



**Las metáforas del amor
verdadero en el Quinto poema
del *Cantar de los cantares***

**The Metaphors of True Love
in the fifth Poem of *The Song of Songs***

Gabriel Jaime Arango*

* Estudiante del octavo semestre de Licenciatura en Filosofía y Letras por la Universidad Pontificia Bolivariana. Trabajo presentado para el curso Hermenéutica (2012).
Correo electrónico: gajar89@hotmail.com

Artículo recibido el 14 de septiembre de 2012 y aprobado para su publicación el 2 de noviembre 2012.



Resumen:

Este artículo presenta aspectos generales del *Cantar de los cantares* y una descripción del texto. Posteriormente, hace un recorrido por la historia de la interpretación de la obra, pasando por la transferencia analógica, los comentarios exegéticos de los Padres de la Iglesia, la exégesis moderna y el abandono de la interpretación alegórica: el cambio en el lector. Al final ofrece una hermenéutica que pretende desvelar lo que pueden decir las metáforas del Quinto poema (Ct. 8, 4-7), que consideramos hablan acerca del amor verdadero.

Palabras clave:

Cantar de los cantares, Hermenéutica, Paul Ricoeur, Biblia, Historia de la interpretación.

Abstract

The following paper presents some general aspects of *The Song of the Songs* and a description of this text. In a second moment, it presents the history of the interpretation of that text, going through the analogical transfer, the exegetic comments of the Church Fathers, the modern exegesis and the abandonment of allegorical interpretation, i.e., the change in the reader. To conclude, it offers a hermeneutics which aims to uncover what the metaphors of the fifth poem (So. 8, 4-7) might say, considering that they might refer to true love.

Key words:

Song of Songs, Hermeneutics, Paul Ricoeur, Bible, History of Hermeneutics.



Al iniciar una reflexión sobre el *Cantar de los cantares* es posible preguntarse ¿por qué tratar de interpretar un texto que ha sido interpretado de múltiples maneras a lo largo de la historia?, ¿por qué no acomodarse a una interpretación ya existente? Sin embargo, en un tiempo donde todos los cimientos han sido removidos es necesario volver a las fuentes con el fin de encontrarles nuevo sentido, teniendo en cuenta, eso sí, el sentido literal del texto y su tradición interpretativa, con el fin de poner cualquier interpretación en diálogo con ella. Además, todo texto literario aporta una verdad sobre el hombre, pero una obra literaria, que se encuentra dentro de un *Unicum* que promete decir

la verdad acerca de la salvación del ser humano debe, por obligación, desvelar un sentido de tal fuerza que motive a quien lo lea a transformar su vida para hacerla mejor.

Ahora bien, pese a que ninguna intención está libre de prejuicios, la de este artículo no es la de catequizar a nadie mediante la explicación del texto, ni la de defender ningún tipo de ideología o profesión de fe. Tampoco es la de irse en contra de cualquier estructura, sino la de dialogar con el texto para desentrañar lo que pueden decir sus metáforas acerca de la condición humana. Por lo tanto, se abordará el texto como una obra literaria que, aunque está ligada a una tradición y a los cánones judeocristianos, puede decir algo desde sí misma.

Aspectos generales del *Cantar de los cantares*

El título y el origen

Hablar acerca del *Cantar de los cantares* no es algo fácil, pues los estudios sobre la autoría, el lugar de origen, los personajes e incluso los significados de muchas de sus palabras han arrojado datos tan diversos como la cantidad de exegetas. No obstante, la obra *Libros sapienciales y otros escritos* de Víctor Morla Asencio presenta una descripción que ayudará a situar más o menos el texto del *Cantar de los cantares*.

Primero el título *רִישׁ מִירִישָׁה, הַשְּׂמֵחַ הַמְּלִיכִי* (*Sir hasširim aser lislomoh*), título original en hebreo, fue traducido por los LXX como *Ἄσμα Ἀσμάτων* y posteriormente como *Canticum Canticorum* en la Vulgata. Se presenta como un superlativo, algo así como “El cantar por excelencia” o “El mejor de los cantares”. No sería la primera vez que la Biblia muestra superlativos, tales como *ματαιότης ματαιοτήτων* (“vanidad de vanidades”) en Ecl. 1,2 y *Βασιλεύς των Βασιλέων* (“Rey de reyes”) en Tim. 6, 15. Sin embargo, la construcción *lislomoh* hace pensar a varios autores que el *Cantar de los cantares* es más bien *El Cantar de Salomón*. En el primer versículo del libro aparecen los dos títulos: “Cantar de los cantares, de Salomón” (Cantar de los cantares 1, 1). Ahora bien, si afirmamos que el título original es *El Cantar de Salomón* nos encontramos varias interpretaciones: con este título se podría deducir que el libro fue escrito por Salomón o que utiliza el estilo de Salomón o que se

refiere a él o que fue escrito en su honor. De la autoría de la obra se hablará un poco más adelante; en cuanto al título, éste ha llegado a la lengua castellana como *Cantar de los cantares*.

El texto fue escrito en hebreo y, con seguridad, su autor no fue Salomón, pues los poemas fueron articulados como un solo libro en el siglo VI-V a.C., después del Exilio en Babilonia y, al parecer, Salomón reinó en el siglo IX a.C. Los poemas fueron recitados y cantados por la gente, por lo cual el texto pudo haber sufrido algunas interpolaciones. Sin embargo, un texto tan familiar difícilmente sufriría cambios radicales o arbitrarios. La Biblia de los LXX hace una traducción bastante literal, mientras que San Jerónimo, en la Vulgata, hace una traducción más libre. Parece que “hizo uso de un texto hebreo no vocalizado, que se prestaba a diversas lecturas” (Morla, 1994, p. 459). En el concilio judío de Yamnia el libro tuvo objeciones a la hora de entrar en el canon bíblico, pero debido a su atribución a Salomón como autor y a la interpretación alegórica que tenía el texto, fue aceptado como libro sagrado tanto en el canon judío como en el cristiano. En cuanto a su lugar de origen: “lo más razonable es pensar que, de acuerdo con el carácter compuesto del Cantar, convendría hablar de un origen variado y admitir la probabilidad de una labor editorial en Jerusalén” (Morla, 1994, p. 462), pues hace alusión de lugares como En Guedí, Damasco, Tirsá, Sarón, El Carmelo, El Líbano, La Amana y El Hermón, pero, afirma Morla, “el uso de nombres de lugar en un poema no implica necesariamente un lugar de origen, sino una geografía ‘recreada’ por el propio poeta” (p. 462).

La autora

Referente al autor, éste ha sido objeto de grandes discusiones. Es posible afirmar que Salomón no escribió el texto de su puño y letra, por el contrario, a lo que llamamos *Cantar de los cantares* es una articulación de diferentes poemas, algunos de los cuales son anteriores al Exilio. Este dato pone en un aprieto a todos los exegetas, pues si no fue él ¿quién lo escribió? Esto no se ha determinado, pero investigaciones actuales como las de André LaCoque (2007) en *Pensar la Biblia*, libro que hace en compañía de Paul Ricoeur, aseguran que quien compiló los textos y les dio su impronta fue una mujer. LaCoque argumenta primero que, aunque los diálogos de todo el libro son confusos, “la mujer lleva la voz cantante. La mayoría de discursos proceden de ella y, aunque el amado habla a menudo y también profusamente, sucede muchas veces que

sus frases citan a la Sulamita” (p. 251). Además, dice LaCoque que en Israel, como en otras partes del Antiguo Oriente: “la mujer es una especialista en cantos de amor y cantos de guerra” (p. 251). Esto se evidencia en varios textos del Antiguo Testamento y en el hecho de que en los gremios sapienciales había mujeres. También afirma LaCoque que aunque ellas estaban excluidas de la liturgia en el Templo de Jerusalén, había allí grupos de cantantes y danzantes conformados por mujeres¹ Pero no deja de ser extraño que en un texto del Israel postexílico una mujer sea, además de la protagonista, a quien corresponda su autoría. Para LaCoque esto se debe a una influencia de la literatura egipcia, en la cual la mujer juega un papel preponderante y cuyas características son muy parecidas a las del *Cantar de los cantares*.

El género literario

Debido a la inicial concepción del texto como obra del Rey Salomón, el *Cantar de los cantares* fue catalogado como libro sapiencial. Sin embargo, entre el *Cantar de los cantares* y los libros sapienciales existen marcadas diferencias, tanto en la estructura como en la forma de hablar acerca del amor. Mientras en éstos el amor entre personas y las relaciones amorosas son vistos con cautela, en aquél se habla sin tabúes, de manera natural y desinhibida. Por lo tanto, es más conveniente afirmar que se trata de una colección de lírica amorosa, inspirada en la literatura egipcia.

Podríamos preguntarnos si en lugar de que la protagonista sea una mujer no sería más bien un hombre personificando el papel femenino. Al respecto dice LaCoque (2007):

Hay en la antigua literatura mundial (me refiero por ejemplo al teatro japonés Nô) o en la literatura moderna (por ejemplo, D. H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley*, 1928) la posibilidad de que un actor masculino represente el papel de una mujer. En consecuencia, podríamos imaginar la misma ficción por lo que se refiere al Cantar de los cantares. Pero tal cosa es absolutamente imposible en Israel, donde toda forma de “travestismo” (en el sentido moderno de la palabra) es vista con horror. Ya no estaríamos en presencia de un acto subversivo, sino ante una blasfemia pura y simple. (p. 254; Cf. Deuteronomio 22, 5)

1 De aquí la aparición de “las hijas de Jerusalén”, quienes parecen ser el coro que responde a la mujer en el *Cantar de los cantares*.

2. Descripción de la obra

Luego de situar el texto, parece pertinente describir de manera muy general el texto del *Cantar de los cantares*. Esto es bastante difícil, dado que, en primer lugar, aunque el texto se conserva íntegro, las palabras en hebreo se tornan ambiguas, lo que no da plena seguridad a la hora de conocer a qué se refieren muchos de los fonemas, algunos de los cuales son fundamentales a la hora de interpretar, con el agravante de que tiene fonemas exclusivos, sin referencia a otros textos del Antiguo Testamento. En segundo lugar, el texto no designa a los personajes más que como “el amado”, un rey que a veces es pastor, y “la amada”, cuya denominación no es más que “la sulamita”. Queda claro que los personajes principales son hombre y mujer, y que esporádicamente aparecen las llamadas “Hijas de Jerusalén” y el Rey Salomón. Por último, la división del *Cantar de los cantares* no es unívoca, sino que ha dependido de la interpretación bajo la que se analice el libro; por eso no hay coincidencia en la división que se hace de él. Aquí se opta por la división en cinco poemas que hace Víctor Morla (1994) en *Libros Sapienciales y otros escritos* (Cf. p. 475), de los cuales el último puede mostrar el desenlace de la obra y cuyos posteriores versículos son un apéndice articulado en el momento de su composición. Esto por cuestiones prácticas, para delimitar el fragmento acerca del cual se reflexionará, a saber, Ct. 8, 4-7.

Por lo demás, esta descripción del *Cantar de los cantares* no se fija en su división, sino que la considera tal como ha llegado a nosotros. Los investigadores están de acuerdo con que el *Cantar de los cantares* es una colección de poemas amorosos articulados en un drama:

No aparece del todo claro el conflicto que es esencial al drama; el amor mutuo entre el hombre y la mujer parece mantenerse siempre a un mismo nivel a lo largo de todo Cant. Pero Cant es dramático en el sentido de que la obra está concebida como un diálogo. (Nuevo Comentario Bíblico San Jerónimo, 436)

En la línea amorosa del *Cantar de los cantares* se refleja el estado de ánimo del amado y la amada en diferentes situaciones, cuando están juntos y cuando están separados. Cuando Ricoeur analiza el texto se da cuenta de que el amor en el Cantar de los cantares tiene que ver con unos movimientos en el espacio:

Apenas ha exclamado la amada en el prólogo “¡bésame con los besos de tu boca!”, añade “¡llévame en pos de ti, corramos juntos!”. [...] Mientras avanza el

poema, vamos entendiendo esta movilidad, que a veces desconcierta al querer seguirla, por sus cambios de tono, es la señal de un juego, el juego del deseo, o mejor el de dos deseos que se mezclan. [...] Este juego de distancias resalta los momentos de mutua posesión, que el poema no describe ni muestra, sino que sólo evoca, en el más estricto sentido del término. (LaCoque, 2007, p. 281)

La presencia o la ausencia del amado es un motivo muy frecuente en todos los poemas. En sueños, el amado visita a la amada, quien en ocasiones sale a buscar al amado. En los momentos de encuentro parece que toda la naturaleza, el amado y la amada quedaran en una especie de estasis, el movimiento se detiene, son sólo los enamorados. Pese a que el encuentro del Quinto poema parece una evocación más que un encuentro real, este da la impresión de ser el definitivo, el más estático, el de la posesión culminante de los enamorados.

El *Cantar de los cantares* es un mundo de los sentidos. Las descripciones que hacen uno del otro develan un magnífico contenido estético que remite a la belleza de la naturaleza y despierta la vista, el oído, el tacto y el olfato. Así, el amado es una bolsita de mirra en los senos de la amada (1, 11), sus amores son mejores que el vino (1, 2), su nombre es un aroma penetrante (1, 3), su cabello es como palmeras doradas (5, 10), su vientre es pulido marfil y sus piernas columnas de alabastro. Por su parte, la amada es una palmera hermosa (7, 8), sus pechos son racimos de uvas (7, 9) sus ojos son palomas (1, 15), es azucena entre cardos (2, 2), su melena es un rebaño de cabras (4, 1), sus dientes son ovejas esquiladas (4, 2), su aliento es aroma de manzanas (7, 9) sus labios una cinta escarlata y su voz un encanto (4, 3), no hay defecto en ella (4, 7).

3. Diferentes interpretaciones

La interpretación del *Cantar de los cantares* ha pasado por una historia sumamente interesante. Por eso, sería un irrespeto y una ingenuidad querer interpretar un fragmento, en este caso el Quinto poema (8, 4-7), sin remitirse a la tradición interpretativa, pues ningún intento hermenéutico podrá arrojar una iluminación que pueda situarse por encima de las interpretaciones que se han dado hasta el momento.



La transferencia analógica

Según Paul Ricoeur, la historia de la interpretación del *Cantar de los cantares* ha pasado por cuatro momentos significativos. El primero es el de la transferencia analógica, el cual es inevitable, pues cuando se repite un texto al leerlo, citarlo o parafrasearlo, hay un intercambio de sentidos entre éste y el lector, el cual aumenta el significado del texto, “a través de un significado que está, de algún modo, frente al texto, sin necesariamente pretender que este significado preexistiera en el texto” (LaCoque, 2007, p. 286). En un contexto diferente, el texto amplía su horizonte interpretativo. Es así como el Rabbí Aquiba en el Concilio de Yamnia afirma que la amada del Cantar es el pueblo de Israel y su tierra, mientras que el amado es Yhwh. Dice Ricoeur:

Lo mismo pasará con aquellas interpretaciones cristianas en las que la amada se identifica sucesivamente con la Iglesia, tomada en su conjunto, con los individuos bautizados, o con el alma mística comprometida de por sí, mientras que el amado será Cristo o el Dios del amor mismo (LaCoque, 2007, p. 287).

Los lugares de la transferencia analógica fueron, en este caso, el culto, la liturgia, la meditación, la plegaria y el estudio. El resultado de esta transferencia es la creación de un nuevo significado, no contenido necesariamente en el texto. Esta antigua recepción del *Cantar de los cantares* se encuentra de especial forma en el Evangelio de Juan, en el que Jesús es el amado y María Magdalena, en representación de la Iglesia, es la amada, que ve venir al amado que buscaba desde antiguo (Cf. Jn. 20, 11-18).

La tradición exegetica

Un segundo momento interpretativo lo constituyeron los *Comentarios de los Padres de la Iglesia*, quienes fundan la tradición exegetica del *Cantar de los cantares*. En el tipo de interpretación de los comentarios exegeticos patrísticos, entre tipológico y alegórico, hay que advertir una arbitrariedad, pues se asume que los textos bíblicos tienen un campo unitario en el que cada palabra tiene su razón y donde los posibles vínculos o comparaciones están, más que autorizados, exigidos. Esto sin contar que la concepción de los escritores sagrados como escribas del Espíritu Santo conlleva que el uso alegórico del *Cantar de los cantares* “no es consciente de ser un efecto de lectura, creación de un significado nuevo mediante la reinterpretación” (LaCoque, 2007, p. 292).

Es así como Orígenes, recurriendo al platonismo, afirma que, igual que en el mundo de las ideas, el lenguaje del *Cantar de los cantares* tiene un lenguaje irremplazable y que si recurre a la metáfora nupcial es como recurso necesario para expresar la experiencia mística. Ricoeur asevera lo siguiente: consideremos el ejemplo de lo que se dice sobre la negrura de la amada: “Negra soy, pero graciosa, hijas de Jerusalén” (1,5). Esta negrura sin belleza sería la fealdad del pecado, pero la penitencia confiere aquella belleza que lleva a uno a preguntar: “¿Quién será la que sube del desierto reclinada en su amado [vestida de blancura]?” (8,5) (LaCoque, 2007, p. 291). Esta base tipológica de la alegoría tendrá gran influencia, por ejemplo, en la poesía mística. En este sentido, San Juan de la Cruz se inspira en el Quinto poema del *Cantar de los cantares* para la composición de “Llama de amor viva”:

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquivia,
Acaba ya, si quieres;
Rompe la tela de este dulce encuentro.

Este poema puede expresar el alma inflamada en la unión divina. Transformada por la fuerza divina y tan cerca de la bienaventuranza, pide la llama del Espíritu Santo para que rompa el leve velo de la vida mortal que impide el encuentro con el Amado.

El comentario alegórico

El comentario “alegórico” moderno ocupa el tercer momento interpretativo. Este se caracteriza por tomar el *Cantar de los cantares* como objeto de explicación, siendo el significado alegórico el verdadero significado pretendido por el autor inspirado. Las palabras se comparan con las de los escritos proféticos, de modo que se establece una intertextualidad cuyo contexto es la vuelta del Exilio de Babilonia en el 538 a.C.:

Israel, manteniendo su amor por Yhwh, aspira a volver a Palestina y gozar de la posesión de aquel cuya separación siente. Éste es el punto de partida de la exégesis del *Cantar de los cantares* [...] Lo vemos en 8,5b: “Te desperté bajo el manzano”. El sentido de este enunciado es que la nación ha sido

despertada por Yhwh en la misma tierra de Palestina y procede a amarle. Se hace así manifiesta “la certeza de que Dios conseguirá una conversión total”. (LaCoque, 2007, p. 296-297)

Esta interpretación aporta una contextualización objetiva del *Cantar de los cantares*, pero no puede pretender ser lo último que pueda decirse acerca del texto. Por el contrario, da paso a un último momento interpretativo: el abandono de la interpretación alegórica o el cambio en el lector. En efecto, nacen de las anteriores interpretaciones las siguientes dudas: ¿la relación de Dios con los seres humanos que los rabinos y los Padres de la Iglesia proyectaron en el *Cantar de los cantares* concuerda con la que celebraron los profetas? y ¿extirpar de lo nupcial todo rastro erótico para introducirlo en el misterio cristiano de un modo exclusivo no es un alegorismo discordante que dio origen a confusiones que duraron largo tiempo?

El cambio en el lector

Se da pues un cambio en el lector, en cuanto que las interpretaciones se contraponen a aquellas místicas privadas de todo lo erótico y, por el contrario, se tornan supremamente carnales. Se deja a un lado la alegoría para dar cabida a una interpretación llamada *naturalista*. En ésta, la sexualidad es valorada como relación humana significativa. Esto comporta una declaración de inocencia de la sexualidad, la cual no es vista más como pecado *per se*. La culpa “puede únicamente asignarse en adelante a la cualidad de la relación con la compañía en el intercambio sexual: una falta de consentimiento, la reducción del otro a la condición de objeto, explotación, violencia, etc.” (LaCoque, 2007, p. 302).

En este sentido, André LaCoque afirma que la Sulamita no es más que la anti-Salomón. Así, todo el *Cantar de los cantares* está enmarcado en un escenario de total irreverencia:

La autora usa irónicamente expresiones que se habían convertido en “sagradas” en un contexto yahvista [...] Es una exaltación del eros; habla del amor libre, indómito e incluso, hasta cierto punto, clandestino (cf. Cantar de los cantares 8, 1-3), entre un hombre y una mujer. El lenguaje de la autora es naturalista y, por ello, expuesto a la censura de los “hombres de clero”, y paródico, por cuanto imita mofándose la jerga de los fundamentalistas. (LaCoque, 2007, p. 272)

Las metáforas del amor

Ciertamente el *Cantar de los cantares* utiliza tanto un lenguaje que se había vuelto sagrado, a la par que utiliza un lenguaje sumamente erótico, pero esto no quiere decir que por eso el lenguaje sagrado utilizado en la obra sea una burla a los fundamentalistas y una subversión a la institucionalización del amor. Por supuesto que el amor está por encima de cualquier restricción social, pero esto no necesariamente evitaría que éste pudiera ser vivido dentro de una institución. Así pues, se quiere ver el desenlace del drama (el cual tiene su punto culminante en 8,4-7) desde una perspectiva que vuelva a los orígenes y arroje nuevos significados.

Se podría presentar, pese a que la traducción es difícil e insegura, el fragmento de Ct. 8, 4-7 de la siguiente manera:

⁴ Os conjuro, muchachas de Jerusalén,
que no despertéis ni desveléis,
a mi amor hasta que quiera.
⁵ ¿Quién es ésta que sube del desierto,
apoyada en su amado?
Debajo del manzano te desperté,
Allí donde tu madre te concibió,
Donde concibió la que te dio a luz.
⁶ Ponme como sello en tu corazón,
Como un sello en el brazo.
Que es fuerte el amor como la Muerte,
Implacable como el Seol la pasión.
Saetas de fuego, sus saetas,
Una llamarada de Yhwh.
⁷ No pueden los torrentes apagar el amor,
Ni los ríos anegarlo.
Si alguien ofreciera
su patrimonio a cambio de amor,
quedaría cubierto de baldón.
(Biblia de Jerusalén)

“Debajo del manzano”: el surgimiento del desierto

Repetidas veces el amado pide a las hijas de Jerusalén que no despierten a la amada: al principio de la obra (2,7), en 5,8, y por último en 8,4. ¿Qué puede significar? Consideramos que el amado está llamando de nuevo a la mujer a la existencia. Vemos en este versículo un poema de Adán a la mujer. Se pensará que es muy descabellado, dos fenómenos sustentarían dicha interpretación:

En primer lugar, en los poemas los movimientos en los que se desenvuelve el juego del deseo parecieran ir poco a poco acercando a los enamorados, quienes sólo se encuentran en sueños. Sin embargo, en el cuarto poema el deseo parece volverse más fuerte: “¡Ah, si fueras mi hermano, criado a los pechos de mi madre! Podría besarte en plena calle, sin miedo a los desprecios!” (8,1). A continuación, se ve subiendo a la amada apoyada en el amado, tal vez en sus brazos, tal vez sólo con su cabeza reclinada en su pecho. El caso es que esta vez suben juntos. En Gn. 2, 18-25 aparece la mujer creada por Dios como ayuda y compañía para Adán, pero aquí aparecen juntos, subiendo del desierto.

En segundo lugar, desde 3,4 y por segunda vez en 8,2 la Sulamita expresa su ardiente deseo de llevar al amado a la casa de su madre, donde fue concebida, con un detalle dado de labios del amado en 8,5: la casa donde fue concebida la mujer está “debajo del manzano”. Es curioso que la amada haya descrito al amado en 2,3 como “manzano entre árboles silvestres”, sobre todo cuando la figura del “manzano” ha evocado el lugar de la gestación: “La casa ha sido y sigue siendo en numerosas culturas imagen del vientre materno. Y nuestro texto de 8,5 confirma la sospecha: el amado va a ‘despertar’ a la amada justo allí donde la concibió su madre” (Morla, 2004, p. 352). Pareciera que la autora quisiera llevar a los dos personajes al origen, para que no nazca el hombre por delante –y por ende por encima– de la mujer, ni viceversa, sino que ella salga del desierto, donde no hay vida, caminando junto a él.

Con base en esto, es posible afirmar que la autora del *Cantar de los cantares* quiso poner al mismo nivel al hombre y a la mujer. Más allá de si los enamorados son una alegoría de Adán y Eva, el desenlace de este drama expresa el mismo comienzo, pero de otra manera, o más bien, un nuevo comienzo como debe ser. En efecto, según el parecer de varios exegetas, el texto expresa la protección de la amada por parte del amado: “[el amado] no

aprisiona, sino que da alas para ascender” (Luzarraga, 2005, p. 562). De la misma manera aparece apoyado éste sobre los senos de la amada en 1,13, lo que podría sugerir que la protección es mutua. Pero la significación va más allá y llega a hablar de las sensaciones de la amada en el momento de este “surgir del desierto”:

En brazos del dodí [novio] (2,6;8,3; cp. 2 Re 5,18) y descansando en su fuerza y amor la kalá [novia] se siente excelsa (cp. 7,12); se siente además acompañada siempre por él: “desde el desierto” (cf. 3,6), a través de él, e incluso trascendiéndolo. Y todo esto lo experimenta la kalá en el momento de la unión, al despertarse plenamente mujer, al sentirse totalmente esposa, en los albores de una maternidad, en la aurora de un amor que se prolonga en brazos del dodí. (*Id.* p. 563)

En la misma línea, varios autores, tales como Rashí, Zorell, Ibn Ezra y Muraoka (ctd. en Luzarraga, 2005, p. 563) aluden a diferentes matices encontrados en la palabra “apoyada” (8,5), los cuales plantean la referencia a una metáfora de unión esponsal, o como “estar asociado a alguien”, “ser compañero de viaje”, “hacerse querer, confiarse, unirse”, “añorar” y “reclinarse/recostarse a la mesa”, como si el versículo sugiriera a lo largo y ancho de las diferentes significaciones culturales que hombre y mujer han nacido para ser esposos, apoyo mutuo, compañeros de camino, socios, aliados, amigos, para compartir el pan en la mesa.

Ahora bien, el texto tiene una originalidad inigualable, de hecho no hay nada que nos pueda decir que la autora conoció el texto del Génesis² Pero esta misma originalidad está resaltada en la libertad de la protagonista. Después del Quinto poema hay un epílogo en el cual los hermanos de la Sulamita afirman que es una niña, que todavía no tiene la madurez para amar. Sin embargo, ella responde con vehemencia: “Yo soy una muralla, mis pechos como torres” (8, 10). Es libre para tomar la decisión de amar a quien sea, pero su decisión libre está en amar única y exclusivamente a su amado. Ya no administra la viña que le encargaron sus hermanos, sino que es dueña de su propia viña: “Mi viña, la mía, está aquí” (8, 12).

2 Si la autora es judía lo más probable es que sí lo haya conocido



La petición del sello

Esto nos abre la puerta a las siguientes metáforas: el sello en el corazón y en el brazo. La autora, al igual que los enamorados, son conscientes de que el amor, si no es fuerte, puede ser apagado por los torrentes, ahogado por los ríos, pero en la absoluta libertad de la Sulamita se hace efectiva la entrega absoluta al Rey Pastor; por lo tanto, le pide que su unión sea intrínseca, íntima, esencial, que motive las acciones y las decisiones del corazón. A este respecto, las investigaciones de Jesús Luzarraga (2005) apuntan a que la totalidad del poema es la descripción de la unión esponsal y la relación sexual entre la Sulamita y el Rey Pastor. Este es el comentario acerca de 8,6:

Viéndose envuelta en el amor del dodí y levantada a la maternidad (8,5), necesita de su amor prolongado, y se apoya en él (cp. 2,5); la mujer siente esta necesidad, especialmente tras haber tenido relación con el varón, cuando la individualidad de la kalá se convierte en unidad esponsal. Como el amor por su misma naturaleza tiende a una eterna fijeza, esta exigencia hace prorrumper a la kalá en la petición al dodí para que la tenga siempre consigo (1,4; 8,1; cp. 4,8) en eterna fidelidad; ella no puede verse separada de su amor. Es una petición ardiente de la kalá al dodí, porque a él pertenece mantenerla en su amor (8,3,5b); se lo pide a él y sólo a él, en respuesta de amor hacia aquel en quien desea quedar fijada como en un abrazo continuo. (p. 567)

Pese a que la alusión a la unión esponsal y a la relación sexual de los enamorados no es común a todos los autores, es sobremanera manifiesta la fuerza que tienen estos versículos para expresar la necesidad de la eterna fijeza del amor, de la fidelidad inquebrantable, de la unión continua puesta en escena como la ardiente petición de portar un sello, el cual amplía la significación. Efectivamente, el sello era en las culturas antiguas una piedra preciosa incrustada en oro con la imagen de una persona o divinidad. El sello era la representación de la persona, su presencia, su marca, su memorial fijo, su recuerdo perpetuo. La iniciativa del sello es de la Sulamita, por lo cual revela su deseo apasionado por entregarse al Rey Pastor, al cual le servirá como talismán, como un amuleto que le alejará de los peligros. El sello acompañaba a su portador hasta la sepultura “como una garantía de que la intimidad del amor perduraba incluso en la tumba” (Luzarraga, 2005, p. 569) y se colocaba habitualmente en el pecho como collar o en la mano (parece que cuando habla de brazo se refiere a la muñeca, que es parte del brazo) como pulsera, lo cual ostenta la fuerza de la metáfora, pues la enamorada le pide al amado un doble sello, cuando sólo uno era necesario, y lo pide en el corazón (lugar

de los pensamientos, sentimientos y decisiones) y en el brazo-mano (lugar de la fuerza, la protección y la energía), que son además expresiones del interior y del exterior de la persona, es decir, la totalidad. La mutua entrega de los enamorados es tan profunda como la del sello, por lo cual compromete la totalidad de sí mismos en todo momento, en todo lugar y en toda situación. Pero esta entrega no es un simple capricho motivado por la exacerbación del momento, sino que se torna inexorable frente a la situación sugerida por la siguiente metáfora que, sin embargo, le antecede.

Las metáforas de guerra

La metáfora de 8,6 a constituye un escenario de guerra: las saetas del amor. De igual forma, el amor se presenta como un poder tan fuerte como la muerte y tan implacable como el Seol, el lugar de los muertos de donde nunca se sale, o como un soldado capaz de hacer frente a estas realidades. El poder del amor se compara con el de la muerte, la cual “puede funcionar aquí como un concepto que confiere al amor un matiz de superlativo con el matiz de invencibilidad e incluso de victoria sobre la misma muerte” (Luzarraga, 2005, p. 570). Si bien esto podría tomarse como una estrategia de la amada con la cual busca convencer al amado de que si no la toma como amor se producirá la muerte (*Id.* p. 572), parece más acertado guardar la continuidad entre el sello y el poder del amor sobre la muerte. En consecuencia, el sello, signo de la unión amorosa que perdura incluso en la tumba, tiene el poder de vencer a la muerte. Así, la petición de la amada corresponde al deseo de eternidad propio del ser humano, la cual a su vez se manifiesta como la necesidad de vencer a la muerte antes de ser vencido por ella. La Sulamita envía un mensaje al lector: el hombre y la mujer, es decir, toda la humanidad, tiene la capacidad de vencer a la muerte, de ser eternos (el poema no expresa que “*podría ser fuerte el amor*”, sino que afirma su poder efectivo); el camino es la unión, no necesariamente esponsal, pero podría pensarse en la eternidad como una realidad que empieza en la familia.

La llamada de Dios

Hay un problema con la metáfora de 8,6b. El lector está en presencia del versículo más polémico del *Cantar de los cantares*, pues la palabra hebrea *Salhebet-Yah* podría designar tanto “la llamada de Yhwh” como “la llamada eminentísima” siendo ésta última un superlativo, lo cual otorgaría al amor un

poder capaz de abarcarlo y consumirlo todo. Si tomamos este último sentido podemos hablar del amor como continuidad de la primera parte del versículo y podemos decir que el poder (o el soldado) del amor es superior a cualquier llamarada, es decir, es invulnerable, lo cual encaja con esta interpretación. Pero si tomamos el primer sentido y el fonema *–Yah* designa el tetragrama, entonces quiere decir que los seres humanos podemos amar como ama Yhwh. No habría que asirse de este versículo para decir que Dios aparece en el texto, pues si durante toda la lectura no se descubre a un amante incondicional, majestuoso, más hermoso que cualquiera sobre la tierra y que además de eso ve a la amada como la más hermosa entre las hermosas, quién sabe qué tipo de sensibilidad habita. Claro está, el amor puede ser el amor tal como aparece en el texto. Un cristiano siempre asociará uno con otro. En fin, este amor verdadero puede contra todo obstáculo que se le presente, es invulnerable:

Así el nombre de Yahweh, conectado al amor, es la presencia del amor de Dios en el verdadero amor entre el *dođ* y la *kalá*; porque la bondad del amor humano (1,2) es sólo posible con el reflejo del amor de Dios. Y la conexión del verdadero amor con Dios, como “llama divina”, es la última razón de su invencibilidad. (Luzarraga, 2005, p. 573)

En 8,7 el Rey Pastor responde a la petición de la amada de guardarla en sí mismo de manera permanente: “El *dođ* reasegura, empeñándose a ello, y explicitando aún más las características del amor, [...] con un giro negativo resalta la misma invencibilidad del amor, apelando a su ser inextinguible (cp. Jr 4,4b)” (*Id.* p. 576). Ni los torrentes más caudalosos podrán apagar la llamarada eminentísima, la llamarada de Dios, gracias a la cual el hombre y la mujer alcanzan “el supremo sentido de la existencia humana” (Morla, 2004, p. 364).

La riqueza de las riquezas

La respuesta del amado continúa con “un axioma general, que habla del “hombre”, del indefinido universal (“uno, alguien” cf. 8,11), en el que lógicamente se incluye a sí mismo” (Luzarraga, 2005, p. 576). Esta metáfora no sólo añade la comparación del amor con un tesoro tan valioso que no podría ser comprado ni siquiera con todo el patrimonio (“la hacienda”, “las riquezas de la casa”, según otras traducciones), sino que aporta un significado más incisivo: “Si alguien pusiera toda su fortuna como contrapeso del amor, haría el mayor de los ridículos” (*Id.* p. 577). El Rey Pastor sabe que cambiar el amor

de la amada por riquezas es motivo de burla, vilipendio, y esto porque al hacerlo comería una tontería, un grave error, el mayor de los ridículos. Más aun, en concordancia con esta interpretación, estaría cambiando el supremo sentido de su existencia, la llama eminentísima (o divina), por su propia muerte, frente a la que las riquezas no pueden hacer nada. No, el amado se siente orgulloso, sabio, digno a causa de su elección por el amor a la amada. El versículo se torna subversivo, pues el amante se lanza a sí mismo una amenaza en un contexto en el que el hombre pagaba la dote por su esposa, pero sobre todo es una crítica a todo ser humano, hombre o mujer de cualquier tiempo y lugar, que planea poner en sus proyectos la riqueza sobre el amor que, si bien trasciende la unión institucional, no la invalida. Al respecto, Luzarraga advierte que el sujeto genérico y universal, utilizado también en Gen 13,16 y Ex 14,2, designa a toda la sociedad (p. 577). Así, toda sociedad que ponga la riqueza sobre el amor, es una empresa fallida.

La metáfora también sugiere que el amor, siendo la riqueza de las riquezas, es donación, gracia, ofrenda que surge de la libertad. Así lo indica Victor Morla (2004):

El amor, lo mismo que la amistad sólo puede ser comprendido desde la óptica de la gracia, porque es pura gratuidad. Una persona podrá sentirse amada, pero nunca podrá ejercer el derecho sobre ese amor, porque es pura donación. Lo podremos aceptar o no, pero nunca exigirlo. Porque el amor brota de la libertad del donante, nace en los repliegues más profundos (pero más luminosos) de su psiqué, y allí tiene hundidas sus raíces, en el corazón de su libertad. Y el amor y la libertad no pueden comprarse con dinero, pues en definitiva el don del amor o de la amistad es para disfrutarlo y para sembrar en él la semilla de nuestra vocación de seres humanos, pero nunca para manipularlo. (p. 365)

Si algo puede decir el *Cantar de los cantares* acerca de la condición humana es que hombre y mujer son esencialmente iguales, dignos y libres, pero que dicha dignidad y libertad hallan su punto más encumbrado en el encuentro, no necesariamente erótico, en el cual se expresa un amor tan fuerte que manifiesta la presencia de Dios y que sobrepasa todo obstáculo. Este mismo encuentro constituye al mismo tiempo una necesidad insoslayable para una humanidad acechada por la muerte desde la mañana hasta el ocaso y un tesoro inestimable para quien tome la decisión de amar como la única forma de vencerla.

Referencias

- El Cantar de los cantares. Nuevo Comentario Bíblico San Jerónimo.* (2004). México: Verbo Divino.
- LaCoque, A. y. (2007). *Pensar la Biblia, Estudios exegéticos y hermenéuticos.* Barcelona: Herder.
- Luzarraga, J. (2005). *Cantar de los cantares. Sendas del amor.* Navarra: Verbo Divino.
- Morla Asensio, V. (1994). *Libros sapienciales y otros escritos.* Estella (Navarra): Verbo Divino.
- Morla Asensio, V. (2004). *Poemas de amor y deseo. Cantar de los cantares.* Navarra: Verbo Divino.
- Osorio, B. J. (2011). *Mística y sexualidad.* Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Portal de revistas científicas y arbitradas de la Universidad Nacional Autónoma de México.*
01 feb. 2012 <http://www.revistas.unam.mx/>.

