

Valentín y Gil de Biedma (Notas a Valentín)¹

Fernando Romo Feito
Universidad de Vigo

Para Angel y Teresa

1. Tal vez resulte un atrevimiento, recordando el prólogo de L. A. de Villena a *El retrato oval*, pretender decir algo nuevo sobre *Valentín*. De ahí que haya escogido yo la forma de «notas», que me permite proponer algunas apuntaciones inconexas para una ideal y posible futura edición del libro, pero sin la obligación de dar una visión de conjunto, y mucho menos de superar y modificar lo ya dicho por otros, sin duda mejores conocedores de la obra del autor.

Si toda crítica es producción de sentido, en otras palabras, una forma de diálogo hermenéutico, fatalmente mediada por las lecturas anteriores, estamos merced a la de Gil de Biedma ante un caso de excepción dada su sensibilidad, competencia teórica, y voluntad de estilo. Él, que escribía al margen de los circuitos académicos y no tenía que demostrar nada, se acercó en dos ocasiones a Gil-Albert, la primera con su estudio «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje», que epilogó la edición de 1974 de *Valentín* en *La Gaya Ciencia*; y la segunda con su nota «Un español que razona», escrita para el volumen que la revista sevillana *Calle del Aire* dedicó a nuestro autor en 1977².

¹ Estas notas fueron leídas en *Memorabilia: Homenaje a Gil-Albert*, organizado por la Universidad Menéndez Pelayo en Valencia, del 1 al 4 de abril de 1995. Presidía la mesa César Simón, querido por todos y prematuramente desaparecido: sea para él la tierra leve.

² Accesibles en GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 294-318 y 254-256, respectivamente. Hay una reedición más reciente, de 1994, con el subtítulo «Ensayos completos», pero mis referencias son a la de 1980. Se tienen en cuenta aquí, además: GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Juan Gil-Albert, novelista. Notas sobre «Valentín», *Calle del Aire*, 1, 1977, pp. 277-289; CAPECCHI, Luisa, «El tratado de amor de Valentín», *L'Arrel*, 1981, pp. 35-40; PEÑA ARDID, Carmen, *Introducción a la prosa de Juan Gil-Albert*, tesis presentada en la Universidad de Zaragoza en 1983; «Proyecto autobiográfico y proyecto interpretativo en la prosa de Juan Gil-Albert», Separata de *STUDIVM*, Colegio Universitario de Teruel, 1985, pp. 61-89; y «Amor y homosexualidad en Juan Gil-Albert», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIV, 1988, pp. 21-39. Agradezco la generosidad y gentileza de la autora, que me ha facilitado los materiales citados en esta nota.

En «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje», las primeras páginas definen la «meditación autobiográfica» como género peculiar del alicantino, lo que permite considerar meditación autobiográfica fingida a *Valentín*. Hay otras categorías críticas en el epílogo de Gil de Biedma: el anacronismo, la obra de Shakespeare como «pauta imaginaria», el análisis de «la voz que habla», la relación entre arte y vida, la doctrina de Eros, y la de la *hybris* (ésta, de «Un español que razona», es aplicable aquí). Prescindiremos de la cuestión del anacronismo, por conocida.

¿Desde dónde exactamente lee Gil de Biedma *Valentín*? Es curioso que, centrando *La tempestad* la mayor parte de su comentario, no se encuentre en *Valentín* ni una sola mención ni cita de esa obra. Por el contrario, se registran diez citas de *Otelo*, una de *Romeo y Julieta*, una de *El Rey Lear*, una de *Macbeth*, dos de *Hamlet*, una de *El mercader de Venecia*, una de *La primera parte del Rey Enrique IV* y una de *Ricardo III*, aparte de referencias indirectas o a títulos —*Los dos hidalgos de Verona*, *Las alegres comadres de Windsor*, *As you like it*, el *Eduardo II* de Marlowe— y de la cita del soneto XX que sirve como lema de la obra. Precisar la trama de estas menciones, al par que ilumina aspectos de *Valentín*, esclarece la lectura de Gil de Biedma, y de paso la nuestra propia.

2. La distribución de las citas se ciñe a una de las estructuraciones posibles de la obra. Hay muchas formas posibles de segmentar un texto, tantas como criterios de abordarlo, y se nos dice que estamos ante una tragedia que es simultáneamente un tratado. No es casual que Laura Capecchi divida el tratado de amor de *Valentín* en tres partés, y José Luis Martín la tragedia de *Valentín* en siete. Nos interesa ahora la segunda partición.

No cuesta trabajo admitir que una primera parte alcanza hasta el «empiezo pues» que marca el comienzo del relato retrospectivo de Richard. Estamos ante un Richard ya lúcido y sereno, que ha comprendido, que quiere morir porque, como nuevo Orfeo, está dispuesto a buscar a Valentín más allá de la muerte. Es un Otelo al revés, que busca despertar a Desdémona del sueño en que él mismo la sumió. Consecuentemente, dos citas en inglés del último acto de *Otelo* enmarcan esta parte: «For did nought³ in hate, but all in honour» (V, 2, v. 298); Desdémona ya muerta, se trata de la justificación de Otelo, cuyo pecado fue la desmesura y el error, como Gil de Biedma apuntaba: «I pray you: speak me as I am» (V, 2, vv. 343-345). Entre ambas citas, Richard recuerda sus fingidas declaraciones de amor en vida (p. 21)⁴, tantas cuantas representaciones de *Romeo y Julieta* (III, 5, vv. 6-11). Y anticipa su reencuentro con Valentín (p. 23) con las palabras con que Otelo se reencuentra con Desdémona en Chipre, isla, no se olvide, de Afrodita (II, 1, vv. 182-183; ésta y la anterior citas traducidas). Y nótese que las palabras de Otelo son las de Richard (y en un momento en que pro-

³ Frente al «nought» de *Valentín* leo «nought» en la edición que manejo: William SHAKESPEARE, *Complete Works*, ed. de Peter Alexander, Londres, Collins, 1974, reimpr. de la ed. de 1951.

⁴ Todas las referencias remiten a la edición de la novela en Madrid, Akal, 1980.

clama estar ya desnudo de sus personajes, p. 22), mientras que las de otras obras son recordadas en tanto que teatro.

La segunda parte de García Martín se centra en la narración por Richard de sus primeros años, en los que se dibuja su naturaleza dual, entre los libros y el teatro; y la tercera parte nos muestra a Valentín, el comienzo de la amistad entre ambos y la advertencia materna. Ahora bien ¿sería muy grave que considerásemos estas dos partes como una sola, más extensa, como el planteamiento de la tragedia, toda vez que nos presenta a los dos personajes entre los cuales se entreteje la acción? Significativamente, aquí Shakespeare se difumina —a excepción de los títulos de las obras representadas— para sólo reaparecer en las últimas páginas, y en tanto que citas. Richard, erigido ya en mentor de Valentín⁵, ante la inesperada bolsa de oro de que éste es destinatario, le invita (p. 51) a participar de su propia repugnancia hacia el dinero con unas palabras de *El mercader de Venecia*, tal vez las de Salerio en I, 1, vv. 39-40, citadas sólo aproximadamente. Luego, compañero de recorridos campestres de Valentín, le pide que le recite unos versos de *El Rey Lear* (IV, 4, vv. 1-6; p. 52), y le recuerda unos pasajes de *Macbeth* (I, 6, vv. 1-3, y v. 9). Mas sobra aquí todo presentimiento trágico porque la tragedia ya se conoce (Richard la expuso desde el arranque mismo de la obra); sirve *Macbeth* para, al hilo del lugar por el que pasean, reflexionar sobre la relación entre vida y arte: aquella recibe de éste significación (p. 54).

En el viaje por Francia e Italia, siguiente parte o, mejor, hablemos ya de actos, la presencia de Shakespeare —aunque se le aluda o se cite *Romeo y Julieta*— cede ante el mundo italiano en que el gran trágico ambientó tantas obras, y la Antigüedad: Anacreonte, Horacio, Agustín de Hipona, Dante... La crítica ha glosado el *dimidium animae meae* de la pág. 64, pero la urdimbre de citas es constante: sin duda el «cercado ajeno» de la pág. 56 tiene que ver con los vv. 305-306 de la Egloga III de Garcilaso; y la revelación de Eros en Valentín de la secuencia 14 se cierra con un «ese día no pasó más» (p. 68), en el que percibimos un eco del correspondiente momento del episodio de Francesca de Rímini (*Infierno* V, 138). Pero al revés: los amantes dantescos pasan de la palabra a la acción; Richard sale de la meditación en que le sume la momentánea revelación de su sentimiento, enmascarándolo con un discurso no exento de pedantería (p. 67). Del Dante son igualmente, esta vez explícitos, el v. 56 y los vv. 85-87 del canto XXII del *Paraíso*, evocando viejas enseñanzas del padre Publio, que se horroriza ahora, él, católico, de la matanza de la noche de San Bartolomé. Y de esta parte es la memorable descripción de la florentina capilla de los Pazzi, que sólo cede en belleza al original, o el vibrante canto a la lengua inglesa como heredera cultural de la de Toscana.

Pero el diálogo con el mundo de la tragedia isabelina resurge en el tercer acto, de vuelta a Inglaterra, hasta la explosión de los celos de Richard. Tras la

⁵ Para lo referente al trasfondo de esta relación, típicamente helénico, véanse los trabajos de Peña Ardid citados, sobre todo «Amor...», pág. 30 y sigs.

reflexión de que «no sólo pecamos por acción sino por omisión y, más aún, por equivocación» (p. 80), tan recordada por Gil de Biedma, alude Richard a *As you like it* (III, 2, 390-392), ese pasaje en que el juego con la ambigüedad sexual llega al paroxismo. Semejante es el momento del *Eduardo II* del que toma Richard las palabras de su efusión amorosa. Luego encontramos un nuevo modo de relación con Shakespeare, la paráfrasis. En efecto, Richard se tortura intentando entender su reacción a las palabras de Valentín motivadas por su desahogo. Enfrenta entonces dos tradiciones, la inglesa y la española, para optar por la primera: «...eso es lo que el hombre no puede hacer, dormir lo ocurrido, puesto que si lo duerme lo sueña, que es tanto peor. Y no, no quiero que se convierta en sueño mi vida sino en lo que ha sido; aceptarla, ahora que está irremediadamente cumplida tal como es... una realidad trágica...» (p. 89). Parece transparente la alusión al celeberrimo monólogo de *Hamlet*, III, 1, vv. 66-69, que se entrelaza con *La vida es sueño* y tal vez con un eco unamuniano.

Volvamos a separarnos de la segmentación de García Martín. Un cuarto acto podría muy bien llegar desde la explosión de rencor de Richard (p. 91), con su justificación que introduce a los antónimos Yago/Shylock —un Yago en tono menor, desde luego— frente a Falstaff, pasando por el retiro a la casa materna en que se da la terrible visión del tiempo y el mundo destructores, hasta el regreso cuando el héroe descubre en sí mismo a Ricardo III.

Se caracterizará a Falstaff aludiendo a su parlamento de *La primera parte del Rey Enrique IV*, sin duda el de V, 1, vv. 127-140, con su proclamación del sentido común frente al sentido del honor. Justamente Richard se mostrará incapaz de ser sensato. Aislado en la casa materna, recurre al ya aludido episodio de Francesca de Rímimi (*Infierno*, V, vv. 121-123) para expresar el asedio de los recuerdos torturadores (p. 111). El cierre de esta parte recoge el comienzo de *Ricardo III*, I, v. 1-2 y vv. 14-31, aquel terrible monólogo en que el rey contrahecho decide emprender el camino del mal. Richard califica de enfermiza la atracción que el personaje le inspira, pero el caso es que lo vive y triunfa; y a la vez que lo aborrece, lo compadece.

El último acto, transcurre en el Northamptonshire, justamente en plena representación de *Otelo*. Por consiguiente, las citas se multiplican hasta el «the rest is silence» final (*Hamlet*, V, 1, v. 350); citas que sintetizan ahora la progresión de la tragedia shakespereana hasta el momento inmediatamente anterior a la muerte de Desdémona: seguir más adelante nos haría retroceder al comienzo de la novela. Y no es casual el final hamletiano; Hamlet pronuncia las célebres palabras tras pedir a Horacio que le justifique, mientras que Richard ha terminado su justificación con el final de la novela.

Richard, ya en escena, no sólo hace suya la causa de Otelo: *es* Otelo, y así le impresionan las palabras con que Yago (I, 1, vv. 69-72) invita a Rodrigo a envenenar la dicha del moro recién casado. Esta primera cita conserva el carácter de tal; pero en la segunda, en la página siguiente, si él es Otelo ya Valentín es Desdémona, «decía Valentín: 'que he amado al moro... etc.'» (I, 3, vv. 248-250, v. 254). Un paso más, tras el entreacto, y desembarcados en Chipre, las bellas palabras de Otelo a Desdémona (II, 1, vv. 203-205) harán eco a las de

veinte versos antes con que Richard se imaginó despertando al asesinado Valentín en la primera parte (p. 23). Pero tras el segundo entreacto, cuando se produce el episodio del —en palabras de Gil de Biedma— «billet doux», el «cuando no te quiera, será, de nuevo, el caos» (III, 3, vv. 91-93) marca el progreso seguro hacia la catástrofe. Richard (p. 135) trata de reconstruir desde la lucidez presente qué sucedió, y recuerda el efecto de la advertencia de Yago acerca de los celos (III, 3, vv. 169-171), tanto más cínica cuanto que sirve de contrapunto a las sospechas que inculca en Otelo. En pleno análisis de la pesadilla vivida, precisa Richard (p. 136) que Otelo «le descubría» la fuerza terrible que había en él mismo, así que la consigna de Yago «estranguladla en la cama» (IV, 1, v. 204) simplemente da forma a lo que ha de ser. Un momento después, Richard se oye a sí mismo (p. 137) pronunciar —ahora en inglés, tal como al principio de la novela— el comienzo del parlamento de Otelo sobre el lecho de Desdémona: «It is the cause, my soul, it is the cause» (V, 2, v. 1). Con lo que el círculo se cierra (p. 137), círculo terrible que, sin embargo, permite ingresar en el conocimiento.

Si reflexionamos un momento en la segmentación propuesta, hemos obtenido una primera parte, y cinco más, que bien pueden equipararse a un prólogo y los cinco actos de varios dramas y comedias shakespereanas. Así que la presencia de la «pauta imaginaria» shakespereana en *Valentín* debe extenderse en mi opinión a lo estructural. A Gil-Albert le sobraba talento para darse cuenta de que escribir una tragedia isabelina hubiera producido fatalmente un *pastiche*. Opta, en consecuencia, por trasladarla al género hoy más claramente vivo: la convierte en narración, entretrejida sobre el cañamazo que le proporciona *Otelo*. Que debe leerse como tragedia era la conclusión de Gil de Biedma a su epílogo; el propio Gil-Albert multiplica en su prólogo las alusiones teatrales: «contemplar su anécdota como un espectador cualquiera», «diría de *Valentín*, luego de haberlo 'presenciado'...» [comillas del autor]. Si para Ortega toda novela contiene como en filigrana el *Quijote*, hay una frase del prólogo que no puede no recordarnos a *Edipo*: «...más que crimen acomete [Richard] la resolución de un problema, el despeje de una ecuación cuya incógnita es la víctima que pasa a ser la triunfal pieza cobrada». Ambigua declaración, porque la víctima en último análisis triunfante puede ser tanto Valentín como Richard, que al igual que Edipo es víctima de su propia investigación.

Ya hemos visto que la distribución de las citas dista de ser caprichosa. Las hay que contribuyen a una ambientación necesaria, tratándose de gentes de teatro. Pero cuando Otelo habla por boca de Richard no hay teatro, hay un hacer suya la voz ajena, porque ésta expresa ejemplarmente las propias vivencias. Y el orden es riguroso: Richard/Otelo se justifica con las palabras del último acto, ya muerta Desdémona, en lo que hemos llamado prólogo, Otelo desaparece en los dos actos felices del viaje a Italia y la efusión amorosa, y en el desgraciado del comienzo de los celos, y reaparece en progresión implacable que calca la de la tragedia de Shakespeare en el desenlace. El *Otelo* enmarca, pues, la totalidad de la narración, aunque el vínculo no se reduce a lo estructural sino que es temático. En efecto, tanto o más que como de los celos, puede leerse *Otelo*

como la tragedia del error, y como la tragedia del choque entre la visión del mundo de Yago y la de Otelo. Naturalmente, el mundo da la razón a Yago, aunque tal confirmación le destruya tanto como al propio Otelo⁶. Y el error es central en *Valentín*.

3. Lo que nos lleva a dar otro paso. Y es que podemos razonablemente ver *Valentín* como un ejemplo original de metaficción, o, si se prefiere, de «mise en abyme». El teatro en el teatro es recurso caro a Shakespeare y en general al barroco. La metanovela es no menos frecuente hoy, aunque su origen se remonte al *Quijote*. Pero aquí estamos ante una novela que es la vez tratado, tragedia y discurso de autojustificación —no sólo de autoanálisis— dirigido a la Reina: «Para ella dejo aquí... mi confesión que servirá para ambas justicias, la terrenal y la eterna» (p. 27). La adscripción al género novelesco —*nouvelle* dice con acierto L. A. de Villena⁷— no ofrece dudas. La ficción narrativa consiste en la confesión de Richard a la Reina; aquella está estructurada como una tragedia isabelina; cerrado el círculo de la comprensión de su peripecia por Richard, los hechos alcanzan significación y se erigen en símbolo de un universal: el de la revelación de Eros, el anhelo de la belleza a través del amor y la salvación de aquella de las insidias del tiempo: tal es el «tratado» en tres partes, de acuerdo con Luisa Capocchi. Son pues igualmente tres, y no dos, los planos que hay que considerar: hablar de narración es externo a la obra; ésta finge una confesión que es una tragedia y llega a tratado. En orden inverso: el tratado sobre un universal se sirve de hechos que logran significación en forma de *mythos*, de fábula⁸.

Si hay algo característico de la metaficción es mostrar su artificio, presentar al lector una imagen de su propia complicidad en la construcción novelesca. No falta a *Valentín* este requisito, aunque enmascarado por el cambio de género: se trata aquí de una teoría del teatro. Gil de Biedma la glosa destacando el cuidado compositivo de Richard, en contraste con la espontaneidad de su tío Arnaldo o de Valentín, y comparándolo con los encantamientos de Próspero en *La tempestad*. Es que la escena no es ficción, sino una realidad que se construye, distinta de la vida. Pero no menos cuenta, creo yo, a estos efectos, el autoanálisis de cómo Otelo se convierte en un «acontecimiento sin par, vivo e ineluctable» (p. 128), espejo de lo que debe ser *Valentín* para el lector, si es que ha de erigirse en universal y en tratado. Ya sabemos que Richard se analiza en términos de «me descubría a mí mismo más que confundirme con él [Otelo]» (p. 136). Igual que para Yago y Falstaff, de los que ni siquiera tenemos nombres al margen de lo que esencialmente revelan en ellos sus personajes. Ahora bien,

⁶ KOTT, Ian, *Apuntes sobre Shakespeare*, trad. de Jadwija Maurizio, Barcelona, Seix Barral, 1969.

⁷ «Sobre Juan Gil-Albert y su *Retrato oval*: entre la reflexión y el atrevimiento», *El retrato oval*, Madrid, Cupsa Ed., 1977, p. 12.

⁸ En «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», Gil de Biedma (ob. cit., págs. 52) ha definido la función de la poesía como la de salvar mediante la mitificación «el habitual divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones».

¿no es esa la teoría teatral de Hamlet, que mostrando el espejo de la representación a Claudio y Gertrudis, aspira a descubrir la verdad que hay en ellos: el crimen? Resulta, pues, que también en este aspecto dialoga Gil-Albert sutilmente con Shakespeare.

4. Decíamos arriba que, sorprendentemente, leyendo Gil de Biedma desde *La tempestad*, no hay en *Valentín* —hemos podido comprobarlo— ni una sola cita ni alusión a la última obra del dramaturgo inglés. Primero, ve Gil de Biedma a Próspero en el Richard amante del recogimiento y la lectura, y al versátil Ariel en el Richard atraído por la escena. Naturalmente, Valentín es asimismo Ariel. Richard, como Próspero, cree que el arte le exime de vivir, aunque a diferencia de éste sólo alcance la lucidez después de la experiencia trágica. En un segundo paso, a la hora de la revelación de Eros, Richard se agarrará, digámoslo así, al aspecto Ariel de Valentín, que «el oscuro trabajo del deseo irá lentamente minando» —estupenda expresión de Jaime Gil (p. 314)—, hasta que los celos truequen su amor en odio. Richard descubre en sí, horrorizado, a Calibán: sólo entonces puede ser eficazmente Ricardo III... y matar.

Así que Gil de Biedma se sirve de la interpretación simbólica de *La tempestad* como modelo de la íntima escisión de Richard, importante porque es —en su opinión— la autenticidad de su voz la que hace convincente la historia. No es el único símbolo de la persona escindida que propone nuestra cultura. Se ha considerado el poema «La ambición», de *Los homenajes*, como un autorretrato de Juan Gil-Albert⁹: el poeta hubiera querido ser el Centauro Quirón, «la frente clara/ brotando sobre un cuerpo sensitivo». Pero es que *Las personas del verbo*, donde Gil de Biedma recogió su poesía completa, aparece ya en vida del autor en la edición de Seix Barral (1982) con una imagen del Centauro Quirón en la portada. Y en la nota escrita para la contraportada, el poeta de Barcelona se define: «soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo-Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso...» La conclusión es clara: Gil de Biedma se ha confirmado a sí mismo en *Valentín*, como Gil-Albert se confirmó a sí mismo con el mundo antiguo y con Shakespeare¹⁰. ¿Y no será toda interpretación, en el fondo, la búsqueda de una confirmación del intérprete; una confirmación que vaya más allá, claro está, del mero espejo tautológico? Algo que nos represente: «leemos para

⁹ PEÑA ARDID, «Amor...», p. 22, n. 7.

¹⁰ Y con Cernuda. Léase el comentario de Gil-Albert al amor en Cernuda y se apreciará ese mismo carácter de revelación que apreciamos en *Valentín*. Diríamos que el amor produce una experiencia respecto a la vida equiparable a la del círculo hermenéutico: «Realidad y deseo en Luis Cernuda. Visión de un contemporáneo», en Jaime GIL DE BIEDMA, Juan GIL ALBERT, Luis Antonio de VILLENA, *3 Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, págs. 79 y sigs. Pero ¿no se le había revelado al propio Cernuda la poesía —en coincidencia con el despertar sexual— como repentina revelación del mundo, «como si entrara yo en comunicación con ellas [las cosas]», «Historial de un libro», *Prosa completa*, ed. de D. Harris y L. Maristany, Barcelona, Barral, 1975, pág. 899.

saber que no estamos solos», dice un personaje de una película estrenada entre nosotros con el título de *Tierras de penumbra*.

5. Pero hay una cita shakespereana que nos queda por comentar. Se trata del apóstrofe del soneto XX: «the master mistress of my passion»¹¹, que precede a la dedicatoria. Gil de Biedma propone los ciento veintiséis primeros sonetos de Shakespeare como tratado, al igual que *Valentín*, sobre la revelación de Eros y «las trágicas ambigüedades en que implica a quien la vive»; al par que afirma que su discusión en términos de hetero u homosexualidad «carece propiamente de sentido» (p. 313). Pero no entra en detalles acerca del soneto XX. Luisa Capocchi también lo alude, hablando de androginia, sin detenerse (p. 39). A riesgo de incurrir en alguna obviedad, no estará de más prestarle alguna atención.

En realidad, sendos momentos de este difícil soneto están en una relación especular con otros tantos pasos esenciales de *Valentín*. Ya aludimos a la androginia: «dueño y señora de mi pasión». Pero veamos:

And for a woman wert thou first created,
Till nature as she wrought thee fell a-doting,
12 By adding one thing to my purpose nothing.
But since she pricked thee out for women's pleasure,
Mine be thy love, and thy love's use their treasure.

¿No se reconoce en los tres versos copiados de la última estrofa la exacta contrapartida de la queja de Richard por la trampa del amor?:

...para que quedara bien manifiesto, en esta experiencia mía que quiero creer ejemplar, que el amor es un punto de partida pero nunca un lugar de arribo, fue a personificárseme en quien era mi semejante, un hombre como yo, para que de este modo se viera claro... la trampa pernicioso en que hemos caído? (pp. 90-91).

Shakespeare dice mediante un juego de palabras «thing/nothing» de sentido sexual —«thing» como órgano sexual, autorizado por otros pasajes— lo mismo que Richard de forma abstracta. Cabe razonablemente dudar de que Gil-Albert no tuviera a la vista la totalidad del soneto XX, y que se le escapase su sentido. Por consiguiente, se puede concluir que hay otra dimensión del diálogo con Shakespeare en *Valentín*: la que surge de la correspondencia entre versos del soneto y pasajes del texto. Y nótese que no estamos en un momento cualquiera de la confesión de Richard, sino en el tercer acto, el central, en el que se

¹¹ Gil-Albert escribe «Master-Mistress». Adopto las grafías de *Shakespeare's sonnets*, ed. con comentario analítico por Stephen Booth, New Haven, Yale University Press, 1977. Agradezco la ayuda de mi compañera, la profesora Virginia Cobos, para la interpretación de los versos. Por cierto que Corin saluda a Celia y Rosalinda en *As you like it* con la expresión «Mistress and Master... (III, 5, v. 42).

expone la teoría del amor; pero teoría que, conteniendo la conciencia, ganada amargamente, del engaño que supone cifrar lo universal en un particular, justifica el error de Richard, «que amó demasiado», y la tragedia. Es el momento justo en que —en opinión de Gil de Biedma— al proponer Richard su experiencia como ejemplo, trasciende la narración hacia el tratado.

Mas no hay tragedia sin libertad. Dicho de otro modo, si la respuesta práctica de Richard a la experiencia amorosa se hubiera seguido de ésta con necesidad, él no sería un héroe como Otelo, sino un caso patológico. Así hay que leer, creo, el pareado final del soneto XX, como la sugerencia de otra posible salida, no sin ironía trágica toda vez que conocemos ya el camino emprendido por Richard. En efecto, la voz poemática dice: «Mas ya que naturaleza te escogió para placer de las mujeres¹², sea mío tu amor, y el uso de tu amor sea su tesoro»; palabras en las que parece haber aceptación del estado de cosas y deseo de salvar lo salvable. Si Richard, en vez de dejarse cegar por la soberbia hubiera reconocido las exigencias del amor y de la vida... Y supongo que tampoco es casual la disposición de la cita esta vez, entre el prólogo cargado de alusiones teatrales y la dedicatoria: es que la relación entre la solución del soneto XX y la de la narración pertenece al orden del tratado, y propone un modo de lo que en hermenéutica se llama «aplicación».

6. La otra cuestión planteada por el soneto XX, la androginia, ha merecido mucha menos atención de la que es justa. Acerca del amor homosexual, hay que dar la razón a Peña Ardíd cuando contradice la afirmación de Gil de Biedma de que esa naturaleza del amor de Richard es factor secundario¹³.

Mas el problema de la androginia corresponde a un orden distinto al del amor homosexual: éste puede ser materia de tratado —como *Heracles*— y de discusión racional, la androginia pertenece al mundo de las imágenes de raíz mítica, y las imágenes expresan «la relación afectiva de un individuo al mundo sensible»¹⁴. En *Valentín* no faltan, y no sólo referentes a Valentín. Por ejemplo: Valentín es «mi pura ahogada» (p. 22); Jules/Juliette (p. 58); la sugestión femenina (pp. 78-79); el Hermafrodita en boca de Yago (p. 99); representa a la Rosalinda de *As you like it* que se disfraza de hombre pero exige de Orlando que la llame Rosalinda... (p. 81); y piénsese en las imágenes que lo convierten en una flor cuyo tallo Richard troncha. Pero, además, el interlocutor de la confesión de Richard es la reina «mujer admirable, mejor, criatura, diría yo» (p. 26); y esto aparte de la alusión de tío Arnaldo al Ganimedes de Bacon (p. 77), o de los jóvenes-damas con que fatalmente ha

¹² Stephen Booth propone una lectura alternativa en la que «prick out» es proveer de pene y «for women's pleasure» de placer sexual a las mujeres, ed. cit., p. 165.

¹³ PEÑA ARDID, «El amor...», p. 33, n. 38. Remito de nuevo al análisis que Gil-Albert hace del poema de Cernuda «El joven marino» (en *3 Luis Cernuda*, págs. 88-90), donde se afirma que Afrodita no es nunca una diosa trágica, y es necesario, pues, un joven para que haya tragedia.

¹⁴ COLLOT, Michel, «Le thème selon la critique thématique», *Commucinations* 47, 1988, p. 82.

de encontrarse Richard en su historia del teatro. No nos detendremos en el hilo histórico que une la Grecia clásica, a través del neoplatonismo florentino, con la Inglaterra isabelina¹⁵; pero sí un poco más en el imaginario de la obra.

Queda dicho que, además de Valentín, afecta la imagen del andrógino a la reina, destinataria de la confesión de Richard, e impregna, por así decir, el paisaje entero del protagonista, aunque no a él mismo, cuya determinación como hombre en ningún momento se cuestiona. Parece haber, pues, una oposición marcada, una dualidad, no sólo interior a Richard sino entre éste y Valentín. Pero también un sentimiento de Richard de incorporar a Valentín: la imagen del embarazo. Las imágenes, ya que no son racionales no pueden engañar: el fuego se asocia a Richard sistemáticamente; las imágenes del agua, del mar, de la isla, de Ofelia, lo rodean, a veces se le oponen, otras no.

La revelación de Eros es Valentín en el agua, pero en «aquél paisaje... ardiente, y simbólicamente, el de mi formación» (p. 63). Richard se consume en el «fuego lento de su desvarío» (p. 96), que Yago atiza; al crepitar de la llama ocurre su visión; el mal surge en él «como una emisión ardiente» (p. 116), como un volcán; sus manos son «pasta ígnea» en el cuello de Valentín (p. 138). Y sobre todo, a partir del momento en que se atormenta por el significado de las palabras de Valentín, su vida empieza un proceso que acaba en el agujero de la celda «después de haber atravesado, como un poseído, la llama» (p. 86). Un muro de fuego separa, pues, al Richard enamorado pero engañado del Richard lúcido y dispuesto a desafiar a la muerte. Así que del fuego sexual se desliza al fuego purificador según una ambivalencia estudiada por G. Durand¹⁶. ¿Recordaría Gil-Albert aquellas terribles palabras de Lear: «I am bound/ upon a wheel of fire, that mine own tears/ do scald like molten lead» (IV, 7, vv. 46-48).

Y frente al contraste —que es distancia insalvable— la fusión:

así como al agua de una balsa se le junta la que le va llegando poco a poco por alguna riente vena de luz hasta quedar haciendo las dos una misma agua fundida, un agua plena, así acabé yo por encontrarme sin saber dónde terminaban mis límites y dónde empezaba el resplandor de Valentín, de tal modo me acostumburé, por usar una fórmula íntima, a vivir embarazado de él... (p. 65).

Dos imágenes que expresan ejemplarmente el sentido último del andrógino en *Valentín*. En el agua que se funde con la luz tal vez podamos ver una variación sobre el mito de Narciso, al que, junto con el de Pigmalión, aludió Gil de Biedma. La imagen del embarazo, como la del andrógino, deben llevarnos a

¹⁵ Noticias al respecto en CAPECCHI, ob. cit., y en el estudio de los sonetos de Shakespeare incluido en KOTT, ob. cit.; véase además, de este último, «Los travestidos en la obra de Shakespeare», BARTHES, LEFEVRE, GOLDMANN, *Literatura y sociedad*, Barcelona, Martínez Roca, 1969.

¹⁶ DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, págs. 163-164.

considerar la otra clave con que Gil-Albert abundantemente dialoga, que no es otra que *El Banquete* platónico. Ya Gil de Biedma, al aludir a la naturaleza de Eros, experiencia casi mística y fuerza no se sabe si divina o demoníaca (en sentido etimológico), de hecho está hablando del diálogo en cuestión: él mismo, en su poema «Pandémica y celeste» se había servido de una contraposición platónica para modelar su propia experiencia amorosa.

Aristófanes expone la teoría del andrógino; y Sócrates —relatando su diálogo con Diotima— la de la procreación en la belleza, como superación de la anterior; ambas son explicaciones en parte míticas y en parte teóricas de Eros. El andrógino es símbolo de totalidad reconstruida, de coincidencia de contrarios, tanto como de ambigüedad sexual ante la universalidad del deseo: así en *As you like it*, *Los dos hidalgos de Verona*, *El mercader de Venecia*, los *Sonetos*, el compañerismo de Falstaff y el príncipe Enrique...¹⁷. La imagen del embarazo llamó justamente la atención de Luisa Capecchi, que ve a Richard como creador total, físico y psíquico, de Valentín, belleza producida y anhelada, necesaria para que aquel logre armonizarse con el cosmos¹⁸. Mas no conviene olvidar que Richard, rememorando desde la lucidez conquistada, sitúa el embarazo simbólico en los tres años previos a la revelación, es decir, en un período anterior a la conciencia. Porque en el momento en que ésta se produce inmediatamente Richard presiente un peligro (p. 67). De modo que hay que ver, me parece, en la imagen, la compensación simbólica de una nostalgia infinita, nostalgia que delata la imposibilidad de recuperar la añorada totalidad ¿Y no es expresión de esa añoranza de imposible fusión que sólo oigamos una vez el nombre de Richard, y en boca de Valentín (p. 82) —pero citando Richard—; y que aquel dé título a la obra, siendo éste el héroe?

Muerto Valentín, traspasada la barrera de fuego, Richard ha de «anegarse o arder, como forma definitiva de... cumplimiento. Cielo o Infierno, no sé» (p. 19): si arder es el infierno, el cielo será anegarse; el mar de belleza también es platónico (*Banquete* 210d). De nuevo dos imágenes contrastadas expresan la salvación, la secuencia de personajes femeninos es rigurosa: Valentín fue Julieta, luego Desdémona, ahora Ofelia, «mi dulce ahogada» (p. 22); pero el enamorado Richard se ve despertándole para una vida de eterna felicidad en la isla de Chipre, paraíso de la belleza y el amor resistente a los embates del tiempo. Así que estamos en el dominio de lo cíclico y de las estructuras sintéticas de la imaginación; del reencuentro y la abolición del tiempo; de la búsqueda de un refugio; pero también del recomienzo. Recomienzo que depende de la fe de Richard, y sólo en la medida en que cierre también el lector, el círculo, y asuma con Richard la superación de las antinomias: fuego/mar, bondad/maldad, amor/odio, muerte/salvación del tiempo, comprendidos al fin en esa lucidez

¹⁷ Además de *Trabajos de amor perdido* y *Noche de Reyes* citadas por KOTT, ob. cit., p. 289, en relación con este tema, pero no por *Valentín*.

¹⁸ CAPECCHI, «El tratado...», p. 39.

que permite desear la muerte para encarnar a Orfeo. Si alguna novela muestra plásticamente la experiencia del círculo hermenéutico¹⁹, es *Valentín*.

7. Hasta aquí nuestro recorrido del juego de espejos de *Valentín*. Espejos y diálogo²⁰: nuestro con Gil de Biedma, de éste con Gil-Albert, de Gil-Albert con Shakespeare y Platón. El poeta de Barcelona, comentando *Los homenajes*, hablaba de «lectura y contemplación estética» en nuestro poeta como «a la vez un contraste y una realización de su persona» (p. 306). La obra de Shakespeare es en *Valentín* eso mismo que hoy llamamos intertexto. ¿Mas no sería preferible ser, también nosotros, un poco anacrónicos, y evocar la imitación compuesta de los viejos humanistas del Renacimiento? Si se dice del *Otelo* y el *Falstaff* verdianos que son música para músicos, porque nunca antes había desplegado el compositor tal maestría, no creo que a Gil-Albert le hubiera disgustado verse como un humanista, escribiendo para otros, como él, enamorados de la tradición clásica, y realzando su tapiz con las bellezas de ésta.

¹⁹ Cfr. PEÑA ARDID, «Proyecto...», p. 77 y sigs.

²⁰ Diálogo, que no dialogismo. Hay aquí diálogo entre tradiciones, entre ideologías, entre imágenes, pero en un ámbito puramente ideal y abstracto. Nada, pues, del dialogismo como expresión de distintos acentos sociales que Bajtín postula para algunas, no todas las novelas. En sentido bajtiniano, *Valentín* es perfectamente monológica, lo que no obsta para que se puedan reconocer en ella varias voces, pero en tanto que escisión de una voz enunciativa que lo absorbe todo.