

# AMADA EN EL AMADO DE SILVINA OCAMPO: TRADUCCION Y RECREACION LITERARIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL GENERO FANTASTICO

María Beatriz Cóceres

*Son las almas las que se buscan cuando los amantes se besan en la boca: el alma de la enamorada quiere habitar en el hermoso cuerpo que ama, y el alma del enamorado desea ardientemente fundirse en los miembros de su amante. Sus almas suben hasta los labios, se encuentran, se confunden, pero no pueden dejar sus cuerpos. ¿Habría acaso un placer más celestial que el de cambiar de persona en el amor, que el de prestarse ese ropaje de carne, tan voluptuosamente deseado?*

Marcel Schwob  
(1980: 57)

**N**uestro trabajo consiste en un abordaje desde la perspectiva genérica del fantástico de unos de los textos que integran el volumen *Los días de la noche* (1970) de la escritora argentina Silvina Ocampo. Se trata del cuento titulado: *Amada en el amado*.

Tomamos como concepto

operativo de análisis la noción de traducción, considerada en un sentido amplio como "la sustitución de la forma foránea por la nativa" (Bradford, 1997: 14), entendiendo por "forma foránea" y "forma nativa", categorías vacías posibles de designar elementos diversos: sistemas lingüísticos, "estilos" de escrituras, estereotipos genéricos, representaciones sociales adjudicables a un determinado territorio geográfico, etc.

Lo anteriormente dicho nos lleva a conceptualizar la traducción más allá de un procedimiento de traspaso textual de un sistema lingüístico a otro, a situarla como el proceso indispensable mediante el cual se reproduce la literatura, donde la relación de importación escrituraria foránea / nativa reviste dimensiones intertextuales, donde una traducción "libre" recrea, interpreta y reinterpreta enunciados preexistentes. A este respecto Rainer Schulte explica que:

Traducción e interpretación están íntimamente relacio-

nadas. Cada acto de interpretar un texto es un acto de traducción. En realidad, cada vez que leemos estamos inmersos en un proceso de traducción. La reflexión sobre traducción excluye la noción de interpretación definitiva o de una traducción definitiva de un texto dado. (...) Aun dentro del mismo idioma, cada texto necesita ser traducido a la sensibilidad del lector respectivo. Por eso, leer es una forma de traducción... (Bradford, 1997, 10).

Este marco permite entender como un modo de traducción la relación intertextual por cita que existe entre el poema místico *Canciones del alma...* de San Juan de la Cruz y el relato fantástico *Amada en el amado* de Silvina Ocampo. En efecto, el título del cuento de la escritora argentina constituye una construcción endocéntrica que encuentra su origen en unos versos de la obra de San Juan de la Cruz:

¡Oh noche que juntaste  
Amado con amada,  
amada en el Amado trans-  
formada! (San Juan de la  
Cruz, 1995: 23).

A continuación citamos la traducción creativa del texto de Silvina Ocampo, que incluye además el nombre de autor:

-A medianoche quiero que  
repetas los versos de San  
Juan de la Cruz que me  
gustan.

-¿Oh noche que juntaste  
amado con amada, amada  
en el amado transformada?  
(Ocampo, 1981: 127).

Ahora bien, ¿cuáles son las diferencias más relevantes entre este fragmento y el anteriormente expuesto? Podemos resolver este interrogante considerando la frase como un dispositivo gráfico, es decir, observando las eventuales variaciones de tipo gráfico. De este modo, la lectura por contraste nos permite aseverar que las diferencias entre ambos fragmentos son tres y residen en la transformación de la estructura métrica de poesía a prosa, en el cambio de curva entonativa y en la sustitución de las letras mayúsculas del fragmento primero por las minúsculas del segundo en el lexema /amado/, operación que restituye a la palabra el carácter literal y, por ende, impugna todo sentido ulterior derivado de una lectura de tipo alegórico. Dichas diferencias son producto de la traducción de una frase proveniente de un texto de origen (poesía mística) a un texto de llegada (relato fantástico). Vale decir que las mutaciones de

la frase tienen lugar por su colocación en un contexto nuevo que se halla regido por una lógica genérica diferente.

El nuevo marco (el texto de Silvina Ocampo), además de reproducir y adaptar en su interior una frase del texto de San Juan de la Cruz, la utiliza como macroestructura del relato, como argumento de la historia. En este sentido, el texto es resultante de una operación de expansión que, en su desarrollo, enfatiza los tres rasgos diferenciales que hemos detectado en la frase citada y los transforma en marcas de una inscripción genérica precisa. En síntesis: el impacto sobre el sistema de referencialidades en virtud de la elección de la prosa frente a la poesía, de la modalidad dubitativa frente a la exclamativa y de la

desautorización de la alegoría por la actualización del plano de la literalidad, inscribe el relato de Silvina Ocampo en el estatuto genérico del fantástico.

Para proceder al análisis de las condiciones de inscripción al género fantástico tomaremos como punto de partida los rasgos diferenciales y la frase del texto de la escritora argentina.

### 1. Prosa frente a poesía o la cuestión de cómo leer los tropos

Es cierto que una obra literaria puede ser volcada íntegramente del formato de prosa a poesía, o viceversa, como lo demuestran las versiones de *Autobiografía de Irene* (1948, 1975) de la propia Silvina Ocampo. No menos

cierto es que resulta problemático trazar fronteras semánticas precisas entre los géneros. Sin embargo, pensamos que la estructuración del material literario comporta una determinada disposición de lectura por parte del receptor, es decir, que activa ciertas expectativas vinculadas al estereotipo



Silvina  
Ocampo

de la narratividad en la prosa (hipótesis, por otra parte, no siempre verificable).

Si relacionamos estas apreciaciones sobre la narratividad, sobre la posibilidad de contar una historia con el concepto de referencia y con los requerimientos del fantástico, obtenemos una posible clave de lectura en la identificación de la naturaleza traslaticia de los tropos. Según Tzvetan Todorov, la literatura no es representativa en el sentido que designe algo exterior a ella. Sin embargo, negar a la literatura todo carácter representativo es confundir la referencia con el referente, la aptitud para denotar los objetos con los objetos mismos. Posteriormente, dicho estudio establece una distinción entre poesía y prosa. La poesía se distingue por no poseer la aptitud para evocar y representar porque el referente se halla opacado (1982: 74). En este punto se plantea el problema de cómo leer las figuras retóricas. En la poesía lo sobrenatural se neutraliza para entrar a formar parte de los procedimientos poéticos. Si usamos como pivote interpretativo el verbo y el verboide de participio del fragmento "Oh noche que juntaste/ amado con amada, / amada en el amado transformada", detectamos una personificación en el primer y segundo versos y en el tercero, una metáfora. Esto sucede en la poesía de San Juan de la Cruz. Pues bien, si intentamos trasponer las barreras genéricas todo es diferente. Tomemos los primeros versos e imaginemos un caso hipotético en el cual la noche sea el agente sobrenatural, es decir, que sea el sujeto



que, llevando a cabo una operación sobre las propiedades de la materia o de las cosas contradijese las leyes físicas. Pero ahora circunscribamos nuestro análisis al tercer verso, aquel en el que se sitúa el cuento y alrededor del cual gira toda la historia. Si nos situamos en el texto de la escritora argentina ¿de qué tenemos que hablar en este caso? ¿De una metáfora? No, tenemos que referirnos al fenómeno de la transmutación de dos cuerpos en uno o bien a la transferencia de un alma a otro cuerpo, a la transmigración. En suma: todo depende del contexto genérico en el cual nos situemos. En ambos fragmentos podría hablarse de metáfora pero el reconocimiento efectivo del tropo en el caso del texto de Silvina Ocampo y una lectura en consecuencia de esta premisa interpretativa negaría lo sobrenatural y quebraría el pacto de lectura instaurado de acuerdo con las condiciones genéricas.

## 2. Figura tonal interrogativa o la vacilación en la interpretación del fenómeno

Así como la frase citada, en virtud de una operación de expansión, representa el contenido semántico total del texto de Silvina Ocampo, esta funcionalidad macroestructural puede verificarse también en lo que respecta a la actitud del sujeto de enunciado/enunciación a lo largo de todo el texto porque la frase interrogativa se traduce en vacilación semántica y pragmática. En este punto recordemos que la vacilación, según Todorov, es la primera condición del fantástico. Se duda entre una respuesta sobrenatural y una explicación racional. La sobrenatural sería la siguiente: una mujer roba de los sueños de su amante objetos que transporta al mundo "real". Un día saca de uno de ellos un filtro mágico. El bebe su contenido y ella desaparece de su vista porque se transforma en él; ella está en él y habla con su voz femenina dentro del cuerpo atónito de su amante. Por el contrario, una explicación racional atribuiría esta transformación al producto de la actividad de un soñador, vale decir que bajo esta perspectiva, *Amada en el amado* sería el relato de la serie de sueños de un hombre o bien, de los caprichos de una mujer que inventa evidencias de que compartió un sueño. Leamos un fragmento:

–(...) Cada hebra era como un hilo de oro que yo acariciaba.

–¿Así?– dijo ella, mostrándole una hebra de nylon

amarillo que colgaba del cuello del camión.

El tomó en broma el diálogo. A decir verdad esa hebra de nylon amarilla podía haber estado anteriormente en la casa, por cualquier motivo. ¿Acaso las hijas de las amigas no iban de visita con sus muñecas, que tenían pelo de nylon? Se usa tanta ropa de nylon, ¿acaso una hebra de una costura no podría caer? (Ocampo, 1981: 131).

El cuento está construido sobre la base de la coexistencia de ambas posibilidades, la interrogación permanente. "Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación" (Todorov, 1982: 41).

### 3. Minúsculas frente a mayúsculas: la literalidad frente a la alegoría

Teniendo en cuenta el poema de San Juan de la Cruz debemos considerar tres características de la alegoría:

3.1. Proposición de doble sentido: Los versos en donde los sujetos de enunciado son nominalizados como "Amado" y "amada" remiten al **Cantar de los Cantares** de Salomón. La interpretación del **Cantar** ha sufrido ligeras variaciones en la diacronía de la exégesis bíblica. Se ha interpretado a menudo, por ejemplo, como una canción que expresaría la relación amorosa entre Salomón y la Reina de Saba en

el plano literal, y la representación de Cristo y la Iglesia en el plano simbólico. Para San Juan de la Cruz, no obstante, el plano simbólico del binomio "Amado"- "amada" corresponde semánticamente a Dios y al alma humana.

3.2. Metáfora continuada: Quintiliano escribió que una metáfora continuada se desarrolla en alegoría. A este respecto, Todorov explica que si una metáfora es continua, ininterrumpida, revela la intención cierta de hablar de algo más que el primer objeto del enunciado. Se establece, de esta forma, un sistema de relaciones jerárquicas y correspondencias que forman soportes de conceptos. Si "amada" es el alma, si "Amado" es Dios y "noche oscura", purificación; "amada en el Amado transformada" representa la unión del alma con Dios, el máximo estado de perfección, la unión mística.

3.3. Símbolo institucionalizado: En este punto debemos señalar, en primer lugar, las reglas necesarias y unívocas que sirven de soporte a los poemas sanjuanistas; y en segundo lugar, la tradición bíblica que avala este tipo de interpretación. Con respecto a las reglas, advertimos que las poesías agrupadas bajo el título común de *Canciones...* son explicadas en la *Declaración* total o parcial que da lugar a cuatro tratados místicos. Los dos trata-

dos que explican el poema *En una noche...* son *Subida al Monte Carmelo* y *Noche oscura del alma*. El sentido está indicado de manera explícita: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera. Nos parece pertinente citar las palabras de Umberto Eco cuando se refiere a la teoría de la alegoría:

...se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor... (Eco, 76).

Para dar cuenta convenientemente del tipo de aval interpretativo que inviste de autoridad la simbología de la obra, recurrimos a la noción de alegoría de P. Zunthor:

Inicialmente la alegoría es un modo de lectura. Se funda en un conjunto de prácticas e ideas bastante confusas (y a menudo controvertidas) de las que se desprende una convicción importante: aunque el sentido está en las cosas, la verdad no está allí. La verdad sigue siendo paradigmática, el sentido se desarrolla sintagmáticamente (1996: 29).

Esta "verdad", en el caso de la poesía sanjuanista, reposa en un orden del mundo, está garantizada, en primer lugar, por el **Cantar de los Cantares** y la tradición que se inicia desde la traducción española de Fray Luis de León.

El texto de Silvina Ocampo no cumple con ninguna de las tres condiciones de la alegoría: no existe el doble sentido, su estructuración no es la de una metáfora continuada y no puede hablarse de símbolo institucionalizado porque el trabajo sobre el referente no sólo desarticula la alegoría sino que lleva la literalidad a sus últimas consecuencias. En otras palabras, asistimos a una hiperbolización de la literalidad que se actualiza mediante la gradación ascendente que va desde una comparación en el plano retórico a la transformación de los sujetos en un solo ser en el plano semántico. Leamos los siguientes fragmentos.

A veces dos enamorados parecen uno solo (127).

—En el lápiz de los labios estaré cuando te pintes o en el vaso cuando bebas agua (127).

—Quisiera ser vos —decía ella con admiración (128).

Ella no estaba. El la llamó, la buscó. Oyó una voz dentro de él, la voz de ella que le contestaba:

—Soy vos, soy vos, soy vos. Al fin soy vos. (132).

La traducción sintagmática y literal comporta una gradación ascendente que conduce al clímax, al efecto fantástico. Se opera un pasaje del “parecer ser” al “ser” que puede ser descripto según el orden de aparición sintagmática de las frases citadas en el texto como una comparación, una metonimia, una frase deside-

rativa y una frase asertiva que utilizan como punto de referencia deixis espaciales. Bajo este punto de vista la preposición “en” del paratexto es clave porque permite clasificar el relato fantástico de Silvina Ocampo según un criterio espacial. En el nivel de la historia el espacio se vuelve problemático cuando los enamorados tienen que separarse temporalmente, cuando buscan compartir espacios comunes incluso en los sueños y finalmente en su victoria definitiva sobre la ley física de la impenetrabilidad que establece la imposibilidad de ocupar el lugar de otro objeto al mismo tiempo.

En el plano de la enunciación se problematiza el espacio en el sentido de que en una misma unidad textual coexiste una pluralidad de voces. Si consideramos la poesía del autor español en su



totalidad advertimos que el sujeto de enunciación es femenino. El texto de Silvina Ocampo selecciona este discurso marcado genéricamente, pero se proyecta sobre un sujeto de enunciación neutro para instaurar dos sujetos de enunciación (uno femenino y el otro masculino): los

“amados” que dialogan en estilo directo. En el momento de la producción del fenómeno fantástico, sus identidades se cruzan: ella dice “soy vos”. De este modo se produce una conjunción y simplificación de instancias enunciativas. El esquema “un enunciado, dos sujetos” se reproduce a nivel macroestructural, es decir que la prosa de esta escritora argentina del siglo XX aloja en su interior, traduce y recrea los versos del poeta español del siglo XVI. Desde esta perspectiva *Amada en el amado* sería la escritura foránea (la de San Juan de la Cruz) en la escritura nativa (la de Silvina Ocampo), dos voces para un mismo cuerpo.

## BIBLIOGRAFIA

BRADFORD, L. (comp.). *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

ECO, U. *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta, 1992. Trad. R. Berdagué.

OCAMPO, S. *Amada en el amado en La continuación y otras páginas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesía completa*. Barcelona: RBA Editores, 1995.

SCHWOB, M. *Beatriz en Corazón Doble*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Trad. A. Fons De Gioia.

TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982. Trad. S. Delpy.

ZUNTHOR, P. *Alegoría y alegoresis en DELLEPIANE, A. (comp.) Alegoría*. Rosario: Centro de Estudios del Discurso (UNR), 1996. Trad. S. Yerbara.