University of Nebraska - Lincoln
DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Spanish Language and Literature | Modern Languages and Literatures, Department of

1-1-1982

La Unidad Conceptual de El Embrujado*

Luis T. Gonzalez-Del-Valle
The University of Nebraska-Lincoln

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish

Part of the Modern Languages Commons

Gonzalez-Del-Valle, Luis T., "La Unidad Conceptual de El Embrujado*" (1982). *Spanish Language and Literature.* Paper 59.
http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/59

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

Published in Roberta Johnson & Paul C. Smith, eds., Studies in Honor of José Rubia Barcia (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982).
Copyright © 1982 Society of Spanish and Spanish-American Studies.

LA UNIDAD CONCEPTUAL DE *EL EMBRUJADO* *

LUIS T. GONZALEZ-DEL-VALLE
The University of Nebraska-Lincoln

> «Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto...»
>
> Ramón del Valle-Inclán[1]

En los últimos veinticinco años, la crítica sobre Ramón del Valle-Inclán ha evolucionado substancialmente. Parte de este desarrollo ha llevado a varios colegas a expresarse sobre la concepción del tiempo y otras teorías sustentadas por don Ramón en *La lámpara maravillosa*[2] y a aplicar sus conclusiones a varios otros textos valleinclanescos.[3] Este reciente acercamiento ha facilitado nuestra mejor comprehensión de la producción literaria de uno de los más destacados escritores españoles de todas las épocas. Es indudable que mientras más percibamos el verdadero mensaje del único libro esencialmente teórico de Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa,* más fácil nos resultará aclarar aspectos de obras específicas hasta la fecha poco estudiadas y aun mal interpretadas en algunas de sus características. De esto último ofrece un magnífico ejemplo *El embrujado,* tragedia que indebidamente no ha sido objeto del aprecio que merece a manos de los especialistas.

Tal parece que desde sus comienzos *El embrujado* estuvo destinado a sufrir la adversidad de la crítica. Ya en su oportunidad

el distinguido valleinclanista José Rubia Barcia mencionó como la pieza fue rechazada por don Benito Pérez Galdós actuando como director artístico del Teatro Español y como Valle-Inclán mismo la leyó ante un público hostil en el Ateneo de Madrid, el 26 de febrero de 1913.[4] Más recientemente, J. L. Brooks, Manuel Bermejo Marcos y Sumner M. Greenfield han indicado que el drama carece de unidad orgánica. En este contexto Brooks afirmó que la pieza no poseía protagonistas con «personalidad dinámica» para unificarla y que por ello fracasó *El embrujado.*[5] Por su parte, Bermejo Marcos no detecta una fusión convincente de los argumentos y temas (creencias populares—lo oculto, las brujerías—, historia del crimen del niño, la ambición).[6] Son, sin embargo, los comentarios de Greenfield los que ameritan más atención debido al gran valor de su ensayo sobre *El embrujado.* Para él, la pieza resulta melodramática, faltándole la necesaria integración entre sus elementos componentes[7] y poseyendo poca «frescura y originalidad» debido a que «el viejo mundo valleinclanesco de Galicia había alcanzado un punto de agotamiento artístico, y que sin una visión nueva y un nuevo acercamiento estilísticos no podría existir más» (pág. 146).

Los tres críticos que acabo de mencionar se equivocan en lo concerniente a la unidad de *El embrujado.* Lo hacen pues la buscan en los temas que usualmente le han sido atribuidos y al observar en ella la convivencia de argumentos y atmósferas aparentemente poco relacionadas.[8] Y es que la unidad de *El embrujado* no puede ser detectada simplemente al identificar los argumentos y ambientes que la forman: historia del amor de un viejo por un niño que muere violentamente, sentido de culpa de un hombre que se cree perseguido por el espíritu de otro ser que él asesinó, supersticiones en las que cree el pueblo gallego y que le permiten a un hombre sentirse embrujado por una mujer a la cual este hombre y otros seres le atribuyen poderes sobrenaturales, presencia de fondos rurales que poseen una dimensión idílica que recuerdan la literatura pastoril del Siglo de Oro—ambientes que adquieren cuerpo, además, en la figura de doña Isoldina (quien es para Greenfield, muy acertadamente, «una encarnación plástica y perfumada de la esencia de la pureza pastoril, una especie de virgen diosa de la pradera gallega...» [pág. 139])—, visiones del pueblo rural gallego en sus actividades cotidianas a través de personajes típicos del mundo que el drama nos presenta. No, la unidad de *El embrujado* no puede ser hallada al considerar los vínculos existentes en un

plano real entre las tramas. Tampoco reside esta unidad en los temas con que normalmente es asociada la obra: avaricia (de don Pedro y La Galana y Mauriña), lujuria y sentido de culpa (de Anxelo), muerte (del niño y de la esperanza de don Pedro en esta criatura, en sí lo trágico de la obra), superstición(en los poderes mágicos atribuidos a La Galana), lo idílico-pastoril (en doña Isoldina y muchas descripciones de la obra), la lealtad (en Malvin), lo costumbrista (en los Ciegos de Gondar y Flavia, en la relación de señor y vasallo que existe entre don Pedro y quienes le rodean, en las tareas normales que desempeñan los distintos personajes).

La unidad de *El embrujado,* debo decirlo de una vez, es de naturaleza mucho más compleja: es una unidad conceptual, ideológica y, por tanto, opera en forma semejante a aquélla que el gran hispanista A. A. Parker le atribuyó al teatro español del Siglo de Oro.[9] Me explico, no asevero que los principios discutidos por Parker funcionen en *El embrujado.* Lo que sí existe en esta obra de Valle-Inclán es un sistema de valores que requiere que se subordine la creación de personajes a la acción, la acción a los temas (lo cual implica que no es necesario que cuanto ocurre tenga bases en la realidad) y los temas a una concepción del tiempo que don Ramón favoreció en *La lámpara maravillosa* y otros escritos y que le da vigencia a estos temas al dejarnos ver sus vínculos con el comienzo de todo y al permitirnos percibir su naturaleza intemporal.

A lo ya dicho hay que agregar que en este contexto Galicia se convierte para Valle-Inclán en el fondo imprescindible de *El embrujado.* La Galicia que concierne a don Ramón es una tierra milagera, rústica y arcaica con bases en la subjetividad de su creador. Dicho en otra forma, y adaptemos a Galicia y a Valle-Inclán, especificamente, las famosas palabras de Pedro Laín Entralgo al referirse a varios miembros de la Generación del 98 y su pasión por el paisaje castellano: «no todo es, sin embargo, sensación elemental y mundo íntimo en este sentimiento poético del paisaje castellano /gallego en el caso de don Ramón/. Bajo las notas impresionistas y entre las efusiones líricas vive la emoción del español. Como en Unamuno, como en Azorín, una visión y una pasión de España y de su historia se interponen entre la pupila del poeta y la tierra que canta.»[10]

Entre las teorías formuladas por Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa,* las que me conciernen con respecto a *El embrujado* son aquéllas que tratan del tiempo. Para don Ramón cada instante perdura y carece de las limitaciones cronológicas que normalmente

tanto preocupan al hombre. En este sentido, el cosmos siempre es igual pues el ser humano puede remmontarse al acto eterno de su origen (pág. 17).[11] Es por ello que para Valle-Inclán el verdadero tiempo no es aquél de los sucesos que ocurren diariamente sino el que relaciona estos hechos con momentos pretéritos y aun vigentes para el ser. O sea, don Ramón cree en la existencia de un mundo arquetípico, cíclico, con antecedentes en «El alma colectiva de los pueblos» (pág. 51).

De fundamental importancia en la percepción del tiempo valleinclaniana es el quietismo estético: «*Sólo buscando la suprema inmobilidad de las cosas puede leerse en ellas el enigma bello de su eternidad*» (pág. 105). Como el buen creador que era, para Valle el arte facilitaba la percepción de lo eterno:

> El arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpitar ritmos eternos, de amor y de armonía. (Pág. 57)

> Para el extático no existe mudanza en las imágenes del mundo, porque en cualquiera de sus aspectos sabe amarlas con el mismo amor. El éxtasis es el goce contemplativo de todas las cosas en el acto de ser creadas: Uno Infinito Eterno. Y el Arte es nuncio de aquel divino conocimiento cuando alumbra un ideal de conciencia, una razón de quietud y un imán de centro, plenarios de vida, de verdad y de luz. (Pag. 70)

En *El embrujado,* el «nuncio» del quietismo lo son las muchas descripciones que aparecen a través del texto, sus acotaciones. Estas descripciones de personas y lugares son como pinturas, algo que resulta muy apropiado si se recuerda que la obra forma parte del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,* siendo el giro «retablo» de capital importancia al referirse a un conjunto de figuras pintadas o talladas que representan una historia y que, por fuerza, tienen que hacerlo sin ningún movimiento.

Muy a menudo, estos cuadros ponen énfasis en la antigüedad de las cosas descritas creando un efecto de vetustez que nos hace creer muy sutilmente que estamos viendo a seres y escenas de tiempos inmemoriales. Es por ello que se nos dice que don Pedro tiene un «figura rancia» (pág. 95)[12] y que posee un «ademán bíblico de

sembrador que maldice» (pág. 104). Las palabras «rancia» y «bíblico» le otorgan a la figura de don Pedro un aire de antigüedad: la hacen asociable a los comienzos de la humanidad.[13] Ejemplos de lo que acabo de mencionar son observados por todo el drama y no se limitan a descripciones humanas:

> Malvín *salta al camino. Fuerte, montés, manchado de mosto, dorado por el sol, tiene la gracia de un verso rudo, en un poema antiguo.* (Pág. 83).
>
> *Por delante cruza un camino de aldea, y entre el camino y la casa hay un campo verde, cercado de laureles viejos....*(Pág. 75)
>
> *Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años....*(Pág. 131)

El primer pasaje citado establece vínculos entre un personaje de *El embrujado,* Malvín, y un «verso rudo» de un viejo poema (quizás tan rudo como los versos de los poemas épicos que encarnan el comienzo de la raza y culturas españolas). El tercero pone énfasis en la continuidad histórica que existe en esta cocina donde se ha depositado el humo—siempre la misma sustancia—por cien años. El restante, por su parte, indica que la casa de don Pedro está localizada cerca de un campo rodeado de «laureles viejos,» árboles sagrados en la antigüedad y que se ofrendaban al dios Apolo. Añádase que «por su follaje siempre verde simboliza [n], asimismo, la eternidad....»[14] Es decir, cerca de la casa de don Pedro Bolaño se encuentran árboles asociables con la eternidad (y que, además, se nos dice que son viejos), árboles que contribuyen a la creación de ese ambiente primitivo en que es lógico se desenvuelva la acción de *El embrujado*, acción que transciende su presente histórico al remontarse, por su naturaleza y por la forma en que es escrita, al comienzo de todas las cosas.

No olvidemos que todos los temas fundamentales de la obra (amor filial, avaricia, lujuria, superstición, lealtad, tragedia, muerte, etc.) tienen antecedentes tempranos en la humanidad. Añádase a esta afirmación que las acotaciones de la pieza, en su calidad de cuadros,[15] adquieren una dimensión estática que le da fuerza a la noción de que todo lo presentado en el drama si bien actual es pretérito al congelar estas pinturas, emociones y

características físicas de siempre.[16]

Las acotaciones a que me he referido, si bien ayudan a elucidar su uso en *El embrujado,* no establecen un nexo directo e irrefutable entre los escritos, de Valle-Inclán y la eternidad por medio de la teoría del quietismo estético. Tal hecho sólo ocurre a comienzos de la segunda jornada:

> *Tarde de otoño. Un río tranquilo, espaciado en remansos bajo la verde sombra de chopos y mimbrales. A las dos riberas, agros mellizos de heno y de linar, que, a par del río, se rizan con la brisa. Llueve menudo, menudo, en una gran paz. Sobre la arena fuerte de la ribera, que cruje desgranada, están sentados un hombre y una mujer. A su espalda, abierta y vacía, la casa alzada con pedruscos cubierta con paja de maíz y envuelta en humo. Las figuras parecen muy lejanas en el cernir de la lluvia menuda. Dos larvas en la orilla del río. Hablan de una manera fugitiva y medrosa, como si quisiesen no alterar el reposo del paisaje, la quietud de las hojas y del cristal del agua, la paz de todas las cosas que dice la perfección del éxtasis y el sentido hermético y eterno de la felicidad (*Pág. 107)

En esta descripción (que en ciertos aspectos evoca pasajes de *La lámpara maravillosa)* es cuando se aclara que en la quietud y la paz de todas las cosas es donde se manifiesta la eterna felicidad. Dicho en otra manera, a lo eterno sólo se llega con la calma, ese atributo que caracteriza a los cuadros con que don Ramón describió los ambientes y personajes de *El embrujado.* Es esta paz, este quietismo, el que remonta la escena al comienzo al hacerla igual que todas las escenas de ayer, hoy y mañana. La eternización que conlleva el uso de lo pictórico al afirmar la hermandad de todos los sucesos, paisajes y emociones es lo que le da su unidad conceptual a *El embrujado.* Dentro de esta perspectiva, por consiguiente, la avaricia de don Pedro es semejante a la avaricia de cualquier hombre en cualquier instante. Lo mismo sucede con todas las otras fuerzas operantes en la obra: muerte, lujuria, lealtad, etc.

Agréguese además que Valle-Inclán introduce otros elementos en *El embrujado* que adquieren autonomía y que a primera vista, por tanto, le dan al drama cariz fragmentario. Digo a primera vista ya que si profundizamos podemos descubrir una unidad subyacen-

te. Es así que tenemos descripciones idílicas de un paisaje pastoril (e incluyo aquí a doña Isoldina). Lo pastoril se relaciona aquí a la visión arcaica que don Ramón tuvo de Galicia, lugar donde para él el pueblo comulgaba en supersticiones que tenían sus bases en el origin de la humanidad. Con esta Galicia y con toda su gente crea Valle-Inclán un paisaje «reconstruido, utilizado y manipulado en función artística, transformado para servir una intensión arcaizante...Valle la evoca añadiéndole cualidades pictóricas tomadas por observación de la obra de los primitivos italianos o flamencos, sabe que la combinación es posible, convincente y la yuxtaposición presta al cuadro un encanto primitivo como de ingenuo paraíso en la tierra.»[17] Este paraíso se ve alterado por circunstancias negativas y debido a su sencillez permite que seamos testigos de fuerzas que operan en todos los lugares y momentos históricos aunque no le resulte fácil al hombre comprenderlo así. En Galicia encuentra don Ramón un sitio propicio para la implementación de sus teorías del tiempo como algo circular donde todo es una repetición de lo que ocurrió en los comienzos.[18] También en Galicia la situación trágica de don Pedro al perder al supuesto nieto es a la vez algo personal en lo concerniente a los sentimientos del pobre viejo y algo genérico al contener el tema trágico en sus características fundamentales, atributos que operan por doquier. Lo trágico puede ser genérico, en *El embrujado* porque la obra ocurre en la Galicia creada y evocada por Valle-Inclán, lugar donde todo es eternamente igual y, por tanto, le habla al hombre de todas las épocas.

En *El embrujado,* Ramón del Valle-Inclán hace que coexistan supersticiones, una tragedia, lo pastoril y emociones primarias positivas y negativas.[19] En todos los casos, estos fundamentos son asociables con los momentos iniciales de la humanidad debido a las cualidades que don Ramón le atribuyó a su Galicia[20] y a su «pintura» de cuadros-acotaciones cuyo denominador común lo constituye la preocupación temporal tan prevalente en *La lámpara maravillosa.*[21] He aquí por qué posee una unidad orgánica *El embrujado,* «Tragedia de tierras de Salnés» donde convergen todos sus elementos en un plano conceptual.

NOTAS

*Una versión embrionaria de este estudio fue leída durante la reunión annual del Rocky Mountain Modern Language Association (Boise, Idaho, 23 de octubre de 1981).

1. «Don Ramón habla de teatro a sus contertulios,» en *Valle-Inclán visto por...*, ed. por José Esteban (Madrid: S. A. Editorial Gráficas Espejo, 1973), págs. 330-31. Estas palabras de Valle-Inclán aparecieron por primera vez en *Luz,* 23 de septiembre de 1933.

2. Entre otros, han discutido *La lámpara maravillosa* Guillermo Díaz-Plaja *(Las ideas estéticas de Valle-Inclán* [Madrid: Editorial Gredos, 1965], págs. 98-121), José Antonio Maravall («La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán,» *Revista de Occidente,* 44-45 [1966], 233-36), Ignacio Soriano *(«La lámpara maravillosa,* Clave de los esperpentos,» *La Torre,* 62 [1968], 144-50), Ciriaco Morón Arroyo *(«La lámpara maravillosa* y la ecuación estética,» en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works,* ed. por Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield [Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1968], págs. 450-59), Verity Smith *(Ramón del Valle-Inclán* [Nueva York: Twayne Publishers, Inc., 1973], págs. 38-47), Carol S. Maier *(Valle-Inclán y La lámpara maravillosa: Una poética iluminada* [Tesis doctoral, Rutgers University, 1975] y «Symbolist Aesthetics in Spanish: The Concept of Language in Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa,*» en *Waiting for Pegasus,* ed. por Roland Grass y William R. Risley [Macomb: An Essay in Literature Book, 1979], págs. 77-87), Antonio Risco *El Demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* [Madrid: Gredos, 1977] págs. 101-20), Virginia Milner Garlitz *(El centro del círculo: La lámpara maravillosa de Valle-Inclán* [Tesis doctoral, University of Chicago, 1978]), María José Alonso Seoane («Introducción,» *La guerra carlista,* tomo 1 [Madrid: Espasa-Calpe, S.A., Clásicos Castellanos, 1979], págs. XLVIII-LII), William R. Risley («Hacia el Simbolismo en la prosa de Valle-Inclán,» *Anales de la narrativa española contemporánea,* 4 [1979], 45-90), Luis González-del-Valle («*Augusta* y la estética de lo imperecedero,» en *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana* [Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980] págs. 140-45), y Peggy Lynne Tucker *(Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and Tirano Banderas* [Valencia: Albatros/Hispanófila Ediciones, 1980], págs. 30-47).

3. Además de varios de los estudios ya mencionados en la nota anterior, debemos hacer referencia a los ensayos de Adrian G. Montoro («*Flor de santidad:* arquetipo y repetición,» *MLN,* 93 [1978], 252-66) y Teresa Pecchia («The Celtic Inspiration in

Renán and Valle-Inclán,» en *Papers on Romance Literary Relations,* ed. por Cyrus DeCoster /Evanston: Department of Spanish and Portuguese, Northwestern University, 1976/, págs. 41-59).

4. *A Biobibliography and Iconography of Valle-Inclán (1866-1936)* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1960), pág. 15. Otra versión similar de estos hechos aparece en *Vida y literatura de Valle-Inclán* por Melchor Fernández Almagro (Madrid: Taurus, 1966), pág. 147-48. Véanse además J. Rubia Barcia, «Secuela, realidad y profecía del teatro de Valle-Inclán,» *Cuadernos Americanos,* 199 (1975), 215, y Robert Lima, «Valle-Inclán in the Theatre: The Second Phase,» *Hispania,* 53 (1970), 426-27.

5. «Los dramas de Valle-Inclán,» en *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957), pág. 186.

6. *Valle-Inclán: Introducción a su obra* (Madrid: Anaya, 1971), pág. 179. En esta ocasión Bermejo Marcos llega, incorrectamente, a negarle su dimensión trágica a la pieza sin detenerse a estudiarla debidamente. Sobre los elementos trágicos y otros aspectos temáticos y técnicos de *El embrujado* el lector es referido a mi libro *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca* (Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1975), págs. 88-99.

7. *Ramón del Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1972), pág. 134. Obsérvese que no negamos que para Greenfield otros aspectos de *El embrujado* tienen gran importancia en la evolución del arte de don Ramón. A lo ya dicho debo añadir que en mi propio libro sobre la tragedia afirmé que los temas de la obra «están ligados entre sí muy superficialmente» (págs. 88, 196-99).

8. Es así, por ejemplo, que para Greenfield existe poca relación entre la decoración natural que predomina a comienzos de la segunda jornada y las vicisitudes de Anxelo durante esta misma jornada. Para Greenfield esta pintura inicial no «está reforzada ni sostenida en las acotaciones que siguen» y, por tanto, no aparece integrada al resto de la jornada (págs. 141 y 142-44).

9. «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age,» *Tulane Drama Review,* 4 (1959-60), 42-59.

10. *La generación del noventa y ocho,* 6ª. ed. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., Colección Austral, 1967), pág. 25.

11. Utilizo la 2a. edición (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., Colección Austral, 1960).

12. Citas y referencias a *El embrujado* son tomadas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., Colección Austral, 1961).

13. Tipo de «illo tempore» según las ideas de Mircea Eliade en *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History,* traducido por Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1954).

14. J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos,* 2a. ed. (Madrid: Editorial Tecnos, 1971), pág. 266.

15. Las siguientes acotaciones resultan obvios ejemplos de la naturaleza pictórica de las descripciones:

> *Callan y mueven el huso las cinco mocinas, todas en hilera como santas de un retablo.* (Pág. 86)

> *El viejo labrador aparece en la solana, sin ruido, como una sombra. Una de sus manos recoge la capa sobre el pecho. Solamente Pantoja de la Cruz pintó figuras de tan sombrío y místico realismo.* (Pág. 88)

> *Las cinco mocinas la escuchan extáticas....*(Pág. 92)

> *Las figuras, las sombras, las voces parecen próximas a desvanecerse, inconscientes como el ondular de la llama bajo las negras piedras de la chimenea, donde silba el viento* (Pág. 131)

> *Bajo el arco que abre zaguán a la plaza hay una hilera de figuras desvanecidas, diluidas, monótonas. Gesto y voz en la gama del gris.* (Pág. 136)

> *La cocina tiene paz de retablo. Danzan las llamas en el hogar, y en torno todas las figuras están quietas, imbuidas de misterio.* (Pág. 140)

Son notables en estos trozos las palabras «retablo,» «sombra,» «extáticas,» «gama del gris,» «quietas» y la referencia al gran retratista español del siglo XVI Juan Pantoja de la Cruz. Todo, sin lugar a dudas, contribuye al efecto de pintura, algo que por su naturaleza permite que se eternice lo que cada cuadro representa.

16. Sobre la funcionalidad de las acotaciones de Valle-Inclán, véanse las ideas de E. Segura Covarsi («Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán,» *Clavileño,* 7, Núm. 38 [1956], 44) y Anthony Zahareas y Sumner Greenfield («Introducción,» *Divinas palabras. Luces de Bohemia* [Nueva York: L.A. Publishing Co., Inc., 1972], págs. 23-24). Otro acercamiento a las direcciones de escena—y otros pasajes descriptivos—de Valle-Inclán lo ofrece C.B. Morris al indicar como con ellos guía el gran gallego a los espectadores de sus obras al cine (*This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers. 1920-1936* [Nueva York: Oxford University Press, 1980], especialmente las págs. 34-37).

En lo concerniente a lo descriptivo (las acotaciones) en *El embrujado,* resulta curioso lo dicho por J.L. Brooks: para él aquí don Ramón se preocupó menos por la «impresión de la escena» (pág. 185; esta opinión la reitera también en «Valle-Inclán's *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,*» en *Hispanic Studies in*

Honour of I. González Lluvera, ed. por Frank Pierce [Oxford: The Dolphin Book Co., LTD, 1959], pág. 87). En mi opinión, esta conclusión es inválida y, en parte, no le permitió al crítico británico descubrir la unidad que caracteriza a la obra.

17. Eva Llorens, *Valle-Inclán y la plástica* (Madrid: Insula, 1975), pág. 71. Léanse también los comentarios de Francisco Ruiz Ramón *(Historia del teatro español. Siglo XX,* 3a. ed. [Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1977], págs. 95-96), J.A. Maravall (págs. 233-36) y Antonio Risco (págs. 137-201). Este último, y muy de pasada, estableció vínculos entre la visión de Galicia creada por Valle y la influencia que la «escuela simbolista-modernista» ejerció sobre él. Al hacerlo, Risco parece estar de acuerdo con Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana,* tomo 11 (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1919), pág. 5.

Sobre el ambiente gallego en *El embrujado* se han expresado entre otros César Barja *(Libros y autores contemporáneos* [Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1964], pág. 408), Antonio Risco *(La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruedo ibérico* [Madrid: Editorial Gredos, 1966] pág. 75) y Verity Smith (pág. 86).

18. Y es que en la Galicia de cuando Valle-Inclán era niño, él vislumbró un mundo donde todavía el pueblo se aferraba a sus milagros y hechos mágicos como lo demuestran los estudios de Jesús Rodríguez López, *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares,* 2ª. ed. (Buenos Aires: Editorial Nova, s.f.), Rita Posse Pena, «Lo que dice don Ramón del Valle-Inclán sobre los hechizos,» *Cuadernos de estudios gallegos,* 22 (1967), 68 y Rosa Seelman, «Folkloric Elements in Valle-Inclán,» *Hispanic Review,* 3 (1935), 103-18. A esta impresión inicial que debió derivar Valle hay que añadirle sus lecturas. Ellas son punto de partida en su creación de una Galicia que se ajustaba a sus preocupaciones filosóficas. Sobre la «factura literaria» de la visión valleinclanesca de Galicia se ha expresado José Rubia Barcia, «Valle-Inclán y la literatura gallega,» *Revista Hispánica Moderna,* 21 (1955), 13-126 (especialmente la pág. 94) y 294-315.

19. Todo con antecedentes en la producción de Valle-Inclán. Por ejemplo, y sin ser exhaustivo, lo pastoril en *Eulalia* y *Voces de gesta;* lo trágico en *Voces de gesta;* el tiempo circular en *Augusta* y *Flor de santidad;* las supersticiones en *Jardín umbrío, Corte de amor,* las *Sonatas* y textos posteriores, etc.

20. Nótese que en la Galicia de Valle-Inclán el pueblo acepta lo sobrenatural como real. Un buen ejemplo aparece al terminar la obra cuando todos se santiguan al salir La Galana con sus dos poseidos, Anxelo y Mauriña (pág. 151). Esto es fundamental en la invención de un mundo primitivo por parte de Valle-Inclán pues en ellos para que existan brujerías tiene la colectividad que creer en lo subrenatural. Son útiles al respecto las ideas de Claude Lévi-Strauss (*Antropología estructural,* traducido por Eliseo Verón [Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968], pág. 152). Este crítico añade que, además, el hechicero tiene que creer en la eficacia de sus

técnicas (algo obvio en el caso de La Galana) y que los embrujados tienen que tener fe en los poderes del hechicero (algo indudable en lo concerniente a Anxelo).

21. No debe olvidarse que *El embrujado* fue escrito alrededor de 1913. Por su parte, tenemos indicios de *La lámpara maravillosa* para 1910 y sabemos que lo escribió entre 1912 y 1915 (véase la tesis de V. Milner Garlitz, pág. 3; esta misma crítica sustenta con certeza que la Galicia primitiva entrevista en *La lámpara maravillosa* es la misma que aparece en la producción de Valle-Inclán entre 1902 y 1914 [pág. 205]).