

OCTAVIA Y EL GÉNERO DEL DESEO: CENSURA Y RESISTENCIA EN CINCO OBRAS DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Existe, en gran parte de la prosa temprana de Valle-Inclán, una competencia entre la narración masculina y el personaje femenino como presencia sexual independiente, que se manifiesta como tensión entre la percepción de la mujer como objeto deseado y su posición como sujeto deseante. Esta competencia puede observarse con claridad en las sucesivas reelaboraciones del personaje de Octavia Santino,¹ que aparece en tres narraciones anteriores a 1900: el cuento² “¡Caritativa!”, publicado en el periódico *El Universal* de México en junio de 1892; “La confesión”, aparecido en la misma publicación en julio de ese año; y “Octavia Santino”, este último con muy pocos cambios desde el anterior, e incluido en *Femeninas* (1895).

A pesar de las diferencias entre estas primeras versiones, a través de ellas el personaje se mantiene dentro de la mencionada dialéctica del deseo, que cada texto presenta con sus peculiares variantes. El denominador común de los tres cuentos es, sin embargo, la fuerza sexual de la protagonista, que supera el intento de la voz autorial —ligada siempre, aunque no en primera persona, al punto de vista masculino— de poseerla asimilándola. Esta lucha, constante a lo largo de las sucesivas reescrituras, se convierte, por tanto, en razón de ser de Octavia y sus textos, en su característica definitoria más permanente. No obstante, la identidad dialéctica establecida en las tres narraciones desaparece completamente de las versiones teatrales del argumento: *Cenizas*, de 1899, y *El yermo de las almas*, de 1908.³ En éstas se recodifica la circunstancia de la heroína en términos de un

¹ Noel Valis ha estudiado en *Sonata de otoño* un movimiento parecido, en el cual Valle-Inclán convierte al personaje de Concha en una imagen mítica, carente de lenguaje propio (al menos escrito) y completamente interiorizada en el discurso de Bradomín, que asume para el propósito características de lo femenino. Concha dispone sin embargo de un lenguaje mítico que reafirma su presencia independiente, de manera que “this feminine alterity, or trace, will persist, dispersed paradoxically in its authorial guise throughout the work. Thus the struggle with the feminine will become a textual process in which author and work compete for verbal preeminence” (352). Otros artículos de interés en los que se discute, aunque desde otros puntos de vista, la presentación de personajes femeninos en la narrativa temprana de Valle-Inclán son los de Paolini y Nickel.

² La denominación que da Valle-Inclán a “Caritativa” y “La confesión” es la de “novela corta”, aunque en nuestra opinión el epíteto es más bien arbitrario, un intento de crear un ambiente más que de señalar innovaciones genéricas.

³ Existe un estudio previo sobre tres de los textos acerca del personaje de Octavia, el de Susan Kirkpatrick. En este artículo, la crítica parte de un problema similar al nuestro, “[to] look for ways in which the form — the *kind* of narration or drama or combination— affects the shape of the story the way the writer imagines it” (56), pero tiene un objeto diferente. Analiza *Cenizas* como dramatización ineficaz de “Octavia Santino” (no menciona los cuentos anteriores), y *El yermo de las almas* como tentativa más exitosa, debida principalmente a la asimilación de técnicas simbolistas aprendidas de Maeterlinck.

conflicto específicamente social y no erótico. Así, la censura del deseo femenino, implícita pero no totalmente lograda en las versiones narrativas, se completa en la adaptación al teatro, convirtiendo a Octavia en un personaje desexualizado y por tanto desligado de su propio origen.

“¡Caritativa!”, la primera de las tres versiones narrativas, se centra en una ambigüedad irresoluble: aunque parece ser la historia de una fantasía masculina, puede igualmente serlo de la búsqueda erótica de una mujer que no tiene “a quien querer” (182). El argumento es sencillo: el joven Pedro Pondal, aquí estudiante y no artista como en las siguientes versiones, camina sin rumbo por Madrid, a donde ha venido desde la ciudad de Brumosa para olvidar contratiempos amorosos. En su camino se encuentra a “la Santino”, una mujer mayor —como lo será en todas las versiones— y antigua amiga, que le convida a su casa para conversar y ponerse al día. Al enterarse de que Pedro no tiene dinero ni dónde dormir, Octavia le hace la “caridad” de invitarle a pasar la noche en una improvisada cama en su salón.

De aquí en adelante se impone en la historia la atmósfera confusa del sueño, y a la dimensión maternal de la mujer se suman otros desdoblamientos. Mientras Octavia le prepara la cama, Pedro, cansado, la observa, y la descripción de la figura, con sus sugerencias de movimiento rítmico, evoca el calor de una noche de excitación:

La sombra de la italiana . . . se alargaba y encogía como visión de pesadilla aplastándose en el techo, dislocándose en los ángulos, con ritmo funambulesco que tenía algo de diabólico y recordaba los saltos caprichosos de las ideas en las noches de insomnio y calentura. (180)

Esta imagen sugiere también una mujer que, añadida a su sensualidad, tiene un aura de diablesa —para Pedro, la atracción lasciva se combina con el temor implícito a una alteridad monstruosa. Desde este momento, todos los actos de Octavia serán para él o incitación o prohibición. Tras, por ejemplo, escuchar furtivamente desde la sala el “roce voluptuoso” (181) de las ropas que ella se quita en su habitación, le sorprende el ruido del mueble que arrastra para impedir la posible entrada de él. Esta combinación de actitudes se repite en la reacción de Pedro. Mientras se va quedando dormido pensando en la sospecha de la que se siente injustamente objeto, se imagina como víctima vengativa de todos sus enemigos, dejándose caer simultáneamente en soñolientas fantasías sobre su anfitriona: “Lentamente fuéronsele embargando los sentidos y dejó de pensar. Vio como en sueños que la puerta se abría, y una sombra blanca avanzaba cautelosa y lenta, sin hacer ruido, como fantástica visión, y llegándose hasta él, sintió que le besaba, primero en la frente, luego en los ojos y en la boca. . .” (182).

La fantasía de Pedro obedece a su doble inseguridad; el imaginar que triunfa de los que le han olvidado y que es objeto de deseo son dos lados de un mismo impulso. Y el papel desempeñado por Octavia refleja asimismo dos facetas de la necesidad afectiva del joven: la imagen que sueña le brinda a la vez cuidado

maternal y satisfacción sexual, el beso en la frente y en la boca. Más aún, ha sido redefinida en términos de esta necesidad. En la fantasía, Octavia aparece despojada de sus anteriores características monstruosas y revestida en cambio de un aire de benigno espectro que niega toda manifestación de vida. Convertida en un fantasma blanco, que no hace ruido, Octavia se acerca más a la pasividad de lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar han llamado “the eternally beautiful, inanimate *objet d’art* patriarchal aesthetics want a girl to be” (40). Fuente de placer físico y estético, el personaje de Octavia se reduce a una estilización femenina, y queda demarcada su posición como objeto, y no sujeto, del deseo.⁴ Como consecuencia, cualquier acción suya que trascienda los límites de esta posición es recibida por Pedro con desconcierto; póngase por ejemplo su reacción al oírla poner el mueble tras la puerta. El consuelo y la inspiración son las funciones de este personaje femenino, que según el impulso narrativo no debe existir más allá de la percepción del otro.

Sin embargo, el monstruo deseante se escapa de esta rígida estructura, pues latente bajo la historia de Pedro Pondal existe el texto contradictorio de Octavia, que se niega a ser “‘killed’ into art” (Gilbert/Gubar 17), contenido pasivamente en una fantasía. No es el movimiento del mueble el único de los suyos que desconcierta a Pedro. Desde su primera aparición en la historia va actuando contra todas las expectativas, apropiándose acciones y reacciones que no corresponden a la visión del narrador: por ejemplo, al verla Pedro pasar por la calle y volverse “sorprendido y curioso”, se señala que “fue lo extraño del caso, que la dama hizo igual movimiento y parecido gesto” (172). Octavia va de hecho más allá del imitar su gesto y movimiento —asume activamente una iniciativa “masculina” cuando le invita a su casa y luego le hace quedarse. Con su resistencia a dejarse definir e inmovilizar, la protagonista introduce en la narración un substrato que, al competir con la misma, la niega. Octavia se convierte en una mujer de dos caras, sólo una de las cuales es delineada por el narrador. Esta dualidad se encuentra implícita en detalles como los anteriores, y más importantemente en el lenguaje de la propia fantasía de Pedro: aquello que ha sido visto “**como** en sueños”, “**como** fantástica visión” —la sombra que viene a besarlo durante la noche— puede o no haber sido visión o sueño.

La frase que murmura la “sombra” al oído de Pedro —“¡Qué tristeza tan grande es la vida, cuando una no tiene a quien querer!” (182)— establece concretamente la otra cara de la caridad de Octavia. Se relaciona con una idea que ha mencionado antes, al hablar de una niña que tiene adoptada: “Me hallo sola, en medio de tanta gente. Esa niña a quien recogí para tener alguien a quien querer, es tan desligada, tan poco cariñosa” (179). Así, la generosidad de Octavia se ve ligada al deseo de satisfacer su propia necesidad de amar, y es “caritativa” en la medida en que es

⁴ Valis se refiere a Concha en términos muy similares: “This feminine alterity or trace —the Concha who resides in Valle-Bradomín— will always signal a distorted version of woman because the male author sees her as an Image, an *objet d’art*, not as subject. The distortion, as we have seen, can reach the point of bankruptcy, the emptying of value until nothing remains but the cliché of femininity” (369).

sujeto deseante. Con esto en mente, se convierte en alternativa verosímil el que Octavia haya efectivamente venido a la cama de Pedro para besarle en actitud no tanto de ofrenda como de búsqueda.

No importa cuál de las dos interpretaciones escojamos, lo cierto es que, como personaje, Octavia está estructurada sobre el choque entre su fuerza como sujeto y la voluntad objetivadora del texto, competencia que se mantiene en la siguiente etapa de su evolución, la de “La confesión” y “Octavia Santino”. Las diferencias entre esta segunda y tercera versión son mínimas, sobre todo correcciones de estilo. El argumento ha sufrido un cambio significativo con respecto a “¡Caritativa!”: aquí Octavia y Pedro han vivido juntos por un año y ella está tísica, en estado muy grave. Desde su lecho de enferma le hace jurar a Pedro que, no importa lo que pase, no la dejará morir sola, y, unos momentos antes de la muerte, le confiesa (o le miente he ahí la nueva ambigüedad) que le ha engañado.

De nuevo, tanto en “La confesión” como en “Octavia Santino”, se presenta un conflicto entre el texto de Pedro y el de Octavia. Tras escuchar sus palabras y verla morir, el joven interpreta su confesión como una historia inventada por ella para que él no sufra por su muerte: “¿Por qué quisiste ahora ser buena?” (“Confesión” 205; “Octavia” 104). Existe por supuesto evidencia textual para apoyar esta interpretación: unos momentos antes, Octavia le ha dicho a su amante: “¡Qué no haría yo para que no me sintieses, mi ‘poverino fanciullo’!” (“Confesión” 200) (En “Octavia Santino” la cita lee: “¡Qué no haría yo para que no me llorases, mi pobre pequeño!” - 94).⁵ Y aun antes ha expresado de otra forma esta generosidad extremada al recomendarle que no se vuelva a enamorar hasta que triunfe, refiriéndose a su propia muerte como una bendición para la carrera de Pedro, que llegará al éxito más rápidamente sin preocuparse por una mujer (“Confesión” 199-200; “Octavia” 86).

Sin embargo, que aceptemos o no la conclusión de Pedro —conclusión también del cuento, que termina precisamente con su interpretación de las palabras de Octavia—⁶ depende una vez más de qué pistas textuales sigamos. Por ejemplo, a la preocupación de Octavia por su muerte y el futuro de Pedro, responde él que olvide esos pensamientos, que vivirá y volverán a ser felices. La subsiguiente reacción de Octavia, aunque distinta en ambos cuentos, presenta en los dos la doble posibilidad de que su revelación sea mentira o verdad. En “La confesión”, al oírlo siente “un ahogo que la privó de la respiración un instante” y rompe “a llorar amargamente” (200). En “Octavia Santino” niega directamente la afirmación de Pedro: “¡Aunque viviese, no lo seríamos ya!” (86).

Estas posibles indicaciones de infidelidad, que Pedro mismo pasa por alto, van reapareciendo a través del texto, aunque disfrazadas, como en “¡Caritativa!”, con la preposición ambigua que funciona como pivote entre dos lecturas. Así, al ver a

⁵ Muchas de las variantes entre el diálogo de “La confesión” y “Octavia Santino” corresponden a una vacilación entre la visión de Octavia como amante decadentista y como figura maternal.

⁶ Esta conclusión no ha sido cuestionada por la crítica (ver como ejemplo Kirkpatrick 57).

Pedro preocupado por ella, Octavia “sentíase conmovida ante el cariño de aquel hombre [el “afecto de aquel niño” en “Octavia Santino”]; y la conciencia le remordía, **como** si no le hubiese amado bastante” (“Confesión” 200; “Octavia” 93, nuestro énfasis). Más adelante, en ambos cuentos, Octavia vacila en su intención de confesarse a Pedro, y susurra unas palabras que él no entiende, pero que “le pareció que . . . decía: —¡No puedo! ¡no puedo!. . . me remuerde. . .” (“Confesión” 203; “Octavia” 100). Ni Pedro ni el narrador consideran por un momento la posibilidad de que Octavia de hecho no le amara bastante, o de que pueda haber otro fundamento que la mentira expirante para su remordimiento.

Dos de los cambios no estilísticos que se introducen en el segundo cuento contribuyen a reforzar la posibilidad de que Octavia haya sido infiel. Hay un momento en que ella le cuenta a Pedro cómo han venido a visitarla unas amigas acompañadas del capellán de su casa, que “con tanto cariño me indicaba que debía confesarme” (91), exhortación a la que podríamos suponer que obedece su revelación. En otro momento, Pedro sugiere que Octavia se deje tratar por un médico amigo suyo, y ella se niega enfáticamente, balbuceando “con creciente anhelo: -¡Calla! . . . ¡calla! Por la Virgen María no me acongojes!!!” (98) — reacción que podría explicarse si este amigo fuera el oculto amante.

Finalmente, aquí como en “¡Caritativa!”, importa menos por qué lectura nos decidamos que la tensión entre ambas alternativas. En todas las versiones narrativas, Octavia existe como una mujer bifronte: la madre/virgen/mujer objeto, concebida como respuesta a las necesidades de Pedro por el escritor de quien tal vez funciona como **alter ego**, y la criatura sexual que se sale de los parámetros dibujados para ella por su amante y por su autor. Esta dialéctica desaparece sin embargo en la dramatización de la historia. Tanto en *Cenizas* como en su versión más tardía, *El yermo de las almas*, la voluntad de Octavia aparece totalmente subordinada a la voluntad de dos bandos que se enfrentan en un conflicto melodramático entre el bien y el mal.

Cenizas parte de la situación de “Octavia Santino”. Pedro y Octavia viven juntos, pero esta vez porque ella ha abandonado por él a su marido —circunstancia que se dramatiza directamente en el prólogo que se añade a la obra en su segunda versión (*El yermo*).⁷ De nuevo aparece Octavia moribunda, pero ahora, en lugar de dudar sobre si hacer o no una confesión, verdadera o falsa, está situada en el centro de un conflicto entre el amor y el deber. Este conflicto no es, sin embargo, interno: le es impuesto desde fuera por los demás personajes, que están agrupados en dos polos opuestos. Por un lado, Pedro, su sirvienta Sabel y el médico abogan por el amor y la libertad de acción. Por otro, el Padre Rojas y la madre de Octavia — personajes que no aparecían en las versiones narrativas— quieren separar a Octavia de Pedro y devolverla a su marido y a su hija, aparentemente para que pueda morir

⁷ Fuera de la añadidura del prólogo, no hay muchas diferencias entre las dos versiones dramáticas. Kirkpatrick (66-69) y Lyon analizan algunos cambios, sobre todo en las acotaciones y en la inclusión de diálogo presente en “Octavia Santino” y no en *Cenizas*.

en estado de gracia, pero en realidad por ese egoísmo de las instituciones sociales y religiosas tan frecuentemente representado en el teatro del siglo XIX.

Todos los elementos dramáticos quedan sometidos a esta estructura. Tanto en *Cenizas* como en *El yermo de las almas*, la cantidad de escenas íntimas entre Octavia y Pedro se mantiene al mínimo, y cobran importancia en cambio las escenas de confrontación entre personajes representativos de los dos extremos. Así, por ejemplo, la escena entre Pedro y el Padre Rojas en la cual cada uno reclama su autoridad sobre Octavia: Pedro por la relación que los une y el Padre por su poder de decidir, al dar o negar su absolución, el eterno destino de la enferma (*Cenizas* 16-20; *Yermo* 15-16).

Los personajes mismos están concebidos de acuerdo a un esquema melodramático. Pedro deja sus efusividades decadentistas y su doble visión de la madre/diabla para convertirse en la encarnación del poder del amor, oponente monolítico de los que lo quieren limitar. El Padre Rojas, con su intransigencia y su invocación de “la voluntad de Dios” (*Cenizas* 18; *Yermo* 15) como autoridad, más que anunciar al Pantoja de *Electra* (personaje de por sí melodramático) recuerda al Don Ezequiel de *El hombre negro*, obra de Echegaray estrenada un año antes que *Cenizas*, y en la cual otro religioso fanático se enfrenta al amante por la posesión de la protagonista. Dentro del esquema bipolar que forman, Octavia, y por supuesto su personalidad como sujeto deseante, están de más, y ambos dramas, a la vez que la reducen a la fórmula de la heroína melodramática, la aniquilan totalmente como personaje.

Comenzamos por su enfermedad, ahora su principal cualidad distintiva, que es, como apunta Noël Valis con respecto a Concha, una manera de minimizar el poder de Octavia como personaje: “That tradition of dying Camilles and Violettas is an extraordinarily vigorous one, reflecting more than a medical reality of the last century. Images of disease, real and fancied, are closely and repeatedly linked to the notion of womanhood as the unwell and weaker sex” (358). Pasamos de ahí a su correspondiente pasividad y falta de carácter. En el prólogo a *El yermo* vemos que Octavia se queda a vivir con Pedro cediendo a su presión insistente. Sus amores han sido descubiertos por el marido de ella, y, frente a la posibilidad de perderla, Pedro la obliga a escoger entre él y su hija. A pesar de afirmar que no puede tomar esa decisión, Octavia se queda, diciendo “¡Para no verte más, tendría que morirme!. . . ¡Hija! ¡Hija mía, perdóname!” (9). De ahí en adelante, su debilidad es impresionante. Tanto en *El yermo* como en *Cenizas*, cuando habla con Pedro quiere permanecer con él aunque se condene. Cuando habla con el Padre Rojas quiere que Pedro se vaya para poder salvarse. Cuando su madre le habla de su hija no le importa dónde esté con tal de poder tener a la niña. Cada nuevo interlocutor maneja la voluntad de Octavia según sus propios designios, y toda traza de la anterior Octavia Santino (en *El Yermo* la transformación es tan grande que hasta cambia de apellido, a Goldoni), cuyo deseo penetraba a través del tupido velo de la prosa, ha desaparecido. Ni siquiera termina el drama (ninguno de los dos) en el momento de

su muerte, cuando Pedro por fin la ha abandonado influenciado por el clérigo. Valle-Inclán añade un epílogo en el cual el Padre se lamenta ante el marido, que venía a otorgarle un perdón que ella no quería: “¡Muerta sin el perdón de usted, que tanto ambicionaba la infeliz!” (*Cenizas* 96; *Yermo* 48). En esta última escena se reafirma el mundo de la moral social, normalizado de la irregularidad destructora que representaba una mujer como Octavia.

Se podrían leer las razones del cambio sufrido por Octavia entre cuento y drama de varias maneras. A un nivel, se puede encuadrar en el contexto del escritor. No debemos olvidar que al escribir *Cenizas* en 1899 Valle-Inclán era un aspirante a dramaturgo, que asistía con gran entusiasmo a las tertulias presididas por Echegaray y Eugenio Sellés en el Teatro Español (Lima 91), y que, por interés en el “espaldarazo” de estos hombres de escena, o en un intento de ajustarse a las normas dramáticas que en aquel tiempo llevaban al éxito, no podía presentar un producto ajeno a las mismas. La fórmula melodramática consagrada por Echegaray y sus seguidores dependía precisamente de la unidad de impulso de los personajes, criaturas de una sola dimensión que encarnaban el villano o la víctima arquetípicos. Por esta razón, la complejidad del personaje⁸ evidente en la prosa modernista valleinclaniana no tenía cabida en el género dramático como se presentaba al autor en aquellos momentos.

A otro nivel, podemos ver la variación del personaje entre los dos géneros en el contexto de su anticipado receptor, o receptora. Para referirnos a este contexto, asumiremos por un momento el axioma que nos presenta Catharine Stimpson en su artículo “Ad/d Feminam”:

Despite . . . theoretical and practical strictures, we can tell, roughly, if a text is written for women, and for what kind of women. It suggests if it is meant to be instructive, a command to ego and superego, an exhortation of obedience to the reality principle; if it is meant to be gratifying, an appeal to eros and thanatos, a suggestion of cultivation of the pleasure principle. (178)

“Octavia Santino”, la versión narrativa que puede considerarse como definitiva, se publica en *Femeninas*, un libro cuyo título y contenido podrían suponer —y esto es una conjetura— la lectura quizá mayoritaria, de mujeres que buscaran satisfacción evasiva con respecto a su realidad circundante. La eterna objeción de los hombres del siglo diecinueve a que las mujeres leyeran “novelas” parte del hecho de que el horizonte de expectativas con respecto a la ficción presuponía un

⁸ Aunque la intención de aniquilar la presencia femenina y la correspondiente resistencia textual que analiza Valis y que analizamos en este artículo no hayan sido conscientes, sí lo era evidentemente la multiplicidad de facetas de la Octavia de los cuentos, que Kirkpatrick resume como “[a] combination of suggested perversion —here provided by the sensual presentation of Octavia’s maturity and the reference to the maternal quality of her love— with sensuality, eroticism, and sentimentality [which] establishes the decadent, amoral mode of the . . . story” (57). Esta combinación de impulsos contradictorios no habría sido posible en una heroína de Echegaray, en la cual en todo momento habría habido un impulso dominante, el de la virtud.

contenido considerado casi pornográfico. Pero parte también del hecho de que este tipo de lectura era precisamente un pasatiempo femenino común y, finalmente, aceptable.⁹ Sin embargo, a esas mismas mujeres en el teatro les importaría más su persona pública, la apariencia que pudieran dar de acudir a espectáculos de mayor o menor moralidad. El teatro como “escuela de costumbres” exigía una Octavia como la de *Cenizas*, mientras que la lectura privada permitiría una Octavia con mayor independencia erótica.

Una vez más, ahora con respecto a nuestras explicaciones, no importa cuál interpretación prefiramos. Lo cierto es que todas las versiones, narrativas o dramáticas, de la historia de Octavia tienen como característica común un concepto del deseo femenino como factor destructor o subversivo. En todas las formas de la fábula, su unión con Pedro es una ruptura del orden marital-social, una mezcla de edades, una fusión de clases sociales y una inversión de los patrones de masculinidad y feminidad. Como consecuencia, se impone desde la perspectiva autorial una censura, que no tiene éxito total en los cuentos, porque la ambigüedad del lenguaje sugiere constantemente posibilidades que se oponen a las que señala el narrador. Esta censura se reformula en el cambio al teatro, quedando así subordinada a la forma genérica, o, como decimos en el título, al género del deseo. En este contexto, el teatro de Valle-Inclán logra lo que no ha logrado su narrativa: subyugar esa resistencia que Gilbert y Gubar han definido como “the mysterious power of the character who refuses to stay in her textually ordained ‘place,’ and thus generates a story that gets away from its author” (28). Pero también Octavia tiene su victoria: esto sólo se logra con el paso del cuento al teatro, es decir, con la eliminación de la omnisciencia narrativa, y de esta manera la persona autorial, en tanto que conciencia de género masculino, tiene que aniquilarse a sí misma para poder aniquilar al Otro.

Wadda C Ríos-Font
University of Rochester

⁹ La relación entre lo erótico en la literatura y la anticipación de un público femenino se manifiesta curiosamente en la etimología del término “sicalíptica”, aplicado alrededor del cambio de siglo a la literatura considerada pornográfica. Así, según Corominas, la palabra procede “del gr[iego] sykon ‘vulva’ y aleiptikós ‘lo que sirve para frotar o excitar’”.

Obras citadas

- Fichter, William, ed. *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*. México: Colegio de México, 1952.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Kirkpatrick, Susan. "From "Octavia Santino" to *El yermo de las almas*: Three Phases of Valle-Inclán". *Revista hispánica moderna* 37. 1-2 (1972-73): 56-72.
- Lima, Robert. *Valle-Inclán: The Theatre of his Life*. Columbia: U Missouri P, 1988.
- Lyon, John. *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Nickel, Catherine. "Recasting the Image of the Fallen Woman in Valle-Inclán's *Eulalia*". *Studies in Short Fiction* 24.3 (1987): 289-94.
- Paolini, C. "Valle-Inclán's Modernistic Women: The Devout Virgin and the Devout Adulteress". *Hispanófila* 30.1 (1986): 27-40.
- Stimpson, Catharine. "Ad/d Feminam: Women, Literature, and Society." Said, Edward, ed. *Literature and Society: Selected Papers from the English Institute*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- Valis, Noël M. "The Novel as Feminine Entrapment: Valle-Inclán's *Sonata de otoño*." *MLN* 104.2 (1989): 351-69.
- Valle-Inclán, Ramón del. "Caritativa." Fichter 172-82.
- _____. *Cenizas*. Madrid: Administración, 1899.
- _____. "La confesión." Fichter 198-205.
- _____. "Octavia Santino." *Femeninas (seis historias amorosas)*. Pontevedra: A. Landin, 1895. 79-104.
- _____. *El yermo de las almas. Obras completas*. 3rd. ed. Madrid: Editorial Plenitud, 1954. 2 vols. Vol. I 1-48.