo logra desfigurarlo. El problema de esta interpretación no es que sea imaginativa, sino que carece de referentes razonables de sentido, que le confieran un soporte o una validez posible.

Duane Garrett también señala algunas debilidades en dicha interpretación. Primero, no hay ninguna evidencia que tal tipo de drama exista como género literario del Antiguo Levante. Segundo, deberían leerse en el texto de manera detallada las negociaciones correspondientes. Y tercero, no existe ningún conflicto o resolución del problema en el libro.

d) INTERPRETACIÓN HISTÓRICA³⁶

Muy parecida a la anterior, esta interpretación sostiene que el *Cantar* relata un romance de la vida de Salomón. Mezcla a la interpretación anterior con un enfoque histórico. Garrett, criticándola, asegura que en el texto no existe ningún indicio de preservar algún acto histórico. Esta interpretación es, así como afirmó Buzy de la pasada, producto de la imaginación de sus intérpretes. Uno de los problemas principales de esta interpretación es, de nuevo, la falta de referentes de sentido que le den un sustento viable.

e) INTERPRETACIÓN NUPCIAL

Esta interpretación considera al *Cantar* como una ceremonia nupcial. Postula, según Garrett, que durante una semana los esposos, que adquieren los papeles del Rey y de la Reina, danzan e interpretan cantos en que se elogian. Garrett ve dudosa que la división del libro bíblico en siete días corresponda a los siete días de la semana, asegura que el lenguaje utilizado en el *Cantar* no refiere una ceremonia nupcial, y concluye que no es correcto, por lo tanto, interpretar el libro de esta forma.

³⁶Considero importante señalar que la exposición somera que realizo en este trabajo de algunas interpretaciones que se le han dado al *Cantar*, en especial en lo que respecta a las interpretaciones *d* y *e*, obedece principalmente a dos motivos: primero, porque sólo pretendo mostrar, precisamente a través de dichas interpretaciones arbitrarias, la disparidad de concepciones acerca del texto bíblico, y segundo, porque no es objeto primordial de este estudio el desarrollo y análisis de las distintas exégesis realizadas a la obra referida.

f) INTERPRETACIÓN MÍTICO-CULTUAL

La interpretación mítico-cultural afirma la existencia en el *Cantar de los Cantares* de ciertos mitos pertenecientes a otras culturas, y por ende, distintos a la tradición judía. En esta interpretación, los personajes que intervienen en el *Cantar* adquieren diversos papeles, y su contenido es distinto, dependiendo del mito correspondiente. Félix Asensio cita algunos ejemplos de lo que podría ser, según esta interpretación, el *Cantar*: bien puede significar el mito egipcio de Osiris-Hetep, o la fiesta litúrgica de Tammuz-Istar, o también el matrimonio entre el sol y la luna.

De igual modo, Feuillet recuerda otros que coinciden con algunos de los citados por Asensio: el primero es el de W. Erbt, quien en 1906 había propuesto que el *Cantar* es una colección de himnos consagrados a las bodas del sol (Selem) y la luna (Selamit); está también el de O. Neuschotz de Jassy (1914), quien asimiló el *Cantar* con los cantos funerarios de la diosa egipcia Isis acerca de su hermano y esposo Osiris; o el del año de 1924 de E. Ebeling, que compara al *Cantar* con los cantos culturales consagrados a Tammuz; o el de Haller quien suponía que el libro bíblico era un himno cultural para la fiesta primaveral de Massot; o, por último, el de Schmöckel que explica al *Cantar* por el mito de Tammuz y de Ishtar.

Tanto Asensio como Feuillet emitirán severas críticas a esta exégesis bíblica. El primero afirma: “[...] la interpretación mítico-cultural, con toda su carga de divinidades y erotismos, violenta sin compasión los textos y crea un ambiente litúrgico que no tiene punto alguno de contacto con el origen y desarrollo del culto en Israel.”³⁷

Por su parte, Feuillet luego de afirmar que la escuela cultural ha influenciado considerablemente en la manera moderna de abordar el estudio del *Cantar*, señala una anomalía evidente que surge al contrastar el libro bíblico con la realidad oriental: mientras que en el *Cantar* la amada, en la mayoría de los casos, es quien toma la iniciativa en la búsqueda del amado, en la situación oriental sucede lo contrario, pues por lo general ella adquiere un papel más reservado: “Dans les poèmes d’amour égyptiens, amoureux et amoureuses expriment leurs désirs passionnés en un langage souvent très proche de celui du Cantique, mais alors l’amante manifeste beaucoup plus de réserve: elle attend patiemment que son ami vienne la chercher et ne peut que se désoler et l’appeler s’il s’éloigne ou ne revient pas. Dans le Cantique les rôles sont en quelque sorte renversés.”³⁸

³⁷ ASENSIO, F., *op. cit.*, p. 588

³⁸ FEUILLET, A. *op. cit.*, p. 292.

Duane Garrett observa, a su vez, otras anomalías en la interpretación mítico-cultural. Una de ellas señala la ausencia de alguna referencia a un dios moribundo y naciente. Otra llama la atención al preguntar, en caso de que el *Cantar* efectivamente fuese una obra mítico-cultural, cómo es posible entonces que haya sido aceptada dentro de los libros canónicos de la Biblia. La última crítica, quizá la más importante, según Garrett, radica en que el *Cantar* y los himnos de culto a la fertilidad no son del mismo género, pues el libro bíblico no es un himno: "incidental parallels between the love poetry of Song of Songs and the sensual references in cultic texts are instructive in that both came from the ancient Near East, but they are far from being common material."³⁹

g) INTERPRETACIÓN FUNERARIA

Esta interpretación de M. Pope, sostiene que el *Cantar* fue establecido en un antiguo ritual funerario. Agrega que las fiestas funerarias en el Cercano Oriente se celebraban con vino, mujeres y cantos, y ese pudo haber sido el escenario original del *Cantar*. Fundamenta dicha interpretación en un pasaje del texto de la Biblia (Ct 8, 6), y asegura que el tema de que el amor es lo único que puede frustrar el poder de la muerte, constituye la clave del libro y principal motivo del culto funerario.

Garret, sin embargo, no deja de realizar algunos comentarios sobre esta exégesis. El primero señala que el hecho de que el amor sea tan fuerte como la muerte no implica necesariamente un marco funerario. Recuerda además, que Gordon ha observado que el *Cantar* no tiene nada que ver con la muerte, y que tampoco se ha planteado ahí si el amor puede triunfar o no sobre ella. El segundo señala que no aparece ya, en el *Cantar*, ninguna otra referencia a algún rito funerario.

h) INTERPRETACIÓN LITERAL

Esta interpretación explica al *Cantar*, según Murphy y Carm, como "la celebración del amor y la fidelidad entre un hombre y una mujer... Tal parece ser el significado obvio del *Cantar*, del que no podemos apartarnos sin razones muy poderosas."⁴⁰ Así pues, para esta interpretación los sujetos principales que

³⁹ GARRETT, D., *op. cit.*, p. 362

⁴⁰ MURPHY/ CARM, *op. cit.*, p. 437

intervienen en el *Cantar* son un hombre y una mujer cualesquiera, y lo que se muestra ahí es la relación amorosa entre ellos

Es decir, en esta interpretación los sujetos no son concebidos distintos a una pareja humana, no son utilizados como punto de referencia, o como símbolos, para denotar otros sujetos: Yahveh y el pueblo de Israel, por ejemplo. Por ello, la literalidad de esta interpretación se refiere a que la misma se sujeta, o se ciñe, al significado primero, llano, común de las palabras novio (a) o esposo (a), y no les confiere un sentido distinto, figurado. Por ello, lo "literal" del título "interpretación literal" es sólo un concepto, una manera de clasificar a este tipo de exégesis, que consiste en lo antes señalado.

Regreso de nuevo a la clasificación que atrás mencioné de Feuillet, para exponer la postura de los literalistas, quienes sostienen que el sentido natural del texto es únicamente el amor humano, y añaden que la explicación alegorista sólo obedece a determinadas razones, pues esta explicación no concibe que un escrito de apariencia profana forme parte del Canon de las Sagradas Escrituras.

Buzy asegura que la interpretación literal no permite una rivalidad respecto a los sujetos que intervienen en el texto bíblico, pues el esposo no es más que una sola y misma persona, y lo mismo sucede con la esposa. Recuerda que en la Antigüedad Teodoro de Mopsuestia interpretó el *Cantar* en sentido literal, como un conjunto de cantos profanos que relatan la unión de Salomón y la hija del Faraón, lo que le valió una condena en el V Concilio Ecuménico, ya mencionado. La interpretación de Mopsuestia fue reanudada, según Lusseau, en el siglo XIV por el exégeta judío Sebastián Castellio. Por su parte, en 1621, Panigarola considerará al *Cantar* como un drama idílico entre un pastor y una pastora.

Duane Garrett denomina esta interpretación como "The Love Song Interpretation", la califica como la mejor interpretación, y asegura que es una de las más antiguas interpretaciones del *Cantar*, evocando también la condena a Mopsuestia en el V Concilio. Comenta que puede parecerle extraño a varios lectores del *Cantar* la presencia de poesía amorosa, ante lo cual les responde que los aspectos sexuales y emocionales entre un hombre y una mujer son dignos de tomar en cuenta para la Biblia.

Esta interpretación resalta pues, las relaciones amorosas-humanas entre una novia y un novio cualesquiera, es decir, entre un hombre y una mujer individuales, mostrando así su aspecto primero y evidente.

Una de las críticas más recurrentes realizadas a esta interpretación ha sido el que no considera el lugar donde se encuentra, es decir en la Biblia, ni tampoco a

pensar que se muestra en el desarrollo libre, placentero, extático de las relaciones amorosas-sexuales entre dos seres humanos.

Por lo tanto, concibo como sujetos principales del *Cantar* a un hombre y a una mujer cualesquiera, y en esto se asemeja mi postura a la interpretación literal, pero además, considero que a partir de dicha relación, o mejor dicho, en dicha relación se manifiesta maravillosamente el amor del Dios hebreo; es decir, es también una alegoría de lo que es el amor de Dios y de cómo concibe ese amor en sus creaturas y entre ellas. Por ello, en mi interpretación sí está presente la divinidad, la cual se manifiesta de una manera muy bella: haciendo patente su amor y la concepción que tiene del amor entre los hombres y las mujeres.

De esta manera, el Dios hebreo está presente a lo largo de todo el *Cantar*, no deja de manifestarse en ningún momento. Pero esta presencia no desplaza a los dos amantes que se desean, sino que, por el contrario, los enriquece; la pasión es tan grande porque son creaturas de Dios, pero no por ello deben ignorarse. La alegoría está precisamente en ello, no en la supresión de dos amantes, para afirmar la presencia de otros sujetos, sino en que su amor es manifestación del amor de Dios, del amor hacia ellos, y del amor y el placer entre ellos. Concebido de esta manera, se da un reconocimiento del amor más radical y profundo, más humano y más divino.

II. 3. DE AMORES Y PLACERES

Él te amó a ti únicamente, con el sofocamiento entre tibias piernas y mejillas ardientes, una lengua que entra y sale, que entra y sale y se queda livianamente, cosquilleante; que se deja morder, que salpica los labios en la mordedura ya insensible, hasta el descanso, el sudor, el mojado sudor de empaparme en el calor interno.

Juan Rulfo

Luego, besáronse con tanto
amor, que sollozaban.
Y, con la boca ardiente, el llanto
uno a otro se enjugaban.
Y cerraron las cerraduras.
Y dejaron la estancia a oscuras.
Por de fuera, cantaban
los vientos, que danzan ligeros
bajo la luz de los luceros.

Ramón Pérez de Ayala

Un primer comentario al *Cantar* que destaca la existencia de rasgos amorosos y placenteros es el de Félix Asensio quien señala el amor mutuo del 'Esposo' y la 'Esposa' en el libro, quienes "locamente enamorados, se admiran, se buscan, se encuentran y se poseen gozosos."⁴¹ Califica al *Cantar* como "esencialmente literario", destaca sus "exquisitas y atrevidas" metáforas e imágenes, su desbordante lirismo, y su entonación poética.

Aludiendo a las comparaciones realizadas al *Cantar* con ciertos poemas orientales, Lusseau asegura que el libro bíblico es un canto de amor y que su ambiente "es, ante todo, profundamente humano y, por ello, universal en el espacio y en el tiempo."⁴² Comenta que en una primera lectura el *Cantar* aparece como un poema de amor conyugal, que se presenta en cantos alternados, y posteriormente asegura: "es evidente que se trata de dos amantes separados, que se buscan ávidamente, claman su amor común, se reúnen y se ven de nuevo separados, esperando llegar, después de una prueba de que triunfa la amada, a poseerse definitivamente."⁴³

El tema único del *Cantar*, según Buzy, está compuesto por dos elementos: la descripción admirativa de los cónyuges y su mutua posesión, y añade que si estos rasgos figuraran de manera accidental en el poema, o sólo en compañía de otros, no los calificaría como tema único del libro; pero si, por el contrario, dichos elementos excluyen cualquier otro tema de mayor importancia y están presentes de manera constante e ininterrumpida, entonces la situación es distinta.

Coinciden también Murphy y Carm con que el *Cantar* es "un conjunto de cánticos unidos en torno al tema del amor"⁴⁴, de ahí proviene, según ellos, la unidad del texto. Refiriéndose a su contenido, afirman que el *Cantar* "se define perfectamente como una línea amorosa en la que se refleja el estado de ánimo de los enamorados en diferentes situaciones, lo mismo cuando están juntos que cuando se encuentran separados...los poemas contienen expresiones de amor mutuo, protestas de fidelidad, recuerdos y descripciones del encanto y la belleza de cada uno de los enamorados."⁴⁵

Feuillet por su parte, resalta el lugar primordial que el amor humano tiene en el texto bíblico: "une seule chose importe: la vérité sur le poème biblique.

⁴¹ ASENSIO, F., *op. cit.*, p. 585

⁴² LUSSEAU, H., *op. cit.*, p. 654

⁴³ *Ibid.*, p. 656

⁴⁴ MURPHY y CARM, *op. cit.*, op. 435

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 436 y 437

L'amour purement humain est déjà en lui-même une très belle réalité...⁴⁶, y agrega que el tema fundamental es el intenso deseo de ambos de encontrarse definitivamente y gozarse el uno al otro.

Duane Garret recuerda un asunto en demasia importante que permite no sólo disfrutar el *Cantar*, sino aprender también de él, pues advierte que el libro bíblico no sólo celebra el amor humano sino que también enseña a amar.

Finalmente, Dubarle sostiene, en su ensayo "L'amour dans le Cantique des Cantiques", que el *Cantar* es un poema de amor en el que dos esposos o novios se dicen mutuamente su deseo, su cariño y su admiración. Ese es para él el significado obvio del poema y no existe ninguna razón, asegura, para atribuirle una intención simbólica.

El amor que celebra el *Cantar*, añade, es único, infinito y libre. Además, es igualitario, sin precio y abierto. Lo carnal, lo sensual y lo erótico no está olvidado, y no menciona nada respecto a la fecundidad, resaltando así, el papel primordial del placer en el texto.

Sirvan pues los anteriores comentarios al *Cantar* para mostrar la unanimidad de ellos, por parte de ciertos estudiosos del texto bíblico, respecto al tema principal del libro y de los sujetos que ahí intervienen.

En relación a la falta de contradicción por el hecho de que se describa una relación amoroso-sexual entre dos amantes en un texto sagrado, como lo es la Biblia, Dubarle señala que el pueblo de Israel practicó durante varios siglos cantos de poemas de amor, y recuerda que dicho pueblo no ha confundido la inspiración poética y la inspiración bíblica, haciendo que un escrito sea el portador de la palabra de Dios: "Si le livret du Cantique nous est parvenu dans le recueil biblique, ce n'est pas seulement parce qu'il se rattachait à une coutume chère à tous et profondément enracinée dans la vie du peuple...Il a fallu qu'on lui reconnaisse plus ou moins consciemment une valeur particulière, qu'on voie en lui l'expression de l'amour tel que Dieu le veut."⁴⁷

Grelot pregunta a su vez si no constituye el amor humano, para la revelación bíblica, un valor real el cual sería digno de la Palabra de Dios, respondiendo él mismo que el sentido teológico del *Cantar* reside, precisamente,

⁴⁶ FEUILLET, A.; *op. cit.*, p. 281

⁴⁷ DUBARLE, A. M., "L'amour dans le Cantique des Cantiques", *Amour et fécondité dans la Bible*, pp. 51 y 52.

en la afirmación de dicho valor que comprende la sexualidad y su desarrollo conforme a los ojos del Creador.

Daniel Lys además de afirmar que el *Cantar* es un canto de amor entre una mujer y un hombre, señala que no forma parte de los libros canónicos por error, ya que constituye, según él, un mensaje teológico sobre el amor auténtico diseñado por Dios para su creación. La finalidad que persigue el *Cantar* es, según Lys, revelar el sentido teológico de la sexualidad, pues el amor entre un hombre y una mujer es en la creación de Dios la cosa más común y más difícil, además de que debería ser la cosa más significativa, pues le ha dicho al hombre que no es bueno que se encuentre solo y que por tanto le daría compañía.

No separa Lys lo amoroso, lo sexual y lo sagrado, y señala que si el *Cantar* revela el sentido teológico de la sexualidad, entonces su mensaje es tanto sexual como sagrado: "sexuel et sacré: il faut tenir les deux ensemble, sinon on perd le sens."⁴⁸ Advierte que no hay necesidad, cosa importantísima, de alegorizar o moralizar el *Cantar* para que sea teológico: "Il s'agit bel et bien de soutenir que le sens religieux du Cantique des Cantiques est, dans sa littéralité, sexuel et que toute approche prétendument spirituelle est une hérésie et, ce qui est pire, une incompréhension voire une falsification du texte!...je pense que ce livre est érotique et que l'interprétation de ce livre comme tel doit expliquer le but logique qu'il vise..."⁴⁹

Coincido con Lys respecto a que es necesario tener en cuenta el carácter tanto sagrado como sexual del libro para comprenderlo y disfrutarlo de manera mejor, pero no concuerdo en que si no se toman a ambos caracteres, pierde por ello sentido el *Cantar*, pues precisamente existen interpretaciones que no consideran dichos aspectos y le confieren un determinado sentido al libro bíblico; tan sólo las interpretaciones antes expuestas muestran que así es. Asimismo, me parece excesiva y errónea la aseveración de que una aproximación espiritual del *Cantar* es una herejía, pues carece por completo de sentido.

Asimismo, agrego que no hay necesidad tampoco de mencionar el nombre de Yahveh de forma literal, expresa, para mostrar la existencia del Dios hebreo en el *Cantar*: su presencia podría ser más honda de este modo que su sola mención.

Finalmente señala Lys una doble desmitificación del amor y el sexo: primero, el amor tiene su fin en sí mismo, y segundo, como consecuencia, no es

⁴⁸ LYS, Daniel; op. cit., p. 47

⁴⁹ Ibid.

visto utilitariamente, es decir, su fin principal no es la procreación, lo cual pone énfasis en el carácter placentero del mismo, esto lo señalo ya que, como se apreciará en el siguiente capítulo, la condena a las relaciones sexuales, placenteras, esgrime como uno de sus argumentos principales la necesidad única de la procreación en las mismas. Finalmente señala que el amor es libre e infinito.

No hay pues, ninguna dificultad en considerar la existencia de relaciones amoroso-sexuales en un libro sagrado. Dicha existencia, como se vio, está plenamente justificada. Concluyo de esta manera, tanto la tercera parte del capítulo como el capítulo mismo. Antes de iniciar la exégesis del *Cantar*, considero necesario exponer primero, de manera breve y general, la forma de percibir el placer en la tradición judía, y su pensamiento respecto al hombre, a su mundo, a su relación con el otro, al amor, a lo carnal, a lo sensible, con el fin de comprender de mejor manera el contenido del *Cantar*, y confirmar así lo que en este capítulo se ha expuesto.

CAPÍTULO III

III. 1. OLVIDOS SACROS, PECCATA MINUTA

A VECES UNO TOCA UN CUERPO

A veces uno toca un cuerpo y lo despierta
por él pasamos la noche que se abre
la pulsación sensible de los brazos marinos

y como al mar lo amamos
como a un canto desnudo
como al solo verano

Le decimos luz como se dice ahora
le decimos ayer y otras partes
lo llenamos de cuerpos y de cuerpos
de gaviotas que son nuestras gaviotas

Lo vamos escalando punta a punta
con orillas y techos y aldabas

con hoteles y cauces y memorias
y paisajes y tiempo y asteroides

Lo colmamos de nosotros y de alma
de collares de islas y de alma

Lo sentimos vivir y cotidiano
lo sentimos hermoso pero sombra

Homero Aridjis

Y sin embargo, allí estábamos,
allí estábamos cuando las manos se enlazan y rozan al
corazón soñoliento
como una suave advertencia.
en esa búsqueda, cuando el presentimiento de los cuerpos
son los labios.

José Carlos Becerra

El mundo hebreo difiere del griego en varios aspectos. Si bien ambos han delineado definitivamente a Occidente, no por ello comparten las mismas estructuras, los mismos caminos, las mismas ideas. No sólo son distintos los conceptos sino también el modo de concebir, de pensar, de imaginar, de sentir todo aquello que les rodea (el universo, la realidad, la divinidad, la muerte, por ejemplo). Esto es notorio en el modo de pensar y relacionarse con lo sensible, con el cuerpo, y con el hombre. Mostrar la manera como se vincula el pensamiento hebreo con esto último es el objetivo principal de este tercer capítulo. Asimismo, expondré ciertas aspectos propios del pensamiento hebreo y del platónico, en especial el de la *República* y el *Fedón*, con el fin de contar con un marco teórico referencial que facilite la comprensión del asunto.

Antes de comenzar, deseo señalar que estoy consciente de la enorme riqueza de ambos pensamientos, de su complejidad y de las diferencias que presentan cada uno de ellos al interior de sí mismos. No es válido ni certero homogeneizar, en ningún caso, el pensamiento platónico o el de la tradición hebrea, ignorando los diversos momentos que los caracterizan, y que en ocasiones los contraponen consigo mismos, por lo que la exposición que aquí realice no pretende hacerlo de ninguna manera; en razón de ello, estoy también consciente de la necesidad de no reducir a los dos a meras simplificaciones estériles, que en lugar de aclarar inquietudes, las incrementa considerablemente.

Además, tomo de ellos sólo una pequeña parte de lo que son, es decir, lo que a continuación se muestre no es, en absoluto y de ningún modo, un compendio del pensamiento platónico ni de la tradición hebrea, ni siquiera del tema que en este trabajo me ocupa (lo que exponga será sumamente general); un trabajo que pretenda lo anterior debe constituirse por separado, pues su riqueza y elaboración requiere del suficiente espacio y tiempo para ello. Igualmente, deseo advertir que cuando exponga la concepción que ambos tengan de lo sensible, de lo real, del mundo, entre otros asuntos más, no lo hago con el fin de inferir o manifestar que existe siempre un completo desacuerdo u oposición entre ellos; en ocasiones

coincidirán, completa o parcialmente, o se asemejarán sus posturas de manera estrecha. Así pues, no pretendo realizar a cada momento una comparación que los contraponga.

Por un lado, para ambos pensamientos es distinto el origen de la realidad, de lo concreto, de lo sensible, del mundo. Su respectiva concepción sobre la génesis de lo real difiere y se constituye por diversos caminos, lo cual trae consigo una diferencia respecto a la manera de relacionarse con lo material. Por otro lado, el dualismo alma-cuerpo que en ciertos textos se manifiesta en Platón, no está presente en algunos momentos de la tradición hebrea, resultando con ello, no sólo concepciones filosóficas opuestas acerca del hombre, sino también, modos distintos de relación sobre algunos asuntos (éticos, morales, médicos, ontológicos, epistemológicos, entre otros más). Estas dos situaciones, la manera de concebir el universo, y el hombre, son fundamentales para comprender, entre otras cosas, la concepción que el pensamiento hebreo tiene respecto del placer, y es por tanto esencial para la exégesis del libro bíblico el *Cantar de los Cantares*.

Sin embargo, aunque está por demás manifestarlo, deseo señalar que no todo Occidente tiene una postura dualista ni tampoco toda la tradición hebrea posee una monista. Afirmar esto revelaría un desconocimiento de las diferencias existentes en dichas manifestaciones culturales y por tanto constituiría un error absoluto. Asimismo, es erróneo afirmar que en todo el pensamiento platónico hay un desprecio al cuerpo, a lo sensible, o al amor, así como que en toda la tradición hebrea se manifiesta un aprecio o una valoración positiva respecto a dichos conceptos, pues dicha aseveración es injustificada y maniquea ya que ignora la riqueza y complejidad de ambas concepciones. Es necesario en todo caso advertir los matices que existen entre ambas como al interior de cada una de ellas para realizar un estudio más próximo a la verdad.

Quizá cierta idea negativa que alguna parte de Occidente tenga del cuerpo y de la materia sea producto de la influencia de algunos pasajes del pensamiento filosófico de Platón (427-347 a. C.)⁵⁰. A diferencia de él, para la tradición hebrea que se manifiesta en el *Cantar*, lo sensible y lo corporal cuentan con una valoración distinta. En Platón la materia, lo sensible, y el cuerpo tienen, en ciertos ámbitos (epistemológicos, por ejemplo) una determinada carga negativa, a la cual me referiré posteriormente.

⁵⁰ No ignoro la manifestación dualista presente en diversos momentos de la tradición filosófica Pitágoras, Parménides, Aristóteles, Descartes, Kant, entre otros más, sin embargo, considero innecesario su exposición en el presente trabajo, pues no es objeto principal del mismo

En el Libro VII de *La República*, nos señala el estado en el que se encuentra la naturaleza humana, y al hacerlo, muestra la escisión tajante, primordial, entre dos mundos: el Ideal frente al real. En dicho libro, el discípulo de Sócrates (470-399 a. C.) relata que el hombre se encuentra encadenado dentro de una caverna, inmóvil, obligado a mirar hacia el fondo de ella, hacia la pared. Una hoguera, que se encuentra detrás de él, proyecta sombras, las cuales observa. Entre el hombre y la hoguera, desfilan por un camino ascendente, una serie de seres, que son los que se reflejan, y que no pueden ser vistos por él. Lo único que conoce son esas sombras reflejadas, y por tanto, cree que sólo es eso lo que existe en el mundo. Si el hombre pudiese liberarse de las cadenas que lo mantienen atado, voltearía y contemplaría entonces, no sin antes deslumbrarse, dichas esencias.

Según Platón, los diversos seres que desfilan detrás del hombre encadenado son las Ideas mismas, mientras que las sombras proyectadas son las cosas de este mundo, en el que habita el hombre. Se manifiesta, de esa manera, la existencia de dos mundos: el Ideal, por un lado, y por otro, el real. El hombre, por supuesto, se encuentra, vive, se relaciona, es y está, en el segundo. Las cosas, lo material, *participan* de las Ideas. Este concepto de la participación es sumamente importante, pues denota la relación existente entre las Ideas y las cosas. Todo lo que existe en la realidad es imagen del mundo Ideal, cada cosa tiene su correspondiente Idea.

El mundo Ideal es perfecto y eterno, mientras que la realidad es imperfecta, imagen, sombra, y eco de aquél. La Idea es universal, está desprovista de toda individualidad material, es perfecta, sin principio ni fin, invariable, inmutable, inmóvil, pura, es modelo. Las características de la materia son completamente contrarias a las de la Idea, pues la materia es finita, imperfecta, variable, móvil, mutable, particular. En el mundo ideal se encuentran las Ideas puras: la Idea del Bien, de la Belleza, de la Justicia, del Caballo en sí, de la Mesa en sí, de todo cuanto existe pero de manera pura, exenta de toda materia; y de estas ideas, participan las cosas materiales del mundo terrenal: el caballo particular, la mesa particular, la justicia particular, la cual es imperfecta, pues participa, sólo en parte, de la perfección absoluta de la Idea de Justicia en sí.

Ahora bien, esta Teoría de los dos mundos de Platón, se complementa con la concepción platónica del alma y el cuerpo, expuesta tanto en el diálogo *Fedón*, como en el *Fedro*, entre otros más. Para el fundador de la Academia, el hombre es un compuesto de alma y cuerpo. Para él, el alma existía pura y bienaventuradamente en el mundo de las Ideas, antes de descender a este mundo material. Cuando lo hace, el alma se une al cuerpo, deseando, antes que cualquier cosa, regresar a ese mundo Ideal, y contemplar las Ideas en sí, puras, desprovistas

de toda materia. El alma, entonces, existía separada del cuerpo antes de su *caída*, y así volverá a estar cuando se separe de él.

El alma, según el filósofo griego, desciende a este mundo debido a una caída que se produce por una falta. Platón señala en el *Fedro*, que el alma se asemeja a un carro, del cual tiran dos corceles, uno blanco y el otro negro. El primero representa la templanza y nobleza del alma, mientras que el segundo las pasiones y los apetitos bajos: “Uno de los dos corceles, decíamos, es de buena raza, el otro es vicioso. Pero ¿de dónde nacen la excelencia del uno y el vicio del otro? Esto es lo que vamos a explicar ahora. El primero tiene soberbia planta, formas regulares y bien desenvueltas, cabeza erguida y acamerada; es blanco con ojos negros; ama la gloria con sabio comedimiento; tiene pasión por el verdadero honor; obedece, sin que se le castigue, a las exhortaciones y a la voz del cochero. El segundo tiene los miembros contrahechos, toscos, desaplomados, la cabeza gruesa y aplastada, el cuello corto; es negro y sus ojos verdes y ensangrentados; no respira sino furor y vanidad; sus oídos velludos están sordos a los gritos del cochero, y con dificultad obedece a la espuela y al látigo.”⁵¹ La Razón es quien se encarga de guiar ambos caballos, es el auriga moderador. Cuando el alma se deja arrastrar por el caballo que representa las pasiones, entonces se produce la caída y desciende a este mundo terrenal.

El alma, dice Platón en el *Fedón*, no puede ser vista, pues es inmaterial; es semejante a lo divino, es inteligible, simple, indisoluble, eterna e inmortal: “Partiremos de este principio: toda alma es inmortal, porque todo lo que se mueve en movimiento continuo es inmortal.”⁵² El cuerpo, a su vez, se asemeja a lo humano, es mortal, visible, compuesto, sensible, disoluble, mudable y finito. Antes de la caída, el alma moraba en el mundo de las Ideas, en el que conocía las cosas en sí, pero cuando desciende y se une al cuerpo olvida la mayoría de lo que ahí vio y conoció. El alma aprende en el mundo terrenal, mediante el recuerdo de lo que alguna vez contempló y conoció.

En esto anterior consiste, precisamente, la Teoría de la Reminiscencia de Platón: cuando el alma conoce, en realidad lo que hace es recordar lo que ya sabía antes de bajar y unirse a un cuerpo: todo lo que se conoce es un recuerdo de lo que aprendió, antes, en el mundo de las Ideas. “En efecto, como ya hemos dicho, toda alma humana ha debido necesariamente contemplar las esencias, pues de no ser así, no hubiera podido entrar en el cuerpo de un hombre. Pero los recuerdos de esta contemplación no se despiertan en todas las almas con la misma facilidad: una no

⁵¹ PLATÓN, *Fedro, Diálogos*, Edit Porrúa, p. 642

⁵² *Ibid.*, p. 636.

ha hecho más que entrever las esencias, otra, después de sus descenso a la tierra ha tenido la desgracia de verse arrastrada hacia la injusticia por asociaciones funestas, y olvidar los misterios sagrados que en otro tiempo había contemplado. Un pequeño número de almas son las únicas que conservan con alguna claridad este recuerdo. [...] Y es que la justicia, la sabiduría y todos los bienes del alma, han perdido su brillantez en las imágenes que vemos en este mundo. [...] puros nosotros, nos veíamos libres de esta tumba que llamamos cuerpo, y que arrastramos con nosotros, como la ostra sufre la prisión que la envuelve.”⁵³ Es así, como el cuerpo adquiere una connotación negativa, pues es la cárcel del alma que le impide conocer las cosas en sí. Adquiere entonces sentido el deseo del alma de regresar a ese mundo, donde vivía plenamente, y conocía el Bien, la Belleza, la Verdad.

El cuerpo, asegura en el *Fedón*, engaña al alma y le induce al error, es él quien le impide conocer la Verdad. El desprecio al cuerpo es claro: “...mientras tengamos nuestro cuerpo, y nuestra alma esté sumida en esta corrupción, jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos; es decir, la verdad. En efecto, el cuerpo nos opone mil obstáculos por la necesidad en que estamos de alimentarle, y con esto y las enfermedades que sobrevienen, se turban nuestras indagaciones. Por otra parte, nos llena de amores, de deseos, de temores, de mil quimeras y de toda clase de necesidades; de manera que nada hay más cierto que lo que se dice ordinariamente: que el cuerpo nunca nos conduce a la sabiduría [...] Está demostrado que si queremos saber verdaderamente alguna cosa, es preciso que abandonemos el cuerpo, y que el alma sola examine los objetos que quiere conocer. Sólo entonces gozamos de la sabiduría, de que nos mostramos tan celosos; es decir, después de la muerte y no durante la vida. [...] mientras estemos en esta vida, no nos aproximaremos a la verdad sino en razón de nuestro alejamiento del cuerpo, renunciando a todo comercio con él y cediendo sólo a la necesidad...”⁵⁴

Finalmente, esta manera de concebir al cuerpo conlleva, de manera inevitable, un determinado desapego del placer: “...cada placer y cada tristeza están armados de un clavo, por decirlo así, con el que sujetan el alma al cuerpo, y la hacen tan material, que cree que no hay otros objetos reales que los que el cuerpo le dice. Resultado de esto es que, como tiene las mismas opiniones que el cuerpo, se ve necesariamente forzada a tener las mismas costumbres y los mismos hábitos, lo cual la impide llegar nunca pura al otro mundo; por el contrario, al salir de esta vida, llena de las manchas de ese cuerpo que acaba de abandonar, entra a muy luego en otro cuerpo, donde echa raíces, como si hubiera sido allí sembrada; y de esta manera se ve privada de todo comercio con la esencia pura, simple y divina

⁵³ *Ibid.*, pp. 639 y 640

⁵⁴ PLATÓN: *Fedón*, Diálogos, Edit. Porrúa, p. 393 y 394

[...] manteniendo todas las pasiones en una perfecta tranquilidad y tomando siempre la razón por guía, sin abandonarla jamás, el alma del filósofo contempla incesantemente lo verdadero, lo divino, lo inmutable...⁵⁵

Si lo que se desea es regresar al mundo Ideal, entonces se deben realizar aquellos actos que así lo permitan. Por lo anterior, el cuerpo es en Platón un obstáculo para acceder al mundo verdadero, para conocer las cosas puras, la barrera que separa al alma de la Verdad, de la Belleza, de la Justicia, y del Bien. Distanciarse de él es entonces, dentro de su estructura conceptual, un anhelo válido y viable. Las repercusiones de esto, en relación con lo sensible, y por tanto con el placer, son significativas. Si bien no hubo por parte del filósofo griego un rechazo completo del placer, sí, al menos, ciertas bases para que se produjera posteriormente. El resquicio pues, quedaba abierto.

“En el principio creó Dios los cielos y la tierra...”⁵⁶ (Gn 1, 1) así da comienzo el primer libro de la Biblia, *Génesis*, en donde se distingue, claramente, lo creado del Creador. La diferencia es evidente: por un lado, *el que crea*, por el otro, *la creación, lo creado*: la tierra, los cielos, la luz, la oscuridad, en fin, la totalidad. Para los hebreos, la concepción de lo sensible, y en general del universo, proviene de una creación. Lo múltiple es algo que ha sido creado; su existencia obedece a un proceso creativo: Dios creó al mundo, el mundo fue creado por Él.

En el mundo hebreo, el proceso que va de lo Uno a lo Múltiple se realiza mediante una creación, y no, como se vio en Platón, mediante una degeneración. En los hebreos la génesis de las cosas emana de un acto creador, y posteriormente, todo lo existente es resultado de una propagación, lo que lo constituye como un acto positivo: “en el mundo bíblico, la multiplicidad de los seres es el resultado de un acto eminentemente positivo [...] El gran número de criaturas, innumerable como la arena de los mares y las estrellas del cielo, manifiesta la potencia, la inagotable fecundidad del creador.”⁵⁷ Esto último es sumamente importante, pues gracias a que la realidad es concebida como un acto positivo, para la tradición que se manifiesta en el *Cantar*, lo sensible no tiene ninguna carga negativa, y por tanto, no es despreciable. Es importante advertir que con esto no pretendo inferir que para los griegos sí lo era, lo cual sería erróneo, además de que constituiría una generalización que, como anteriormente señalé, además de ser estéril es falsa.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 407.

⁵⁶ *BIBLIA DE JERUSALÉN*, Edit Porrúa, p. 13

⁵⁷ TRESMONTANT, Claude, *Ensayo sobre el pensamiento hebreo*, p. 19

Por otra parte, considero importante mencionar la observación que Tresmontant realiza en su ensayo, referente a la creación y la caída en ambos mundos, y su relación con el origen del mal, no sin antes señalar que deben tomarse siempre en cuenta los matices del asunto con el fin de no caer en generalizaciones. Según él, para la concepción griega, la creación (génesis) y la caída se encuentran indisolublemente unidos, es decir, el origen del universo y el del mal se confunden, están mezclados: "la salvación está en *volverse* hacia este origen que está más acá de la génesis de lo múltiple, y en "huir", en librarse del "cuerpo" que nos aprisiona, en purificarse de todo contacto con él."⁵⁸ Antes de continuar con su exposición, deseo afirmar que considero erróneo incluir a todo el mundo griego en la aseveración referida, pues el mismo está conformado por diversas corrientes sumamente complejas.

Después señala que, por el contrario, para la tradición hebrea la creación y la caída se encuentran separadas, el origen del mal no está ligado a la creación, son asuntos distintos, pues la creación es "buena": "Distinguiendo radicalmente creación y caída, la Biblia abre una dimensión nueva al problema del mal. El origen del mal está *situado* en lugar distinto del de la génesis misma. De ello resulta, con relación a lo sensible, una actitud profundamente diferente de la del pensamiento griego. No es lo sensible, la "materia", el "cuerpo", lo que es malo y deficiente. Todo lo que es creado es excelente. Nada es impuro en sí. La causa del mal se sitúa en otra parte distinta del mundo sensible. No es la *ensomatosis* lo que es pecado. El pecado es de otro orden, su origen es espiritual, el tipo de pecado es la mentira."⁵⁹ Aunque me parece inválido generalizar la concepción que tenía la tradición hebrea de lo sensible, de la materia, de lo corporal, considero que dicha falta de desprecio al cuerpo y a lo sensible es posible observar en el *Cantar*.

Otra característica esencial del mundo hebreo que lo diferencia del griego, según señala Tresmontant, es la falta de vocablos para significar la "materia" y el "cuerpo", pues en la tradición hebrea no existen tales conceptos. "...estos conceptos no se refieren a realidades empíricas, contrariamente a lo que nuestros viejos hábitos dualistas y cartesianos nos inducen a creer: nadie ha visto nunca "materia", ni un "cuerpo", en el sentido que lo entiende el dualismo sustancial. La madera, el hierro, el agua, todos los elementos insensibles no son "materia", sino realidades concretas...Si se quiere llamar materia a lo sensible concreto, no hay inconveniente en ello: no es sino mera cuestión de palabras. Pero entonces hay que entenderse bien, y no llevar a lo concreto los caracteres atribuidos por el dualismo..."⁶⁰

⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 28 y 29

⁶⁰ *Ibid.*; p. 75.

Añade Tresmontant que los hebreos carecen de un sistema dualista, y por ello cuentan con un sentido, un gusto, y un amor por los elementos, lo sensible, y lo carnal: "Por no ser dualista, porque no tiene el concepto de "cuerpo", el hebreo tiene el sentido y el gusto de lo carnal, la inteligencia de lo carnal. Esta inteligencia de lo carnal sólo es posible si no se separa maniqueamente lo sensible de lo inteligible, el cuerpo del alma, de forma que lo sensible y el cuerpo queden privados de significación y opacos a la inteligencia. [...] el hebreo tiene el sentido y el amor a lo carnal porque tiene el sentido de la presencia de lo espiritual en lo carnal. Lo carnal es deseable a causa del misterio inteligible de que está lleno."⁶¹ Datos en suma relevantes para la exégesis al *Cantar*.

El hebreo no concibe la materia o el cuerpo como algo distinto del alma: "...los seres vivientes *son* almas vivientes."⁶² Lo sensible tiene una significación relevante: no está separado de lo inteligible. Como ya se mencionó, el mal no proviene de la materia, lo sensible no es malo, y por lo tanto, lo carnal *vale*. El mundo sensible, nos recuerda Tresmontant, es lenguaje, pues fue creado por la Palabra. La Palabra y lo sensible se encuentran indisolublemente unidos. Los elementos sensibles poseen un sentido: como es posible apreciar en el *Cantar de los Cantares*, el vino, el trigo, el fuego, y el aceite, entre otros más, adquieren bastante sensualidad.

Walther Eichrodt comenta también la falta de dualismo alma-cuerpo en el mundo hebreo: "la mentalidad israelita no conoce la separación entre cuerpo y espíritu: el hombre *no tiene* un cuerpo y un alma, sino que *es* las dos cosas a la vez."⁶³ No hay diferenciación entre el todo y las partes, pues cada una de éstas expresa la totalidad del ser humano. "Cuerpo animado", y no "alma encarnada", le llama Wheeler Robinson. Cabe señalar que esto es sumamente parecido a la concepción de Platón del hombre, como un cuerpo animado. Sin embargo, el "cuerpo" no es ya una prisión, ni tampoco un obstáculo; la disyuntiva y el conflicto desaparece y la vida orgánica adquiere un valor esencial: "No es el cuerpo un objeto que poseemos, pero que queda fuera de nuestro auténtico ser, ni tampoco la simple base natural o el instrumento con el que tenemos que contar necesariamente, pero que no forma parte de nuestro yo esencial. [...] Por eso el cuerpo no puede ser despreciado como cárcel del alma, ni temido como enemigo del espíritu. [...] para el hebreo el parentesco de la carne comportaba una comunión de alma y de todas sus energías, importantísimas para la vida."⁶⁴

⁶¹ *Ibid.*, p. 151.

⁶² *Ibid.*, p. 78.

⁶³ EICHRODT, Walther, *Teología del Antiguo Testamento*, p. 131.

⁶⁴ *Ibid.*; p. 155.

El cuerpo y el alma están unidas indisolublemente para el hombre hebreo. No las concibe como realidades separadas, sino que ambas están íntimamente entrelazadas, compartiendo diversos ámbitos: el sentir, el conocer, el percibir, y el aprender. “En considérant les rapports entre l’âme et le corps dans la Bible, il faut donc se garder de les opposer l’un à l’autre. Ils ne sont pas opposés, mais un. Le corps n’est une partie de l’âme, mais une forme que peut prendre l’âme. [...] Les rapports entre le corps et l’âme sont donc très étroits, puisque le premier est une forme que peut revêtir la seconde.”⁶⁵

Esta falta de oposición entre el alma y el cuerpo conlleva a que el hombre actúe, obre, piense, sienta, perciba, goce, conozca, ame, sufra, a través de todo su ser unificado; es decir, la antropología filosófica hebrea no concibe para ciertos ámbitos del hombre algunas de sus partes, y para otras otras, sino que interviene en cualquier actividad, en cualquier ámbito, como un individuo completo. “...l’Israélite ne fait pas de différences entre les fonctions psychiques et celles du corps. Elles peuvent être à la fois matérielles et immatérielles. [...] Comme l’exprime un auteur anglais: <les fonctions psychiques et morales sont considérées comme dépendant aussi bien des organes du corps que les fonctions physiologiques>.”⁶⁶

No hay por tanto escisión o ruptura irreconciliable entre el alma y el cuerpo en el pensamiento hebreo, al menos en el que se manifiesta en el *Cantar*, ni tampoco, por tanto, un desgarramiento ético profundo, *trágico*: “...los hebreos no conciben ni un hombre ni un alma sin cuerpo, y consideran al hombre como un todo. [...] Sin duda ellos distinguen el alma de la carne (Is 10, 18) y el espíritu de la carne (Is 31, 3), pero no oponen en el hombre la carne al alma o al espíritu.”⁶⁷ La antropología filosófica hebrea al pensar al hombre lo hace de manera completa, no lo disocia, no lo desgaja en partes totalmente antagónicas entre sí. “Ainsi donc, par opposition au *dualisme* moderne qui oppose en l’homme les principes matériels et immatériels, l’Israélite est *moniste*, c’est-à-dire que pour lui l’homme forme une unité indissoluble...”⁶⁸ Y más adelante señala que “la conception de l’homme comme un centre de pouvoir vital et comme un tout indivisible est donc bien à la base de l’anthropologie de l’Ancien Testament.”⁶⁹

A lo largo de los siglos el rechazo al cuerpo constituyó un motivo excelente para condenar el placer; sin embargo, los denostadores quizá olvidaron,

⁶⁵ PIDOUX, Georges, *L’homme dans l’Ancien Testament*, pp. 18 y 19.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 9

⁶⁷ VAN IMSCHOOT; *Teología del Antiguo Testamento*, p. 335.

⁶⁸ PIDOUX, Georges, *op. cit.*, p. 10

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

deliberadamente o no, que otras son las categorías con las que el mundo hebreo piensa, concibe, y vive al hombre, lo cual además dificulta la comprensión de dicho mundo.

En efecto, si es difícil comprender el pensamiento hebreo y su concepción del hombre, es porque sus conceptos, categorías, y lenguaje, son menos conocidos y estudiados por Occidente que otros, como por ejemplo, la concepción que el hombre tiene de sí mismo, como ser racional, o como animal político, o como compuesto alma-cuerpo, o mente-cuerpo, y su correspondiente tensión y equilibrio. Aun cuando la tradición hebrea (y cristiana) tiene una presencia importante, en específico en las creencias y festividades religiosas, el pensamiento grecorromano ha tenido una influencia más honda y decisiva en otros ámbitos: piénsese, por ejemplo, en el mismo pensamiento filosófico a lo largo de la historia, o en la concepción que se posee de Belleza, o en la Epistemología, la Medicina, el Derecho Romano y sus instituciones y figuras jurídicas, o en las concepciones políticas y de teoría general del Estado, por ejemplo.

Tal vez por eso, los teólogos, los obispos, los sacerdotes, los padres de la Iglesia, que juzgaron y condenaron al cuerpo y al placer en la concepción hebrea, en general, y en el *Cantar de los Cantares*, en particular, lo hicieron porque la miraron a través de categorías, de percepciones, y de cristales distintos, ajenos al del mundo hebreo. Por ello, es necesario estudiar la concepción que del hombre tiene la tradición hebrea considerando la complejidad de su pensamiento y sus especificidades, como debe hacerse con cualquier otra tradición o pensamiento, pues de lo contrario se incurriría en un error considerable para su comprensión: "Tratar de presentar la antropología del Antiguo Testamento con la ayuda de nuestros conceptos y de nuestro lenguaje moderno es correr un fracaso seguro. No podemos hallar en el Antiguo Testamento la oposición entre alma y cuerpo; tampoco una concepción tricotomista (alma, cuerpo, espíritu) del ser humano. El hombre es un ser psicofísico, y las funciones psíquicas están ligadas hasta tal punto a la naturaleza física, que todas se encuentran localizadas en los órganos corporales, los cuales a su vez, no sacan su vida sino de la fuerza vital que los anima."⁷⁰

Aunado a lo anterior, el análisis se vuelve más complejo debido a la imprecisión y múltiples significados que adquieren los conceptos con los que se piensa el hombre hebreo; al respecto, Van Imschoot señala que "es difícil presentar en síntesis la antropología y la psicología del Antiguo Testamento, tanto a causa de la imprecisión de los términos, la mayoría de los cuales se emplean en varios

⁷⁰ JACOB, Edmond: *Teología del Antiguo Testamento*, p. 322

sentidos diferentes, como a causa de la incoherencia de algunas concepciones, surgidas de experiencias diversas e interpretadas de un modo absolutamente rudimentario [...] Es preciso, pues, guardarse de interpretarlos de una manera aristotélica, escolástica o moderna, sobre todo por lo que hace a expresiones como espíritu, alma, carne...⁷¹ No obstante esto, expondré a continuación, brevemente, algunos conceptos propios de la tradición hebrea.

"Y dijo Dios: <Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las sierpes que serpean por la tierra.

Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó.

Y bendijolos Dios, y dijoles Dios: <sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves de los cielos y en todo animal que serpea sobre la tierra.>

Dijo Dios: <Ved que os he dado toda hierba de semilla que existe sobre la haz de toda la tierra, así como todo árbol que lleva fruto de semilla; para vosotros será de alimento.

Y a todo animal terrestre, y a toda ave de los cielos y a toda sierpe de sobre la tierra, animada de vida, toda la hierba verde les doy de alimento.> Y así fue. Vio Dios cuanto había hecho, y todo estaba muy bien. Y atardeció y amaneció: día sexto."⁷² (Gn 1, 26-31)

En este breve fragmento del Génesis el destino del hombre hebreo queda marcado. Para empezar, el hombre es una *criatura*: su Dios le ha dado la vida. Todo, en un principio, se lo debe a Él. Su existencia tiene una causa segura. Las dudas respecto a su origen quedan resueltas; puede dormir tranquilo pues no hay un abismo que ronde su existencia. No debe ya angustiarse. Tanto él como su mundo tienen respuesta. La pregunta Heideggereana, incisiva, radical, primera, profunda *¿por qué es el ente y no más bien la nada?* está saldada. Dios es fundamento de todo; el andamio está construido, todo está seguro. El vértigo hacia lo desconocido está ausente, la posibilidad de ruptura no existe, hay un soporte que todo lo detiene. El hombre hebreo puede sentirse tranquilo pues conoce el origen, y por tanto, el final de todo. La noche inquietante, oscura, no pende sobre su cabeza, pues ya todo ha sido iluminado. La tempestad ha desaparecido; la marea, pues, está quieta...rotundamente muerta.

⁷¹ VAN IMSCHOOT, *op. cit.*, p. 335

⁷² BIBLIA DE JERUSALEN, p. 14

Y todavía más el hombre hebreo queda constituido por ese Dios de manera especial frente a las demás criaturas. La supremacía que adquiere respecto a las otras especies, y frente a la Naturaleza, le proporciona el control del mundo, que ahora puede hacerlo suyo, es de él. El hombre queda separado, autónomo. *Adam*, que es el nombre con el que se denomina al conjunto del género humano, queda establecido como la criatura especial de Dios. "Mientras que los animales y su vida son obra, por decirlo así, del soplo divino general que atraviesa toda la naturaleza, o sea, que sólo participan de la vida como especie, el hombre recibe su vida de un acto especial de Dios y aparece así tratado como un yo espiritual independiente, al que se reconoce una relación con Dios más estrecha que al animal."⁷³

En el Salmo 8 se reitera la superioridad que el hombre adquiere de su Creador, a tal grado que su lugar está situado sólo un poco por debajo de Él:

*"¡Oh Yaveh, Señor nuestro,
qué glorioso tu nombre por toda la tierra! (Sal 8, 2)*

...

*¿qué es el hombre para que de él te acuerdes,
el hijo de Adán para que de él te cuides?*

*Apenas inferior a un Dios le hiciste,
coronándole de gloria y de esplendor;
le hiciste señor de las obras de tus manos,
todo fue puesto por ti bajo sus pies:*

*ovejas y bueyes, todos juntos
y aun las bestias del campo,
y las aves del cielo, y los peces del mar,
que surcan las sendas de las aguas."⁷⁴ (Sal 8, 5-9)*

El hombre además, por si su mando y privilegio fuesen nimios, fue creado a imagen de su Dios. El lugar que ocupa el hombre hebreo se encuentra entre Dios y el resto de los animales. Dicho hombre es menos que un Dios - no puede jamás llegar a serlo⁷⁵- pero más que los animales: "...la *position* de l'homme biblique: il est l'image de Dieu, situé entre Dieu qu'il n'est pas, et l'animal qu'il n'est pas non

⁷³ EICHRODT, Walther, *op. cit.*, p. 128

⁷⁴ BIBLIA DE JERUSALEN, p. 718

⁷⁵ Recuérdese que es precisamente el atrevimiento, el desafío de querer instaurarse en el papel de Creador, de querer poseer el conocimiento de todo, el querer sustituir a su Creador, lo que le cuesta la expulsión del Paraíso en el que moraba feliz.

plus. il fait partie d'un peuple. d'un groupe. il est pris dans une Alliance; il a une vocation personnelle mais pour le bien de l'Alliance."⁷⁶

Señala Edmond Jacob que debido a que el hombre hebreo es su imagen, se le confía entonces el dominio de la Naturaleza y de los animales. "...la función principal de la imagen consiste precisamente en el dominio sobre los animales y en el mantenimiento de la distancia que de la esfera humana separa a estos últimos."⁷⁷ Como lo señalé párrafos atrás, el hombre hebreo logra su autonomía respecto a los animales y a la Naturaleza, pero no frente a su Creador, de quien no se puede separar. El vínculo que lo mantiene unido es insoluble, pues todo se lo debe a Él, incluso su propia vida: existe gracias a Él. "...el hombre debe hacer cuanto pueda y gozar plenamente de los goces de la existencia, acordándose siempre, sin embargo, que no es sino un extranjero sobre la tierra, y que su suprema dignidad consiste en pertenecer a un Señor que es el creador y el propietario de todas las cosas."⁷⁸

Y más adelante sostiene, reafirmando su ineludible e inquebrantable unión, que "...la *imago Dei* implica para el hombre la relación y la dependencia respecto de aquel de quien no es sino el representante. [...] Para seguir siendo imagen, el hombre debe conservar su relación con Dios, debe recordar que no es sino un embajador y que su dominio sobre la creación no será eficaz más que en la medida en que dicha relación sea más real."⁷⁹

En ocasiones, el hombre hebreo se asemeja a Augusto Pérez, o a Víctor, personajes *nivolescos* de Unamuno: queda como ellos a disposición de su Creador, de sus caprichos, de sus deseos, de su designio. "*¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que estoy haciendo con ellos. Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivelescos.*"⁸⁰ Por eso, quizá Juan de Mairena señala: "Un Dios existente—decía mi maestro—sería algo terrible. ¡Que Dios nos libre de él!"⁸¹

Y es que el dios de Israel inaugura una manera de estar que lo hace apabullante: su omnipresencia. "En pocas palabras, Dios estaba tan próximo y era tan accesible que nunca se podía saber en qué momento, al dar la vuelta a una esquina, se encontraría uno con Él."⁸² El hombre hebreo queda pues, señalado de

⁷⁶ GELIN, Albert, *L'homme selon la Bible*, p. 71.

⁷⁷ JACOB, Edmond, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁰ UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, pp. 130 y 131.

⁸¹ MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*, p. 69.

⁸² W. A. IRWIN y H. y H. FRANKFORT, *El pensamiento prefilosófico. II. Los hebreos*, p. 23.

por vida. Al tener la certeza de su Creador, queda todo establecido. Las piezas del juego cobran sentido, nada está extraviado. El libreto es familiar, ningún personaje, ninguna situación, ningún momento, le es desconocido. No es ya posible esperar la llegada del intruso, pues está indudablemente desterrado.

Walther Eichrodt manifiesta, por su parte, que por ser imagen de Dios, el hombre hebreo adquiere su carácter de persona, se constituye como tal. "Este carácter personal impregna la totalidad de su existencia físico-espiritual; es el resumen de todo lo humano, lo que distingue al hombre de las demás criaturas."⁸³

Ahora bien, con qué categorías, con qué conceptos, con qué estructuras, el hombre hebreo se piensa. Cuál es pues su concepción antropológico-filosófica.

Existen una serie de conceptos en la tradición hebrea mediante los cuales el hombre se concibe. Mencionaré, de manera sucinta y sin orden de importancia, algunos de los más significativos.⁸⁴

El primero de ellos es *ruah*. Es el espíritu, o sopro vital, que procede del exterior, de Dios. Debido a este concepto *hay* o se suscita la vida; es la fuerza vital divina, supraindividual. Es lo que da vida, por ejemplo, al alma (*nepesh*) del hombre: "Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente."⁸⁵ (Gn 2, 7) Aparece posteriormente en el diluvio, y por supuesto, a lo largo de toda la Biblia: "Por mi parte, voy a traer el diluvio, las aguas sobre la tierra, para exterminar toda carne que tiene hálito de vida bajo el cielo: todo cuanto existe en la tierra perecerá."⁸⁶ (Gn 6, 17)

El hombre está pues, vinculado necesariamente a su *ruah*, y todo cuanto suceda en este último, repercute en su vida, en su ser. "...designa, preferentemente, el nivel más elevado de la vida interior del hombre. [...] recuerda constantemente la conexión que tiene por la creación el mundo del hombre con el mundo suprasensible de Dios..."⁸⁷ Según indica Van Imschoot, el *ruah* está relacionado

⁸³ EICHRODT, Walther, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁴ Antes de comenzar con la exposición, deseo señalar que estoy consciente de la falta en mi trabajo del estudio, análisis y exposición de diversas manifestaciones propias de la tradición hebrea, como por ejemplo, Maimónides, Rashi, el Talmud, y muchas otras más, los cuales quedaron excluidos principalmente porque pretendí concentrarme en el estudio de un texto en donde también se manifiesta la tradición hebrea, el *Cantar de los Cantares*, y en el cual está presente el placer en las relaciones que sostienen dos amantes a lo largo del texto, tal y como lo expondré en el último capítulo de la tesis.

⁸⁵ BIBLIA DE JERUSALEN, p. 15 (subrayado mio)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 20 (subrayado mio)

⁸⁷ EICHRODT, Walther, *op. cit.*; p. 139

profundamente con las pasiones humanas, con las emociones, con los sentimientos, con los afectos, y es además la sede de la vida afectiva, intelectual, moral y religiosa.

Finalmente, Imschoot señala que mientras haya *ruah* existe vida, un ser tiene vida, y cuando no está presente sobreviene entonces a ese ser la muerte, pero no al *ruah*, pues éste nunca perece, por eso es supraindividual: lo que deja de existir es el ser que lo tiene; asimismo, advierte que es Yahveh quien lo otorga o lo retira, tal y como les sucede a los personajes *nivolescos*:

*“Así dice el Dios Yahveh,
el que crea los cielos y los extiende,
el que hace firme la tierra y lo que en
ella brota.
el que da aliento al pueblo que hay en
ella,
y espíritu a los que por ella andan.”*⁸⁸ (Is 42, 5)

*“Oráculo. Palabra de Yahveh sobre Israel (y también sobre Judá). Oráculo de Yahveh, el que despliega los cielos, funda la tierra y forma el espíritu del hombre en su interior.”*⁸⁹ (Za 12, 1)

La *nephesh* es otro concepto, traducido tradicionalmente como alma. Tiene además otros significados que la vinculan con lo físico pues está indisolublemente unida a ello: se le ha designado como la garganta, cuello, y la respiración. De este carácter tanto material como inmaterial, tanto concreto como abstracto, Georges Pidoux afirma: “Alors que pour nous l’âme est de nature immatérielle, elle peut être dans l’Ancien Testament quelque chose de concret. [...] Dans l’Ancien Testament, l’âme évoque un monde très complet de représentations dont les unes sont physiques, alors que les autres ont un caractère abstrait.”⁹⁰

La *nephesh* es el aliento. “[...] es importante notar que no se trata de un concepto abstracto, sino de una realidad sustancial que cabría traducir por ‘materia vital’ [...] El término significa, principalmente y antes que nada, vida, y vida en cuanto que se diferencia de *ruah*, es decir, *la vida en cuanto que está vinculada a un cuerpo*. Por consiguiente, *nefes* deja de existir con la muerte, igual que sin ella

⁸⁸ BIBLIA DE JERUSALÉN, p. 1102. (subrayado mio)

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1367 (subrayado mio)

⁹⁰ PIDOUX, Georges, *op. cit.*; pp. 10 y 12, respectivamente.

el cuerpo animal se convierte en un cadáver.⁹¹ La *nephesh*, contrario a *ruah*, si perece, es finita, deja de existir en cuanto muere el individuo. Mientras que la *nephesh* es particular, el *ruah* es universal. La *nepes* es la vida individual ligada a un cuerpo concreto, mientras que *ruah* es la fuerza vital presente por doquier e independiente del individuo determinado.⁹²

Nephesh, además, designa al individuo mismo, es el ser vivo. Es quien recibe el soplo de vida (*ruah*). No hay una distinción entre la *nephesh* y el individuo, pues aquélla no forma sólo una parte de éste, sino que es la persona misma. "El hombre es un alma viviente. No hay que interpretar la noción hebrea de alma desde el dualismo platónico. Al ignorar la dicotomía alma-cuerpo, el hebreo no hace del alma esta realidad desencarnada que para nosotros, precisamente porque la oponemos al 'cuerpo'. En el hebreo, el alma es el hombre. No se debe decir que el hombre *tiene* un alma, sino que *es* un alma. De igual modo, desde el punto de vista bíblico, el hombre *es* cuerpo."⁹³ Con esto coincide también Hans Walter, entre otros.⁹⁴

Se ha llegado a emparentar a esta fuerza vital, que es la *nephesh*, con la sangre, pues es su vehiculo principal, reafirmandose así el aspecto y vinculo físico que tiene este concepto. Para el hombre hebreo la sangre y la *nephesh* están identificadas, y no se debe atentar de ninguna manera en contra de ellas: "Porque la vida de toda carne es su sangre. Por eso mando a los israelitas: "No comeréis la sangre de ninguna carne, pues la vida de toda carne es su sangre. Quien la coma, será exterminado."⁹⁵ (Lv 17, 14); y en otro lado: "Guárdate sólo de comer la sangre, porque la sangre es la vida, y no debes comer la vida con la sangre."⁹⁶ (Dt 12, 23)

Si bien es cierto que tanto el hombre como los demás animales poseen una *nephesh*, la diferencia entre uno y los otros es que la *nephesh* del primero recibe el soplo vital (*ruah*) de manera directa de Yavveh, constituyéndose por ello como personas, como individuos, mientras que los segundos lo reciben de manera general.

Ahora bien, Walther Eichrodt advierte que la *nephesh* no es una realidad intermedia entre el espíritu y el cuerpo, sino que se refiere a la totalidad, a la

⁹¹ EICHRODT, Walther. *op. cit.*, p 141.

⁹² *Ibid.*, p. 142

⁹³ TRESMONTANT, Claude. *op. cit.*, p 137.

⁹⁴ Véase WALTER WOLFF, Hans. *Antropología del Antiguo Testamento*. Edit. Sígueme: pp. 341.

⁹⁵ BIBLIA DE JERUSALÉN, p 136 (subrayado mio)

⁹⁶ *Ibid.*; p 206 (subrayado mio)

unidad compuesta del hombre, por eso llega a denotar a través del mismo concepto a la persona completa. Asimismo, señala que la *nephesh* está relacionada a los deseos, a los sentimientos, y a los anhelos e impulsos vitales del hombre, es sujeto del amor y llega a designar, incluso, el deseo mismo

Por último, la *nephesh* para el hombre hebreo, como el *ruah*, es un regalo de su Dios; y una diferencia radical de la *nephesh* con el alma platónica, según menciona Eichrodt, es la inexistencia anterior de ella en este mundo, como si sucedía en el mundo Ideal que el filósofo griego concibió.

Un tercer concepto es *leb*, que significa corazón. Jacob Edmond apunta que es el órgano oculto e invisible por excelencia para los hebreos, pues se encuentra en el interior del cuerpo del hombre. Señala que es ahí donde se concentran el conjunto de fuerzas vitales. Desde el interior influye al hombre, y a su vez, es afectado por lo que sucede desde el exterior: mantiene así una relación recíproca. Alude Edmond a un pasaje bíblico en donde se le considera como una 'fuente de vida':

*"Por encima de todo cuidado, guarda tu corazón,
porque de él brotan las fuentes de la vida."*⁹⁷ (Pr 4, 23)

y también menciona que se le relaciona con la sabiduría, la voluntad, los deseos, la inteligencia, y el conocimiento, tanto general como religioso.

Georges Pidoux señala que la diferencia radical que existe en la manera de concebir el corazón por parte de los hebreos consiste en que el *leb* es la sede de la vida intelectual y de la vida volitiva: "Alors que pour nous il est au centre de la vie émotionnelle et sentimentale, il peut se traduire dans la Bible par esprit ou raison et joue un rôle de premier plan dans l'activité de la pensée."⁹⁸

Por lo tanto, el *leb* repercute tanto en los actos del hombre como en su parte cognoscitiva, adquiriendo así una connotación ética fundamental: "por eso las operaciones de *leb* comportan de forma especial el aspecto de la responsabilidad: lo que sale del corazón es verdaderamente característico de todo el hombre, y de ello él es responsable en cuanto que es un yo que actúa conscientemente. [...] tanto en materia de sentimientos como de conducta moral lo determinante del empleo de *leb* es la dirección interior de la voluntad [...] la actividad intelectual del corazón se

⁹⁷ *Ibid.*, p. 861 (subrayado mio)

⁹⁸ PIDOUX, Georges, *op. cit.*, pp. 25 y 26

realiza en fuerte conexión con el entendimiento y la voluntad, de forma que el conocimiento no es nunca el de un espectador frío, sino que viene exigido por una enérgica participación y decisión interiores.⁹⁹

Del mismo modo, Pidoux subraya el carácter ético esencial que tiene el *leb* para la antropología filosófica hebrea: “Quand Dieu s’adresse au cœur de l’homme, il s’adresse à son intelligence, à sa faculté de réflexion. La conduite de l’homme est commandée par le cœur, siège de la raison, lieu où interviennent les décisions et le choix.”¹⁰⁰ El *leb* pues, crea proyectos que el hombre hebreo debe de seguir. Escuchar lo que le dicta el corazón es imperativo insoslayable, pues Dios conoce lo que ahí se encuentra.

Anteriormente señalé que la tradición hebrea no cuenta con vocablos para designar al cuerpo. Los hebreos aman, gozan, sienten, profundamente, a lo sensible, a lo carnal, a los elementos y a las sensaciones, al menos en lo que respecta a la tradición hebrea que se manifiesta en el *Cantar*, como podrá apreciarse en el capítulo IV del presente trabajo, y en el mismo texto bíblico. El concepto con el que designan el cuerpo entero, la parte carnosa del hombre, es *basar*, que significa carne: “aucun sens moral péjoratif dans cette expression.”¹⁰¹

Van Imschoot señala que este concepto hebreo designa también a las partes sexuales, así como la pertenencia a una misma familia, es decir, el parentesco. Además, al igual que la *nephesh* nombra a la persona completa, también lo hace así *basar*. “El hebreo emplea indiferentemente para designar al hombre vivo los términos ‘alma’, o ‘carne’, que se refieren a una sola y misma realidad, el hombre vivo en el mundo. El hebreo emplea de manera equivalente las expresiones ‘toda carne’ [...] y toda ‘alma’...”¹⁰² Sin embargo, la diferencia radical por la cual no desprecian esta parte del hombre es porque “puede ser tanto el lugar de asentamiento de las facultades espirituales, como el de los propios apetitos carnales, que están, tanto los unos como los otros, ligados al cuerpo.”¹⁰³

Es decir, la carne está vinculada estrechamente con aspectos suprasensibles. No se rechaza porque vale. Los sentimientos, la vida afectiva e intelectual, no le son ajenos, se encuentra unida a ellos de manera indisoluble. “...la carne va en paralelo con la *nephesh* [...] y es, como la *nephesh*, la sede de los sentimientos y del

⁹⁹ EICHRODT, Walther, *op. cit.*, pp 150 y 151

¹⁰⁰ PIDOUX, Georges, *op. cit.*, p 28

¹⁰¹ GELIN, Albert, *op. cit.*, p 110

¹⁰² TRESMONTANT, Claude, *op. cit.*, p 137.

¹⁰³ JACOB, Edmond, *op. cit.*, p 152.

pensamiento. [...] Por ello se halla asociada al corazón [...] que es por excelencia la sede de la vida intelectual y afectiva.”¹⁰⁴

No hay un antagonismo entre *basar* y *ruah nephesh* o *leb*. No se contraponen, no se obstaculizan, y por tanto, no dividen, no desgarran al hombre hebreo de manera irreconciliable. Hay una interrelación positiva, fructífera entre todos ellos; no hay pues, al respecto, conflicto que superar. La tradición hebrea piensa al hombre de manera integradora e indisoluble. “la *basar*, que a veces designa el cuerpo del hombre, no corresponde apenas a lo que, siguiendo los griegos, llamamos cuerpo, es decir, la parte material del compuesto humano o el organismo de la vida psicológica, por oposición al alma espiritual o al principio de la vida intelectual y moral. El Antiguo Testamento hebreo ignora totalmente las nociones que nos son familiares.”¹⁰⁵

Cabe señalar que se debe matizar la aseveración anterior, pues como se ha reiterado en anteriores ocasiones no es válido generalizar la concepción que del cuerpo tenían los griegos, pues este pensamiento es sumamente heterogéneo y por tanto es necesario referirse de manera específica a qué corriente o filósofo se está haciendo alusión, y también ahí será necesario establecer puntualmente las posibles disimilitudes o contradicciones.

Finalmente, cuando se acentúa la diferencia entre el Creador y su criatura predilecta, el hombre, se utiliza la palabra *basar*, denotando el aspecto débil, caduco, frágil del hombre, que se encuentra a expensas de los designios de su Dios. Sin embargo, cuando el hombre muere, según el mundo hebreo, retorna al polvo o a la tierra de la cual ha sido formado, pero íntegramente, no dividido.

Los riñones (*K layot*), los intestinos (*Me'im Rah mim*), las partes interiores (*Qereb*), el hígado (*Kabed*), los huesos (*Esem*), son otros conceptos con los que la tradición hebrea concibe, piensa y siente al hombre. Todos ellos participan de los sentimientos, de la vida intelectual, de los pensamientos, de las emociones, de los procesos psíquicos, y de los procesos físicos, lo cual denota que todos están estrechamente vinculados y que, por tanto, valen y tienen una importancia considerable.

¹⁰⁴ VAN IMSCHOOT, *op. cit.*, p. 347

¹⁰⁵ *Ibid.*: p. 347 y 348

III. 2. ÉXTASIS TERRESTRE: GOCE CELESTIAL

POEMA DE AMOROSA RAÍZ

Antes que el viento fuera mar volcado,
que la noche se unciera su vestido de luto
y que estrellas y luna fincaran sobre el cielo
la albura de sus cuerpos.

Antes que luz, que sombra y que montaña
miraran levantarse las almas de sus cúspides;
primero que algo fuera flotando bajo el aire:
tiempo antes que el principio.

Cuando aún no nacía la esperanza
ni vagaban los ángeles en su firme blancura;
cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;
antes, antes, muy antes.

Cuando aún no había flores en las sendas
porque las sendas no eran ni las flores estaban;
cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas;
ya éramos tú y yo.

Ali Chumacero

¡Oh Amada, nuestros Besos incendiarán la Noche! (oh sica adámica). Y deja
abierta la Ventana, pues quiero invitar al Universo a mis Bodas: quiero que el
Aire, el Mar, las Aguas y los Árboles, gocen de tus carnes astrales gocen el febril
breve Festin de tu belleza y de mi fuerza.

Ahora mi paladar es rojo yugo que unce la llama roja de tu lengua...La oscuridad
se llena de auroras.

Ahora tu cuerpo, deliciosamente, como una estrella, tiembla en mis brazos...

Ya todas las tinieblas se han dormido.

Jorge Luis Borges

La antropología filosófica hebrea concibe al hombre de manera unitaria: todos sus miembros, sus órganos, sus partes, están indisolublemente unidos y relacionados. Todos constituyen, afirma Pidoux, aspectos de una misma realidad. "Tout ceci est encore confirmé par l'usage biblique relatif à d'autres organes, tels

que la bouche, les lèvres, la langue, le palais qui, employés les uns pour les autres, sont au service de la personne dont ils expriment les sentiments, les pensées, les actions."¹⁰⁶

Todo esto finalmente, toda esta concepción que la tradición hebrea tiene del hombre, está íntimamente relacionado con la visión que tiene del placer. Concebir al ser humano como una unidad completa, en la que todos sus miembros, internos y externos, están interrelacionados, en la que todos sus elementos participan en cualquiera de los ámbitos del *ser* del hombre hebreo, en donde no existe un rompimiento ni una disyuntiva, proyecta al hombre hebreo en una concepción en donde el goce, el amor, y el cuidado de sí, no sólo tiene cabida sino que es una exigencia ineludible que no presenta contradicción alguna.

Como se señaló anteriormente la carne y lo sensible tienen una importancia fundamental para los hebreos; lejos de rechazarlos, al menos en el *Cantar*, los incorpora a toda su vida, lo cual repercute en su relación con el placer: no sólo es posible, sino necesario, gozar la carne, lo sensible, a sí mismo y, por supuesto, al otro, cuya importancia es enorme. Tal y como se aprecia en dicho texto bíblico, la descripción de las partes del hombre y de la mujer, aparte de ser exquisita, tiene un significado esencial: denota su importancia y deben por tanto ser siempre amados, y sobre todo, amados placenteramente.

De este modo, la tradición hebrea que se manifiesta en el *Cantar* logra una relación con su *corporalidad* y con la del otro incluyente y liberadora: no existe rompimiento alguno. En virtud de ello, la concepción que tiene el hombre hebreo de sí, le excluye de un dilema ético rotundo, aun cuando se le presentan, por supuesto, otros de distinta índole.

Asimismo, para dicha tradición es válida la provocación y el disfrute del placer en el amado o amada. Al respecto, Pierre Grelot encuentra en los dos relatos concernientes a la creación del hombre y la mujer (Gn 2, 18-25; y Gn 1, 1, 27), tanto el origen de la sexualidad como el de su sacralidad. El sexo, como la vida, es sagrado porque su fuente primordial proviene de su creador: Dios. Sed fecundos, multiplicarse, y henchir la tierra es uno de los mandatos del Dios hebreo. Otro de ellos, no menos importante, es hacerse una sola carne, poseerse: "...la unión sexual presentará así una unión más profunda en la que todas las fibras del ser estarán implicadas"¹⁰⁷

¹⁰⁶ PIDOUX, Georges, *op. cit.*, p. 32

¹⁰⁷ GRELOT, Pierre, *La pareja humana en la Sagrada Escritura*, p. 46

La unión absoluta del hombre y la mujer es para la tradición hebrea manifestada en el *Cantar* un asunto primordial: es un mandato divino e ineludible. Para el dios hebreo, el hombre no debe de estar solo, debe tener compañía, debe estar acompañado de *alguien*, y no únicamente de algo. No puede quedarse su criatura predilecta a solas, y por ello crea a la mujer. Ambos, a partir de entonces, deberán compartir y, por supuesto, disfrutar lo que fue creado para ellos. Hans Walter menciona que la expresión de júbilo que tiene el hombre al ver a la mujer creada (*este vez sí que es...*), “anuncia el cumplimiento de una felicidad largamente deseada.”¹⁰⁸

El hombre hebreo, sostiene Walter, está destinado a amar, y hacia ahí tiende la relación que establece con el otro. “La relación amorosa entre marido y mujer no es algo secundario ni siquiera en los textos jurídicos [...] ni faltan descripciones impresionantes de amor apasionado...”¹⁰⁹, y alude, ejemplificando, al amor que Jacob tenía por Raquel: “sirvió, pues, Jacob por Raquel siete años, que se le antojaron unos cuantos días, de tanto que la amaba.”¹¹⁰ (Gn 29, 20). Por otra parte, la búsqueda incesante que emprenden los amantes, y su deseo de hallarse y poseerse, es una muestra más de la necesidad de hacerse una sola carne, de amarse y de gozarse, la cual está relatada de manera sublime en el *Cantar de los Cantares*.

Todo lo anterior refuerza mi interpretación respecto a la presencia del Dios hebreo en las relaciones amoroso-sexuales entre dos amantes. Es, precisamente, en el disfrute pleno de las mismas donde se manifiesta la divinidad.

Ahora bien, la fecundidad en el vínculo sexual a la que se refiere el Génesis no obedece totalmente, y esto es importantísimo, a un asunto moral, sino a uno de conservación de la especie: el hombre al inicio de la creación debe lograr su permanencia y la continuidad de la obra más importante de su Dios: él mismo; pero el objetivo de la unión sexual, en la tradición hebrea que se muestra en el *Cantar*, no es únicamente la reproducción, como se ha querido siempre por padres de la Iglesia, teólogos, obispos y/o sacerdotes. No lo es, porque, entre otras cosas, en dicha unión intervienen algunos aspectos, que lejos de excluir al placer, lo requieren, lo fortalecen, como por ejemplo, la exaltación de la Belleza tanto del hombre como de la mujer, presente a lo largo de los textos bíblicos. Este valor buscado y admirado transforma los vínculos sexuales completamente, pues se añade un *plus* extraordinario a las relaciones amorosas; el aspecto cultural, estético, interviene modificando lo primario. Los sentidos, las sensaciones, el

¹⁰⁸ WALTER WOLFF, Hans, *op. cit.*; p. 230

¹⁰⁹ *Ibid.*; p. 227

¹¹⁰ BIBLIA DE JERUSALÉN, p. 44.

deseo, se avivan, tienden a la creación, a la invención, al incremento, a traspasar los límites, a lo sublime, al continuo goce, en fin, a la búsqueda del placer.

Es significativo que en todo un libro de la Biblia, el *Cantar de los Cantares*, en donde los rasgos placenteros, sensuales, eróticos llegan al límite, en donde la relación amorosa entre dos amantes está expresamente mencionada, no se señale en ningún momento el asunto de la fecundidad. "El aspecto <fecundidad> no está prácticamente mencionado. En compensación, el amor del Bien-amado y de su esposa se expresa en largas efusiones líricas que integran, francamente y sin segunda intención todos los aspectos de la euforia amorosa, del placer sexual..."¹¹¹

La belleza, que es significativa para el hombre hebreo, modifica y realza el sentir y la concepción que tiene del vínculo sexual. Hay una búsqueda irrenunciable del placer a través de ella. Exalta las pasiones, pues produce un goce anhelado. Altera los sentidos, a los que valora en demasía, y los conduce al deleite último. "...la atención que se le presta a la belleza es sumamente antigua. Ya los padres de los primitivos gigantes eligen a sus mujeres por la belleza (Gén 6, 2). Las más celebradas mujeres de los orígenes de Israel son siempre bellas para el yahvista: Sara (Gén 12, 11.14), Raquel (29, 17). [...] Belleza es ante todo una cuestión del aspecto (*mar'ah*: 12, 11; 14, 16) y de la presencia (*to'ar*: 39, 6), o sea, de los colores y líneas del cuerpo. Lo dicho vale igualmente de la belleza varonil..."¹¹² Como es posible apreciar, y por supuesto disfrutar, esta exaltación de la belleza es llevada al límite en el *Cantar de los Cantares*.

Inclusive, se le adjudicó a la belleza la posibilidad de satisfacer a un hombre de edad. "Era ya viejo el rey David y entrado en años: le cubrían con vestidos pero no entraba en calor. Sus servidores le dijeron: <Que se busque para mi señor el rey una joven virgen que sirva al rey, y le atienda; que duerma en tu seno y dé calor a mi señor el rey.> Se buscó a una muchacha hermosa por todos los términos de Israel y encontraron a Abisag la sunamita, y la llevaron al rey. La joven era extraordinariamente bella; cuidaba y servía al rey, pero el rey no la conoció."¹¹³ (I R 1, 1-4)

No hay entonces un rechazo al placer por parte de la tradición hebrea que se manifiesta en el *Cantar*, en donde es buscado y deseado. Tan sólo las categorías con las que piensa al hombre; el amor y goce profundo por lo sensible y por los elementos; el vínculo codiciado de unión entre un hombre y una mujer, hasta fundirse por completo, deseando ser una sola carne; y la importancia, exaltación y

¹¹¹ GRELOT, Pierre, *op. cit.*, p. 91 y 92.

¹¹² WALTER WOLFF, Hans, *op. cit.*, pp. 102 y 103.

¹¹³ BIBLIA DE JERUSALÉN, P. 365.

deleite que posee y le produce la belleza, en dicho libro bíblico, le impiden a la antropología filosófica hebrea repudiar al placer. No hay entonces contradicción alguna en el hecho de que dos amantes gocen de sí plenamente ni tampoco que esta relación amoroso-sexual esté expresada en la Biblia.

Por lo anterior, bien podría decirse que al besar los labios se saborea a la vez el alma, o por ejemplo, al paladear un muslo se roza al corazón, o por qué no, al penetrar el espíritu se cimbra la carne. Sin embargo, es seguramente en el *Cantar de los Cantares* donde el encomio al placer en las relaciones amorosas y sexuales llega a su punto culminante, a través de la más sublime, pura, exquisita, y misteriosa proyección del *ser*: la forma poética.

III . 3. LA ETERNA FUENTE DE LA CERRAZÓN

Comenzaron entonces a oírse las dolientes voces, y yo llegué allí donde un gran llanto sonó hiriente en mis oídos. Me hallé en un lugar privado de toda luz que rugía como el mar tempestuoso cuando los vientos contrarios lo combaten. El huracán infernal, que jamás se aquieta, arrastra a los espíritus, y los muelen revolviéndolos y golpeándolos, hasta que llegan a la gran sima que los rodea. Entonces son los gritos, los quejidos y los lamentos y las blasfemias contra el poder divino. Supe entonces que son condenados a semejante tormento los pecadores carnales que la razón someten a los instintos.

Dante Alighieri

Así nos relata el poeta florentino, en el Canto Quinto de la *Divina Comedia*, su paso por uno de los círculos del Infierno, recorrido de la mano de otro gran poeta, el latino Virgilio, revelándonos la presencia de aquellos que al no haber sometido los instintos a la razón, de aquellos que al gozar placenteramente la vida, han sido condenados a pagar y a sufrir, por dicha "osadía", con su estancia en ese lugar. Tanto el placer, y en específico el placer sexual, como el cuerpo, han sido maldecidos y reprobados, por distintos motivos, a lo largo de los siglos. Uta Ranke-Heinemann en su espléndido libro *Eunucos por el reino de los cielos*¹¹⁴, recuerda algunos pronunciamientos al respecto y nos advierte que la condena a ambos no sólo ha provenido de la Iglesia católica y la tradición cristiana, sino

¹¹⁴ Véase RANKE-HEINEMANN, Uta, *Eunucos por el reino de los cielos*. Edit. Trotta, pp 334

también del mundo pagano. Sirva lo siguiente sólo como ejemplo de ese universo injurioso.

La finalidad de esta última parte del capítulo es, primero, mostrar algunas condenas realizadas al placer en diversos momentos, y segundo, exponer ciertos argumentos que se han esgrimido en su contra. Respecto al primer punto es necesario señalar que la mención que se realice de los autores o de las corrientes filosóficas no denota, de ninguna manera, la totalidad de su pensamiento ni tampoco se constituye en el asunto que se aborde. De nuevo, lo que sigue es sumamente general y sólo pretende mostrar ciertas posturas respecto al placer a lo largo de los siglos.

Obispos, sacerdotes, padres de la Iglesia, y teólogos, han arremetido a lo largo del tiempo en contra del placer sexual. La finalidad de la relación sexual ha marcado, en la mayoría de las veces, las opiniones, los juicios y las sentencias: si lo que se busca en ella es el mero goce, la condena es inmediata e irrevocable; lo único que la justifica es, en todo caso, la procreación, y si ésta se obtiene con el menor placer posible, mucho mejor.

La relación sexual sin fines procreativos, o durante la menstruación, ha sido y es todavía hoy, objeto de censura inmediata. Padres de la Iglesia como Clemente de Alejandría (siglo II), Orígenes (siglo II), y Jerónimo (siglo IV), obispos como Cesáreo de Arles (470-543), teólogos del siglo XIII, como Alberto Magno (1193-1280), Tomás de Aquino (1225-1274), Duns Scoto (1266?-1308), entre muchos otros más, vaticinaban toda clase de enfermedades, males, condenas, horrores, desgracias, herejías, deformaciones, que recaerían sobre los hijos que fuesen producto de una relación sexual durante la menstruación. El *Ordenamiento jurídico penal* del emperador Carlos V, por ejemplo, castigaba en su artículo 133, con pena de muerte, a aquellos que hicieren uso de medios anticonceptivos.

Si alguien influyó considerablemente a lo largo de los siglos, fortificando las raíces del discurso en contra del placer, del cuerpo, y, en general, contra todo aquello relacionado a la sexualidad, fue precisamente, el obispo de Hipona y padre de la Iglesia Agustín (354-430). Su pensamiento, constantemente aludido, aportó nuevos elementos de ataque y condena. Introdujo el miedo a la sexualidad. Señaló que mediante el placer producido por la relación sexual se transmitía el pecado original. "Para Agustín, la relación sexual está cargada de culpa y necesita de una razón que la exculpe cuando se realiza. Esa razón la encuentra en la procreación."¹¹⁵

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 41 y 42.

Asimismo, rechazó rotundamente el placer sexual pues sus secuelas son siempre nocivas: trae la pérdida de la voluntad, disminuye el pensamiento, ofusca el espíritu, y le es inherente, siempre, el pecado. El hijo, la fidelidad, y la indisolubilidad del matrimonio, son los tres bienes que justifican, para él, el acto sexual.

Los pronunciamientos de Agustín a lo largo de su obra, respecto a la sexualidad influyeron demasiado y sentaron un precedente que ha sido considerado en innumerables ocasiones, desde entonces hasta la fecha. Los siglos que siguieron a Agustín, lejos de cambiar, no sólo permanecieron, sino que, en muchos casos incrementaron el desprecio y la repulsa.

Varios siglos después, las enseñanzas de Agustín permearon en la Escolástica. Durante el siglo XI y XII (Escolástica primitiva), el matrimonio obedeció a dos fines principalmente: el primero, la procreación, y el segundo, más importante, evitar la fornicación: "...el matrimonio es el sanatorio para aquellos que, a causa de su debilidad, no consiguen vivir la virginidad, que es el auténtico objetivo propuesto...Los escolásticos primitivos ven en todos los casados a fornicarios potenciales cuya enfermedad...es en último término el placer sexual."¹¹⁶ El matrimonio, pues, como hospital y válvula de escape para los incurables enfermos libidinosos.

La condena al placer sexual y al cuerpo siguió presente durante toda esta época, así lo corroboran los señalamientos del cardenal Huguccio, y del papa Inocencio III. Alcanzarán después la cima de dichos pronunciamientos, en la Alta Escolástica, dos teólogos decisivos en la diatriba: Alberto Magno y su discípulo Tomás de Aquino.

Dominico alemán, nacido en 1193 y muerto en 1280, Alberto Magno arremetió en contra de la mujer y de los judíos. Siguiendo la línea de Agustín, consideró libre de pecado la cópula con fines reproductivos, mientras que la censuró si su fin era la obtención de placer. Señaló una serie de consecuencias físicas nocivas, producto de la relación sexual excesiva: envejecimiento precoz, volatización del cerebro, hundimiento y debilitamiento de los ojos, y muerte, entre otras.

Calificó al placer como: "un mal, castigo, sucio, contaminante, feo, vergonzante, morboso, degradación del espíritu, humillación de la razón mediante la carne, rastrero, deshonesto, degradante, compartido con las bestias, brutal,

¹¹⁶ *Ibid.*, p 142

corrupto, viciado, infecto, e infectante... (cf. Leopold Brandl, *Die Sexualethik des hl. Albericus Magnus*, 1954, pp. 45, 61, 73, 79, 80, 82, 83, 95, 96, 216)"¹¹⁷ La interiorización de las palabras de Agustín en Alberto Magno es evidente; sus improprios no difieren en demasía de su maestro y guía, el obispo de Hipona.

Por otro lado, una de las autoridades más importantes para la Iglesia católica, junto con Agustín, es otro representante de la Escolástica: el teólogo italiano Tomás de Aquino (1225-1274). Tanto uno como el otro, constituyen figuras en suma importantes e imprescindibles para dicha Iglesia; baste sólo repasar su influencia en los discursos y en las personas que los precedieron para así constatarlo. Tomás estuvo siempre a favor de la continencia y, como sus antecesores, despreció infatigablemente a la mujer y les confirió mayor inclinación al placer: "Porque en las mujeres hay más cantidad de agua, por eso pueden ser seducidas más fácilmente por el placer sexual" (*S. Th.* III q. 42 a. 4 ad 5) Resistir al placer sexual les resulta más difícil por el hecho de que ellas poseen 'menos fuerza de espíritu' que los varones (II-II q. 49 a. 4.)"¹¹⁸

Asimismo, reafirmandose en la tradición condenatoria, fustigó al placer sexual. Lo relacionó, como Agustín, con el pecado original, pues según Tomás de Aquino, a través del placer sexual, consecuencia de la cópula, se transmite dicho pecado. Señaló, como otros, una serie de secuelas perniciosas: "inhibe el uso de la mente", "opreme de la inteligencia", "absorbe el espíritu", entre varios más. Calificó la relación sexual mediante insultos: "suciedad", "repugnancia", "depravación", y "deshonra", son sólo algunos de ellos. Llegó incluso a señalar que una de las causas de la impotencia sexual, era resultado del encantamiento realizado por el diablo.

Justificó el matrimonio sólo por la procreación y encerró al acto sexual sólo dentro de dicho sacramento. En general, Tomás de Aquino no se apartó de lo que la tradición se había ya pronunciado. Sus ataques continuaron, y constituyeron, finalmente, un nuevo impulso para la incesante y larga serie de improprios.

Siglos después, el *Catecismo romano*, publicado en 1566, tres años después del concilio de Trento (1545-1563), resolvió, primero, no sostener relaciones sexuales con el fin de obtener placer, y segundo, evitar, en ocasiones, el acto sexual, para, en cambio, dedicarse a orar. El aumento de la gracia divina, señala Ranke-Heinemann, sería el premio obtenido para quien cumpla con dichos puntos. Reforzando la postura de la procreación como único fin del matrimonio, el papa

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 166

¹¹⁸ *Ibid.*

Sixto V (1520-1590) prohibió casar a los hombres que tuviesen alguna incapacidad para procrear.

Del mismo modo, la condena al placer sexual y la opinión acerca de la procreación como objetivo primordial del matrimonio ha estado presente durante los siglos posteriores al obispo Jansenio hasta nuestro siglo.

Por otro lado, el rechazo al placer sexual y al cuerpo por el mundo pagano ha estado presente en diversos autores, como por ejemplo, el médico de Marco Aurelio, el griego Claudio Galeno (siglo II d. C.), quien consideraba como un gran valor, entre otros, a la abstinencia sexual. Sin embargo, Ranke-Heinemann subraya que la prohibición a dicho placer, por parte de algunos pensadores griegos, no deriva de una condena moral, o de un pecado, sino de un asunto de orden médico. Menciona que para Pitágoras, Jenofonte, Hipócrates, Platón, y Aristóteles, el acto sexual debilitaba al hombre y era nocivo para la salud.

Distinta era la razón del médico Soriano, pues para él sólo la procreación justificaba las relaciones sexuales. Posteriormente, el estoicismo señalará al matrimonio como el único ámbito válido de esas relaciones, lo que trae consigo un reforzamiento de la fidelidad conyugal. Para el filósofo estoico, y preceptor de Nerón, Séneca, el placer sexual tenía como fin la procreación.

La necesidad de continencia influyó de tal manera, que hasta en las observaciones de la naturaleza del latino Plinio el Viejo (23-79 d. C.) estuvo presente, pues consideró al elefante como un animal en suma casto: "por pudor se acoplan los elefantes en lo oculto...Lo hacen solamente cada dos años y, por lo que se dice, no más de cinco días. El sexto día se bañan en el río y sólo después de lavarse vuelven a la manada. No conocen el adulterio. (*Historia natural* 8.5)"¹¹⁹ Ordenar moralmente el comportamiento del elefante, conferirle cierta capacidad autónoma de decisión, ignorando así su propio proceder natural, constitutivo de su especie, como si el propio animal se hubiese adjudicado reglas morales de observancia obligatoria, creándose con ello códigos morales, es ya el colmo del pensamiento austero.

La imagen creada del elefante por Plinio influirá considerablemente a lo largo de los siglos: "Le encontramos en Ricardo de San Víctor (+ 1173), en Alano de Lille (+ 1202), en una *Summa* anónima del siglo XIII (*Codex latinus monacensis* 22233) y en las obras de Guillermo Peraldo (+ antes del 1270). Le menciona también el obispo de Ginebra san Francisco de Sales (+ 1622) en su obra

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 17 (subrayado mío)

Philotea, que data del 1609 y que contiene consejos espirituales. El elefante siempre se ha presentado como modelo a los esposos”¹²⁰

Basten por el momento los anteriores ejemplos para mostrar la reiterada condena al placer sexual a lo largo del tiempo. Aunada a ella, el desprecio y rechazo al cuerpo ha sido también una constante. Además de los motivos médicos y “morales” esgrimidos en contra de ambos, hay otros argumentos (siete), algunos totalmente distintos entre sí, mediante los cuales se le ha repudiado. Fernando Savater los reúne en un capítulo cuyo nombre es ilustrativo: “El escándalo del placer”. Menciona a continuación, brevemente, en qué consisten y cuál es la crítica que ahí se realiza.

El primero desprecia al placer porque es común para todos: animales y hombres, por igual. Lo que se encuentra en el fondo es el rechazo a que tanto unos como otros *compartan* un mismo móvil: “el placer es algo demasiado general, demasiado poco *selectio* (y demasiado poco seleccionador) para servir de sustrato a las opciones que distinguirán entre *alto* y *bajo*.”¹²¹ Sin embargo, Savater afirma que la diferencia entre ambos radica en la concepción que tengan del móvil compartido, y en la relación que establezcan con el mismo. Añade, además, que si bien los virtuosos y los viciosos no provienen de diferente origen logran ser, cada uno, algo distinto.

El segundo argumento califica al placer de impuro, pues se encuentra siempre mezclado, ligado con el dolor. Lo que pretende este argumento es separar o desvincular al placer del dolor. Aquí el autor de *Invitación a la ética* apunta que el error fundamental está en concebir precisamente al placer como algo completamente opuesto al dolor, y esto es difícil que no sea así, pues la mayoría de las veces se encuentran íntimamente vinculados. Pero lo que se le opone, en todo caso, al placer es el desagrado o el rechazo. Afirma que es imposible desarrollar la disposición al deleite sin asumir la función e incluso la fatalidad del sufrimiento; y advierte, sin embargo, que el sentido del dolor está en el placer y no al revés.

El tercer argumento está en contra del placer porque lo concibe como algo que no es positivo, porque pretende aliviar o suprimir el dolor. Para esta postura lo único eficaz, valedero, es el sufrimiento. “¿Cómo convertir en guía u objetivo de la virtud algo que carece de entidad propia, que no es más que un cese o supresión?”¹²² Considera necesario distinguir el placer de la satisfacción, ya que el

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ SAVATER, Fernando, *Ética como amor propio*, p. 123.

¹²² *Ibid.*; p. 127

primero, aún cuando parte del segundo, lo sobrepasa. Gracias a los distintos placeres, el hombre logra crear e inventar.

La razón principal de este argumento está en acusar al placer de pasividad, pues según su discurso, le es inherente la inactividad: el sujeto no desea ningún cambio pues podría afectar el estado placentero en el que se encuentre. Savater considera falaz este argumento, pues la supuesta pasividad es en realidad un goce extático válido y extraordinario, y además, al poseer el hombre lo que tanto anhelaba, lejos de inmovilizarlo, lejos de suprimirse su deseo, se incrementa, ya que ahora tiene lo que tanto buscó y por ello lo ama y lo disfruta. No se elimina el deseo, se intensifica. "Asumir la quietud y *saborearla* es la última lección de la razón práctica, su ápice. [...] Ese placer cada hombre lo ha de experimentar por sí mismo, de forma individual y antigregaria. Ahí está el escándalo, siempre inspirado por la superstición clerical que nos quiere perpetuamente *congregados* en espera de un objetivo superior y futuro."¹²³ ¿Se encuentra aquí la fuente originaria de la que brotan interminablemente las condenas y los insultos al placer de aquellos que forman parte del universo injurioso que Uta Ranke-Heinemann maravillosamente describe? Posiblemente.

Repudiar al placer por ser algo caprichoso y subjetivo, es el cuarto argumento esgrimido en su contra. El problema consiste aquí, según Savater, en la imposibilidad de universalizar e instituir al placer a la disciplina racional sofocante. "el placer es lo que le pasa a uno -o lo que uno cree que le pasamientras que la razón práctica debe atarearse en establecer lo que traspasa a todos, la Ley cuyo respeto constituye la moralidad."¹²⁴ La dificultad para la Razón surge al no poder asir y controlar absolutamente todo. Instaurado el discurso de la Razón como el único válido, todo lo demás, todo aquello que no se reduzca a los límites de su cuadro conceptual, seguro, confiable, debe ser rechazado, repudiado, excluido.

Es, en todo caso, la *monopolización* de la Verdad: "¿Es de veras más difícil hacer concordar los placeres entre sí de lo que evidentemente resulta hacer concordar la razón consigo misma?"¹²⁵

El quinto argumento reprueba al placer por ser algo que proviene de la naturaleza y no de un acto libre, autónomo del hombre, lo cual, por tanto, lo encadena. Al considerar al placer algo en suma orgánico, le resta toda dignidad posible. Este planteamiento separa tajante e irreconciliablemente al cuerpo del

¹²³ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 132.

alma, de la mente, o del espíritu. El dualismo en él es patente: divide al hombre de manera irremediable. El control de la Razón debe ser omnipresente, ningún acto puede realizarse sin ser antes debidamente razonado. Al respecto, Savater, y no sólo él, no observa contradicción alguna entre la libertad humana y la corporalidad. Pueden coexistir sin desgarrar al hombre, sin crearle fracturas: “en la vida *buen*a se reúnen los placeres corporales y los espirituales a cuyo equilibrio llamamos *cordura* y cuya posibilidad instituida merecería ser llamada *civilización*.”¹²⁶

El sexto argumento arremete en contra del placer por ser “transitorio, parcial, engañoso y falso”. Para empezar, señala Savater, el placer supera la dualidad apariencia-realidad: es difícil que pase desapercibido: cimbra la totalidad, deja huella, marca. Por otra parte, el hecho de que sea breve no significa que sea falso: la vida también lo es y no es por ello falsa. Respecto a la parcialidad del placer, recuerda a Nietzsche: el peligro de la imposición de los valores “transmundanos”, totalitarios, en el que el olvido de la tierra, el olvido de sí, el olvido del hombre en aras de un mundo ideal, sofocante, “válido”, niega al individuo por completo, digamos...lo ahoga. “Lo total bloquea la comunicación, *inunda* la receptividad del otro: para comunicar hay que parcializar, hay que aceptar la fragmentación. En cuanto urgencia lograda de parcialización -y por tanto querencia de lo concreto- el placer se opone a la totalidad cuya verdad es la supresión insignificante de lo individual.”¹²⁷

Por último, el séptimo argumento descalifica al placer porque, a su juicio, aísla a los hombres, los separa, los enfrenta, y los vuelve más egoístas. Según este argumento, mientras el placer nos aleja el dolor nos une; el placer nos individualiza. Señala que en algunos casos esto es cierto, pero no ve nada de malo en ello: “Somos personas individuales porque podemos proponernos disfrutar y distinguimos en la asunción vital de nuestros goces. Y la sociedad buena no tiene objetivo superior que posibilitar y facilitar los goces de las personas que la componen: no hay <unidad de destino en lo universal>, sino <pluralidad universalizada de destinos particulares>.”¹²⁸ Pero tampoco es cierto del todo, pues manifiesta que lejos de separar, el placer nos une, nos vincula: por lo general, se necesita la complicidad de alguien o de varios para sentir, para amar, para gozar.

De esta manera, mostrando a manera de ejemplos ciertos ataques y argumentos en contra del placer, concluyo este tercer capítulo para realizar en el próximo la exégesis al *Cantar*.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 137

¹²⁷ *Ibid.*, p. 141

¹²⁸ *Ibid.*, p. 143

CAPÍTULO IV

Se agriceta el labio nace la palabra
El cielo agita su collar sonoro sus brazaletes de campanas
Corremos montados en el ciervo que perseguimos
Aquí es allá
Traspasamos la estallante homaza
Que mueve rizos de mármol en la cornisa
Hemos llegado
Por una rendija en el misterio
Al corazón de la palabra hemos llegado

Marco Antonio Montes de Oca

Es momento pues de adentrarse al tantas veces mencionado *Cantar de los Cantares*. Explorar sus versos, escudriñar sus conceptos, recorrer sus versículos, indagar sus palabras, con el fin de encontrar indicios o señales que muestren la presencia del placer en la relación amoroso-sexual que sostienen dos amantes cualesquiera, con el objetivo de destacar aquellos elementos que indiquen la existencia de rasgos placenteros en dicha relación, con motivo, en fin, de resaltar los momentos en los que el placer brota exquisita e indudablemente. Esa es pues la finalidad de este último capítulo.

Analizaré al *Cantar* mediante la división que la Biblia de Jerusalén realiza al mismo: un Título y Prólogo, Cinco Poemas, un Epílogo, y Apéndices. En otras traducciones dicha división se modifica o es inexistente. Utilizaré, además, los comentarios que al texto bíblico han elaborado algunos exégetas e investigadores, con el fin de aclarar dudas o de reafirmar posturas. Asimismo, comenzaré el análisis del *Cantar* a partir del versículo 1, 2, debido a que el Título del libro y su atribución a Salomón ya fue comentado en el segundo capítulo. En la exégesis que realice, me concentraré en aquellos versículos en los que considere que el placer está presente en la relación amoroso-sexual que sostienen la amada y el amado, y por lo tanto, examinaré al libro bíblico a través de otra de las formas utilizadas para interpretar a la Biblia: *per quaestiones*, es decir, interrogándola respecto a la existencia del placer en el mismo.

Cabe también insistir en que es necesario considerar dos de las figuras expresivas más importantes para comprender e interpretar una obra. en este caso el *Cantar*, para la Hermenéutica de Texto: las metáforas y los símbolos, a los que dicho libro bíblico recurre permanentemente. De igual manera, debe hacerse uso de un recurso válido e indispensable, no sólo para analizar el texto sino también para disfrutarlo: la imaginación, aquella facultad creativa que permite establecer vínculos coherentes entre los versos o los poemas a partir de la totalidad del libro bíblico. Por último, es importante relacionar los versículos del libro con su totalidad, con el fin de no perder su sentido ni su integridad, ni tampoco su esplendor.

PRÓLOGO

En torno a mí estoy viendo tu cintura de niebla
y tu silencio acosa mis horas perseguidas,
y eres tú con tus brazos de piedra transparente
donde mis besos anclan y mi húmeda ansia anida.

Pablo Neruda

Es la novia quien comienza la serie de manifestaciones intermitentes, haciéndolo de una manera contundente: desde el inicio brotan las imágenes estimulantes y la fuerza conmovedora que no cesará en ningún momento. Buzy observa en el Prólogo, el primer enunciado de los temas que estarán presentes a lo largo del *Cantar*: el deseo, la contemplación y la posesión placentera. Cito a continuación el primer párrafo del Prólogo:

- 1 2 *¡Que me bese con los besos de su boca!*
Mejores son que el vino tus amores:
- 3 *mejores al olfato tus perfumes:*
ungüento derramado es tu nombre,
por eso te aman las doncellas.

La búsqueda constante y el deseo de posesión se muestra desde el comienzo del libro. En esta ocasión es la novia (me referiré también a ella, a lo largo del capítulo, como la esposa, o la amante, y lo mismo haré con el novio: el esposo o el

amante, pues así se le ha traducido o nombrado) quien invoca al novio, apeteciendo sus besos, el anhelo de encontrarse con él es evidente. La novia desea sus besos, hay, de alguna manera, una súplica. Además, la reiteración de los besos y de la boca acentúa el aspecto sensual del reclamo.

La segunda línea es sumamente reveladora: para la tradición hebrea el vino tiene una importancia enorme pues es uno de los elementos más preciados, además de poseer un valor simbólico notable. Las alusiones al vino están presentes en distintos momentos de la Biblia; por ejemplo, Salmos 104, 15 menciona que esa bebida recrea el corazón del hombre, y en Eclesiástico 40, 20 se asegura que lo pone contento (recuérdese lo que se mencionó sobre el corazón, *leb*, en el capítulo anterior).

Buzy en su comentario al *Cantar* señala que el vino, en 1.2 es el símbolo de todos los placeres que puede dar el mundo, y agrega que constantemente se le señala como la causa de sensaciones agradables, y que saborearlo produce un goce embriagador.

Asegurar entonces que los amores del novio son mejores que el vino es conferirles una importancia asombrosa y un estado extático indiscutible. Esta línea mostraría por sí sola la existencia del placer en la relación amoroso-sexual entre dos amantes en el *Cantar*. La alusión al vino se producirá con esa fuerza y ese carácter sublime a lo largo del libro bíblico.

La novia elogia después los perfumes de su amado. Si el tacto fue un sentido primordial en la anterior frase, ahora lo es el olfato. Los olores que mayor placer le producen a la novia son los perfumes de su novio. Se muestra, como se señaló en el capítulo anterior, que lejos de despreciar lo sensible, la tradición hebrea que se manifiesta en este texto, lo enaltece de manera sublime. Luego, sin apartarse de lo sensible, la amada alude al nombre de su novio, el cual se esparce, para ella, a manera de bálsamo.

Ahora bien, a qué se refiere la esposa cuando señala que por esas características las doncellas aman a su amado; y, además, quiénes son ellas. Respecto a esto último, varios exégetas coinciden en que las doncellas son las amigas de la novia y quienes conforman el Coro que aparece en el *Cantar*. Su función, según Roland Murphy y O. Carm, es "...apoyar el desarrollo del tema amoroso."¹²⁹ Por otra parte, es tan intenso el poder seductor y el encanto del novio que por eso despierta el enamoramiento, la pasión, y el deseo de las doncellas, y

¹²⁹ MURPHY, Roland E y O CARM, *op. cit.*, p. 439

por eso también lo aman, en esto coinciden Félix Asensio y Buzy. Entendiéndolo así, adquiere sentido la última línea del segundo y último párrafo del Prólogo:

4 *Llévame en pos de ti: ¡Corramos!*
El Rey me ha introducido en sus mansiones;
por ti exultaremos y nos alegraremos.
Evocaremos tus amores más que el vino;
¡con qué razón eres amado!

En esta parte, el deseo de la amada de estar con su amado es claro, ella lo manifiesta así y lo hace de manera apremiante: *¡Corramos!*, es decir, urge a su esposo a encontrarse con ella. Es importante tomar en cuenta esta expresión que se refiere tanto a ella como a él, pues aclara lo que sucede después: cuando la novia dice que por el novio “*exultaremos y nos alegraremos*” y “*evocaremos tus amores más que el vino*”, alude a ambos, al amado y a la amada, y no como se puede creer a la novia y las doncellas. Gracias al novio la pareja gozará y evocará más al amor que al vino: “It is possible the singer here is still the woman rather than a chorus of women. The ease with which the Song changes person, without necessarily a change of singer, has already been observed.”¹³⁰ El deseo y la dicha de estar unidos aparece ya desde el comienzo; es, quizá, el preludio de los amores apasionados que ambos desean y que desembocarán en una goce sin límite.

Por otra parte, el *Rey* simboliza, según exégetas y comentarios al *Cantar*¹³¹, al esposo, quien introduce a la esposa a sus *mansiones*, como ella misma lo dice. Estas mansiones han sido también traducidas como “alcobas” (Asensio), “chambers” (Garret), o “appartements” (Buzy). Asimismo, es significativo que después de haberla introducido, la novia anuncie que gracias a su amado ambos gozarán de sí, pues manifiesta la presencia del placer en su relación amoroso-sexual.

Además, por segunda ocasión en tan sólo dos párrafos se exaltan los amores del amado que están por encima del vino. Finalmente, la expresión con la que termina el Prólogo confirma los encantos de su esposo y reitera la razón por la cual es amado por las doncellas. Así pues, el Prólogo es apenas el comienzo de una larga serie de cantos en los que los amantes se buscan, se contemplan, se

¹³⁰ GARRET, Duane, *op. cit.*, pp. 385 y 386

¹³¹ En esto coinciden Félix Asensio, Duane Garret, quien advierte que no debe concebirse al Rey como tal, sino como una figura simbólica del novio pues se utiliza un lenguaje amoroso, además de las notas al *Cantar de los Cantares* de la Biblia de Jerusalén, entre otros.

describen, se poseen, y se aman, a cada instante; en los que se busca el placer constantemente, pues es lo que se anhela en todo momento

PRIMER POEMA

Tú eres más que mi tacto porque en mi
tu caricia acaricias y desbordas.
Y así toco en mi cuerpo la delicia
de tus manos quemadas por las mías.
Yo solamente soy el vivo espejo
de tus sentidos. La fidelidad
del lago en la garganta del volcán.

Carlos Pellicer

En el primer poema ya no sólo está presente la novia sino que en él intervienen con su propia voz el Coro, del que se habló párrafos atrás, el novio, y cantan a dúo los amantes. La búsqueda del amado, el deseo de estar con él, la rebeldía para conseguirlo, la contemplación mutua, las hermosas descripciones y halagos entre ellos, y el reposo gozoso se intensifican estando presente, en todo momento, el placer en la relación amoroso-sexual que ambos sostienen. Reproduzco a continuación, el inicio de este poema en el que la novia continúa hablando:

- 5 *Negra soy, pero graciosa, hijas de Jerusalén,
como las tiendas de Quedar,
como los pabellones de Salmá.*
- 6 *No os fijéis en que estoy morena:
es que el sol me ha quemado.
Los hijos de mi madre se airaron contra mí:
me pusieron a guardar las viñas,
¡mi propia viña no la había guardado!*
- 7 *Indícame, amor de mi alma,
dónde apacientas el rebaño,
dónde lo llevas a sestar a mediodía,
para que no ande yo como errante
tras los rebaños de tus compañeros.*

Estos dos párrafos son sumamente interesantes. En principio, la novia se rebela en contra de sus hermanos, quienes irritados con ella le han asignado trabajos en el campo (que según Buzy sólo están destinados en Oriente a los hombres), que en un principio ella cumple pero que después se opone a ellos, abandonándolos, con el fin de salir en busca de su amado, hay un acto de voluntad y rebeldía inquebrantable de la amada. Asimismo, es significativo que aparezca de nuevo el asunto del vino, ahora plasmado en las viñas, que son abandonadas por la amada a causa de su deseo por estar junto con su amado. Otra vez las viñas (el vino) quedan relegadas, o por debajo del placer que le produce su novio.

Por otra parte, la negrura de su piel proviene, precisamente, del trabajo que ha desarrollado en el campo, en las viñas. Sin embargo, este dato contiene una sensualidad exquisita: su piel está bronceada, hay una exaltación de lo sensible, y de lo visual. La imagen de la piel quemada por el sol enaltece los sentidos y le otorga a la amada un sabor especial, que se complementa cuando ella misma señala que es negra, *pero graciosa*. Cabe señalar que en lugar de “graciosa”, Asensio traduce ese término por “hermosa”, Duane Garret por “lovely”, y Buzy por “belle”, intensificando así el atractivo físico de la amada. (Recuérdese, como se señaló en el capítulo anterior, el papel primordial que tiene la belleza para la tradición hebrea, y su importancia, por supuesto, respecto al placer en las relaciones amoroso-sexuales).

La novia sale entonces en busca del amado, arriesgándose mediante una decisión propia, y demanda a su novio el lugar donde apacienta a su rebaño para que no falle en su búsqueda, no lo confunda con alguno de sus pares, y logre así encontrarlo. Ante este llamado, el Coro es quien la auxilia:

8 *Si no lo sabes, ¡oh la más bella de las mujeres!
sigue las huellas de las ovejas,
y lleva a pacer tus cabritas
junto al jacal de los pastores.*

En este párrafo se reitera la hermosura de la amada, además de que el Coro estimula a la novia a seguir buscándolo.

El encuentro deseado se produce, interviniendo por vez primera en el *Cantar* el novio, quien comienza la serie de halagos y de sugestivas descripciones que serán seguidas por la novia a lo largo del libro bíblico:

- 9 *A mi yegua, entre los carros de Faraón,
yo te comparo, amada mía.*
10 *Gracias son tus mejillas entre los zarcillos,
y tu cuello entre los collares.*
11 *Zarcillos de oro haremos para ti,
con cuentas de plata.*

Es necesario tener presente, como lo señalé en el capítulo primero y al inicio de éste, que el *Cantar* hace uso de un lenguaje poético en torno al amor que dos amantes se tienen, en el que la presencia de metáforas, de imágenes, y de representaciones simbólicas deben tomarse en cuenta como tales. El amado, emocionado por el encuentro con la novia, la compara con una yegua, que es, según Buzy, la cabalgadura real del desierto, más dulce que el caballo u otro animal ahí utilizado: ese carácter la hace entonces única y preferida. Hay pues un halago respecto a su singularidad.

De igual manera, el amado ensalza tanto sus mejillas como su cuello, destinado a portar pendientes y collares de elementos sumamente preciados: el oro y la plata. El esposo va formando así, de manera exquisita, la imagen física de su amada.

Después de esta intervención, la amada y el amado intercambiarán halagos con tal intensidad y pasión, que llevarán a los enamorados a un desenlace en el que ambos quedan abrazados, y en donde los rasgos placenteros en la relación sostenida entre ellos son notables. Según el comentario al *Cantar* de la Biblia de Jerusalén, las plantas, los perfumes, y las sustancias, que están presentes en el siguiente párrafo, muestran el enorme placer que les provoca su encuentro:

- 12 - *Mientras el rey se halla en su diván,
mi nardo exhala su fragancia.*
13 *Bolsita de mirra es mi amado para mí,
que reposa entre mis pechos.*
14 *Racimo de alheña es mi amado para mí,
en las viñas de Engadí.*

Buzy señala en su comentario que la mirra es para la novia un perfume dulce, atractivo, y embriagador, que se impregna de manera deliciosa sin hartarle jamás, lo cual es, según él, una forma poética de decirle que su amor está siempre

presente. Para Duane Garret la amada experimenta su fragancia cuando ambos duermen juntos

Cabe señalar que en ocasiones el novio o la novia se refieren a sí mismos o al otro como pastores, como reyes, como amados, o como esposos. Esto no debe sorprender pues como se señaló anteriormente, el lenguaje en el que se manifiesta el *Cantar* es poético, lleno de metáforas y simbolismos, a través de los cuales los sujetos principales se conciben y alaban. Y debido a que se expresa dicho libro bíblico mediante un lenguaje poético, es que están presentes una serie de elementos naturales a lo largo del mismo, que le confieren una determinada atmósfera especial, y que denotan que para la tradición hebrea dichos elementos sensuales eran sumamente apreciados.

Luego de la intervención de la esposa suceden dos halagos en los que el placer está presente de manera contundente:

15 - *¡Qué bella eres, amada mía,
qué bella eres!
¡Palomas son tus ojos!*

16 - *¡Qué hermoso eres, amado mío,
qué delicioso!
Puro verdor es nuestro lecho.*

En principio, no sólo reconocen los amantes en su encuentro su hermosura sino que además lo expresan al otro directamente. Los ojos de la paloma simbolizan, según algunos comentaristas, la dulzura y el encanto de la novia. Sin embargo, quizá el mayor rasgo placentero proviene del carácter *delicioso* que tiene el amado para ella. Lo delicioso es algo que se desea pues produce placer. El amado es entonces, para ella, alguien exquisito que le produce demasiado placer.

Por otro lado, según apunta Duane Garret, el que su lecho sea *puro verdor* denota la existencia de rasgos lujuriosos y lozanos. El exceso en el goce sexual, con una fuerza incontenible, en el lecho de los amantes, manifiesta rotundamente la presencia del placer en la relación amoroso-sexual de ambos en el *Cantar*. De igual modo, bien podría este párrafo justificar la existencia de rasgos placenteros en el libro bíblico.

Luego del siguiente versículo, que para Garret encierra una intensa visión romántica del lugar idílico y amoroso de los dos esposos, se producen ciertas descripciones proferidas por ambos y que desembocarán en un encuentro amoroso,

quedando la novia rendida en un sueño profundo en los brazos de su amado, dando fin así al primer poema del *Cantar*:

17 - *Las vigas de nuestra casa son de cedro,
nuestros artesonados, de ciprés.*

- 2
- 1 - *Yo soy el narciso de Sarón,
el lirio de los valles.*
2 - *Como el lirio entre los cardos,
así mi amada entre las mozas.*
- 3 - *Como el manzano entre los árboles silvestres,
así mi amado entre los mozos.
A su sombra apetecida estoy sentada,
y su fruto me es dulce al paladar.*
- 4 *Me ha llevado a la bodega,
y el pendón que enarbola sobre mí es Amor.*
- 5 *Confortadme con pasteles de pasas,
con manzanas reanimadme,
que enferma estoy de amor.*
- 6 *Su izquierda está bajo mi cabeza,
y su diestra me abraza.*
- 7 - *Yo os conjuro,
hijas de Jerusalén,
por las gacelas, por las ciervas del campo,
no despertéis, no desveléis al amor,
hasta que le plazca.*

Hay en lo anterior una desbordante cantidad de imágenes sumamente bellas y sugestivas. En 2, 2 se reitera la singularidad de la novia, quien es única frente a las demás *mozas*. Además, la imagen de la amada como lirio, en contraposición a los cardos, le confiere una dulzura y suavidad extrema. Ella, por supuesto, le devuelve el piropo en 2, 3, quien también es único entre los demás.

El carácter placentero del novio vuelve aparecer tal y como en 1, 16, cuando ella señala en 2,3 que el fruto de su amado, representado él por el manzano, le es dulce a su paladar: le causa una sensación agradable; además, el cobijo de su sombra es también para ella algo confortable. Al respecto, Buzy señala sobre este

caracter refrescante: "La figure de l'arbre se poursuit: l'arbo offre son ombre et son fruit. l'épouse jouit de l'une et de l'autre. L'ombre tempere la chaleur qui a dû mettre en sueur la voyageuse; le fruit lui donne sa suavité et son rafraîchissement."¹³² Con estos dos momentos, se produce ya el encuentro físico de ambos y no sólo el visual.

Él después la introduce a la *bodega*, como lo traduce la *Biblia de Jerusalén*, la cual señala en su comentario al libro bíblico, que es "la casa del vino" o "la sala del banquete", y hace referencia a las fiestas de matrimonio (En dicha traducción y significado coinciden Buzy, Garret, y Fray Luis de León¹³³, entre otros). La intención de introducirla ahí es invitarla al festín espiritual y físico, que para los hebreos no hay oposición, del amor y gozar completamente uno del otro. El placer está presente en estos versos ineludiblemente, y además, vuelve a aparecer la figura del vino vinculada al amor y al placer. Según Fray Luis de León, la segunda línea de 2, 4 da a entender que ella lo siguió por el inmenso amor que le tenía.

Es tan fuerte y profunda la embestida amorosa para la amada que, enferma de amor, pide ser reanimada con manzanas y pasteles de pasas. Buzy comenta que las manzanas son el símbolo de las frutas más agradables. Su amor por él llega al límite, se tambalea, él la socorre, y ambos quedan abrazados. Finalmente, el amado pide a las amigas de la novia no despertar ni al amor, ni tampoco a ella, como algunas versiones lo traducen, hasta que así lo desee (tanto el amor como ella). Asimismo, las figuras de las gacelas simbolizan la gracia y belleza femenina. Terminó así el primer poema, en donde los rasgos placenteros en la relación que los amantes sostienen están presentes a lo largo del mismo.

SEGUNDO POEMA

Ventana sobre una mujer/I

Esa mujer es una casa secreta.
En sus rincones, guarda voces y esconde fantasmas.
En las noches de invierno, humea.
Quien en ella entra, dicen, nunca más sale.
Yo atravieso el hondo foso que la rodea. En esa casa seré habitado. En
ella me espera el vino que me beberá. Muy suavemente golpeo a la puerta,
espero.

Eduardo Galeano

¹³² BUZY, *op. cit.*, p. 307

¹³³ Vease DE LEÓN, Fray Luis, *El Cantar de los Cantares*. Edit. Espasa-Calpe

Este segundo poema guarda una armonía y temática maravillosa. Aun cuando los dos amantes aparecen en él, es la novia la que adquiere un papel preponderante, tanto por la forma como por el contenido del mismo. Respecto a la primera, la amada interviene en casi todo el poema, no sólo hablando por sí misma, sino que a través de ella conocemos lo que el amado dice: ella es quien nos lo comunica. Por otra parte, en relación con el contenido, el deseo y el impulso de la novia por estar junto con su amado, de encontrarse con él, de unirse y de gozarse, se intensifica y manifiesta mediante una fuerza incontenible.

Es evidente en todo el poema la voluntad de la amada con la que emprende la búsqueda de su esposo: hay una tendencia desmedida en su proceder, en la que la búsqueda del placer es primordial.

Este poema comienza en un momento distinto (posterior, tal vez) al del final del primero. La amada se encuentra dentro de su casa, escucha primero la voz de su novio, y después lo observa: está afuera de su morada.

- 8 *¡La voz de mi amado!
Helo aquí que ya viene,
saltando por los montes,
brincando por los collados.*
- 9 *Semejante es mi amado a una gacela,
o a un joven cervatillo.*

*Vedle ya que se para
detrás de nuestra cerca,
mira por las ventanas,
atisba por las rejas.*

Ahora es ella quien hace uso de la figura de la gacela y el ciervo, otorgándole de ese modo al poema una armonía y continuidad, respecto al final del anterior, espléndida. Inmediatamente después, él invita a ella de una manera sumamente estimulante a escaparse y reunirse juntos, para gozar uno del otro. Es el preludio de la posesión placentera de ambos, que se dará después.

- 10 *Empieza a hablar mi amado,
y me dice:
<Levántate, amada mía,
hermosa mía, y vente.*
- 11 *Porque mira, ha pasado ya el invierno.*

- han cesado las lluvias y se han ido.*
12 *Aparecen las flores en la tierra.*
el tiempo de las canciones es llegado,
se oye el arrullo de la tórtola
en nuestra tierra.
13 *Echa la higuera sus yemas.*
y las viñas en cierne exhalan su fragancia.
¡Levántate, amada mía,
hermosa mía, y vente!
14 *Paloma mía, en las grietas de la roca,*
en escarpados escondrijos,
muéstrame tu semblante,
déjame oír tu voz;
porque tu voz es dulce,
y gracioso tu semblante.>

Las figuras que utiliza el novio, las representaciones simbólicas, los momentos y las imágenes exquisitas, las fragancias deliciosas, los elementos húmedos y frescos, ahí descritos, además de ser formas poéticas sumamente bellas, constituyen rasgos placenteros en torno a la relación de los dos amantes.

En dos ocasiones (2, 10 y 2, 13) el novio insiste a su novia irse con él, y se reitera además, como ha sucedido en otros lugares del libro bíblico, la belleza de la amada. La compara de nuevo con una paloma, y anuncia en 2, 12 la pertenencia de ambos a un mismo lugar. Por lo que se desprende de 2, 14 el novio desea encontrarse con ella en un lugar solitario y de difícil acceso; hay un inmenso anhelo de estar apartados de todo y de todos, de encontrarse alejados y perdidos.

La figura del vino, con su carácter delicioso y placentero, vuelve a estar presente en 2, 13, y se encuentra vinculada, mediante el siguiente párrafo que continúa el segundo poema, con el deseo de los amantes de no ser interrumpidos cuando ambos estén juntos, amándose y gozándose.

- 15 *Cazadnos las raposas,*
las pequeñas raposas
que devastan las viñas,
pues nuestras viñas están en flor.

Las dos líneas que siguen contienen una riqueza temática y una fuerza expresiva absolutas:

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

En principio, muestra la pertenencia total e indiscutible de los dos amantes. Esta mutua posesión es seguida de una afirmación que asegura el vínculo entre ambos: *él pastorea entre los lirios*. Es sumamente importante recordar el anterior poema, pues en 2, 2 el novio compara a su amada con el *lirio*. Siguiendo entonces con esa misma figura simbólica, y teniendo en cuenta que el *Cantar* se expresa a través de formas poéticas y metafóricas, el hecho de que ella asegure que su amado *pastorea entre los lirios*, vuelve la frase sumamente sugestiva: él merodea, apacienta y sacia sus deseos, sus pasiones, y su amor *entre los lirios*, es decir, en ella.

Feuillet encuentra en este párrafo (2, 16) la escisión tajante, radical, entre la interpretación literal y la interpretación alegórica. Señala que la primera línea no presenta problema alguno, pero que es en la segunda donde se dividen los exégetas, pues a partir de cómo se entienda el verbo *pastorear*, *paître* (apacientar), el texto adquiere diversos sentidos. Comenta que si se entiende en sentido metafórico, la línea significa que el amado encuentra su placer en la joven amada, en donde los atractivos, y los encantos de ella están simbolizados por los lirios, y recuerda también el pasaje del quinto poema, citado arriba.

Asimismo, señala que según Haupt "*paître parmi les lis*", significa "descubrir la desnudez; que Kuhn compara aquí al amado con un animal que se apacienta, tal y como se le ha comparado con una gacela o con un cervatillo, y que el autor del *Cantar* escoge dichos animales a causa de la libertad que en las relaciones sexuales muestran.

Feuillet sin duda alguna asevera que 2, 16 manifiesta el tema fundamental del *Cantar*: "...le désir intense qu'ont le bien-aimé et la bien-aimée de se rencontrer définitivement et de jouir l'un de l'autre."¹³⁴ Acerca de los significados de 2, 16 Dubarle afirma que ahí se hace patente la mutua pertenencia de los amantes; Roland Murphy, y O. Carm que dicho pasaje expresa la unión de los dos

¹³⁴ FEUILLET, *op. cit.*, p. 282

novios y que los lirios muestran las delicias de la amada, y Félix Asensio comenta que la esposa en 2. 16 proclama la unión mutua con el esposo.

Después de lo anterior, después de invitar el amado a su novia a escaparse juntos, y después de haber ratificado la mutua posesión, deseo y placer que existe entre los amantes, ella le pide a su amado regrese lo más pronto posible:

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

El comentario al *Cantar de la Biblia de Jerusalén* señala que la *brisa del día* es en Palestina el viento de la tarde, y que cuando las sombras se alargan parece que huyen. Así pues, la tarde cae y el amado se separa de la novia, retornando al sitio donde antes estaba. Vuelve a aparecer la figura de la gacela, con su característica agilidad, que demanda la novia a su amado en su huida.

El deseo de encontrarse de nuevo con él se manifiesta después. La novia busca al amado desesperadamente; está sumamente inquieta; necesita a su amado, lo desea, y emprende entonces la infatigable y angustiosa búsqueda:

- 3 1 *En mi lecho, por las noches, he buscado
al amor de mi alma.
Busquéle y no le hallé.*
- 2 *Me levantaré, pues, y recorreré la ciudad.
Por las calles y las plazas
buscaré al amor de mi alma.
Busquéle y no le hallé.*
- 3 *Los centinelas me encontraron,
los que hacen la ronda en la ciudad:
<¿Habéis visto al amor de mi alma?>*

Es significativo que la búsqueda del novio inicie en un lugar extremadamente erótico: el lecho. Uno puede imaginar el sudor de ella, a medianoche, revuelta entre las sábanas, ansiosa de estar junto a su amado, sin conciliar el sueño durante horas. La imagen es irresistible, sumamente excitante. El placer sin duda alguna está presente: busca y desea al amado porque le es delicioso, porque es hermoso, porque lo ama, y sobre todo porque le produce placer.

Hay que tener en cuenta además lo que ambos dicen en 1, 16 respecto al lecho que comparten y lo que significa el que sea puro verdor, tal y como antes se señaló.

Luego de ambular por calles y plazas, de haber sido sorprendida por los centinelas de la urbe, y de haberles preguntado por el paradero de su amado, sucede lo siempre anhelado: el encuentro.

*4 Apenas habíalos pasado,
cuando encontré al amor de mi alma.
Le aprehendí y no le soltaré
hasta que le haya introducido
en la casa de mi madre,
en la alcoba de la que me concibió.*

Ocurre entonces la unión deseada, la intención de ella es manifiesta: introducirá como pueda, y a toda costa, a su amado hasta su territorio, a la alcoba, al mismo lecho donde fue concebida. El afán de no perderlo es ilimitado; la determinación de ambos de saciar los deseos, de llenar los espacios, de satisfacer los apetitos, de deleitarse, de perderse en la noche inmensa, sin interrupciones en la búsqueda del otro, en fin, de conseguir el placer perseguido, es evidente y se ratifica en el último párrafo de este poema, que finaliza de la misma manera que el primero:

*5 -Yo os conjuro,
hijas de Jerusalén,
por las gacelas, por las ciervas del campo,
no despertéis, no desveléis al amor,
hasta que le plazca*

Es interesante la introducción de este párrafo pues es el único momento en todo el segundo poema en el que el novio se expresa mediante su propia voz, haciéndolo en el instante culminante, cuando están ambos reunidos, cuando la posesión es inminente. Además, ruega otra vez y del mismo modo, a las amigas de la esposa no ser interrumpidos, no despertar el amor que ambos se tienen hasta que al mismo le plazca, finalizando así el segundo poema del *Cantar*.

TERCER POEMA

Me ofreces en tu cuerpo quemado,
el divino alimento
que da flores al cauce sosegado
y luceros al viento.

Federico Garcia Lorca

En este tercer poema aparece en dos ocasiones un nuevo personaje: el poeta. Aun cuando sus dos intervenciones son importantes la segunda, al final del poema, es quizá la más significativa, como se podrá apreciar después. Además, a diferencia del anterior, en este poema el novio tiene una mayor participación. Es interesante que el poeta sea quien inicie y quien finalice este tercer poema pues le confiere una cierta armonía y secuencia, y refuerza la culminación del mismo. Sin embargo, no solo es importante la intervención del poeta por la cuestión formal del poema, sino por lo que dice en las dos ocasiones en que participa. En la primera de ellas, señala lo siguiente:

6 *¿Qué es eso que sube del desierto,
cual columna de humo
sahumado de mirra y de incienso,
de todo polvo de aromas exóticos?*

7 *Ved la litera de Salomón,
Sesenta valientes en torno a ella,
la flor de los valientes de Israel:*

8 *todos diestros en la espada,
veteranos en la guerra,
Cada uno lleva su espada al cinto,
por las alarmas de la noche.*

- 9 *El rey Salomón
se ha hecho un palanquin
de madera del Líbano.*
- 10 *Ha hecho de plata sus columnas,
de oro su respaldo,
de púrpura su asiento;
su interior, tapizado de amor
por las hijas de Jerusalén.*
- 11 *Salid a contemplar,
hijas de Sión,
a Salomón el rey,
con la diadema con que le coronó su madre
el día de sus bodas,
el día del gozo de su corazón.*

Qué es lo que canta el poeta en estos versos que en principio parecen inconexos de la temática que se ha seguido hasta el momento, pero que, lejos de estar apartados de la misma, la refuerzan completamente. Varios exégetas coinciden en que el poeta describe y anuncia el tránsito de una comitiva nupcial. El poeta muestra en su canto, según el comentario de la Biblia de Jerusalén, a un cortejo real, relacionado con las fiestas de un matrimonio: "...describen el séquito y la escolta que el novio ha enviado para buscar a la novia."¹³⁵, dicho comentario explica además que la presencia del nombre de "Salomón", o de "rey", obedece a que la descripción que hace el poeta es hiperbólica, y por tanto exalta al amado de esa manera. Asimismo, cabe recordar, como antes se señaló, que el *Cantar* se expresa a través de un lenguaje poético, mediante símbolos y metáforas, que dan realce singular a lo que ahí sucede.

Coincidiendo con dicho comentario, Félix Asensio manifiesta que lo que se señala en 3. 6-11 es un canto nupcial que dedican los invitados a la boda al novio, bajo la figura del rey Salomón. "No se trata de un momento histórico del gran rey hebreo (subida a Jerusalén o matrimonio con la princesa egipcia) sino de un recurso literario con que dar más realce a la persona del <Esposo>. Bajo la figura de Salomón, avanza como un rey poderoso en su litera con el cortejo de *setenta* (numerosos) *héroes*, lo mejor del ejército, que montan guardia *durante las noches*

¹³⁵ BIBLIA DE JERUSALEN, p 916

para evitar sorpresas desagradables.”¹³⁶ Y después, reforzando su conclusión señala: “Ni el recuerdo de Salomón obliga a introducir en primer plano el día histórico de la coronación del rey judío ni la evocación de la ceremonia nupcial los desposorios de Israel-esposa con Yavhé. [...] el cuadro es en sí la descripción literario-simbólica de una ceremonia nupcial.”¹³⁷ Igualmente, Duane Garret advierte que el papel de Salomón en estos versículos es simbólico: “...the figure of Salomon is a poetic symbol and foil here.”¹³⁸

Así pues, el poeta relata el paso de una algarabía que acompaña y que festeja la unión entre la amada y el amado, principales actores del *Cantar*, y sirve además como preámbulo del bellissimo relato que hace el novio de su novia. Antes de abordarlo cabe resaltar la hermosa descripción que hace el poeta de la procesión, la exaltación que realiza de los accesorios y particularidades de los *valientes de Israel*, y de las características y los detalles del *palanquin* que lleva al amado. Cabe señalar, por último, que en 3. 10 el Coro, las amigas de la novia, está también presente en la jubilosa procesión, complementando al *Cantar* así en su unidad temática y estructural.

Después de la intervención del Poeta, el poema adquiere una dinámica asombrosa, en la que el novio de manera exquisita retrata a su amada, y en la que la posesión mutua de los dos amantes se manifiesta de forma deliciosa y diáfana, ya que si en los dos anteriores poemas la unión de ambos no queda clara del todo, en este tercer poema se presenta sin duda alguna. La compenetración y la contemplación se logran absolutamente. Reproduzco para empezar una parte de la descripción:

- 4 1 *¡Qué bella eres, amada mía,
qué bella eres!
Palomas son tus ojos
a través de tu velo:
tu melena, cual rebaño de cabras,
que ondulan por el monte Galaad.*
- 2 *Tus dientes, un rebaño de ovejas de esquileo
que salen de bañarse:
todas tienen mellizas,
y entre ellas no hay estéril.*
- 3 *Tus labios, una cinta de escarlata.*

¹³⁶ ASENSIO, Félix, *op. cit.*, p. 601.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 602.

¹³⁸ GARRET, Duane, *op. cit.*, p. 401.

*tu hablar. encantador.
Tus mejillas, como cortes de granada
a través de tu velo.*

4 *Tu cuello, la torre de David,
erigida para trofeos:
mil escudos penden de ella,
todos pavese de valientes.*

5 *Tus dos pechos, cual dos crias
mellizas de gacela,
que pacen entre los lirios.*

6 *Antes que sople la brisa del día,
y se huyan las sombras,
me iré al monte de la mirra,
a la colina del incienso.*

7 *¡Toda hermosa eres, amada mía,
no hay tacha en ti!*

Resultado de la enorme emoción que le produce ver a la amada, el novio insiste en su hermosura, vuelve a equiparar sus ojos con las palomas, e introduce nuevas metáforas, alabando otras partes de su físico: su melena, sus labios, sus dientes, sus mejillas, su cuello, sus pechos. La imagen que va delineando el novio es de una mujer sumamente sensual.

Es importante señalar que la exaltación corporal de la amada obedece no sólo a su profunda e indudable belleza, o únicamente al amor que tiene por ella, sino a la valoración extrema, por parte de los hebreos, de lo sensible y de lo corporal, como se señaló en el capítulo anterior. El amor y la importancia que esto tiene para la tradición hebrea se muestra de manera inequívoca y hermosa en estas descripciones, y manifiesta también la existencia del placer en la relación amoroso-sexual que sostienen dos amantes a lo largo del texto bíblico, pues la presencia de su amada le produce al amado un goce desmedido de sus atractivos físicos y de su belleza.

Félix Asensio y Roland Murphy, y O. Carm, coinciden en que el novio, ante la contemplación extática de la belleza de la amada, describe de manera poética sus encantos singulares.

Después de esta grata impresión, el novio confiesa el vasto amor que le tiene a su amada, su pasión por ella, y le ruega irse con él, juntos:

8 *Ven del Líbano. novia mía,
ven del Líbano, vente.
Otea desde la cumbre del Amaná,
desde la cumbre del Sanir y del Hermón,
desde las guaridas de leones,
desde los montes de leopardos.*

9 *Me robaste el corazón.
hermana mía, novia,
me robaste el corazón
con una mirada tuya,
con una vuelta de tu collar.*

A partir del retrato que hace el novio de la amada, las imágenes que suscita y la cadencia que adquiere el poema son extraordinarias, en donde el placer está presente por doquier:

10 *¡Qué hermosos tus amores,
hermana mía, novia!
¡Qué sabrosos tus amores! ¡más que el vino!
¡Y la fragancia de tus perfumes,
más que todos los bálsamos!*

11 *Miel virgen destilan
tus labios, novia mía.
Hay miel y leche debajo de tu lengua:
y la fragancia de tus vestidos,
como la fragancia del Líbano.*

La exaltación del deseo, de lo sensual, de los sentidos, del amor, crea una atmósfera absolutamente sublime y extática. De nuevo, señala que el amor de la amada es delicioso, y vuelve a ensalzarlo más que al vino, lo cual hace que su amor produzca un gozo único, sumamente placentero. Asimismo, enaltece los sentidos, en particular el olfato, cuando le asegura que la fragancia de sus perfumes es más deliciosa que todos los bálsamos; es pues exquisito el aroma de la esposa.

Después el éxtasis, la perdición. La imagen de los labios y la miel es demasiado carnosa y estimulante, y mezclándose con la de la lengua y la leche suscita imágenes frescas, húmedas. Y para terminar con esta impresionante

representación, el amado evoca, de forma muy sutil y hermosa, las partes íntimas de su mujer.

- 12 *Huerto eres cerrado,
hermana mía, novia,
huerto cerrado,
fuente sellada.*
- 13 *Tus brotes, un paraíso de granados,
con frutos exquisitos:*
- 14 *nardo y azafrán,
caña aromática y canela,
con todos los árboles de incienso,
mirra y áloe,
con los mejores bálsamos.*
- 15 *¡Fuente de los huertos,
pozo de aguas vivas,
corrientes que del Líbano fluyen!*

Los elementos que utiliza el amado (huerto, fuente, frutos, especias) despiertan una sensación muy especial; la descripción es sumamente fina. Resalto en ella el carácter *exquisito* de los *frutos* de la amada, de sus encantos, que los hacen deliciosos, y por lo tanto, placenteros. Tanto el comentario de la Biblia de Jerusalén, como Feuillet, coinciden en que las plantas que se mencionan en los versículos 4, 13-14 además de no poder vivir juntas no crecen en Palestina, a excepción del granado, esto es importante pues refuerza el carácter metafórico y simbólico de lo que ahí canta el amado.

Dubarle afirma que todo el uso de metáforas y simbolismos, por parte del novio, obedece al intenso amor, deseo y admiración que tiene por su amada: "...il trouve en elle un trésor unique, d'une valeur incomparable, qui résume en lui toutes les richesses du monde visible, les splendeurs des astres, les grâces de la nature, l'élégance des gazelles et la somptuosité des fleurs au printemps."¹³⁹

Inmediatamente después de la descripción aparece por vez primera en este poema la novia, haciéndolo de una manera contundente: invitando a su amado a unirse a ella en el placer supremo. Esto opina también Duane Garret: "Maintaining the metaphor of the garden, she invites him to come and enjoy her love. This is the

¹³⁹ DUBARLE, op cit , p. 53

consummation of her marriage”¹⁴⁰ Lo mismo señala Buzy “... dans la seconde partie de ce v. 16. c’est l’épouse qui prend la parole pour annoncer que le moment de la possession est arrivé. [...] Jardin et fruits. autant de métaphores qui invitent l’époux, avec le même charme poétique, à jouir délicieusement de sa bien-aimée.”¹⁴¹ Es importante tener en cuenta el significado y el sentido metafórico de *cierzo* y de *ábrego*, para comprender en toda su plenitud y belleza el versículo:

16 ;Levántate. *cierzo*,
ábrego. ven!
 ;Soplad en mi huerto.
 que exhale sus aromas!
 ;Entre mi amado en su huerto
 y coma sus frutos exquisitos!

Luego de esa deleitable invitación el novio reconoce que la posesión mutua, carnal, se ha efectuado:

5 1 *Ya he entrado en mi huerto.*
hermana mía. novia;
he tomado mi mirra con mi bálsamo,
he comido mi miel con mi panal.
he bebido mi vino con mi leche.

Es necesario relacionar lo que el novio dice en 4, 12 respecto a que la amada es un *huerto cerrado*, el ofrecimiento de ella al novio, en 4, 16 de que entre y coma sus *frutos exquisitos*, es decir, que se deleite de su amada, y la corroboración en 5, 1 del novio de haber ya gozado de sus encantos y haberse perdido en ellos. Y también es necesario vincular lo que el novio dice en 4, 11 concerniente a que los labios de su amada destilan *miel virgen*. y lo que dice en 5, 1 referente a que ha *comido mi miel con mi panal*, lo cual, además de mostrar que se han compenetrado intensamente en un pasional beso, que por cierto los besos del amado son más sabrosos que el vino, manifiesta la pertenencia mutua de los amantes, pues él hace de la miel de la amada su miel (*mi miel*).

¹⁴⁰ GARRET, Duane, *op. cit.*, p. 407

¹⁴¹ BUZY, D ; *op. cit.*, p. 330

Todo esto produce una sensación conmovedora. Es en este momento en el que se muestra a plenitud y claramente la existencia del placer en la relación amoroso-sexual que ambos amantes sostienen en el *Cantar de los Cantares*.

Asimismo. Roland Murphy y O. Carm coinciden en que en la exclamación de 5, 1 el novio anuncia que ha entrado en posesión de la amada.

Por último, esta unión absoluta de los amantes es festejada por quien dio inicio a este tercer poema, y quien lo finaliza: el Poeta, haciéndolo en el mismo versículo 5, 1 pero que, por desear que se leyera aparte, lo transcribo en este momento:

*¡Comed. amigos. bebed.
oh queridos. embriagaos!*

CUARTO POEMA

Los amorosos andan como locos
porque están solos, solos, solos.
entregándose, dándose a cada rato.
llorando porque no salvan al amor.
Les preocupa el amor. Los amorosos
viven al día, no pueden hacer más, no saben.
Siempre se están yendo,
siempre, hacia alguna parte.

Jaime Sabines

Este cuarto poema es similar al segundo por varias razones: el tema de la búsqueda vuelve a aparecer de manera preponderante; la amada es, otra vez, quien habla en casi todo el poema, salvo en dos interrupciones pertinentes del Coro; conocemos lo que el novio dice a través de la amada, pues ella nos lo comunica; en la búsqueda desesperada se topa la novia, por segunda ocasión, con los centinelas, con un resultado desafortunado; y repite, como en aquel poema, la mutua pertenencia entre los amantes. Por otra parte, es ahora la novia quien retrata bellamente a su amado. a diferencia del anterior poema, en donde fue el novio quien lo hizo. Es así como comienza este penúltimo poema del libro:

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.>*

La escena sucede en la noche, como en 3, 1; ella está dormida pero no descansa debido al profundo amor e intenso recuerdo que tiene por su amado. De pronto, su sueño es interrumpido súbitamente por el novio, quien es identificado en seguida por su voz, deseando entrar al dormitorio de ella. Él la compara, como en otras ocasiones, con una paloma, y vuelve a considerarla perfecta, tal y como lo hizo en 4, 7 cuando aseguró que no había *tacha* alguna en ella. Es además, según se desprende del verso, una noche húmeda, fría, y serena.

La respuesta de ella es la siguiente:

3 --*Me he quitado mi túnica,
 ¿cómo ponérmela de nuevo?
 He lavado mis pies,
 ¿cómo volver a mancharlos?>*
 4 *¡Mi amado metió la mano
 por la hendedura;
 y por él se estremecieron mis entrañas.*
 5 *Me levanté
 para abrir a mi amado,
 y mis manos destilaron mirra,
 mirra fluida mis dedos,
 en el pestillo de la cerradura.*
 6 *Abrí a mi amado,
 pero mi amado se había ido de largo.
 El alma se me salió a su huida.
 Le busqué y no le hallé,
 le llamé, y no me respondió.*

En principio, la escena es muy hermosa pues ella se encuentra completamente desnuda, *me he quitado mi túnica*, y la mención de sus pies crea una atmósfera suave, muy erótica. Aunque aparentemente se resiste a abrir en

realidad se apresura a hacerlo. En esto coinciden Félix Asensio y el comentario de la Biblia de Jerusalén, quienes señalan como pretexto fútil de la novia el estado en que ella misma dice que se encuentra, apareciendo de esa manera como "esquiva". Roland Murphy, y O. Carm manifiestan que es una broma de la novia, pues en seguida se levanta para disfrutar de su compañía.

Inmediatamente después, ante el intento del amado de abrir la cerradura, la novia se emociona, se altera demasiado pues se estremecen sus *entrañas*. Cabe señalar que no en balde las menciona: como se señaló en el capítulo anterior, el hebreo se concibe de manera completa, sin fragmentaciones irreconciliables, pues no existe un dualismo tajante que lo desgare; en el hebreo todo su *ser*, todos sus órganos, participan de manera conjunta en todos sus pensamientos, sus acciones, y sus emociones. Al señalar la amada, entonces, que se estremecieron sus entrañas, manifiesta que todo su *ser* fue cimbrado completamente, que la emoción producida fue radical.

Siguiendo con el relato, la amada decide abrirle, pero cuando lo hace ya no lo encuentra, él se ha ido, y, sin embargo, le queda en la mano el aroma exquisito e inconfundible de su amado. Comienza entonces la frenética búsqueda en la que lo llama sin encontrar respuesta alguna. Hay en todo lo anterior una tensión exquisita, y en todo momento, una emoción especial, única. Sin embargo, en esta ocasión el resultado es desafortunado:

*7 Me encontraron los centinelas,
los que hacen la ronda en la ciudad.
Me golpearon, me hirieron,
me quitaron de encima mi chal
los guardias de las murallas.*

*8 Yo os conjuro,
hijas de Jerusalén,
si encontráis a mi amado,
¿qué le habéis de anunciar?
Que enferma estoy de amor.*

Se confiesa perdidamente enamorada y grave por su ausencia, y establece comunicación con sus amigas, el Coro, quienes le responden:

- 9 *¿Qué distingue a tu amado de los otros,
oh la más bella de las mujeres?
¿Qué distingue a tu amado de los otros,
para que así nos conjures?*

Esta intervención del Coro le sirve a la amada para hacer el hermoso retrato de su amado, correspondiéndole así al que él le hace bellamente en el tercer poema:

- 10 *Mi amado es fúlgido y rubio,
distinguido entre diez mil.*
11 *Su cabeza es oro, oro puro:
sus guedejas, racimos de palmera,
negras como el cuervo.*
12 *Sus ojos como palomas
junto a arroyos de agua,
bañándose en leche,
posadas junto a un estanque.*
13 *Sus mejillas, eras de balsameras,
macizos de perfumes.
Sus labios son lirios
que destilan mirra fluida.*
14 *Sus manos, aros de oro,
engastados de piedras de Tarsis.
Su vientre, de pulido marfil,
recubierto de zafiros.*
15 *Sus piernas, columnas de alabastro,
asentadas en basas de oro puro.
Su porte es como el Libano,
esbelto cual los cedros.*
16 *Su paladar, dulcísimo,
y todo él, un encanto.
Así es mi amado, así mi amigo,
hijas de Jerusalén.*

Es interesante apreciar cómo en este hermoso retrato ella le responde describiendo algunas partes del novio que él mismo había descrito de ella: el pelo, los ojos, que vuelven a ser comparados con palomas, las mejillas y los labios, e incorpora nuevas partes en su canto: las manos, el vientre, las piernas y el paladar.

Esto muestra la completa reciprocidad que ambos tienen respecto de sí, respecto a la admiración física, y respecto al placer que les causan sus atributos.

Cabe destacar en esta representación, sumamente sensual y sexual, el carácter único que tiene el amado para ella (5, 10), el que lo encuentre atractivo y cariñoso (5, 16), en la traducción de Félix Asensio la palabra *encanto* es sustituida por *delicioso*, lo que hace más placentero al esposo; y en particular, el que su paladar sea *dulcísimo*, lo cual denota que es exquisito y, sobre todo, que le produce placer. La contemplación de la novia es suprema; seguida de ella, se manifiesta por segunda ocasión el Coro:

- 6 1 *¿A dónde se fue tu amado,
 oh la más bella de las mujeres?
 ¿A dónde tu amado se volvió,
 para que contigo le busquemos?*

En lo anterior, el Coro ratifica la belleza singular de la novia y le ofrece su auxilio en la búsqueda afanosa que ha emprendido ella, quien, finalizando este cuarto poema, responde:

- 2 *Mi amado ha bajado a su huerto,
 a las eras de balsameras,
 a apacentar en los huertos,
 y recoger lirios.*
3 *Yo soy para mi amado y mi amado es para mí:
 él pastorea entre los lirios.*

No debe sorprender esta respuesta. Como anteriormente se señaló, es necesario tener en cuenta el lenguaje poético, colmado de simbolismos y metáforas, que está presente a lo largo del *Cantar* y que crea imágenes y sensaciones especiales. El significado de la respuesta de la novia, por tanto, no puede ser más que simbólica, máxime cuando en ella utiliza los elementos de los que se ha servido para relatar la mutua posesión y el goce supremo entre ambos. No tendría sentido que ella supiese el lugar en donde se encuentra el novio cuando precisamente lo está buscando, tal y como lo señala Félix Asensio al mencionar que sería absurdo que la novia supiese perfectamente el paradero de su amado, cuando está buscándolo desesperadamente: "...la respuesta de la <Esposa> es todo un juego literario de puro arte y de ardiente afecto, donde los saltos líricos, con su

lógica de corazón, no conocen límites entre la duda y la reticencias, los deseos y las realidades.”¹⁴²

Siguiendo entonces la trama que hasta ahora he expuesto, la respuesta que da la novia denota que en el poema ha habido un salto, como en otros sitios ha sucedido, cambiando luego la situación y la escena: ha encontrado la novia a su amado, y juntos están gozando de nuevo de sí. Esto además lo corrobora la afirmación que hace la amada en 6, 3 que es idéntica a la que manifiesta en 2, 16 la cual expresa la mutua unión placentera de los amantes. En esta ocasión, 6, 2-3 es un recuerdo y una confirmación de lo que ha sucedido: la compenetración deliciosa de los amantes, tal y como lo confirma en el anterior poema el novio, quien dice que ya ha entrado a su huerto, comido y gozado de sus exquisitos frutos.

En 6, 2 hay un recuerdo de la posesión mutua pues la novia habla en pasado: *ha bajado a su huerto*. Hay que tener en cuenta además el apócope *su huerto*, pues debemos relacionarlo con lo que dice el novio en 4, 12 en donde señala que la novia es para él un *huerto cerrado*; con lo que dice la misma novia en 4, 16 cuando invita al novio a entrar a *su huerto*, que es el de ella; y con 5, 1 cuando el ratifica que ha entrado en *su huerto*, como antes señalé.

En 6, 3 se da una confirmación de la mutua pertenencia de los amantes y una ratificación de que ha sucedido la unión entre ellos. El amor, el placer y la pertenencia mutua se aseguran de nuevo.

Cabe señalar que tanto Félix Asensio, como Buzy comentan que en 6, 3 se da otra vez, en los hechos, el encuentro anhelado, la mutua posesión, finalizando con ello la búsqueda de la amada. El primero señala que: “Alejado de uno u otro modo durante algún tiempo, el <Esposo> se presenta al fin con el ramo de lirios recogido: la <Esposa>, con su *yo para mi amado-mi amado, el que apacienta entre lirios, para mí*, proclama la unión íntima, la mutua posesión, espiritual y virginal, entre los dos. La poesía y el arte literario han dado paso a la dulce realidad.”¹⁴³ El segundo manifiesta: “S’il est descendu à son jardin, c’est qu’il est revenu de sa fuite nocturne et qu’il a rejoint sa bien-aimée.”¹⁴⁴

Duane Garret también coincide con lo anterior, y manifiesta respecto al novio y a dicho momento: “As in 4:15-5:1, his going down to his garden refers to his coming to make love to her; and as in 2:1-2, the “lilies” refer to the woman

¹⁴² ASENSIO, Félix, *op. cit.*: pp 609 y 610.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 610

¹⁴⁴ BUZY, *op. cit.*, p. 341.

herself [...] Thus the usage is metaphorical for his lovemaking¹⁴⁵ Así pues, no hay duda alguna, la posesión mutua, placentera, se ha dado y confirmado nuevamente.

QUINTO POEMA

Estaba lejos de imaginar que el ombligo, además de centro cósmico, geográfico, arquitectónico, psíquico, tuviese también tantas implicaciones sexuales. Mi punto de partida fue un versículo del *Cantar de los Cantares*...

Gutierre Tibón

En este quinto y último poema vuelven a estar juntos, hablando cada quien con su propia voz, y no a través de la del otro, la amada y el amado. Será ahora el novio quien ensalce a la amada de manera impresionante:

4 *Hermosa eres, amiga mía, como Tirsá,
encantadora, como Jerusalén,
imponente como batallones.*

5 *Retira de mí tus ojos,
que me subyugan.
Tu melena cual rebaño de cabras
que ondulan por el monte Galaad.*

6 *Tus dientes, un rebaño de ovejas,
que salen de bañarse.
Todas tienen mellizas,
y entre ellas no hay estéril.*

7 *Tus mejillas, como cortes de granada
a través de tu velo.*

8 *Sesenta son las reinas,
ochenta las concubinas,
(e innumerables las doncellas).*

9 *Única es mi paloma,
mi perfecta.*

¹⁴⁵ GARRET, Duane, *op. cit.*: p. 415.

*Ella, la única de su madre,
la preferida de la que la engendró.
Las doncellas que la ven la felicitan,
reinas y concubinas la elogian:
10 <¿Quién es ésta que surge cual la aurora,
bella como la luna,
refulgente como el sol,
imponente como batallones?>*

En esta sorprendente descripción el amado exalta a la novia hasta el límite: además de alabar sus atractivos, su absoluta belleza y su carácter imponente, la compara en 6, 4 con *Tirsá*, que según el comentario de la Biblia de Jerusalén significa “agradable, graciosa”, y fue además, como señala Félix Asensio, la antigua capital del reino de Israel.¹⁴⁶ Sin embargo, no hay comparación más notable, más excelsa para los hebreos que compararla con Jerusalén, la Ciudad Santa, el centro de peregrinación por excelencia, lo que manifiesta el inmenso aprecio que tiene el amado para con su novia.

Después, el novio vuelve a elogiar en 6, 5-10 partes físicas de la novia que antes había ya enaltecido: su pelo, sus mejillas, y sus dientes; la equipara otra vez con la paloma, la califica de nuevo como única, perfecta, bella, brillante, reconoce que es la preferida de todas, que recibe constantes reconocimientos, y que su mirada es penetrante. Luego de este retrato siguen dos versículos preciosos, pronunciados por el novio:

11 *Al nogueral había yo bajado
para ver la floración del valle,
a ver si la vid estaba en cierne.*

¹⁴⁶ Es sumamente interesante la mención tanto de Jerusalén como de *Tirsá*, pues puede considerarse como un serio indicio -otro- respecto a que no fue Salomón quien compuso el *Cantar*. Cabe recordar que Salomón fue el tercer y último Rey de los hebreos, cuyo reinado comprendió del año 970 al 931 a. de C. (los otros dos reyes fueron Saúl, 1030-1010 a. de C., y David, 1010-970. a. de C.), y que a su muerte el reino hebreo se dividió en dos, producto de las inconformidades existentes con el reinado salomónico: el reino de Israel al norte, siendo su primera capital *Tirsá*, y el reino de Judá al sur, cuya capital fue *Jerusalén*. Por tanto, si ambas ciudades se erigieron como capitales de los dos reinos conformados después de la muerte de Salomón, es imposible, obviamente, que el último rey hebreo las haya mencionado. Si no fuese así, es decir, si Salomón efectivamente las nombró en el libro, la coincidencia sería tan grande que dicho nombramiento suscita varias sospechas. Ahora bien, la mención de ambas ciudades no resuelve la fecha de composición del *Cantar*, pues su evocación pudo darse en cualquier momento después, y no en uno en específico, como así sucede, y ha sucedido, cuando se recuerda cualquier obra literaria, musical, teatral, o de otra índole, u otra gran ciudad.

y si florecían los granados.
12 *¡Sin saberlo, mi deseo me puso*
en los carros de Aminadib!

Estos versículos hermosos corresponden a mi parecer, al novio, por lo siguiente: es necesario tomar en cuenta lo que el amado señala principalmente en 4, 12-13, en 4, 16, y en 5,1, y relacionarlo con los párrafos en cuestión, para adjudicarle su autoría, y para entender su significado.

El novio está describiendo a la novia en 6, 4-10 y de pronto menciona en 6, 11 que había bajado al *nogueral* (cabe señalar, pues es fundamental, que éste es un *huerto* de nogales, cuyo fruto es la nuez) para ver si estaban floreciendo los *granados*. Si se relaciona esto con lo que el novio señala en 4, 12-13 en donde retrata, como se indicó, a las partes íntimas de su amada como un *huerto cerrado*, y sus *brotos*, un *paraíso de granados*, con *frutos exquisitos*: si se relaciona con la invitación que hace la novia en 4, 16 a su amado para que *entre a su huerto y coma sus frutos exquisitos*; si se relaciona con la palabra *brotos*, que aparece en 4, 13; y si se relaciona con la confirmación que hace el novio en 5,1 de haber ya *entrado a mi huerto*, es claro entonces que lo que el novio señala en 6, 11-12 es una nostálgica remembranza de la mutua, exquisita y placentera posesión que se ha efectuado anteriormente, entre los dos amantes.

Asimismo, Félix Asensio se inclina más respecto a que es el esposo quien los pronuncia, evocando la unión que ha tenido con su amada: "Puesto en boca del primero, como acaso sea más probable, con él anuncia el <Esposo> su amoroso encuentro con la <Esposa> bajo el símbolo poético de su *bajada* al idílico de *los* hasta ahora no mencionados *egoz=nogales* (hapax: cf. pers.) palestinoses."¹⁴⁷

Luego de esto, intervienen las amigas de la novia, el Coro, haciendo un llamado, al parecer, tanto a la esposa como al esposo:

7 1 *¡Vuelve, vuelve, Sulamita,*
vuelve, vuelve, que te miremos!

¿Por qué miráis a la Sulamita,
como en una danza de dos coros?

¹⁴⁷ ASENSIO, Félix, *op. cit.*: p 611

El apelativo *Sulamita*, que el Coro le da a la novia es otra figura poética, simbólica, que corresponde a la de *Salomón*, que el Poeta le otorgó al amado en 3. 6-11 y que en esta ocasión, como en aquella, es una distinción suprema. Cabe señalar que la pregunta del anterior verso es atribuida tanto por Félix Asensio, como por Buzy, en sus respectivas traducciones, al novio en vez del Coro, por su lado, Roland Murphy y O. Carm difieren de ellos, atribuyéndosela a la amada.

Por otra parte, esta intervención coral aparece más como una interrupción al novio que como cualquier otra cosa, pues seguida de ella, el novio prosigue con la descripción que estaba haciendo de la amada:

- 2 *¡Qué lindos son tus pies en las sandalias,
hija de príncipe!
Las curvas de tus caderas son como collares,
obra de manos de artista.*
- 3 *Tu ombligo es una ánfora redonda,
donde no falta el vino.
Tu vientre, un montón de trigo,
de lirios rodeado.*
- 4 *Tus dos pechos, cual dos crías
mellizas de gacela*
- 5 *Tu cuello, como torre de marfil.
Tus ojos, las piscinas de Jesbón,
junto a la puerta de Bat Rabbim.
Tu nariz, como la torre del Libano,
centinela que mira hacia Damasco.*
- 6 *Tu cabeza sobre ti, como el Caramelo,
y tu melena, como la púrpura:
¡un rey en esas trenzas está preso!*

- 7 *¡Qué bella eres, qué encantadora,
oh amor, oh delicias!*
- 8 *Tu talle se parece a la palmera,
tus pechos, a los racimos.*
- 9 *Me dije: Subiré a la palmera,
recogeré sus frutos.
¡Sean tus pechos como racimos de uvas,
el perfume de tu aliento como el de las manzanas,
10 tu paladar como vino generoso!*

Esta es la descripción más rica, cachonda, y corporal del *Cantar*, que manifiesta la admiración, la sensualidad, el carácter delicioso, y el placer supremo que la amada provoca al novio. La contemplación es llevada al límite, el goce, absoluto. Es necesario destacar varios detalles.

Como en otros momentos, en este lujurioso retrato se describen los pies de la amada, sus pechos, su cuello, sus ojos, su pelo, y ahora también su nariz. Pero se suscitan otras imágenes, nuevas, sumamente sensuales: las *caderas* de ella, *curvas*, se vuelven refinadas, al ser relacionadas en 7, 2 con las *manos* del artista; su ombligo apetecible, besable, al estar colmado de vino lo hace placentero, como lo son los amores del amado en 1, 2; la mención del vientre es especial: está rodeado de *lirios*, que son en realidad *besos* (5, 13), lo cual hace que el vientre de la novia sea inundado de excitantes y cálidos ósculos; y en 7, 6 el novio confiesa la perdición absoluta, el naufragio completo en su abundante melena.

En 7, 7 es él ahora quien le asegura que su amor es delicioso y, por tanto, placentero, como ella así se lo había expresado en 1, 16 y además insiste en su inagotable belleza y encantos; en 7, 8-9 desea como nunca abordar su ardiente cintura, saborear sus embriagantes pechos, y saciar su deseo incontenible; por último, en 7, 10 vuelve a su paladar complaciente, sabroso. Después de haber leído esta excitante descripción, considero muy difícil negar la existencia del placer en la relación amoroso-sexual que los dos amantes tienen en el *Cantar de los Cantares*.

Ante esta embestida de halagos, la novia irresistible intercala su participación en el mismo versículo con la de él, y se entrega sin límite, sin descanso, absoluta y claramente:

- Él va derecho hacia mi amado,
como fluye en los labios de los que dormitan.*
11 *Yo soy para mi amado,
y hacia mí tiende su deseo.*
- 12 *¡Oh, ven, amado mío,
salgamos al campo!
Pasaremos la noche en las aldeas.*
13 *De mañana iremos a las viñas:
veremos si la vid está en ciernes,
si las yemas se abren.
Allí te entregaré
el don de mis amores.*
14 *Las mandrágoras exhalan su fragancia.*

*A nuestras puertas hay toda suerte de frutos exquisitos.
Los nuevos, igual que los añejos.
los he guardado, amado mío, para ti.*

Incontenible, la novia en 7, 11 ratifica la mutua pertenencia amorosa-sexual, en la que ella es para él y su amado para ella, señalándolo sin duda alguna pues se sabe segura del amor, del deseo, y de la pasión que despierta en su amado; no hay ningún problema en confesarlo, y eso también le produce goce. Después, con el completo dominio de sí, lo invita a salir juntos al campo y a recorrer las aldeas durante las noches en las que él ya no esté ausente y ella se despierta afligida en busca de su amado. Luego, desprendida, le propone, como en el tercer poema, disfrutar de los *frutos exquisitos*, que sólo son para él, como los de su amado para ella, para gozar ambos, sin medida, el placer producido, para exhalar y saborear el penetrante aroma de ambos, entregándose sin reposo alguno. Y no obstante todo esto, hay todavía más, la entrega se torna más intensa, pero dolorosa:

- 8
- 1 *¡Ah, si fueras tú un hermano mío,
amamantado a los pechos de mi madre!
Podría besarte, al encontrarte afuera,
sin que me despreciaran.*
 - 2 *Te llevaría, te introduciría
en la casa de mi madre, y tú me enseñarías.
Te daría a beber vino aromado,
el licor de mis granadas.*
 - 3 *Su izquierda está bajo mi cabeza,
y su diestra me abraza.*

En principio estos párrafos pueden resultar sorprendentes. Sin embargo, ellos obedecen a que, ante el deseo de la novia de tener siempre cerca al amado, le hubiera gustado que tuviese un rol semejante al del *hermano*, y así poderlo besar frente a quien fuese, y poderlo *introducir* a las habitaciones de su casa, sin despertar sospecha alguna y sin tener que ser despreciada por ello: entonces ella se entregaría a él mediante una posesión placentera. Con esta interpretación coincide Félix Asensio y Buzy quien señala que debido a que las costumbres orientales no permitían la manifestación amorosa pública entre los esposos y si entre los hermanos, la novia aquí prefiere que su amado tuviese ese papel para amarlo con mayor libertad sin ser despreciada por eso. Esta es también la razón que dan Roland Murphy y O. Carm, y Duane Garret. Sin embargo, esto no imposibilita que

vuelva a producirse la mutua posesión, en suma placentera, en la que el novio solicita, estando otra vez junto a su amada y gozándose en eterno placer, no ser despertados de su amor, hasta que le plazca a éste, dando fin así al último poema.

4 *Yo os conjuro,
hijas de Jerusalén,
no despertéis, no desveléis al amor,
hasta que le plazca.*

EPÍLOGO

Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso.

Miguel de Cervantes Saavedra

Para el comentario de la Biblia de Jerusalén los versos que siguen le resultan inconexos y no les atribuye ninguna autoría determinada respecto a los personajes que han estado presentes a lo largo del *Cantar*, sin embargo, otras exégesis sí lo hacen. Expongo a continuación lo que ellos dicen sobre lo siguiente:

5 *¿Quién es ésta que sube del desierto,
apoyada en su amado?*

*Debajo del manzano te desperté,
allí donde te concibió tu madre,
donde concibió la que te dio luz.*

Félix Asensio atribuye la autoría del primer párrafo al Coro: *ésta* es la amada *que sube del desierto apoyada en su amado*, y sirve según Asensio como entrada poética para el último diálogo que sostienen los dos enamorados. El segundo corresponde según él, al amado, quien se encuentra al lado de su esposa, dirigiéndole esas palabras y evocando un ambiente tranquilo. Hay que recordar que la amada compara en 2, 3 a su amado con un *manzano*, lo que trasladado aquí significa que la novia dormía bajo los brazos de su novio. La atribución de Buzy

coincide con la de Asensio, y señala que no deben sorprender, pues son conocidas las libertades poéticas y geográficas de las que hace uso el *Cantar*. Después de ello, la esposa responde a su amado mediante un pronunciamiento sumamente bello y conmovedor, dando de esa manera fin al Epílogo:

- 6 *Ponme cual sello sobre tu corazón,
como un sello en tu brazo.
Porque es fuerte el amor como la Muerte,
implacable como el seol la pasión.
Saetas de fuego, sus saetas,
una llama de Yaveh.*
- 7 *Grandes aguas no pueden apagar el amor,
ni los rios anegararlo.
Si alguien ofreciera
todos los haberes de su casa por el amor,
se granjearía desprecio.*

Esta es ya la culminación, un momento muy hermoso, pues aparte de solicitarle la novia a su amado la guarde en su corazón (hay que recordar lo que el mismo significa para la tradición hebrea, como se señaló en el capítulo anterior), deseando así permanecer en su *ser* por siempre, la novia expone la única definición en todo el *Cantar* sobre el amor y la pasión, las cuales son sublimes: le otorga al amor un poder absoluto, pues es tan *fuerte como la Muerte*; y a la pasión un vigor sorprendente, pues es *implacable como el seol*.¹⁴⁸

Es también en este momento donde por única ocasión es mencionado el nombre del dios de los hebreos, indicando con ello, según el comentario mencionado, que el amor "...consume como el fuego del cielo, como el rayo."¹⁴⁹

Es en este momento donde se hace patente la presencia del dios hebreo en todo el *Cantar*, a través de la concepción expuesta del amor, el cual se manifiesta en las relaciones que llevan a cabo los dos amantes a lo largo del texto bíblico; tipo de amor que el dios hebreo desea se desarrolle plenamente por ellos: de esta

¹⁴⁸El seol es la morada de los difuntos, y aquí equivale a la "muerte" de la línea anterior, según el comentario a la *Biblia de Jerusalén*. Al respecto, Roland Murphy, y O Carm señalan que el seol es "...el mundo inferior. Para un hebreo, la muerte y el mundo inferior representan los poderes inexorables que acechan al hombre: nadie puede escapar de ellos, pues al final siempre quedan triunfantes. El verdadero amor participa de estas misteriosas cualidades, también termina por imponerse." (*op. cit.*, p. 445.)

¹⁴⁹ *BIBLIA DE JERUSALEN*, p. 923.

manera se muestra su amor por los hombres, tal y como se mencionó en el segundo capítulo del presente trabajo

Además, esa incontenible fuerza y ese imponente poder produce que ni las *grandes aguas puedan apagar el amor, ni los ríos anegararlo*. Y después de eso, la sentencia es en 8, 7 contundente respecto al amor. Sobre esto último, Dubarle señala que: "Cet amour chanté par le poème biblique est estimé par dessus tout: il est sans prix."¹⁵⁰ Similar es el comentario que realiza Asensio, Roland Murphy, y O. Carm: el amor no tiene precio.

APÉNDICES

Vivir sin tus caricias

Vivir sin tus caricias es mucho desamparo:
vivir sin tu amoroso mirar, ingenuo y claro
vivir sin tus palabras es mucha soledad:
es mucha obscuridad...

Amado Nervo

Por segunda ocasión el comentario de la Biblia de Jerusalén no les confiere a éstos conexión alguna ni con el tema ni con los personajes del *Cantar*, expongo a continuación lo que otros exégetas señalan respecto a ellos:

Dos epigramas

- 8 *Tenemos una hermana pequeña:
no tiene pechos todavía.
¿Qué haremos con nuestra hermana
el día que se hable de ella?*
- 9 *– Si es una muralla,
construiremos sobre ella almenas de plata;
si es una puerta,
apoyaremos contra ella barras de cedro.*

¹⁵⁰ DUBARLE, *op. cit.*, p. 56

Félix Asensio manifiesta que son los hermanos de la novia quienes pronuncian estos párrafos una vez sucedido todo lo que se narró, tratando de justificar la dureza que tuvieron con su hermana, a quien consideraban sin la edad suficiente para contraer matrimonio, manifestado ésto por la expresión "*no tiene pechos todavía*". Buzy también señala que son los hermanos los que hablan ahí, que al estar preocupados por el destino de su hermana cuidan de ella.

Difiriendo de lo anterior, Dubarle señala que es la amada quien pronuncia los párrafos anteriores, además del primero que abajo se transcribe, imitando e ironizando lo que sus hermanos exigen respecto a su dote para un futuro, cuando pretenda casarse, rechazando así las intenciones de ellos de disponer sobre lo concerniente a su matrimonio. Se constituye, entonces, como un acto más de rebeldía, de no sumisión, como otros más que sucedieron a lo largo del *Cantar*. Roland Murphy, y O. Carm también manifiestan que en los versos 8, 8-10 es la amada quien habla, pero a diferencia de Dubarle, ellos ven ahí la preocupación de los hermanos de la novia respecto a su matrimonio.

Duane Garret asegura por su parte que es el Coro quien habla en los versículos 8, 8-9 deseando que la amada permanezca casta hasta que el amor llegue en un tiempo apropiado.

Como quiera que sea, en el siguiente párrafo coinciden todos en que es la amada quien responde a los hermanos:

10 --*Yo soy una muralla,
y mis pechos, como torres.
Así soy a sus ojos
como quien ha hallado la paz.*

Según Félix Asensio, el Coro es quien pronuncia el siguiente párrafo, el cual es respondido por el esposo:

11 *Salomón tenía una viña
en Baal Hamón.
Encomendó la viña a los guardas,
y cada uno le traía por sus frutos
mil siclos de plata.*

12 *Mi viña, la mía, está ante mí:
los mil siclos para ti, Salomón:*

*y doscientos para los guardas de su
fruto.*

Últimas adiciones.

13 *¡Oh tú, que moras en los huertos,
mis compañeros prestan oído a tu voz:
¡deja que la oiga!*

Coincido con dicha interpretación pues cabe recordar que el *Cantar* utiliza un lenguaje poético, lleno de simbolismos, en el que en este caso, como en 3, 7-11 el amado es nombrado "Salomón". En 8, 12 el novio se dirige en ocasiones a sí mismo en primera persona y en ocasiones en tercera persona, haciendo uso de formas más elaboradas, como suele suceder en varios poemas. La viña representa, con mucha seguridad, a la amada con quien él está. Si tenemos en cuenta que el *siclo* era la antigua unidad de peso empleada en Babilonia, y por los hebreos posteriormente, *los mil siclos* podrían simbolizar la recompensa monetaria que el amado daba a los *guardas de su fruto*, es decir, de su amor. Es necesario observar que en 8, 11 Salomón *encomendó la viña a los guardas*, y que cada uno le ocasionaba *mil siclos de plata*.

El último párrafo lo dirige a su amada, quien se encuentra afuera de la casa de ambos y es escuchada por los *compañeros* pero no por él, quien también quiere percibirla. Igualmente, Roland Murphy y O. Carm señalan que es él quien habla en 8, 13 solicitándole a la novia que cante, respondiéndole ella con una invitación provocativa y sugerente. Es entonces cuando la amada le habla, desde el exterior, incitándolo de nuevo, quizá ahora sólo como un juego a que se escape y corra detrás de ella, deseando de esa manera se realice otra vez la tan ansiada, eterna, y placentera mutua posesión:

14 *¡Huye, amado mío,
sé como gacela
o el joven crepitado,
por los montes de las balsameras!*

Finalizo entonces la revisión sucinta de un texto en donde el placer (asunto ético fundamental, como la voluntad, la libertad, la muerte, o la elección, entre tantos otros más) lejos de ser rechazado, condenado u omitido, está, por el

contrario, plenamente presente en la relación amoroso-sexual que sostienen dos amantes, mostrándose además maravillosamente. Como lo señalé en la introducción, la repercusión e influencia que las tradiciones judía, y después la cristiana, han tenido en Occidente y particularmente en el pensamiento filosófico obliga insoslayablemente a este, a realizar el examen de una de las obras más controvertibles e interpretadas de la Biblia: el *Cantar de los Cantares* (sea dicho examen ético, estético, hermenéutico, o abordado desde la filosofía de la religión, por decir algo).

Tan sólo la profunda pasión ahí presente; las exquisitas descripciones; las sensuales y sexuales imágenes suscitadas; la armoniosa y bella cadencia de los versos y la trama; la sorprendente relación que guardan todos los poemas, la introducción, el epílogo y los apéndices entre sí; la emocionante tensión producida; la exaltación de lo sensible; o la proliferación de momentos deliciosos, hacen del *Cantar de los Cantares* un libro sumamente erótico y conmovedor, el cual se manifiesta a través de una de las formas más sublimes de la expresión del *ser*, la poesía, constituyéndose de esa manera como una obra de la tradición hebrea sumamente preciada, y como una obra excelsa de la literatura universal.

CONCLUSIONES

Finalizo, por ahora, el trabajo emprendido. En esta última parte deseo resaltar ciertas conclusiones y reiterar algunas aseveraciones.

El *Cantar de los Cantares* es sin duda alguna uno de los libros más hermosos, no sólo del Antiguo Testamento sino de toda la Biblia, tanto por su forma como por su contenido. Como lo mencioné en el capítulo primero, ambos aspectos están íntimamente vinculados y así deben ser siempre considerados para lograr la comprensión y el disfrute pleno del libro bíblico.

La falta de conocimiento de la fecha precisa en la que fue compuesto el *Cantar*, y del autor del texto, no modifica de ninguna manera lo que ahí espléndidamente se dice, ni pone en cuestión tampoco la existencia del placer en las relaciones amoroso-sexuales entre el amado y la amada; su contenido no depende de dichos datos pues el mismo los sobrepasa. Y eso es quizá lo ideal en toda obra magnánima, como lo es ésta.

Además, lo anterior constituye una de las tantas problemáticas a las que se enfrentaría la hermenéutica de autor al tratar de interpretar el texto a través de la búsqueda de la intención del autor, pues ni siquiera existe unanimidad en relación al mismo. Indicios habrá para adjudicarle la obra a Salomón o para rebatir y desmentir dicha adjudicación. En todo caso, la tarea de los filólogos y los biblistas es todavía enorme.

Como fue posible apreciar, el texto guarda una "unidad" respecto a su forma como a su contenido; en virtud de ello, es indispensable relacionar cada versículo del *Cantar* con el aspecto global del mismo, pues de lo contrario el texto puede perder su coherencia y esplendor. Como muchas obras literarias, y más aún poéticas, el manejo de los diversos momentos en esta obra es expuesto mediante un singular uso del tiempo. Sin duda, el lector deberá en todo momento realizar un esfuerzo para comprenderlo mejor: toda obra excelsa así también lo exige. No debe entonces existir problema alguno al respecto, por el contrario, debe ser un reto y una deliciosa invitación.

Debido a la complejidad del *Cantar* utilicé la hermenéutica de texto para realizar su exégesis, pues toma en cuenta varios elementos que se encuentran

presentes en la obra, todos ellos jugando un específico peso, y por tanto posee más elementos para su completo análisis. Ignorar alguno de los elementos que conforman al *Cantar* incide en su estudio y comprensión general.

Por otra parte, considero fundamental, entre otros aspectos, la concepción de los dos sujetos que intervienen principalmente en el *Cantar*, como un hombre y una mujer cualesquiera, para afirmar la existencia del placer en dicho libro bíblico. Determinadas concepciones de ellos generan diversas posturas exegéticas. En este sentido, reconozco la posibilidad tanto de la "interpretación alegórica" como de la "literal". Recojo de ambas dos aspectos básicos que no están presentes en una o en la otra: primero, el reconocimiento de un hombre y una mujer como principales actores del texto, y segundo, la presencia de la divinidad en todos los momentos del mismo.

Sin embargo, me pronuncio por la validez de la interpretación que propongo en el presente trabajo: aquella en la que se manifiesta plenamente el placer en las relaciones amorosas-sexuales entre un hombre y una mujer, en las cuales está todo el tiempo presente la concepción y la realización del amor del Dios hebreo y su deseo de ese amor llevado a cabo entre sus creaturas.

Es decir, en la exégesis propuesta no se excluye la participación de los hombres ni tampoco la de su Dios, al contrario, se refuerza. Es precisamente en el desarrollo absoluto de las relaciones amoroso-sexuales como se hace patente la idea del amor del Dios hebreo.

Dicho amor se manifiesta a través de una de las más sublimes formas expresivas: la poesía. Como fue posible apreciar, otros elementos que son necesarios considerar para lograr una mayor comprensión del *Cantar* son la copiosa cantidad de símbolos y metáforas presentes en toda la obra, y las categorías conceptuales con las que la tradición hebrea, que se manifiesta en dicho bíblico, concibe al hombre y a su universo. Dicha concepción le permite establecer una relación mucho más completa del hombre consigo mismo, con el *otro*, con lo sensual, con lo material, con lo carnal, y con el placer.

Al respecto, a lo largo del trabajo señalé que no pretendo derivar una teoría del placer a partir del *Cantar*, ni tampoco afirmar su validez en toda la tradición hebrea, pero sí considero que dicha validez está presente al menos en aquella que se muestra en el referido libro. La concepción que tiene el hombre hebreo de sí mismo, de su realidad, y de lo sensible, la serie de imágenes sugestivas, los momentos eróticos y pasionales ahí cantados, la exquisita descripción de los amantes, la desesperante búsqueda que ambos emprenden con el fin de encontrarse y gozarse, la posesión extática de ellos, la súplica de no alterar ese momento, la

exaltación hasta el límite de lo carnal y de lo sensual, del tacto y los aromas, toda la atmósfera creada con un brio agotador, las sorprendentes y preciosas definiciones del amor y la pasión, al menos, así lo confirma.

Por otro lado, la afirmación del placer en el *Cantar* constituye un asunto ético relevante. Observo necesario incluir este asunto en las discusiones éticas, de Filosofía de la Religión, y de Antropología Filosófica. El reconocimiento de la pasión y del placer, la valoración del amor y de los amantes, el goce de lo sensible, la manifestación de metáforas y formas simbólicas, y la presencia en todo ello de la divinidad en el *Cantar*, lo exigen.

La relación establecida por los dos amantes se funda en el deseo, en el amor, en el inquebrantable ejercicio de la libertad, y en la constante búsqueda de poseerse. En virtud de ello, dicha relación no se constituye como algo dado, sino como una construcción permanente e irrenunciable. De ahí mi concepción del amor y el deseo expresada en la introducción de este trabajo: como una relación profunda, una fuerza que une y armoniza a los amantes a partir de la necesidad de ambos, lo que genera un deseo irrenunciable de permanecer juntos y alcanzar el placer anhelado, el cual se conseguirá mediante una búsqueda permanente. De ahí también la creación, invención poéticas y la expresión del amor y el deseo en el *Cantar*.

Hay una disposición y una entrega absoluta. En los dos amantes se manifiesta claramente un *ethos* inquebrantable, entendido como "carácter", como forma de estar ante el mundo, y de relacionarse con los otros.¹⁵¹ Este *ethos* no es fortuito, sino es producto de una acción reiterada, y sobretodo, responsable. Este es otro rasgo ético importante del libro bíblico: la responsabilidad, pues tanto el amado como la amada actúan y asumen sus propios actos y consecuencias, en busca de un fin común: su encuentro. En este sentido están presentes en ellos, dos aspectos más del *ethos*: su persistencia, y la conformación de una *nueva* naturaleza, una naturaleza *libre*, una naturaleza *moral*.

No por nada el *Cantar de los Cantares*, ha influido a lo largo del tiempo a poetas, literatos, estetas, exégetas, biblistas, eruditos, o filósofos, pero también a *amadas* o *amados* enamorados perdidos en la calurosa, húmeda y sofocante noche interminable.

¹⁵¹ Véase GONZÁLEZ, Juliana, *El ethos, destino del hombre*. FCE

BIBLIOGRAFÍA

a) Bibliografía citada.

- ASENSIO, Félix: "Cantar de los Cantares", La Sagrada Escritura. Texto y comentarios. Los salmos y los libros salomónicos; Biblioteca de Autores Cristianos; Tomo IV; Madrid; 1969; pp 791.

- AUDET, Jean-Paul: "Le sens du Cantique des Cantiques", Revue biblique; Gabalda Éditeur; LXII; Paris; pp. 638.

- BIBLIA DE JERUSALÉN; Edit. Porrúa, Col. "Sepan Cuantos..."; No. 500; Trad. Escuela Bíblica de Jerusalén; México; 1988. pp. 1836.

- BUZY, D.: "Le Cantique des Cantiques". La Sainte Bible: LeTeouley et Ané Éditeurs; Tome VI; Paris; 1946; pp. 855.

- DE LEÓN, Fray Luis: El Cantar de los Cantares: Espasa-Calpe, col. Austral; N° 464; 11 va. reimpresión; México; 1997: trad. y prólogo de Fray Luis de León; pp. 152.

- DUBARLE, A.M.: "L'amour dans le Cantique des Cantiques", Amour et fécondité dans la Bible: Privat Éditeur; Toulouse; 1967; pp. 97.

- EICHRODT, Walther: Teología del Antiguo Testamento: Edit. Cristiandad; Tomo II; Madrid; 1975; tr. David Romero; 1975; pp. 535.

- FEUILLET, A.: "La formule d'appartenance mutuelle et les interprétations divergentes du Cantiques des Cantiques", Études d'exégèse et de théologie biblique. Ancient Testament; Gabalda Éditeur; Paris; 1975; pp. 523.

- GARRET, Duane: "Song of Songs". The new American Commentary: Broadman Press; V. 14; Tennessee; 1993; pp 448.

- GELIN, Albert; L'homme selon la Bible: Liget; Paris; 1962; pp. 111.

- GONZÁLEZ, Juliana; El ethos, destino del hombre. FCE-UNAM, Sección de Obras de Filosofía; México: 1996; pp. 164.

- GRELOT, Pierre; "Le sens du Cantique des Cantiques" Revue biblique: Gabalde Éditeur, LXXI; Paris; 1964, pp. 640.

+ La pareja humana en la Sagrada Escritura: Euramérica; Madrid; 1963; tr. Luis Aguirre Prado; pp. 140.

- IRWIN, W.A., y FRANKFORT, H.A.; El pensamiento prefilosófico. II. Los Hebreos: FCE, Brevarios; No. 98; Tercera edición; México: 1968; tr. Eli de Gortari; pp. 225.

- JACOB, Edmond; Teología del Antiguo Testamento: Edit. Marova, Bibliotheca Oecumenica; No. 3; Madrid; 1969; tr. Daniel Vidal; pp. 322.

- LUSSEAU, H.; "El Cantar de los Cantares". Introducción a la Biblia: Biblioteca Heder, Sección de Sagrada Escritura; Barcelona; Tomo II, Introducción crítica al Antiguo Testamento; 1989; pp. 915.

- LYS, Daniel; "Le Cantique des Cantiques: pour une sexualité non-ambigüe", Lumière et vie; Tome XXVIII, Présence de l'ancien Testament; No. 144; 1979; pp. 39-53.

- MACHADO, Antonio; Juan de Mairena: Alianza Editorial, Sección Literatura; N° 855; 3era reimpresión; España; 1995; edición, prólogo y estudio comparativo Pablo del Barco; pp. 316.

- MURPHY, Roland y O. CARM; "Cantar de los Cantares", Comentario Bíblico 'San Jerónimo': Ediciones Cristianas; Tomo II, Antiguo Testamento II; Madrid; 1971; pp. 763.

- PIDOUX, Georges; L'homme dans l'Ancien Testament: Cahiers théologiques; No. 32; Suisse; 1953; pp. 75.

- PLATÓN; Diálogos: Edit. Porrúa, col. "Sepan cuantos..."; No. 13; 23a. edición; México; 1993; Estudio preliminar Francisco Larroyo; pp. 785.

- RANKE-HEINEMANN, Uta; Eunucos por el reino de los cielos: Editorial Trotta; Col. Estructuras y Procesos; Madrid; 1994; tr. Abelardo Martínez de Lopera; pp. 334.

- SAVATER, Fernando. Ética como amor propio. Edit. CONACULTA-MODADORI, col. Los Noventa; No. 59; México, 1991; pp. 330.

- SCHÖKEL, Luis Alonso, y BRAVO, José María; Apuntes de Hermenéutica; Edit. Trotta, col. Estructuras y procesos, 2a. edición; España, 1997; pp. 169.

- TRESMONTANT, Claude; Ensayo sobre el pensamiento hebreo; Edit. Taurus; Madrid; 1962; pp. 245.

- UNAMUNO, Miguel de; Niebla; Espasa-Calpe, col. Austral; N°99; 26a. edición; México; 1990; prólogo de Víctor Goti; pp. 166.

- VAN IMSCHOOT; Teología del Antiguo Testamento; Ediciones Fax, Actualidad Bíblica; No. 12; Madrid; 1969; tr. José Cosgaya Agustín; pp. 842.

- WALTER WOLFF, Hans; Antropología del Antiguo Testamento; Ediciones Sígueme, Biblioteca de Estudios Bíblicos; No. 99; Segunda edición; Salamanca; 1997; tr. Severiano Talavera Tovar; pp. 341.

a) Bibliografía consultada.

- BOTTERWECK, G.J. y RINGGREN, H.; Diccionario teológico del Antiguo Testamento; Ediciones Cristiandad; Madrid; 1973; tr. Alfonso de la Fuente; ppp. 1100.

- BROWN, R., FITZMAYERJ., MURPHY R., The Jerome biblical commentary; 1968; Prentice Hall; U.S.A.

- BUZY, D.: "Un chef-d'oeuvre de poésie pure. le Cantique des Cantiques", dans Mémorial Lagrange (en collaboration); France; pp. 147-162.

- CASSIRER, Ernst; Antropología Filosófica; FCE, col. Popular; N° 41; 15a. reimpresión; México; 1993; tr. Eugenio Ímaz; pp. 335.

- GONZÁLEZ NÚÑEZ, Ángel; Cantar de los Cantares; Ediciones Paulinas, col. Estudios Bíblicos; España; 1991; pp. 1991.

- JAEGER, Werner. Paideia; FCE. 10a reimpresión, México. 1992; tr. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. pp 1151.

- LYS, Daniel; RUACH. Le souffle dans l'Ancien Testament; Presses Universitaires de France; France. 1962.

+ La Chair dans L'Ancien Testament-BASAR; Editions Universitaires; France; 1967.

- SANTA BIBLIA. La (Antiguo y Nuevo Testamento); Sociedades Bíblicas en América Latina; Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), Revisada por Cipriano de Valera (1602). Otras revisiones: 1862, 1909, y 1960; Revisión de 1960; pp. 1157.

- TOURNAY, R. J.; El Cantar de los Cantares; Actualidad Bíblica; Madrid; 1970; pp. 228.

+ "Quand Dieu parle aux hommes le langage de l'amour. Études sur le Cantique des Cantiques", dans Cahiers de la Revue Biblique; N° 21; Paris; Gabalda; 1982; pp. 141.

- TREBOLLE BARRERA, Julio; La Biblia judía y la Biblia cristiana. Introducción a la historia de la Biblia; Edit. Trotta; Valladolid; 1993.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I	8
CAPÍTULO II	16
II. 1. EL ÁRBOL DE LA DISCORDIA	16
a) Título	16
b) Autor y fecha de composición	17
c) La canonicidad	20
d) La integridad	22
II. 2. ENTRE DÉDALOS TE ENCUENTRES	23
a) Interpretación alegórica	25
b) Interpretación tipológica	28
c) Interpretación dramática	29
d) Interpretación histórica	30
e) Interpretación nupcial	30
f) Interpretación mítico-cultural	31
g) Interpretación funeraria	32
h) Interpretación literal	32
II. 3. DE AMORES Y PLACERES	35

CAPÍTULO III	40
III. 1. "OLVIDOS SACROS, PECCATA MINUTA"	40
III. 2. ÉXTASIS TERRESTRE: GOCE CELESTIAL	60
III. 3. LA ETERNA FUENTE DE LA CERRAZÓN	64
CAPÍTULO IV	72
PRÓLOGO	73
PRIMER POEMA	76
SEGUNDO POEMA	81
TERCER POEMA	87
CUARTO POEMA	94
QUINTO POEMA	100
EPÍLOGO	106
APÉNDICES	108
CONCLUSIONES	112
BIBLIOGRAFÍA	115
ÍNDICE	119