

La poesía inicial de Carmen Martín Gaité: pasos primerizos en la iconicidad y la autorre- ferencialidad implícita

Itziar LÓPEZ GUIL
Universidad de Zúrich
Orcid: 0000-0002-2703-4329

Abstract: La iconicidad fue un recurso discursivo frecuentemente utilizado por Carmen Martín Gaité en sus cuentos para construir –mediante los efectos autorreferenciales implícitos que genera– un segundo nivel de sentido, de carácter figurado y naturaleza metaliteraria. Este estudio se propone mostrar cómo la escritora salmantina aprendió esas estrategias discursivas ya en su poesía de juventud, puesto que están presentes *El paraíso recobrado*, un cuaderno inédito en el que recopila poemas de 1947-1948 que luego, en su mayoría, desechó y no quiso publicar.

Keywords: Iconicidad, Carmen Martín Gaité, autorreferencialidad implícita, *A rachas*, *El paraíso recobrado*

En el Prólogo a sus *Cuentos completos* (1984), Carmen Martín Gaité admite –y la crítica lo ha sabido subrayar– que, durante su juventud, tanto ella como otros novelistas de su generación habían considerado el cuento un paso previo a la novela, una forma de aprendizaje¹:

Al principiar la década de los cincuenta, cuando un grupo de amigos (Aldecoa, Fernández Santos, Ferlosio, Sastre, Medardo Fraile, Josefina Rodríguez, De Quinto y yo, entre otros) nos acogimos al mecenazgo del difunto hispanista Rodríguez Moñino para fundar, aquí en Madrid, aquella revista Española de vida tan efímera, donde aparecieron nuestros primeros cuentos, el ejercicio de la literatura, como el de la mayoría de los oficios, estaba jalonado por graduales etapas de aprendizaje. Y, de la misma manera que un carpintero o un fumista, antes de soñar con llegar a maestro, pasaba por

¹ Medardo Fraile, desde luego, no comparte cuanto afirma Martín Gaité, si bien admite la naturaleza más bien ‘novelista’ de buena parte de sus amigos: «Entre los novelistas españoles que han escrito cuentos, figuran Carmen Laforet, José María Gironella, Alejandro Núñez, Miguel Delibes, José Luis Castillo Puche, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute» (Fraile 2001: 135). De Martín Gaité dice: «En conjunto ha publicado catorce o quince relatos breves, varios de ellos magistrales –“La trastienda de los ojos”, “Variaciones sobre un tema”, “Un alto en el camino”, “La tata”...–, y los demás no menos interesantes, pero desbordados, como tales cuentos, por quehacer más bien de novelista» (2001: 135).

aprendiz y oficial, casi nadie que se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela, sin haberse templado antes en las lides del cuento. Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas. La vida de la calle era entonces menos compulsiva y apresurada, discotecas no había, no circulaban tantos coches, no existía la televisión y la gente tenía menos dinero, paseaba más y bebía vino por los bares de su barrio despacio, mientras charlaba con los amigos y con los desconocidos. Alguna historia de las que afloraban en aquellas conversaciones era con frecuencia, antes de pasar al papel, materia de nuestros comentarios, de los cuentos que nos contábamos unos a otros, a lo largo de aquel tiempo generosamente perdido por los bares con fútbol, por los parques y por los bulevares. La fisonomía, completamente distinta, de aquellos locales y calles, anotada como al descuido en nuestros cuentos, les confiere ahora cierto valor testimonial (1984: 7).

Los relatos de Martín Gaité y de sus compañeros de generación buscan poner de relieve la «verdad» maquillada por la dictadura fascista². Como habían de hacerlo burlando la censura del régimen, entre otros medios, utilizaron con frecuencia el monólogo interior y el discurso indirecto libre³ para forjar la adhesión del lector hacia uno de los dos polos de los binomios contrapuestos con los que solían articular sus textos (luz *vs.* oscuridad, alto *vs.* bajo, alegría *vs.* tristeza, etc.), según creo haber demostrado (López Guil 2008a y 2008b). Perseguían que su interlocutor se identificara con lo que la sociedad percibía negativamente por entrañar estados de carencia (oscuridad, bajura, tristeza, etc.). Y, a través de los mismos recursos, trataban de que el sufrimiento padecido por el Yo protagonista –a menudo, un niño, emblema de la inocencia y la falta de prejuicios (otra estrategia para procurar la empatía hacia los valores propuestos)– llevase al lector a rechazar, por ejemplo, la alegría o el entusiasmo, que el régimen asociaba a sus adeptos, según recordaba Martín Gaité:

2 Caballero Bonald afirmaba refiriéndose a su generación: «lo que nos unía era [...] describir [...] una realidad en términos verosímiles y verídicos, [...] lo que nos unía era, frente a la versión maquillada, falsa, de lo que estaba pasando en el país, ofrecer la verdad, eso por lo menos» (Fernández 1992: p. 121). Ana María Matute afirmará: «El escritor se halla comprometido, ante todo, con la verdad; con la verdad enfrentada a la problemática del tiempo que le ha tocado vivir» (Núñez 1965: 7). Y Juan Goytisolo declaraba a Emir Rodríguez Monegal: «Todos los escritores españoles sentíamos una necesidad de responder al apetito informativo del público dando una visión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de estos años reside en esto. Este es el origen y el historiador futuro tendrá que recurrir al análisis de la narrativa española si quiere colmar una serie de vacíos y de lagunas provocadas por la carencia de una prensa de información veraz y objetiva» (Gil Casado 1973: 118-119).

3 Véase Burunat 1980.

A cualquier conato de [...] pesimismo se le descubría inmediatamente una sospechosa filiación [...]. Cuando terminó la guerra civil española, es decir cuando [...] teníamos entre ocho y trece años, [...] no sólo nos pedían que mantuviéramos la boca cerrada, que nadie comentara las huellas de la guerra, de por sí bien evidentes en tantas familias mutiladas, pueblos derruidos, presos abarrotando las cárceles, represalias, paro, hambre, exilio y economía maltrecha. No. No bastaba con el silencio. Tenía que ser un silencio entusiasta. [...] Se trataba de sonreír por precepto, no porque se tuviera ganas (Martín Gaité 2002: 159-172).

A todas estas estrategias narrativas –tan útiles para configurar el sentido literal del texto– cabe sumar otra de tipo discursivo muy empleada por los autores neorrealistas con la finalidad de construir en sus relatos un segundo nivel de sentido de carácter implícito. Se trata de lo que hace ya años denominé «autorreferencialidad implícita» (véase López Guil en Bibliografía, especialmente 2019a y 2019b, 2021, 2022a, 2022b, 2022c y 2022d, y 2023a, 2023b y 2023c), un fenómeno en el que la crítica ha reparado escasamente, aun siendo hartamente frecuente en la poesía española desde el Bajo Medioevo a nuestros días. En este artículo me propongo demostrar cómo la autorreferencialidad implícita, de gran ocurrencia en los relatos de Martín Gaité, está ya presente en sus primeros poemas, que ella considera la etapa inicial de su periplo literario, una fase, por tanto, anterior a su producción cuentística. Postularé, en consecuencia, que fue en el género poético donde la escritora salmantina, con apenas veinte años, aprendió a manejar esta estrategia discursiva de gran eficacia estética y comunicativa.

He definido la autorreferencialidad implícita como el efecto de una peculiar forma de interacción entre el plano de la expresión y el del contenido que, a través de paralelismos tácitos, también establece una correspondencia entre el enunciado y la enunciación. Como resultado, el texto hace lo que dice, habla de sí mismo, se vuelve autorreferencial implícitamente⁴. Son mu-

4 Considero autorreferencialidad explícita la de los poemas que en su nivel literal de sentido exponen de forma abierta y clara un tema de carácter metaliterario como es, por ejemplo, el punto de vista del autor acerca de la poesía o del proceso de escritura, o el caso del famoso «Un soneto me manda hacer Violante» de Lope de Vega. También son autorreferencialmente explícitos los poemas que versan sobre la propia «Poética», como por ejemplo la composición homónima de Ana Merino (1997: 73), pues aunque la autora se valga en ella de metáforas para dar cuenta de su concepto de poesía, el texto es explícitamente metaliterario, autorreflexivo. Curiosamente, a menos que exista ironía hacia lo expuesto en el nivel literal de sentido, los poemas explícitamente autorreferenciales no suelen serlo implícitamente, probablemente para evitar una redundancia que, lejos de intensificar el sentido metaliterario, únicamente lo repetiría aburriendo al lector. A diferencia de la autorreferencialidad explícita, la implícita se distingue, entre otras cosas, porque el poema expone en su nivel literal de sentido un tema amoroso, político, metafísico, etc., esto es, aparentemente ajeno al dominio literario. Es precisamente el paralelismo entre el enunciado y la enunciación –originado por la peculiar interacción de los planos de la expresión y del contenido de que venimos hablando– el que genera

chísimas –se podría decir que ilimitadas– las posibilidades concretas de interacción entre los distintos aspectos (fonéticos, léxicos, sintácticos, semánticos, estructurales, gráficos, métricos, etc.) de los planos de la expresión y del contenido de los textos poéticos que pueden causar un efecto autorreferencial implícito. Sin embargo, según he podido constatar en mis estudios, la estrategia mayoritariamente empleada a lo largo de la historia ha sido y es la iconicidad, entendida tal y como Max Nänny y Olga Fischer la definen:

[...] a natural resemblance or analogy between the form of a sign ('the signifier', be it a letter or sound, a word, a structure of words, or even the absence of a sign) and the object or concept ('the signified') it refers to in the world or rather in our perception of the world (2019 y 2000: 1-28)⁵.

En la monografía que estoy escribiendo y recoge el fruto de mis investigaciones de los últimos veinticinco años, he podido documentar que, en nuestra historia literaria, las formas más sencillas y frecuentes de iconicidad nacen de paralelismos espacio-temporales implícitos entre una expresión incoativa o terminativa del enunciado y el inicio o el final del poema, respectivamente. Así sucede, por ejemplo, en el cierre del *Soneto V* de Garcilaso («Por vos nací, por vos tengo la vida / por vos he de morir y por vos muero», De la Vega 1988: 71), donde la intensidad emocional deriva claramente de la coincidencia entre la muerte del yo y la muerte o final del propio soneto: la enunciación hace lo que dice el enunciado, generando como resultado no solo este efecto intensificador, sino también un paralelismo implícito entre el sujeto poético y el propio soneto, a partir del cual cuanto se dice del sujeto es también predicable implícitamente del soneto. En el caso de los cuentos martingaitianos, podemos citar como ejemplo el cierre de «La trastienda de los ojos» (Martín Gaité 1984: 252): allí la salida del protagonista de la habitación en la que hablaba con su madre se hace coincidir con el cese de la

que el tema del enunciado pueda ser leído asimismo a la luz de esta equiparación implícita que le otorga un sentido metaliterario.

5 «La iconicidad como noción semiótica remite a una semejanza o analogía natural entre la forma de un signo ('el significante', ya sea una letra o un sonido, una palabra, una estructura de palabras, o incluso la ausencia de un signo) y el objeto o concepto ('el significado') al que se refiere en el mundo, o más bien en nuestra percepción del mundo» (Nänny y Fischer 2019 y 2000: 1-28; la traducción del inglés es mía). Así definieron la iconicidad Max Nänny y Olga Fischer, hace más de veinte años, en el marco de su interesantísimo proyecto de poética cognitiva acerca de la *Iconicidad en el lenguaje y la literatura* (fundamentalmente inglesa), arraigado en las Universidades de Zúrich y Ámsterdam y del que son fruto casi una veintena de libros colectivos. En 2021 estudié un concepto muy similar, el de la tridimensionalidad del poema, que dos jóvenes poetas de principios del XX –Miguel Hernández y Ramón Sijé– expusieron en *El Gallo Crisis* y al que ajustaron conscientemente su poesía (véase López Guil 2021).

narración y, por lo tanto, con la salida del lector del espacio de la ficción (López Guil 2008a).

Lo mismo sucede en muchos otros relatos de nuestra autora, según ha evidenciado Licci (véase la Bibliografía): por ejemplo, en «La conciencia tranquila», que concluye haciendo que el médico Mariano del Valle se aleje físicamente de la barriada de la protagonista al tiempo que interiormente se distancia de la desdichada situación de aquella, trazándose un paralelismo implícito con el lector, que sale del espacio de la ficción simultáneamente, aunque no con la conciencia tranquila, gracias –entre otras estrategias– al poder dinámico del cierre autorreferencial (véase Licci 2023c). Se relaciona así el plano de la expresión con el del contenido, pero también el nivel del enunciado con el de la enunciación. Es lo que denomino *autorreferencialidad simple*: cumple una función intensificadora del contenido, ya que la enunciación hace eco de cuanto se dice en el enunciado, emocionando al lector, a menudo sin que este pueda entender el por qué. La autorreferencialidad simple, que aparece esporádicamente en la poesía cancioneril del XV –siendo excepción la iconicidad estructural de las *Coplas* manriqueñas–, es lugar común en las primeras etapas creativas de nuestros mejores poetas, de Garcilaso en adelante.

Ahora bien, estos efectos autorreferenciales implícitos derivados de una iconicidad fácilmente detectable pueden aparecer aislados, desde luego. Pero habitualmente no es así, sino que suelen traer aparejada toda una red de otras interacciones no tan evidentes en una primera lectura. Porque frecuentemente la iconicidad más obvia no solo cumple una función expresiva, intensificadora, sino también estratégica: llama la atención sobre sí misma y, de ese modo, facilita que, una vez detectada, el lector atento –el interlocutor ideal, como diría Martín Gaité– se fije también en los demás elementos icónicos que la rodean y que con ella configuran esa red de efectos autorreferenciales con la que se construye un segundo nivel de sentido tácito. En estos casos estamos frente a lo que he bautizado como *autorreferencialidad compleja*: a través de ella, cuanto se expone explícitamente en el enunciado, adquiere otra significación latente, siempre metaliteraria, aunque a veces también social, política, feminista, etc., dependiendo del esquema de valores que se haya trazado en el enunciado.

Mis estudios sobre el relato neorrealista y los de Chiara Licci acerca de la obra de Martín Gaité (2023a, 2023b, 2023c, 2023d y 2023e) demuestran que nuestra autora era bien consciente de la iconicidad y de sus efectos autorreferenciales, dado que experimenta con ellos en sus relatos, por ejemplo, en «Lo que queda enterrado», en cuyo final la iconicidad temporal adquiere un sentido metaliterario implícito (Licci 2023a: 469-470):

Si en Bi María establecía una equiparación entre conocer a los niños y

haber estado en sus casas, en B2, en la escena del final del relato la pareja entra literalmente, sin darse cuenta, en la casa que unas niñas han dibujado en el suelo con tiza. Al salir, la pequeña los sigue hasta el borde del dibujo, la puerta de la casa, y la cierra diciendo «Ris ras», e integra la irrupción de la pareja en su ficción, en su juego: «Era el cartero. Dos cartas había. Tome.» (68). Las dos cartas aquí mencionadas encarnan los dos tipos de comunicaciones de ambos cónyuges que no confluyen entre sí y cuyo receptor es, por lo tanto, otra persona. [...] el receptor de estas dos cartas, dos comunicaciones fracasadas, se deberá identificar con el lector implícito, el «testigo activo» [...] la coincidencia entre el final del enunciado y el final de la enunciación con esta salida de la casa constituye un embrague textual y establece una equivalencia con el acto de lectura. Al igual que la pareja al salir de la casa de las niñas, el lector también está a punto de salir de la casa de María, el microcosmos ficticio del texto, en el cual ha sido introducido indirectamente por el autor implícito y, directamente, por la niña.

Y no solo Martín Gaité, sino que también otros compañeros de generación –como es el caso de Ana María Matute (López Guil 2008b) o de Medardo Fraile⁶– recurren asiduamente en sus cuentos al empleo de la iconicidad y de la autorreferencialidad implícita de tipo complejo, esto es, creando con ella y de forma consciente un segundo nivel de sentido implícito. Buena parte de estos escritores tiene en común con nuestra autora haberse iniciado en las lides literarias por el camino de la poesía, según admite Martín Gaité en «A rachas», el prólogo a su poesía –«Como casi todos los narradores de mi generación, yo empecé escribiendo poemas» (2023: 29)– y pone de relieve Teruel:

Carmen Martín Gaité inició su historia literaria escribiendo y publicando poesía. Lo demuestran tres cuadernos de 1947 conservados en su Archivo de la Biblioteca Digital de Castilla y León, y la publicación, ese mismo año, de «La barca nevada» en la revista universitaria salmantina, *Trabajos y días* (2023: 8).

Este mismo especialista destacará, en tanto que motivos explícitos y recurrentes de estos «poemas de primera juventud», «el deseo de detenerse con una nueva mirada ante las cosas habitualmente vistas deprisa, la invocación [...] a un Dios huidizo [...], el desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña y las premoniciones sobre su futuro» (Teruel 2023: 8). «[I]mpregnados de malestares íntimos, preocupaciones existenciales y veladas protestas [...] ilumina[n] sobre su concepción y su práctica narrativa del realismo, que consistió en descifrar lo real más que en decir la realidad» (Teruel 2023: 11-12). El núcleo de estas composiciones lo integran once poemas que formarán parte de *A rachas* desde su primera edición de 1976:

6 Véase el artículo del Grupo Medardo Fraile (2021).

[...] («Telarañas», «Certeza», «Canción rota», «Callejón sin salida» [aún sin título], «Por el mundo adelante» [aquí titulado «Gritos»], «Pídeme que esté alegre» [aún sin título], «Muerte necia» [sin título], «En mi vejez» [definitivamente titulado «Tiempo de flor»], «Desembocadura», «Me pesas como un fardo» y «Destello») y dos de la tercera edición de 1986 («Domingo por la tarde» y «Espiga sin granar») (Teruel 2023: 11-12).

Las versiones primerizas o *ante-textos* (Blasco 2011: 31-46) de estas composiciones, «fechadas, a modo de diario, entre agosto de 1947 y los primeros meses de 1948» (Teruel 2021: 695), se recogen en tres libretas autógrafas que la autora conservó, pero cuyo contenido, en su mayor parte, no quiso publicar y hoy pueden consultarse en su integridad en el archivo Martín Gaité de la Biblioteca Digital de Castilla y León: en este artículo me ocuparé de un cuaderno de 67 pp., titulado por la autora «El paraíso recobrado» (*EPR*), que, en lo que sigue, describiré de forma somera.

El título aparece escrito oblicuamente en la esquina superior izquierda de la primera página, en una tinta negra menos diluida y probablemente de época posterior, puesto que la caligrafía de Martín Gaité ha cambiado: su letra es más pequeña y las enmiendas que realiza coinciden en gran medida con la redacción definitiva o casi definitiva de algunos poemas. De hecho, se trata de un cuaderno bastante trabajado *a posteriori*, pues, además de las citadas correcciones en tinta negra, también hay enmiendas en tinta azul que, por la viveza del color, podrían ser las más recientes.

Todo parece indicar que la autora pasó a limpio 67 poemas, quizá con el deseo de reunir en un único cuaderno lo que ya estaba escrito en folios sueltos. En el proceso de transcripción inicial –salvo escasas excepciones como son la primera composición o la número 47– los poemas carecían de título y no se proporcionaban indicaciones acerca de su fecha de composición. Ambos datos fueron añadidos tal vez muy poco más tarde, con una tinta y letra similares: los títulos se agregan de forma oblicua en la esquina superior izquierda de cada poema mientras que la fecha de composición se añade al final de cada texto entre paréntesis. Las composiciones se ordenan diacrónicamente, pero no con gran exactitud: hay retrocesos, como si hubieran aparecido poemas datados antes de la composición que se acababa de transcribir. Las fechas se extienden con seguridad desde el 4 de marzo hasta el 31 de diciembre de 1947. Los últimos 5 poemas están fechados entre el 4 de marzo y el 8 de abril: o bien se trata de textos de 1947 hallados más tarde y transcritos a destiempo (la coincidencia de esta fecha con la del primer poema de 1947 podría estar indicándolo) o bien pertenecen ya al año 1948.

Tanto en la introducción a su edición de la poesía completa como en un estudio anterior, Teruel afirma que «el mayor interés de estos cuadernos autógrafos de los “Poemas de primera juventud” estriba en comprobar cómo la autora componía sin las constricciones de la versificación regular silábi-

ca. Los poemas parecen escritos en prosa y los versículos semejan párrafos» (Teruel 2021: 695-697):

Escojo como ejemplo el ante-texto de «Certeza» (un poema que registra además un asombroso paralelismo textual entre la primera versión y la definitiva) para comprobar el contraste entre los tres versículos de la versión de 1947, en *El paraíso recobrado*, con la tendencia al isosilabismo de la versión definitiva de 1976. Nos interesa esta ametría de los poemas juveniles en primera versión, porque pudiera ser un indicio de cómo para Martín Gaité la poesía no radicaba en la contención de la versificación silábica, sino en un ritmo interior, que rescataba una instantánea, un estallido emocional: «mi estallido de anhelos», leemos en la primera versión de «Canción rota», con lo que ya nos aproximamos a una concepción de la escritura poética muy acorde con la escritura transversal entre prosa y verso, entre narración y enunciación lírica que propondremos en este artículo:

[Primera versión]

Habéis empujado hacia mí estas piedras. Me habéis
amurallado para que me acostumbre.

Pero aunque ahora no pueda ni intente ni pretenda dar un
paso. Yo sé que es por allí por donde quiero ir, sé por dónde se
va. Mirad, os lo señalo:

Por aquella ranura de poniente.

(Martín Gaité, 1947-1948: 44)

[Versión definitiva]

Habéis empujado hacia mí estas piedras.

Me habéis amurallado
para que me acostumbre.

Pero aunque ahora no pueda
ni intente dar un paso,
ni siquiera proyecte fuga alguna,
ya sé que es por allí
por donde quiero ir,
sé por dónde se va.

Mirad, os lo señalo:
por aquella ranura de poniente.

(Martín Gaité, 2010: 616)

Pero precisamente en este ejemplo que aduce Teruel es perceptible algo que también se observa en la mayor parte de los poemas de *EPR*, que no creo transcritos en prosa, sino más bien a renglón seguido: la autora deja

un espacio en blanco –de una extensión similar a la que ocuparían cuatro letras– para marcar el inicio de verso (Martín Gaité, 1947-1948: 44)⁷.

Certeza⁸

Habéis empujado hacia mi
estas piedras. Me habéis amu-
rallado para que me acotumbre.
Pero aunque ahora no pueda
ni intente ni pretenda dar un paso
escaparme Yo sé que es por allí por
quiero ir
donde se va. Por allí:
sé por donde se va
mirad os lo señalo:
Por aquella ranura de poniente.
(11 sep.)

Permítaseme ahora destacar un hecho significativo con respecto a la iconicidad y que creo guarda relación con la distinta disposición que se da a los poemas en este cuaderno (en verso o a renglón seguido). Desde el inicio y hasta el poema 7 incluido, Martín Gaité los transcribe siempre en verso (véase mi índice en el Apéndice, al final de este artículo). Después, desde el poema 9 al 22, parece dudar o, simplemente, decide alternar el verso con la escritura a renglón seguido: el poema 9 está a renglón seguido, el 10 y el 11 en verso, el 12 y el 13, a renglón seguido, el 14 y el 15, en verso; el 16, 17 y 18, a renglón seguido y el 19, 20 y 21, en verso (nótese cómo siempre se trata del mismo número de poemas en una u otra disposición, sea de 2 en 2, o, al final, de 3 en 3, en un equilibrio que podría interpretarse como claro indicio de la total consciencia de la autora al realizar esta alternancia). Pero, a partir de entonces, con excepción de los poemas 35 y 47, que están en verso, Martín Gaité transcribe todas las composiciones a renglón seguido, como si finalmente se hubiera decidido por esta disposición: desde el número 22

7 Agradezco al patronato de la Fundación Carmen Martín Gaité el permiso concedido para consultar y publicar algunos de los antetextos y poemas de *EPR* de forma preferiblemente parcial y exclusivamente por su interés filológico. Muchos de estos poemas, como me señala el patronato en carta personal «no fueron seleccionados, ni siquiera revisados, ni contemplados, por la propia autora en su última edición en vida, pese a que ella los conservaba en su archivo personal». No quiero ampliar el corpus de la obra martingaitiana contra los deseos de la propia escritora y, por ello, reproduciré fragmentariamente los poemas, salvo este ya publicado por Teruel, en cuya transcripción introduzco los tachones, espacios en blanco y letra cursiva que hay en el original.

8 El título aparece anotado oblicuamente sobre el ángulo superior izquierdo del poema, subrayado por un trazo también oblicuo. Reproduzco las tachaduras de la primera redacción, así como los espacios en blanco que marcan la separación de los versos. En cursiva, las enmiendas más recientes en tinta azul y caligrafía mucho más pequeña.

hasta el 51, 29 textos en total. El espacio en blanco que deja frecuentemente para marcar el final y el inicio de verso me hace suponer que los textos que transcribía estaban en verso, pero que por algún motivo eligió disponerlos a renglón seguido: dadas las dimensiones de la libreta, que la autora llena enteramente, parece acertado aventurar que la finalidad era que así le cupieran todos los textos (muy probablemente contó el número de páginas y el de poemas, y se percató de que en ambos casos era el mismo: 67). También es posible que la decisión de transcribir los poemas a renglón seguido se viese reforzada por el deseo de escribir únicamente para sí misma, pues esta disposición comienza justo tras los cuatro primeros versos del poema 7 (sin título y fechado el 8 de agosto), donde el Yo afirma: «Ya no regalaré / mis palabras a nadie. [...]» (Martín Gaité 1947: 12). Y en la página siguiente empieza la disposición a renglón seguido (ya en la p. 13), al tiempo que el Yo traza un paralelismo implícito entre el plano de la expresión (la nueva disposición dada a sus palabras) y el del contenido (la capacidad de sus palabras de adaptarse a todos los climas):

[...] Mis palabras se adaptan a todos los climas. Solo yo se que aunque vayan tomando distintos colores son hermosos lagos llenos de verdad a cada instante. Y siempre puedo mirarlas sonriendo.

Pero os amasaré para mí sola, cáscaras, telarañas al sol, hermosos sofismas.

Ya no os regalaré a nadie.

Ahora he sabido que a los demás siempre les hago trampas con vosotras (Martín Gaité 1947: 13).

A partir del poema 52 la tendencia vuelve a invertirse. Pero, aunque ambas disposiciones se alternen, predomina claramente el verso, y eso a pesar de que ya faltaban pocas hojas para que se acabase el cuaderno. ¿Por qué, si le quedaban aún menos páginas en blanco, Martín Gaité decide volver a transcribir en verso algunos poemas, ocupando más espacio? La respuesta, a mi juicio, podría estar íntimamente relacionada con la autorreferencialidad, ya que la vuelta al verso se produce justo cuando nuestra autora transcribe algunos textos en los que la iconicidad, de tipo espacio-temporal, depende claramente de su disposición en verso. Es el caso de los dos poemas que marcan la vuelta al verso, el 52 y 54, lo que a mi juicio, es indicio claro de que la joven estudiante salmantina era absolutamente consciente del valor icónico del verso y también de sus efectos autorreferenciales. De hecho, de los numerosos poemas de este cuaderno y los otros dos citados más arriba, solo elige para publicar en *A rachas* un número muy reducido, y en ellos el criterio seleccionador⁹ no parece haber sido el tema de esta primera poesía,

9 Si bien no creo casualidad que todos los poemas de tema religioso hayan sido desechados.

a veces tan hermosamente ingenua, sino su común denominador: la presencia de alguna forma de iconicidad y, en consecuencia, de autorreferencialidad. En lo que sigue presentaré primero algunos elementos icónicos y sus efectos autorreferenciales diseminados por diferentes poemas, la mayor parte publicados o ante-textos de *EPR*, para después mostrar, a través del poema «Certeza», de qué modo la autorreferencialidad configura un segundo nivel de sentido de naturaleza metaliteraria.

Tanto en el *ante-texto* de «Telarañas» (poema 30 de *EPR*, 1947-1948: 30), como en la versión final que copio más abajo (Martín Gaité 2023: 51), el sentido metaliterario implícito que posee la figura que da título al poema se construye gracias a la iconicidad espacio-temporal de los dos endecasílabos, que vuelve equiparable el *surgimiento* de las telarañas con el del propio poema (que comienza): se homologan así versos y telarañas. Y, en consecuencia, gracias a que el nivel implícito de sentido –versos– se impone sobre el explícito –telarañas–, se pueden atribuir a estos las inusuales características que se predicán de aquellas y que, en realidad, son más propias de los versos (de ahí que predomine el sentido implícito sobre el explícito): se originan en otro reino, son perdurables, brillantes, tienen la forma alargada de las hebras o de las musicales teclas de un clavicordio, etc. Nótese, además, la iconicidad del penúltimo verso, aquel que alude al sujeto poético autor de las telarañas, un heptasílabo que figura entre los dos endecasílabos finales, como *entre-tejido* a ellos (por emplear la misma metáfora *texto-tejido* de la autora):

II ¿De qué reino distinto habéis surgido,
 II tenues, firmes, absurdas telarañas?
 7 Urdidas contra el viento,
 7 llorando con la lluvia,
 7 perdurando y brillando,
 7 sin apoyo visible,
 7 a la luna y al sol,
 7 ebrias y desplegadas,
 II clavicordio de plata con la luna,
 7 hebras de iris al sol.
 II ¿De qué reino distinto habéis surgido,
 7 quién os teje y defiende,
 II tenaces, inquietantes telarañas?

(Martín Gaité 2023: 51)

Este sentido autorreferencial implícito que atribuyo a las telarañas lo confirma extratextualmente el fragmento del poema 7 de *EPR* que he reproducido más arriba, donde el Yo poético afirma: «mis palabras» son «cáscaras, telarañas al sol, hermosos sofismas» (Martín Gaité 1947-1948: 13).

Pero aunque en estos dos textos la palabra poética se identifique con las telarañas, lo habitual en estas composiciones es que se establezca un paralelismo entre un espacio natural y el propio espacio poemático, como ocurre en el poema 57, que reproduzco aquí fragmentariamente, siguiendo las directivas del patronato de la Fundación Carmen Martín Gaité:

Al otro lado
el paisaje se extiende tímidamente
como una pregunta virgen.
[...]
No, por mucho que andemos
no vamos a llegar.
Y entonces lo negamos,
gritamos su mentira.
Pero él sigue, él está.¹⁰
A nuestro lado, a miles de leguas,
el paisaje se derrama
ajeno,
bellísimo.

(Martín Gaité 1947-1948: 56)

Adviértase cómo los dos últimos versos, transcritos aquí con el mismo sangrado que Martín Gaité les da a mano en *EPR*, iconifican plásticamente la acción que se predica del paisaje, esto es, simulan derramar las palabras por el espacio en blanco. De este modo, se genera una indiscutible identidad entre paisaje y poema de fuerte poder dinámico, puesto que nos obliga a volver sobre nuestros pasos en la lectura y reinterpretar metaliterariamente cuanto se ha afirmado acerca del paisaje.

A menudo, el espacio natural evocado por el Yo es transitable (senderos, montañas, etc.) y el paralelismo tácito que se establece con el propio poema –por ejemplo, en tanto que recorrido o montaña cuya cima se alcanza al final– trae aparejada la machadiana equiparación entre caminar pensando y poetizar. En el poema 52, fechado el 25 de diciembre de 1947, el espacio en blanco del final iconifica la falta de salida de que se habla en el enunciado, de modo que el camino que va recorriendo el Yo se homologa con el hacerse del propio poema –de ahí que sus ojos y su carne queden clavados, transubstanciados ya en palabra poética–, acción que proporciona felicidad al sujeto poético (por haberse encontrado a sí misma en él y porque ama el camino), aunque sepa que a la fuerza ha de terminar, o como dice el Yo, «aunque no haya salida»:

¹⁰ En el cuaderno, la autora trazó tres aspas pequeñas precediendo a «Pero».

Ya sé que no hay salida.
 Pero dejad que siga por aquí.
 No me pidáis que vuelva.
 Se han clavado mis ojos y mi carne
 y no puedo volver.
 Y no quiero volver.
 Ya no me gritéis más que no hay salida,
 creyendo que no oigo,
 que no entiendo.
 [...]

 Porque yo soy feliz en la exacta mañana
 habiéndome encontrado
 y amando este camino.
 Aunque no haya salida.¹¹

(Martín Gaité 1947-1948: 55)

Esta imagen, con ese sentido implícito, será tan frecuente en la obra posterior de Martín Gaité, que incluso presidirá *Ritmo lento* en forma de cita un poco trastocada de la secuencia XVIII de *Mairena*: «Pensar es deambular de calle en calle, de calleja en callejón, hasta dar con un callejón sin salida» (2009: 319). La precoz lectura de *Mairena* está presente, desde luego, en el sentido metaliterario implícito de este poema, que busca una salida, al igual que el texto de Machado, que reproduzco en su integridad y en el que, como puede observarse, la puntuación (comas *vs.* punto) se emplea para figurativizar tanto el «deambular» como el propio «callejón sin salida»:

Decía mi maestro: Pensar es deambular de calle en calleja, de calleja en callejón, hasta dar en un callejón sin salida. Llegados a este callejón pensamos que la gracia *estaría* en salir de él. Y entonces es cuando se busca la puerta al campo. (Machado 1988: 1978; la cursiva es del original).

En «Desconcierto» (p. 9), la coincidencia de la afirmación final «no hay senderos» con el espacio en blanco que sigue al cierre no solo establece una equivalencia entre el plano de la expresión y el del contenido (entre el espacio en blanco y la ausencia de senderos/versos), sino también entre el espacio del enunciado («este bosque») y el de la enunciación (el propio poema), equivalencia que se ve intensificada mediante el empleo de las diversas formas deícticas («este», «ahora», «venir»):

- 5 Adonde iré?
- 10 Este bosque no tiene senderos.
- 7 Yo venía pensando

¹¹ Un trazo horizontal cierra el poema y la metafórica «salida».

7 y el ruido de mis pasos
 7 sirvió de dulce cuna.
 14 Pero ahora he tropezado en un muñón de árbol.

7 Y no se dónde iré.
 8 Porque –¡ay!– en este bosque
 4 no hay senderos.

(Martín Gaité, 1947: 9; la transcripción parcial del poema y el número de sílabas al inicio de cada verso son míos)

Cobra entonces pleno sentido la metáfora «dulce cuna», pues lo es en tanto que el poema se origina a causa del «ruido de mis pasos», del sonido procedente de sus pies (físicos, del Yo, pero también métricos, del poema); de ese *venir pensando* del Yo, entendido como metáfora de la creación. Adviértase cómo el muñón de árbol procedente de ese bosque queda figurativizado en el único alejandrino, que sobresale visualmente de entre los demás versos más breves, provocando el tropiezo del Yo: el salto que da como consecuencia se ve representado en el salto tipográfico del espacio interestrófico que sigue. La regularidad silábica se identifica con el proceso pasado del Yo (ese venir pensando de que se habla en los vv. 3, 4 y 5, heptasilábicos), mientras que el *des-concierto* (literal, pero también métrico), esa indecisión y metafórica ausencia de senderos, se ve iconificada en la desigual medida de los demás versos.

Quiero cerrar este estudio con el análisis discursivo de «Certeza» y de su autorreferencialidad de tipo complejo. Si tenemos en cuenta los espacios en blanco dejados por la autora para marcar el inicio de verso y también el claro isosilabismo del poema, no parece arriesgado sostener que el original que Martín Gaité transcribió a renglón seguido estaba redactado en endecasílabos y heptasílabos, que son las medidas que predominan en su poesía inicial. Al disponer el texto en versos siguiendo los espacios en blanco que los señalan, la composición adquiere un aspecto muy similar al de su edición definitiva (únicamente se debe modificar el orden de la preposición «por» que cierra el v. 6, introduciéndola al inicio del v. 7):

Certeza
 11 Habéis empujado hacia mí estas piedras.
 7 Me habéis amurallado
 7 para que me acostumbre.
 7 Pero aunque ahora no pueda
 11 ni intente ni pretenda dar un paso. 5

7 Yo sé que es por allí
 7 por donde quiero ir,
 7 sé por dónde se va.
 7 Mirad, os lo señalo:
 11 Por aquella ranura de poniente. 10

(Martín Gaité, 1947-1948: 44; mantengo la puntuación y la acentuación de *EPR*)

Asumiendo que esta era la disposición del original que Martín Gaité transcribió a renglón seguido y, años más tarde, publicó en verso, el poema puede dividirse en dos segmentos discursivos bien diferenciados. El título «Certeza» corresponde a la macrosecuencia A, en tanto que pertenece a una instancia enunciativa jerárquicamente superior al Yo poético, supone una clara instrucción de lectura y mantiene con el poema una relación de equivalencia: hemos de suponer, por tanto, que para quien titula el cuerpo de la composición –o macrosecuencia B– es una *certeza* en el primer sentido del término que ofrece el *DRAE* («Conocimiento claro y seguro de algo»).

Constituido por tres endecasílabos (vv. 1, 5 y 10) y siete heptasílabos, B presenta una disposición métrica particular en lo tocante al plano de la expresión: dos endecasílabos (vv. 1 y 10) parecen enmarcarlo ópticamente por el inicio y el final, debido a su mayor extensión. De este modo, el texto *hace* lo que *dice*: el Yo y los demás versos quedan como «amurallados», representando de forma visual cuanto afirma el sujeto, puesto que los versos 1 y 10 semejan «muros» de palabras («estas piedras») que encierran entre sí todos los versos intermedios.

En la segunda macrosecuencia B podemos, a su vez, diferenciar dos subsegmentos discursivos: B1 (vv. 1-3) y B2 (vv. 4-10).

En B1, el Yo declara sentirse «amurallado» debido a las «piedras» que un sujeto plural vosotros le han «empujado» para que se «acostumbre». Nótese cómo la primera ocurrencia del Yo –el pronombre personal «mí»– queda aprisionada en el interior del v. 1, figurativizándose también así su amurallamiento. Se establece, como consecuencia, una clara homologación entre las «piedras» y las palabras que circundan el pronombre «mí», homologación que subraya el deíctico «estas» al denotar inmediatez física (de las piedras al Yo, y del sintagma «estas palabras» al propio pronombre «mí»).

Los versos 2 y 3 exponen la finalidad con la que esa colectividad empuja las piedras-palabras: que el Yo adquiera la «costumbre» de ese amurallamiento, esto es, que –siguiendo la acepción de María Moliner (s. «acostumbrar»)– «deje de encontrar[la] repugnante, molesta o extraña». Ahora bien la realización de ese encerramiento entre piedras coincide con el comienzo del poema, constituido por una combinación de versos canónica, que ya era «costumbre» en la tradición poética hispánica (endecasílabos y

heptasílabos). La intensa iconicidad espacio-temporal de esta equiparación entre el plano del contenido (el amurallamiento) y el de la expresión (la inserción de «mí» en metros canónicos) vuelve autorreferenciales estos versos. Su sentido implícito –el Yo se siente amurallado ante esta forma canónica de escribir y, como se ve en B2, sabe/intuye la existencia de otra manera más personal aunque aún no la pueda poner en práctica– convive latente junto con el literal, que también tiene un carácter metafórico y parece apuntar a uno de los temas favoritos de Martín Gaité: el de la incomunicación del sujeto que se siente aprisionado ante los demás, cuya superficialidad en tanto que interlocutores le pesa como una losa, como palabras que lo amurallan. Años más tarde, Martín Gaité en «La búsqueda de interlocutor» empleará el mismo término –muralla– para expresar las limitaciones comunicativas del escritor de forma explícita:

Pero el escritor [...] escribe, a pesar de todo. No le basta con consumir, quiere crear, decir *lo suyo*, nuevo o viejo. Y cuanto más suyo lo haya hecho antes de decirlo, cuanto más lo grite desde su limitación y soledad, desde su subjetividad insatisfecha, más fuerza tendrá para atravesar un día esa muralla opresora que le sofoca [la incomunicación] (Martín Gaité 1973: 32).

Ese es el argumento, por ejemplo, de «La trastienda de los ojos», donde la colectividad, la trivialidad de los «otros» hace que el protagonista Francisco se encierre en sí mismo durante un tiempo, hasta que, al final, este hombre balconero decide abrirse, pues

[...] los esforzados y solitarios buceos por el interior de ese habitáculo, mitad orden mitad caos, que constituye el propio ser acaban resultando insuficientes, [...] la morada personal [...] se convierte en laberinto. Y el propio yo viene a verse con una especie de telón despintado y engañoso que solamente una mirada ajena podría hacer creíble y reivindicar (Martín Gaité 1973: 18).

Aislarse y almacenar es peligroso, según se deduce de estas afirmaciones de Martín Gaité y de tantos relatos suyos con este tema, ya que acaba desvirtuando la propia mirada sobre nuestro interior: es necesario, por tanto, saciar la «sed de espejo» que, en la actividad creadora, se traduce en la *búsqueda del interlocutor ideal* (por decirlo con la conocida expresión de Martín Gaité). Hay que abrir las ventanas y salir «mundo adelante» (tal es el sentido figurado del siguiente poema de *EPR* que reproduzco parcialmente). Adviértase cómo el Yo dice inventar en el sueño los oídos y los ojos abiertos de su receptor¹². Y es que, según apuntará la autora veinte años más tarde,

12 Así lo afirma, por ejemplo, en esta entrevista que transcribo, donde en vez de «muro» o «muralla», adviértase, emplea el sinónimo «pared» (Martín Gaité y Nieva 1983; mins. 4.42-8.39): «[...] Pero está uno siempre imaginando a ese posible escuchador, a ese posible ser huma-

«el narrador literario [...] puede inventar a ese interlocutor que no ha aparecido, y de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y en el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos» (1973: 26):

Me atrapa como un pulpo
 el color ya sabido de las cosas.
 Me asfixian mis sonrisas
 no respiro en las de ellos.
 [...]
 Dormí noches y noches
 con el balcón cerrado
 y al recordar después
 la imagen mentirosa, multicolor,
 del sueño
 siempre había a mi lado unos oídos
 y unos ojos abiertos.
 Me gustaba amasar mi corazón ante el espejo¹³.
 Abrid ya las ventanas.
 Adentro las ventiscas. Y el aire se renueva.
 Quiero huir a todos.
 Solo mi tuétano estremecido
 cuando grite mundo adelante.

Volvamos a «Certeza», de cuyo sentido literal es envés el sentido meta-literario implícito, pues en palabras de José Teruel, «La búsqueda de interlocutor fue también el placer solitario de la búsqueda de una voz propia» (2020: 76). En varias composiciones de este cuaderno la escritura del poema (esto es, la creación *in fieri* del propio espacio textual) como búsqueda de una voz propia se asimila a la acción metafórica de recorrer un sendero limitado (o inexistente), un callejón sin salida o, como en este caso, un camino en el que el Yo queda por un instante «amurallado» entre «estas [palabras-] piedras» que le empujan otros.

La certeza de saber que existe un camino propio, aunque aún no se haya conseguido dar con él, será el argumento de B2, a su vez, divisible en dos secuencias discursivas: B21 (vv. 4-8) y B22 (vv. 9 y 10). En B21, el único endecasílabo de este segmento –la medida más canónica– figurativiza desde el plano

no que va a ver en nuestros gestos algo que le aliente o que le estimule. Porque cómo decíamos antes, el hecho de hablar para una pared o de hablar solo pensando en tu propia expansión es un poco pobre si no tienes en la cabeza siempre – yo creo que siempre lo he tenido, incluso cuando escribo cuando me pongo a convertir en letritas frente a un folio en blanco lo que ha sido toda esa ebullición de conversaciones interrumpidas esa experiencia que uno ha tenido a lo largo de la vida de ir escuchando a los demás e irle soltando el propio rollo.

13 Tachado: «de los ojos aquellos».

de la expresión la sujeción provisional del Yo, en el plano del contenido, a los límites de esa muralla impuesta por la colectividad, por el «vosotros»: aunque no intente ni pretenda escapar (tal es el verbo que se empleaba en la primerísima redacción y que figura tachado en *EPR*), el Yo sabe por dónde quiere ir y por dónde se va, a diferencia de su interlocutor. Esto es, en B21 el Yo se reconoce por «ahora» dentro del canon, dentro de la muralla, pero afirma saber «por dónde se va», por dónde salir. En B22 (vv. 9 y 10), finalmente, procede a indicárselo a sus narratarios:

7 Mirad, os lo señalo:
11 Por aquella ranura de poniente. 10

(Martín Gaité, 1947-1948: 44; mantengo la puntuación y la acentuación de *EPR*)

Adviértase que si el inicio del poema se hacía coincidir con el empuje de las piedras que amurallaban al Yo (iconicidad espacio-temporal), en el cierre se traza un paralelismo implícito entre el final de la enunciación y esa «ranura» que posibilita al Yo «escapar» del canon y la incomunicación para hallar su propio camino. Porque ese mismo término, «ranura» lo empleará en repetidas ocasiones nuestra autora, sea en cuentos como «La oficina»¹⁴, sea en *El cuento de nunca acabar*, sea en entrevistas como esta de RTVE (Martín Gaité y Nieva 1983: mins. 4.42 – 8.39), designando con él la grieta liberadora que permite el intercambio, romper el muro del aislamiento y también que airea el canon, ese «escribir bien» que menciona aquí la escritora salmantina:

Por ejemplo, en *El cuento de nunca acabar* lo que me estimulaba, sobre todo, era pensar que [...] este libro, una vez que estuviera construido, iba a seguir siendo algo abierto...y algo en ese texto un poco intermitente y un poco confuso, que iba a estar siempre abierta una ranura para que el posible lector entrara a aportar datos de su propia comunicación, lo cual, si lo he logrado, aunque sea mínimamente, me parece mi mayor triunfo, porque a mí lo que

14 En «La oficina» Carmen Martín Gaité vuelve a emplear con esta significación literal y figurada tanto la voz «ranura» como el verbo «amurallar»: «Manzano, Manzano, Manzano... Eran como de fantasmas aquellas voces que le perseguían y danzaban siempre alrededor de él. Y detrás de las voces se enganchaba el ruido de los pasos, el tecleto de las máquinas, el timbre del teléfono, que no paraba nunca de sonar. Algún día, de pronto, él sentía deseos de escaparse. Imaginaba el silencio de alguna calle lateral, muy solitaria, por donde había pasado un domingo por la tarde, y sólo con acordarse creía descansar. Sin embargo, esta calle podía ser muy vulgar, no significar nada, pero así recordada, desde la oficina, parecía tener en alguna parte una ranura por donde mirar más lejos, afuera. Después de estos paréntesis, fugaces y espaciados, el trabajo seguía más deprisa. Le amurallaban cientos de papeles añadidos de un día para otro, enhebrados, que nunca tenían fin» (Martín Gaité 1994: 19).

siempre me ha dejado un poco fría son esos libros, que hablando de temas incluso muy interesantes, parecen poner una barrera entre el que habla como contra una pared y el que quiere recoger el hilo del discurso para continuarlo él. [...] quizás lo que más agradecen de este texto es que deja abiertas ranuras para que cada cual arrime el ascua de su sardina, el ascua a la sardina de mi cuento, es decir, el ascua de su cuento a la sardina del mío. [...] Yo tengo la idea, que puede que esté, a lo mejor, parcial o equivocada, de que mucha gente está al hablar cerrándole la puerta en las narices al interlocutor. Hay incluso gente que habla muy bien, o trasladándolo a otro plano, escribe muy bien. Pero este hablar o este escribir están siempre motivados por un deseo de expansión un poco olímpica o narcisista del propio yo sin dejar esa ranura, esa pausa, que solamente en las buenas conversaciones se puede dar, de que te irrumpen tu cuento para enriquecerlo con el ajeno. En este terreno me parece bastante importante el arte de conversar que es que alimenta el arte de la literatura.

La ranura o hendidura –hecha, por tanto, entre las piedras de la muralla– está situada en «poniente». Al ubicar esta voz –*poniente*– al final del endecasílabo-muro inferior (v. 10) y también al final del propio poema, se traza una equiparación tácita entre el ocultamiento o puesta del sol y el de la palabra poética (que tiene en común con el sol su temporalidad cíclica). Y, por supuesto, entre los dos endecasílabos (vv. 1 y 10) y *levantelponiente*, respectivamente. Es de reseñar el cambio en la jerarquía que entraña el imperativo del v. 9: si en B1 y B2I, el Yo parecía sometido a las limitaciones que «vosotros» le imponían con la muralla, ahora su superioridad cognitiva le permite darles órdenes mientras les desvela el camino («mirad»). Los dos puntos que cierran el v. 9 «detienen el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue», «tienen un valor anunciativo» y, según el *Panhispanico de dudas*, «sirven para separar una ejemplificación [v. 10] del elemento anticipador que la introduce», a saber: ese «señalar» del Yo la ranura de poniente. Si tenemos presente que *señalar* es «Estar una cosa con el extremo que puede llamarse punta dirigido hacia otro sitio», los dos puntos al final del v. 9 cumplen la función de resaltar la iconicidad del v. 10. De hecho, el verso de cierre es notablemente más largo que el 9 y su último extremo parece visualmente una punta dirigida hacia el blanco interestrófico final: tal es la representación figurativa de esa ranura liberadora –llena de infinitas posibilidades como el espacio en blanco y aún por escribir– y tan lejana para el Yo como para «vosotros», según da a entender el demostrativo «aquella» que la modifica.

Lo que posibilita al Yo sentirse por encima de su interlocutor es saber de la existencia de una salida, aunque todavía no tenga acceso a ella. Esa certeza en el enunciado posee la otra acepción que recoge María Moliner para esta voz: es una «Firme adhesión de la mente a algo conocible, sin temor de errar», ya que este camino no ha sido recorrido, solo es «conocible», virtual. Pero no olvidemos que la enunciación del propio texto se erige sobre su ma-

gístral puesta en escena de la iconicidad y sus efectos autorreferenciales en tanto que respuesta positiva, en tanto que afirmación de ese camino que, en el enunciado, el Yo niega haber recorrido aún. Es precisamente la ranura de la iconicidad la que permite al Yo atravesar, mediante este poema, la muralla del canon, salir y establecer un segundo nivel de sentido que habla de su poética personal. El propio poema (B), su realización, es esa *certeza* del título (A), ahora sí en la acepción que indiqué más arriba, como «Conocimiento seguro y claro de algo», a saber: de esa ranura de la iconicidad por la que una obra realizada con piedras canónicas consigue evadirse de la tradición, comulgar con el lector y brillar con luz propia.

Apéndice

I. Índice de títulos y primeros versos de *El paraíso recobrado*:

TS: TÍTULO SUBRAYADO (I redacción), TO: TÍTULO OBLICUO (II redacción), ST: SIN TÍTULO

TS: «Si el mundo fuese niño» (pp. 1-4), «Piñor 4 de Agosto», verso.

TO: «Impotencia» (pp. 4-6), «4 Agosto», raya oblicua final, verso.

TO: «Liberación» (pp. 7-9), «4 Agosto», verso, correcciones posteriores en tinta negra.

TO: «Desconcierto» (p. 9), «8 de Agosto», verso.

TO: «Socorro» (pp. 10-11), «10 de Agosto», verso.

TO: «Noche» (pp. 11-12), «10 Agosto», verso.

ST: «Ya no regalaré» (pp. 12-13), «8 de Agosto», p. 12 verso, p. 13 renglón seguido.

ST: «Las nubes de tormenta» (pp. 13-14), «17 Agosto», verso.

ST: «Como arrastran las nubes su» (p. 14), «17 de agosto», renglón seguido.

TO: «Retorno» (pp. 15-17), «19 de Agosto (After letter of P.S.)», verso.

TO: «Presentimiento» (pp. 18), «14 de agosto», verso.

TO: «Lo que pudo pasar» (p. 19), «13 Agosto», con correcciones en tinta negra, renglón seguido.

TO: «Tristeza Inútil» (p. 20), «24 de Agosto», renglón seguido.

TO: «Faltan 10 días» (pp. 20-21), «24 de Agosto», verso, enmiendas en negro.

TO: «Despertar» (p. 21), «25 Agosto», verso.

TO: «Torpezas» (p. 22), «25 ag.», renglón seguido, espacios para señalar el verso.

ST: «O! Si al menos, al dejar mis» (p. 22), «27 Ag.», renglón seguido, raya final.

TO: «Egoismos» (p. 22-3), renglón seguido, espacios para señalar inicio de verso,

TO: «Intento» (pp. 24-26), «26 Agosto», verso,, enmiendas en negro, raya final oblicua.

TO: «Oasis» (pp. 26-7), «28 agosto», verso, enmiendas en negro.

TO: «Cenizas» (pp. 27-8), «29 Agosto», verso, enmiendas en negro.

TO: «Amor muerto» (p. 29), «29 agosto», renglón seguido, raya larga.

TO: «Desde el Pazo» (p. 29), «30 Ag.», renglón seguido, enmiendas negro.

TO: «Telarañas» (p. 30), «30 Agosto», renglón seguido, enmiendas.

ST: «Debajo del embozo se me ha pe-» (p. 30), renglón seguido «31 [Agosto]», iconicidad final (Ay, D€jame dormir!)

TO: «Contradicciones» (p. 31), «31 de agosto», renglón seguido.

TO: «Mariposas de noche» (pp. 31-33), «31 de agosto», renglón seguido, enmiendas.

TO: «Paisaje (Tachado: despedida)» (pp. 34-35), «Tren 2 septiembre», renglón seguido, enmiendas.

TO: «Despedidas» (pp. 35-36), renglón seguido, enmiendas.

TO: «Destello» (pp. 36-37), renglón seguido, enmiendas 3 cruces a modo de línea divisoria.

ST: «El camino está solo. Y yo no...» (p. 37), «3 de septiembre», renglón seguido, iconicidad, raya final,

ST: «Vosotras, nubes, sois el alma» (pp. 38-39), «4 sept. Tren», enmiendas, renglón seguido, iconicidad,

TO: «Desfallecimiento» (pp. 39-40), «5 sep. W. L. político», renglón seguido, enmiendas.

ST: «—Triturar siempre el mismo serrín» (p. 40), (Madrid) renglón seguido

ST: «Ay! Si yo te dejara» (pp. 40-41), «6 septiembre», verso, enmiendas.

ST: «No queremos oír la voz de tu cam-» (pp. 41-3), «7 septiembre», renglón seguido, enmiendas.

TO: «Sed» (p. 43), renglón seguido, «24. Sept.», Enmiendas renglón seguido.

ST: «Se escapa la noche» (p. 44), «15 de septiembre», renglón seguido.

TO: «Certeza» (pp. 44), «11 sept.», renglón seguido, enmiendas en tinta azul.

TO: «Regreso» (p. 45), «10 sept.», renglón seguido.

TO: «Fiesta» (pp. 45-46), renglón seguido, enmiendas en negro.

TO: «Nostalgia vieja» (pp. 46-47), renglón seguido, enmiendas en negro.

TO: «Canción rota» (pp. 47-48), renglón seguido, enmiendas en negro.

ST: «Me saludas de nuevo, oh vieja Catedral» (pp. 49), «Sept», renglón seguido, enmiendas en negro.

ST: «Con el tiempo tu voz se ha puesto» (p. 50), «sept.», renglón seguido.

ST: «Como una blanca flor entre la-» (pp. 50-52), «19 de octubre», renglón seguido.

TS: «Canción de la muchacha soñadora» (p. 51), «30 Octubre», verso.

ST: «Mis versos solo valen ahora, cuan-» (pp. 52-53), «Piñor, Agosto 1947», renglón seguido.

ST: «Hoy veo los rostros cansados» (p. 53), «Sept. 47», renglón seguido.

ST: «La verdad del sol pincha nuestra palabra» (p. 54), «13 de octubre», renglón seguido.

TO: «Desgana» (pp. 54), «14 oct.», renglón seguido.

ST: «Ya sé que no hay salida» (p. 55), «25 Dic. 47» (oblicuo), verso.

TO: «Navidad» (p. 55), renglón seguido.

TO: «Al otro lado» (p. 56), verso, enmiendas en negro.

TO: «Gritos» (tachado Rebeldía) (pp. 56-57), verso, enmiendas en negro.

ST: «Yo me acuso de culpas que no tengo», (pp. 57-58), verso, enmiendas en negro.

ST: «O pareces o campos no cercados» (pp. 58), verso, enmiendas en negro.

TO: «Confesión» (pp. 59-60) 22 de octubre, renglón seguido.

TO: «Espiga sin granar» (pp. 61-62), «1 de noviembre», verso, enmiendas en azul.

ST: «Otra amistad quebrada» (pp. 62-63), «6 nov.», renglón seguido.

ST: «Sin que yo lo supiera» (p. 63), «6 de noviembre. El 7º velo», renglón seguido.

ST: «En un caballo blanco correría» (p. 63), «31 de diciembre», verso.

ST: «Veo pasar las horas y los vientos», (p. 64), «4 de marzo», verso.

ST: «El sol se hunde en silencio y sopla las bujías», (pp. 64-65), «14 de marzo», verso.

ST: «Estremecidos, lentos pájaros», (p. 65), «14 de marzo», verso.

TO: «Impotencia» (p. 66), «8 de abril», renglón seguido, «A las lilas retratadas».

ST: «No debatiros más. El agua no habla», (p. 66), renglón seguido.

Bibliografía

Blasco, Javier, *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética*, Valladolid/New York, Cátedra Miguel Delibes, 2011.

Burunat, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, Porrúa, 1980.

Casado, Gil, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

De la Vega, Garcilaso, *Cancionero*, ed. Antonio Prieto, Barcelona, Ediciones B, 1988.

Fernández, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

- Fraile, Medardo, «Guía del cuento contemporáneo en España», *La letra con sangre entra*, Salamanca, Almar, 2001, pp. 119-138.
- Grupo Seminario Fraile, «Estrategias autorreferenciales en tres relatos de Medardo Fraile», *Versants*, 68, 3, 2001, pp. 197-211.
- Licci, Chiara, «Carta al lector. Estrategias autorreferenciales en *Lo que queda enterrado* de Carmen Martín Gaité», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 40, 2023a, pp. 461-471.
- . «Lectura metaliteraria de “La oficina” de Carmen Martín Gaité», *Versants*, 71, 3, 2023b, en prensa.
- . «Reivindicar la comunicación silenciada. Estrategias autorreferenciales en el cuento *La conciencia tranquila* de Carmen Martín Gaité», *Actas XXI Congreso AIH 2023*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2023c, en prensa.
- . «Dentro dentro. Análisis autorreferencial de un poema de *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*», *Actas Congreso «Mujer de verso en pecho». Homenaje a Gloria Fuertes*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2023d, en prensa.
- . «“Usted quiere verse guapa, ¿verdad?”. Advertising Discourse vs. Literary Discourse. Metaliterary Reading of Carmen Martín Gaité’s Short Story “Tarde de tedio”», Carmen Martín Gaité (1925-2000). *Conversando a través de los géneros literarios en la poesía, la cuentística y el teatro de Carmen Martín Gaité*, 2023e, en prensa.
- . «“Ahora lo he entendido”. Lectura metaliteraria de “De su ventana a la mía” (1987)», *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 25, 1, 2023f, en prensa.
- López Guil, Itziar, «Escuchar por los ojos: a propósito de un cuento de Carmen Martín Gaité», *Versants*, 55, 3, 2008a, pp. 87-98.
- . «Los niños tontos de Ana María Matute: La brevedad como estrategia de manipulación discursiva», en *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008b, pp. 331-346.
- . «Sobre Lo eterno de Blas de Otero», *Lenguas en diálogo. El iberorromance y su diversidad lingüística y literaria. Ensayos en homenaje a Georg Bossong*, eds. Hans-Jörg Döhla et alii, Madrid, Iberoamericana, 2008c, pp. 449-465.
- . «Amistad, memoria y poesía. A propósito de un poema de Luis Cernuda», en *Parallelismen. Parallélismes. Paralelismos, Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*, eds. Marie Burkhardt, Annatina Plattner y Alain Schorderet, Tübingen, Narr, 2009, pp. 157-169.
- . «*Hechuras del vacío*: dos poemas de María Victoria Atencia» en *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, eds. Itziar López Guil y Jenaro Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011a, pp. 313-327.
- . «El Romance de la luna, luna y la teoría poética de Lorca», *Federico García Lorca, 75 años después*, *Versants*, 57, 2011b, pp. 71-113.

- «*Si el hombre pudiera decir* o la supremacía enunciativa del poema», *Como una nube en la luz. Homenaje a Luis Cernuda (1902-1963)*, eds. Itzías López Guil y Gina María Schneider, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013a, pp. 49-64.
- «Un trapicheo de luz en la frontera. Sobre *Querido silencio* (2006) de Luis Muñoz», en *La poesía en su laberinto*, ed. Laura Scarano, Binges, Orbis Tertius, 2013b, pp. 193-207.
- «El Romance de la luna y la teoría poética de Lorca», *También se muere el mar. Variaciones sobre el universo lorquiano*, eds. Juan Carlos Abril y Remedios Sánchez García, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2014, pp. 39-59.
- «Ludismo y sentido en *Juegos de niños* (2003) de Ana Merino», *Enseñar Deleitando*, eds. C. Carta, S. Finci, D. Mancheva, Berna, Interactive Factory, 2016a, pp. 369-387.
- «Modulaciones de la distancia en “Canal” (2016) de Javier Fernández», *Versants*, 64, 3, 2017, pp. 93-106.
- «Del Romance de la luna, luna a la Danza da lua en Santiago: el astro-duende y la poética lorquiana», en *Impossibilia*, 12, 2018, pp. 14-47.
- «L'autoréflexion implicite chez deux maîtres espagnols du sonnet: Francisco de Quevedo et Blas de Otero», en *La tradition européenne du sonnet*, eds. P. Labarthe y J. Bartuschat, Genève, Slatkine Érudition, 2019a, pp. 123-142.
- «Sobre *García* (2015) de Pablo García Casado, y los títulos de sus poemas», en *El título de los poemas en la poesía española contemporánea*, *Versants*, 66, 3, 2019b, pp. 86-119.
- *El título de los poemas en la poesía española contemporánea*, *Versants*, 66, 3, 2019c.
- «Las afueras del poema en la obra inicial de Pablo García Casado», *El título de los poemas y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano. Homenaje al profesor Georges Güntert en su 80 cumpleaños*, eds. Itzías López Guil y Carrillo Morell, Dayron, Berna, Peter Lang, 2020a, pp. 65-83.
- «Eficacia expresiva y brevedad en la poesía de Pablo García Casado», *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*, eds. Ottmar Ette e Yvette Sánchez, Madrid, Iberoamericana, 2020b, pp. 189-202.
- «Iconicidad y autorreflexión implícita en la poesía de Miguel Hernández», *Versants*, 68, 3, 2021, pp. 89-124.
- «Voz de mujer en la poesía de Pablo García Casado: de *Las afueras* (1997) a *La cámara te quiere* (2019)», en *Coreografías transculturales. Liber amicorum para Yvette Sánchez*, eds. Ana Esquinas Rychen, Claudia Franziska Brühwiler y Vanessa Boanada Fuchs, Madrid, Iberoamericana, 2022a, pp. 129-154.

- . «Piedra, papel, tijera. Ana Merino», en *Para un canon del compromiso poético español*, ed. Miguel Ángel García, Granada, Comares, 2022b, pp. 391-296
 - . «Pensando en Cernuda. Pablo García Casado», en *Para un canon del compromiso poético español*, ed. Miguel Ángel García, Granada, Comares, 2022c, pp. 465-471.
 - . «Nana de Gaza. Carlos Piera», en *Para un canon del compromiso poético español*, ed. Miguel Ángel García, Granada, Comares, 2022d, pp. 439-445.
 - . «Autorreferencialidad implícita en “Siglo xx” de Luis Bagué Quílez», en «*Si mi pluma valiera tu pistola: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*», ed. Luis Bagué, 2023a, en prensa.
 - . «La autorreferencialidad implícita en la poesía de Gloria Fuertes», en *Mujer de verso en pecho: la autorreflexión implícita y otros aspectos metadiscursivos de la obra poética para adultos de Gloria Fuertes*, eds. Itziar López Guil y Nina Kaderk, Madrid, Iberoamericana, 2023b, en prensa.
 - . «El hispanismo peninsular zuriqués: ecdótica medieval y análisis del discurso literario», *Hispanismo europeo*, ed. José María Pozuelo Yvancos, 2023c, en prensa.
- Machado, Antonio, *Poesías Completas IV*, ed. Oreste Macrí, Madrid, España-Calpe, 1988.
- Martín Gaité, Carmen, «La búsqueda de interlocutor», *Revista de Occidente*, 42 (septiembre), 1966, pp. 351-358.
- . *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Destino, 1973.
 - . y Nieva, Francisco, «Sobre ‘El cuento de nunca acabar’», *El arte de vivir*, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=JXay-5Fov8w> [28. 02. 2023].
 - . *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 247-252.
 - . «Cuento español de posguerra», *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 169-172.
 - . *Poemas*, Barcelona, Avizor, 2001.
 - . *Ritmo lento* [1963], *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, ed. José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2009, pp. 191-562.
 - . *A rachas. Poesía reunida*, Barcelona, La Bella Varsovia, 2023.
- Nänny, Max y Fischer, Olga, «Introduction. Veni, vidi, vici», *The motivated sign*, Amsterdam/Philadelphia, John Publishing C. O., 2000, pp. 1-28.
- . «Iconicity: a Definition», en <https://www.iconicity.uzh.ch/en/Iconicity/Definition.html>, 2019, [2.2.2024].
- Núñez, Antonio, «Encuentro con Ana María Matute», *Ínsula*, 219, febrero de 1965, pp. 7.
- Teruel, José, «El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética», *Cuadernos AISPI*, 15, 2020, pp. 61-78.
- . «La enunciación poética en la obra de Carmen Martín Gaité», *Signa*, 30, 2021, pp. 693-711.

- , «Sacar los asuntos del caos: La poesía de Carmen Martín Gaité», en Carmen Martín Gaité, *A rachas. Poesía reunida*, Barcelona, La Bella Varsovia, 2023, pp. 7-24.