OCTAVIA SANTINO DE VALLE-INCLÁN: UN DÚPLICE PROBLEMA DE FIDELIDAD

DIANELLA GAMBINI

Università Italiana per Stranieri, Perugia

Si bien es verdad que ya a principios de los años veinte la Italia literaria empezaba a ocuparse de Valle-Inclán, no es menos cierto que desde entonces se ha publicado muy poco en italiano de su obra.

El hecho resulta aún más incomprensible, si se tiene en cuenta que los primeros pasos fueron muy prometedores. En efecto, la bibliografía del hispanismo italiano publicada por Giovanni Maria Bertini en 1940 (1) tiene dos fichas dedicadas a Don Ramón, una de las cuales se refiere a la traducción, ya en 1923, de *Romance de lobos*, de la que es verosímil conjeturar que derive de, o al menos haya sido estimulada, por la traducción francesa de la misma obra, publicada en 1914 en el *Mercure de France* junto con un ensayo de Jacques Chaumié y un escrito de Pietro Pillepich (2). La traducción de *Romance de lobos*, al cuidado de Alessandro de Stefani (3), iba precedida por algunas páginas del traductor, posiblemente las primeras que sobre Valle-Inclán se publicaron en Italia. De Stefani definía a Valle-Inclán como

> *una delle figure più tipiche e rappresentative della letteratura mondiale... questo grande scrittore è ancora sconosciuto in Italia, ma appunto per questo e perché egli è grande, il compito della presentazione va tutto lasciato alla sua opera... niente in essa supera in grandezza tragica questa sua commedia demoniaca.*

(1) En *Italia e Spagna*, Florencia: Le Monnier, 1940, pp. 424-518.
(2) "Ramón del Valle-Inclán", en *Colombo*, V, 1930, p. 130.
(3) *I maestri del teatro*, Milán: Piantanida, 1923.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

Cuatro años más tarde, en julio de 1927, el napolitano Edoardo Persico publicó en la revista *Il Baretti* un "Ritratto di Valle-Inclán" donde resaltaba la importancia de *La lámpara maravillosa, summula* estética del escritor, para entender su obra: *"conviene riportarsi sempre a queste pagine, che sono pure una specie di autobiografia intellecttuale in cui è la chiave della sua escrittura"* (4). Y en efecto traduce y publica, a continuación de su escrito, una parte fundamental de *La lámpara maravillosa*, titulada *El anillo de Giges*.

Debemos esperar a 1941 para encontrar traducidos nuevos textos valleinclanescos. A este año se remonta la publicación casi contemporánea de dos grandes antologías: *Teatro Spagnolo*, a cargo de Elio Vittorini, y *Narrativa Spagnola*, al cuidado de Carlo Bo, ambas por la editorial Bompiani de Milán.

Vittorini en el prólogo a su traducción-reducción de *Divinas palabras* acredita a Valle-Inclán como

> *lo scrittore forse più interessante (il più ricco di reazioni) che la Spagna abbia dato tra le fine del secolo scorso e il principio di questo* [cuyo teatro] *per quanto destinato più alla lettura che alla rappresentazione, ha un carattere che nella rappresentazione non si perde, anzi si accentua* (5).

Resulta bastante discutible la idea de Carlo Bo de elegir para la antología *Narrativa spagnola* la *Sonata de primavera* como único texto representativo de la obra en prosa valleinclanesca. Quizá se podría invocar como justificación el hecho de que existía una traducción francesa y que, por desarrollarse en un sugestivo y señorial ambiente romano, podía interesar más directamente a los lectores italianos.

Después de esta traducción parcial de las *Sonatas*, Oreste Macrì colmó la laguna publicando en 1946 la traducción de las cuatro *Sonatas* (6), precedida por una introducción donde expresaba la opinión según la cual Valle-Inclán se presenta como un decadente, pero su

> *atmosfera mistico-sensuale non partecipa intimamente del pervertimento specifico del decadentismo... Osservando bene la struttura sentimentale delle "Sonatas", sottili e invisibili elementi catartici del cattolicesimo, della tradizione, della vita*

(4) *Tutte le opere*, a cargo de Giuliana Veronesi, I, Milán: Comunità, 1964, pp. 7-11.
(5) *Teatro Spagnolo*, Milán: Bompiani, 1941, p. 671.
(6) *Memorie del marchese di Bradomín*, a cargo de O. Macrì, Florencia: Sansoni, 1946.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

terriera e popolare, corrodono a ogni istante la raffigurazione e la dipintura del libertinismo, dello scetticismo, del satanismo e della libidine (7).

Mientras tanto, en 1944, Cesco Vian había publicado la traducción de *Gerifaltes de antaño* (8), tercera parte de la trilogía carlista, y en 1946 había aparecido la traducción de *Tirano Banderas* hecha por Aldo Camerino (9), De la traducción de Macrì se ocupaba en 1947 Vittorio Bodini dedicándole una reseña crítica donde expresaba sus reservas, que se pueden sintetizar en esta afirmación: *"La fisionomia dell'autore ne è un po' violentata"* (10).

En 1960, la iniciativa de Antonio Gasparetti de completar la traducción de la trilogía carlista, muestra el gran interés del hispanismo italiano por la fase de transición valleinclanesca entre el modernismo decadente y el esperpento, que acertadamente Franco Meregalli prefiere llamar "época bárbara" o, mejor, el "aspecto bárbaro" de la obra de Valle-Inclán "puesto que este elemento, sin duda el más profundamente arraigado en la tierra gallega, aparece también antes y después" (11).

Esta predilección estética es confirmada por la traducción de M. Aguirre d'Amico de la tragicomedia gallega *Divinas palabras* (12), a la que siguen las ediciones de *La lampada meravigliosa: Esercizi spirituali* (13) y *Aromi di leggenda. Il passeggero* (14), a cargo de Giovanni Allegra, quien antepone a ambas obras una introducción muy densa y sugestiva. A Allegra se le debe que por primera vez se haya brindado al lector italiano la oportunidad de conocer un aspecto hasta ahora injustamente subestimado del arte valleinclanesco, el de la lírica.

Con la reimpresión de *Il Tiranno Banderas* en 1984 (15) y las traducciones de *Luces de Bohemia*, editadas respectivamente en 1975 y

(7) O. Macrì: "Prefazione", en R. Valle-Inclán, *op. cit.*, pp. XI-XII.

(8) *Falchi e colombe*, trad. Cesco Vian, presentación de Carlo Boselli, Milán: Garzanti, 1944.

(9) *Tirano Banderas*, trad. Aldo Camerino, Milán: Bompiani, 1946.

(10) "La carriera di Valle-Inclán", en *La fiera letteraria*, 37, 1947.

(11) "Valle-Inclán en Italia", en VV AA: *Homenaje a Don Ramón del Valle-Inclán*, celebrado en Roma, el 8 de noviembre de 1985, organizado por la Università degli Studi di Perugia, y la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Roma/Santiago de Compostela, 1986, p. 36.

(12) Introducción de Alessandro d'Amico, Turín: Einaudi, 1974.

(13) Lanciano: R. Carabba, 1982.

(14) Palermo: Novecento, 1987.

(15) Epílogo de Otello Lottini, Milán: Feltrinelli, 1984.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

1991 (16), *La corte de los milagros* (17) y *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (18), todas a cargo de M. L. Aguirre d'Amico, parece delinearse una preferencia por el Valle-Inclán esperpéntico.

Sin embargo, es el Valle-Inclán "proto-decadente", al que la crítica actualmente dedica muchísima atención, el que ha despertado mi interés por traducir *Femeninas* y *Epitalamio*, primeras obras del autor gallego (19).

Por ello, las reflexiones hermenéuticas y lingüísticas que han acompañado a la traducción de *Octavia Santino* —cuento que pertenece a la colección *Femeninas*— constituirán el núcleo de la presente ponencia. Más que por sus problemas traductológicos, el texto me ha parecido importante porque ofrece la oportunidad de reflexionar sobre el proceso que antecede —o debería anteceder— a toda traducción: el análisis textual —en sus dimensiones transoracional y transtextual— y el análisis lingüístico (20). Con esto se quiere decir que el grueso de este trabajo se centra en la hermenéutica del texto, operación previa ineludible para llegar a una correcta traducción del mismo.

Para alcanzar este objetivo, he experimentado la necesidad de basar la traducción en la investigación lingüística más reciente utilizando, a la vez, los conceptos esenciales de las ciencias afines: antropología, historia, pragmática, filosofía, analítica semiótica, y, en el caso de un texto literario, el auxilio de la teoría de la literatura y de la narratología (21). Para enten-

---

(16) *Luci di Bohème*, introducción y trad. M. L. Aguirre d'Amico, Turín: Einaudi, 1975. *Luci di Bohème*, en R. del Valle-Inclán: *Polittico dell'avarizia, La lussuria e la morte, Luci di Bohème*, trad. M. L. Aguirre d'Amico, presentación de Alfonso Sastre, Génova: Costa & Nolan, 1991.

(17) *La corte dei miracoli*, trad. e introducción de M. L. Aguirre d'Amico, Palermo: Sellerio, 1988.

(18) *Cfr.* nota 16.

(19) *Femeninas*, Pontevedra: A. Landín, 1895. *Epitalamio (Historia de amores)*, Madrid: A. Marzo, 1897.

(20) M.-E. Conte (ed.): *La linguistica testuale*, Milán: Feltrinelli, 1977. E. Arcaini: "La lettura come processo linguistico ermeneutico", en *RILA*, XIII, 1-2, 1981. *Idem*: "La comparazione interlinguistica come traduzione dell'intenzione communicativa", en E. Arcaini, S. Cigada y E. Rigotti (eds.): *Diacronia, sincronia e cultura, Saggi in onore di Luigi Heilmann*, Brescia: La Scuola, 1984. G. Vázquez-Ayora: *Introducción a la traductología*, Washington: Georgetown University, 1977. T. de Mauro: *Introduzione alla semantica*, Bari: Laterza, 1975. M. van Overbeke: "Pragmatique linguistique: Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine", en H. Parret: *Le langage en contexte: Études philosophiques et linguistiques de pragmatique*, Amsterdam: J. Benjamin, 1980.

(21) S. Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction: Contemporany Poetics*, Londres/Nueva York: Methuen, 1983. G. Genette: *Figures II*, París: Seuil, 1969. *Idem: Figures III*, París: Seuil, 1972.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

der este camino interpretativo-translativo, hay que tomar como punto de partida el "asunto" de la narración, que tiene por protagonistas a Octavia Santino y a Pedro Pondal. La relación entre los dos podría describirse como una historia de amor entre un joven, definido por el autor como "un niño triste y romántico", y una mujer madura que, por causa de una enfermedad, está a punto de morir. A lo largo de la novela se enfatiza la inmadurez de Pedro, así como la dimensión maternal del amor de Octavia hacia él. Como es lógico, Pedro sufre al ver la debilidad física de su amante, mientras que ella, afligida por la desesperación de éste, declara estar dispuesta a hacer cualquier tipo de sacrificio con tal de aliviar el dolor de Pedro: "¡Qué no haría yo para que no llorase mi pobre pequeño!..." (22), exclama la moribunda. La abnegación de Octavia se manifiesta con más claridad cuando, posteriormente en el relato, ella confiesa a Pedro su infidelidad a fin de provocar en el joven enojo y rabia para que no sufra por su muerte. Pero, por otro lado, su declaración da pie a ser interpretada como una confesión de auténtico adulterio, que respondería al deseo de no morir engañándole. De hecho, no se le puede dar un único significado a la revelación de Octavia, pues ambas interpretaciones son inferibles de este microtexto y, por consiguiente, válidas y plausibles. De ahí la necesidad de un análisis transoracional. Por la coexistencia de las dos exégesis, *Octavia Santino* se puede clasificar como narración con un doble sentido. Este carácter de ambigüedad lo refuerza la parte final de la historia. El joven, al saberse engañado, se siente enloquecer y sufre aún más que cuando veía a su amante morir creyendo que ella era fiel. A este propósito, es de suma importancia la oración que Pedro pronuncia al final, delante del cuerpo inanimado de Octavia: "¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena?" (p. 107). Con ella acusa y recrimina a Octavia por su bondad y es aquí donde nuevamente se puede intuir un doble sentido: ¿hizo Octavia esta confesión por anhelo de honestidad final, o porque quería minimizar el dolor de Pedro?

Todo el análisis, textual y transtextual, apunta a la intención del escritor de construir un texto ambiguo, provocando continuos despistes al lector.

G. Navajas: *Mímesis y cultura en la ficción: Teoría de la novela*, Londres: Tamesis, 1985. L. T. González del Valle: *La ficción breve de Valle-Inclán: Hermenéutica y estrategias narrativas*, Barcelona: Anthropos, 1990. D. Villanueva: *La lectura crítica de la novela*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988. E. Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar, 1979.

(22) *Octavia Santino*, en *Feminas y Epitalamio*, Madrid: Espasa-Calpe, 1978, p. 101. De ahora en adelante, las citas extraídas de *Octavia Santino* se indicarán en el texto entre paréntesis, poniendo el número de la página correspondiente.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

Vamos a ver cómo, apelando a criterios intertextuales, se podría legitimar la tesis de la traición, que, si fuese apoyada por un eventual lector-traductor, llevaría en italiano a soluciones lingüísticas irrespetuosas con la carga intencional del original.

Si analizáramos la literatura romántica, post-romántica y decadente, encontraríamos innumerables ejemplos femeninos que presentan el binomio amor/muerte por un morbo fatal, al final de una vida donde amores legítimos se cruzan con pasiones ilícitas pesando sobre ellos la sombra de la traición, de los celos, del remordimiento y de la expiación. El ensayo de A. Cherubini, significativamente titulado *Una malattia fra romanticismo e decadenza* (23) ofrece, al respecto, muestras de los más heterogéneos precedentes de todas las literaturas europeas. Octavia cabría perfectamente en esta causística y la prueba más elocuente para aseverar la interpretación del engaño estaría en el cuento *La morte* de Guy de Maupassant (24) escritor cuya influencia fue muy intensa en la primera etapa artística de Don Ramón.

Esta breve historia, donde la protagonista francesa es con toda seguridad culpable, presenta analogías temáticas y situacionales tan patentes con *Octavia Santino* que puede autorizar a creer que si fue la fuente de la trama, también pudo serlo de su conclusión. Igual de ilegítimas son las relaciones amorosas que unieron a las dos parejas por un año (otra semejanza de tipo cronológico), antes de que la muerte, debida al mismo morbo fatal, alcanzase a las protagonistas. Así como Pedro Pondal experimenta un sentimiento maternal en el amor de Octavia, el personaje masculino de *La morte* se abriga casi filialmente en los brazos de su amante. En ambos cuentos se presenta la figura de un médico que sigue la evolución de la enfermedad. En *Octavia Santino* un cura, con mucha comprensión, sugiere a la protagonista que se confiese; también en *La morte* aparecen dos sacerdotes: uno crudamente, el otro con más benevolencia, advierten a la mujer del pecado de su amor. En las dos narraciones los jóvenes cuidan con amorosa atención a las moribundas y presencian su último suspiro en el lecho de muerte. Con ingual desesperación conocen el ultraje del engaño.

Las semejanzas son muchas, pero el lector ideal no cae en la trampa de la solución fácil. Quien conoce a Valle-Inclán, sabe que la intertextualidad es de capital importancia en su estética, que es algo buscado conscientemente por él. Esta intertextualidad es lo que el crítico Joseph H. Silvermann, en

(23) Siena: Nueva Aminta, 1975.

(24) El cuento fue publicado en la revista *Gil Blas*, el 31 de mayo de 1887.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

términos más tradicionales, denominó como el espíritu "completamente renacentista" de Valle-Inclán, ya que la literatura fue para él "una de sus fuentes de inspiración más ricas y variadas" (25). Verdad es que, por esta razón, hubo quien lo acusó durísimamente de plagio (26). Pero Valle-Inclán no reproduce, sino que "reescribe" y "reinterpreta" como en *Los cuernos de Don Friolera* o *Divinas palabras* donde, con la parodia del cornudo, se elimina la dignidad que caracterizaba a los textos dramáticos del Siglo de Oro sobre el honor, que a nuestro autor le sirven de modelo.

Cuidado, pues, antes de llegar a conclusiones simplificadoras de identificación entre el texto español y el francés porque, como observa L. T. González del Valle (27), Don Ramón se vale de parodias intertextuales como procedimiento estético, lo cual "demuestra una conciencia literaria muy desarrollada" (28). Lo sencillo, lo banal no existe en el arte valleinclanesco, que busca lo eterno, lo esencial, lo universal y, por tanto, se cifra en el símbolo, es decir, en el enigma. A la luz de estas consideraciones: ¿quién se inclinaría a apoyar incondicionalmente la tesis de la traición por meros motivos de "herencia literaria"? Es más: cabría interpretar las analogías, que son demasiado evidentes, como señales de alerta que lanza el escritor para no caer en la trampa de la solución sencilla.

Y con esto entramos de lleno en la cuestión. En mi opinión, existe una manera de desembrollar la madeja, siguiendo este camino hermenéutico: construir el sentido basándose en los elementos presentes en la enunciación, es decir, el análisis interno del fragmento lingüístico, e inmediatamente después colocar este sentido en el entramado de intenciones y relaciones que lleva a la realidad extralingüística, es decir, cultura, literatura y personalidad del escritor.

En primer lugar, es indispensable comprender que las intenciones comunicativas de Octavia y de Valle-Inclán no coinciden, aunque están conscien-

---

(25) "Valle-Inclán y Ciro Bayo: sobre una fuente desconocida de *Tirano Banderas*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14, 1960, p. 80. Al efecto, véanse los artículos "Las fuentes de Valle-Inclán", en *Repertorio Americano*, 5, de junio de 1922 y "Algo más sobre Valle-Inclán", en *Repertorio Americano*, junio de 1992, *apud* J. A. Hormigón: *Valle-Inclán: Cronología y documentos*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1978. *Cfr.* E. Lavaud: *Valle-Inclán, du journal au roman (1888-1915)*, París: Klincksieck, 1979.

(26) J. Casares: *Crítica profana*, Madrid: Espasa-Calpe, 1965, pp. 28-48.

(27) *Cfr.* J. Herrero: "La sátira del honor en los esperpentos", en A. N. Zahareas, R. Cardona y S. M. Greenfield (eds.): *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*, Nueva York: Las Américas, 1968, p. 674, y S. M. Greenfield: *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid: Fundamentos, 1972, pp. 158-164.

(28) *Op. cit.*, p. 329.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

temente confundidas por el autor. Cuando Octavia comunica algo a Pedro, Valle-Inclán, a través de esas mismas palabras, está comunicando algo más y algo distinto al lector. Por lo tanto, en cada oración de Octavia lo comunicado se suma a lo metacomunicado —que es la intención tangente de Valle-Inclán— y es este *plus* lo que hace ambiguo el discurso de la mujer.

El objetivo que Octavia persigue a través de sus actos lingüísticos —que son absolutamente perlocutivos— es que Pedro se disguste con ella. De hecho, alcanza su propósito porque las palabras que Valle-Inclán pone en sus labios son tales que la protagonista es interpretada como una mujer infiel. Pero ¡ojo!, porque esto no lo afirma ella *claris verbis*: es Pedro quien así la juzga por sus palabras. Pero si Pedro cae en la trampa del engaño o, si se me permite el juego de palabras, en el engaño tramposo (situación donde puede leerse la sátira de Valle-Inclán contra el concepto castizo de honor), el lector ideal no hace otro tanto si se tiene en cuenta las sugerencias que socarronamente Valle-Inclán le deja caer en el transcurso del texto.

Pasemos entonces a desenmascarar las intenciones de Valle-Inclán para con el lector.

Considero este texto muy representativo de la personalidad ideológica y moral de Don Ramón, que era demasiado íntegro para jugar con el lector o complacerse, como muchos otros escritores contemporáneos, con la duda existencial sistemática que lleva a un escepticismo estéril y acaba siendo un mal ejemplo para el público. Valle-Inclán ofrece despistes al lector porque quiere que éste se dé cuenta de que la realidad es polifacética y que cada cual la ve a su manera; también, por agudo y sutil, quiere desafiar y poner a prueba la inteligencia de su lector, pero el forcejeo de perspectivas que crea no quita que el artista —como el demiurgo en su mundo— no sepa dónde reside la verdad. Y la verdad que Valle-Inclán establece en el mundo de *Octavia Santino* es que si Octavia es culpable, no lo es de infidelidad.

Vamos a analizar cómo se puede llegar a la tesis de la inocencia, después de pasar revista a todos los recursos narrativos que el escritor utiliza para construir el dilema interpretativo.

Ya he hablado de los criterios intertextuales, teóricamente válidos para emitir la sentencia de culpabilidad. Volvamos, por un momento, al cotejo entre las narraciones francesa y española, exactamente al momento en que los protagonistas se enteran del engaño. Pedro lo sabe por las postreras palabras de Octavia, que se siente asaltada por el remordimiento; el protagonista francés, durante la visita al sepulcro de su amada. A este propósito, subrayamos el gusto de los dos autores por lo enigmático, aunque las imágenes que lo connotan son totalmente distintas. Maupassant utiliza un efectismo macabro con tintes sobrenaturales: describe esqueletos que durante una ceremonia

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

nocturna se levantan de sus tumbas y hacen justicia a la hipocresía de los vivos, substituyendo con la cruel verdad las palabras bondadosas de los epitafios. Valle-Inclán, en cambio, evoca el clima de obscura tragedia que presagia la confesión y muerte de Octavia a través del elemento supersticioso, recurriendo a la presencia inquietante de un gato, ilustre representante de la fauna diabólica.

Este último dato de comparación entre los dos cuentos remite otra vez a lo enigmático como elemento esencial del arte valleinclanesco. Es tan cierto esto, que González del Valle, en su estudio sobre la ficción breve de Valle-Inclán, observa:

> Su arte es, por encima de todo, esencialmente enigmático. Lo diabólico, lo sobrenatural y lo colectivo juegan un papel muy importante en la expresión de lo enigmático... Este efecto surge a veces como resultado de que algunos de estos cuentos responden a historias recordadas. Es decir, un individuo en su hoy que rememora su pasado. Al hacerlo, el ayer es inevitablemente manipulado al ejercer influencia en el hoy de su narrador. Esta manipulación no tiene que ser consciente por parte del narrador para que alcance la eficacia que le ha atribuido. Y es que la contraposición del hoy y del ayer en un ser humano lleva a un forcejeo de perspectivas nada precisas, que, al mismo tiempo, facilitan la presencia de enigmas en el relato, ya que los narradores en primera persona tienden generalmente a ser indignos de confianza, característica que pone en entredicho sus impresiones de algo y dificulta, por consiguiente, la labor del lector (29).

Puesto que en *Octavia Santino* no existe un narrador en primera persona, Valle-Inclán tiene que recurrir a otras estrategias narrativas para construir un dilema interpretativo que esté abierto, al menos aparentemente, a dos soluciones.

— La técnica de la confesión. Recordemos que este cuento es una confesión, y no es casual que la primera vez que se publicó llevase el título de *La confesión* (30). Ahora bien, las confesiones esconden, casi siempre, estrategias que facilitan que su autor aparezca como menos responsable de sus actos.

— La segunda estratagema para despistar son las omisiones. En términos de estrategias narrativas, se detecta en el cuento el uso de omisiones que provocan *suspense* en el lector. Las omisiones a las que me refiero son hermenéuticas: es decir, debido a ellas, el lector detecta un enigma en lo que se dice y, por tanto, intenta localizar pistas que le permitan desarrollar una

---

(29) *Ibid.*, pp. 17-18.

(30) En *El Universal*, México, 10 de julio de 1892.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

hipótesis final que explique la narración. En *Octavia Santino* estas omisiones se detectan cuando la protagonista insinúa que ni aun curándose, los dos amantes podrían volver a ser felices: "¡Aunque viviese, no lo seríamos ya!" (p. 97), o cuando ella misma dice que debe confesarle algo a Pedro, ya que no desea que él sufra (frases que empieza a pronunciar y no acaba):

> — Después te diré eso... No quiero que mi muerte te haga sufrir (p. 102).
> — ¡Hubiese sido yo tan feliz sin este torcedor! No; no quiero que me llores; no quiero... (p. 103).

Cuando declara que es culpable, no dice de qué:

> — Y yo quiero verte, tenerte siempre a mi lado... ¡Pedirte perdón! ¡Lo demás no me importa nada! (p. 100).
> — ¡Sin embargo, te he amado mucho, Pedro!... ¡Mucho! ¡Mucho!... ¡Bien lo sabe Dios!...
> — ¡Y yo también lo sé!
> — ¡No, no!... ¡Tú no lo sabes!... (p. 102).
> — ¡No puedo! ¡No puedo!... Me remuerde... (p. 105).
> — Creo que voy a morirme. Escucha: no debes llorarme, porque... (p. 105).

En todos los casos citados Pedro no sólo no intenta llegar al fondo de la cuestión, sino que se desvía del argumento al no comprenderlo.

Tengo por cierto que Valle-Inclán conscientemente hace que Pedro no recoja las provocaciones, las señales de alerta que le envía Octavia. De esta manera, se realiza ese efecto que en lingüística es llamado *fall-out* (31), por el que el interlocutor *B* (Pedro), no comprendiendo la intención tangente de lo cuminicado por el interlocutor *A* (Octavia), no tiene una conducta argumentativa consecuencial a la hipótesis temática del discurso. La comunicación no procede con coherencia, las argumentaciones de los dos personajes se diluyen en un vaivén continuo, intermitente. El análisis textual revela este efecto de *fall-out*, que se manifiesta a través del texto y/o de otros indicios (silencios, suspensiones, elipsis, anáforas). Esto es exactamente lo que ocurre en el diálogo entre Octavia y Pedro.

A esto hay que añadir otra técnica "despiertadudas", que es la siguiente. En Valle-Inclán es muy corriente que se posponga hasta el final información fundamental para la comprensión de un texto, provocándose así que el lector especule sobre el sentido de lo que lee. También en otros cuentos de su pri-

(31) E. Arcaini: *Introduzione alla linguistica descrittiva*, Brescia: La Scuola, 1980, pp. 172-173.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

mera etapa artística, por ejemplo *Un cabecilla*, esta misma actitud obliga a reevaluar todo lo leído a la luz de datos posteriores en el texto.

Y ahora vamos a examinar los elementos que permiten librar a Octavia de culpa y pena de "adulterio".

El primero, más que un indicio, es una prueba. Como dije, Valle-Inclán para manifestar sus intenciones, admás de Octavia, se sirve de un narrador extradiegético y heterodiegético que a veces focaliza y que en otras ocasiones permite que, a través de él, se expresen los personajes en sus comentarios. El narrador, en un pasaje del relato, afirma:

> Octavia... rompió a llorar amargamente... Ella sentíase conmovida ante el afecto de aquel niño; y la conciencia le remordía, *como si no lo hubiese amado bastante* (p. 101; la cursiva es nuestra).

Ahora bien: esta enunciación nunca se utilizaría en un contexto referido a una culpa de adulterio. Este microtexto puede funcionar para constatar la pena de haber defraudado el amor de alguien y, en este contexto específico, es pragmáticamente adecuado para expresar el dolor de uno de los dos enamorados que, ante el amor devoto del otro, siente remordimiento por no haber sabido o querido corresponderle de igual manera. En ningún caso, a una supuesta adúltera que se está arrepintiendo se la presentaría con estas palabras, que revelan una condición anímica completamente ajena a este caso. Dicha oración obliga a reevaluar la de la confesión, donde en teoría está la clave para declarar inapelablemente a Octavia culpable de "adulterio".

Esta hermenéutica de la inocencia se ve reforzada por una serie de elementos textuales y contextuales que a continuación voy a exponer.

Cuando Octavia y Pedro se conocieron, él era un pobre mozo que había perdido a su familia. Se trata de un momento emocional muy intenso y el narrador describe al joven como un niño triste e indefenso, enfrentándose a los miedos y fantasmas de la vida. Su salvación es ella, una mujer desenvuelta y genial que le hace revivir, aunque, al mismo tiempo, le corta la libertad. Octavia, al caer enferma, empieza a ver cada vez más con los ojos de una madre que con los de una amante y le comenta al joven:

> ¿Qué era yo para ti más que una carga?... Ahora, luego que yo me muera, debes vivir solito; no creas que digo esto porque esté celosa... Te hablo así, porque conozco lo que ata una mujer. Tú, si no te abandonas, tienes que subir muy alto... ¡Sí, mi hijito! (p. 97).

Octavia sabe que su muerte puede ser fatal para Pedro. Por ello, tiene que planear una estrategia para hacerle vivir. Necesita estimularle, cueste lo

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

que cueste. Esto se infiere de algunos detalles descriptivos que son recursos narrativos dignos de consideración. A través del relato hay una serie de anticipaciones por parte del narrador que constituyen lo que Gérard Genette denominó *"amorce"* (32): o sea, un tipo de preparación que facilita la comprensión del lector de lo que se avecina, aunque este conocimiento sólo ocurra cuando, retrospectivamente, el lector evalúe el texto. Si nos fijamos, nos damos cuenta de que al principio las sábanas, la almohada, los cabellos, todo está muy bien ordenado. Después los cabellos, que estaban "sueltos", aparecen "trenzados", "empapados de sudor", "obscurecen la frente de la enferma", y las sábanas ahora están "arrugadas". Se puede captar un sentido metafórico en todo esto: Octavia ha maquinado algo en su mente, y su figura, su entorno lo refleja.

Mientras tanto él, totalmente destrozado, no sabe hacer otra cosa que llorar, gemir, rezar. Sabe que se quedará solo y, lo que es peor, que se quedará sin fuerzas para seguir adelante. Ella entonces pone en marcha su estrategia para que el desengaño que le procurará lo fortalezca contra las decepciones de la vida y lo estimule a olvidar el pasado, dándole fuerzas para luchar en el futuro. Y Pedro se deja embaucar.

Ahora está en nosotros descubrir lo que ciertas imágenes dejan adivinar en favor de la inocencia de Octavia. Nótese cómo el narrador describe la tarde en que ella muere:

> Era la tarde de esas adustas e invernales, de barro y de llovizna, que tan triste aspecto prestan a la vieja ciudad (p. 105).

Con esto entendemos que el final se va acercando. La habitación se queda a obscuras, la fuentecilla del patio solloza, dos vendedorcillos de periódicos anuncian un crimen misterioso y en la calle dos aguadores entonan una canción lánguida y nostálgica que despierta en Pedro un supersticioso terror. Todo apunta a una muerte inminente y cargada de enigmáticos presentimientos. Octavia, como la tarde, tiene que morir. Sólo así conseguirá que el joven viva. Ya anteriormente había afirmado que no era más que una carga y que estaba dispuesta a cualquier sacrificio con tal de beneficiar al joven. Si vinculamos esta caracterización de la figura de Octavia como mártir por amor a otras indicaciones que el texto sugiere, encontraremos una razón ulterior para sostener la tesis de la inocencia.

---

(32) *Figures III*, París: Seuil, 1972, pp. 112-114.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

Sabido es que cada personaje en una narración puede ser descrito en términos de una red de características. En el caso de Octavia, por ejemplo, el apellido *Santino* posee obvios nexos con una idea de virtud ejemplar, y constituye un tipo de caracterización, denominado "reforzamiento por analogía" que Valle-Inclán utiliza muchísimo en su obra (sólo en *Femeninas* pueden citarse los ejemplos de Tula Varona, que alude a una mujer hombruna, y de Rosarito, referido a la protagonista que recordaba una ingenua madona pintada "sobre fondo de estrellas y luceros").

En otras ocasiones, el proceso de caracterización opera de forma diferente, pero merece también atención especial debido a su marcada efectividad. Por ejemplo, se dice que: "Octavia, suspirando, clavó los ojos en un crucifijo que había a los pies del lecho" (p. 100). La cruz, en términos simbólicos, podría representar el sufrimiento de la moribunda que, aun siendo inocente, se declara culpable por el bien de Pedro. Esta interpretación no es tan peregrina si se reflexiona sobre el pasaje del relato donde se describe la muerte de Octavia, posible proyección, retóricamente hablando, de lo que ocurrió en el monte Calvario.

He percibido esta posibilidad de lectura recordando una declaración de Pío Baroja sobre Don Ramón, que confirma la importancia de la intertextualidad en el arte del escritor gallego: "Valle-Inclán decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo, para él era un ideal" (33).

Si vamos a la Biblia, observaremos que en el momento de morir Jesús, los cielos se cubrieron y todo tomó un aspecto obscuro y fúnebre. A mi juicio, el punto decisivo se encuentra en estas líneas extraídas del Evangelio de Lucas (34):

> Las tinieblas cubrieron toda la tierra hasta la hora de nona, obscureciéndose el sol, y el velo del templo se rasgó por medio (Lucas, 23, 44-45).

Y ahora fijémonos en el pasaje conclusivo de *Octavia Santino*:

> Nublóse la luna, cuya luz blanquecina entraba por el balcón; agonizó el fuego de la chimenea, y el lecho, que era de madera, crujió (p. 107).

No me parece injustificado percibir en este pasaje ecos del ritmo narrativo con que la Sagrada Escritura describe el trance de muerte de Jesús, y pa-

---

(33) *El escritor según él y según los críticos: Memorias*, Madrid: Minotauro, 1955, p. 1217.

(34) *Sagrada Biblia*, ed. E. Nácar Fuster, A. Colunga y G. Cicognani, Madrid: Editorial Católica, 1955.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

'alelismos en los contrastes de luz y en los efectos sonoros producidos por el umulto de ruidos repentinos. Es, en suma, la misma atmósfera apocalíptica lel "todo está acabado".

Aunque se haya probado la inocencia de Octavia, es inevitable que el enunciado de la confesión siga siendo ambiguo, puesto que tiene que reflejar dos intenciones diferentes:

— la de Octavia, la cual se espera que Pedro la interprete como declaración de infidelidad y sufra menos;

— la de Valle-Inclán, que se espera que Octavia sea interpretada como una amante que se acusa por no haber tributado al joven todo el amor que él tuvo por ella.

Valle-Inclán se da cuenta de que tiene que construir un enunciado que semántica y pragmáticamente se preste con la misma credibilidad a:

— inferir la culpa del adulterio,

— expresar el desahogo de una mujer que no quiso como debía a su amante.

En el primer caso, la oración tiene una fuerza perlocutiva hacia Pedro, porque vehicula una información destinada a provocar un conocimiento que causará la reacción del receptor.

En el segundo caso, la enunciación es un acto simplemente ilocutivo, porque informa al lector ideal sobre algo que ya sabía a través del narrador.

La enunciación-confesión es como un Jano bifronte y reza textualmente:

> — ¡No; no debes quererme! ¡Te he engañado! ¡He sido mala! (p. 106).

El lector instintivo verá en ella la prueba de que la mujer fue infiel, y de hecho ésta es la conclusión de Pedro que grita:

> — ¡Habla! ¡Habla! ¡Dime que no es verdad! ¡dime quién es él! ¡Habla! (p. 106).

Pedro, cegado por la ira, "ve" sólo esta posibilidad de interpretación, totalmente plausible, porque *engañar* tiene, entre sus acepciones: "ser infiel una persona a su conyuge cometiendo adulterio" (35) y el adjetivo *mala*, en este contexto comunicativo, se orienta perfectamente a la subacepción "infiel".

Por otra parte, siguiendo la intención de Valle-Inclán, la oración se descifra de la manera siguiente, a causa de su ambivalencia semántico-funcio-

---

(35) Mª Moliner: *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 1970. También las entradas que se comentan a continuación han sido consultadas en esta obra.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

nal: "Te he engañado" en el sentido de "he fingido". *Engañar*, con el significado "fingir", "hace ver una cosa distinta de como es" atrae el predicativo *mala* a la acepción "lo que perjudica o no es como conviene o se desea".

También hay que resaltar el empleo del verbo modal *deber* que refuerza la teoría de la ambigüedad oracional, ya que Valle-Inclán lo prefiere a otras perífrasis verbales como "tener que" o "haber de".

Frente a estas perífrasis, con un marcado sentido de obligación o de imperativo coaccionante, el verbo *deber* tiene como ventaja el hecho de que su valor deóntico está moderado por un matiz de sugerencia, de consejo (36). De esta manera, el autor consigue mantener la ambigüedad de Octavia que, por un lado, quiere alejar al amante de sí y, por otro, no quiere desprenderse de él.

Lo que acabo de hacer es un proceso de traducción intralingüística que se centra en la lectura de las opciones posibles que la lengua ofrecía al autor frente a la que ha sido objeto de la producción textual por parte del mismo.

Repetiré la misma operación con respecto a la puntuación empleada por Valle-Inclán en la frase-confesión, a propósito de la cual es interesante notar lo siguiente:

El escritor interpone entre las dos negaciones "¡No; no debes quererme!" un punto y coma que indica la escasa fuerza de convencimiento que Octavia quiere ejercer sobre Pedro para que él la abandone; otra cosa habría sido la utilización del punto de exclamación después del "¡No!", porque en este caso su voluntad de alejarle de sí se habría afirmado de una forma rotunda y contundente.

Como vemos, a la estructura superficial del enunciado le corresponden dos estructuras profundas que el traductor al italiano tiene la obligación de conservar. En este sentido, los escollos más difíciles de soslayar son el verbo *engañar* y el adjetivo *mala*, ya que el verbo modal no plantea ningún problema al tener su correspondiente italiano, *dovere*, el mismo carácter ambivalente de consejo-obligación.

La primera dificultad surge, en efecto, con la oración "Te he engañado", porque si el lector-traductor ha operado una lectura unívoca, la traducirá como: *"Ti ho tradito"*. Esto es porque actualmente, en la consciencia lingüística del hablante italiano, el verbo *tradire* hace referencia inmediata a una situación de infidelidad en una pareja.

---

(36) L. Gómez Torrego: *Perífrasis verbales: Sintaxis, semántica y estilística*, Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 76-92.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

Inclinándose hacia esta solución léxica, el traductor incurrirá en un fallo grave, porque da cuenta de una única hermenéutica textual. A nuestro juicio, la solución que se aviene más con el original es *"Ti ho ingannato"*, puesto que encierra las dos subsignificaciones de su correspondiente español, es decir "fingir"/"ser infiel", y, por tanto, conserva la misma ambigüedad del español.

Podría objetarse que la oración *"Ti ho ingannato"* queda un poco anticuada, y, de hecho, el *Grande Dizionario della Lingua Italiana UTET* (Turín, 1971) trae, como último ejemplo de su uso, según la acepción "ser infiel", una expresión de G. A. Borgese, escritor de las primeras décadas del siglo XX. Pero el hecho tiene también su aspecto positivo: insertando un elemento desusado en la urdimbre de la lengua actual, se confiere sutilmente a la prosa literaria el mismo sabor de época.

Pasemos ahora a comentar el problema que plantea el predicativo *mala* a la hora de ser traducido. El adjetivo "malo" en español tiene muchos significados y por ello puede ser utilizado en contextos muy diferentes. La traducción más directa de "mala" al italiano es *cattiva*, pero este término no expresa la ambigüedad semántica que su correspondiente español tiene en esta enunciación, ya que *cattiva* no se aplica en absoluto cuando se califica de adúltera a una mujer. Por la misma razón, quien tradujese "he sido mala" por *"ti sono stata infedele"* sería infiel al original, porque restaría la carga polisémica del predicativo español, optando decididamente por la exégesis del engaño.

Al no existir en italiano un adjetivo que se preste a la doble interpretación que tiene "mala" en el texto original, quizá la solución más satisfactoria sea: *"Mi sono comportata male"*, que deja margen a ambas lecturas, a pesar de que la transposición adjetivo/adverbio y la modulación causa/efecto producen una pérdida de intensidad. Esto se debe a que el adverbio incide sobre la acción y no sobre el sujeto, lo cual "degrada" la fuerza emocional de la declaración.

Por tanto, la traducción italiana de la enunciación-confesión sería la siguiente:

—No; non devi amarmi! Ti ho ingannato! Mi sono comportata male!

Otro enunciado del texto que debe ser analizado detenidamente antes de proceder a su traducción, es la última oración que pronuncia Pedro, sin apartar los ojos del cuerpo yerto de su amada:

— ¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena? (p. 107).

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

Hay dos elementos que exigen una especial atención. El primero es el verbo modal *querer* que el escritor coloca al lado del adverbio *ahora*. Este microtexto se plantea como una interrogación retórica en la cual resalta el uso extraño para muchos hablantes de lengua castellana del pretérito indefinido unido al adverbio *ahora*.

Esta construcción podría justificarse con dos razones diferentes:

— el uso del indefinido típico de la zona de Galicia de donde procedía el autor, que sustituye a menudo, y a veces impropiamente, al pretérito perfecto;

— Valle-Inclán utilizaría el recurso estilístico de unir dos terminos que pertenecen a dos diferentes ámbitos temporales, para producir un contraste. En este caso, el escritor recurre a un uso peculiar del pretérito indefinido a través del cual "por apoyos contextuales, puede llegar a significar implícitamente la negación del presente" (37). "Aquí fue Troya" significa: "ya no es". El efecto es igual si en vez de tener el deíctico locativo, tenemos el deíctico temporal: "quisiste ahora".

Hay que observar que la muerte de Octavia es demasiado cercana al presente para poder usar en italiano el indefinido *volesti*, aun a efectos de contraste. Por otra parte, el pretérito perfecto italiano, por sus incursiones constantes en la esfera cronológica del presente *(sono arrivato adesso)*, no enfatiza con la misma intensidad el hiato que tenemos en el original entre verbo y adverbio. Por ello, en mi opinión, hace falta introducir un intensificador del deíctico —por ejemplo, *proprio*— que lo distancie con más fuerza del verbo.

Pasemos a la otra cuestión. Se trata del predicativo *buena* que ofrece un problema similar al previamente planteado por el adjetivo *mala*. Aquí nuevamente se es testigo de un posible doble sentido. Pedro censura a Octavia por su bondad, atributo que el joven aplica bien al deseo de Octavia de aligerar su conciencia o bien a la voluntad de ella de aliviar el dolor de él.

De hecho, es concebible la coexistencia de ambas a la luz de cuanto ocurre en el cuento; la carga de ambigüedad se mantiene en italiano utilizando el adjetivo *buona* que, entre sus potencialidades significativas, tiene las dos del término español.

En síntesis, con la oración:

— Perché? Perché proprio ora hai voluto esser buona?

---

(37) J. Alcina Franch y J. Mª Blecua: *Gramática española*, Barcelona: Ariel, 1975, p. 796.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes

alcanzamos una equivalencia semántico-pragmática total, si bien se produce una pérdida estilística, porque no se mantiene la simetría establecida por Valle-Inclán entre el complemento predicativo anterior *ser mala* y el actual *ser buena*. La verdad es que se ha buscado una compensación en este sentido porque, al optar por el adverbio *ora* frente a su sinónimo *adesso* y mediante el apócope del infinitivo *essere*, he logrado un verso en prosa formado por dos octosílabos asonantes separados por una cesura interna. Semejante enunciación rítmica consigue reflejar la actitud salmodiante de Pedro que, según se desprende del texto, va reiterando como un loco sus lamentaciones ante el cadáver de Octavia.

Al acabar èste trabajo, la conclusión que puede extraerse es que traducir significa leer interpretando, identificar medios y funciones propios de un sistema determinado y elegir, en el otro sistema, el medio que transpone las funciones de la lengua fuente, así como se explicitan en su ámbito. Esto conlleva el conocimiento y reconocimiento por parte del traductor de todos los niveles significativos de ambas lenguas, es decir, fonético, léxico, sintáctico y pragmático.

Lo expuesto anteriormente demuestra que esta translación se realiza a través de un sistema de representación que puede no ser idéntico al del original, pero que, en todo caso, debe conservar la función básica, que es la representación de la intencionalidad comunicativa.

Traducir significa, entonces, precisar el tipo de comunicación —inclusive la ambigua— que se ha dado a través de un determinado mensaje. Este reconocimiento será posible sólo si se efectúan las siguientes operaciones:

— desmontar el mensaje en sus componentes para identificar los invariantes (en el ejemplo propuesto: verbo, adjetivo, adverbio),

— relacionar estos invariantes con el microsistema que puede corresponderles en la lengua meta, teniendo en cuenta las características lingüístico-culturales de dicho microsistema,

— y finalmente recomponer los invariantes en una síntesis lingüística que represente la situación comunicativa del original.

Dianella GAMBINI. Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad
Centro Virtual Cervantes