Del erotismo del signo lingüístico al erotismo de la intercorporeidad en El Cantar de los Cantares

From the Eroticism of the Linguistic Sign to the Eroticism of Intercorporeality in The Song of Solomon

Elsa Tamez[1]

Submetido em 31/03/2026
Aceito em 18/06/2026

RESUMO

En este articulo examino el erotismo en *El Cantar de los Cantares* desde la clave hermenéutica de la intercorporeidad. Mi enfoque constituye un salto hermenéutico que proviene de un trabajo previo, en el cual exploré el juego del erotismo en el signo lingüístico, con la ayuda de los aportes semiológicos de Roland Barthes. En el presente estudio, inspirada por la teología ecofeminista, abordo el erotismo a partir de la relación de los cuerpos que habitan el mundo narrado en los poemas; cuerpos que. mediante el lenguaje metafórico y mentonímco, se extienden hacia los ámbitos animal, vegetal y mineral, dando lugar así a una comunidad erótica ecosistémica impregnada de vitalidad. Para ello analizo la estructura quiástica del poema en *Cnt* 2,8-17. Concluyo el estudio con implicaciones que trascienden la dimensión lúdica de los poemas, subrayando las implicaciones éticas, tales como la crítica al patriarcado, al androcentrismo y al antropocentrismo; en otras palabras, subrayo la desautorización del dualismo materia-espíritu, hombre-mujer, cultura-naturaleza y ser humano-animal.

Palavras-chave: erotismo, signo lingüístico, intercorporeidad, *Cantar de los Cantares*, ecoteología.

ABSTRACT

In this article, I examine eroticism in the *Song of Salomon* through the hermeneutical key of intercorporeality. My approach constitutes a hermeneutical leap derived from previous work in which I explored the play of eroticism within the linguistic sign, supported by the semiological contributions of Roland Barthes. In the present study, inspired by ecofeminism theology, I approach eroticism based on the relationship between the bodies that inhabit the world narrated in the poems, bodies that, through metaphorical and metonymic language, extend into the animal, vegetable, and mineral realms, thus giving rise to a vitalized ecosystemic erotic community. To this end, I analyze the chiastic structure of the poem in *Song* 2:8-17. I conclude the study with implications that transcend the playful dimension of the poems, highlighting ethical

[1] Doctora en Teología por la Universidad de Lausanne. Profesora Emérita de la Universidad Bíblica Latinoamericana. E-mail: elsa.tamez@gmail.com.

implications such as the critique of patriarchy, androcentrism and anthropocentrism. In other words, I emphasize the deconstruction of dualisms such as matter-spirit, man-woman, culture-nature and human-animal.

Keywords: eroticism, Linguistic sign, intercorporeality, *Song of Salomon*, ecotheology.

1 Introducción[2]

1.1 El erotismo del signo lingüístico

En el año 1985 defendí mi tesis de licenciatura en Literatura y Lingüística en la Universidad Nacional de Costa Rica. Como yo ya estaba avanzada en mis estudios de Biblia solicité permiso para analizar *El Cantar de los Cantares* como poemas universales de amor humano. Mi acercamiento fue analizar los juegos del signo lingüístico en la configuración de la historia de amor de dos amantes. Una historia inocente a simple vista, pero que es sostenida por los juegos altamente eróticos entre el significado y el significante. El subtítulo fue "Los juegos del erotismo del signo lingüístico" (Tamez,1985). Utilicé principalmente la metodología propuesta por el semiólogo Roland Barthes en su obra *S/Z* (Barthes, 1980b), y otras obras del mismo autor, como *El placer del texto* (Barthes, 1980a). Me fue muy útil también el fenómeno discursivo de la metonimia,[3] además del recurso metafórico. Pero me concentré en el fenómeno de la connotación o connotaciones que cada vocablo produce, y que corre paralelo al nivel denotativo del texto que narra una historia de amor. Al entrelazar las connotaciones de cada vocablo noté que se creaba una atmósfera donde se respiraba un ambiente sumamente erótico.

El resultado fue sorprendente, pues, entre otras cosas, encontré que había dos discursos, el denotativo, creado por el significante, y que es el de la superficie que narra literalmente la anécdota, y el connotativo, propio del significado, que se mueve detrás de la literalidad del texto poético. Se trata de un discurso escondido que produce movimientos o figuras eróticas en la pareja de enamorados, así como ambientes o espacios llenos de eroticidad. Incluso también produce emociones en los mismos lectores que, con su mirada, participan como "voyeristas" en el mundo narrado.

En otras palabras, los juegos del signo lingüístico producen un ambiente en el cual se respira "deseo", deseo del otro, deseo de la otra. Esto es posible porque el significado y el significante del signo lingüístico echan mano del recurso de la ambigüedad, del doble o triple sentido, de evocar lo no dicho pero que se supone que allí está. El signo lingüístico construye textos, los textos cuerpos, y estos en movimiento cargados de deseo. Por eso hace ver figuras o movimientos eróticos, evocando, sin narrar, el acto mismo de la consumación del amor.

1.2 El erotismo de la intercorporeidad

Hoy, 40 años después, quiero ir más allá de esta investigación y pasar del lenguaje al mundo de los cuerpos narrados.

---

2 Este artículo fue presentado de forma preliminar en forma de conferencia el 26 de agosto de 2026 en el XI Congreso Internacional de Investigación Bíblica, realizado por la Asociación Brasileña de Investigación Bíblica en Río de Janeiro.

3 Asignar un concepto con el nombre de otro, basándose en una relación de asociación o contigüidad.

La corporalidad y la corporeidad abundan en la narrativa poética de *El Cantar*, y casi siempre vinculadas entre cuerpos humanos y no humanos. Hay cierta diferencia entre corporalidad y corporeidad. La corporalidad alude a los cuerpos como tales, a su constitución física, material. La corporeidad, en cambio, alude a las emociones del cuerpo, al movimiento, al deseo, a la relación con el mundo donde los cuerpos se ubican y se expanden. Un ejemplo de corporalidad por excelencia, lo leemos en el poema tipo wasp[4] del capítulo 5. Allí ella describe el cuerpo (corporalidad) del amado como una construcción monumental, bellísima; en ese poema su cabeza es de oro, su cuerpo de marfil labrado y con zafiros incrustados. La corporeidad, en cambio, tiene que ver con la experiencia que se vive en los cuerpos, su vivencia relacional situada en el espacio y de manera interdependiente. Así, por ejemplo, en ese mismo poema, al final en el verso 16, ella dice que su boca es muy dulce, o sea sus besos, y al decir que su boca es dulce alude al sentido del gusto. Otro ejemplo es el poema de Cnt 2,8-14; allí aparece un poema cargado de deseo. Es el cuerpo del amado que, como un venado, salta por los montes; ella lo escucha, él la llama paloma y la invita a encontrarse para que se unan los dos cuerpos al hacer el amor. En el poema 4,1-5,1: él la llama "jardín", ella invita a los vientos a que soplen en su jardín y esparzan su aroma, e invita al amado a entrar en su jardín para gozar de sus frutos; él contesta: "Estoy penetrando en mi jardín… disfruto de la mirra y los perfumes". El deseo, el amor erótico, acontece como una fuerza vital que recorre casi todos los poemas; la experiencia en esta interrelación se convierte en una experiencia espiritual, donde el espíritu se inscribe en la inmanencia corporal, y no aparte.

Los ejemplos aquí mencionados nos introducen a la categoría hermenéutica llamada intercorporeidad, la cual es mi clave de lectura. Esta categoría me parece relevante porque entrelaza los dos marcos categoriales: la de la corporalidad y la de la corporeidad. La categoría "intercorporeidad" la considero valiosa porque conduce a una hermenéutica que además de romper el dualismo materia-espíritu, se abre a la interrelación cuerpo – mundo, donde la naturaleza juega un rol similar a los cuerpos humanos. Con estas afirmaciones queda claro el salto que doy entre el análisis del erotismo del signo lingüístico y el del erotismo de la intercorporeidad. El primero nos ayuda a potencializar el erotismo de los cuerpos que el mismo lenguaje produce, el segundo, a visualizarlos en la narrativa, desde la intercorporeidad.

El salto, obviamente, es motivado por las investigaciones posteriores a mi primer trabajo sobre el erotismo del signo lingüístico. Me refiero sobre todo a los aportes de la teología ecofeminista, especialmente a los de Ivone Gebara, pionera en América Latina. Ella, en su libro *Intuiciones ecofeministas* propone una nueva epistemología, cuya característica principal es la interdependencia o relacionalidad que cada ser humano, o cada ser vivo, experimenta; para ella la vida es una red de relaciones que incluye el ser humano y la naturaleza (Gebara, 2000, p. 75-78). También el grupo chileno *Conspirando* desde hace ya bastantes años ha hecho buenos aportes en esta misma línea, aunque más específicamente en relación con una espiritualidad holística. Sus aportes pueden leerse en su revista del mismo nombre.

Ahora bien, sabemos que esta visión de mundo de interrelacionalidad entre seres humanos y naturaleza ha estado siempre presente en los pueblos originarios[5]. Hoy día,

4 Es un término técnico (árabe) que significa descripción y designa un tipo de poesía en la que se presentan las partes del cuerpo del hombre y la mujer por medio de imágenes.

5 Hemos optado por citar más teólogas y pensadoras latinoamericanas, pero obviamente hay otros teólogos o filósofos que llegan a esta conclusión. Por ejemplo, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty en su libro *Lo visible y lo invisible* (Merleau-Ponty, 1964) habla de la "carne" como el elemento común entre nosotros y la naturaleza. Merleau-Ponty llega a conclusiones similares al pensamiento de los pueblos originarios cuando afirma que el cuerpo es parte de la misma carne del mundo, está hecho "de la misma tela" del mundo. Él desdibuja la división sujeto-objeto, como lo hacen las teólogas y sabias

las nuevas generaciones de teólogas y activistas indígenas lo plantean de manera muy clara cuando hablan de cuerpos y territorios, siempre en defensa de la vida, ya que lo que le sucede al territorio, es decir ríos, tierra, naturaleza en general, le sucede al cuerpo humano. Entre ellas se destaca Sofía Chipana Quispe, teóloga boliviana, aymara; ella insiste en la importancia de considerar a las personas como un ser en relación donde "los cuerpos se reconocen como parte de las sinergias que se corresponden entre las lagunas, montañas, bosques, ríos, manantiales…" (Chipana, 2025, p. 131). Lorena Cabnal, activista maya-xinca, como se hace llamar, habla de su cuerpo como territorio vivo y relacional (Cabnal, 2019, p.112). Juana Calfunao Paillalef, lideresa mapuche expresa: "…No somos seres que usan la tierra; somos parte de ella, somos sus brotes" (Calfunao Paillalef, 2002)[6], como ellas muchas otras mujeres teólogas y activistas indígenas comparten esta cosmovisión.[7]

Lo mismo acontece con algunas escritoras contemporáneas como Mariana Matija, colombiana y activista ecosocial. Ella en su narrativa nos lleva a este mundo de interrelación tanto con animales, plantas, piedras y glaciales; sufre profundamente cuando se derrite un glaciar o cuando un pajarito da sus últimos suspiros en sus manos; tanto el corazón del pájaro como el de Mariana se funden en uno solo (Matija, 2023).

Lo novedoso de mi aporte es analizar esa realidad de interdependencia, que yo llamo aquí intercorporeidad, en *El Cantar de los Cantares* desde el ángulo del amor erótico.

En la década de los 80s, varias mujeres biblistas[8], estudiosas de los poemas del Cantar, hacíamos notar cómo, a través de los poemas, se desautorizaba tanto el dualismo como el patriarcalismo; pero en ese entonces, no se consideraba la interrelación entre el cuerpo y el mundo, entre cuerpo y naturaleza. En ese entonces, yo reduje la relación intercorporal a cuerpos humanos, y observé la naturaleza como un paisaje decorativo. Aún la ecoteología feminista en América Latina estaba en ciernes en ese entonces. Para la Teología de la Liberación, corriente en la cual yo estaba involucrada, el antropocentrismo no era un tema prioritario; la opción por los pobres y excluidos, y tímidamente por las mujeres como doblemente oprimidas, era la agenda. Con los aportes de Leonardo Boff, se empezó a introducir en dicha teología la cuestión ecológica.[9]

Hoy día, debido a la crisis ecosocial, no es posible escapar y hacer a un lado la naturaleza y los aportes de la ecología y de la ecoteología. Sabemos que el antropocentrismo ha hecho un daño enorme a nuestro hábitat. Así que, yo abordo *El Cantar* desde esta perspectiva de la intercorporeidad por cuestiones éticas y no solo por considerarla una temática nueva. El salto hermenéutico que estoy dando en este análisis, además de romper con el dualismo occidental entre cuerpo y espíritu, y la jerarquización patriarcal entre géneros, anula la jerarquización entre los cuerpos vivos humanos y no humanos, propia del antropocentrismo.

---

activistas indígenas de este continente. La teóloga estadunidense Ellen F. Davis (2009), por su parte, cuando habla de la naturaleza, la ecología y la continuidad vital, encuentra elementos bíblicos para una lectura contra el antropocentrismo. Seguramente habrá teólogos y teólogas africanas y asiáticas que llegan a conclusiones similares.

6 Intervención en el Foro de la Sociedad Civil: Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible. Johannesburgo, Sudáfrica.

7 Esta visión de integralidad de todos los seres vivos y el cosmos en el tejido de la vida está presente en las declaraciones de la Comunidad de sabias y teólogas indígenas de Abya Yala.

8 Una de las pioneras fue Phyllis Trible (1978), más tarde después de los 90s encontramos esta misma crítica en Athalya Brenner (1993) y otros.

9 Su primer libro que relaciona la ecología con la justicia social se publicó a principios de los 90s: *Ecología: grito de la Tierra, grito de los pobres* (Boff, 1996). Después de ese libro y hasta la fecha, Leonardo sigue publicando libros y artículos en esta línea ecológica relacionada con la opresión, la pobreza y la justicia social. La naturaleza, para él, también es sujeto.

En este artículo voy a analizar el poema del capítulo 2,8-17[10]; con la herramienta hermenéutica de la intercorporeidad que aparece en el mundo narrado. En él veremos cómo los cuerpos humanos se encuentran, cómo la naturaleza participa gracias a los recursos metafóricos y metonímicos, y cómo la intercorporeidad se extiende a cuerpos no humanos, como los animales, las plantas, los minerales e incluso los vientos. Veremos asimismo cómo el deseo revela lo sagrado de los cuerpos y la unión corporal. Esta aproximación hermenéutica nos lleva a comprender que todos los seres vivos, incluyendo los cuerpos estelares del universo, somos uno y componemos un todo. En este sentido estamos ampliando la visión del ser.

2 Análisis del poema 2,8-17

2.1 Mirada de conjunto

El poema presenta una estructura concéntrica con seis secuencias. Primero haremos una mirada de conjunto y después analizaremos secuencia por secuencia, siguiendo la estructura quiástica

8 ¡Ya viene mi amado!
¡Ya escucho su voz!
Viene saltando sobre los montes,
viene saltando por las colinas.

9 Mi amado es como un venado:
como un venado pequeño.
¡Aquí está ya, tras la puerta,
asomándose a la ventana,
espiando a través de la reja!

10 Mi amado me dijo:
«Levántate, amor mío;
anda, cariño, vamos.
11 ¡Mira! El invierno ha pasado
y con él se han ido las lluvias.
12 Ya han brotado flores en el campo,
ya ha llegado el tiempo de cantar,
ya se escucha en nuestra tierra
el arrullo de las tórtolas.
13 Ya tiene higos la higuera,
y los viñedos esparcen su aroma.
»Levántate, amor mío;
anda, cariño, vamos.

14 »Paloma mía, que te escondes en las rocas,
en altos y escabrosos escondites,
déjame ver tu rostro,
déjame escuchar tu voz.
¡Es tan dulce escucharte!»

[10] Para las citas de *El Cantar* sigo la traducción en español de la última versión de *Dios habla hoy* (DHH) Revisada (2023), de las Sociedades Bíblicas Unidas. Le he hecho algunos cambios, los cuales los hago notar en notas al pie.

¡Es tan agradable verte![11]

15 Atrapen las zorras, las zorras pequeñas
que destrozan nuestros viñedos,
nuestros viñedos en flor.

Ella
16 Mi amado es mío, y yo soy suya.
Lleva a sus rebaños a descansar entre rosas.

17 Mientras llega el día
y huyen las sombras,
vuelve a mí, amado mío;
sé como un venado,
como un venado pequeño
trepando por los montes escarpados

Como dije arriba, en el poema observamos una estructura concéntrica que muestra seis secuencias. La primera secuencia que corresponde a A marca el inicio, la podemos llamar "Llegada del amado", ocurre en los versos 8 y 9: ¡Ya viene mi amado…" El cierre de la última o sexta secuencia es "La partida del amado" (A´) abarca los versos 16-17: "Vuelve amado mío…"

En la segunda secuencia (B), que corresponde a 9b, el amado llega a la casa. A esta secuencia la he nombrado "Al acecho". Esto es porque los semas presentes en las palabras dan a entender que el amado está al acecho: él husmea, espía, se asoma por las ventanas y las rejas. Su contraparte B´, aparece en el verso 15. Hay un llamado para que las zorras pequeñas -que están al acecho de las viñas, - no destrocen los viñedos en flor. A esta secuencia enigmática le podemos dar el nombre de "Interdicción".

En el centro de la estructura concéntrica del poema encontramos C y C´, se trata de la "Invitación". C es la secuencia "Invitación" a salir al campo, y C´ corresponde a la secuencia "Invitación" para ver a la amada". En ambas secuencias encontramos la naturaleza vegetal, animal y mineral como protagonista, además del amado. La naturaleza se presenta como cómplice del amor al contribuir con el cambio de las estaciones del año. Es la manifestación de la energía vital en plena primavera.

Esta es la historia, en el sentido de "story" o anécdota. Es el discurso legible, la historia de una escena inocente. Detrás corre otro discurso altamente erótico, es el discurso leíble, organizado por los juegos del signo lingüístico. No nos vamos a concentrar en el discurso que corre detrás de las líneas, solo vamos a aludirlo.

2.2 Análisis del poema

La secuencia "Llegada del amado" es densa en significado. La expresión "Ya", (*hnh zh*) "¡Ya viene mi amado!, ¡ya escucho su voz!",[12] tiene connotaciones de ansias, de deseo. El acontecimiento de la llegada es algo que ella, cuerpo de mujer, espera de manera impaciente y con alegría. Es ella, un cuerpo de ser humano femenino vivo, vibrante, que escucha, que ve. Lo percibe como un animal saltando sobre los montes y colinas. Aquí se evocan los movimientos de un cuerpo que sube y baja, como los del acto sexual. Ella y él son dos cuerpos vivos, vibrando y en relación; ella lo escucha porque él habla; él

11 En la versión DHH en español aparece primero la frase: ¡Es tan agradable verte! y después, ¡Es tan dulce escucharte! Pero en el hebreo ocurre un quiasmo muy claro, por eso invertimos las frases del poema, siguiendo el hebreo. ¡Es tan dulce escucharte!, ¡Es tan agradable verte!

12 En la traducción al español "ya" ocurre dos veces por cuestiones de ritmo poético.

viene hacia ella, ella lo sabe y lo espera. Ella ve el cuerpo del otro saltando; él no se esconde, él se deja ver y en movimiento, arriba y abajo, arriba y abajo. Ella ve que él salta sobre los montes y colinas. Los pies de él tocan los montes, y estos se dejan tocar, no hieren sus pies. Los montes, cuerpos de constitución mineral, también participan del gozo del encuentro. Además, ella ve en su amado el cuerpo de un venado[13], un animal pequeño, lo cual indica que no es hostil, no es violento, es posible dejarse acariciar y acariciarlo sin miedo. Ella extiende el cuerpo humano del amado al animal, anula las jerarquías entre los cuerpos. En esta secuencia vemos cuerpos de distinta índole: humanos, animales y minerales. Tenemos, pues, una corporeidad relacional.

La contraparte de esta secuencia es "La partida del amado" (A´). El verso 16 habla de la posesión mutua de dos cuerpos humanos, ("mi amado es mío y yo soy suya"). No se trata de una posesión de dominación, sino de una interrelación corporal igualitaria. En 16b ella evoca una escena placentera con una metáfora sugerente. El pastor pasta, se nutre, y descansa entre rosas/lirios. Por posición de equivalencia con otros versos de *El Cantar* en donde rosas/lirios son los labios de ella o él (5,13), aquí puede significar que él se deleita nutriéndose o saboreando los labios de ella.[14] Esta metáfora, por aparecer inmediatamente después de la consumación del amor que veremos más adelante en B´ (verso 15), indica que el cuerpo de ella sigue impregnado del cuerpo de él.

En el verso 17, el cierre del poema, encontramos indicios de pasada la medianoche o de madrugada, todavía el firmamento está oscuro. (¡"Mientras llega el día y huyen las sombras…!). Aún no amanece y ella ya quiere que el amante vuelva y sus cuerpos se unan. Explícitamente lo invita a que vuelva y se acueste con él. "Vuelve a mí amado mío, sé como un venado…". En esta secuencia se vuelve a entrelazar el cuerpo del amado con el del venado, siempre pequeño, es decir no amenazante. La figura de los montes vuelve a aparecer; ella invita de nuevo a que regrese trepando sobre los montes. En este caso esos montes son escarpados, empinados.[15] Los montes aluden a ella, a su pubis, cubierto de vello. Es una figura con un movimiento erótico, en donde él trepa sobre ella como un venado. Aquí ella es, sin decirlo, mineralizada por medio del monte, y él es animalizado a través de la extensión de su cuerpo humano al cuerpo del venado.

La segunda secuencia (B), que corresponde al verso 9c, y la quinta, su paralelo (B´), del verso 15, nos introducen a un ritmo agitado, pero distinto. Las escenas y emociones son diferentes, incluso contrarias. A estas secuencias, como mencioné arriba, las he llamado "Al acecho" e "Interdicción" respectivamente. En la segunda secuencia, el sujeto o actante del acecho es el amante, aunque aquí ella es la narradora de las acciones de él. Ella ve que él ya llegó; él está al frente de su casa, tras la puerta, se asoma por la ventana, espía por la reja. La expresión "¡Ya viene!" que aparece al inicio en el verso 8, se convierte aquí en "¡ya llegó!". El verso transpira emoción, alegría, algo que ella siente que no puede contener; son las ganas de él, de encontrarse con el amado. Por eso no pierde de vista ninguno de sus movimientos: Ella escuchó su voz cuando se acercaba (A), ahora ella lo ve a través de las ventanas. Él está afuera, en un espacio abierto, rodeado de la naturaleza y ella está dentro, en la intimidad de su casa; están separados por elementos culturales: una puerta, una ventana y una reja. Pero, aunque están separados, los cuerpos se pueden ver, escuchar, imaginar. La ventana y las rejas permiten ese acercamiento para intensificar el deseo de los dos cuerpos humanos. Esta es una de las normas de los códigos del erotismo del texto (Barthes, 1980a, p. 12).

---

13 Las versiones traducen de diferente manera: corzo, gacela, cabrito…

14 Posibles traducciones según *el Handbook* de Sociedades Bíblicas Unidas "Él encuentra placer entre los lirios", o "Él (solo) se alimenta entre los lirios". La traducción es mía (Ogden; Zogbo, 1998).

15 Las versiones vacilan en la traducción del adjetivo que califica los montes. Unas transliteran y le ponen nombre "Bether", lugar no conocido, otras traducen como "montes perfumados", y otras "montes que nos separan".

En la quinta secuencia (B´), el verso 15 es un poco más complicado, por eso vamos a extendernos más en esta secuencia. Vemos que, a simple vista, la escena se sale de la temática del poema, que es el encuentro de dos cuerpos que se buscan a sí mismos para amarse. El tema del verso 15 es impedir que animales, en este caso las zorras, destruyan los viñedos. Aquí los viñedos son presentados como propiedad privada "nuestros viñedos". El ritmo, que también es acelerado, alude a la desesperación, al temor, a una interdicción. El sujeto de la voz en modo imperativo: "Atrapen a las zorras" es un enigma. Dan la orden de atrapar las zorras porque estas quieren destruir los viñedos en flor. Para poder interpretar o identificar el sujeto del verbo que da la orden, habría que ver otros poemas.

Pero antes de eso, es importante traducir o imaginar el significado de la metáfora, también con la ayuda de otros poemas. La clave está en comprender el significado del viñedo. Hay consenso en que ella, su cuerpo, es un viñedo. Y en estos momentos el viñedo está en flor. Por lo tanto, la metáfora extendida puede aludir a la relación sexual de los amantes, a una desfloración, por así decirlo. En *El Cantar* los hermanos, representantes de la familia, pueden ser el sujeto de la voz que da la orden de atrapar las zorras. Ellos son quienes custodian el cuerpo de ella. En 1,6b los hermanos la mandan a cuidar "su viña", cosa que ella no hace y los enfada; pero mucho más claro aparece la intervención de los hermanos como el sujeto de la voz en los versos 8,8-10, donde ellos niegan la sexualidad madura del cuerpo de la hermana: para ellos ella es pequeñita y no le han crecido los pechos; cuando vengan a pedirla (en matrimonio) planean construirle almenas de plata para que nadie se acerque a ella; y a su "puerta" (sexo) la recubrirán con tablas de cedro para que nadie penetre la puerta.

Pero ella responde afirmando su sexualidad; ella, dice; "Soy una muralla y mis pechos son torres; y mi felicidad la encuentra cuando mi amado me mira". Así que los hermanos pueden funcionar perfectamente como los sujetos de la secuencia. Los hermanos representan la censura, las tradiciones patriarcales que ven con malos ojos la libertad y protagonismo de las mujeres. Los hermanos prohíben este tipo de intercorporeidad, por eso la secuencia la he llamado "Interdicción".

Sin embargo, el rey Salomón también puede ser otro personaje que funcione como el sujeto que da la orden en la secuencia cinco (verso 15). El rey Salomón, en *El Cantar* es un personaje importante, tiene dinero y poder; él también la custodia a ella como viña. En ese mismo capítulo 8,11-12, Salomón la escolta como un viñedo que deja al cuidado de los guardianes, a ellos les paga buen dinero. Ella resiste, no se deja objetivizar: "las mil monedas son para ti, Salomón y doscientas para los guardianes. ¡Mi propia viña la cuido yo!" Salomón representa el poder y la riqueza que busca prohibir cualquier acercamiento a su propiedad cosificada.

Con estos antecedentes y por posición de equivalencia, interpretamos que ella es una viña en flor. El sujeto del imperativo puede ser tanto el rey Salomón como los hermanos. Son los símbolos del poder, la riqueza, el militarismo por un lado, y por el otro los valores patriarcales de la familia y las tradiciones que rechazan y prohíben que las mujeres caminen libre por el campo. Si seguimos este hilo de interpretación, las zorras que, según los hermanos, buscan destruir los viñedos, representarían al amado. Él entonces, además de venado, es zorra, también pequeña, como el venado pequeño, pero no para destruir el viñedo en flor, sino para gozar de la intercorporeidad entre los dos amantes con la complicidad de la naturaleza. En 1,6b-17 leemos:

> ¡La verde hierba es nuestro lecho!
> Los cedros son las vigas de la casa,
> y los cipreses son el techo que nos cubre.

En las secuencias número tres y cuatro, que corresponden a C y C´ la naturaleza ocupa todo el espacio, se alude a la estación "primavera", tiempo propicio de amar y de reproducirse. Es en primavera cuando una buena cantidad de animales buscan aparearse, entre ellas la mayoría de las aves, pero también mamíferos como las zorras y las liebres, hasta anfibios e insectos. Es que esta temporada, gracias al clima y la vegetación, la naturaleza ofrece recursos para la sobrevivencia de los nuevos seres vivos. Pero el caso de los cuerpos humanos es diferente. En *El Cantar* la razón del acoplamiento de los cuerpos humanos no es la de reproducirse, sino la del placer. En todo el poemario no hay indicios de querer prolongar la existencia por medio de los hijos o hijas. En este sentido, *El Cantar* es un libro contracorriente de la cultura que lo origina y que censura el placer y la libertad de los cuerpos. Es más, la cultura patriarcal que hace juicio y censura, como vimos arriba, aparece en el libro a través de los hermanos, Salomón y los centinelas que custodian la ciudad, que golpean, hieren y desnudan con violencia a la amada (5,7). Son figuras negativas del mundo narrado en *El Cantar*.

En la secuencia 4 (C), versos 10-13, el amado interviene por primera vez con su voz de una manera que el lector escucha/lee lo que dice. Pero es ella que cede la voz a él: Ella dice: "Mi amado me dijo". Él ya había hablado, pero solo lo escuchó la amada: "¡Ya escucho su voz!" (8) Los lectores no sabemos lo que dijo. Fue algo privado entre esos dos cuerpos humanos. Él la llama con cariño y con deseo "«Levántate, amor mío; anda, cariño, vamos." La invita a salir del interior de su casa al exterior, al campo abierto. La argumentación para convencerla es la naturaleza con toda su energía vital ecosistémica, funcionando a la perfección.

La mayoría de las versiones, incluso esta que estoy usando, traducen el verbo imperativo (*qûm*): "levántate", pero sabemos que este verbo, que efectivamente significa literalmente "levantarse", cuando se usa junto con verbos en movimiento, simplemente significa que la acción principal da inicio. Aquí la acción principal es "Ven". Por lo tanto, no es necesario traducirlo. Si se traduce "levántate" habría que deducir que ella está acostada o sentada, y si está acostada habría que interpretar a que horas del día corresponde, si, al amanecer o al anochecer. Pero ella no parece estar acostada. Es más probable que ella está parada viendo al amado espiar por la ventana. Lo que podemos incidir es que hay una reiteración de la invitación a salir al campo para encontrarse con él. "Ven, amor mío, anda, cariño vamos". El ritmo de este tierno llamado es de súplica, motivada por el deseo.

La argumentación de la invitación es que la naturaleza entera está llamando a que estos cuerpos humanos se unan en un solo cuerpo. La naturaleza aparece como un gran cuerpo vegetal (flores, higueras), animal (tórtolas) y mineral (tierra) sumergido alegremente en un ecosistema erótico. Aparece nuevamente el termino hebreo "he aquí" (*hnh*), que vimos al inicio, traducido al español como "ya", refiriéndose a la llegada del amado. Ahora se refiere a la llegada de la primavera. Eso indica que hay que ver y con admiración y emoción el cuerpo humano presente y los cuerpos de la naturaleza también presentes. Aparecen las flores brotando, y en toda la tierra; las tórtolas arrullando, la higuera dando higos y los viñedos perfumando el ambiente. Todo ello hace ver la energía de la vida palpitando, así como la madurez sexual de toda creatura, preparada para un coito placentero. "La viña" (término de doble sentido aplicado al cuerpo humano femenino, y a los viñedos del cuerpo de la tierra), con su perfume, acelera el deseo de la intercorporeidad tanto entre humanos como entre la naturaleza. Para el amado es el tiempo de cantar. En hebreo "cortar" (en el sentido de "podar") y "cantar" utilizan el mismo verbo (*zmyr*). El verso no se refiere a la acción de podar, porque la poda ocurre justamente antes de la primavera. El canto, entonces, unido al de las aves, conforma una sinfonía armoniosa en esta comunidad ecológica inclusiva y llena de vitalidad. El antropocentrismo, así como el patriarcalismo, quedan desplazados. La secuencia

concluye con la invitación del amado. Él insiste con las mismas palabras del inicio de la secuencia "Ven amor mío, anda cariño, vamos" (13b).

La secuencia 4 (C´) del verso 14 reitera el deseo del encuentro de los cuerpos humanos. Pero, a diferencia de la secuencia anterior referente a la naturaleza que invita a que los amantes se reúnan, ahora el texto se concentra en ella y su cuerpo. Como si ella se hiciera del rogar, el amante la vuelve a invitar, él quiere verla y escucharla. Desea ver su rostro. "Rostro" aquí es también "su figura", "su cuerpo", es "toda ella". Él la llama "paloma", es decir extiende el cuerpo humano femenino al del ave. Nuevamente presenciamos en este verso la intercoporeidad humano – animal. "Paloma" en la cultura hebrea tiene connotaciones de pureza, de paz, de esperanza, de amor y de presencia divina. Él quiere verla y escucharla como si ella fuera una epifanía celestial.

Pero hay cierta distancia que parece inalcanzable. Ella, paloma, se esconde en las rocas. Su escondite es alto y escabroso (14a). Es que así son los juegos eróticos del amor. Dejarse ver y no dejarse ver. Como diría Roland Barthes, el erotismo se da en ese movimiento que ocurre, por ejemplo, en el botón desabrochado de la blusa, cuando se abre y se cierra con el movimiento del cuerpo (Barthes, 1980a, p. 17). Con los términos "paloma – roca alta – escondite escabroso" encontramos una mezcla de elementos contrarios, enigmáticos. Es un choque de códigos que desde el punto semiológico genera el placer del texto. Es que ella es bella y la belleza produce fascinación, temor, perturbación y sobrecogimiento (Ramírez, 2014, p. 157).

La secuencia concluye con un quiasmo. El hombre suplica: "Déjame ver tu figura; déjame escuchar tu voz, porque es tan dulce escucharte, es tan placentero verte". El cuerpo de ella no es un objeto inerte, ella habla, conversa, su cuerpo entra en sintonía con su voz. Por eso él quiere deleitar sus ojos y sus oídos, con el simple hecho de verla y escucharla. Los deseos de él no se reducen al acto sexual, de posesión del cuerpo de ella para satisfacer su deseo corporal. Él añora verla y escucharla. Guardar silencio frente a ella. La razón es que él encuentra que la voz de ese cuerpo es "dulce", como una melodía que es posible saborear; y que ver su cuerpo es más que una cuestión agradable, es llegar al colmo de la fascinación. Todos los sentidos saltan a flor de piel: la vista (ella lo ve a él; él la quiere ver, él ve la naturaleza), el oído (ella oye su voz, él oye el arrullo de tórtolas), el olfato (las flores perfuman el ambiente), el gusto (es dulce escucharte), el tacto (en el entrelazamiento de los cuerpos de los amantes)

Y, sí, todo ocurre como preludio del encuentro de dos cuerpos humanos desnudos, intercorporeizados con la flora y la fauna en el lecho preparado sabiamente por la naturaleza. En otras palabras, como hemos constatado, en *El Cantar* la naturaleza no es motivo de decoración que sirve como trasfondo o como escenario de una pareja de amantes. Los animales los vegetales y los minerales, junto con los cuerpos humanos, integran esa red comunitaria ecosistémica, que, en complicidad mutua, fecundan y prolongan la energía vital del cosmos.

3 Conclusión e implicaciones éticas de la intercorporeidad

En este escrito he querido dar un salto entre el estudio del erotismo del signo lingüístico y el erotismo de la intercorporeidad en *El Cantar de los Cantares*. Es decir, de los juegos eróticos del significante y significado a la relación erótica intercorporea dibujada en la narrativa desde el punto de vista semántico. Relación que por la mediación del lenguaje metafórico y metonímico el cuerpo humano se extiende al mundo animal, vegetal y mineral, creando así una comunidad corporal ecosistémica. Para ello he analizado el poema del capítulo 2,8-17, rico en esta relación intercorporea.

El estudio desde este ángulo tiene implicaciones éticas. En mi análisis sobre el erotismo del signo lingüístico (Tamez, 1985), se observó el protagonismo de la mujer en los poemas y el rechazo a las normas patriarcales que la subyugan, así como al militarismo; en el presente estudio sobre el erotismo de la intercorporeidad se avanzó al acoger los aportes de la ecoteología feminista, en la cual la naturaleza forma parte integral de la comunidad humana en un tejido de intercorporeidades que invitan al cuidado mutuo entre humanos y entre los humanos y la naturaleza. *El Cantar*, con la clave de la intercorporeidad radicaliza el aporte del erotismo del signo lingüistico, ya que, al desdibujar la jerarquización entre lo humano y los demás seres vivos, desplaza el antropocentrismo.

Vale decir que las teólogas y activistas de los pueblos originarios, debido a la experiencia colonialista de opresión, exclusión, discriminación y sobre todo a causa del extractivismo capitalista que no cesa, son quienes llevan, desde la resistencia, esta reflexión de interdependencia entre mujeres y territorios, heredada desde tiempos inmemoriales. Contaminar la tierra, los ríos, el entorno, es contaminar los cuerpos humanos; y sanar el entorno es asimismo sanar los cuerpos. Esto es porque cuerpos y entornos apuntan a lo mismo. Como dicen las integrantes de la Comunidad de Sabias y Teólogas indígenas de Abya Yala, sanar la tierra es sanarnos a nosotras mismas, porque no hay dualidad entre el espíritu, el cuerpo y el cosmos.

Referencias

BARTHES, Roland. *El placer del texto*. 3 ed. México: Siglo XXI, 1980a.

BARTHES, Roland. S/Z. 2 ed. México: Siglo XXI, 1980b.

BOFF, Leonardo. *Ecología:* grito de la Tierra, grito de los pobres. Madrid: Trotta, 1996.

BRENNER, Athalya. *The Song of Songs*. Sheffield: JSOT Press, 1993.

CABNAL, Lorena. El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra. *In*: LEYBA, Xochitl; ICAZA, Rosalba (ed.). *En tiempos de muerte:* cuerpos, rebeldías, resistencias. Buenos Aires: CLACSO; Chiapas: Cooperativa Editorial RETOS, 2019. p.112-123.

CHIPANA, Quispe Sofía. Las cosmovivencias relacionales como fuente de la filosofía andina. *Revista Horizonte Independiente*, Bogotá, v. 5, n. 2, p. 118-149, 2005.

DAVIS, Ellen F. *Scripture, Culture, and Agriculture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DIOS Habla Hoy Revisada. Ciudad de México: Sociedades Bíblicas Unidas, 2023.

GEBARA, Ivone. *Intuiciones ecofeministas*. Madrid: Trotta, 2000.

MATIJA, Mariana. *Niñapájaroglaciar*. 2. ed. Bogotá: Rey Naranjo, 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

OGDEN, Graham S.; ZOGBO, Lynell. *A Handbook on Song of Songs*. New York: United Bible Societies, 1998.

PAILLALEF Calfunao, Juana. *Declaración de las Mujeres Indígenas ante la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible*. Johannesburgo, Sudáfrica. 2002.

TAMEZ, Elsa. *Los juegos del erotismo del texto*. 1985. Tesis (Licenciatura en Literatura y Lingüística) – Universidad Nacional, Costa Rica, 1985.

TRIBLE, Phyllis. *God and the Rhetoric of Sexuality*. Philadelphia: Fortress, 1978.

Estudos Bíblicos
OPEN ACCESS

Distribuído sob Creative Commons
CC-BY 4.0
© 2026 aos autores.
Publicado e Distribuído por ABIB

Revista Oficial da ABIB –
Associação Brasileira de Pesquisa Bíblica