ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

ANUARIO VALLE-INCLÁN XVI

Volume 42, Issue 3 2017

ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA/ ANNALS OF CONTEMPORARY SPANISH LITERATURE

Volume 42, Issue 3 (2017)

General Editor: José Manuel Pereiro Otero (Temple University)
Editor: Dru Dougherty (University of California, Berkeley)
Editor: Kathleen M. Glenn (Wake Forest University)
Editor: Pilar Nieva-de la Paz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Editor: Margarita Santos Zas (Universidade de Santiago de Compostela)
Editor: María Francisca Vilches-de Frutos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Editor: Darío Villanueva (Universidade de Santiago de Compostela/Real Academia Española)
Assistant to the General Editor: William J. Ryan (Temple University)

General Editor Emeritus: Luis T. González del Valle (Temple University)

ANUARIO

Volume XVI (2017)

Editors: Margarita Santos Zas (Santiago de Compostela) and José Manuel Pereiro Otero (Temple)

Associate Editors: Javier Serrano Alonso and Amparo de Juan Bolufer (Santiago de Compostela)

Editorial Board: Luis Iglesias Feijoo and Darío Villanueva (Santiago de Compostela)

EDITORIAL ADVISORY COUNCIL

Juan Aguilera Sastre (I.E.S. Inventor Cosme García, Logroño)
Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona)
José Antonio Baujín (Universidad de La Habana)
Maryellen Bieder (Indiana University Bloomington)
María del Carmen Bobes Naves (Universidad de Oviedo)
Pilar Cabañas Vacas (Instituto Cervantes de Viena)
Rodolfo Cardona (Boston University)
Mariateresa Cattaneo (Università degli Studi di Milano)
Dru Dougherty (University of California, Berkeley)
Carlos Feal (University at Buffalo, State University of New York)
José Manuel García de la Torre (Universiteit van Amsterdam)
José García Velasco (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Virginia Milner Garlitz (Plymouth State College)
Javier Gómez Montero (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)
José Manuel González Herrán (Universidade de Santiago de Compostela)
Germán Gullón (Universiteit van Amsterdam)
Juan Antonio Hormigón (Real Escuela Superior de Arte Dramático)
Roberta Johnson (The University of Kansas)
Eliane Lavaud-Fage (Université de Bourgogne)
Jean Marie Lavaud (Université de Bourgogne)
Robert Lima (Pennsylvania State University)
Lily Litvak (University of Texas at Austin)
Arcadio López Casanova (Universidad de Valencia)
Ángel G. Loureiro (Princeton University)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
José Monleón (Real Escuela Superior de Arte Dramático)
César Oliva (Universidad de Murcia)
William Risley (University of Wisconsin, Madison)
Juan Rodríguez (Universitat Autònoma de Barcelona)
Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza)
Leda Schiavo (University of Illinois at Chicago)
José Servera Baño (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Sobejano (Columbia University)
Christopher Soufas (Temple University)
Mercedes Tasende (Western Michigan University)
Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid)
Bénédicte Vauthier (Universität Bern)
Anthony N. Zahareas (University of Minnesota, Minneapolis)
Iris Zavala (Rijksuniversiteit Utrecht)

Published with the support of the "Grupo de Investigación de la Cátedra Valle-Inclán," Universidade de Santiago de Compostela.

CONTENTS/CONTENIDO

Note from the editors/Nota de los editores 5/543
El libro en España en tiempos de Valle-Inclán. Jean-François Botrel 7/545
El esperpento gráfico. Breve historia de la caricatura con Valle-Inclán al fondo. Jaume Capdevila 27/565
Traducir a Valle-Inclán al italiano. Dianella Gambini 53/591
Recrear el estilo. Apuntes de un traductor sobre *La media noche* de Valle-Inclán. Enrico Lodi 77/615
Ángel Vivanco y Ramón María del Valle-Inclán: las artes del libro. Jesús Rubio Jiménez 95/633
Valle-Inclán al alemán: *¿traduttore, traditore*? Dolors Sabaté Planes 135/673
En busca de la similitud perdida: ¿es posible traducir a Valle-Inclán? Bruce Swansey 147/685
La imprenta y el diseño en la obra de Valle-Inclán. Joaquín Valle-Inclán Alsina 171/709

CENTENARIES/CENTENARIOS

Alonso Zamora Vicente, origen y sentido del valleinclanismo. Rosario Mascato Rey 187/725

Bibliografía de Ramón del Valle-Inclán (2015-2017). Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer 195/733

BOOK REVIEWS/RESEÑAS

Ramón del Valle-Inclán, *Con el alba: El Cuaderno de Francia (1916). Manuscrito Inédito* (Dru Dougherty) 223/761
Ramón del Valle-Inclán, *Un jour de guerre vu des étoiles/Un día de guerra (Visión estelar)* y *La mezzanotte. Visione stellare di un momento di guerra* (Bénédicte Vauthier) 229/767
Ramón del Valle-Inclán, *Ramón del Valle-Inclán. Words of Power. Adages, Axioms and Aphorisms* (Virginia Garlitz). 235/773

TRADUCIR A VALLE-INCLÁN AL ITALIANO

DIANELLA GAMBINI
Università per Stranieri di Perugia

Toda operación de transferencia supone un acto de interpretación del original que se realiza activando la manifestación lineal del texto. En este sentido, el texto de "Octavia Santino" (Valle-Inclán, *Obra* 1: 39-47) resulta especialmente interesante, ya que su superficie lexemática revela al lector atento una estrategia de organización que posibilita representaciones mentales y modelos de significado de la historia incluso opuestos. Dicha complejidad hermenéutica es la razón por la que, de entre las narraciones de Valle-Inclán que he traducido al italiano, he elegido esta (Gambini, *Femeninas* 95-103) como banco de pruebas del proceso analítico previo a la traducción y de traducibilidad[1] (Torop 231).

He optado por la Semiótica como marco teórico y como herramienta de análisis, por ser la disciplina que estudia las dinámicas de los actos interpretativos en todos los niveles y en todo sistema semiótico. Me he ceñido al modelo de análisis traductológico de Peeter Torop que, al proponer un método integrador, permite explorar eficazmente los varios niveles del texto y las relaciones existentes entre los elementos intratextuales, intertextuales y extratextuales. La función esencial del análisis traductológico es lograr identificar el "dominante", o sea, el elemento o nivel en que se basa la unidad del texto, que debe estar presente también en la traducción.

Son muchas y diversificadas las competencias necesarias para actualizar las potencialidades significativas del texto y poner en funcionamiento ciertas presuposiciones. Así las

compedia Peeter Torop: "Del traductor se pretende toda una serie de competencias: verbal, histórico-cultural, literario-artística y comunicativa (pragmática)" (Torop 71; traducción propia)[2]. La operación de análisis conlleva el estudio de varias dimensiones: la estructura del texto, la del mundo del texto (cronotopo topográfico), las interrelaciones existentes entre el cronotopo de la concepción artística de la obra (cronotopo metafísico) y el vinculado al mundo subjetivo de los personajes (cronotopo psicológico). Todos los niveles son recíprocamente complementarios, y la comprensión de la obra es posible solo tras haber confrontado los datos lingüísticos, textuales e histórico-literarios. El traductor deberá contrastar los datos obtenidos del análisis textual (arquitectónicos, compositivos y narratológicos) con los que resultan de otras exploraciones: los tres niveles cronotópicos, los procesos dialógicos que el texto establece con otras realidades (conexiones inter y extratextuales, como, por ejemplo, la cosmovisión del autor, las relaciones de la obra con la tradición literaria nacional, su ubicación en las corrientes estéticas y culturales de su época).

Las operaciones enunciadas constituyen la base indispensable para reflexionar sobre las técnicas que permitirán reconstituir la cohesión en el metatexto y expresar el "dominante". La cohesión de un texto nace del entramado de los factores anteriormente descritos, y de los planos de la expresión y del contenido. Este último aspecto es de gran trascendencia, dado que no existe equivalencia entre los signos ni en el plano lingüístico ni en el cultural, y porque el "lector segundo" (del metatexto) tiene unas coordenadas culturales y un saber enciclopédico diferentes, con respecto al "lector primero" de la obra. El traductor, para re-expresar adecuadamente el mensaje, deberá proyectar el prototexto en la lengua receptora y, mediante un procedimiento de elección, tomar partido por el trasladante que considere óptimo (partiendo del análisis comparado de determinados microsistemas [Arcaini, "La traduzione come" 115-42]). El residuo traductivo es inevitable. Si la pérdida de los elementos considerados jerárquicamente secundarios no puede equilibrarse en el intratexto con compensaciones[3] (Faini 118), deberá recuperarse en la traducción metatextual (Torop 223)[4]. El proceso de selección

del homólogo traductivo se hace más complicado al tener conciencia de que las elecciones suelen desencadenar una serie de consecuencias. Cada elección debe evaluarse en relación con el cotexto y a la luz del texto global. Optar por una unidad lingüística en lugar de otra excluye algunas posibilidades semánticas y acentúa otras, crea nuevos vínculos intra e intertextuales al tiempo que elimina otros posibles. De lo dicho se colige que el "dominante" de traducción no se define en relación al tema o al motivo de la obra –que es un fenómeno esencialmente semántico– (cronotopo topográfico), sino que puede residir en la dialéctica de la relación entre los personajes (cronotopo psicológico) o en el vínculo personal del autor con esta realidad (cronotopo metafísico).

Aplicando la propuesta teórica de Torop a "Octavia Santino", se llega a la conclusión de que la manifestación lineal del texto admite las dos interpretaciones que Eco postula (*Lector, Interpretación, Los límites*): "semántica", que tiene que ver con la defensa del sentido literal (culpabilidad de la protagonista), y "semiótica", o "crítica" (inocencia). Es la razón que me ha llevado a considerar la ambigüedad textual como el "dominante" del prototexto, que debe conservarse en el metatexto.

A continuación, iré describiendo el análisis cronotópico (Gambini, *La traduzione nella prospettiva*), indicando las formas narratológicas y retóricas de las que brota la in-tensión dialéctica del texto al crear la cadena de artificios expresivos que el traductor debe detectar y re-expresar en la lengua receptora, y comparando los pasajes del prototexto y del metatexto, hermenéuticamente más significativos en términos de traducibilidad.

Por lo que se refiere al cronotopo topográfico, la narración es muy parca en datos. La historia se desarrolla en una alcoba donde Octavia está a punto de morir, cuidada por su joven amante[5]. Desde el punto de vista temporal, hallamos una indicación en la frase que define al protagonista masculino: "era un niño triste y romántico" ("Octavia" 42), lo que establece como *terminus a quo* de la fábula el siglo XIX[6]. Otra referencia cronológica, aunque muy imprecisa, se encuentra en el pasaje descriptivo inmediatamente anterior, donde cada

uno de los personajes rememora sus vivencias. De Octavia se cuenta: "todo el pasado de sus relaciones volvía a su memoria, y [...] conocíase cuanto la hacía sufrir este linaje de recuerdos" ("Octavia" 41). "Relaciones" es un término ambivalente: puede referirse a su relación con Pedro, cuya multitud de recuerdos le provoca nostalgia, o a sus relaciones con otros hombres. En este segundo caso la ambivalencia abarca el momento de su existencia en que tuvieron lugar esas otras relaciones (antes o cuando ya vivía con Pedro) e implica que el lector o el narratario deben plantearse si el sufrimiento de Octavia se debe a algún conflicto de conciencia: el texto presenta aquí un evidente caso de ambigüedad, ya que existe incerteza entre varias interpretaciones determinadas y alternativas.

Pasando a analizar el nivel del cronotopo psicológico, se trata de una historia de amor desigual por la diferencia de edad entre los protagonistas. Para Pedro, Octavia representa la pasión y la protección maternal. Ante la desesperación del joven, la moribunda declara que está dispuesta a hacer cualquier sacrificio para aliviarla: "¡Qué no haría yo para que no me llorase mi pobre pequeño!..." ("Octavia" 43). En la escena final, a punto de morir, pronuncia estas palabras: "¡No; no debes quererme! ¡Te he engañado! ¡He sido mala!" ("Octavia" 47). A la luz del análisis traductológico, este acto de habla puede descifrarse de tres maneras diferentes: 1) Octavia le revela a Pedro que le ha sido infiel; 2) finge la traición a fin de provocar la ira del joven y evitarle el dolor de la pérdida; 3) confiesa que le ha hecho creer algo que la hace indigna de su amor.

El texto está plagado de elementos "no dichos" (Ducrot) en el plano de la expresión; precisamente son esos elementos los que el lector atento debe explicitar en la etapa de la actualización de su contenido, con vistas a la traducción. Una frase que pronuncia el narrador omnisciente en la parte central del cuento encierra un dilema interpretativo: "Ella sentíase conmovida ante el afecto de aquel niño; y la conciencia le remordía, como si no le hubiese amado bastante" ("Octavia" 43). Se podría suponer que a Octavia le pesa no haber podido ofrecerle al joven todo lo que ella cree que se merece por su total en-

trega, o que la acucia otro cargo de conciencia. El enunciado está construido con ambigüedades semánticas que no permiten discernir si es intencionalmente equívoco; por otra parte, tampoco el contexto proporciona datos útiles para descodificar el mensaje.

Suscita la perplejidad del lector otra frase del narrador omnisciente: "algo intolerable y mortificante sintió en el corazón" ("Octavia" 43); así como, pocas líneas después, la alusión a cierto "torcedor" que afligiría a la enferma. Hay que establecer si la frase "¡Hubiese sido yo tan feliz sin este torcedor!" ("Octavia" 44), forma ya parte de la estrategia del caritativo fingimiento, o expresa su pesadumbre porque siente que no había amado como debía a Pedro. En este sentido, hay un pasaje donde se alude al médico, Corsino Infante, que no pasa desapercibido a los ojos del lector atento. Cuando Pedro menciona al amigo común ("Verdaderamente no viene más que como amigo" ["Octavia" 45]), sorprende la profunda angustia que la mujer experimenta:

> se podría relacionar con los terribles remordimientos de esta al haber engañado a Pondal con su mejor amigo, hipótesis esta que se corrobora –aunque siempre jugando con ambigüedad– con el guiño que el autor hace al lector con la palabra "amigo" que guarda la doble acepción de amante y de persona con quien se guarda amistad. (Núñez Sabarís 434)

Repárese en que, pocos momentos antes de que el nombre de Corsino Infante aparezca en el relato, se cuenta, haciendo referencia a Pedro, que "Octavia oprimió suavemente la mano de su amigo" ("Octavia" 45), con el claro significado de "amante". También resulta misterioso el enunciado: "¡Aunque viviese, no lo seríamos [felices] ya!" ("Octavia" 41). El texto no establece la razón por la cual no podrían ser felices y plantea soluciones posibles y divergentes: a) porque, debido a su salud deteriorada, Octavia se siente inadecuada para seguir con un amante tan joven; b) porque teme que el engaño, si es que ha ocurrido, caiga como una sombra amenazadora sobre la relación; c) o porque podría estar atormentándola una cri-

sis moral, por vivir una relación ilícita, aunque diga que prefiere condenarse.

Esta ambigüedad se refuerza en el final, cuando, en presencia del cuerpo inanimado de Octavia, Pedro repite enloquecido: "¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena?" ("Octavia" 47). Esta frase resulta indescifrable: no podemos saber si el joven atribuye la confesión a la necesidad de la amante de quedar en paz con su conciencia o a su deseo de ahorrarle un inmenso dolor.

De este modo, el carácter enigmático se extiende al lenguaje del personaje masculino y llega a dominar el texto en su totalidad. En el análisis del cronotopo metafísico, abordaré el fenómeno de la ambigüedad, de la opalescencia de la palabra valleinclaniana en relación con la concepción ideológico-estética del autor.

El discurso de "Octavia Santino" es paradigmático para aplicar la teoría del acto de habla y los principios de cooperación: mediante estas herramientas se ponen en evidencia las manipulaciones cognitivas que se realizan entre los actantes, la capacidad, o incapacidad, para extraer inferencias, la competencia para producir consecuencias perlocutorias y, finalmente, de provocar una serie de "patemas" (Greimas y Fontanille 74)[7]. Por otra parte, existe toda una serie de elementos de los niveles intra e intertextuales que se convierten en piezas clave para generar la hermenéutica de segundo nivel en el momento en que el lector pone en marcha su competencia verbal, enciclopédica, y su memoria textual[8].

Narratológicamente destaca la confesión, que "esconde casi siempre, estrategias que facilitan que su autor aparezca como menos responsable de sus actos" (González del Valle 321). El dato de la confesión, considerado intertextualmente como título anterior de la obrita ("La confesión (Novela corta)", 1892; "La confesión. Historia amorosa", 1893), se presta a reflexiones hermenéuticas. En *Femeninas,* el autor lo ha sustituido por el de "Octavia Santino". Al subrayar ya en el título el apellido, que remite implícitamente a la santidad, podría estar jugando con el tropo de la antonomasia para poner sobre aviso al lector acerca de la fácil interpretación condenatoria de Pedro.

Abunda el empleo de signos polisémicos y polifuncionales que el contexto –variable fundamental en la resolución de la ambigüedad– no aclara. Cabe destacar la selección de lexemas como "amigo" ("Octavia" 45), "relaciones" (41), "bastante" (43), y, en los enunciados clave, "engañar" (47), "mala" (47), "buena" (47), palabras polisémicas capaces de generalizar un gran número de conceptos y situaciones. La ambigüedad se debe precisamente a la confusión entre información metalingüística y nivel referencial. Aun siendo un texto primerizo, evidencia un refinado plan discursivo que busca evitar que Pedro capte las insinuaciones de su amante. El estado agonizante de Octavia justifica que su discurso se vuelva inconexo, se fragmente en frases a medio acabar y otras sin sentido aparente. Aposiopesis, elipsis, puntos suspensivos y "no dichos", son los recursos usados por el autor para producir el efecto de *fall-out* (Arcaini 172-73):

> —Después te diré eso... No quiero que mi muerte te haga sufrir.
> Creyó Pondal que la enferma deliraba, y nada dijo. Ella siguió musitando:
> —Sin embargo, te he amado mucho, Pedro!... ¡Mucho! ¡Mucho!... ¡Bien lo sabe Dios! ...
> —¡Y yo también lo sé!...
> —¡No! ¡No! ¡Tú no lo sabes! ("Octavia" 44)

Se repiten a lo largo del texto unas caracterizaciones directas del personaje femenino, que pueden interpretarse como procedimientos retóricos al servicio de la tesis de la inocencia[9]. Están interrelacionadas a través de connotadores isotópicos que componen la imagen de una mujer dispuesta a sacrificarse en aras del ideal del amor romántico[10]. Después del apellido Santino, la segunda caracterización directa está dotada de una intensa fuerza expresiva: "¡Aquellas pobres manos, que ahora se enclavijaban sobre la sábana" ("Octavia" 41). Se trata de una imagen metafórica con implicaciones sinestésicas, que el autor construye utilizando el verbo "enclavijar" según una inesperada significación. Su étimo permite asociar la imagen de Octavia con la de Cristo crucificado, inocente víctima sacrificial. El traductor deberá reproducir al pie de la

letra la forma verbal ("s'inchiodavano") advirtiéndole al lector en la traducción metatextual sobre el desvío del uso común, y que en ello podría residir su valor como posible espía de este programa narrativo. También en las sucesivas caracterizaciones se aíslan semas que dibujan la isotopía sacra, responsable de uno de los mecanismos de cohesión textual ("reliquia", "crucifijo")[11]: "Suspirando, clavó los ojos en un crucifijo que había a los pies del lecho" ("Octavia" 42); "levantando con cuidado, como una reliquia, aquella adorada cabeza" ("Octavia" 44). Si admitimos que la protagonista es interpretable, en cierto sentido, como una mártir, es difícil hallar un paralelismo mejor para describir su muerte que evocar la de Jesús. Además, genera una oportunidad muy adecuada para acabar así el cuento y, a la vez, la vida del personaje.

El reconocimiento de la existencia de este plano isotópico (y de la cobertura figurativa) lleva a ver en el conjunto figurativo final la culminación del recorrido interpretativo que he ilustrado. Pío Baroja, al referirse a las posibilidades de aprovechamiento intertextual que ofrecen los escritos de Valle-Inclán, declaró: "Valle-Inclán decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo, para él era un ideal" (1217). El *post mortem* de Octavia podría entenderse como una alusión a la escena del Calvario. Cotéjese el pasaje, "Nublóse la luna, cuya luz blanquecina entraba por el balcón; agonizó el fuego de la chimenea, y el lecho, que era de madera, crujió" ("Octavia" 107), con el del Evangelio: "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). Los repentinos contrastes de luz y sombras y los ruidosos efectos sonoros –rasgos de la *evidentia* retórica– sugieren la misma atmósfera del "Todo está acabado" (tres en ambos casos).

La exploración del cronotopo metafísico permite observar que el trabajo sobre el lenguaje anticipa una concepción de la estética y de la función poética que Valle-Inclán desarrollará en *La lámpara maravillosa* conectando la ontología neoplatónica con el quietismo molinista. Como resultado de ello, insistirá en un uso dúctil de la palabra y en una concepción de la

invención poética "que no se imponga con significado definitivo, sino que reconozca (y sugiera) la posibilidad de significados múltiples" (Maier 239).

En este cuento, aparentemente tan "realista", la plurisignificatividad produce ambigüedad textual y, como consecuencia de ello, multiformidad del correlato intencional. Las palabras que el autor asigna a las voces narrativas demuestran su falacia en el nivel de la comunicación, porque cada una de las tres (Octavia, Pedro, narrador omnisciente) las entiende con un sentido diferente. La vida profunda de los personajes se fractura y relativiza en el prisma de los puntos de vista; hasta los protagonistas no llegan a pronunciar una palabra esclarecedora sobre sí mismos: su esencia última resulta inobjetivable. La opalescencia del lenguaje manifiesta la indescifrabilidad e indecibilidad del *ontos*, concepto que Valle-Inclán sustanciará con argumentaciones metafísicas y gnoseológicas en el ensayo de 1916:

> Aquello que me hace distinto de todos los hombres [...] ha de permanecer fatalmente hermético [...] enigma que *nunca puede cifrarse en signos y voces* [...]. Yo lo sé, y, sin embargo, aspiro a exprimirlo dando a las palabras sobre el valor que todos les conceden, y sin contradecirlo, un valor emotivo engendrado por mí. (Valle-Inclán, *La lámpara*, "El milagro musical" 1920-21; énfasis añadido)

La persona no puede ser "participada" por otros. Es propia, incomunicable, incomprendida, y su lenguaje también lo es, según se lee en "El milagro musical":

> El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras. ¡Así el poeta, cuanto más oscuro, más divino! La oscuridad no estará en él, pero fluirá del abismo de sus emociones que le separan del mundo. Y el poeta ha de esperar siempre en un día lejano donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas de cuyos sentimientos y emociones sólo ha sido precursor. (Valle-Inclán, *La lámpara* 1921)

Este parágrafo define la función del Poeta. En la contemplación estética, fuera de la percepción cronológica y del engaño de los sentidos separados, el inspirado logra vislumbrar el brillo de Luz contenido en la esencia del objeto representado, su misterio. Lo rescata así de lo circunstancial y lo sitúa más allá del tiempo, en un eterno presente. Es en ese momento cuando el Poeta más se aproxima a lo indecible del ser. Su lenguaje se hace necesariamente nebuloso, ya que la palabra que usa debe contener "toda la experiencia derivada de los afanes cotidianos" y "lo inefable de las alusiones eternas" que ha conseguido captar (Valle-Inclán, *La lámpara* 1921).

En la escritura de "Octavia Santino" podemos entrever este proceso. El discurso que el autor construye es el lugar de la transición desde un estado donde las cosas sufren su desgaste cotidiano hasta el punto extremo donde han de desvelar su esencia. En ese momento, se impone el silencio: es como si la mudez de la muerte advirtiera que la esencia es indecible.

También es la hora en que irrumpe el Verbo del Poeta, portador y transmisor de la Luz en medio de las tinieblas. Valle-Inclán lo entiende como un enigmático metacomunicado emotivo que se genera ampliando al extremo el potencial semántico de las palabras.

Así puede interpretarse el enunciado final de Pedro, donde el sentido de la bondad de Octavia, su amor a la Verdad, permanece oculto, y al mismo tiempo, su culpa se ilumina de un resplandeciente misterio de sacralidad en el posible trasfondo figurativo de signo crístico. Nos acercan a la significatividad de la unidad múltiple de esta frase –que es un potente acto de síntesis de contrarios (bueno/malo, verdadero/falso, inocencia/culpa, pasado/presente)– las especulaciones del autor en "La piedra del sabio" sobre el Verbo-Cristo como factor esencial de la Unidad, que González Gil compendia en los siguientes términos:

> La relación entre la Luz, la Palabra y el Cristo es fundamental en la estética de Valle-Inclán [...]. La iluminación del Arte es una luz rota, pero es luz divina al fin y al cabo. Así, la lámpara es también la lámpara de la Belleza, del Arte-Cristo, atributo teologal que conduce a la Unidad [...]. El tema del Verbo, la Palabra-Luz, es de

> una fecundidad extraordinaria en la literatura occidental a partir del Romanticismo. El Verbo se identifica con la Poesía como palabra original y forma primigenia de nombramiento y fundación en el comienzo de los tiempos, que iguala al poeta con el sacerdote, sabio, profeta, legislador y mago. Como ser de Palabra, el poeta es también el Cristo, el Hombre-Luz. (508)

La Luz y Unidad del Verbo, que se lee en "El milagro musical", no hacen sino realzar "la cárcel de los sentidos" y la prisión de los "círculos ideológicos" (Valle-Inclán, *La lámpara* 1921) y cronológicos, que condenan a la incomprensión los gestos y palabras que se suceden "en el vano volar de las horas" (Valle-Inclán, *La lámpara*, "El quietismo estético" 1963).

Lo que en "Octavia Santino" se plasma literariamente aparecerá desarrollado en *La lámpara maravillosa* con fundamentos en la distinción, ya presente en la filosofía helenística, entre ser y parecer. Valle-Inclán lo formula en el pasaje de "El quietismo estético", que dedica al "gesto único", ese gesto que "acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día" y que solamente en el umbral silente de la Eternidad "recobrará su imperio sobre la inmovilidad de la muerte" (Valle-Inclán, *La lámpara* 1963). En el final del cuento, las palabras puestas en boca de Octavia y de Pedro apuntan hacia la existencia de una realidad imposible de ser dicha y comprendida. Hay una grotesca danza de incomunicabilidades: la expresan la mudez espasmódica de Octavia, y los gritos y gestos de Pedro, que de tierno amante se convertirá en una fiera herida en el honor cuando, "clavándose las uñas en la carne, y sacudiendo furioso la melena de león [...] repetía enloquecido" ("Octavia" 47). Una *degradatio* hacia la animalización. Sin atribuirle demasiada significación pre-esperpéntica, es cierto que ya al principio de la carrera artística del escritor existen delicados atisbos de la estética futura (Truxa 127-44). No entraré en detalles sobre el *épanouissement* modernista del cuento (lo decadente, lo hórrido, lo supersticioso...), pero sí es importante realzar la *visée* simbolista. El carácter trasgresor de la escritura de "Octavia Santino" respecto al canon del triángulo amoroso decimonónico consiste en dinamizar la tensión semántica de la palabra, de manera que

no solo haya referencia, sino también construcción referencial, y en tejer contrarreferencias, alusivas, evocadoras, asociativas (Gambini, *La* Sonata de primavera 13). Este aspecto nos lleva a reflexionar sobre el diálogo intertextual que la narración establece con el contexto cultural pasado –historia, mitos, credos– y contemporáneo. También en este caso nos ayudan algunas meditaciones del autor sobre la estética. Al referirse a los clásicos, Valle-Inclán declara:

> Estudio siempre en ellos y procuro imitarlos, pero hasta ahora jamás se me ocurrió tenerlos por inviolables e infalibles [...] esa adulación por todo lo consagrado, esa admiración por todo lo que tiene polvo de vejez, son siempre una muestra de servidumbre intelectual, desgraciadamente muy extendida en esta tierra. (Valle-Inclán, *Corte* 199-200)

Ya González del Valle ha hecho notar que las elaboraciones intertextuales en los cuentos de *Femeninas* "demuestra[n] una conciencia literaria muy desarrollada" (329). "Octavia Santino" gira en torno al concepto del honor castizo que el autor plasma, en clave paródica, en "Tula Varona", y al que vuelve en *Divinas palabras*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*. "Octavia Santino" se distingue de esas otras obras por presentar el tema de manera original, invirtiendo los papeles: es ella, la mujer, la que "mata" al hombre, al aniquilar las ilusiones de este clavando en su pecho el aguijón mortal de la duda y la desconfianza. Octavia desaparece sin que se desvele el secreto de su vida y deja a Pedro en la oscuridad inextinguible del dilema. Cabría leer este final como una inversión del drama calderoniano. El tema del adulterio está impregnado de la savia ideológico-estética personal y original que Valle-Inclán infunde al drama de honor. De esta manera, dentro de su literatura el pasado se vuelve presente, y el presente alcanza toda su dimensión gracias al pasado, dentro de una visión no lineal del tiempo. La concepción de la tradición como virtualidad y no como mero hecho factual, es la clave que permite comprender la intertextualidad pancrónica del autor, que atraviesa épocas, culturas y géneros:

> Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir. Yo para mi ordenación tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir. (Valle-Inclán, *La lámpara* 1928)

Buena muestra de ello, "Octavia Santino" dialoga con la literatura sagrada antigua, el teatro áureo nacional, la novela de adulterio realista europea y el imaginario finisecular. Y todo este acervo se convierte en materia renovada y nueva gracias a la ingeniosa *eirōneía* del escritor, que, al flexibilizar signos, subvierte tópicos y códigos ideológicos y estéticos. Queda así establecida la relación demiúrgica del autor con sus personajes-*personae,* "máscaras" de la tragedia babélica "que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia", como se afirma en "El quietismo estético" (Valle-Inclán, *La lámpara* 1963).

Voy a abordar ahora la cuestión de la traducibilidad respecto a la cual los casos más delicados de resolver conciernen al sustantivo "relaciones" y a los dos enunciados clave del diálogo entre los amantes.

Primer ejemplo: "Todo el pasado de sus relaciones [...]"
"Tutto il suo passato amoroso [...]"

La ambigüedad de la frase procede del uso en plural del sustantivo "relación"[12], que puede referirse al trato con uno o más hombres. No es así en el caso de su equivalente formal italiano "relazioni", que indica solo el trato con más de un amante. Una solución para reflejar la ambigüedad del prototexto podría ser la expresión "passato amoroso". El étimo del adjetivo explicita el carácter sentimental de las relaciones y su indeterminación lo hace apto para conservar el mismo nivel de ambigüedad.

Segundo ejemplo: "¡No; no debes quererme! ¡Te he engañado! ¡He sido mala!"
"No, non devi amarmi! Ti ho ingannato! Sono stata indegna!"

El primer caso que hay que considerar es el del verbo modal "deber", que Valle-Inclán elige, prefiriéndolo a la perífrasis verbal "tener que", lo que refuerza la hipótesis de la ambi-

güedad oracional. La diferencia entre "tener que" y "deber" radica en la actitud del enunciador[13]. "Tener que" expresa la idea de que hay una obligación motivada por la situación; por tanto, es más enérgico frente a "deber", cuyo valor deóntico resulta moderado por un matiz de subjetividad. "No debes" correspondería a la actitud ambigua de Octavia, que, por un lado, quiere alejar a Pedro de sí y, por otro, no quiere que piense que ha cometido una culpa objetivamente grave. Al seleccionar como trasladante "Non devi", se pierde el matiz de la subjetividad implícito en "deber", ya que el verbo italiano engloba los campos semántico-funcionales tanto de "deber" como de "tener que". Sigue subsistiendo la posibilidad de orientarlo hacia las modalidades apreciativas o valorativas ("deseable", "preferible", "oportuno"...) y no modalidades lógicas (las que indican contenidos como "necesario", "cierto", "obligatorio"), aunque no sea perceptible a primera vista en el *pavè* del texto.

La segunda dificultad surge con la proposición "¡Te he engañado!". Si el traductor no ha captado la coexistencia de las dos hermenéuticas, la traducirá como "Ti ho tradito", ya que el italiano actual utiliza "tradire" para referirse a una situación de infidelidad en una pareja. De este modo, se le borra al lector la pista del recorrido de segundo nivel. La polisemia de "engañar" se conserva adoptando como trasladante "ingannare", que reúne las dos acepciones del verbo español: 1) "hacer ver una cosa distinta de cómo es"; 2) "ser infiel una persona a su cónyuge cometiendo adulterio".

El problema que se plantea en la proposición "¡He sido mala!", es que el atributo es un término ambiguo dotado de un gran número de significados, entre ellos "infiel". Si el traductor no ha realizado una lectura "crítica" del prototexto, optará por "Sono stata infedele", eliminando la posibilidad de la interpretación de segundo nivel. El equivalente de "malo" en italiano es "cattivo", que la conciencia lingüística del hablante de hoy percibe y utiliza según el primer significado que nos ofrece el diccionario: "malvado, maléfico, cruel; inclinado a hacer daño o a desear mal a otro, contrario a normas morales". Si el traductor opta por el trasladante "cattivo" se pierde una parte importante de la carga semántica del origi-

nal referida a la infidelidad. El problema podría resolverse seleccionando "indegno", que aparece en el diccionario entre las acepciones de "cattivo". Del mismo modo, en el diccionario español, "indigno" figura como uno de los significados de "malo". Los motivos para seleccionar "indegno" son los siguientes: en italiano una de las definiciones de esta voz señala: "carente de honor", "deshonesto"; en el diccionario español, "indigno" resulta asociado a "deshonor", "deshonra". Téngase en cuenta, además, que entre las definiciones de "indigno" aparecen: "no bastante bueno para la persona de que se trata"; "no merecedor de cierto beneficio". Debido a ellas, "indigno" resulta coherente con dos proposiciones hermenéuticamente significativas: 1) "No; no debes quererme", que implica, por parte del enunciador, el sentimiento de no sentirse merecedor de algo; y 2) "la conciencia le remordía, como si no lo hubiese amado bastante". El cuantificador "bastante" figura en la definición de "indigno", y su función se corresponde a la del italiano "abbastanza", al expresar un mismo grado indefinible de insatisfacción.

Tercer ejemplo: "¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena?"
"Perché? Perché proprio ora / volesti essere buona?"

Este enunciado se presenta como una interrogación retórica en la que sorprende la presencia de la forma verbal "quisiste" asociada al adverbio "ahora", hecho que suscita dos reflexiones de carácter diferente, una de tipo lingüístico y la otra ideológico-estética:

—El uso del pretérito indefinido podría atribuirse a la influencia de la variedad gallega del castellano sobre el estilo del autor;

—En la figura retórica de la antítesis "quisiste ahora" –que subraya la unidad entre esferas cronológicas separadas por el hiato de la muerte– podría palpitar el primitivo núcleo conceptual de la doctrina poética de Valle-Inclán, expuesta en *La lámpara maravillosa*. Esta percepción cobra fuerza si se recuerdan las reflexiones que Valle-Inclán consigna en estos dos pasajes de su tratado de estética especialmente ilustrativos entre los muchos que podríamos aportar: "Este momento

efímero de nuestra vida contiene todo el pasado y todo el porvenir [...]. Velos de sombra, fuentes de error más que de conocimiento, nuestros sentidos sacan el hoy del ayer, y crean la vana ilusión del saber cronológico" ("El anillo de Giges" 1918).

> El quietismo estético [...] inicia una visión más sutil de las cosas, y al mismo tiempo nubla su conocimiento porque presiente en ellas el misterio. Es la revelación del sentido oculto que duerme en todo lo creado, y que al ser advertido nos llena de perplejidad. ("El quietismo estético" 1955)

Aunque en italiano es muy raro el uso del pretérito indefinido para el presente, la traducción literal "volesti" se considera la más adecuada para que no se borre la huella de este posible rasgo conceptual: la explicación deberá confluir en la traducción metatextual. En cuanto a "bueno", la carga polisémica que encierra el término original se mantiene utilizando el homólogo "buono".

Cabe considerar que se produce una pérdida estilística en la parte final del texto, ya que no se mantiene el paralelismo establecido por el autor entre las proposiciones "ser malo" y "ser bueno".

Una propuesta traductiva compensatoria podría ser la siguiente: optar por el adverbio "ora" frente a su sinónimo "adesso", y anteponer el intensificador "proprio" al deíctico. Así se logra construir dos octosílabos asonantes en el seno del texto en prosa. En esta solución subyacen motivaciones de carácter diferente:

—En línea con la concepción valleinclaniana acerca del valor emotivo de las palabras, la elección de trabajar sobre la cadencia fonética responde al propósito de suscitar en el lector sensaciones que intensifiquen el efecto de otras imágenes fúnebres del conjunto figurativo final. El mundo objetivo se presenta como una presencia sólida, pero extrañamente animada. Da la impresión de desvanecerse en algo irreal, o incluso de que se colapsa o desaparece ("nublóse la luna", "agonizó el fuego" ["Octavia" 47]). Participan de esta atmósfera no solo el cuerpo rígido de Octavia y el entorno natural –con la

posible alusividad sagrada–, sino el propio Pedro, que desgrana en versos sordos, como un autómata, la salmodia de su lamento, aniquilado, congelado, cristalizado en una loca desesperación ("sin apartar los ojos del cuerpo de su querida"; "repetía enloquecido" ["Octavia" 47]).

—Se ha optado por el verso octosílabo en virtud del acento final, que enfatiza los dos elementos léxicos que son conceptualmente cruciales: el cronológico y el relativo a la calificación ética de la acción de Octavia.

—Este verso, con el acento en la penúltima sílaba, ha sido uno de los más usados durante toda la historia de la literatura en lengua española, y en Italia tuvo una ilustre tradición sobre todo decimonónica (además de Manzoni y Carducci, lo emplearon mucho los decadentistas Pascoli y D'Annunzio), lo cual hace que su adopción sea particularmente adecuada para el caso en cuestión.

Los fenómenos de residuo traductivo comentados muestran la importancia que reviste la traducción metatextual como elemento integrante del texto en la lengua receptora. En todos los procesos de transferencia (intralingüística, interlingüística e intersemiótica), los cambios que sufren los elementos textuales son no solo inevitables, sino esenciales, porque se trata de operaciones de "mediación cultural" (Torop XXV). Como se ha procurado ilustrar, traducir significa descubrir los elementos textuales implícitos, lo que supone ahondar en la estructura profunda del texto para así interpretar la visión del mundo del autor dentro de su propia cultura (Pascua Febles 36-47). Transferir todo este conjunto de elementos distantes en el tiempo y el espacio a otro sistema lingüístico y a otro universo cultural requiere un planteamiento flexible e interdisciplinar del proceso traductológico, que la propuesta de la "Traducción Total" de Peeter Torop "interpreta" eficazmente.

NOTAS

1. Torop define la traducibilidad como "la posibilidad de sustitución estructural y cultural, o funcional y semántica, además de expresiva,

de los elementos lingüísticos del prototexto por los del metatexto" (231).

2. El texto original dice "Dal traduttore si pretende tutta una serie di competenze: verbale, storico-culturale, letterario-artistica e comunicativa (pragmatica)".

3. El término "Compensazione" se refiere a "Procedura che consente di ovviare alla perdita di un preciso tratto stilistico, dislocando altrove quell'effetto che la traduzione letterale non sarebbe comunque sufficiente a produrre". Es decir, "procedimiento que permite subsanar la pérdida de un determinado rasgo estilístico desplazando a otro lugar ese efecto que la traducción literal no sería capaz de recrear" (traducción propia).

4. Torop define el paratexto como "traducción metatextual". Es el conjunto de materiales verbales y gráficos que describen y aclaran el metatexto: prefacio, apéndice, aparato crítico, glosarios, anexos, ilustraciones, etc. (223).

5. En la literatura romántica, postromántica y decadente encontramos innumerables ejemplos de personajes femeninos que representan el binomio amor y muerte por una fatal enfermedad. El ensayo *Una malattia fra romanticismo e decadenza* de A. Cherubini ofrece muestras procedentes de todas las literaturas europeas. Octavia cabe en esta casuística. He reproducido (Gambini, *La traduzione nella prospettiva)* el cuento "La Morte" de Guy de Maupassant (1887), que tiene muchas similitudes con "Octavia Santino" en cuanto a personajes, ambiente y situaciones. Anteriormente, Eliane Lavaud (40-45) ha mostrado las deudas con *Nita*, versión castellana de *Fort comme la mort,* por Federico Urrecha (1889).

6. Las citas de "Octavia Santino" se extraen de Ramón del Valle-Inclán (*Obra* 1: 39-47).

7. Al hablar de los "patemas", Greimas y Fontanille afirman que la "dimensión patémica del discurso [...] abarca el conjunto de las propiedades manifestables del universo pasional [...] los *patemas* se definen como el conjunto de condiciones discursivas necesarias para la manifestación de una pasión-efecto de sentido" (74).

8. Torop observa que el autor, el traductor y el lector poseen todos una memoria textual (véase en particular el capítulo "La traduzione intestuale e intertestuale" [115-57]). Este comentario tiene muchas repercusiones sobre el hecho práctico de traducir. Significa que, por encima de la memoria del autor, que le permite insertar textos ajenos en el suyo, el traductor debe advertir la presencia del material ajeno y hacerlo reconocible al lector del metatexto.

9. Cada personaje en una narración puede ser descrito en términos de una red de características. En el caso de Octavia el apellido "Santino" posee obvios nexos con una idea de virtud ejemplar, y constitu-

ye un tipo de caracterización –llamada onomástica– que Valle-Inclán utiliza mucho en su obra (solamente en *Femeninas* pueden citarse los ejemplos de Tula Varona, que alude a una mujer hombruna, y Rosarito, referido a la protagonista que recordaba una ingenua madona pintada "sobre fondo de estrellas y luceros" [Valle-Inclán, *Femeninas* 77]).

10. Según Dijkstra, la imagen de la mujer frágil finisecular es una evolución del prototipo femenino romántico, cargada de connotaciones ideológicas. Surge de un sustrato psicológico misógino que se explica a la luz de los procesos de emancipación femenina de la época. Frente a la peligrosa mujer fatal, la "bella muerta" representaba la apoteosis de un ideal impuesto a la mujer por la sociedad burguesa; su figura simbolizaba el extremo sacrificio por un hombre al que debía una natural sumisión. Desapareciendo, le transfería la esencia de su energía para vivificar su espíritu. La anulación erótica debida a la letal enfermedad garantizaba al hombre "*un tranquillo riposo lontano da estenuanti implicazioni di natura sessuale*" (59; "un tranquilo descanso lejos de extenuantes implicaciones de naturaleza sexual"). A partir de este sustrato cultural, se entiende la proliferación tanto de la imagen de la "bella muerta" como la de la "mujer crucificada" en el arte figurativo de las últimas décadas del siglo XIX. Ejemplos representativos de la primera iconografía serían los cuadros *Pétalo de rosa* (1889-90), de Giovanni Segantini; *La crisis* (hacia 1891), de Frank Dicksee; *Mimì, Mimì (La muerte de Mimì)* (1898), de Lionello Balestrieri; y *La inválida* (hacia 1899), de Carl Larsson. Constituyen destacables muestras de la segunda las obras *Mártir de la cruz* (1867), de Gabriel Cornelius von Max; *Estudio para las tentaciones de San Antonio* (1878), de Felicien Rops; y *La mártir* (1892) y *En el claro de luna* (1894), ambos de Albert von Keller.

11. Este signo entra también en una serie de agrupaciones semánticas que estructuran la isotopía sacro-pecaminosa ("confesor", "engañar", "pecado", "condenar", "remorder", "mortificante"...). De este modo, ayuda a construir el recorrido de sentido contrapuesto, y contribuye a que el texto establezca un diálogo con la literatura de adulterio que ocupa un lugar preeminente en la segunda mitad del siglo XIX, y se da en un espacio geográfico amplísimo, desde el Algarve hasta los Urales, como demuestran, entre otras, las obras de Eça de Queirós, Clarín, Flaubert, D'Annunzio, Fontane y Tolstói.

12. Las entradas han sido consultadas en el diccionario de María Moliner, en la edición de 1970. Para comentar las voces italianas me he ceñido a *Grande Dizionario della lingua italiana*.

13. De acuerdo a Francisco Matte Bon, "Con *deber*, el enunciador reconoce que lo que está diciendo es suyo y depende exclusivamente de él. Con *tener que*, presenta lo que dice como algo que no depende de él sino de la situación externa, y que él se ve obligado a expresar lingüísticamente. Al usar *tener que* el enunciador señala, pues, que al decir lo que dice está basándose en consideraciones objetivas" (s. p.).

OBRAS CITADAS

Álamo Felices, Francisco. "La caracterización del personaje novelesco. Perspectivas narratológicas". *UNED. Revista Signa* 15 (2006): 189-213.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.

Arcaini, Enrico. *Analisi linguistica e traduzione*. Bologna: Patron, 1986.

_____. *Introduzione alla linguistica descrittiva*. Brescia: La Scuola, 1980.

_____. "La traduzione come analisi di microsistemi". *Processi traduttivi: teorie e applicazioni, Atti del Seminario su "La Traduzione" (19-20 novembre 1981)*. Brescia: La Scuola, 1982. 115-42.

Bajtín, Mijaíl. "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica". *Estetica e romanzo*. Ed. Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979. 231-405.

Baroja, Pío. *El escritor según él y según los críticos: Memorias*. Madrid: Minotauro, 1955.

Bassnett, Susan, y André Lefevere, eds. *Translation, History and Culture*. London: Cassel, 1995.

Bassnett-McGuire, Susan. *La traduzione. Teorie e pratica*. Trad. Genziana Bandini. Ed. Daniela Portolano. Milano: Bompiani, 1993.

Calefato, Patrizia, *et alii*. *Incontri di culture: la semiótica tra frontiere e traduzioni*. Torino: Utet, 2001.

Cherubini, Arnaldo. *Una malattia fra romanticismo e decadenza*. Siena: Nuova Aminta, 1975.

Chomsky, Noam. *Le strutture della sintassi*. Bari: Laterza, 1970.

Dijkstra, Bram. *Idoli di perversità*. Milano: Garzanti, 1988.

Ducrot, Oswald. "Presupuestos y sobreentendidos (Revisión)". *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986. 35-48.

Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

_____. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

_____. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1998.

Faini, Paola. *Tradurre*. Roma: Carocci, 2004.

Gambini, Dianella, ed. "Octavia Santino". *Femeninas. Sei storie amorose*. De Ramón del Valle-Inclán. Intr., trad. e commento di Dianella Gambini. Perugia: U per Stranieri di Perugia, 1996. 95-103.

_____. *La* Sonata de primavera *de Valle-Inclán: un caleidoscopio intertextual e hipertextual*. Sevilla: Renacimiento, 2014.

_____. "Tipología femenina *fin-de-siècle* en las *Sonatas* de Valle-Inclán". *Suma valleinclaniana*. Ed. John P. Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992. 599-609.

_____. "La traduzione come *fictio* letteraria con due illustrazioni dall'opera di Valle-Inclán". *Gli Annali della Università per Stranieri di Perugia* 13 (1989): 21-91.

_____. *La traduzione nella prospettiva dell'insegnamento dell'Italiano*. Modulo on-line di 7 unità didattiche predisposto per il Consorzio ICON (Italian Culture On The Net). Pisa: U di Pisa, 2006. http://www.italicon.it/it/index.asp?codpage=infolaurea01.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2014.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Gentzler, Edwin. *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*. Torino: UTET, 1998.

González del Valle, Luis T. *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*. Barcelona: Anthropos, 1990.

González Gil, María Isabel. *Estética y poética de la contemplación en Valle-Inclán: La lámpara maravillosa*. 2015. http://eprints.ucm.es/29969/1/T36016.pdf.

Grande Dizionario della lingua italiana. Torino: UTET, 1961-2002. 21 vols.

Greimas, Algirdas J., y Julien Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI-U Autónoma de Puebla, 1994.

Kull, Kalevi, y Peeter Torop. "Biotranslation: Translation between Umwelten". *Tra Segni*. Núm. monográfico de la revista *Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura* 3 (2000): 33-34.

Ladmiral, Jean-René. "Sourciers e ciblistes". Ed. Fabio Scotto. *Testo a fronte* 13 (1995): 19-35.

Lavaud, Eliane. "Esbozo de la figura de Víctor Said a través de su biblioteca". *El Museo de Pontevedra* XXVI (1972): 40-45.

Maier, Carol S. "*La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y la invención continua como una constante estética". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Ed. Aron D. Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans. Madrid: Istmo, 1986. 237-45.

Matte Bon, Francisco. *Gramática comunicativa del español*. Madrid: Edelsa, 1995. 2 vols. http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/antologia_didactica/descripcion_comunicativa/matte12.htm #np12.

Mattioli, Emilio. "Poetica ed ermeneutica della traduzione". *Testo a fronte* 17 (1997): 5-11.

Menin, Roberto. *Teoria della traduzione e linguistica testuale*. Milano: Guerini, 2000.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998. 2 vols.

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991. 97-115.

Núñez Sabarís, Joaquín, "'Octavia Santino': De la prensa mejicana a *Flores de almendro*". *Homenaje al profesor don Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 2001. 429-44.

Osimo, Bruno. *Corso di Traduzione*. Modena: Guaraldi Logos, 2000.

Pascua Febles, Isabel. "La adaptación dentro de la traducción de la literatura infantil". *Vector Plus: Miscelánea Científico-Cultural* 13 (1999): 36-47.

Pym, Anthony. *Epistemological Problems in Translation and Its Teaching. A Seminar for Thinking Students*. Calaceite: Caminade, 1993.

Sagrada Biblia. Ed. Eloino Nácar Fuster, Alberto Coluga y Gaetano Cicognani. Madrid: Editorial Católica, 1955.

Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.

Torop, Peeter. *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*. Ed. Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2010.

Truxa, Sylvia. "Del modernismo al esperpentismo de Valle Inclán: Observaciones sobre estética y lenguaje". *Dai Modernismi alle Avanguardie, Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Palermo, 18-20 maggio 1990)*. Ed. Carla Prestigiacomo e M. Caterina Ruta. Palermo: Flaccovio, 1991. 127-44. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_127.pdf.

Valle-Inclán, Ramón del. "Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro". *Obra completa*. Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 199-203.

_____. *Femeninas. Seis historias amorosas. Obra completa.* Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 1-92.

_____. *La lámpara maravillosa. Obra completa.* Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 1908-84.

Villanueva, Darío. "Glosario de narratología". *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar-Aceña, 1989. 181-220. https://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm.