

LA *FÁBULA DE EQUIS Y ZEDA* DE GERARDO DIEGO.

COMPOSICIÓN METAPOÉTICA Y SÍNTESIS DE UNA SIMBÓLICA PERSONAL

*I*niciada en 1926, en el llamado "momento generacional" (1926-1929) (Rozas, 1980b:12-14), la *Fábula* es una simbolización creacionista de la oposición de contrarios totalizadores que se constituye como eje fundamental de la poesía de Gerardo Diego. El carácter metapoético general de toda la poesía de creación se intensifica aquí, llegando a constituir el motivo central de toda la fabulación.¹

El tema poético de la creación artística que se sugiere en otros contextos de Diego con la imagen del juego de ajedrez que se repite como motivo recurrente, está presente también aquí si pensamos, de acuerdo con J. L. Bernal, que el antecedente poético de la *Fábula* se encuentra en un texto en prosa de Gerardo Diego publicado en 1926, titulado "Cuadrante" (Bernal, 1993:63).

En relación con la *Fábula* se han señalado otros antecedentes o influencias como la *Fábula de Píramo y Tisbe*, que además del nombre aporta el motivo de la composición –homenaje a Góngora– y su poesía hecha "adrede"; obras como *Seguro azar* o *Fábula y signo* de Pedro Salinas, donde existe cierto sentido de la poesía-adivinanza; e incluso una composición en tres tiempos del mismo Diego, *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré*, con la que, sin embargo, no guarda más relación que la meramente músico-estructural.

1 En relación con el carácter metapoético de la *Fábula* véanse: J. L. Bernal (1989), (1993) y J. Bernardo Pérez (1989:105-115).





Efectivamente, el noveloide "Cuadrante", estudiado por Bernal, a pesar de sus diferencias formales y su tono de irrealidad afín al surrealismo, sí presenta interesantes coincidencias con la *Fábula*. Igual que ésta, está dividido en tres partes: "Exposición", "Monólogo de Agudo, un tanto interrumpido", y "Desenlace y moraleja", que marcan la transición del texto. La composición, de tono alegórico, plantea en términos del juego de ajedrez la vida de un alfil-hombre regida por la limitación de sus movimientos a un número determinado de casillas blancas y negras. La oposición blanco/negro es la base de toda la narración y no sólo está presente en la distribución del tablero, sino también en los contrastes sombra/luz de luna que recrean el ambiente nocturno de la misma, así como en los personajes principales: el alfil es un alfil negro, y la "dama", que se llama Impaciente y Olvido –también es blanco en la obra de Diego el color del olvido recreado en el símbolo de la nieve– resulta ser al final su complementario alfil blanco.

La alegoría presentada, no exenta de ambientación y recreación circense, tiene como significado último el destino fijo del hombre y la búsqueda continua de su complementario o de su "Otro", tema de la dualidad y la imposibilidad de comunión de las dos naturalezas que recrea el símbolo del clown o del arlequín:

Qué espantable evidencia, qué tragedia de insolución. Su compañero –compañera– es eterno, el alfil blanco, el de las casillas, el de las teclas blancas, el del semitablero austral que era el suyo. El condenado –la condenada– a ver sólo del mundo la otra mitad que a él le estaría siempre velada. A patinar sobre el alambre de la diagonal blanca. A soñarse blanca porque se veía blanco su negror en el bruído, azogado espejo de su lago congelado. (Diego, 1926: 22)

A partir de este texto pueden entenderse mejor imágenes un tanto oscuras de Diego como: "La muerte/ y la vida/ *me/* están/ jugando/ al ajedrez" (T. I, p. 700, "Ajedrez", *Limbo*).²

La *Fábula de Equis y Zeda*, aunque con un planteamiento diferente, puede estudiarse también en su sentido de búsqueda o unión imposible con ELLA, la poesía más pura y absoluta, que igualmente tendrá un desenlace desafortunado.

El planteamiento y la composición de la *Fábula* demuestran la preocupación por la creación no sólo en lo relativo al tema: el arquitecto-poeta en busca de la poesía, sino que son en sí mismos un perfecto ejemplo de la técnica compositiva de Diego en relación a la arquitectura y a la estructura musical. Compuesta en tres tiempos, sigue de cerca la estructura de una sonata con su "Exposición", "Amor" y "Desenlace". Pero además, la forma y el contenido se adaptan perfectamente, siendo una sola cosa, pues el propio ritmo de la *Fábula*, así dividida, crea la sucesión o el paso de un tema a otro. Los "personajes" que recrean el poema, siguiendo sólo de lejos el

2 Las citas a la obra de Gerardo Diego están tomadas de la edición de Francisco J. Díez de Revenga, *Gerardo Diego. Obras Completas*, 2 vols. (Todos los subrayados en los poemas son nuestros).

tema mitológico de las fábulas del siglo de oro, encarnan la apariencia de un debate entre el amante y la amada.

Surge así la división entre el polo masculino y el femenino que estaba presente también en "Cuadrante":

La propia consideración de su poema como "sonata" se justifica por la presencia de tres divisiones básicas, que remiten a la forma clásica de la sonata: "La exposición", "el desarrollo" y la "recapitulación". Es más, en la "exposición" musical se presenta el tema o sujeto, y el sujeto temático se divide en dos grupos caracterizados como "masculino" y "femenino" (pensemos en Equis y Zeda); asimismo, el segundo sujeto, femenino, tiene generalmente un carácter lírico (advértase la efusividad y lirismo del tiempo central, "Amor" y las descripciones de Zeda). (Bernal, 1993:60)

Aceptada esta división de "lo masculino" y "lo femenino" en el poema, puede estudiarse una consecuencia simbólica. Lo masculino aparece representado por el poeta-arquitecto y su labor constructiva. Esta presencia masculina es la que predomina en la primera parte, "Exposición". Además de plantear el tema, como se ha dicho, esta primera parte simboliza la tendencia constante del poeta como impulso ascendente. La caracterización vertical de la "Exposición" se hace, después de la observación, evidente. En la primera estrofa aparece su símbolo principal: la torre:

una torre graduada se levanta
orientada al arbitrio del que canta

(T. I, p. 391, *Fábula*)

A partir de esta afirmación que sitúa al lector al inicio de la *Fábula* con la presencia de esa torre-poesía que además es "torre virtual que medra al simple tacto" –también interviene la significación metapoética de las manos– el fragmento se llena de alusiones y menciones directas a los símbolos ascensionales: el vuelo, el pájaro, el viento, la brisa, la nube, etcétera. En este decorado aéreo, el poeta se afana en encontrar "recorriendo su playa infatigable" el "perímetro perfecto" que inmediatamente nos recuerda al imposible de "Limbo":

Y en una plazoleta
dos pintores cubistas
ante un senado de matemáticos
demostraban con líneas y cifras
la cuadratura del círculo

(T. I, p. 684, *Limbo*)

La misma idea de imposibilidad se nos corroborará después en "Amor": "siempre buscando a ella en cuadratura", donde ese ella es, evidentemente, la poesía.

Pero el fragmento no deja ya ninguna duda en las sextinas novena y décima:

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
y con sus *dedos* –náufragos egre-
[gios-
de la barba se arranca los *arpeggios*

Desde el *sótano* así hasta la *azotea*
en espiral de cláusula ascendente
(T. I, p. 393, "Exposición", *Fábula*)

El simbolismo de la poesía como construcción manual y como arquitectura se evidencia en la imagen de la construcción de la torre en sus sucesivos peldaños, imagen que también está presente en el programático "Creacionismo":

Hagamos nuestro Génesis.
Con los tabloneros rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco.
"En el principio era [...]"
(T. I, p. 95, *Imagen*)

La construcción de la torre que se incrementa tiene como objetivo alcanzar "la llama" que además es pájaro en "uve" multiplicado por su batir de alas en el viento. La maestría de la imagen múltiple se manifiesta en una simultaneidad asociativa lograda por la paronomasia "ave" "uve" de carácter significativo-simbólico, y por la rima "orla" "borla" también significativa: el poeta –que además es arquitecto– es un hombre sabio y docto que se entrega a la labor poética, no desde la inspiración profana, sino desde el estudio, la racionalización y el conocimiento. Así lo certifica su "orla" y su birrete del que pende –siempre en lo alto– la "borla" en movimiento que se transforma en pájaro, "ave" en "uve".

El simbolismo no termina aquí, puesto que los dedos, como ya se ha visto, son quienes están más directa-

mente en contacto con la creación. La acción de escribir, además de asociarse de forma abstracta con el vuelo y el ascenso, lo hace de una forma más directa con la acción manual, ya sea la de tocar el piano, las teclas de la máquina de escribir o el arpa. Precisamente, en la *Fábula* el poeta aparece representado con el atributo de un arpa, inmensa playa por la que se mueve: "de punta a punta de arpa un arquitecto/ recorriendo su playa infatigable". La simbolización se completa así con la aparición del otro gran ámbito paralelo al vuelo que es la navegación. La búsqueda constante del poeta es vuelo, pero también es nado, y se desenvuelve entre el aire o el agua constante de la poesía. En una imagen creada de irracionalidad, el poeta-arquitecto de la *Fábula* recorre su playa-arpa, embarcado en su propia barba-barca, en una imagen surgida de nuevo de la paronomasia:

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
hasta llegar por láminas adjuntas
a limitar al sur con la mentira
a bordo de su barba navegaba
por el jardín de curvatura brava
(T I, pp. 393-394, "Exposición", *Fábula*)

La descripción irreal, que en este caso tiene el carácter demiúrgico o creativo de la imagen literal, recrea, como la mayoría de las imágenes creadas, el absurdo de la dimensión imposible. Además, se trata también de una idea recurrente en la que el poeta, desdoblado en diversos personajes, navega, patina, esquía o se desliza por el interior de sí mismo en un juego de agigantamiento y minimalización si-

multáneo. Tal es el caso, por ejemplo, del espacio creado por las venas, venas del hombre, venas del árbol, que se convierte en espacio interior y abierto al mismo tiempo para la libre circulación. Así se refleja también en el poema "Chacona":

Este era un rey de Ismenia entregado al deshielo
en los trineos de su propia sangre

(T II, p. 357, *Biografía incompleta*, V)

De la misma manera, en "Nubes de ti" se hace referencia a ese tiempo: "cuando tus venas navegables/ se hayan cubierto de ánades viajeras", (T II, p. 299, *Biografía incompleta*, II).

La identificación entre el cielo y el agua y sus respectivas acciones hace que los fracasos poéticos puedan cifrarse tanto como caída o imposibilidad de elevación, o como naufragio. Esta imposibilidad acuática es precisamente un "no poder volar" ni "cantar" en "Paraíso":

Bien saben los remeros
con sus alas de insecto que no pueden cantar
y que su proa no se atrevió a volar

(T I, p. 172, *Manual de espumas*)

Desde estas asociaciones el poeta-arquitecto de la *Fábula* puede así llamar a sus dedos "náufragos egregios", ilustres personajes acostumbrados al esfuerzo y al fracaso.

El primer tiempo de la composición se concibe como torre poética que se eleva desde el "sótano" hasta la "azotea", —simbolización directa del propio Diego— en un trabajo que es siempre "cláusula" —obligación lingüística— ascendente.

En este sentido la "Exposición" puede caracterizarse como presentación del elemento masculino en cuanto labor humana, opuesta a la femineidad aérea de la labor poética. Según nuestra interpretación, la *Fábula* se ajusta además a los tres esquemas del imaginario poético que proponemos. "Exposición" es el impulso de tensión creativa ascendente del poeta. "Amor" es, como veremos después, el motivo fundamental de su vocación que se manifiesta en la idea de absoluto. Es "lo alado" lo que se persigue, "el más allá". Y "Desenlace", tercera y última parte, refleja los logros concretos de esta eterna persecución circular que se debate entre el absoluto poético "Amor", y los logros humanos.

De esta forma, mientras que "Exposición" puede equipararse al primer esquema ascensional, "Desenlace" lo haría al segundo esquema horizontal del estiramiento en representación del lado humano y doloroso de la labor poética, y al tercero en la imposibilidad de la circularidad repetitiva.³ Este fracaso o imposibili-

3 En la terminología y contenidos de los "esquemas" imaginarios y su "tipología" seguimos a Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.

dad se presenta ya en la primera sextina de la última parte, sextina que retoma al arquitecto en el lugar donde lo había dejado el final de la "Exposición":

Todo es *pendiente* que al patín convida
 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 torre

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 fe la bicicleta
 (T. I, p. 399, "Desenlace", *Fábula*)

La dualidad que encarna la circularidad y su constatación son quienes originan el tono de desaliento. La vida, una vez más, se describe entre los dos polos que recuerdan las tendencias totalizadoras, vida/muerte, risa/llanto, todo/nada, sí/no, intento/fracaso y que aquí son: "un margen de constancia" y otro "de arena gris madura". Los dedos, esos naufragos egregios, aparecen aquí en el contexto también negativo de falta de iluminación: "no tiñe nuestros dedos el sereno/ éxtasis puntiagudo anaranjado" en una imagen múltiple conseguida en este caso por la ausencia de puntuación y la consiguiente dialogía: bien leemos la frase=verso "no tiñe nuestros dedos el sereno", con lo que los dedos se identifican con los faroles que ha de encender el sereno; o bien el encabalgamiento: "el sereno éxtasis puntiagudo", donde la "iluminación" poética se identifica con la inspiración y se simboliza en esa luz amarillenta o naranja, en la elevación de lo agudo siempre positivo.

Así como los términos positivos y ascendentes predominan en "Exposición", en "Desenlace" lo hacen los términos negativos y descendentes: la mano "pierde" los hilos del azar; la luna "acecha esbelta sin remedio", la pendiente descrita es una pendiente cruel "sin opción", el otoño se va "lejos cada vez más lejos" para exclamar el motivo real de la desesperación que es la ausencia o la pérdida de la poesía perseguida: "dónde voló el arcángel del proyecto".

Ante esta negatividad, la labor inútil del poeta se simboliza mediante la bicicleta, una bicicleta que se mueve constantemente entre sus "dos" ruedas, pero que no conduce a ninguna parte. En la segunda sextina mencionada, este símbolo se identifica metafóricamente además con unas gafas, formando la imagen múltiple en la que el trabajo constante simbolizado en el pedaleo de esa bicicleta aparece motivado o generado por la constante presencia de la fe defendida por Diego: "ni se detiene libre fija quieta/ óptica de la fe la bicicleta".

Al igual que en los símbolos individuales de la circularidad, sólo la muerte puede parar este constante girar –"y con la muerte se equilibra el tedio/ en la pureza de los pedales"– parada que se desea y de cuya imposibilidad el poeta se lamenta: "Quién será que elimine la pendiente/ graduando a flor de nubes su desvío". Pero mientras no llegue ese "juicio final", el cielo-techo del poeta seguirá siendo siempre la condena del retorno con la que termina, de forma altamente simbólica, la última sextina del poema:

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 el cielo es para ti su rueda y rueda
 Equis canta la una la otra zeda
 (T. I, p. 401, "Desenlace", *Fábula*)

La tensión dual que reaparece aquí en las dos ruedas de la bicicleta, equis y zeda, es la tensión de los signos reducidos simbólicamente a letra: "X" y "Z". Equis y zeda son aquí las variantes o los polos de ese anhelo poético absoluto y como tales, pertenecen los dos al tiempo central de la *Fábula* que es "Amor". José Luis Bernal en su interesantísimo análisis de la *Fábula* (1993:60-61) señala las significaciones simbólicas de ambas letras. El significado de la "X" es claro. La "X" es ciertamente el enigma y así se conoce en el lenguaje coloquial. Es ese "guarismo" que habla de la "cábala", del "misterio", de la "revelación". El mismo Gerardo Diego en "Posibilidades creacionistas" define la poesía nueva que persigue en términos de incógnita, de "X":

¿Por qué no buscar *dentro de la misma Literatura* algo que represente al cubismo, a la Música? La nueva proporción sería esta: cubismo es a pintura tradicional lo que a la Poesía tradicional es X. Así, *a priori*, habíamos de concluir la posibilidad, la existencia virtual de esa X, o Poesía=Música. (Diego, 1919:25)

En "Amor" se alude en varias ocasiones a este carácter enigmático de hipótesis o de imposible que la letra representa. El supuesto amante contempla a "la amada que en su hipótesis estriba" y se declara ante ella:

A ti la bella entre las iniciales
las más genuina en tinta verde impresa
a ti *imposible* y lenta cuanto sales
tangente cuando el céfiro regresa
a ti envió mi amada caravana
larga como el amor por la mañana
(T. I, p. 396, *Fábula*)

Menos evidente era la interpretación de la "Z". José Luis Bernal propone brillantemente su significado como síntesis de la poesía en su sonoridad:

Creo, por lo demás, que, en el caso de "Zeda", Diego parte de una especie de sublimación fonológica de la letra, asociada en la construcción alegórica (personificación) de la *Fábula* a lo femenino. (Bernal, 1993:60)

Para apoyar esta interpretación que compartimos, propone dos ejemplos del propio Diego. Uno de ellos forma parte de su discurso de ingreso en la Real Academia, "Una estrofa de Lope de Vega", en el que, analizando una estrofa de la *Jerusalén* de Lope, Diego observa una "deleitosisima aliteración de interdentes y laterales, zedas y eles, las mismas consonantes de la dulzura en la palabra dulce o en la palabra azul".

El otro de los ejemplos que cita el crítico pertenece al artículo de Diego "Unamuno, poeta" en el que sobre el soneto "La mañana" afirma: "es una sonata en zeda mayor, en la consonante interdental, la castellanísima consonante que se pierden nuestros hermanos hispanoamericanos y no pocos españoles".⁴

Además de ser consonante típica del Español, la "Z" es también la última letra del abecedario, dato que no es casual en una fábula sobre el lenguaje. Por estas mismas razones, "X" y "Z" son, en nuestra opinión, representantes simbólicas conjuntas de la poesía, y por esto mismo, caracterizadoras del cuerpo femenino que se recrea en "Amor". En este sentido no coincidimos con Bernal en su interpretación:

En realidad, la referida estructura ternaria del poema está ya sutilmente indicada en el título, verdadero epítome significativo del poema, que va mucho más allá de la pura y aparente imitación de la

titulación fabulística áurea. "Equis y Zeda" también es "Equis" "y griega" y "Zeda", es decir, las tres últimas letras del abecedario. [...] Los tres tiempos, pues, desarrollan las tres letras. El tiempo central, "Amor", se asocia a la "y" en tanto copulativa, que une (amor) a Equis y Zeda. Zeda se relaciona con el "Desenlace", en tanto que es la última letra del alfabeto; mientras que "Equis", como "Exposición", tendría relación con su valor como incógnita matemática, como planteamiento del problema. (Bernal, 1993: 61)

Sin embargo, para nosotros, y según el carácter dual de la poesía concebida como absoluto, tanto Equis como Zeda simbolizan una misma cosa y pertenecen ambas al momento central de la *Fábula*, "Amor". El título del poema sería entonces el resultado de una hipotética definición en la que se ha suprimido el primer término: "(La poesía es) Equis y Zeda".

Después de la primera sextina en la que aparecen las palabras del amante dirigidas a esa "amada que en su hipótesis estriba", el poeta parece dirigirse, tres estrofas más abajo, a "otra" inicial, posiblemente la "Z" a la que define precisamente como "inicial del más esbelto cuello".

Esta interpretación del desdoblamiento del personaje femenino en las dos o tres letras finales del alfabeto se posibilita además si se tiene en cuenta el juego que se opera con las letras. El gusto por el "malabarismo" de las letras que consigue de una palabra todas sus múltiples posibilidades es algo característico de la vanguardia. Gerardo Diego utiliza este recurso en varias ocasiones, por ejemplo en "A, Eme, O, Erre":

4 "Una estrofa de Lope", p. 26; y "Unamuno, poeta", p. 14. (Cit. Bernal, 1993: 61).

"Amor" tiene cuatro letras.
 Vamos a jugar con ellas.
 ¿Lo ves? ya estamos en "Roma".
 Por todas partes se va.
 Por todas partes se llega.
 El viaje "Amor-Roma-Amor"
 con billete de ida y vuelta.
 Y ahora, a jugar a los dados.
 "Alea jacta est". Espera.
 ¿Qué lees? "Ramo". ¿Qué escuchas?
 El ruiseñor, que se queja
 de "amor" que en el "ramo" canta,
 de "amor" que en el ramo mora.
 (T. I, p. 526, *La sorpresa*)

Además de este juego combinatorio de letras, Diego también conoce y utiliza el de la unión gráfica de dos letras en una, tal como hace en "E":

Sus iniciales eran F y L.
 Unidlas y tendréis la inicial nueva,
 la de esta nueva y turbadora Eva
 que me atrae y me burla y me repele
 (T. II, p. 1212, *Versiones poéticas*)

El personaje femenino es también un personaje absoluto, divinizado y totalizador, que representa a todas las mujeres y que trasciende desde la anécdota concreta de la amada –recuérdese la FiLiS de Lope– hacia el significado poético.

Siguiendo este mismo principio lúdico e incorporando además el carácter simbólico-representativo de algunas letras, la "X", la "Y" y la "Z", con la simple adición de un trazo, se convierten en una única figura formada por dos triángulos unidos por sus vértices.

Desde el principio de "Amor" aparece un personaje que se caracteriza como femenino y al que se define como un rombo:

Ella llevaba por vestido combo
 un proyecto de arcángel en relieve
 Del hombro al pie su línea exacta un rombo
 (T. I, p. 395, *Fábula*)

personaje al que se canta en todo el fragmento y al que se impreca al final del mismo con clara significación metapoética:

Pero tú voladora no te obstines
 Para cantar de ti dame tu huella
 La cruzaré de cuerdas de violines
 Y he de esperar que el sol se ponga en ella
 Yo inscribiré en tu rombo mi programa
 conocido del mar desde que ama
 (T. I, p. 397, *Fábula*)

De esta forma quedarían explicadas algunas afirmaciones en apariencia herméticas de la que es, sin duda, la más difícil y gongorina composición del poeta creacionista. Equis y Zeda pueden entender-

se como las dos variantes de un mismo anhelo, de una misma preocupación por la escritura, por la poesía, y actuarían como aglutinantes de su oposición dialéctica permanente: el anhelo y su frustración, el ascenso y la caída; los logros y los fracasos. LC



BIBLIOGRAFÍA

- Bernal, J.L. (1989), *Imagen*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- (1993), "Creacionismo y neogongorismo en la poesía 'adrede' de Gerardo Diego", en Bernal, J. L. [ed.], *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad.
- Bernardo Pérez, J. (1989), *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Hispanófila, 52.
- Diego, G. (1919), "Posibilidades creacionistas", *Cervantes*, octubre.
- (1926), "Cuadrante", *Revista de Occidente*, T.XIII, XXXVII, IV, Madrid, julio.
- (1948), "Una estrofa de Lope de Vega", Discurso de ingreso en la Real Academia Española, en *Gerardo Diego. Premio Miguel de Cervantes*, 1979, Barcelona, Anthropos.
- Díez de Revenga, F. J. [ed.] (1989), *Gerardo Diego. Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 2 vols.
- Durand, G. (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- Rozas, J.M. (1980), *El grupo poético del 27*, Madrid, Cíncel.