



CUADRANTE



Revista cultural da
«Asociación Amigos de Valle-Inclán»

O VALLEINCLANISMO NA CULTURA GALEGA (II)

VALLE-INCLÁN EN GALEGO

VALLE-INCLÁN E A «SOCIEDAD DE LOS AMIGOS DE GALICIA»

EL MAR AROSANO EN VALLE-INCLÁN

O CINEMA E O RETABLO DE VALLE-INCLÁN

*MÁS ALLÁ DE LA ADAPTACIÓN. PRESENCIA DE VALLE-INCLÁN
EN EL CINE ESPAÑOL*

DEL CINE Y SUS ALREDEDORES EN VALLE-INCLÁN

VALLE-INCLÁN: LA DISPARIDAD DE LO TRÁGICO

Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA
APARTADO DE CORREOS Nº 66
Xullo de 2004

Director:

Gonzalo Allegue

Subdirector:

Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de Redacción

Víctor Viana

Consello de Redacción:

Xosé Luis Axeitos
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:

Marcela Santórun (*ilustración capa*)
Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Deseño e maquetación:

Nieves Loperena

Imprime:

Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

SUMARIO:

Xosé Luis Axeitos:

O valleinclanismo na cultura galega (II) pax. 5

Francisco X. Charlín Pérez:

Valle-Inclán en galego.....pax. 12

Xoán Guitián:

Valle-Inclán e a «Sociedad de los Amigos de Galicia».....pax. 33

Jesús Blanco García:

El mar arosano en Valle-Inclán.....pax. 43

Eulogio R. Ruibal:

O cinema e o Retablo de Valle-Inclán.....pax. 54

José Luis Castro de Paz:

Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español.....pax. 64

Luis Miguel Fernández:

Del cine y sus alrededores en Valle-Inclán.....pax. 76

Juan A. Hernández Les:

Valle-Inclán: la disparidad de lo trágico.....pax. 86

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

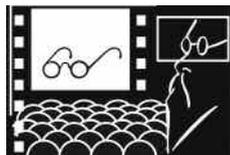
A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



Cuadrante é membro de ARCE,
(Asociación de Revistas Culturais de España).

VALLE-INCLÁN E O CINE

Estos artigos foron lidos nas
Xornadas do 2003 organizadas
polo Exmo. Concello de Vilanova de Arousa.



VALLE-INCLÁN: LA DISPARIDAD DE LO TRÁGICO

Juan A. Hernández Les
(Universidade de Santiago de Compostela)

LA ADAPTACIÓN Y LA OBRA DEL ARTISTA

Valle-Inclán fue trasladado tardíamente al cine español. Históricamente el cine español, salvo excepciones, ha adaptado mal a nuestros literatos por causas variadas y enfrentadas. Nuestra cultura ha venido siendo una cultura con una fuerte tradición literaria, pero lo fundamental sería añadir que esta cultura ha estado basada en la escolástica, la retórica y la dialéctica —como en la mayor parte de Europa— por supuesto hasta casi entrado el siglo XX. Sólo que nuestras culturas vecinas arrojan todo este lastre desde la metafísica kantiana, que cambiará su manera de ver y percibir el mundo, desde Schopenhauer, y Kierkegaard que tanta influencia ejercerán sobre el teatro escandinavo y sobre el simbolismo francés, y desde Marx, Nietzsche, Bergson y Williams James, que producirán relecturas de lo trágico y una novelística distinguida tras remontar el periodo victoriano.

Más que cine literario, el cine español lo que ha producido es «un no cine». Expliquemos qué significa esto. La cuestión no consiste en preguntarnos si Valle es adaptable al cine¹. Cualquier cosa es adaptable a la literatura, a la filosofía y al cine. Vivir es adaptar y adaptarse. Las formas de la expresión y la esencia del pensamiento constituyen el tejido de nuestro logos. Por una parte Valle

es adaptable porque es teatral. Por otra, no lo es, si nos atenemos a su novelística. De todas las posibles relaciones que establezcamos dentro del relato las que unen al teatro y al cine son las más fluidas y armónicas, las más aconsejables, las más sublimes. El gran cine a veces oculta un origen teatral. Griffith, Dreyer, Bergman, Hitchcock, Mankiewicz, Wilder, Wyler, o Lean construyeron su gran obra sobre los cimientos del teatro. Y si, por casualidad, Visconti hubiera conocido a Valle, las *Sonatas* serían nuestra referencia inexcusable, nuestro «gatopardo».

No deja de ser curioso que Azorín viera en Valle unas enormes posibilidades de adaptación cinematográfica, y se sorprendiera de que nadie hubiera, todavía, adaptado a Valle-Inclán². Y que una de las más grandes conocedoras de la obra de Valle Inclán, Eva Lloréns, escribiera que «este problema de los enfoques múltiples nos ha sugerido comparaciones y paralelos con la cinematografía y el cubismo»³. También Zamora Vicente destacó el lado cinematográfico de la obra de valle: «Los gestos, portadores de una escondida corriente de pasiones, se nos presentan en muchos casos, con rigor cinematográfico. Nada más cinematográfico que el largo paseo a través del Pazo, con el cadáver de Concha en los brazos, cruzando los salones desiertos y oscuros, acosado por el terror del instante... Y

² AZORIN: *El cinematógrafo*. Valencia, Pretextos, 1995.

³ Cfr. LLORENS, Eva: *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid. Insula, 1975. Pág., 23.

¹ Cfr. QUESADA, Luis: *La novela española y el cine*. Madrid. Ed. JC., 1986. Págs., 163-169

nuestra conciencia se lo representa todo esto cinematográficamente»⁴. Pero, en general, la crítica al cine sobre Valle ha sido una crítica, si no despectiva⁵, sí bastante negativa. Lo paradójico es que ha pasado igual con la crítica a las puestas en escena llevadas a cabo en el teatro comercial desde 1970 hasta hoy⁶.

EL CINE Y EL ARTE

A lo largo de 1830 Balzac dedicó una serie de artículos al tema del arte y de los artistas en *La Silhouette*. En ellos hace una defensa a ultranza del artista como intelectual, pensador, innovador. Es decir, propone al artista como un trabajador que se adelanta a su tiempo, la del progresista. Balzac une a Gutenberg, a Colón, a Descartes, Rafael, David, Voltaire en un único movimiento de emancipación del hombre con respecto de la naturaleza. Pese a ello la indiferencia de la burguesía hacia los artistas pone a éstos al descubierto. Los artistas se vuelven huraños, bohemios, diferentes y, sobre todo, se vuelven pobres si exceptuamos a Víctor Hugo... Balzac nos recuerda la protección que el poder concedió a los artistas en otras épocas. Y pide justicia⁷. La generación de Valle es una generación de artistas que viven en el orgullo de ser necesarios para la sociedad, pero como son pobres viven apartados en la bohemia.

Pero hay un problema. El profesor Trías lo plantea, con ayuda de Hegel, magistralmente en estas palabras: «Hemos introducido entre el arte y la vida un decalaje, la con-

ciencia estética. Ese mundo de belleza encarnada en actos y hábitos, está para nosotros perdido para siempre... Hegel ve en ello la prueba flagrante de que el arte es para nosotros una forma de pasado. No impregna nuestras instituciones, no constituye el pináculo de las formas de poder o de gobierno, no se asienta en el corazón mismo de la sociedad y de la cultura»⁸.

España ha sido un país de artistas desde Quevedo, pasando por Goya hasta Valle y Picasso. Ha producido artistas plásticos, artistas narrativos, dado arquitectos, pintores, escultores, músicos, pero no ha dado artistas de la imagen, con excepción de dos o tres genios inolvidables. Nuestros artistas no se interesan por el cine, y los que finalmente recayeron en el cine es porque no tuvieron cabida en las otras artes. Hasta aquí hemos hecho nuestro cine a base de conjugar el esfuerzo de productores, realizadores, y guionistas. Pero no de la conjunción de artistas del cine. Hemos fabricado productos cinematográficos, pero no objetos artísticos, piezas, obras artísticas. Tenemos actores, lo mejor que tenemos, sin duda, pero no tenemos los otros artistas del cine. Y todavía no sabemos qué es eso. Hemos mostrado una cierta incapacidad genética para generar arte dentro del cine. Pero España es un país de artistas, porque ha sido hasta hace poco un país trágico. Lo que el mundo admira de Almodóvar no es su facilidad para contar historias de una manera más o menos original, es su condición de artista del cine.

Uno de los primeros teóricos del cine fue Arnold Hauser. Hauser vio en el nuevo arte algo sorprendente: que frente a las demás artes el cine permite que los límites de espacio y tiempo sean fluctuantes. «El espacio tiene un carácter casi temporal; y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial»⁹. Con

⁴ *Ibidem*, pág. 257.

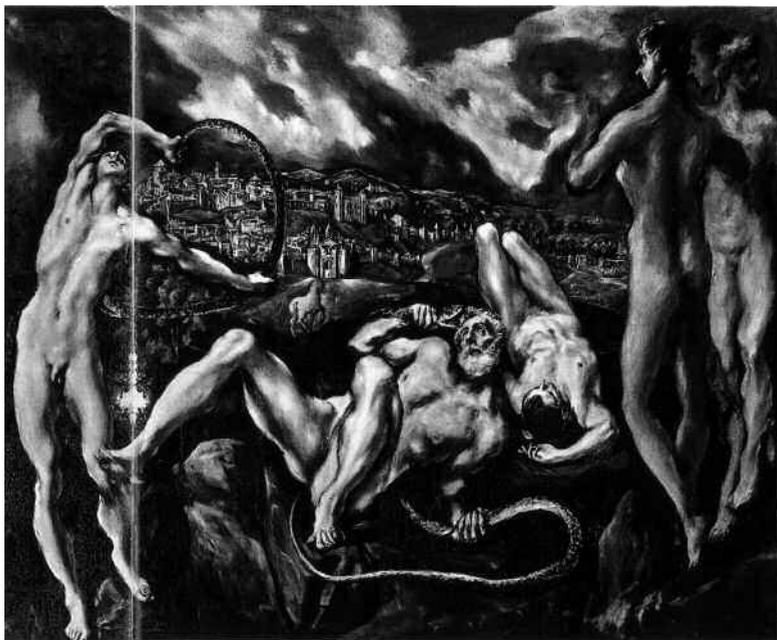
⁵ Cfr. EQUIPO RESEÑA: *Cine para leer*, 1985, 1987, 1994. En estos años Migual A. Díez adaptó *Luces de bohemia* y García Sánchez adaptó *Divinas palabras* y *Tirano Banderas*.

⁶ Cfr. OLIVA, César: «El teatro de Valle Inclán hoy». Revista *Cuadrante*, nº 6. 2003. Vilanova de Arousa.

⁷ Cfr. CALVO SERRALLER, F.: *La novela del artista*. Madrid. Mondadori, 1990.

⁸ TRIAS, Eugenio: *Drama e identidad*. Barcelona. Destino. 2002. Págs., 82 y 83.

⁹ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama, 1969. III, pág. 289.



El Greco: *Laocoonte*.

Valle, paradójicamente pasa algo de esto. Una especie de disparidad¹⁰ estética entre el modernismo y el esperpento, entre el espacio y el tiempo, entre la novela y el teatro, entre el romanticismo y el simbolismo. Es un dialoguista de excepción. Escribe diálogos asombrosos cuando el cine, todavía, es silente. Pero cuando llegue el sonoro Hollywood no filmará historias, novelas, piezas: filma, básicamente, diálogos. La verdadera historia de los guiones de Hollywood es que sus productores sabían que al público había que darle buenos diálogos. Por eso contrataban escritores, aunque todos fueran «tratados a la baqueta»¹¹.

La prueba de que Valle estaba profundamente preocupado por el espacio está en la

¹⁰ Cfr. SCHRADER, Paul: *El estilo trascendental*. Madrid. Ed. JC, 1999. El concepto de disparidad para Schrader consiste en lo siguiente: “la disparidad inyecta una dosis de densidad humana en la monótona vida cotidiana, una densidad fuera de lo natural que crece y crece hasta que en el momento de la acción decisiva, se revela como una densidad espiritual. Pág. 94.

¹¹ MCGUILLIGAN, Pat: *Bakstory*. Madrid, Plot, 1988.

atención que pone en la pintura española. Le asombra El Greco¹². La facilidad del pintor para meter a tantos personajes en tan estrechas angosturas. Cuando organiza la puesta en escena de *Luces de bohemia* vemos al escritor, pero también vemos al dramaturgo, es decir, al hombre inquieto, preocupado por las cuestiones del lenguaje. Hay escenas — luego volveremos — en que lo que preocupa a Valle es la disposición espacial, el ritmo temporal, la gama de colores expresionista que suena a pincelada gruesa y grave, a un Goya de conjunto. No es fácil sentir esta disparidad si no se ha contactado previamente con el discurso valleinclanesco.

Más que de imágenes en Valle sería más correcto hablar de sensaciones visuales. Como ya demostrara Kant el conocimiento que viene de la sensibilidad es estética¹³. Lo

¹² Cfr. LLORENS, Eva: *Op. Cit.*, pág.85

¹³ Cr. KANT, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento sobre lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial, 1990.

importante, como diría Kant, no es lo que el entendimiento capta, sino lo que el sentimiento siente. Esto es pensamiento romántico puro, que Goethe elevará hasta lo sublime.

LA NOVELA

Otra cosa es la novela. La novela es más difícil de adaptar. Y en esto Valle no va a ser diferente a Joyce, a Proust, a Tolstoi o Mann. Por lo general las novelas de Valle, como las de Galdós, están, a excepción de algunas *Sonatas*, sobradas de tramas. Entre las gentes del cine se considera un buen guión aquel que posee una buena trama principal y una serie de cuatro o cinco buenas subtramas. El cine y Shakespeare¹⁴ tienen una mayor facilidad para ampliar el espectro espacial y temporal del relato tradicional anterior, pero a la vez se obligan a respetar ciertos límites para no agotar al espectador. También Juan A. Hormigón destacó este contacto shakespeariano en Valle, que él llama magisterio, al remontarse al reconocimiento del autor gallego hacia el inglés. Incluso Hormigón relaciona a Max Estrella con Lear¹⁵. Este asunto se refiere a la inclusión de documentos históricos en la tragedia moderna y contemporánea. Valle citaba, en este sentido, a Coriolano en una entrevista publicada por el *ABC* en 1927.

Pero volviendo a la dificultad del trasvase novela/cine la belleza de *Gertrud*¹⁶ reside en la pequeñez de sus escenarios: su casa y el parque, y poco más. Sé que es un ejemplo extremo, pero estamos hablando de arte, y todo arte ha de trascender y resultar trascenden-

¹⁴ Cfr. HERNÁNDEZ LES, Juan: *Cine e literatura, a especificidade da imaxe visual*. A Coruña, CGAI, 1993. En este texto planteo la posibilidad de considerar a Shakespeare como el primer guionista visual de la Historia del Cine.

¹⁵ Cfr. HORMIGÓN, Juan A.: «El teatro de Valle Inclán en el contexto europeo». *Cuadrante*, nº 6, 2003. Vilanova de Arousa.

¹⁶ *Gertrud*, fue realizada en 1964 por Karl T. Dreyer.

tal¹⁷. Es decir, ¿desde qué punto de vista adaptan los realizadores al penetrar en el núcleo narrativo de una novela histórica? Aquí han fallado siempre nuestros realizadores: ¿Es una película de aventuras? No. ¿Es una película de folletín decimonónico? No. ¿Hacemos un melodrama? No.

El cine europeo o americano, al adaptar del teatro, adapta piezas ontológicamente ya predispuestas a cambiar de «escenario», pero el teatro de Valle es «la invención de un teatro», en afortunada expresión de Ruiz Ramón¹⁸. En un primer momento los dramaturgos europeos suministran a los cineastas historias sobre «la liberación de la mujer», «el adulterio», «oposición campo/ciudad», y en ese momento Valle es un autor extraño que más que proponer temas, propone visiones desenfocadas de la realidad, o bien visiones de esta misma realidad que están fuera de tiempo. Ya decía Delacroix, a los jóvenes que le preguntaban, que el tema estaba dentro de uno, no fuera. Sin embargo, el mito y la farsa siempre han tenido en el cine alguna forma de trasvase y adaptación. Cuentos y leyendas han pasado bien la prueba de la adaptación. Mientras que la novela ha pasado esta prueba con cierta resistencia, con dificultad.

QUÉ QUEREMOS DE VALLE

Por lo general la gente, aquí, pide que si un director adapta a Valle lo primero que ha de conseguir es que sea un filme valleinclanesco. Esto es un error. Cuando Hitchcock rodó *Vértigo*, se dijo que era un filme hitchcockiano cuando en realidad, deberíamos decir, al menos alguna vez, que era un filme «boileuniano» o «narcejaciano», por estar basado

¹⁷ Cfr. SCHRADER, Paul: *El estilo trascendental en el cine*. Ozu, Bresson, Dreyer. Madrid. ED. JC., 1999.

¹⁸ Cfr. RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

en una novela de Boileau y Narcejac. Cuando ves *Gertrud* ves el filme, pero no ves al autor y autores que hay detrás, y esto no es porque Dreyer lo subsuma o destruya, ES PORQUE EL PASO DEL RELATO DESDE EL DRAMA HASTA EL FILME SE HA HECHO SIN FISURAS. Es decir, que Dreyer es Söderberg, y Söderberg es Dreyer. Aquí no ha sido así. Marsillach adapta a Valle, *Flor de santidad*, y la gente lo que quiere es ver a Valle. Este es el problema: aquí la distancia es sideral. Es una distancia artística. Un Visconti, un Scola, un Oliveira, quizá un Almodóvar, habrían podido o pueden adaptar a Valle-Inclán. No deja de ser sorprendente, porque Adolfo Marsillach era hombre de teatro, pero *Flor de santidad*, es novela. Nuestros escritores, debemos reconocerlo, han sido superiores a nuestros cineastas. Creo que la mejor manera de adaptar a Valle —estamos a tiempo— sería adaptarlo por fragmentos. De hecho aquí se ha hecho de una forma inversa: reunir fragmentos para adaptar filmes, pero Valle, poseedor de una narrativa tan «espallada», quizá requiera ese compromiso. Por otra parte las versiones de Díez —*Luces de bohemia*— y de García Sánchez —*Divinas palabras* y *Tirano Banderas*— no gustaron a nadie. Propongo esta hipótesis: en nuestra cultura los hombres del teatro y los del cine van por caminos opuestos. Cuando sale un cineasta que monta un espectáculo —Gutiérrez Aragón, Miró— está condenado al fracaso, mientras que nuestros directores teatrales difícilmente se atreven a dar el salto a cine. A excepción de Marsillach —que tampoco fue un hombre auténticamente de teatro— y ahora de Boadella, que sí es un artista completo, la escisión artística en España es descorazonadora. Por lo demás, Fernán Gómez se movió siempre bien entre el teatro y el cine, pero nunca adaptó a Valle. La tradición grotesca ha funcionado bien en el teatro romano de la época del imperio, semiclandestinamente en el medioevo, y tímidamente en el relato medieval. En cine lo grotesco es insignificante.

GALICIA

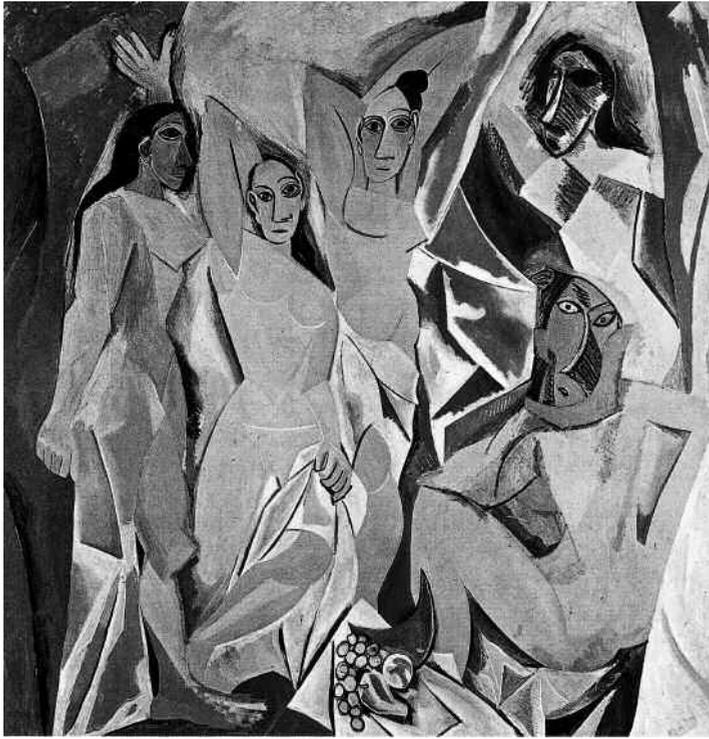
Aunque escribiera en castellano Valle era un artista gallego. Quienes adaptan a Valle no lo son. Que yo sepa nadie ha adaptado a Strinberg en el cine español. Cantaría. Quiero decir que el cine español, desde Bardem hasta García Sánchez, ha mimetizado una fuente de relatos que hablan de una Galicia que, bien no existe, o bien sólo existió en la cabeza del autor. Mimetizan una antropología cultural y una mitología propias de un país que desconocen. Para hacer un buen Valle sería necesario que hubiéramos contado con muchos Valle. Valle ve en Galicia un espacio trágico para la inclusión e interpretación de lo mitológico. Una mitología que sólo carece de dioses, pero no acaso de monstruos e imperfecciones. Ve la parte maldita del hombre, pero no alcanza a ver como Sófocles la parte serena y pasiva del hombre, a no ser (volveremos) que esa parte aparezca en *Luces de bohemia*. Además, la tragedia es una operación de la lógica, por más que pese a Nietzsche¹⁹, sobre una religión exhausta y sobre una sociedad endogámica que ha de ser repudiada, aunque sea inocente²⁰.

Así, si la tragedia griega es una tragedia acerca de una sociedad básicamente agraria y ágrafa, la tragedia de Valle es, a partir de 1920, la tragedia de una sociedad feudal o feudalizada, dado que no es fácil inscribir a ninguna región o nacionalidad española en el ámbito de un feudalismo dado²¹.

¹⁹ NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia*. Madrid. Espasa Calpe. 2000. En esta obra el filósofo alemán arremete contra Sócrates, a quien culpa de ser el autor de la muerte de la tragedia clásica. En realidad, la lógica socrática está presente también en el ciclo sofocleo, es decir, en pleno vigor y centralidad de la tragedia.

²⁰ Tanto Freud como Nietzsche analizan Edipo como un personaje inocente.

²¹ Ortega niega que haya existido en España el feudalismo, debido al hecho de que las invasiones bárbaras que atraviesan la península aportan un excipiente de tribus ya romanizadas, exhaustas, como la que forman los visigodos. Cfr. *La España invertida*. Espasa Calpe, 1970.



Picasso: *Las señoritas d'Avignon*.

Por otra parte esta galleguidad de Valle es relativa. Se refiere a uno de sus numerosos ciclos vitales y artísticos. Sus adaptadores, al adaptarlo, creyeron que todo Valle era localista pero, en realidad, después del primer ciclo galaico nos encontramos con un ciclo modernista y, finalmente, con el ciclo esperpéntico²². En este caso la disparidad es externa a Valle.

VALLE, LAS FUENTES O EL ARDOR

Baudelaire, el poeta que está contra la naturaleza y contra el pueblo, y que muere en 1867, un año después del nacimiento de Valle, va a ejercer una influencia extraordinaria en la generación posterior. En 1884 sale en París una novela esencial: *A rebours*, de Huysmans,

cuyo protagonista, Des Esseintes, será considerado como el prototipo de la decadencia. Es un personaje que vive prefiriendo lo artificial a lo real. Es el principio de un ataque feroz al naturalismo. A Huysmans le acompañan Verlaine, Mallarmé, Mirabeau, Moreas... ¿Y Valle?

En su manifiesto de 1886 Jean Moreas definió así al simbolismo: «La poesía simbólica trata de vestir a la idea con una forma sensible que, sin embargo, no sería un fin en sí misma, pero como sirve para expresar la Idea, continuaría sujeta a ella». Es decir, nada, ningún objeto, existe fuera del yo del artista. Estos poetas vuelven la cara a la decadencia de Roma. Y le dan la cara al público. El arte es una cosa demasiado seria como para mirar al público. A este proceso se unen Van Gogh y Gauguin, lo que, finalmente, recalará en los fauvistas y en Picasso. Valle, que empieza en 1895, vive esta experiencia de cambio, dominada por los pintores, alcanzando la defor-

²² Cfr. HORMIGÓN, Juan A.: *Op. Cit.*

mación de la realidad su máximo hito con *Las señoritas de Avignon* (1907)²³.

Esta agitación del yo simbólico, del yo punto de vista, lleva a Valle a crear un personaje, él mismo, que tiene la nostalgia de un pasado que ya no existe, aunque del que quedan secuelas. En este sentido es un germano, porque la nostalgia del pasado es una forma de romanticismo que propicia la idealización del amor en el caso de cierta narrativa europea —*Tristán e Isolda*—²⁴, igual que a los románticos alemanes les interesará el pasado medieval, el gusto por lo gótico, lo oscuro y lo misterioso. La *Gestalt* de Valle es Galicia. Valle necesitaba una disparidad para alcanzar un cierto estilo trascendental. Lo halla en su propia tierra. La disparidad que apunta a la temporalidad, y a la que apunta a las relaciones entre sus personajes. Necesita al Marqués de Bradomín. Otro decadente.

A Valle no le interesa el presente como a casi ningún verdadero artista, ya se trate de Estrasburgo, de Copérnico, de Kant, de Shelley, de Goya, de Griffith, de Hegel o de Shopenhauer. Le aburre el mundo, y necesita refugiarse en otro mundo. Quizá el único inadaptable. Durante muchos años el cine anduvo buscando un lenguaje propio basado en fórmulas independientes, relatos propios, imágenes sutiles, diálogos casi inexistentes, planos sonoros silenciosos, incluso cuando adaptaba novela y teatro. Pero el teatro de Valle es un teatro contra el teatro, y ahí sí que habría que darle la razón a García Escudero²⁵. Y también a Oliva, que en un magnífico estudio²⁶ desmenuza todas las contrariedades con que los hombres del teatro posterior se encontraron al intentar adaptar a Valle: antihé-

²³ Cfr. GIMPEL, Jean: *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*. Barcelona. Gedisa, 1991.

²⁴ De hecho, su primera novela, *Femeninas*, trata el tema del adulterio.

²⁵ García Escudero consideraba que Valle era inadaptable.

²⁶ Cfr. OLIVA, César: *Op. Cit.*

roes, finales adelantados —y por lo tanto no trágicos—, finales impropios, medidas excesivamente cortas para la duración convencional de una pieza comercial, a la vez que cuestiona todos los montajes que se han hecho hasta ahora.

Los modernistas, entre los que se encuentran los hermanos Machado y Benavente, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez buscan el principio de la belleza. La belleza era, para estos poetas y escritores la luz mediterránea, la mujer andaluza, las flores, los jardines, una forma también de regreso a lo romántico, a ese tímido romanticismo que sólo halló en Bécquer cierta compostura por la nostalgia de un tiempo perdido. Los modernistas españoles venían de la segunda generación de los románticos franceses, especialmente Baudelaire. Octavio Paz los definió muy bien: «No los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del Art Nouveau. La modernidad no es la industria, sino el lujo. No la línea recta: el arabesco de Aubrey»²⁷.

Si es, como dice Gimferrer, una experiencia del lenguaje, entonces, el modernismo encuentra en Valle una disparidad alucinante, embriagante. Este modernismo adquiere en Valle una fuerza creadora al conjeturarse sobre una cultura antigua, una sociedad arcaica, y un paisaje tan tenebroso como el paisaje de Novalis, de los hermanos Schlegel, de Goethe, y en general del círculo de Weimar. En esto Valle fue más modernista que nadie. Pero, además, da un paso que nadie se atrevió a dar en el ámbito del expresionismo, primera forma estilística de lo moderno. El paso al esperpento. Dice Kant que «la tragedia se distingue de la comedia principalmente porque en la primera se despierta el sentimiento de lo sublime, y en la segunda el de lo bello»²⁸.

Los expertos consideran el modernismo en pintura y literatura como una deformación

²⁷ Cfr. GIMFERRER, Pere: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona. Barral, 1969, pág. 7.

²⁸ KANT, E.: *Op. cit.*, pág. 39.

del romanticismo²⁹. Nosotros preferimos considerar el expresionismo pictórico y cinematográfico como una prolongación sublime del romanticismo alemán. Por lo tanto, este postromanticismo español no deja de ser una venganza contra una sociedad y una visión estética que impidió a los artistas de la generación anterior desenvolverse con libertad. No tuvimos hugos, ni baudalaires, pero tuvimos en Rubén Darío y en Valle verlaines. Esfuerzo del romanticismo en no morir.

EL ESPERPENTO, DISPARIDAD DE LO TRÁGICO

Al citar a Aristóteles³⁰ cree Oliva reconocer en los dramas de Valle esperpentos más que tragedias. Sería interesante completar la inconclusa cita a Aristóteles: «...realizada por medio de un lenguaje enriquecido, con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que con el recurso a la piedad y al terror, logra la expurgación de tales pasiones»³¹. Lo básico de la tragedia, para Aristóteles, es que sea imitación de acciones y de la vida, de la felicidad y de la desdicha. Los hombres son felices o desgraciados según sus acciones, dice Aristóteles, y que no hay argumento trágico sin «peripecias», sin «reconocimiento», y sin «pensamiento». Es decir, 1º) el paso de una situación a su contraria, 2º) el paso de la ignorancia al conocimiento, y 3º) la enunciación de algo. Naturalmente las tesis de Aristóteles no se acaban aquí, pero todo lo dicho hasta aquí subsume a la disparidad trágica en Valle-Inclán.

En su pieza *Los cuernos de don Friolera* Valle sitúa este diálogo en boca de don

²⁹ Cfr. LLORENS, Eva. *Op. cit.*, pág. 201.

³⁰ Cfr. OLIVA, César: *Op. Cit.*

³¹ Cfr. ARISTÓTELES: *La poética*. Barcelona, Icaria, 2000. Pág. 29.

Estrafalario: «Porque ya son inmortales (se refiere al recuerdo de los muertos). Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa».

Esta reflexión sería precisamente trágica si no fuera por el hecho de que la historia, la conciencia de la historia, es una percepción antitrágica. Frente a la intuición dionisiaca de la tragedia griega, de Edipo, el personaje valleinclanesco pulula entre lo griego, es decir, la sabiduría dionisiaca —saber que un día pasaremos— y la decepción histórica de que el conocimiento está por encima de la igualdad social. O quizá la generación de Valle esté experimentando una decepción y una tristeza trágica, en donde no está solo la conciencia de que el pueblo español ha tocado fondo, sino que está también la desesperación ante el curso de los acontecimientos: pobreza, marginación, y el fracaso de las revoluciones que auguraban el triunfo de la clase obrera. Pero Valle, que no cree en el poder, difícilmente cree en el pueblo.

El propio Valle decía, refiriéndose al esperpento que «... Y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete»³². Es curioso observar que Valle pensaba en estas piezas como género literario, y no como pieza teatral. En realidad, esta reflexión podría servir para parte de su teatro, pero no para todo su teatro. A Max Estrella, su alter ego, no le ve desde arriba, sino al mismo nivel, horizontalmente.

Pero la duda nos agita cuando nos situamos ante un texto como el de *Luces de bohemia*. En *Edipo en Colono* Sófocles sitúa a su personaje en la vejez. Edipo es un ciego que observa pasar la vida, que ha alcanzado una

³² Cfr. MARTÍNEZ SIERRA, G.: «Hablando con Valle-Inclán». *ABC*, 7 de diciembre de 1938.

cierta serenidad. En la pieza de Valle, Max Estrella es un ciego que filosofa a la manera del Sócrates final, el Sócrates de la apología platónica. Si bien, Max no es del todo trágico, porque se desespera, y chilla. Finalmente le propone a Latino que tenga la amabilidad de llevarlo hasta el Viaducto: «Te invito —dice— a regenerarte con un vuelo». La ironía casi parece dionisiaca, y Jaspers³³, sin duda, aceptaría una dimensión trágica, aunque Nietzsche quizá no.

El teatro funciona en Grecia como una fenomenología crítica, como un medio, y no nos referimos a su característica instrumental, sino al sentido mediático, a su poder como referente simbólico, en donde la gente acude para sentir opinión, no lo que se opina, aunque por extensión también. Nietzsche y Jaspers han hablado de este saber trágico. La filosofía misma encuentra por todo fundamento la opinión. Al principio se opina, después se propaga de lo que se opina. En el teatro griego hay una acción constante de la propagación: la extensión de las acciones. Alguien que viene y se va, o vuelve o atraviesa propagando sus ideas. Las suplicantes son las danaidas que huyen de un país bárbaro, de la lujuria y la violación, creyendo descender de Zeus, que es un dios benéfico capaz también de engendrar hijos con el simple tacto o el simple hálito. La tragedia como sistema para que un pueblo tome conciencia no como pueblo, sino como pueblo poblado de hombres, el hombre.

La tragedia testimonia un primer derrumbe en la comunidad inquebrantable que formaban dioses y hombres³⁴. La tragedia es el psicoanálisis de la sociedad griega, una sociedad que va a dejar de ser arcaica para pasar a ser moderna. La tragedia realiza este proceso en

un breve periodo de tiempo, en sólo cien años. No es Sócrates, como quería Nietzsche³⁵, el asesino de la tragedia, sino que es la tragedia la que anticipa una devastación, y un final. Esa comunidad de dioses y hombres está a punto de deshacerse. Zeus ha arrojado a Prometeo del paraíso, pero Zeus lleva en sí la misma marca que destruirá a Edipo, condenado al mismo fin que aquél había procurado a su padre.

LUCES DE BOHEMIA

El esperpento, entonces, vendría casi a ser el psicoanálisis de la sociedad española: la injusticia, la estupidez, la miseria, la arbitrariedad, la traición, como diría Ruiz Ramón³⁶. Max Estrella es el personaje quizá más edípico del edificio valleinclanescos. Porque se sitúa entre la culpa y la inocencia. Es discutible, con todo, la siguiente reflexión de Ruiz Ramón: «El esperpento, lejos de negar lo trágico o de predicar su ausencia, es el único modo lícito de dar testimonio de lo trágico, sin traicionarlo. Paradójicamente la forma clásica de la tragedia es la única forma radicalmente inadecuada para la expresión de lo trágico, pues los contenidos de éste se han vaciado de toda significación, de todo valor, reducidos a una sola categoría: la de la falsedad»³⁷. La tesis de Ruiz Ramón es que el nuevo héroe trágico debe renunciar a toda actitud trágica para que su testimonio sea válido. Sí, en ese sentido, pues ya hemos dicho que a estos personajes no los golpea el peso de la mitología, sino el peso de la Historia. En todo caso, su final es el mismo: el fracaso. La conciencia del hombre de saberse fracasado

³³ Cfr. JASPERS: *Lo trágico*. Málaga. Ed. Librería Agora, 1995.

³⁴ Esta tesis la defiende Carlos Ayala en sus notas prologales a la edición de las obras de Esquilo en Ediciones Zeus, Barcelona, 1968.

³⁵ Nietzsche dedica un amplio capítulo en *El origen de la tragedia* a la figura de Sócrates, a quien condena sin aspavientos, como principal destructor de la tragedia griega y, especialmente, del saber dionisiaco.

³⁶ *Op. Cit.*, pág. 136.

³⁷ *Ibidem*, pág., 136.

es el mayor descubrimiento de la cultura y hombre griegos. Estas criaturas esperpénticas mantienen esa lucidez.

Sin Nietzsche difícilmente habría retomado la literatura europea la tragedia. Valle se anticipó a Giraudoux, Anouilh, y a Cocteau. Ninguno de ellos adoptó su inverosímil propuesta. Giraudoux es un imitador de lo clásico. Pero su fuerza es irresistible en *Electra*, mimesis de Eurípides: «tengo mi conciencia, tengo la justicia, tengo todo», dice Electra. Parece Max Estrella, aunque nuestro personaje no es tan reacio a lo social como la heroína trágica. Por otra parte cuando Max dice, al principio de la obra, que ve el mundo no hace otra cosa que transmitirnos una idea nietzscheana: que va por delante, que se anticipa como un mago, que intuye como un Edipo, que vence como a la esfinge.

En *Luces de bohemia* hay una interpretación de la tragedia. «Da un sentido trágico a la vida española», vendría a ser la reflexión de Valle. Esto significaría, ante todo, penetrarse del sentido de los griegos. Tomar conciencia del dolor. Esta inteligencia emocional, tan de moda en nuestros días, es la misma inteligencia que revelan Electra, Orestes, Antígona y Edipo. A esta tragedia valleinclanesca sólo le falta el destino. Pero el destino ha sido muy mal explicado. No es la fatalidad, que también, es el rumor que acecha desde afuera. El destino aparece anunciando hechos que han sucedido antes de que uno naciera y hechos que a uno le sobrevendrán. Los griegos nos dicen que hay que cumplir, sancionar los acontecimientos, las noticias, aunque el cumplimiento te destruya.

Max Estrella es un personaje insuperable en los tiempos modernistas y simbolistas en que Valle cambia su rumbo girando hacia la desesperación. Habla corto. Es ciego. Sentencioso como Juan de Mairena³⁸, prepotente

como Creonte, pero fracasado como todos los grandes héroes. Valle lo compara con los Hermes de la tragedia. Ve el mundo. Max ve el mundo. Es asombroso. Hacía miles de años que un personaje del teatro no se expresaba así. La unidad escénica también sorprende. Cada escena es un mundo cerrado y unitario. Unidad de espacio y tiempo. Quince. Los personajes entran en el tema de España³⁹. «Aquí los puritanos de conducta son los demagogos de la extrema izquierda», dice Max. Lo que molesta a Max del pueblo español es su insensibilidad hacia los enigmas de la vida y la muerte. Es decir, la disparidad es ser trágico en un país que no es trágico, que no tiene conciencia de lo trágico. La trama consiste en un viaje peripatético de Max y Don Latino que van desgranando la actualidad política e histórica mientras cierran a su paso tabernas y locales, mientras avanza la noche. Max es un cesante de hombre libre. Valle no se engaña: «los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime». Así hasta la escena duodécima en la que Max sostiene que la tragedia nuestra no es una tragedia, sino un esperpento. Pero la pregunta es: ¿Es Max un héroe clásico? Quizá no. Sólo una imagen del espejo deformado, deformante.

La acracia valleinclanesca se impone aquí de una manera sublime. Al llegar a este punto de su vida y de su obra quizá Valle ya ha alcanzado una opinión ideológica ante el vivir y el existir. En ese momento de su vida la influencia social del anarquismo en España es muy grande. Valle no soporta a los dogmáticos de la extrema izquierda, ni al hombre masa descubierto por Ortega, ni a los ricos, que son también barbarie. En una situación tan desesperada a Max sólo le toca ser cesante de hombre libre. Pero apunta su dedo hacia todo y hacia todos: al Estado, a la izquierda,

³⁸ Cfr. MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena*. Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral., 1970. Espléndida reflexión sobre la educación y el magisterio.

³⁹ En 1924 Ortega escribe *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1964. Una crítica despedida del hombre masa, el hombre que no quiere distinguirse de los demás, sino parecerse a todos.

a la derecha, al pueblo. El director de escena y escritor Luigi Squarzina, que produjo estu-
por en Hormigón, no entendió a Valle cuando
lo reputó de «social fascista», pese a que en
Italia el movimiento anarquista no fue una
tontería. Valle se anticipó al tema de la crisis
del intelectual⁴⁰, como muy bien escribía
Hormigón al final de su artículo, en *Luces de
Bohemia*, asunto que produce verdadera ver-
güenza en la España actual.

Todos los problemas estéticos se transfor-
man en políticos cuando le alcanza la vejez.
Europa, que había conocido alguna forma de
dulzura hasta la 1ª Guerra y la Revolución
Rusa, encuentra en España el ensayo trágico
de un periodo violento que concluirá en la
guerra civil del 36. Valle no era acomodaticio
con nada ni con nadie. Y aunque era aclamado
por el público en la plaza de toros, se
arriesgaba a veces a ser linchado por las mis-
mas gentes que le aplaudían un minuto an-
tes⁴¹. Recibió a la II República con escepti-
cismo, si bien gozó de un cargo importante en
Roma ya en el periplo final, y tuvo para con
los socialistas estas sarcásticas y dolorosas
palabras: «Ese partido lleva el fracaso escrito
en su rótulo: Fíjate que se llama Partido
Socialista Obrero, lo cual es una majadería.
Los obreros no pueden tener partido o, mejor
dicho, no puede haber un partido que se llame
así por la sencilla razón de que los obreros
son los únicos profesionales que no aspiran al
mejoramiento de su clase sino a la desaparición.
El obrero no quiere que le mejoren, o lo
quiere como aspiración transitoria; lo que le
interesa es que le supriman»⁴².

⁴⁰ Cfr. En este sentido un escritor posterior a Valle,
Albert Camus, volverá a retomar el tema tanto por su con-
ducta política como por su obra escrita.

⁴¹ Cfr. CARABIAS, Josefina: *Como yo los he visto*.
Madrid. El País Aguilar, 1999. Págs. 79-108. En estas pági-
nas la periodista recuerda su amistad con Valle, las ocasio-
nes en que le entrevistó, y los cafés que compartió con el
artista en el Ateneo.

⁴² *Ibidem*, pág. 103.

Con esta obra, concretamente la escena
11, Valle inspira a Eisenstein la escena de la
escalinata de Odessa de *El acorazado
Potenkim*, 1926; y a Picasso su cuadro de
Guernica, 1937. Se parecen demasiado como
para poder olvidarlo.

TODO EN EL ARTE ESTÁ DESDE EL PRINCIPIO

Esta reflexión tomada de Leonello Venturi por
Eva Llorens⁴³ explica hasta que punto las for-
mas del clasicismo coinciden con las formas
fundacionales. Un arte es clásico cuando es
fundacional. Así, el arte griego, su teatro;
Giotto, en el renacimiento; los Lumiere y
Griffith en el cinematógrafo. Pero a todo cla-
sicismo corresponde la modernidad. ¿Que es
la modernidad? La modernidad es la última
fase del clasicismo. Modernos fueron
Rossellini, Godard, Truffaut; es decir, fueron
clásicos. No sé si es posible decir del movi-
miento literario modernista lo mismo que aca-
bamos de decir de los cineastas.

Desde 1920, en que se abre a los espejos
cóncavos, Valle está por lo sublime. Y este
sentimiento alcanza a sus personajes: Max
Estrella es un tipo colérico, ese sentimiento
que Kant aborda con amplitud en el texto que
venimos siguiendo: «El colérico —dice
Kant— considera su propio valor y el de sus
cosas y acciones, por el prestigio o la apa-
riencia con que se presenta a los ojos de los
demás...Sus modales son afectados. Ha de sa-
ber tomar puntos de vista de toda índole para
enjuiciar su prestigio desde la diferente posi-
ción de los espectadores, pues él se preocupa
muy poco sobre lo que es él, y sí mucho úni-
camente sobre lo que parece»⁴⁴. Max Estrella
no posee todas las características del colérico,
pero éstas que acabamos de definir le sientan
muy bien.

⁴³ LLORENS, Eva: *Op. cit.*, pág. 200.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 56.

Además Max Estrella está en la disparidad de lo trágico, como Edipo. Edipo pasa de la incertidumbre al entusiasmo⁴⁵, es decir, a la serenidad de haber descubierto que su sacrificio no será inútil para la Humanidad. La disparidad de lo trágico, entonces, no sería otra cosa que la deformación. La primera deformación nace con Shelley —el monstruo que sufre el dolor de no ser amado—, sigue con Stevenson —la necesidad de desaparecer puesto que causamos daño— y acaba con Stoker —la ansiedad que produce la inmortalidad y que sólo se supera con la muerte—. Los monstruos de Valle son más colectivos, más humildes y sociales. Los monstruos y los ciegos. Hay en Valle tantos ciegos como los hay en Picasso. Con el tiempo producirán la inspiración de autores cinematográficos como Browning.

Pero hay otros personajes que no alcanzan la figura de este héroe trágico; son los arlequines, los payasos, los titiriteros, los pajes y colombinas, los bufones, los enanos y las prostitutas. El circo. La calle. Los primeros son personajes preedípicos⁴⁶, es decir, personajes asexuados, tipos que no conocen el amor, que no han dado el salto a la madurez, que están negados para la vida porque la temen. No deja de ser inquietante que el mismo Valle aparezca como «el primer premio de máscaras a pie por la calle de Alcalá», como diría Gómez de la Serna, descripción que se parece a la que hace Eva Lloréns: «¿Y no iba acaso Valle por su mundo, detrás de su barba,

⁴⁵ Cfr. STAEL, Madame: *Germania*. Madrid. Espasa Calpe. Col. Austral, 1991. M. De Stäel decía que el entusiasmo es quien nos lleva a sacrificar nuestro propio bienestar o nuestra propia vida... pero el entusiasmo es a la conciencia lo que el honor es al deber. Hay en nosotros un superavit de alma que es dulce de consagrar a lo que es bello, cuando se ha cumplido el bien.

⁴⁶ Cfr. BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1994.

debajo de su capa, y no tenía una figura escuálida de palo como la de los muñecos?»⁴⁷. Las segundas, ya habían sido las grandes demandantes del «art nouveau», del impresionismo. Figuras típicamente modernistas, que entran con Valle y con Picasso en una nueva deformación. Ya el esperpento, ya el cubismo.

Y también el neoclasicismo, expuesto a través de la figura mítica de Mari-Gaila en *Divinas palabras*, obra que se reclama, más que del teatro griego, de su mitología: el gigante, el coro, la sensualidad pagana, la desnudez. El mismo proceso que lleva a Picasso a pintar centauros y sátiros. En cualquier caso, da igual. Valle ya escriba novela, teatro o poema, siempre lo hace con un lenguaje que subsume los géneros. La descripción que utiliza para retratar a Mari-Gaila no es la tradicional con que los dramaturgos describen a sus criaturas. Parece novela en ese instante. Y sus poemas narran, y sus novelas escenifican. Valle es metáfora visual pura. Es pintor. Es quizá el único escritor gallego que ha visto una Galicia salida del Parnaso.

La especialista Eva Lloréns traza en sus conclusiones sobre Valle este retrato ejemplar: «Recorre Valle Inclán en su proceso hasta el esperpento una curva muy abierta que va desde los adornos aristocráticos de las *Sonatas* hasta los plásticos realismos de los esperpentos. De la delicadeza tonal de las *Sonatas* al claroscuro brutal de *Luces de bohemia*, *La hija del capitán* asistimos a un proceso de enardecimiento personal frente a una realidad tremendista que domina la vida española. Es, por tanto una transformación en el estilo que refleja una creciente toma de conciencia frente a la realidad»⁴⁸.

⁴⁷ Cfr. LLORENS, E.: *Op. Cit.*, pág. 218

⁴⁸ *Ibidem*, pág.255.

BIBLIOGRAFÍA

- AZORIN: *El cinematógrafo*. Valencia, Pretextos, 1995.
- CALVO SERALLER, F.: *La novela del artista*. Madrid, Mondadori, 1990.
- CARABIAS, Josefina: *Como yo los he visto*. Madrid. Aguilar, 1999.
- GIMPEL, Jean: *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*. Barcelona. Gedisa, 1991.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama, 1969
- HERNÁNDEZ LES, Juan: *Cine e literatura, a especificidade da imaxe visual*. A Coruña, CGAI., 1993.
- HORMIGÓN, Juan A.: «El teatro de Valle Inclán en el contexto europeo». Revista *Cuadrante*, nº 6, 2003. Vilanova de Arousa.
- JASPERS: *Lo trágico*. Málaga. Ed. Librería Ágora, 1995
- KANT, Inmanuel: *Observaciones acerca del sentimiento sobre lo bello y lo sublime*. Madrid. Alianza Editorial, 1990.
- LLORENS, Eva: *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid. Insula, 1975.
- NIETZSCHE, F.: *El origen de la tragedia*. Madrid. Espasa Calpe. 2000.
- OLIVA, César: «El teatro de Valle Inclán hoy». Revista *Cuadrante*, nº 6, 2003. Vilanova de Arousa.
- QUESADA, Luis: *La novela española y el cine*. Madrid. Ed. JC., 1986
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- STAËL, Madame: *Germania*. Madrid. Espasa Calpe. Col. Austral, 1991.
- TRIAS, Eugenio: *Drama e identidad*. Barcelona. Destino. 2002
- VALLE-INCLÁN, Ramón M^a del: *Luces de bohemia*. Madrid. Espasa Calpe. Col. Austral, 1974.

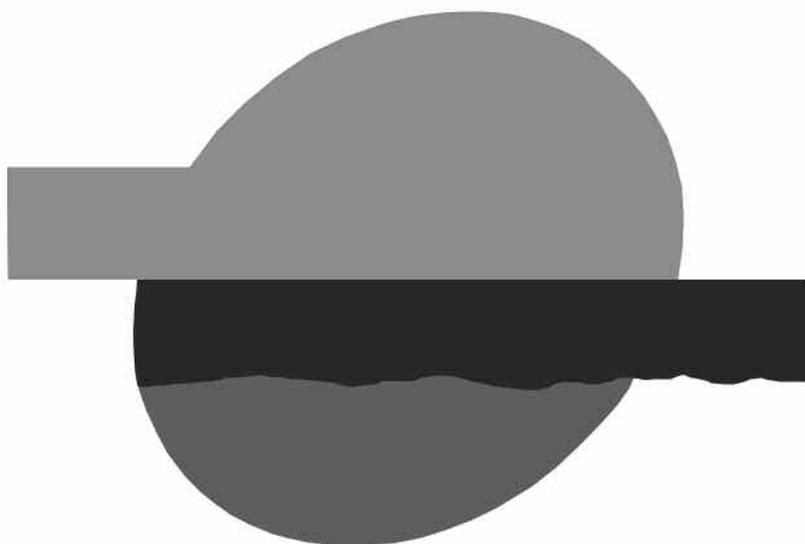


CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA



**CAIXA
GALICIA**

REPSOL
YPF



PREMIOS
DEPUTACIÓN DA CORUÑA



PREMIO DE ENSAIO
"MANUEL MURGUÍA"
Admisión de orixinais ata: 30 de setembro de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €



VI PREMIO DE FOTOGRAFÍA
"LUIS KSADO"
Admisión de orixinais ata: 30 de setembro de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €



PREMIO DE LITERATURA
INFANTIL E XUVENIL
"RAÑA LUPA"
Admisión de orixinais ata: 16 de agosto de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €

Asociación "Amigos de Valle-Inclán"

Servicio de Publicacións

Solicitud de suscripción anual ó SERVICIO DE PUBLICACIÓNs correspondente o ano 2004

TÍTULOS:

Revista:

Cuadrante nº8 (Xaneiro 2004)

Cuadrante nº9 (Xullo 2004)

Libros:

JAVIER SERRANO: *El Arte del Elogio. Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio, lector ideal de Ramón del Valle-Inclán*

VICTOR VIANA: *Los otros Valle*

Importe da suscripción a estas publicacións: 30 euros

(As publicacións enviaranse ó longo do ano conforme se publiquen)



**Boletín de suscripción
SERVICIO DE PUBLICACIÓNs**



- Desexo suscribirme ás publicacións do ano 2004 do Servicio de Publicacións da Asociación "Amigos de Valle-Inclán" polo importe de 30 euros (incluidos os gastos de envío)

Nome:

Enderezo:

Código Postal:.....Localidade

Provincia.....Teléfono

FORMA DE PAGO:

- Talón bancario xiro postal nº

Domiciliación bancaria: Titular.....

Banco/Caixa:

Nº conta (20 díxitos):

Asinado:.....

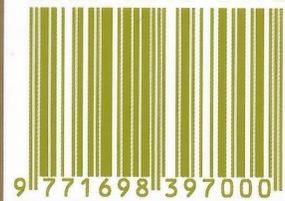


Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P.

5 €