

ENTRE EL BARROCO Y LA VANGUARDIA. *LA FÁBULA DE EQUIS Y ZEDA DE G. DIEGO*

Carlos Peinado Elliot
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la Fábula de Equis y Zeda, destacando cómo esta obra se sustenta sobre la unión de principios o elementos opuestos: desde el propio molde paródico empleado (imagen creacionista frente a retórica clásica) al régimen diurno de la imagen (que concede homogeneidad a la libertad extrema de la metáfora pero entraña asimismo una concepción polémica de la realidad). La anécdota amorosa conforma igualmente una composición metaliteraria en torno al poeta vanguardista, si bien desde una estética humorística ("barroco de la levedad") que pretende recrear la realidad como maravilla y sorpresa continuas.

Palabras clave: Gerardo Diego, *Fábula de Equis y Zeda*, Creacionismo, Barroco, parodia.

ABSTRACT

In the present article we analyse the Fábula de Equis y Zeda, emphasizing how this work is based on the union of opposed principles or elements: from the proper parodic pattern used (creationist image opposed to classical rhetoric) to "day image regime" (that supplies homogeneity to the extreme freedom of metaphor but implies at the same time a polemical conception of reality). The love anecdote forms a metaliterary composition around the avant-garde poet but from a humorous esthetic ("baroque of lightness") that tries to recreate reality as continuous marvel and surprise.

Keywords: Gerardo Diego, *Fábula de Equis y Zeda*, Creationism, Baroque, Parody.

Si la aplicación de la teoría creacionista había abocado a Gerardo Diego al poema breve sustentado en imágenes, en la *Fábula de Equis y Zeda*, influido por las técnicas compositivas cubistas¹, emplea un molde genérico (la fábula) y una forma estrófica (la sextina) sancionada por la lírica culta, que otorgan una sólida arquitectura al juego libérrimo de las imágenes de la obra. Al mismo tiempo, se recupera la sintaxis compleja mediante el empleo de un período amplio, imitación paródica de los poemas mitológicos de la poesía áurea². El poema no es, sin embargo, según nos indica el propio autor, una broma, sino el fruto de un largo trabajo, que (inspirado en las realizaciones vanguardistas pictóricas y, fundamentalmente, musicales) trata de aunar orden e irracionalidad, forma y arbitrariedad, tradición y vanguardia:

Ni en el primer tiempo ni en el segundo de esta sonata, compuesta con técnica de composición musical, ni en su imaginismo arbitrario y atrevidamente irracional y moderno ni en ningún otro aspecto del poema, se recuerda para nada a la poesía del XVII (...). Es, pues, el poema, hermano de los de *Imagen y Manual de espumas*, o de los de *Biografía incompleta*. Lo nuevo ahora es la utilización de la tradición poética y retórica, de la estrofa

¹ Para esta relación entre los pintores cubistas y la técnica de composición de la *Fábula*, cfr. J. L. Bernal, «Creacionismo y neogongorismo en la poesía “adrede” de G. Diego», en J. L. Bernal (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 43-65. Para Bernal la *Fábula* refleja una “poética creacionista madurada”, mientras que J. Bernardo Pérez (“Las trenzas de la cometa. En torno a la aventura creacionista de Gerardo Diego” en J. L. Bernal, *op. cit.*, p. 103) la sitúa en la etapa poscreacionista de G. Diego “que se alejaba del rigor y disciplina de la ortodoxia creacionista, para conseguir una mayor libertad expresiva”.

² Así lo observa el propio Gerardo Diego en “Cuatro estrofas” (G. Diego, *Obras Completas, Tomo VI. Prosa Literaria, vol. 1*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 434):

Y quise empezar con una oración compuesta, con cláusula ancha y larga para crear desde el comienzo el clima de narración mitológica, fabulosa, que convenía a la tradición barroca en que me iba a apoyar. Sin embargo, nada de Góngora (...).

Y he aquí cómo se va sucediendo en una sola oración compuesta en la que la oración principal se hace esperar tras los ablativos de lugar y de tiempo, pero tan melódicamente enlazados los versos que nunca aparezcan hipérbaton ni complicaciones sintácticas latinizantes, sino una tersura que más parece del XIX que del XVII.

Sobre la parodia de los modelos del Siglo de Oro en los autores de la Generación del 27, cfr. R. M. Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 313-314.

rigurosa, de la sintaxis larga en vez de la frase simple y suelta de los libros primeros. Por eso me resultó tan difícil de resolver y, dentro, en el fondo de su espontaneidad, hube de premeditarlo largamente (...)³.

1. ESTRUCTURA PARÓDICA

Para Gerardo Diego, como parodia (que define como “canto al margen de otro canto”⁴) puede calificarse una parte considerable de la literatura universal (de Aristófanes al *Quijote*) y del arte: denomina, por ejemplo, a Picasso “parodista serio –y hasta trágico- incomparable”⁵. La parodia le proporciona a Gerardo Diego la arquitectura para un poema cuyo fin no es la simple humorada, sino la elaboración de una obra creacionista, la elevación a la “plena poesía”⁶. La parodia, como estructura arbitraria (o, dicho en la terminología de Diego, “adrede”), implica la plena conciencia del empleo de una forma necesaria para la elaboración del poema (aparece ya uno de los rasgos fundamentales de la *Fábula*, su carácter metapoético⁷, su conciencia de ser pura poesía); pero esta forma, por el contraste con respecto a la realidad que se muestra, es irónica, pues entraña una distancia y una contradicción, que serán una de las principales fuentes de humor⁸. Se produce una tensión, igualmente, entre la tradición (a la que pertenece el molde) y el espíritu vanguardista de la obra⁹.

³ G. Diego, “Versos escogidos: Prólogo y prologuillos” en G. Diego, *op. cit.*, p. 381-382.

⁴ G. Diego, “Parodias”, en *Obras Completas, Tomo VIII. Prosa Literaria, vol. 3*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 1100.

⁵ G. Diego, «“Pasión y muerte del arquitecto”. Un enigma bibliofílico», en *Obras Completas, Tomo VIII*, p. 568.

⁶ *Ibíd.*, pp. 567-568:

Hacer una parodia es cosa fácil. Fácil si se pretende una burla más o menos bondadosa. Pero es sobremanera difícil una parodia –canto en paralelo- en serio o en ese serio entreverado de sonrisa del buen humor y de la educada civilidad. Algo hay de eso en mi propia *Fábula* con respecto a los modelos, en lo que tiene de exterioridad retórica del tiempo barroco, algo de humor, aunque mi intención fue siempre elevarme a la plena poesía, no de otra suerte que lo supieron hacer mis próximos modelos que no fueron poetas sino músicos (...). O Picasso, parodista serio –y hasta trágico- incomparable.

⁷ Cfr. J. L. Bernal, «Creacionismo y neogongorismo en la poesía “adrede” de G. Diego», en J. L. Bernal (ed.), *op. cit.*, pp. 59-64: “La *Fábula de Equis y Zeda*: una arquitectura musical metapoética”.

⁸ La parodia, según afirma Bajtin, fuerza al lector a experimentar dimensiones de la realidad que un determinado género es incapaz de incluir (cfr. M. A. Rose, *Parody*:

La Fábula, nos indica el autor, es una sonata en tres movimientos¹⁰. En la “Exposición”, se nos presenta (tras la tónica descripción –subvertida por el lenguaje vanguardista- del espacio¹¹ y el tiempo¹²) la figura del arquitecto que, asociado a la música, es imagen cómica del poeta creacionista (más que nunca arquitecto o constructor en esta *Fábula*¹³). En el segundo tiempo, “Amor”, observamos el encuentro de los dos enamorados: tras cifrar el momento del año en que el extraordinario acontecimiento se produce (“era el mes que aplicaba sus teorías”), se nos presenta a la mujer, la llegada del galán y la declaración de éste

ancient, modern and postmodern, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 146). Este género se adapta a la voluntad creacionista de hacer aparecer ante el lector toda la riqueza de un mundo forjado por la palabra, sustentado en un continuo juego de contrastes y oposiciones.

⁹ M. Nieto (“Juan Larrea y la vanguardia hispánica”, en J. L. Bernal, *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, p. 147) ha señalado la vigencia de la distinción de Bergamín, en el prólogo de la segunda edición de Trilce, “entre una poesía de honda raíz tradicional –y citaba los nombres de Salinas, Guillén, Lorca, Alonso, Alberti-, frente a una poesía despojada de tal característica tradicional, la poesía creacionista de Huidobro y Larrea”. En la *Fábula* observamos la asunción de la tradición dentro del creacionismo, así como el aprovechamiento de la tensión y la inestabilidad que esta unión produce.

¹⁰ J. L. Bernal, «Creacionismo y neogongorismo en la poesía “adrede” de Gerardo Diego», pp. 60-61.

¹¹ G. Diego, *Obras Completas, Tomo I. Poesía*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 391:

Sobre el amor del delantal planchado
que en coincidir limítrofe se obstina
cerca del valle donde un puente ha inflado
el lomo del calor que se avecina
una torre graduada se levanta
orientada al arbitrio del que canta

La presentación del lugar muestra su carácter puramente ficticio (con la alusión metapoética), destejiendo así la seriedad del “topos” clásico, efecto que refuerza la estrofa siguiente: “Torre virtual que medra al simple tacto / y se deja inclinar si alguno piensa”.

¹² *Ibid.*, p. 392:

Una tarde de aquéllas sin testigo
muralla en torno de una llave inversa
en que vuela un color por todo amigo
del olivo al secreto y viceversa
sin saber –emisario a la jineta-
cuál de los polos es el de la meta

¹³ Sobre la autocaricatura irónica del poeta vanguardista, cfr. Casamitjana, *op. cit.*, p. 414.

(en la que se parodian los tópicos del amor cortés y petrarquista, así como la retórica clásica¹⁴). Finalmente, “Desenlace” se halla recorrido por signos de separación. Vemos cómo la forma narrativa de la fábula se encuentra, ella misma, desmontada, pues el poema es completamente anti-narrativo. Extremando la tendencia barroca (según la cual, como se observa en el *Polifemo* de Góngora, el argumento sirve fundamentalmente de cauce para la creación de belleza), nos encontramos ante unos tópicos a partir de los cuales se produce el puro fluir de la palabra. Este carácter anti-narrativo se vincula con la negación de la mimesis y la ausencia de ilaciones propugnada por el creacionismo.

La ausencia de narración llega a su punto culminante en “Desenlace”. En este tercer movimiento, la aparición de los amantes se limita a una única estrofa:

Dónde va con su barba el arquitecto
 si de la playa se alejaba el arpa
 Dónde voló el arcángel del proyecto
 y ella –rombo o clavel – a qué hora zarpa
 Nuestra mano de azar sus hilos pierde

¹⁴ La dama se muestra en las palabras del arquitecto como inalcanzable y esquivada (“a ti imposible y lenta cuando sales / tangente cuando el céfiro regresa”), asociada a la figura del arcángel, desdeñosa (“si más difícil que los cuatro ases / telegrama en tu estela de venados / mis geometrías y mi sed desdeñas”; “contempla y dime si hay otro infortunio / comparable al desdén y al plenilunio”), al tiempo que se encomia su belleza física, superior al resto de las mujeres (“a ti la bella entre las iniciales / la más genuina en tinta verde impresa”), destacando su “esbelto cuello”, sus “mejillas llenas”, la blancura de su piel identificada con la nieve (“vedla extrayendo de su propio invierno / la nieve en tiras la pasión en sumas”), aunque también (en contrapunto carnal) sus piernas y sus pechos. Ante ella el galán se arrodilla (“contempla mis rodillas doloridas”) y le ofrece numerosos dones fantásticos, hiperbólicos y contradictorios:

no me abandones no Yo haré un camello
 del viento que en tus pechos desaltera
 y para perseguir tu fuga en chasis
 yo te daré un desierto y un oasis

Yo extraeré para ti la presuntuosa
 raíz de la columna vespertina
 Yo en fiel teorema de volumen rosa
 te expondré el caso de la mandolina
 Yo peces te traeré –entre crisantemos-
 tan diminutos que los dos lloremos

y sobre el piano olvida el color verde¹⁵

Los dos versos finales parecen explicar en alusión metapoética la composición de este último movimiento: el autor (que se mueve azarosamente, sin un orden férreo) pierde el hilo de los personajes y, con él, el de la trama; a continuación aparecerán motivos (pues no hemos de olvidar su composición musical) carentes de vida (“el color verde”) y dominados por la tristeza.

Pero la presentación es siempre oblicua, elíptica. Por una parte, se emplean imágenes geométricas (la pendiente) que, tratando de imitar el cubismo, se convierten en símbolos de separación, llegando, incluso, a personalizarse¹⁶; por otra parte, se niegan las imágenes de felicidad o éxtasis¹⁷; finalmente, la naturaleza se identifica con la situación de los amantes, mostrándose como símbolo de muerte. Este rasgo romántico y simbolista va a propiciar, precisamente, una parodia de los tópicos modernistas mediante la hipérbole: así se observa la presencia de la luna, el viento, la muerte y el tedio¹⁸, el otoño¹⁹, las violetas; los árboles se convierten en símbolos del paso del tiempo que se encamina hacia la muerte, hacia el “juicio final” que traen los perros²⁰; el paisaje se reviste de tristeza musical, presentada irónicamente mediante el oxímoron, el prosaísmo y la atribución de rasgos contradictorios: “Todo el paisaje está si lo sacudes / dulcemente podrido de laudes”²¹. Se descubre de este modo la identificación con

¹⁵ G. Diego, *Obras Completas, Tomo I*, p. 399.

¹⁶ *Ibíd.*: “Pendiente sin opción pendiente en suma / cruel como la conducta de la espuma”.

¹⁷ *Ibíd.*:

Todo es pendiente y sin el ciervo ajeno
bello de regadío consumado
no tiñe nuestros dedos el sereno
éxtasis puntiagudo anaranjado
ni se detiene libre fija quieta
óptica de la fe la bicicleta

¹⁸ *Ibíd.*:

La luna acecha esbelta sin remedio
el cero ocho de los vendavales
y con la muerte se equilibra el tedio
en la pureza de los dos pedales

¹⁹ *Ibíd.*, p. 400: “el otoño nacido entre vihuelas / se nos va lejos cada vez más lejos”.

²⁰ *Ibíd.*, 401: “Es el juicio final de los lebreles / deliberado al ras de la garganta”.

²¹ *Ibíd.*, p. 401.

el paisaje como pura retórica, recurso con el que juega el poeta. Toda esta sección (en realidad, todo el poema) funciona como una elipsis que gira en torno a un centro inexistente, que, de hecho, hace patente ante el lector su inexistencia (mostrándose como puro poema, creación absoluta). Como ha observado Severo Sarduy, la elips(e/is) corresponde a dos espacios, geométrico y retórico, propios del Barroco²².

Precediendo estos tres movimientos, se encuentra un “Brindis”, en el que parodia Gerardo Diego las dedicatorias renacentistas y barrocas²³: la “ponderación por improporción”²⁴, el tópico venatorio, la realeza. Pero todo ello se convierte en risible mediante la contraposición (a la naturaleza se opone la máquina; a la caza, la veda; a lo sublime, lo lúdico):

A ti Basilio en igualdad de clima
con los signos más puros del paisaje
a ti que rozas la rebelde cima
con sólo acariciar el fuselaje
a ti ante el coto de la reina en veda
en tres tiempos te brindo equis y zeda²⁵

La sextina real propicia el uso de la retórica clásica. Aparte de los ejemplos citados, encontramos la dilogía (“brindis”) y la anáfora (que se observa en cinco de los seis versos de la estrofa). El abundante empleo de este recurso en el poema (que sirve para estructurar internamente las estrofas y unir unas con otras) parodia mediante la exageración la vana retórica, al tiempo que contrapone la estructura unitaria externa a un contenido libre y carente (como hemos visto) de hilo argumental²⁶. Este “Brindis” constituye igualmente el prólogo a la obra, mediante sus alusiones metapoéticas: los “tres tiempos” del poema y el paisaje transformado en “los signos más puros” (pura palabra, creación absoluta). Igualmente, los títulos de los movimientos (especialmente “Exposición” y “Desenlace”) parecen querer incidir en esta lectura metaliteraria (aludiendo a la doctrina aristotélica) al hacer patente la estructura (el “andamiaje” podríamos

²² S. Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 179.

²³ El poema está dedicado a Basilio Fernández, ex alumno de Diego (cfr. G. Diego, *Obras Completas, Tomo VIII*, p. 1233).

²⁴ Cfr. B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio, Tomo I*, Madrid, Castalia, 2001, p. 74.

²⁵ G. Diego, *Obras Completas, Tomo I*, p. 391.

²⁶ Otro ejemplo de retórica clásica (en este caso gongorina) son las oraciones bimembres.

decir) de la composición y situarla así en el nivel de las relaciones lógicas entre elementos (nivel matemático propio del cubismo)

2. LA MUSICALIDAD COMO PRINCIPIO PARÓDICO DE CREACIÓN Y DESTRUCCIÓN

La estrofa aporta, como elemento arquitectónico fundamental en la comicidad de la obra, la rima consonante. Gerardo Diego ha reflexionado en diversos artículos posteriores a la *Fábula* sobre la rima. En “José del Río, poeta”²⁷ y en “La vilipendiada rima”²⁸ (en la que comenta a este mismo autor), compara la opinión sobre la rima de Valle-Inclán (defensor de la rima rica) y de Antonio Machado (más partidario de la rima pobre). Mientras que en la primera (si se emplea desde la fidelidad a un concepto modernista) ve “el riesgo (...) de secar la emoción mental o sentimental perdida en el resplandor del chispazo fulgurante, del capricho ingenioso”²⁹, en la rima pobre encuentra el cauce más indicado para “la mejor poesía, la más honda y verdadera”³⁰. Sin embargo, en la rima consonante de José del Río aprecia Gerardo Diego la posibilidad de jugar como un niño, esperando la sorpresa, la novedad que ofrece el idioma³¹; analiza en este trabajo la rima como procedimiento capaz de alcanzar “unas características sarcásticas e irónicas muy propias”³².

Para Aullón de Haro la rima lúdica es (junto con la greguería) una de las formas fundamentales en las que se manifiesta la expresión humorística de la vanguardia³³. En la *Fábula* se emplea esta rima lúdica, que busca la sorpresa, la

²⁷ G. Diego, *Obras Completas, Tomo VIII*, pp. 287-305.

²⁸ Íd. *Obras Completas, Tomo VI*.

²⁹ *Ibid.*, p. 260.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, pp. 260-261:

José del Río juega infantilmente a la rima, con espíritu añinado y es él mismo el primer sorprendido, el primer premiado con el juguete ilusionado, con la dádiva de Reyes Magos del idioma paterno. Ciertamente, el jugar tiene sus riesgos y a veces el acróbata se rompe una costilla. Pero el accidente es raro en Río; le salva su ilusión tensa que le mantiene en equilibrio inestable y portentoso.

³² G. Diego, “Defensa y gloria de la rima” en G. Diego, *Obras Completas, Tomo VI*, p. 446.

³³ P. Aullón de Haro, *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XXVIII, 2000, p. 89.

novedad, el extrañamiento, la ironía. En algún caso se parodia la rima de vocablos cultos (“y con sus dedos –náufragos egregios– / de la barba se arranca los arpegios”³⁴) o modernistas (“porque es común a sauces y a cipreses / nivelar presupuestos de marqueses”³⁵); frecuentemente se rima una palabra prestigiosa en poesía (por sus cualidades fónicas o por su significado) con otra habitualmente evitada: unión de la naturaleza con elementos mecánicos, del mundo contemporáneo (“paisaje” se rima con “fuselaje” o “engranaje”; aparece en la rima “trenes”; “oasis” con “chasis”³⁶); rima de elementos de la naturaleza con elementos matemáticos (“diedro” / “cedro”; “grados” / “venados”; “espumas” / “sumas”), con partes del cuerpo consideradas poco decorosas (“algas” / “nalgas”); sustantivos prestigiosos en la lírica amorosa con objetos prosaicos de la vida cotidiana (“botellas” / “huellas”) o con labores mecánicas (“tecleo” / “deseo”); sustantivos caros a una estética romántica o decadente son unidos con elementos geométricos (“paralelas” / “vihuelas”) o con sustantivos que degradan su carácter sublime (“misticismo” / “analfabetismo”); se observa igualmente la presencia de prosaísmo, coloquialismo, objetos de uso común y léxico deportivo:

Para ti el fruto de dos suaves nalgas
que al abrirse dan paso a una moneda
Para ti el arrebató de las algas
y el alelí de sálvese el que pueda
y los gusanos de pasar el rato
príncipes del azar en campeonato³⁷

En otros casos, la sorpresa es proporcionada por la rima difícil y poco habitual: “plenilunio” / “infortunio”; “tacto” / “abstracto”; “salvoconducto” / “reducto”; “inversa” / “viceversa”.

La rima lúdica destruye el concepto sublime que de ella tenían los modernistas³⁸, sustituyéndolo por el juego, el azar que provoca la sorpresa; el

³⁴ G. Diego, *Obras Completas, Tomo I*, p. 393.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*; p. 397: “Y para perseguir tu fuga en chasis / yo te daré un desierto y un oasis”.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ Obsérvense las palabras de Valle-Inclán citadas por Gerardo Diego en diversas ocasiones (G. Diego, “Valle-Inclán y la rima”, en *Obras Completas, Tomo VI. Prosa Literaria, vol. 2*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 355):

“La rima no debe ser pobre; entonces es una puerilidad. Pero cuando la rima recae en palabras de profunda significación y de bella fonética,

contraste, la distancia irónica reemplaza a la analogía. Al mismo tiempo, la realidad más prosaica, vulgar o cotidiana es recreada, transformada en la poesía.

No obstante, en el último modernismo³⁹, como observa Gerardo Diego en Valle-Inclán, se encuentran ya (si bien no con la pobreza señalada por Diego) esos “juegos circenses y malabares”⁴⁰, consiguiendo en algunos casos que la naturalidad se una a “la sorpresa y el colorido inagotable”⁴¹. En las rimas de Lugones o Herrera y Reissig encontramos los casos citados anteriormente. Diego, en cambio, prescinde de algunos de los efectos irónicos o humorísticos que éstos habían cultivado abundantemente: la rima esdrújula y la aguda, la rima con partículas gramaticales, con extranjerismos, con nombres propios. Se observa cómo el autor de la *Fábula* ha pretendido limitar la artificiosidad, centrándose en el contraste entre significados. Este uso ingenioso de la rima (basado en la sorpresa –unida al principio de variedad– y el contraste) se halla, igualmente, en la poesía barroca.

La aliteración se muestra como otro de los principios paródicos sobre los que se cimienta la *Fábula*, generando no sólo versos, sino estrofas:

De punta a punta de arpa un arquitecto,
recorriendo su playa infatigable
calculaba el perímetro perfecto
a puro arpegio de oro venerable
y obtenido el nivel luego al soslayo
–metro plegable– desplegaba el rayo⁴²

provoca toda su magia. Es a un tiempo cifra de simultaneidad y memoria reversible, y en un solo sonido se superponen dos o tres colores.”

³⁹ Aullón de Haro (*op. cit.*, p. 93) considera como raíz de la rima lúdica vanguardista “la rima funambulesca de *La pipa de Kif*”.

⁴⁰ G. Diego, “Valle-Inclán y la rima”, *op. cit.*, p. 355.

⁴¹ Señala Diego también los casos de Herrera y Reissig (“Carnaval de Herrera y Reissig”) e incluso de Rueda, calificando alguno de sus haikus como “greguerías anticipadas” (cfr. *Obras Completas, Tomo VII*, p. 241). Sobre la relación de Herrera y Reissig con el creacionismo, cfr. Granados y Estévez, “Modernismo *versus* creacionismo: Herrera y Reissig frente a sus polémicas”, J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y Prosas*, Madrid, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999, p. 950.

⁴² G. Diego, *Obras Completas, Tomo I*, p. 392. Obsérvense las frecuentes aliteraciones: “punta”, “punta”, “arpa”, “playa”, “perímetro perfecto”, “puro arpegio”, “plegable”, “desplegaba”; “arpa”, “arquitecto”, “recorriendo”; la aliteración de líquidas en los tres

En este caso, las frecuentes aliteraciones se refuerzan con las rimas internas asonantes (“arquitecto” / “recorriendo”; “perfecto” / “arpegio”), la rima consonante (“venerable” / “plegable”), el poliptoton (“plegable” / desplegaba”) y el ritmo yámbico de los versos primero y cuarto. Las aliteraciones parecen engendrarse unas a otras creando un *continuum* musical, volviendo hacia atrás para buscar concordancias (como “arpegio” que reenvía a arquitecto). En los *Poemas adrede* pretende llegar Gerardo Diego a la música pura, no mero halago sonoro, sino creación no figurativa⁴³. Para él, la poesía es Música, no quiere decir nada, puro fluir de imágenes múltiples⁴⁴. Pretende distanciarse así de la rima “machacona” modernista (aunque, posteriormente, encuentra G. Diego en Darío el germen de un compás elástico, que inventa “a cada verso, a cada sílaba el capricho”⁴⁵).

La vanguardia desplaza la primacía que la Música había gozado desde el Romanticismo a favor de las artes plásticas⁴⁶. Diego, sin embargo, vuelve a otorgar esta preeminencia a la Música precisamente como concreción de su planteamiento cubista: como ha afirmado José Luis Bernal, “el componente geométrico que instiga a la abstracción en la pintura pura se corresponde con el

últimos versos se prolonga en el primero de la siguiente sextina: “flor de la brisa o fruta agraz del viento”.

⁴³ G. Diego, Gerardo, *Obras Completas, Tomo VI*, p. 383:

Poemas adrede quiere decir que son poemas que no quieren ser más que eso, poemas, que no persiguen otra intención sino la declarada, exclusiva, redomadamente poética. Hasta el punto de que la irrealidad e inverosimilitud de su continuidad que adopta una apariencia de contenido retórico se aproxima a la poesía que no es más que gesto, música en el puro sentido de la palabra, no en el fácil de halago sonoro. O, si se quiere, anticipa ciertos ensayos de pintura no figurativa.

⁴⁴ Cfr. “Las posibilidades del creacionismo”, *ibíd.*, p. 169.

⁴⁵ G. Diego, “Ritmo y espíritu en Rubén Darío” en G. Diego, *Obras Completa, Tomo VII. Prosa Literaria, vol. 2*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 272. Cita también en este texto a un autor del siglo II después de Cristo que “comprueba [su] intuición de que la elasticidad del verso –de la melodía– empuja en todos los sentidos y, por lo tanto, puede producir efectos de retroceso, y no imaginarios, sino hasta cierto punto reales”.

⁴⁶ Cfr. G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia II*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 215: “De este modo, el poema prescinde de sus cualidades auditivas –sonoras, musicales, retóricas– y tiende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible, que entre por los ojos”.

componente rítmico en la poesía pura o musical”⁴⁷. Por ello, aunque rechace teóricamente las calidades materiales de la misma, enfrentándose al simbolismo, adopta su instrumento (la aliteración), si bien extremándolo, considerándolo por una parte puro juego no mimético en el que la palabra se desembaraza de su significado (perdiendo así su función comunicativa utilitaria⁴⁸), por otra, elemento estructurante de la obra. Frente a la analogía, pues, la autoconciencia y la parodia. El uso continuado de la aliteración es un recurso barroco, que originaba incluso la poesía desconcertada, puro rumor de palabras, de quien se dejaba llevar por el sonido (cacozelia)⁴⁹. En la *Fábula* se potencia igualmente este fluir sin obstáculos del lenguaje con la supresión de los signos de puntuación (que contrasta, al mismo tiempo, con los férreos principios estructurantes ya analizados).

Estos procedimientos paródicos se refuerzan con la aparición de un léxico eufónico propio de la poesía modernista (“torre”, “jardín”, “góndola”, “correspondencia”, “marqueses”, cipreses”, “mandolina”, “glisar”, “arpegios”, “arpa”) o clásica (“ciervo”, “flores”, clavel”, “céfiro”, “plumas blancas”).

La parodia remite, por tanto, al modelo barroco y tardo-modernista. En la parodia barroca el autor toma conciencia de los códigos literarios en juego y produce la “deconstrucción del sistema lírico que los inserta y los confronta diacríticamente”⁵⁰, subvierte el léxico y los tópicos de la lírica petrarquista culta, destruyendo su ideal sublime mediante el humor. Igualmente, el sublime modernista es confrontado con la realidad cotidiana y prosaica en autores como Lugones y Herrera, y sus tópicos y clichés son presentados irónicamente. La Vanguardia, como movimiento antirromántico, anti-simbolista, anti-modernista enlaza, precisamente, con los poetas que desmontaron desde el interior del modernismo su propio sistema de referencias. Gerardo Diego, que se inició como poeta dentro de la sensibilidad modernista⁵¹, reacciona mediante la parodia de su

⁴⁷ J. L. Bernal, «Creacionismo y neogongorismo en la poesía “adrede” de G. Diego», en J. L. Bernal (ed.), *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸ Cfr. M. Casamitjana, *op. cit.*, pp. 62-66.

⁴⁹ Cfr. A. Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 47.

⁵⁰ A. Carreño, “Prólogo”, en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, p. LXXX.

⁵¹ Cfr. M. Hernández, “Pregerardo antediego: Ofrenda a Federico Chopin” J. L. Bernal(ed.), *op. cit.*, pp. 25-42.

código literario⁵² y entronca con la ironía de Valle-Inclán⁵³, Lugones o Herrera⁵⁴, considerando el creacionismo la superación del simbolismo⁵⁵: la reivindicación de Diego en *Imagen*, “partir del humorismo funámbulo y acróstico”, manifiesta esta relación.

El humor de la vanguardia es la “huida de lo grandioso”⁵⁶, la deconstrucción de lo sublime romántico-modernista (“Antirromanticismo” se titula un artículo de G. Diego en el que reflexiona sobre la versificación humorística y la poesía burlesca⁵⁷). En la *Fábula* se manifiesta mediante el contraste entre la retórica analizada y la nueva sensibilidad vanguardista (como manifiesta el autor comentando los *Poemas Adrede*):

Pensaba yo que el contraste entre el molde clásico o prerromántico o casi modernista, y la sustancia disparatadamente arbitraria sin más ley que la proporción interna y las sugerencias recíprocas de las imágenes, podía dar resultados sabrosos⁵⁸.

3. LA IMAGEN CREACIONISTA EN LA FÁBULA

Junto a la parodia, la imagen (elemento central de la retórica creacionista) se nos presenta así como fuente de comicidad. Ésta, según afirma Huidobro, es la unión de dos realidades lejanas. La arbitrariedad confunde lo elevado y lo bajo, lo sublime y lo grotesco, lo bello y lo feo, como afirma Gómez de la Serna citando a Hipólito Taine:

Como procedimiento artístico, confunde todos los estilos, mezcla todas las formas, acumula alusiones paganas a reminiscencias bíblicas,

⁵² Cfr. el comentario a “Nocturno funambulesco”, en J. B. Pérez, “Las trenzas de la cometa: En torno a la aventura creacionista de Gerardo Diego”, en J. L. Bernal (ed.), *op. cit.*, pp. 100-101.

⁵³ En un artículo de 1967, “Valle-Inclán, pintor”, Diego lo denomina cubista y futurista. Cfr. G. Diego, *Obras Completas, Tomo VII*, pp. 357-359.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 630.

⁵⁵ Cfr. G. Diego, “Vicente Huidobro (1893-1948)”, en G. Diego, *Obras Completas, Tomo VIII*, pp. 186-187.

⁵⁶ Cfr. I. Ordeig de Olazábal, “*Carmen y Lola*, la revista de poesía de Diego”, en J. M. Barranón, y A. Muñoz Alonso (eds.), *Gerardo Diego (1896-1996)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 93.

⁵⁷ G. Diego, *Obras Completas, Tomo VIII*, pp. 1170-1171.

⁵⁸ G. Diego, *Obras Completas, Tomo VI*, p. 382.

abstracciones germánicas a términos técnicos, la poesía al argot y los arcaísmos a los neologismos. La libertad subjetiva que degenera en arbitrariedad varía indefinidamente la perspectiva del humorismo, mirando lo grande desde lo pequeño y viceversa, y convirtiendo lo sublime en ridículo y lo ridículo en sublime, toca de esta suerte en el límite del absurdo, hace núcleo de su inspiración el contraste, y con él la parodia y la paradoja para llegar a una risa triste o ironía sublime que conserva un dejo cariñoso o simpático hacia lo mismo que se zahiere y censura. (...) El humorismo es *lex inversa* (...). Con excesiva preferencia hacia los contrastes, (...) el humorista aparece ante todo como un escritor autónomo, y el humorismo como una poesía equívoca (...)⁵⁹.

Dos son aquí las ideas fundamentales que expone Gómez de la Serna y que destaca también G. Diego: el contraste (y, con él, la parodia) y la subjetividad arbitraria. Éste (que en un artículo compara las obras de Ramón y Lope de Vega⁶⁰) une imagen y humor en diversos trabajos en los que estudia poetas del Barroco. Según Diego, la gracia en Lope de Vega “suele brotar por la sorpresa del inesperado contraste”⁶¹, creando mediante la imagen una realidad nueva y maravillosa:

(...) Con la invención plena de una imagen que ya no es de ningún modo metáfora, sino realidad nueva, inventada, atrae las materias más dispares para hacerlas fulgurar en una sola proposición, disparatada en términos racionales, maravillosa, sensual, floral, poética en su fulguración poética⁶².

En su ensayo de 1924, “Un escorzo de Góngora” (que tanta relación guarda con la *Fábula*), observa en las composiciones cómicas del poeta cultista el efecto poético que produce “el choque de las imágenes más selectas con las realidades más humildes”⁶³, encontrando en esta producción los acentos más actuales del arte de Góngora. El contrapunto irónico a toda nota de emoción poética es el procedimiento –según Diego– de la poesía contemporánea, siendo su base la barroca unión de opuestos: “Nadie se asusta hoy de que se unzan los colores, los timbres, los vocablos más antagónicos, si para ello hay una razón estética. Cuanto mayor la distancia, más limpia e intensa la gracia de la impresión”⁶⁴.

⁵⁹ R. Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, pp. 212-213.

⁶⁰ Cfr. “Lope y Ramón”, en G. Diego, *Obras Completas, Tomo VIII*, pp. 143-168.

⁶¹ “Levantarse azucenas en camisa”, en G. Diego, *Obras Completas, Tomo VI*, p. 769.

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.*, p. 795.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 796.

Frente al lugar común del retrato de Galatea en el *Polifemo*, prefiere la renovación de los tópicos en el de Tisbe. Habría un paralelismo entre el Góngora culto de las composiciones serias (donde el artificio produce empalago) y el modernismo, así como entre sus obras burlescas y paródicas y la Vanguardia⁶⁵.

La unión de realidades lejanas y aun opuestas (la imagen creacionista, en definitiva) es el germen poético de la *Fábula de Equis y Zeda*. Por una parte se mezclan los semas de persona, animal, objeto inanimado, sustantivo inmaterial⁶⁶: así encontramos la animalización de objetos (“cerca del valle donde un puente ha inflado / el lomo del calor que se avecina”⁶⁷), la animación de figuras geométricas⁶⁸, la conversión de éstas en objetos concretos y la aplicación a ellos de adjetivos de color⁶⁹; la animalización⁷⁰ o personificación⁷¹ de fenómenos de la naturaleza; el hombre se animaliza⁷², se retrata como figura geométrica⁷³. Se unen

⁶⁵ Cfr. la diferencia que establece entre la pintura impresionista y la de hoy (ibíd.). Cfr. también el artículo “Rueda, colorista”, en G. Diego, *Obras Completas, Tomo VII*, pp. 240-242. Cfr. igualmente la equiparación de Góngora y la crítica al modernismo en Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 224:

Góngora es el poeta que se salva entre culteranos y eglógicos, porque pone en todas sus cosas guasa poética, displicencia llena de desfachatez, burla en la sutileza, broma última en la galantería y retuerce el cuello del cisne poético en un último garabato que es esencialmente humorístico.

⁶⁶ Sobre el empleo de estos recursos en la Vanguardia, cfr. Martín Casamitjana, *op. cit.*, pp. 198-265.

⁶⁷ G. Diego, *Obras Completas, Tomo I*, p. 391. Compárese con la siguiente metáfora de Herrera y Reissig: “hincha su giba la unciosa / cúpula” (J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999, p. 62).

⁶⁸ Ibíd., p. 396: “Desde el plano sincero del diedro / que se queja al girar su arista viva”.

⁶⁹ Ibíd., p. 391: “gentil distribuidora del abstracto / óvalo verde de la recompensa” (aquí, además, se unen adjetivos contradictorios). Esta aplicación de un adjetivo de color a un sustantivo abstracto procede de Lope (“sale a la aurora en verde error la rosa”), ejemplo comentado por G. Diego en “Lope y Ramón”, p. 154.

⁷⁰ Ibíd., p. 392: “El viento que de todo hace botellas / y orejas tiernamente desdobladas / recogía su cola de ocho huellas para entrar previo aviso de palmadas (...)”.

⁷¹ Ibíd., p. 393:

y el ciprés que de viejo el filo pierde
aprendía el dialecto cortesano
porque es común a sauces y a cipreses
nivelar presupuestos de marqueses.

⁷² Ibíd., p. 395: “iba el galán ladrándole el aviso”.

cualidades incompatibles: a objetos duros se le aplican acciones sólo posibles para los blandos⁷⁴, animales terrestres son emparentados con lo celeste (“el caracol hermano de la nube” –lo bajo y lo alto se enlazan–). Direcciones diversas convergen: “El asfalto hacia atrás sube hasta el mito”⁷⁵. Se unen registros diferentes: el lirismo se combina con términos matemáticos⁷⁶, lo sublime e inmaterial se junta con lo bajo material⁷⁷, lo poético se funde con lo prosaico⁷⁸.

Se subvierten así los principios de identidad, de contradicción y de causalidad, de manera que la realidad se vuelve líquida, ligera, maleable. Esta subversión de la estabilidad contrasta con la retórica clásica y la sintaxis compleja, contraponiendo la estructura formal, trabada y lógica, al contenido fragmentario y contradictorio (la imagen creacionista): oraciones causales absurdas⁷⁹, incongruencia entre prótasis y apódosis en oraciones condicionales⁸⁰, oraciones consecutivas ilógicas⁸¹.

⁷³ Así en el retrato cubista de la dama. *Ibíd.*, p. 395: “ella llevaba por vestido combo / un proyecto de arcángel en relieve / Del hombro al pie su línea exacta un rombo”.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 392: “alisaba sus cuernos y extendía”.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 400.

⁷⁶ Se enlaza, nuevamente, lo material y lo inmaterial. *Ibíd.*, p. 400: “Tú torcerás también cifras fatales / y el guarismo hilarás de los mortales”. Compárese con los siguientes versos de Herrera y Reissig (*op. cit.*; p. 69):

Yo sumaré a tu guarismo
Unitario de Gusana
La equis de mi Nirvana
Y el cero de mi ostracismo.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 395: “Amor amor obesidad hermana / soplo de fuelle hasta abombar las horas”.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 397: “Para ti el arrebato de las algas / y el alelí de sálvese el que pueda”.

⁷⁹ Cfr. *ibíd.*, p. 393:

una oruga dentada se pasea
por disciplina y por que nadie intente
aprovechando ausencias de algún verbo
aclimatar dentro del arpa al ciervo

Las oraciones finales (causa final) incongruentes se multiplican a lo largo del poema: “Príncipes del azar gusanos leves / para pasar el rato entre las nieves”; “para cantar de ti dame tu huella / la cruzaré de cuerdas de violines”.

⁸⁰ Cfr. *ibíd.*, p. 396:

Si tus piernas que vencen los compases

El punto de partida de la imagen es la metáfora⁸², pero los objetos no sólo sustituyen a otros sino que se convierten en ellos⁸³; al mismo tiempo la multiplicidad de las imágenes aleja el discurso de la realidad; éstas se van engendrando unas a otras, independientes de toda mimesis:

Quién será que elimine la pendiente
graduando a flor de nubes su desvío
quién a los naipes fabulosamente
reducirá el color en descarrío
quién si la muerte llama por tres veces
dejará de entregar oros y peces⁸⁴

Se llega así a un fluir de imágenes ilógicas, a un discurso irracional y absurdo (paso que no dieron Lugones o Herrera y Reissig, pero que se produce en algunas parodias del estilo gongorino⁸⁵). Esta poesía rompe la relación con la realidad (G. Diego compara sus poemas adrede con la pintura no figurativa), consciente de ser pura creación, palabra que se engendra a sí misma, como se observa en las referencias metapoéticas⁸⁶.

silencioso el resorte de sus grados
si más difícil que los cuatro ases
telegrama en tu estela de venados
mis geometrías y mi sed desdeñas
no olvides canjear mis contraseñas

⁸¹ Cfr. *ibíd.*, p. 397: “Yo peces te traeré –entre crisantemos / tan diminutos que los dos lloremos”.

⁸² Así se observa en las siguientes: “duchaba el sauce el beneficio verde / renovando su llanto meridiano” (*ibíd.*; p. 393); “el ciervo bueno / (...) / el doble esquí nacido de su seno / con deportiva vocación lamía” (*ibíd.*, p. 392); “metro plegable, desplegaba el rayo” (*ibíd.*).

⁸³ *Ibíd.*, pp. 393-394:

su barba el arquitecto abre y bifurca
y a bordo de ella costas de arpa surca

A bordo de ella góndola en dos puntas
góndola barba al viento que la estira (...)
a bordo de su barba navegaba.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 400.

⁸⁵ Cfr. el soneto de Lope “Cediendo a mi descrédito anhelante”.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 391:

Estas oposiciones continuas, como comenta G. Diego, son la causa del humor. La imagen múltiple no es un artificio culto de poeta aristócrata, sino un juego que busca la sorpresa y la novedad continuas. Como señala el propio autor en “Defensa de la poesía”, “el poeta es a la vez un filósofo riguroso y un insaciable jugador de azar, caprichoso y antojadizo”⁸⁷, un niño que juega con juguetes, recibidos como regalos inesperados. Lo lúdico atenta contra la concepción trascendente del arte del modernismo, destruyendo mediante la parodia y la ironía lo sublime (Huidobro pretende lograr un “sublime de bolsillo”⁸⁸); de esta forma se regresa a la concepción del humor de Jean Paul Richter, nuevamente al Romanticismo⁸⁹.

El humor, pertenece (según el propio G. Diego) a la “rama [de la literatura] romántica, subjetiva, individual y característica”⁹⁰, de modo que entronca con la libertad creadora (“non serviam”) que es uno de los principios básicos de este movimiento vanguardista⁹¹: se manifiesta, por ello, en la imagen libre que prescinde de la mimesis uniendo contrarios⁹².

una torre graduada se levanta
orientada al arbitrio del que canta

torre virtual que medra al simple tacto
y se deja inclinar si alguno piensa.

⁸⁷ G. Diego, *Obras Completas, Tomo VI*, p. 189. Sobre el juego en Diego, cfr. J. L. Bernal, “El elemento lúdico en Gerardo Diego: entre la trascendencia y lo deportivo”, en Morelli (ed.), *Ludus: Cine, Arte y Deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pretextos, 2000, pp. 187-197.

⁸⁸ Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 238.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 26:

Si había advertido Schiller la posible preeminencia moderna de la comedia, Jean Paul Richter intentaría mediante el Humorismo la sustitución categorial última de lo Sublime. El Humorismo, que presupone lo Sublime destruido y configura un procedimiento de cajas chinas al modo fichteano del *yo*, pero multiplicado mediante la introducción sucesiva de la finitud en la infinitud y viceversa, representa la subjetividad última que lo inunda todo, el sujeto que se pone a sí mismo como absoluto dominador de la forma y del contenido del arte. Así lo reconoció Hegel, declarando al Humorismo el momento final del arte romántico y del Arte.

⁹⁰ “Centenario de Miguel de los Santos Álvarez”, en G. Diego, *Obras Completas, Tomo VII*, p. 100.

⁹¹ Cfr. *ibíd.*:

4. RÉGIMEN DE LA IMAGEN

Pese a la exuberante proliferación libérrima de imágenes que podemos contemplar en la obra, existe una unidad de fondo que conduce al lector por el incesante piélago de metáforas creacionistas. Esta unidad (de carácter elemental) procede de lo que Gilbert Durand denominó “metáforas axiomáticas”, las realidades dinámicas (de movimiento) que, como “categorías del pensamiento”, constituyen el punto de partida de una clasificación de los símbolos, las metáforas de base o grandes categorías vitales de la representación⁹³. La organización es muy simple: un movimiento de ascensión, vuelo o ligereza etérea que abarca los dos primeros tiempos precede al descenso de “Desenlace”. Esta tensión se representa ya en el “Brindis” en la figura del aviador que asciende a lo más alto venciendo cualquier obstáculo. Al impulso de vuelo va unido un deseo de pureza: “A ti Basilio en igualdad de clima / con los signos más puros del paisaje / a ti que rozas la rebelde cima / con sólo acariciar el fuselaje”⁹⁴. El régimen diurno que preside la *Fábula* se fortalece por la propia forma en que está construida (analizada anteriormente), pues ésta acentúa dos rasgos primordiales del régimen diurno: solidez y agigantamiento⁹⁵.

La “Exposición” está dominada por el elemento aéreo. Aparecen elementos arquitectónicos que simbolizan la altura y la verticalidad: la torre que da comienzo al poema irguiéndose sobre el valle (“una torre graduada se levanta /

Porque el humor es un elemento subjetivo, es la reacción del escritor frente a las impresiones de fuera, reacción que se manifestará tanto más acusada, cuanto con más libertad, sinceridad y desparpajo se muestre la personalidad del creador. El humor nace siempre de un contraste entre la apariencia objetiva y la visión subjetiva; en esto creo que coinciden todos sus teóricos.

La unión de subjetividad, ironía y destrucción de la mimesis se encuentra ya en el Romanticismo (cfr. Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 26).

⁹² Sobre la relación entre humorismo y anti-mimesis, cfr. Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 231.

⁹³ Cfr. la introducción de G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.

⁹⁴ G. Diego, *Obras completas, Tomo I*, p. 391.

⁹⁵ También podría observarse la oposición entre horizontalidad y verticalidad en la “teoría musical contrapuntística” que domina sus composiciones, como ha estudiado J. Barroso Castro, «Fenomenología de la Creación: “Tempo” y sensibilidad en *Imagen* de Gerardo Diego», en J. M. Barrajón (coord.), *Gerardo Diego (1896-1996)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1997, pp. 46-49.

orientada al arbitrio del que canta”), una muralla que se une al vuelo (“muralla en torno de una llave inversa / en que vuela un color por todo amigo”), sus almenas (“en la almena más alta un ciervo bueno”), una azotea, los peldaños de una escalera. La naturaleza también se articula en esta parte en torno al eje de la verticalidad y la altura: la nube, los árboles (“sauce”, “ciprés”, “olivo”⁹⁶), el firmamento, el sol, las estrellas, la luna, el ave, las alas. Igualmente, mediante la metáfora, se transforman instrumentos fabricados en elementos de la naturaleza ligados a la altura: “-metro plegable- desplegaba el rayo”.

El viento está presente durante toda esta parte: “el viento que de todo hace botellas / (...) / recogía su cola de ocho huellas / para entrar previo aviso de palmadas” (se observa aquí su personificación), “flor de la brisa o fruta agraz del viento”, “múltiple uve de alas en el viento”, “góndola barba al viento que la estira”. Como hemos podido observar en los ejemplos, este elemento es inseparable del movimiento y transporta al lector a la ensoñación del vuelo: “en que vuela un color por todo amigo / del olivo al secreto y viceversa / sin saber – emisario a la jineta- / cuál de los polos es el de la meta”⁹⁷; “hacia la llama en ave de la borla / múltiple uve de alas en el viento”; “Exposición” culmina con la figura del arquitecto navegando por el aire sobre su barba⁹⁸. Toda la naturaleza se convierte en un “perpetuum mobile”, en un artilugio sin pausa:

Flor de la brisa o fruta agraz del viento

⁹⁶ Como señala Bachelard (*El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 251) el árbol es una imagen vertical y verticalizante, una “fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul”. Señala también (ibíd., p. 259) su relación con la imagen de la torre.

⁹⁷ G. Diego, *Obras completas, Tomo I*, p. 392. Se observa aquí el incesante correr de un extremo a otro.

⁹⁸ Encontramos una imagen de la voluptuosidad dichosa y tranquila. Cfr. G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 58:

Para ciertos soñadores, la barca del sueño, que se balancea sobre las olas, abandona insensiblemente el agua por el cielo. (...) El principio de la continuidad de las imágenes dinámicas del agua y del aire no es otro que el *vuelo onírico*. Así, desde que se comprende el sentido profundo de la dicha acunada, desde que se la relaciona con la dulzura de los viajes oníricos, el viaje aéreo aparece como una trascendencia fácil del viaje sobre las olas: el ser mecido en su cuna, muy cerca de la tierra, es ahora mecido por los brazos maternos. Experimenta el grado superlativo de la dicha acunada: la dicha transportada. Se explica, entonces, sin dificultad que todas las imágenes del viaje aéreo son imágenes llenas de dulzura.

aquí y allá giraba en engranaje
 empujado con mutuo vaivén lento
 mecanismos del peine y del paisaje
 paisaje virginal que se desvela
 a la dócil caricia paralela⁹⁹

La ascensión es el movimiento fundamental en esta parte, que se une al vuelo¹⁰⁰, y ambos se funden con el eje vertical a través del simbolismo de la casa: “Desde el sótano así hasta la azotea / en espiral de cláusula ascendente / una oruga dentada se pasea”¹⁰¹. Igualmente la naturaleza se encuentra dominada por este eje (transformándose las estrellas en una columna):

Pero mientras el sol por contrapeso
 al sumirse en la bolsa de conciencia
 hace ascender al firmamento impreso
 en ceremonia de correspondencia
 y todas las estrellas salvo alguna
 en columna gradual miden la luna¹⁰²

“Amor” prolonga esta red metafórica: “alas remotas” (que se asocian a las manos o en las que éstas se convierten), “de plumas blancas casi gaviotas”, “globos”, “céfiro”, “luna”, “estrella”, “raíz de la columna vespertina”, “gas”. El momento del año en el que se produce el encuentro está marcado por la ingravidez y la inmaterialidad¹⁰³: “Era el mes que aplicaba sus teorías / cada vez que un amor nacía en torno / cediendo dócil peso y calorías / cuándo por caridad ya para adorno”¹⁰⁴. La mujer se identifica con un “arcángel”, con la luna, aparece “bien inflada de un gas” y recibe el nombre de “voladora” por parte del

⁹⁹ G. Diego, *Obras completas*, Tomo I, p. 392.

¹⁰⁰ Cfr. *Ibíd.*, p. 393:

El arquitecto en posesión de orla
 aplica ya peldaños de incremento
 hacia la llama en ave de la borla
 múltiple uve de alas en el viento

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 393. Esta imagen remite a la segunda estrofa de la “Exposición”: “una tarde de esas en que sube / el caracol hermano de la nube”.

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Bachelard ha calificado el instinto de ingravidez como uno de los más profundos de la vida. Cfr. G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 42.

¹⁰⁴ G. Diego, *Obras completas*, Tomo I, p. 395.

arquitecto. Su imagen, pues, se muestra purificada, desmaterializada (véase también su asociación con la nieve), pues como afirma G. Durand “el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el ave animal sino el ángel; toda elevación es isomorfa de una purificación, por ser esencialmente angélica”¹⁰⁵.

La ensoñación del vuelo se une por tanto con la fuerza desbordante de la vida (la juventud que no conoce obstáculos), el éxtasis o la libertad pura¹⁰⁶; implica una “materia ingrávida” o bien la conversión del hombre en solo espíritu. Todos estos elementos son, igualmente, metaliterarios, pues remiten a la figura del poeta creacionista-cubista, liberado de la sujeción a la materia para moverse según la voluntad de poder del intelecto. Esta voluntad de poder, dentro del carácter axiomático que entrañan siempre las metáforas de altura (pues toda valoración es una verticalización), queda realzada como polo positivo, al ser unida a los valores anteriormente señalados.

El vuelo, sin embargo, se interrumpe bruscamente en “Desenlace”¹⁰⁷, donde la fuerza ascendente es reemplazada por una de sentido opuesto. Sigue presente el eje de la verticalidad, que va a realzar la caída: las torres aparecen anudadas (“atando un nudo en torno a cada torre” –símbolo vinculado a la temporalidad y la muerte¹⁰⁸–), la luna (esbelta, pues se mantiene la metáfora axiomática) se muestra amenazadora (“acecha”) y se asocia en esta ocasión también a la muerte¹⁰⁹, las montañas –con las que se identifica la relación– son inmensas pero escasas (“La historia ya de los amantes fieles / se reduce a muy pocos Apeninos”),

¹⁰⁵ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 139.

¹⁰⁶ Cfr. G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 47.

¹⁰⁷ La última estrofa de “Amor” podía anticipar –si bien de modo ambiguo, imperceptible– el descenso de la última sección: “se dejó resbalar por dos rieles”.

¹⁰⁸ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 111:

El lazo es la imagen directa de las “ataduras” temporales, de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte. Con mucha frecuencia, en la práctica del sueño diurno el rechazo a la ascensión, a la elevación, es figurado por una notable constelación: “Lazos negros que atan al sujeto por detrás hacia abajo”.

Comenta también Durand una cita de Mircea Eliade aplicable igualmente a “Desenlace”: “Los lazos, las cuerdas, los nudos, caracterizan a las divinidades de la muerte”.

¹⁰⁹ G. Diego, *Obras completa, Tomo I*, p. 399: “La luna acecha esbelta sin remedio / el cero ocho de los vendavales / y con la muerte se equilibra el tedio”. Como afirma Durand (*Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 106), la luna está indisolublemente unida a la muerte, pues como epifanía dramática del tiempo crece y disminuye.

la imagen arquitectónica clásica de orden, exactitud y perfección se empaña por el descenso (“Es la hora exacta de los capiteles / que pliegan sus follajes convecinos”), las alas no pueden volar (“juntos los pies unidas tus dos alas”), el viento se ha transformado en vendaval. Los árboles, presentes también en esta sección aparecen ligados a la muerte (su ascenso parece torcerse):

Árbol filial para el dolor nacido
 álamo tierno de vicisitudes
 Tú también como el astro arrepenido
 sin precisión de brisa no lo dudes
 tú torcerás también cifras fatales
 y el guarismo hilarás de los mortales¹¹⁰

A este eje, omnipresente en las secciones anteriores y constante también en “Desenlace”, se opone la horizontalidad, el plano, elemento simbólico negativo, pues representa la caída y la finitud. Se manifiesta mediante imágenes geométricas, como simples vectores que señalan el movimiento sin marcha atrás de la muerte. Los primeros versos crean ya la atmósfera de toda esta parte: “Todo es pendiente que al patín convida / Por el plano inclinado de elegancia / resbala de pie”. Esta imagen vuelve a repetirse, formando anáfora, en el primer verso de la segunda estrofa (“todo es pendiente”), se reitera en la cuarta estrofa (“pendiente sin opción pendiente en suma”) y en el primer verso de la séptima (“quién será que elimine la pendiente”). Imágenes geométricas semejantes se repiten a lo largo de “Desenlace”, ligadas a un movimiento veloz e irremediable, como “recta” (“si aquí en mi pecho -ay- la recta embalas”), “plano” (“plano inclinado”, “por el plano elegante en desniveles”) o “paralelas”:

Por eso en impudor de paralelas
 flechado de recíprocos espejos
 el otoño nacido entre vihuelas
 se nos va lejos cada vez más lejos
 Ya apenas se le huele en nuestros trajes
 el vuestro el tuyo el mío el de los viajes¹¹¹

En este último ejemplo podemos observar cómo las imágenes geométricas se unen a las imágenes tradicionales que se encuentran asociadas a la muerte. Al

¹¹⁰ G. Diego, *Obras completas, Tomo I*, p. 400. Obsérvese cómo también el astro se encuentra acompañado de un participio que empaña su sentido positivo, neutralizando el valor que tenía en las secciones anteriores.

¹¹¹ *Ibíd.*

mismo tiempo encontramos la que creemos que es la metáfora fundamental de “Desenlace”: el final de la vida como viaje. Finalmente, la horizontalidad se potencia con una red de imágenes que contienen este sema (ligadas al suelo, a la tierra o al movimiento horizontal, frente a la altura que aparecía en las anteriores secciones): patín, río, arena, playa, asfalto, “ras”¹¹², “trenes”, círculos en el agua¹¹³. Cuando aparece el vuelo, lo hace sólo en pretérito, para indicar el final de la relación (“Dónde voló el arcángel del proyecto”)¹¹⁴.

Todo apunta (como hemos visto en numerosos ejemplos) a la muerte, que aparece frecuentemente, incluso personificada (llamando a la puerta): “quién si la muerte llama por tres veces / dejará de entregar oros y peces”. Esta representación alegórica de sabor medieval o barroco no es la única de “Desenlace”: el álamo que hila “el guarismo de los mortales” y tuerce sus vidas es, evidentemente, una Moira. La alegoría tradicional que se halla por excelencia ligada a este tema (el río) es una de las que vertebran este último movimiento de la *Fábula*. Así se manifiesta ya en la primera estrofa:

Por el plano inclinado de elegancia
resbala de pie el río pierna unida
Y la vida entre un margen de constancia
y otro de arena gris madura corre
atando un nudo en torno a cada torre¹¹⁵

Encontramos aquí desplegada la metáfora germinal de la alegoría tradicional (con el tenor y el vehículo enunciados): la vida se identifica con el río, que corre por “un plano inclinado”. Parece apuntarse también la razón por la que se produce este cambio en la *Fábula*. La vida se encuentra constreñida por el límite de la finitud (lejos del sueño del vuelo libre, del éxtasis joven interminable), que se representa en este caso por la constancia y la “arena gris madura” (la rutina, la falta de brillo y novedad, la pérdida de la juventud). El río aparece personificado,

¹¹² En esta imagen se une el plano horizontal a la velocidad y a la muerte a través de la figura del lebril (figura teriomorfa, propia del régimen diurno): “Es el juicio final de los lebreles / deliberado al ras de la garganta”.

¹¹³ Como en la nota anterior, encontramos aquí la horizontalidad y la inmanencia enlazadas con el acabamiento y la cerrazón: “al revés que si piedra el agua sonda / círculos sume y cierra onda tras onda”.

¹¹⁴ También la referencia a la ascensión va vinculada al pasado, como mitificación de lo perdido: “Mas ya el álamo aguza y silba el pito / y el asfalto hacia atrás sube hasta el mito”.

¹¹⁵ G. Diego, *Obras completas, Tomo I*, p. 399.

de manera que se une explícitamente al eje vertical y a la altura, así que el contraste con la caída y la velocidad de la carrera horizontal hacia el fin resulta más poderoso: “Quién será río erguido que patinas / juntos los pies unidas tus dos alas / quién adivinará cuándo te inclinas / si aquí en mi pecho –ay- la recta embalas”¹¹⁶.

El fluir del río, símbolo del paso inexorable del tiempo, se refuerza con la aparición continua del elemento acuático: “regadío consumado”, “espuma”, “peces”, los círculos del agua (“al revés que si piedra el agua sonda / círculos sume y cierra onda tras onda”), el barco que zarpa o, en nueva vinculación tradicional, las lágrimas (“sollozo sin pistola abandonado”) y el espejo¹¹⁷. La única variedad de árbol que se cita en “Desenlace” (frente a “Exposición” en que aparecía el olivo, el sauce, el ciprés, o “Amor”, donde encontramos el cedro) es el álamo, que crece junto a los cauces de los ríos y en el poema se une a la tristeza y la separación: “Árbol filial para el dolor nacido / álamo tierno de vicisitudes”¹¹⁸. La presencia del álamo no es casual, pues se extiende a lo largo de tres estrofas y se personifica. Si el aire (con los rasgos ya analizados) imperaba en las dos primeras secciones, en “Desenlace” es el agua (con su inevitable correr a ras de suelo) el elemento que articula el conjunto.

Esta aparece, como vimos en el párrafo anterior, unida al viaje que muestra la separación de los amantes:

Dónde va con su barba el arquitecto
si de la playa se alejaba el arpa
Dónde voló el arcángel del proyecto
y ella –rombo o clavel- a qué hora zarpa¹¹⁹

El viaje se presenta a la imaginación como infinito, acentuando así la melancolía de la pérdida irreparable, de la ausencia¹²⁰. Junto al barco, encontramos los trenes, símbolo también de la despedida. Sin embargo, los

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 400.

¹¹⁷ Sobre el agua como espejo originario y el espejo como elemento líquido e inquietante, cfr. Durand, *op. cit.*, pp. 104-105.

¹¹⁸ G. Diego, *Obras completas, Tomo I*, p. 400. En una composición tan otoñal, en la que aparece parodiada toda la imaginería simbolista, este árbol remite a los “álamos del río” de la sección “Campos de Soria” de *Campos de Castilla*.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 399.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 400: “el otoño nacido entre vihuelas / se nos va lejos cada vez más lejos / Ya apenas se le huele en nuestros trajes / el vuestro el mío el tuyo el de los viajes”.

medios de “locomoción” que cobran mayor relevancia en “Desenlace” destacan por su carácter antirromántico (dentro de la tensión irónica que pretende evitar cualquier recaída en lo sublime): el patín y la bicicleta. Ambos acentúan el sema de horizontalidad que se refuerza con la repetición de “asfalto”. La bicicleta, que aparece en la sección tanto directa como indirectamente (“en la pureza de los dos pedales”), se erige en símbolo final de la Fábula:

Es el juicio final de los lebreles
deliberado al ras de la garganta
Por el plano elegante en desniveles
la bicicleta inmóvil gira y canta
Oh cielo es para ti su rueda y rueda
Equis canta la una la otra zeda¹²¹

Concluye la composición con la tensión extrema entre lo alto y lo bajo: el cielo frente al “ras de la garganta”, el plano en el que se halla la bicicleta. La aspiración al vuelo, el éxtasis y la libertad pura se contraponen al movimiento “inmóvil” y terrestre por el que los amantes se deslizan: impulso sin fin ni meta, sin consumación, al que los dos protagonistas parecen encadenados. Esta ruptura del movimiento de ascensión se produce por la muerte del amor. La separación y la distancia entre los amantes se simboliza en la bicicleta (dos ruedas, dos pedales), que neutraliza, igualmente, el carácter sublime que podría tener la evocación al cielo (y la imagen de la rueda), al mismo tiempo que resta patetismo y seriedad al final de “Desenlace”. Como avanzaba la segunda estrofa, concluye aquí –tras la pérdida del amor– la aspiración a la libertad de los anteriores movimientos:

Todo es pendiente y sin el ciervo ajeno
bello de regadío consumado
no tiñe nuestros dedos el sereno
éxtasis puntiagudo anaranjado
ni se detiene libre fija quieta
óptica de la fe la bicicleta¹²²

Como hemos podido observar en el análisis, existe una coherencia en el fluir de las imágenes en la *Fábula*, que se ordenan dentro de la oposición entre el impulso a la ascensión y el descenso, entre la verticalidad y la horizontalidad, entre la vida y la muerte. Este régimen polémico, antitético, que constituye la

¹²¹ *Ibíd.*, p. 401.

¹²² *Ibíd.*, p. 399.

base del poema refleja la dominante de posición analizada por Durand y que conforma el régimen diurno de la imagen. Éste presenta un “geometrismo mórbido”¹²³, primando la simetría, el plano, la lógica, concediendo un gran valor al espacio y al emplazamiento geométrico; por esta razón se antoja el régimen más concorde con la poética cubista que pretende llevar a cabo Gerardo Diego¹²⁴. De hecho, esta aspiración de toda la *Fábula* a la pureza y al vuelo es un propósito expresado explícitamente en el “Brindis” (“con los signos más puros del paisaje”). Este régimen de la separación termina expulsando el impulso erótico (que se emparenta con la temporalidad y la fugacidad de la carne) dentro de su afán de separación y su aspiración a la forma matemática, a la pureza¹²⁵.

CONCLUSIÓN. LA FÁBULA COMO TENSIÓN ENTRE OPUESTOS

La *Fábula* se estructura así como unión de opuestos. La parodia entraña ya la oposición entre el discurso de la Vanguardia sustentado en la imagen creacionista (que propicia, por una parte, la discontinuidad y la fragmentación, por otra, una libertad extrema –que produce una sorpresa y una variación continuas–) y la retórica clásica (en la que el poeta encuentra la continuidad, la repetición y la norma –así en la rima, la estrofa o la anáfora–). De este modo, la estructura se opone al germen poético de la obra (la imagen). Pero este mismo germen es una unión de contrarios, que subvierte lo dado (la realidad) para lograr una creación pura.

El régimen diurno de la imagen, que da cohesión al libre juego de la metáfora, se fundamenta igualmente en la antítesis. El sueño del vuelo, del éxtasis de la libertad sin trabas, de la pureza geométrica, encuentra el límite en el fluir de la temporalidad que corroe la carne y lleva a la muerte (protagonista de “Desenlace”), deshaciendo el amor. La *Fábula* desarrolla una aventura amorosa pero también poética, de manera que sugiere una interpretación metaliteraria: el

¹²³ Sobre el “geometrismo mórbido” y sus rasgos (predominio de la simetría, del plano, de la lógica más formal, valor supremo del espacio), cfr. Durand, *op. cit.*, pp. 192-193.

¹²⁴ El propio Durand (*op. cit.*, p.195) califica la visión del régimen diurno como “visión cubista”.

¹²⁵ G. Diego, *Obras completas, Tomo I*, p. 399: “La luna acecha esbelta sin remedio / el cero ocho de los vendavales / y con la muerte se equilibra el tedio / en la pureza de los dos pedales / Pendiente sin opción pendiente en suma / cruel como la conducta de la espuma”. La pureza se une a la separación (“en la pureza de los dos pedales”), la conducta de la espuma (símbolo diairético, de distinción y purificación por su blancura) es cruel, pues implica violencia y muerte.

propósito creacionista-cubista topa con los límites de la materialidad y fracasa. Encontramos una nueva variación sobre el mito del poeta Ícaro-Altazor¹²⁶, de la pureza de su propósito y su fracaso. Éste no puede separarse de la desgracia amorosa, dentro de la concepción que une Libertad, Amor y Poesía. Sin embargo, nos hallamos lejos de todo dramatismo, pues el propio decir (irónico y paródico) afirma la palabra poética como único absoluto: vuelo libre y lúdico sin fundamento, consciente de su limitación y su finitud (de las cuales se ríe), que aspira a dejar impresa en su caída el milagro instantáneo de la música y la imagen.

No ha de extrañar, según lo expuesto, un poema vanguardista compuesto como parodia barroca, pues el Barroco constituye el mayor antecedente de la revolución moderna¹²⁷. Éste desmonta la estética clasicista (su tónica y su estilo) en una representación consciente de sí, de su propia artificialidad¹²⁸; apartándose del referente, la obra se erige como un mundo, otra creación, que llama sobre sí misma la atención mediante una apoteosis del significante (“énfasis puesto en la materialidad y en la sugestión del signo verbal, bajo la especie de la profusión y la proliferación”¹²⁹) que elide la realidad¹³⁰. Se consigue de este modo una “superficie

¹²⁶ J. L. Bernal («Creacionismo y neogongorismo en la poesía “adrede” de G. Diego», p. 64) ha señalado cómo la *Fábula* “plantea el mito de la escritura poética” y lo relaciona con la obra de Huidobro.

¹²⁷ Cfr. Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁸ En ello consiste para Andrés Sánchez Robayna la modernidad de Góngora (cfr. *Íd. Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 54):

De ahí la “artificialidad” de que se ha hablado una y otra vez a propósito de las *Soledades*. En la medida en que la realidad aparece pensada, reconstruida, *doblada* en un texto que aspira a ser, él mismo, un mundo, los caracteres de ese texto habrán de ser y parecer necesariamente artificiales. La modernidad de Góngora reside en la *conciencia* de ese artificio, de esa representación del mundo que acaba siendo, ella misma, un mundo.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 184.

¹³⁰ Sarduy, *op. cit.*, p. 191:

El lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidente, adquiere – como el del delirio–, una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en los que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico – resorte, también, del síntoma– pierden su dimensión metafórica. Su sentido

metálica”, brillante, que es precisamente el efecto perseguido por el poeta, según afirma en “Curva y estrofa”:

Un amigo mío me decía comentando los versos de cierto poeta que le producían la sensación de un mecanismo de acero, de una bella y sobria armonía de utilidades como la de un buque de guerra o la de un automóvil bien resuelto. Y yo le contestaba que esa era precisamente la meta deseada, perseguida de mis pobres ensayos. No descansar hasta que las estrofas se acerasen, relucieran, con el bruñido liso y mate de las superficies mecánicas¹³¹.

Pero este neobarroco ha de ser calificado (siguiendo a Sánchez Robayna) como “barroco de la levedad”, pues ha perdido todo el carácter “trascendental y atormentadoramente finalista” que define las obras del Barroco histórico, pero reproduce sus propuestas formales y les rinde homenaje¹³². G. Diego, mediante la imagen-humorística y el molde paródico, transfigura el mundo para dejar ante el lector una forma en la que la realidad es una maravilla y una sorpresa constantes, puro vuelo. Más que de creacionismo, habría que hablar, siguiendo al propio poeta, de Loperrealismo. Porque la Fábula, sin recluirse en ningún universo estético, también “se mantiene en la levedad airosa de la gracia”, a través de unos versos que resplandecen con una “luz y ligereza que los salva de la frivolidad”¹³³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AULLÓN DE HARO, P., *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XXVIII, 2000.
- BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1958.
- BARRANJÓN, J. M. y MUÑOZ ALONSO, A. (eds.), *Gerardo Diego (1896-1996)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- BERNAL, J. L. (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.
- DIEGO, G., *Obras Completas, Tomo I. Poesía*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- DIEGO, G., *Obras Completas, Tomo VI. Prosa Literaria, vol. 1*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- DIEGO, G., *Obras Completas, Tomo VII. Prosa Literaria, vol. 2*, Madrid, Alfaguara, 2000.

no precede la producción; es su producto *emergente*: es el sentido del significante, que connota la relación del sujeto con el significante.

¹³¹ Cit. de J. L. Bernal, *op. cit.*, p. 48.

¹³² Sánchez Robayna. *op. cit.*, p. 186.

¹³³ G. Diego, *Obras Completas, Tomo VI*, p. 753.

- DIEGO, G., *Obras Completas, Tomo VIII. Prosa Literaria, vol. 3*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- EGIDO, A., *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio, Tomo I*, Madrid, Castalia, 2001.
- HERRERA Y REISSIG, J., *Poesía completa y Prosas*, Madrid, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.
- MARTÍN CASAMITJANA, R. M., *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996.
- MORELLI, G. (ed.), *Ludus: Cine, Arte y Deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- ROSE, M. A. *Parody: ancient, modern and postmodern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- SARDUY, S., *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- TORRE, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia II*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- VEGA CARPIO, L. de, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998.

Carlos Peinado Elliot
cpeinado@us.es

Fecha de recepción: 26/10/2006
Fecha de aceptación: 9/01/2007

Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla
C/ Americo Vespucio, s/n
41092 Sevilla