

ENSAYAR LA PROMESA: NARRACIONES E INTERLOCUTORES O LO QUE LA LITERATURA PROMETE

Sonia FERNÁNDEZ HOYOS

Universidad de Reims Champagne-Ardenne, Francia

*Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues et la Pensée
(CIRLEP)*

ORCID: 0000-0003-1794-7981

Resumen:

El objeto de estudio de este artículo es la unidad narración-interlocutor a través de dos de los ensayos más representativos de Carmen Martín Gaite: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (orig. 1973) y *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* (1983). A través de las reflexiones teóricas de ambos textos sobre la narración, el interlocutor y las diferentes voces que integran los relatos, Gaite plantea una verdad de la escritura mediante la cual envuelve la literatura en teoría y reivindica unas certidumbres, pocas, a las que se aferra como escritora y que constituyen un horizonte relativamente seguro: el de lo que la literatura promete. Y esto lo realiza reivindicando un vitalismo fundamental a la vez que insiste en que esos ensayos son eso: intentos, una reflexión en proceso, en formación, es decir, se aleja de un dogmatismo teórico, fijo y estable para defender lo fragmentario, lo frágil como aspectos constitutivos de la verdad.

Palabras clave:

Ensayo. Carmen Martín Gaite. Narraciones. Interlocutores. Verdad. Literatura española contemporánea

Abstract:

I analyse in this paper the narrative-interlocutor unit through two of Carmen Martín Gaite's most representative essays: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973) and *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* (1983). Through the theoretical reflections of both texts on narration, the interlocutor and the different voices that make up the stories, Gaite proposes a truth of writing through which she envelops literature in theory and vindicates a few certainties to which she clings as a writer, and which constitute a relatively safe horizon: that of what literature promises. She does this by asserting a fundamental vitalism while insisting that these essays are just that: attempts, a reflection in process, in formation. In other words, she moves away from a fixed and stable theoretical dogmatism to defend the fragmentary and the fragile as constitutive aspects of truth.

Key Words:

Essay. Carmen Martín Gaite. Narratives. Interlocutors. Truth. Contemporary Spanish literature

Introducción

El ensayo para Martín Gaite es, sobre todo, una posición «refugio», esto es, un proceso o trayectoria que induce a una forma de indagación azarosa (a veces, regida por un principio crematístico o una necesidad económica que solucionaba de manera casi inmediata este acercamiento discursivo) y, a la vez, más o menos espontánea que se debe a intereses personales o a disposiciones críticas favorables en algunos medios o publicaciones periódicas que acogían estos ejercicios crítico-ensayísticos.

La crisis de la escritura en el siglo XX, al menos en España y en el caso de Martín Gaite, presenta dos vertientes básicas en la que

su «textura» se configura y, sobre todo, cristaliza como conocimiento-comunicación y, a la vez, asegura la posición del yo. La primera cuestión remite a la memoria como re-memoración, al conocimiento histórico. Mientras que la segunda, más allá de la mismidad, remite al problema de la alteridad.

Lo extraño del yo, de la propia identidad remite a una cuestión debatida, entre otros, por Michel Foucault¹ cuando, a propósito de Jules Verne, distinguía entre fábula y ficción: la primera consiste en lo contado (episodios, acontecimientos, personajes...); la segunda es el régimen del relato, lo relatado, y precisamente aquí surge la *voz*, la primera persona del escritor que anota en los márgenes del relato, una abstracta identidad que se dice a sí misma y en sí misma tiene el *lógos*, la posibilidad de decir al otro, de dotar de sentido: de «coser» y de usar el «collage» por utilizar los términos de Martín Gaite, lo explicita bien María del Mar Mañas:

Puesto que el ensayo permite al ensayista saltar de un tema a otro, ocupándose así de lo divino y de lo humano, se convierte en un género particularmente adecuado para Martín Gaite que constituye en su obra una especie de metafórico *patchwork*, entendiendo el *patchwork* como una actividad que mezcla la costura, con la que ella tantas veces compara la escritura, con el «collage», con el que otras tantas la ilustra. Al fin y al cabo, ella insiste con frecuencia en ese aspecto físico y artesanal de su trabajo de escritura (Mañas, 2004, 35)-

Desde luego, detrás de la fábula, en el margen o por encima de ella, más allá de la ficción, de sus formas y sus contenidos está la posibilidad *neutra* de un discurso más o menos científico, de un discurso no necesariamente monocorde o improbable que se impone en el ensayo. Este tiene una faceta academicista en la escritora: su tesis doctoral es *Usos amorosos del XVIII en España* (1971), pero el perspectivismo del yo no se limita a esta práctica, irrumpen en ámbitos donde se construye más allá de la simplicidad o linealidad biográfica.

¹ Foucault, *De lenguaje y literatura* (1996, 213-221 [213-214, para lo que interesa]). También se incluyó en su *Entre filosofía y literatura* (1999, 289-296).

La diversidad y complejidad de lo ensayístico en Carmen Martín Gaite afecta a la estructura misma de su concepción novelística y, además, supone una manifestación singular de ejercicio memorialístico frente al olvido de personajes (por ejemplo, Melchor de Macanaz) o cuestiones decisivas, quizás de memorias y esperanzas, de incardinarse el pasado con la realidad presente, quizás también de plenitud –pensemos especialmente en *El cuento de nunca acabar*, el ensayo que más ha interesado a los críticos– y de deficiencia; de explicación sobre por qué escribe y para qué o quién lo hace.

Sin duda y en diversos momentos, la inmediata posguerra española es vista como desoladora por Carmen Martín Gaite y el ensayo se convierte en este tiempo de desasosiego en una de sus atenciones preferentes que pautará toda su vida. Sobre este hecho llega a decir:

Las nuevas generaciones despertaban a la vida en un clima de convalecencia y recelo; las otras, que habían sido protagonistas, víctimas o meros testigos de la contienda, estaban cansadas o llenas de odio; la propaganda de la postguerra se estructuró con toda urgencia para luchar contra la abulia, con el fin de hacer sentir como gloriosas las razones por las cuales se había luchado y que habían impuesto a la guerra su carácter de cruzada (Martín Gaite, 1993, 83)².

Y es que la «tarea de apuntalamiento y justificación» (*ibidem*)

² Se trata de su artículo «El miedo a lo gris», publicado inicialmente en 1978, y recogido en *Agua pasada (Artículos, prólogos y discursos)* (1993: 78-87 [83]). El propio término posguerra es ambiguo porque responde a «un estado de ánimo colectivo», tal como mantiene Mainer desde hace años, una relación *su generis* con la Guerra Civil: «[...] relación de dependencia y también de olvido, de mitificación y también de condena, de certezas e incertidumbres», véase su Prólogo en *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950* (2003: 11), aunque opiniones parecidas pueden leerse en libros anteriores, por ejemplo, en su *De postguerra (1951-1990)* (1994); o posteriores, por ejemplo: *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000* (2005).

oscila entre el «erial» y el «páramo»³, porque para los jóvenes de entonces como ella ese tiempo no generaba una identificación segura, sino intranquilidad, inquietud, el fragmento, la división o el desgarro. Circunstancias o elementos que el ensayo crítico puede plantearse, porque el desajuste de ese desasosiego enfatiza el trabajo crítico en un doble sentido: explicarse algo y, sobre todo, explicarse a sí misma como si la subjetividad, individualidad e identidad fueran posibilidades de conquistas en que la sensación de pérdida o abandono se atenuaran o la aventura del pensamiento, una ficción más o menos trascendente, impidiera la banalidad o la disolución del propio yo.

Las promesas de la literatura: las certidumbres de la narración y del interlocutor

En este artículo me centraré en la unidad interlocutor a través de dos de los ensayos más representativos de Carmen Martín Gaite: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (orig. 1973) y *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* (1983). A través de las reflexiones teóricas de ambos textos sobre la narración, el interlocutor y las diferentes voces que integran los relatos, Gaite plantea una verdad de la escritura a través de la cual envuelve la literatura en teoría y reivindica unas certidumbres, pocas, a las que se aferra como escritora y que constituyen un horizonte relativamente seguro: el de lo que la literatura promete. Y esto lo realiza reivindicando un vitalismo fundamental a la vez que insiste en que esos ensayos son eso: intentos, una reflexión en proceso, en

³ Son metáforas que responden a títulos clave: Gregorio Morán (1998): *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura en el franquismo* (1998); una especie de réplica a Julián Marías: «La vegetación del páramo», en su *La devolución de España* (1977, 185-191). Fueron relacionados por primera vez por José-Carlos Mainer: «Clavileño (1950-1957): cultura de estado bajo el franquismo» (2002: 941-963), ahora incluido en *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950* (2003, 189-212; véase 189-190, nota 1).

formación, es decir, se aleja de un dogmatismo teórico, fijo y estable para defender lo fragmentario, lo frágil como aspectos constitutivos de la verdad.

En *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (cito la edición de 1982) Carmen Martín Gaite reúne una serie de artículos publicados a lo largo de diez años en diversas revistas, tal como se explica en el «Prólogo a la primera edición» (fechado en Madrid y diciembre de 1972)⁴. Quizá la idea misma de la recopilación, también de las posteriores⁵, está regida por el convencimiento de *salvar* algunos textos de lo efímero de su publicación primera, tal vez origen o destino inicial como insinuó la propia escritora; pero también se basa en el acontecimiento de que no es posible o deseable un sistema cerrado o resuelto de legibilidad. Precisamente,

⁴ La primera edición apareció en Madrid, Nostromo, 1973, para este trabajo he seguido la publicada en Barcelona, Destino, 1982. (Destinolibro, 176). María del Mar Mañas (2004, 40-42) dedica un brevísmo recorrido descriptivo, en el cual quizás lo más interesante es que remonta el interés por el *interlocutor* a la comedia de 1953 titulada *A pie quieto*, que se recoge en *Cuadernos de todo* (2002, 643-649). Por su parte, Constance A. Sullivan (1993) precisa que el conocimiento de uno mismo «one's knowledge of self comes from being reflected in the mirror of an accepting interlocutor who follows and interacts with our tale of identity» (Sullivan, 1993, 44). Según la investigadora, tampoco se aprecia en esta recopilación de artículos una gran novedad en el uso del yo: utiliza el genérico masculino tradicional, es decir, sigue la corrección gramatical o lo único disponible en la década de los sesenta. Es decir, no hay mucha novedad en relación con el estudio sobre Macanaz, aunque sí se advertiría cierta simpatía o acercamiento a la perspectiva de la mujer, mostraría una conciencia de los efectos alienantes de las imágenes de mujer (externamente impuestas), algo que no era muy habitual en la España del momento. Pero no deja de ser un cambio algo sutil, porque en «Las mujeres liberadas» ataca Gaite la estridencia del movimiento feminista emergente en el mundo occidental y lo absurdo de que las mujeres dejen o rechacen entrar en la institución del matrimonio, mientras recrean relaciones heterosexuales similares sin el compromiso de una ceremonia nupcial. Gaite en este artículo concluye que las feministas temen el compromiso..

⁵ En realidad, solo una pertenece a nuestra escritora, la titulada *Agua pasada. Artículos, prólogos, discursos* (1993); las dos siguientes fueron las conferencias de *Pido la palabra* (2002) y *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)* (2006).

en la variedad, reside cierto índice de lucidez y coherencia que una lectura apresurada no puede aprehender.

Por tanto, nos adentramos en el mundo de la crítica. En este volumen, la escritora-crítica, aquella que además de escribir ficción se enfrenta con la realidad y trata de explicarla de otro modo, intenta construir un discurso en el que la teoría de la representación aparece como un conjunto de categorías diferentes donde el conocimiento sirve, sobre todo, para explicarse a sí misma.

La característica básica de esta compilación reside en que los análisis-ensayos no pertenecen a una «escuela» determinada, no son academicistas, están asociados a un campo social de intereses muy variados que, en cierto modo, lo determinan y, sobre todo, van ligados a la condición de mujer que explicita una posición teórica o propone un análisis desde esta condición «ignorada».

Martín Gaite no pretende universalizar su experiencia; en todo caso, propone sus análisis como ejercicios en una convergencia temporal precisa, con prácticas e ideologías que quizá tengan que ver con la propia trayectoria biográfica: de esta forma, estos acercamientos teóricos contribuyen a *fijar* un mundo intelectual como un lugar visible: el de los disidentes del franquismo, ya tardío, de la España interior. Constituye un intento de poder llegar a ser diferente al mismo tiempo que la escritora permanecía como idéntica o fiel a sí misma.

En la «Nota a la segunda edición», fechada en Madrid y diciembre de 1981, explica que ha suprimido el cuento que cerraba el volumen de la primera edición (el titulado *Tarde de tedio*) y añade siete artículos⁶, algunos de los cuales esbozan preocupaciones luego tratadas o elaboradas para *Retabilis*, también en *El cuarto de atrás*. Se demuestra, así, el *continuum* que caracteriza las preocupaciones que

⁶ Los artículos son: «La enfermedad del orden», «Contagio de actualidad», «Quejicos y quejicosos», «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra», «Mi encuentro con Antoniorrobles», «Conversaciones con Gustavo Fabra» y «Ponerse a leer».

conforman la poética gaiteana y *alimenta* cuantos escritos enfrenta o aborda la salmantina.

El cambio de perspectiva histórica de sus ensayos historiográficos⁷ por una reflexión abierta a los más distintos temas en una España dominada culturalmente por el neofascismo no deja de ser un ejercicio de *reeducación lingüística*⁸ que comienza por la utilización de una lengua alejada de esa retórica idealizante y que apuesta por la vulnerabilidad del yo, por la comprensión y valoración de sustituir las distorsiones por la *verdad* de la escritura. En esta sustitución reside el nuevo principio que parece sostener el ensayismo de nuestra escritora, en los géneros comunes, no en las supuestas esencias singulares, en el abandono de toda tipología previa, en la renuncia del análisis que parte de las corrientes del pensamiento establecidas o al uso. Centrar el punto de vista, la perspectiva de la escritura en cuestiones tan diversas como la historia o Macanaz, la crítica literaria en sentido estricto, la reseña musical, el comentario sobre la propia generación, las costumbres domésticas o el consumo de y en la mujer coetánea convencional, la soledad y, especialmente, el problema de la comunicación, el diálogo y el interlocutor llevan a la «polifonía de asuntos» en la terminología de Rolón-Collazo⁹.

Las diversas versiones que suponen el conjunto de artículos pueden considerarse, a veces, reiterativas y, a veces, digresivas; en cualquier caso, señalan que el ensayo martín-gaiteano sigue «pendiente» y en «proceso», esto es, en formación. Son fragmentos epistemológicos que reúne como llamada de atención sobre reflexiones personales, asuntos índices de lucidez, acercamientos metodológicos y peculiaridades retóricas características u originales que siempre singularizarían a la escritora.

⁷ Me refiero a los siguientes ensayos de Martín Gaite: *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (1988), *Usos amorosos del dieciocho en España* (1971, 1981), *El Conde de Guadalborce, su época y su labor* (1976) y *Usos amorosos de la postguerra española* (1987).

⁸ La expresión es de Jordi Gracia (2004, 15).

⁹ Véase Lisette Rolón-Collazo (2002). *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaite, revistas feministas y ¡Hola!* (2002, 87-93 especialmente).

En uno de los ensayos que integran *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Martín Gaite cita el famoso artículo-ensayo de Larra titulado *Horas de invierno* a propósito de lo que debieron sentir los escritores en el siglo XIX: «Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como una pesadilla abrumadora y violenta» (Martín Gaite, 1982, 76). Pero quizás más significativa y original sea la alusión a Macanaz como ejemplo del tesón y la predisposición a la queja, a la denuncia más allá de que tuviera o no interlocutores para ella. Señala que, desde la época de Macanaz, los españoles han terminado resignándose al hecho de carecer de interlocutor, de que nadie los escuche. Dice Martín Gaite:

En pocos países como en el nuestro gustará tanto hablar y tan poco escuchar. La cuestión es deslumbrar por cuenta propia, protagonizar, se tenga algo que decir o no. Todos los españoles, más que ser oídos, quieren hablar sin que les interrumpan; el papel de oír, a nadie le gusta un pelo y muy pocos lo representan, y es precisamente ese reparto tan descompensado lo que les hace tan poco dotados para la comunicación. Este fenómeno lo detectó muy bien don Miguel de Unamuno, que –dicho sea ya que viene a cuento– se murió sin haber escuchado nunca a nadie (Martín Gaite, 1982, 77).

Se trata de una cuestión básica e intrínseca de la condición española, por así decir, y que centrará la atención de la escritora salmantina a lo largo de toda su trayectoria.

El ensayo que da título al libro, «La búsqueda de interlocutor»¹⁰, nos sitúa en esta clave temática y recurrente en la escritora que, como observara Mañas, ya se había planteado en

¹⁰ Aparece dedicado a Juan Benet «cuando no era famoso». Es un artículo publicado en *Revista de Occidente*, septiembre de 1966. En el mes de julio de ese mismo año la escritora salmantina había pronunciado dos conferencias en el aula Francisco de Vitoria de Salamanca, en el ciclo *Juan Benet, espacio biográfico, universo literario*, ahora incluidas «sin variación alguna» en Juan Benet, *La inspiración y el estilo* (1999, I, 227-246; II, 246-269).

1953,¹¹ comienza señalando el fracaso de la capacidad narrativa de las personas en las conversaciones. Merece la pena consignar el primer párrafo de su artículo:

La capacidad narrativa, latente en todo ser humano, no siempre –y cada vez menos– encuentra una satisfactoria realización en la conversación con los demás. Es más: siempre me he inclinado a pensar que el originario deseo de salvar de la muerte nuestras visiones más dilectas, nuestras más fugaces e intensas impresiones, a pesar de constituir la raíz inexcusable de toda ulterior narración, comporta un primer estadio de elaboración solitaria donde la búsqueda de interlocutor no se plantea todavía como problema. Es decir, que las historias ya nacen como tales al contárselas uno a sí mismo, antes de que se presente la necesidad, que viene luego, de contárselas a otro (Martín Gaite, 1982, 21).

El inequívoco planteamiento de la desaparición irremediable radicaliza el pragmatismo de la «elaboración solitaria», una neopragmática que elude el problema de la búsqueda porque es auto-referencial, se edifica en la propia solidaridad del «uno mismo» y se apuesta por una contingencia en la que la lengua, la identidad y la posible comunidad no son un problema irresoluble o imposible. No se trata tanto de recordar cuanto de seleccionar de una especial manera los *recuerdos* lo que convierte a alguien en narrador (protagonista o artífice de lo que cuenta). Las meditaciones sobre el acto de escribir son huella, imagen, aproximación, quizá enigmas de la similitud, pero sobre todo experiencias «repetidas». Se sitúan más

¹¹ María del Mar Mañas (2004, 40). Puede verse entre los Fragmentos inéditos y notas fugaces de *Cuadernos de todo* (2002^a, 825-834). Se trata de una comedia en un acto de ese año 1953, que se conserva en un viejo cuaderno con el título *A pie quieto*, con dos personajes Pedro y Marcela, se desarrolla en un acto en el que el profesor de Matemáticas y su mujer dialogan cuando esta plantea el motivo del interlocutor soñado (Massimo, el amigo del despertar de la adolescencia, perdido y nunca recuperado). Con posterioridad en el *Cuaderno de todo* núm. 14 (1975), cuando está trabajando en *El cuento de nunca acabar* (1983), vuelve a plantear este aspecto del interlocutor.

allá de una lógica vitalista que permite reducir su potencial a una mirada que entrevé, pero que deja en un segundo plano el lenguaje de la realidad cosificada, esa que genera un trabajo continuo de supervivencia. Este relativismo narrativo del planteamiento inicial permite releer el resto de discursos como *relatos* engastados o pertenecientes a una estructura o superestructura narrativa, en la que los deseos pueden *decirse*.

Esa «repetibilidad» a la que aludía es, también, consecuencia directa de la memoria, pues de muchos recuerdos puede surgir una experiencia, una modalidad del conocimiento, el saber de lo singular en una temporalidad concreta. Quizá el inconveniente es la individualidad, esa cartografía de saberes que se extiende a campos contiguos, a los conflictos *fronterizos* y a esa posibilidad de transformar las fronteras en nuevos temas.

Uno de esos temas reivindicados explícitamente es el vitalismo, que solo es válido cuando se entiende como discurso y si se extiende al paradigma narrativo, cuando se *literaturiza*, por decirlo así; privilegiar la literatura es tratar de hacer que reaparezca en todos los discursos no literarios o paraliterarios. Según Martín Gaite, el sujeto «almacena los recuerdos», pero, en el mismo momento de hacerlo, al contárselos a sí mismo antes de guardarlos, se vale de otros elementos (lecturas, sueños, invenciones) que informan el material previo y lo enriquecen, es decir, se someten a un particular proceso de re-creación y elaboración. Es la ilusión textual de cualquier discurso, recobrar lo narrativo del relato del que nada puede escapar; en esa ilusión, los enunciados son acontecimientos de un lenguaje controlados por el sujeto-narrador.

Pero si todo esto es así, hay que pasar a la necesidad de encontrar una posibilidad de recepción y, por tanto, buscar un destinatario para nuestras narraciones, un *interlocutor*. Se trata de una condición inevitable en la narración oral, los dos elementos de un *continuum* cuyas características se corresponden con una cuestión de grados y no de antagonismos. Y entonces afirma:

La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor. La gente que nos tiene demasiado vistos y oídos, la que nos ha demostrado indiferencia o tosquedad, la que tiene prisa o la que nos cohíbe por otro motivo cualquiera de los muchos que cabría analizar, no sólo no nos sirve, sino que espanta esa disposición de sosiego y complacencia indispensable para engendrar las narraciones cuidadosas (Martín Gaite, 1982, 24).

En realidad, la escritora está *envolviendo* la literatura en una región o zona de *teoría*: más allá de la nostalgia y de la radicalidad. Para hacer valer estos presupuestos, este lento proceso de búsqueda y referencias hay que apartarse de la *facilidad*. De aquí, la importancia del hallazgo en el preciso instante: «Y así es, efectivamente; tiene que aparecer destinatario propicio porque «nuestras cosas» no se las podemos contar a cualquiera ni de cualquier manera» (Martín Gaite, 1982, 25) porque el enunciado no existe en abstracto ni fuera del tiempo, sino en una especie de superposición en la que se muestra dotado de «materialidad» compartida y elementos espacio-temporales. Y, todavía, un poco más adelante: «En resumen: que si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da» (*ibidem*). El problema es complejo: la unidad narrativa-interlocutor aparece con límites en la singularidad de su propia independencia, es una función de existencia que pertenece a los signos, pero al mismo tiempo al mundo «exterior», la materialidad de lo que comenta la escritora se sitúa más allá de lo estrictamente gramatical, recoge la necesidad de interlocución como clave e imprescindible en una teorización de la experiencia, en la que para conceptualizar algo desde la nada de forma material (oral o escrita) es necesario también una liberación (simultáneamente, una «pérdida») de energía.

Cuando se refiera a la narración oral, Martín Gaite no nos sitúa en una literatura *menor*. La táctica de la oralidad reside en su carácter minoritario, en su carácter y contexto necesariamente

minoritario y prefijado o sometido a reglas *compartidas*: episodios, encuentros, una especie de estado cero o limitado por el «auditorio». De ahí la diferencia de la narración oral respecto de la escrita:

Es decir, que, mientras que el narrador oral (salvo en algunos casos de viejos o borrachos) tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar, saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido y, de hecho, es el prodigo más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlas (Martín Gaite, 1982, 26).

Señala la importancia de la presencia del interlocutor dentro del relato mismo, un caso extremo sería el de la sultana de *Las mil y una noches*, y es que el itinerario hasta llegar al interlocutor produce una «bifurcación» inevitable, aunque comparte los mismos intereses, los mismos temas, las mismas imágenes y, por supuesto, las mismas obsesiones. Para Martín Gaite este mecanismo o procedimiento (el de aportar interlocutores dentro del relato) no responde solo a la pervivencia de una técnica heredada, sino que ella percibe en su aparición «una intrínseca necesidad del relato» (Martín Gaite, 1982, 27); vendría a cumplir en su fragmentación caracterizadora la función fática en el terreno de lo escrito, esa comprobación de que el interlocutor está siguiendo nuestro relato, de que el oyente no se ha dormido. Es el carácter de «objetividad» que adquiere el proceso de escritura, la necesidad que su proceso requiere en un movimiento «imposible», una superficie sin espesor, esto es, un medio técnico de «sostener la narración», de «facilitar» la escritura.

Y afirma Martín Gaite:

[...] nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla. Esto no quiere decir ni mucho menos que yo dé por positiva esa incomunicación de los humanos

en nombre de la literatura que les ha llevado a engendrar, ni tampoco me atrevo a afirmar que semejantes escritos hayan venido a remediar gran cosa. Me limito a señalar que se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico (Martín Gaite, 1982, 28).

Nuestra escritora parece situarse en el «afuera» del espacio de la literatura, en la otra soledad de la crítica en la que paradójicamente la cercanía sobre lo que escribe no deja, simultáneamente, de alejarla. En este sentido, la crítica del interlocutor necesario es una especie de lejanía inminente e irreductible que confirma la proximidad o, si se quiere, la pertenencia al campo de la ficción, sin él no serían comprensibles estos planteamientos: es la necesidad «técnica» del desconocido (no del lector que constituiría otra categoría crítica) que se «presenta» ante el escritor que permanece irremisiblemente fuera y cercano, próximo, en relación íntima, emplazado en una inmanencia que justifica la propia escritura.

Para Gaite la literatura tiene mucho de juego y en sus contradicciones y variantes o multiplicidad deliberadas sirve para «desbaratar» la idea de la trascendencia, de la «determinación única», de la «causa noble» porque sobre todo acredita el valor básico de una actividad pluralista, sin causalidad aparente, sin generalidad. El juego, por definición, huye de finalidades que puedan justificarlo. De ahí el siguiente párrafo:

¿Quién tiene presente finalidad alguna cuando se lanza a un juego? Se habla luego de finalidades para justificarlo, pero sólo se juega porque ilusiona y divierte, porque aquel terreno supone riesgo y porque en él se prueban la emoción y la zozobra. Es el motivo de las empresas lúdicas, entre las que, desde luego, no vacilo en incluir la literatura, como fenómeno absolutamente gratuito que es, aunque hoy día se ponga tan terco empeño en embutirla dentro de los uniformes del deber y la obligatoriedad (Martín Gaite, 1982, 29).

Y, pese a las posibles críticas, las que tienen que ver con las tópicas literaturas de «evasión» y de «compromiso», se mantiene fiel a su postura para afirmar: «en cualquier caso de nuevo empeño literario, encontraremos juego en su raíz» (*ibidem*). Y, según Martín Gaite, o «gusta» o no se hace literatura y, por eso, argumenta: «A la literatura no se le puede fingir afición porque no lo soporta. Exigirá todos los sacrificios de tiempo, de dinero y de bienestar material que quieran decantarse, pero no admite sacrificios de voluntad» (Martín Gaite, 1982, 30).

Los factores que se están explicitando, pues, tienen que ver con esa doble «ilusión» a la que he aludido: la condición de escritora ensayista y de ficción, quizá una manera paradójica de alejarse del mundo academicista o de mantenerlo a distancia. La percepción del campo teórico es «original» porque se plantea como *reto*, como experiencia personal. De aquí que mantenga su línea de reflexión afirmando que, si no se escribe con deleite, no se puede deleitar a nadie (aunque lo contrario –escribir con deleite– no conduzca necesariamente al deleite del lector). Y abunda en la misma idea:

Sólo digo que lo escrito desde el hastío y el deber, hastiará. Si el reino de la literatura está tocando a su fin (no son de mi incumbencia ahora estas predicciones) asistamos de una vez para siempre a sus funerales pero no intentemos prolongar artificialmente tal reinado, dando gato por liebre. Esos que dicen que para ellos escribir es como para el obrero levantar ladrillos, están ofendiendo no solamente a la verdad, sino sobre todo al obrero, quien, si hubiera conocido alguna vez el goce de ejercitar la libertad escribiendo lo que le viniera en gana, seguramente lo primero que haría sería protestar contra las falacias de quienes intentan comparar ese privilegiado ejercicio con trabajos verdaderamente obligatorios. Creo que lo tendría por el mayor insulto (Martín Gaite, 1982, 31).

El reconocimiento o la certeza, el convencimiento íntimo de que la literatura no es un don gratuito o merecido ni, por supuesto, un discurso decadente o una «misión» sacralizadora genera el eco y la racionalización del acercamiento teórico.

La dedicación a la literatura, por tanto, en su explicación teórica puede ser inexacta o parcial, también una ruptura con la *vanitas*, pero sobre todo depende de la desolación propia, de esa especie de «luto» solitario, no compartido, un «trabajo» en gran medida insensato o inútil, pero una manera de llenar un vacío y quizás de salir de la desesperación al interesarse por los demás, por seres de ficción; una especie de expiación del irrealismo intrascendente de un «juego» que re-inventa todo lo demás.

En el «momento crucial», es decir, en el momento en que se rompe a escribir, lo de menos es para quién se escribe o, si se quiere, cuál es el público real. Sí existe, como recuerda Martín Gaite a propósito de unas palabras que le dijo Juan Benet, una especie de primer grito de alegría que es intransferible, un *Eureka* íntimo, digamos. Pero la función social del descubrimiento de Arquímedes tiene lugar cuando este se pone a contarlo, esa anécdota del «Párate un momento y escucha» (Martín Gaite, 1982, 33); no obstante, antes que esto está el afán placentero de la búsqueda, insiste Gaite. Pues bien, de ahí que la escritora concluya:

El placer del aplauso y la esperanza por el progreso de la cultura, claro que existen, pero son harina de otro costal, algo que ya no tiene nada que ver con ese afán placentero que motivó el *Eureka* jubiloso de Arquímedes, circunscrito netamente a la alegría de la razón que ha encontrado en soledad la expresión que buscaba (Martín Gaite, 1982, 33-34).

Y es que el hallazgo de la necesidad de interlocución es un proceso que revisa a lo largo de su carrera como novelista con categorías que no modifican el concepto básico de este primer acercamiento. En el límite de la soledad aparece la necesidad del

interlocutor como una modalidad de existencia impersonal e inesencial, pero desoladoramente necesaria. Esa que permite el *murmullo deshabitado*, ininterrumpido. Aquel que cristaliza en el entretenimiento, el que localiza la intrascendencia de las imágenes que son más eficaces que la realidad y, sin embargo, no puede prescindir de esa realidad, de ese componente social que es también absolutamente imprescindible en el vacío de la soledad.

Esta indagación sobre la categoría del interlocutor cobra especial relevancia en otro ensayo fundamental: *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*,¹² ensayo que se configura como un intento de poética explicitado en ese subtítulo «inorgánico» de *Apuntes...* Martín Gaite asume un reto en el que se trasciende lo imaginario para explicarlo en una nueva forma de lo ficticio o ilusorio o especulativo. Una de las claves de este texto reside, de nuevo, en la búsqueda del interlocutor-lector, no olvidemos que se trata de una aportación de madurez, mediante el desarrollo de enunciados en los que, como afirmaba Roland Barthes: «[...] el saber deserta de la literatura que ya no puede ser ni *mimesis*, ni *mathesis*, sino solo *semiosis*, aventura de lo imposible del lenguaje» (Barthes, 1978, 130).

Todo texto trata de implantar su propia verdad retórica. La crítica (Alemany Bay, Lluch Villalba o Martinell Gifre, Fernández Hoyos¹³ entre otras) ha señalado la gran capacidad de Martín Gaite para intentar y producir en todos los géneros: desde el ensayo al teatro, desde la novela al cuento, incluso la poesía (aunque aquí su

¹² Apareció ilustrado por Francisco Nieva, con dedicatoria *In memoriam* para Gustavo Fabra y en Madrid, Trieste, 1983. Todas las citas van referidas a la segunda edición que apareció en la misma editorial y año. Véanse al respecto los trabajos de Basalisco (1983), Brown (1983), Ruiz (1983), Pope, Kaminsky y El Saffar (1988), Martinell Gifre (1993), Fagundo (1995) y Sotelo Vázquez (1995).

¹³ Sin ánimo de exhaustividad, cito algunos de los trabajos con los que más he dialogado: Bay (1990), Martinell Gifre (1996), Carbayo Abengózar (1998), Lluch Villalba (2000), Jurado Morales (2003), Servodidio y Welles (1983), Martinell Gifre (1993 y 1997), Glenn y Rolón-Collazo (2003), Redondo Goicoechea (2004), Fernández Hoyos (2012b y 2012b).

calidad sea menor), pasando por traducciones, adaptaciones cinematográficas o colaboraciones para series televisivas¹⁴.

Martín Gaite conocía muy bien que las palabras son entidades autónomas, con apariencia de referentes y que la complejidad cognitiva del mundo requiere una dosis de lógica que permita asegurar el yo en los límites difusos de los deseos-realidad. De aquí deriva esa obstinación de escritura en el vacío, quizá un eco de la escritura real, es decir, la de novelas. Probablemente, por esta razón, la delimitación del género discursivo de esta obra sea difícil o, mejor, se *tambalee* ya desde las primeras líneas: «Las cosas de que voy a tratar en este cuento, ensayo o lo que vaya a ser, y que se refieren, en definitiva, a la esencia y las motivaciones del decir, el contar y el inventar, me vienen preocupando desde hace tanto tiempo e interesando con tanta asiduidad [...].» (Martín Gaite, 1983, 25)¹⁵.

¹⁴ Por ejemplo, Lissette Rolón Collazo (2002) considera *El cuento...* como el espacio donde Gaite consolida las inquietudes ya planteadas en *La búsqueda de interlocutor...* y va más allá. Alude a su condición de texto *fronterizo* «entre el ensayo, propiamente dicho y la narrativa» (Rolón Collazo, 2002, 149). Además, estudia brevemente el papel de las mujeres noveleras y amas de casa en *El cuento...* y afirma que el propósito y logro de la escritora en este texto es «crear «una versión personal» de las representaciones hegemónicas de mujer» (Rolón Collazo, 2002, 151), basada en el rechazo de vivir los modelos impuestos. Insiste en que una «[...] postura conciliadora entre lo heredado y lo creado distancia a Martín Gaite de una posición radical de rechazo respecto a modelos que el feminismo combatió sin concesiones. *El cuento...* ilustra la atención de la autora a las figuraciones de la mujer en la literatura y su inscripción o distanciamiento de los contenidos culturales vigentes» (Rolón Collazo, 2002, 151).

¹⁵ En sus *Cuadernos de todo* (2002a) se explica:

He pensado el título de *El cuento de nunca acabar* para mis reflexiones sobre la narración, ensayo o lo que vaya a ser. Vengo ya desde hace meses dándole vueltas al intríngulis de la narración y con el prurito de escribir algo sobre esto. He empezado a hablarle algo de este vago proyecto a los amigos que me preguntan que qué estoy haciendo, con la esperando (abrigando la esperanza, cf. Ortega) de que saldría de la confusión mi proyecto al tratarlo de ordenar y hacer palabra de ello. Pero ahora, esta tarde de domingo en casa, después de una fiesta de nubes malva en la ventana, me he puesto a mirar el diccionario, como buscando otro tipo de apoyo textual, diferente del que pueda aportarme un interlocutor paciente o un libro, buscaba en el mero muestrario de expresiones ya ordenadas por una cabeza geométrica, busqué en la *langue*,

Así se abre la primera parte de esta obra (precedida de una «Nota» a la segunda edición), titulada «Siete prólogos» y a la que seguirán otras tres: «A campo través», «Ruptura de relaciones» y «Río revuelto» (más un «Remate de la dedicatoria inicial»). La preocupación estructural es, por tanto, evidente y, sin embargo, la crítica ha subrayado la «espontaneidad» de este ensayo¹⁶.

El cuento de nunca acabar se ofrece como melancolía de una plenitud teórica inalcanzable¹⁷. Cuando ese mundo teórico niega el

como a tientas, y ella vino en mi auxilio al ofrecerme, dentro de la voz «cuento», la frase hecha con que me he determinado titular este texto: «El cuento de nunca acabar». (Martín Gaite, 2002a, 382).

Por su parte, María del Mar Mañas (2004) considera *El cuento* como «su proyecto más ambicioso de reflexión sobre el arte narrativo» (Mañas, 20024, 42) y, después de señalar su vinculación con los *Cuadernos de todo*, escribe: «*El cuento de nunca acabar* no hace otra cosa que «bajarnos a los ojos» en terminología de su hija, el proceso de la narración mediante ejemplos también narrativos» (*ibidem*). Y dice que Gaite, con este texto (con los capítulos que integran «A campo través», por ejemplo), «se convierte en la primera editora de sus *Cuadernos de todo*» (Mañas, 20024, 44). Y recoge unas palabras de Eduardo Subirats, de una reseña que sobre *El cuento* publicó en *Libros (Sociedad Española de Crítica de Libros)*, en mayo de 1983, en la que dice que se trata de un «Libro de iniciación o de meditación, libro de aforismos *El cuento de nunca acabar* merece ser subrayado por su carácter filosófico en el sentido más estricto y menos profesional del término» (Mañas, 20024, 45).

¹⁶ Explícitamente, lo señala Constance A Sullivan (1993), cuando afirma:

The spontaneity and spiraling structural complexity of the essays in *El cuento de nunca acabar*, and their anecdotal and experiential content gendered as female, make this book an axis of change in the essays of Carmen Martín Gaite. Here she lets fly with her own views, her own preferences as to how to write, and what matters as content in the tales one tells biography, cultural history, novel, or short story. (Sullivan, 1993, 47-48).

Es cierto, como se afirma en este trabajo, que se produce un punto de inflexión, y quizás por eso ha recibido mayor atención crítica.

¹⁷ En otro sentido, puede verse el trabajo de José Antonio Marina, por ejemplo, en «La memoria creadora de Carmen Martín Gaite» (1997). Se basa en la pasión por contar de Martín Gaite explicitada en *El cuento de nunca acabar* y en *El cuarto de atrás* para hilar su ponencia. Las citas de ambas obras entrelazan su intervención destacando lo más llamativo, del que se cree o considera «científico que estudia la inteligencia y sus cosas» (Marina, 1997, 18). Y a partir de estas obras, concluye Marina que, en el caso de Gaite, «mantiene con el lector unas

carácter absoluto de otros acercamientos deviene concepción teórico-práctica, en aspectos que afectan directamente a planteamientos de la escritora. Parece claro que el pensamiento-escritura que cobra importancia es el de la compensación, esto es, los fragmentos-anotaciones, especialmente en «Río revuelto», no se plantean drásticamente como suficientes o insuficientes, siempre son compensatorios porque se quiebra la prepotencia de un discurso teórico básico o dogmático y se propone el ensayo como un proceso de rodeos o variantes.

Como todos los paratextos de la Gaite, la «Nota a la segunda edición» es especialmente interesante porque se realiza tras el éxito sorprendente de la primera edición, apenas un mes después (el libro se presentó en marzo y esta nota se fecha en abril de 1983), y, sobre todo, explica algunas cuestiones básicas de la gestación del ensayo, por primera vez, extenso y sistemático en esta vertiente no histórica o que se reconoce como diferente, quizá segura de la atención del otro y, especialmente, se construye con una cierta garantía

relaciones afectuosas» (Marina, 1997, 19), a diferencia de otros escritores, el mundo existe más que para ser convertido en libro (como quería Mallarmé), para *contárselo a alguien* (Marina, 1997, 19). Destaca en el caso de Gaite su buena memoria. Incide en la idea de que «la memoria es creadora» (Marina, 1997, 20) y rebate la aserción popular de que la memoria sería archiconservadora y la imaginación, de izquierdas. Dice Marina: «Quien esto piensa olvida lo que hace muchos años escribió Ortega: «Para tener mucha imaginación hay que tener muy buena memoria» (Marina, 1997, 20). Añade que, más que tener memoria, *somos memoria* (*ibidem*). Y, en el caso de Martín Gaite, juega un papel creador fundamental, como ha podido verse en lo que él denomina esa «memoria de cronista, de conservadora del pasado lejano o cercano» (*ibidem*) en sus ensayos históricos, por ejemplo, en los que «la escritura se convierte en salvación de lo efímero» (*ibidem*). Considera la memoria como algo cuya ordenación básica es sentimental y no un mero almacén que se ordenaba semánticamente. Por eso, Marina afirma: «Es el lugar que habitamos, desde donde percibimos la vida» (Marina, 1997, 22). Justifica la tardanza de Martín Gaite en dar por terminado *El cuento de nunca acabar* apoyándose en «el efecto Zeigarnick»: «Esta psicóloga describió que mientras un proyecto está sin realizar, inacabado, no se nos olvida. Cuando olvidamos todo es que ya no tenemos proyectos para vivir. Por eso, la animosa Carmen, que cree que el mundo entero está todavía a medio contar, que tiene tantos proyectos, posee una memoria tan viva e interminable» (Marina, 1997, 27).

comunicativa o de recepción tras la ya extensa carrera como escritora, con quince libros publicados. Aquí, en estas páginas, se describe a sí misma en absoluta abstracción, en el desorden de un apartamento ajeno, solo ocupado por el trabajo «venturoso» de la escritura en la que Martín Gaite, a veces, aparece con una voz emocional (los niños que juegan en el bosque, la fotografía que realiza, el paseo final por el *campus*). Precisamente, voz y miradas entrecruzadas explicitan esta memoria sobre el mecanismo de utilización de una lengua como pura convención, como discurso o estética del propio desconcierto.

La «Nota» hace referencia también a la «historia paralela» miss Mady, es decir, a las ilustraciones de su amigo Francisco Nieva, la serie *Gentileza y soledad de miss Mady*, que se entrelaza con la propia del ensayo y en la que avisa del incremento de dos «nuevos dibujos»: *Stromboli* y *Naufragio de la rosa*, en la que la protagonista vuelve a la vida para «jugar con los niños que la echaban de menos» (Martín Gaite, 1983, 19).

Los «Siete prólogos» son un ejercicio de simultaneidad fundamental, es decir, Martín Gaite se re-conoce como escritora y trata de mostrar su pertenencia al campo, a un mundo cultural y, simultáneamente, su diferencia con una apuesta teórica múltiple en su apertura. El ensayo resulta así interesante porque no todo es igualmente válido: cuanto todo es afirmado con el mismo entusiasmo siempre queda la sensación de que esa validez equiparable, igualitaria desemboca irremediablemente en la indiferencia y, si por algo se caracterizó a la escritora, no fue precisamente por su in-diferencia.

Por lo demás, el primer capítulo de los «Siete prólogos» no es solo una *Justificación del título*, sino que consiste en una auténtica declaración de intenciones o propósitos en la que la cuestión genérica se desvanece porque, en estricto, Carmen Martín Gaite no cataloga su obra dentro de un género determinado, porque sencillamente, siguiendo los parámetros de una crítica tradicional, no

puede hacerlo¹⁸. Por eso, tal vez sea el cuento el otro género al que más se aproxime, pero de nuevo es imposible la identificación, porque quizá la extensión no sea la más adecuada, pero es que tampoco podría serlo para una crítica más o menos tradicional por lo que propiamente se cuenta, es decir, una reflexión sobre el proceso de creación y otras obsesiones. Quizá por eso, lo más adecuado sea esa incertidumbre acerca de los géneros o el escepticismo, también la *inevitabilidad*, un término que emplea, de la

¹⁸ Ya Constance A. Sullivan (1993) había establecido vínculos sólidos entre *La búsqueda...* y *El cuento de nunca acabar*: el primero lucha con cuestiones de género (*gender*) y rechaza la agenda política feminista, pero en ambos libros: «the reader never is allowed to forget that these are a woman's reflections» (Sullivan, 1993, 47). Por su parte, el artículo de Emilie L. Bergmann (1998) insiste en esos vínculos y trata de señalar los hitos dentro de *El cuento de nunca acabar* o *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, etc., aunque con una variante básica al establecer conexiones entre la experiencia de la maternidad en relación con el interlocutor. Por ejemplo, se refiere continuamente a las experiencias de la escritora salmantina como hija, hermana y madre en sus ensayos y a la cuestión de «género», y aduce como ejemplo el pasaje de *El cuento de nunca acabar* en el que se refiere Gaite a la infancia o al niño, que, según Bergmann, no está neutralizado (quizá sí lo esté, solo que más adelante Gaite refiere una anécdota de su hija y por eso es *la niña*). Bergmann concluye:

The never-ending story is resistant, inconclusive, and labyrinthine. It foregrounds the relationship between children and the adult world in narrative and challenges the reader to reexamine concepts of narrative, early childhood language learning, and the bonds between mothers and children. The essays make distinct gestures to the reader to enter into dialogue with them, to take up the thread, and, in «A parting of the ways», to share in the decision to cut it off, far before the process of reading the text has ended. On one hand, the book seems rambling, diffuse; on the other, it seems that just this series of storytelling essays was necessary for Martín Gaite to demonstrate her theory of storytelling: that the listener has to be involved, that the teller has to show enjoyment of the process, or as the *niño* insists, «the desire to tell me the story» (ganás de contármelo). The title itself reflects the inconclusive nature of theorizing about narrative and also the dialogic role of the reader. Without the reader's willingness to take on the role of engaged, enthusiastic listener, the story may not be told at all. The interpretation of the title is dialogic: it invites and depends upon the audience, the reader's response, just as this and Martín Gaite's other books invite the complicity of the reader (Bergmann, 1998, 197).

escritura. Carmen Martín Gaite no identifica su texto con un género concreto y opta por esa incertidumbre («o lo que vaya a ser») que acompañará al lector durante toda la «aventura» que propone y supone leer *El cuento de nunca acabar*.

La autora explica su obsesión por el contar, por la lengua oral en la que la visualización del rostro es fundamental, su afán por rastrear el «decir» y el «contar» en todos sus «disfraces». Se trata, pues, de redefinir el espacio de la poética narrativa desde una perspectiva personal, en la que los recuerdos de infancia también tienen importancia, de ahí la referencia a su hermana, y cómo se aficiona a la literatura con el recurso de «la narración dentro de la narración» (Martín Gaite, 1983, 26)¹⁹. También surge en estos primeros momentos la cuestión de la lectura como «viaje»²⁰ (Martín Gaite, 1983, 27), el interés, las notas sobre este problema, la dilación en su trabajo, a los años que llevaba intentando escribir este texto, aunque, como afirma más adelante: «Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría por qué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte...» (Martín Gaite, 1983, 31)²¹.

¹⁹ David González Couso ha estudiado ampliamente este aspecto en *El rastro del verano. Itinerarios para leer a Carmen Martín Gaite* (2020, 75) y en *Piñor, lugar literario* (2023, 29-30). Así, González Couso establece la relación entre las experiencias de Martín Gaite en sus viajes a aquella aldea con la contemplación de las nubes y la capacidad de las palabras para propiciar realidades o relatos interpretables.

²⁰ La complejidad del viaje es analizada también en una conferencia que tituló «El viaje como búsqueda», en *Pido la palabra* (Martín Gaite, 2002, 280-294) con múltiples referencias literarias, desde su *Entre visillos a La isla del tesoro*, *Robinson Crusoe*, Rosalía de Castro, John Steinbeck y *Viajes con Charley*, Thomas Mann y *La montaña mágica*, Kafka y *América*, Truman Capote y *Otras voces, otros ámbitos*, Carmen Laforet y *Nada*, Aldecoa y *Parte de una historia*, Cervantes y *Don Quijote*, Sánchez Ferlosio y *El testimonio de Yarfoz*, Teresa de Ávila y *El libro de mi vida*, etc.

²¹ De hecho, en una entrevista con Héctor Medina (1983), en relación con *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaite declara:

Sí, es que concretamente *El cuarto de atrás* es un subproducto de *El cuento de nunca acabar*. He tardado ocho años en ponerle la fecha final a este libro y no digo acabarlo, porque como su mismo título indica queda abierto. No lo he terminado; lo he dejado, que es diferente. Y lo he dejado porque pienso que si no lo hubiera dejado, no lo publicaría

El planteamiento es decisivo porque, de hecho, a ella misma le gusta «demorarse» cuando va a contar algo y pide tiempo o pide que no la limiten en este punto, solo así puede construir el microcosmos narrativo con sus derivaciones. La obviedad de la exigencia de temporalidad en la narración es, pues, compleja, imprevisible en el mundo de partida y de la vida e imposible en la verdad de la muerte, en la certeza de la nada o en la negación no es posible la vida y, por tanto, tampoco es posible la opción de *contar*.

Por estas razones, al buscar un título adecuado para la fragilidad de sus apuntes, se encontró con la expresión «el cuento de nunca acabar» y dice: «Y, bajo la impresión de haber encontrado un valioso talismán para inaugurar mi viaje, leí a continuación: «Fam. y fig.— Dícese del asunto cuya solución se retarda indefinidamente»» (Martín Gaite, 1983, 29). Precisamente, aquí reside la burla de los límites y la solución de la que habla el diccionario. Martín Gaite es consciente, por tanto, del carácter fragmentario que impone el título:

Porque, aunque es probable que el cuento de ahora llegue a acabarlo si lo empiezo —como parece que estoy haciendo ya— sospecho que se tratará de un final contingente y no realmente necesario. Y, por supuesto, estoy convencida de que quedará incompleto, aun cuando tenga la impresión de haberlo rematado (Martín Gaite, 1983, 31).

El final del primer párrafo se centra en la intención de devolverle al ensayo nuevas posibilidades, trascendiendo la cuestión del comienzo y del final o, si se quiere, la designación medida de los límites. Desde luego, semejante propuesta, de manera manifiesta, se presenta como la repetición de un gesto: hay que re-iniciar este

nunca. Es un proyecto abierto, abierto, y mientras lo estaba escribiendo, a lo largo de todos estos años en que lo he dejado en ocasiones y lo he vuelto a coger, se me han metido por medio distintos empeños literarios de otra envergadura, como por ejemplo, *El cuarto de atrás*, que en muchas, en muchísimas de sus reflexiones y en muchísimos de sus comentarios, es hijo de las reflexiones y de las notas que yo estaba tomando para el otro libro. (Medina, 1983, 187-188).

cuento por necesidad o imperativo y, en consecuencia, hay que repetir el gesto fundador.

Por eso, en alguna ocasión insiste en la importancia del discurso que funda y en cuanto al planteamiento de qué sea *El cuento de nunca acabar*, la propia Gaite, en la célebre entrevista con Héctor Medina, declara lo siguiente:

Este libro es, desde luego, una de las obras más ambiciosas que yo he emprendido, y en la que he trabajado con mayor empeño y con mayor detalle [...] Es una especie de análisis, o digamos mejor, un injerto entre ensayo y novela o ensayo y narración. Trato de explorar las diferencias entre la narración hablada y la narración escrita, en qué consisten las motivaciones que llevan al hombre a contar, por qué hoy en día se cuentan tan pocas cosas, las diferencias entre la noticia, que es algo que se puede resumir, y la narración que es algo que nunca se puede resumir, sino que hay que tener tiempo para que el que escucha pueda tener el estado de ánimo adecuado para escuchar (Medina, 1983, 187).

De nuevo irrumpе la categoría de interlocutor como elemento fundamental. Así, *El cuento de nunca acabar*, cuando se refiere a «La Cenicienta»: Gaite apunta una diferencia básica entre los personajes de ficción y «los seres humildes de la vida» (Martín Gaite, 1983, 124) y es que los héroes siempre tienen un «interlocutor» (apto, providencial, distinguido, etc.), esto es, «lo interesante se oye, mientras que lo aburrido se desprecia» (Martín Gaite, 1983, 125).

A propósito de la participación (Martín Gaite, 1983, 146), surge la importancia del interlocutor, se cita a sí misma en *La búsqueda de interlocutor...* cuando recoge un texto del padre benedictino Martín Sarmiento: «La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye; si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance» (Martín Gaite, 1983, 146). El ejercicio retórico que exige un interlocutor infantil es que demanda más, exige más a su narrador que, tal vez, un interlocutor adulto, moldeado por normas sociales.

Para Martín Gaite participación e interlocución se complementan, como señala más adelante: «Creo, en fin, que el

desafío no reside tanto en el tema de la narración como en la actitud del oyente.» (Martín Gaite, 1983, 147) Y, por eso, la escritora rechaza y desprecia esas actitudes propias de los adultos que, ante las preguntas espontáneas de los niños que examinan y cuestionan el relato de aquellos, tratan de concluir tajantemente esa vía, el porque sí y punto. Estas brusquedades verbales que impiden el intercambio son atentados contra la curiosidad que terminan por hacer que el niño no inquiera o trate de desarticular el discurso que de los mayores le viene dado. No dejan, en fin, que el niño participe.

El capítulo «El interlocutor soñado» se inicia con el desvelamiento de una de las claves más reiteradas de Martín Gaite, con la cita decisiva: «No sé hablar –escribió Unamuno en "De esto y aquello"– si no veo unos ojos que me miran y no siento detrás de ellos un espíritu que me atiende» (Martín Gaite, 1983, 155). Consciente de la importancia del interlocutor, de su papel, reivindica el hecho de trabajar su concurso, su participación y, así, no hay que esperar que aparezca ese interlocutor soñado, sino que hay que prestarle atención, *merecerla* para que la comunicación se realice. Literalmente: «[...] la atención sólo se fomenta mediante la atención, no nace porque sí, hay que conquistarla, merecerla y cuidarla a cada momento, para que no se aborde o se desvanezca» (*ibidem*).

Una de las características que muestra este ensayo es el dispositivo de rodeo hacia la sencillez, esto es, la aparente claridad es el «encuentro con la verdad» narrativa más que la verdad en sí misma. Interesa en esta escritura ensayística la posibilidad de una escritura de apariencia clara más que asumir teorías ajenas o recurrir a corrientes críticas que solucionen los problemas prácticos planteados.

Para Gaite, desde la infancia, existe la conciencia de la presencia del receptor, algo que se vive sobre todo como carencia: «Lo primero que sabemos de ese oyente, tan problemático como indispensable, antes de haberlo imaginado con unos atributos precisos ni tener siquiera demasiado claro lo que le vamos a decir es que lo echamos de menos» (*ibidem*). El principio de realidad, pues, reside en la diseminación, en la disolución abarcadora de intereses

narrativos constantes: ese interlocutor soñado es un sujeto que no es sujeto y nuestra escritora se obsesiona con esta presencia vacía e inmaterial.

De esta manera, insiste Gaite una y otra vez en que se trata de un camino de ida y vuelta: que lo mismo le hace el narrador un favor al interlocutor, que este a aquél. También podría afirmarse que la narradora se sitúa en los confines del vacío, en las reglas misteriosas de la indiferencia; en contra de aquel narrador que, cegado solo por lo que va a contar y *embebido* en su propia magnificencia, desprecia o no cuenta para nada con su público, no lo invita a participar, a unirse a él en su viaje narrativo. Parte del fracaso narrativo procede de esta actitud, de no trabajarse la atención del interlocutor. Para Martín Gaite son cuestiones indisolubles:

[...] sólo nacerá el interés hacia una historia cuando se cuente bien, y sólo se contará bien cuando se imagine el gesto de quien va a escucharla al calor del entusiasmo comunicativo y no desde la mazmorra del despecho. La aparición del oyente depende, pues, en primer término, del grado de placer con que imaginemos el encuentro (Martín Gaite, 1983, 159).

Parte del éxito de este ensayo reside en que contribuye a la disuasión, a una especie de duelo entre el relato y lo contado, a un trabajo teórico en el que el duelo estético aparece casi siempre fallido. Este hecho tiene como consecuencia una melancolía general del ámbito teórico que despliega el ensayo en el que se evita la alusión a monografías o corrientes críticas, pero no la ilusión por contar. Los vacíos, las elipsis, los blancos del texto se justifican en la *fuerza* de la realización, en el intento de transmitir un esfuerzo de producción en tiempo real.

Se aprende de los fracasos, de las narraciones fallidas. Se aprende a preferir un interlocutor y no otro, un oyente que preste atención verdadera o apasionada, a otro que la finja (igual que el

oyente preferirá un narrador que sepa cuándo callar, que sepa no «martirizar» con lo que cuenta). Hay que aprender a esperar también la llegada del oyente ideal, y, en esa espera, madurar la narración, elaborarla en soledad. Para Gaite antes de contar algo a alguien, hemos de contárnoslo a nosotros mismos, y hacerlo como quisiéramos que nos lo contaran, es decir, «bien» o sin atropello o prisas, como si no supiéramos de lo que nos están hablando. Y afirma:

La rectificación en el concepto del interlocutor –aparte del respeto hacia su persona– entraña también, pues, una reflexión sobre la elaboración del relato mismo y sobre nuestras capacidades expresivas. El primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos. Nos proclamamos destinatarios provisionales del mensaje narrativo, mientras seguimos esperando, soñando, invocando a ese otro que un día nos vendrá a suplantar, a quien podamos decir: «Toma esto, lo había estado elaborando para ti.» Podrá llegar a aparecer un día o no, pero ya estamos seguros de una cosa: de que si aparece, lo vamos a reconocer (Martín Gaite, 1983, 161).

Propone, pues, un acercamiento no técnico, sino eficaz, visible y, en este sentido, no hay vacío ni elipsis ni silencio, el interlocutor es la propia dimensión del deseo, no un estereotipo ni la proyección de una imagen virtual. En todo caso, el interlocutor es una proyección exacerbada, una especie de espejo en el que Martín Gaite hiperboliza para acabar con la indiferencia y el fracaso del vacío.

En este ensayo-poética que constituye *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaite enarbolá lo que podría denominarse como oscilación escéptica. En «La confesión sacramental», el término oscilación no se relaciona con doctrinas teóricas alternativas, sino con una decisión práctica de explicar o analizar la propia narración. Por eso, la oscilación no puede entenderse como una falta de resolución personal, indica la elección de una escritora que se *expone* en la inquietud por analizar lo narrado, su propia producción ficticia:

Tardamos bastante más de lo que calculan los maestros en entender la escritura como búsqueda personal de expresión. El primer aliciente para expresarse por escrito de una manera espontánea surge, precisamente, como rebeldía frente a su mandato. La ruptura con los maestros es condición necesaria para que germe la voluntad real de escribir (Martín Gaite, 1983, 245).

El capítulo «La confesión sacramental» podría ser entendido como un procedimiento destinado a defender de nuevo la propia comprensión del proceso de escritura, inicialmente a través del profesor y el confesor y, más tarde, con el psiquiatra y el periodista, es decir, con los «mediadores de oficio» (*ibidem*). El sujeto se actualiza como objeto o como interlocutor presente y dispuesto a responder en la preservación de su propia irresolución.

La institución eclesiástica del título, según Gaite, le ofreció la posibilidad o «el primer pretexto» para construir su narración, un acontecimiento en el que poder proclamarse libre y diferente (Martín Gaite, 1983, 246). Entonces, en esos primeros momentos de descubrimiento, de «aventurar una narración elaborada según criterios personales» (*ibidem*) había una particular delectación en reelaborar su confesión. Y, paradójicamente, era la confesión algo insatisfactorio: porque, aunque contara con la complicidad del confesor, tampoco a este le maravillaba lo que ella contaba, es decir, se mostraba indiferente, y este hecho, para un narrador, era la peor actitud que podía adoptar su interlocutor.

La confesión sacramental muestra a la joven Martín Gaite que es acción y sufrimiento de y por la lengua, que el interlocutor *forzado* por el ministerio sacerdotal tiene que ser comprendido en el lenguaje y que la confesión debe obedecer a esa necesidad ritualizada de la lengua. Sin embargo, cuando la joven Gaite asiste y reconoce la indiferencia de su interlocutor forzado lleva a término la consumación de su rechazo:

Esa tarde, la confesión sacramental –que nos inició en la introspección literaria– nos deja de valer, se hace definitivamente añicos contra el suelo.

Al interlocutor hay que buscarlo por otros pagos.

O simplemente soñarlo. Lo cual significa ponerse a escribir de verdad (Martín Gaite, 1983, 250).

Concluir así este capítulo muestra que en la actitud de la escritora hay una mezcla indisoluble de responsabilidad y falta de respeto, es la comprensión de una receptividad post-autoritaria la que caracteriza y se manifiesta en la necesidad de un cambio de paradigma, en esa nueva ética laica de la narración y la escritura.

Los movimientos reflexivos de Martín Gaite en *El cuento de nunca acabar* están marcados por reflexiones-luchas sobre elementos opuestos que se desarrollan en diversas instancias, pero parecen provenir de cuestiones prácticas con las que tuvo que enfrentarse en el proceso de escritura de ficción: la necesidad de la palabra exacta, la dicción adecuada en los personajes, las sentencias necesarias, la escritura del ostracismo o la negación del mismo. Las respuestas para la escritora nunca están claras y por eso resuelve escribir este libro en variantes, en digresiones o en espiral en el que la palabra en el contexto de la narración teórica siempre vence.

Así, en el fragmento «Amores de derribo», entre lo positivo y lo negativo, entre lo tácito y lo evidente de las historias de amor dice Gaite que reside la ilusión primera de haber creído encontrar el interlocutor ideal o «añorado» desde la infancia: «[...] el que es capaz de derribar nuestras murallas de recelo y pudor y que parece responder derribando, a su vez, incondicionalmente las suyas. Y entonces se produce el milagro de la combinación azarosa e irrepetible que adviene con el intercambio» (Martín Gaite, 1983, 264-265). La descripción narrativa compromete al sujeto hablante-narrador y al interlocutor (activo-pasivo) en un puro presente continuo donde el deseo no queda neutralizado por la sublimación ni por la pulsión, sino por pura indecisión, por simple imperturbabilidad de no negarse al deseo, de no agotarlo, sino trascenderlo en la propia necesidad. Por eso, afirma:

Las narraciones que se inventaron o desenterraron para un «tú» específico –esas que se convierten, con su ausencia, en trastos viejos que no sabe uno dónde poner– solamente podrán volver a cobrar vida cuando las consideremos capaces de transformarse en nuevo material de narración (Martín Gaite, 1983, 267).

Es la fatiga de las palabras que adquieren sentido en una nueva conformación, en la búsqueda del objeto y apropiación de la narración, en el deseo de un futuro narrado: «La única oportunidad de resurrección para una historia que, aun muerta, nos sigue comiendo la vida, es achicarla, relativizarla [...]» (Martín Gaite, 1983, 268). Se trata del deseo, de reconstruir el deseo, bien del pasado, del objeto primitivo, de la infancia o de la frustración amorosa.

Una de las claves decisivas en el trabajo de la escritora es analizado cuando se insiste literalmente:

La labor de descifrar la historia vieja requiere un desdoblamiento trabajoso, al que nos resistimos porque nos la aleja y porque desdibuja nuestro protagonismo como pacientes de ella. Pero nos paga con otro protagonismo que a la larga es más estimulante: el paso de narrador-víctima a narrador-testigo. Esta labor solamente puede dar frutos eficaces cuando la brega con la historia vieja se emprende a solas (Martín Gaite, 1983, 268-269).

La historia que no puede narrarse, por tanto, es precisamente lo que dota de dos dimensiones al elemento narrador. La narración, así, no se reduce a la simple miseria de una experiencia del intelecto calculador-reflexivo o del vacío anhelo de su superación. La *ris* imaginativa, la que ampara todos los desiertos de las «visiones del mundo» es el ejercicio práctico y crítico que se impone Martín Gaite.

Se trata de algo complejo en que puede llegar a intervenir el «confidente-interlocutor amoroso»:

Las cosas se complican además, porque con mucha frecuencia el confidente llega a convertirse en nuevo interlocutor amoroso. Y desde esta condición, su desapasionamiento presunto se verá inevitablemente enturbiado, no sólo porque le incapacitará para seguir escuchando desde fuera y con la cabeza clara, sino además porque se sentirá con derecho a reclamar, como pago a esa atención que presta o finge prestar a un cuento desarticulado, otra atención similar hacia sus propios cuentos de derribo, que también él puede tenerlos y estar deseando que alguien se los solvente (Martín Gaite, 1983, 269-270).

Es imposible evadirse de una tonalidad irónico-crítica cuando Gaite se concentra en el narrador-víctima de una historia amorosa «en carne viva» (Martín Gaite, 1983, 270). La exigencia de unidad trasciende la capacidad de juicio e introduce en un *juego espurio* (*ibidem*) e inútil.

En relación con el interlocutor, merece la pena destacar la IV parte de *El cuento de nunca acabar...*, la titulada «Río revuelto (de mis cuadernos «Clairefontaine»)». En este «revoltijo» fragmentario con títulos temáticos y dimensiones por lo general breves o muy breves, destacan las reflexiones como a vuelo pluma en las que hay una atención muy constante respecto al interlocutor u oyente, al hecho de que hay que dejarle espacio, ser consciente de quién es y cómo, de que no todos son iguales, y, por añadidura, de cómo es el narrador, cómo es quien habla. También tiene una gran presencia la infancia y la lectura en esa etapa vital. Posiblemente existan dos maneras de leer este apartado ensayístico, como recordaba R. Barthes para La Rochefoucauld²², «por citas o en su continuidad». En el primer caso, era el azar de la apertura del libro el que proporcionaba un pensamiento, es decir, un fragmento o anotación.

²² Barthes (1973, 93), en concreto el ensayo titulado «La Rochefoucauld: Reflexiones o sentencias y máximas».

En el segundo caso, se trata de leer paso a paso. Quizá dos proyectos diferentes que Barthes denominaba un «para-mí» y un «para-sí», que nosotros hemos unificado: los fragmentos o anotaciones son textos desprovistos de estructura y espectacularidad. Están constituidos por una lengua fluida, continua que tienden a la repetición de planteamientos y a una finalidad clarificadora en la profusión acumulativa.

Pero más decisivo por lo insistente en Martín Gaite es «El interlocutor. Lo improvisado», completo lee:

Los cuentos repetidos (ver una función dos veces, oír una anécdota graciosa de las que mejor cuenta papá: «Anda, cuenta aquello del reloj de los muñequitos») pueden, como el amor habitualizado, causar placer, no encanto. ¡Qué encanto, por contraste, una narración que se inventa, que la promueve el interlocutor! Galimatías nacidos al calor naciente de la amistad. Buceos lingüísticos en común. Eso sí que es improvisado, irrepetible. La fugacidad es su esencia (Martín Gaite, 1983, 310).

La repetición como fatiga y distinción liberada de un tiempo empírico en el que no se detecta una crisis, sino una idea corporal, el concepto encarnado en un cuerpo (del padre, del narrador, del oyente) y simultáneamente el aplazamiento de lo corporal en la búsqueda, en el deseo proyectado de lo común.

Frente a esa importancia del interlocutor, se opone lo que Gaite denomina el «Narrador olímpico», el que ignora a su interlocutor y arroja sus palabras o sus escritos «desde una especie de olimpo, ignorantes de la insatisfacción que provoca ese texto en el que ellos solos se enroscan [...]» (Martín Gaite, 1983, 316).

Sobre esa importancia del interlocutor Gaite compone una serie de variaciones. Por ejemplo, aparece «El interlocutor soñado» que, como sucede otras veces, se define por su contrario: «Si se propusiera uno en estos casos [la duda de a quién dirigirse cuando se ha perdido o cambiado algo] con rigor el problema del destinatario real –no el soñado–, seguramente nunca escribiría un poema»

(Martín Gaite, 1983, 318), la nostalgia de la poesía se concibe desde «la ausencia del interlocutor real» (*ibidem*) y recuerda las *Canciones de amigo*. El siguiente fragmento es «Invención del interlocutor, ante la «falta de destinatario», hay que «inventar» el propio y adecuado. Leemos:

[...] Hay más gente de lo que parece ansiosa de salirse del papel que la vida le condena a representar, ansiosa de escuchar cosas diferentes a las cosas que oye todos los días. Pero no lo saben. Hay que contar con esto para intentar la aventurada búsqueda de interlocutor. ¿Por qué dirigirnos a quienes nos demuestran ser, darles una réplica de repertorio? Las palabras de repertorio se petrifican, y añaden un grado más de silicosis a la que ya padece el oyente. Piedra sobre piedra. Dirigirse a los oyentes como a personas, por si acaso lo son; lanzar los dados a la zona de su atención que aún no esté petrificada; enviar a un juego distinto del que hay sobre la mesa, residuo de otros consumidos ya. Apostar a la carta de que alguien pueda despertarse y pestañear con sorpresa y alegría al sentirse llamar por un nombre nuevo, invitado a dar una respuesta nueva. Quiero jugar a eso: me has resucitado (Martín Gaite, 1983, 319).

En este conjunto de variaciones sobre el interlocutor destaca una idea fundamental: la idea misma de la recopilación fragmentaria y desordenada está regida por el convencimiento de salvar algunos textos de lo efímero de su publicación, de lo fugaz de su anotación, también en el convencimiento de que nos es posible o deseable un sistema cerrado o resuelto de legibilidad. Precisamente en la variedad reside un cierto índice de lucidez y coherencia que una lectura apresurada no es capaz de percibir y, sin embargo, la textura es reiterativa en la diversidad. Además, el tono de Gaite cuando escribe estas notas es el de alguien que cree estar comunicándose, que en todo momento está intentando entenderse a sí misma.

El deseo de comunicación se explicita «Relaciones entre narrador y oyente» con dos posibilidades: la colaboración-acercamiento y el desinterés-alejamiento que soluciona el hecho de «contar las cosas bien» (*ibidem*). Estas apostillas-reflexiones cuasi

aforísticas son más que una «intuición ingenua». Martín Gaite no está situada en la intemperie teórica, sino que conscientemente ensaya variantes en una exposición lúcida, a veces, desesperada por encontrar una versión teórica adecuada para los problemas de la narración. En «Literatura epistolar», por ejemplo, el fragmento es muy significativo por el uso que la propia Gaite había hecho o haría de las cartas en su ficción:

La literatura epistolar es el resultado de aquello que solamente pudo decirse a una determinada persona y en una determinada situación. Todo el que haya conocido el placer de recibir cartas íntimas, esperarlas y contestarlas, sabrá que esa emoción nunca queda plasmada en el texto mismo de lo escrito que –aunque literariamente resulte convincente– supondrá, con respecto a la situación dentro de la cual cobró sentido, lo que puede ser una violeta seca metida entre las páginas de un libro con relación a la primavera en que se estaba leyendo ese libro. Y sin embargo, hay una curiosidad irreprimible por meter las narices en correspondencias ajenas, por soñar que es uno aquel destinatario. (Tampoco lo es ya –por supuesto– el que relee, al cabo de los años, una carta vieja dirigida a ese otro que él era) (Martín Gaite, 1983, 322).

Quizá ese desencanto final es el rasgo distintivo de la modernidad ensayística de Martín Gaite, de aquí la necesidad de la analogía y la interpretación analítica de estas notas fragmentadas.

La obsesión del interlocutor adquiere matices en espiral de manera casi permanente para fijar la autoridad, la antigüedad, la convicción, la necesidad, etc. El fragmento «Narración *Tanatho*» se plantea como la «muerte del interlocutor» (Martín Gaite, 1983, 324), es decir, aporta rasgos de este tipo de narración, que se caracteriza por ser cerrada, producir esa muerte y no da pie ni admite controversia, no permite su participación, aunque finja necesitarla, es una narración inmanente, es más bien: una «salmodia unilateral quejumbrosa, y se caracteriza por complacerse en la irreversible fatalidad de unos males para los que no admite drenaje» (*ibidem*).

Frente a esta, habría un tipo de narración (que no es de reproches, enfermedades, envanecimiento, autocompasión, dichterio...): es la «narración abierta o narración «eros»» (*ibidem*), que se caracteriza por la capacidad de producir placer (aunque a veces su argumento sea triste), permitir la entrada y participación del interlocutor y «despierta amor, divierte, enseña y consuela» (*ibidem*). La contraposición muerte-vida o desaparición-pervivencia se anula para provocar un procedimiento singular en el que la anotación-fragmento se reitera y, así, se *fabrica* el ensayo.

La función del cuento, pues, más allá de las correspondencias invisibles aristotélicas es la necesidad vital: no se trata de un sistema extravagante o de un proceso metafórico interminable; es la escritura teórica de la constancia pragmática. La variante fragmentaria convertida en verdad-conocimiento en un ejercicio de combinaciones posibles, un artificio técnico para mostrar la aceptación o una crítica del relato. Y es que la narración es lo que se inventa para saber lo que quizás de otra manera no se sabría. Detrás, pues, del acto de contar siempre estará el reconocimiento de algo olvidado que se conoció-aprendió alguna vez.

La voluntad de lograr credibilidad ante el interlocutor exige un trabajo específico sobre el lenguaje para convertirlo en eficaz, como insiste Gaite. «El interlocutor ausente» es aquel en que se aprecia eso de «Tus oídos ya no me oyen» (Martín Gaite, 1983, 374), es decir, que como ocurría en los cancioneros galaico-portugueses o en las cartas de la monja Mariana Alcoforado, nos instalamos en el «como si»: hablamos para el vacío, para un interlocutor con «los oídos sordos, igual que si lo siguiéramos teniendo delante» (*ibidem*).

En otro fragmento, «Los cotarros», aparece esa suerte de público seleccionado o «acólitos» por la admiración incondicional que prestan:

No se aventuran nunca fuera de ese reducto, pero mirarán con irónica superioridad al que ose aventurarse dentro de él y acceder a su código de sobreentendidos. Narraciones sólo para iniciados, donde todo el secreto consiste en estar en el

secreto de lo que no tiene ninguno, en excluir la posible participación del recién llegado al cotarro con el espolvoreo de una risa inmediatamente jaleada por los demás feligreses. En la mesa de un extraño se sentirán totalmente desarropados, no sabrán qué contar (Martín Gaite, 1983, 381).

Lo importante en la narración y en esta representación acumulativa de anotaciones es la *unidad* que permite el reconocimiento de esta poética ensayística martín-gaiteana.

De la misma forma que la discursividad era acumulativa, también se muestra como sucesión intensiva y de grados. Así, en «Los signos dilatorios», aquellos que dejan «en blanco», la «promesa incumplida» son elementos «para despistar» (Martín Gaite, 1983, 392), una técnica que utilizan las novelas policíacas. Para Gaite es fundamental que lo que aparece en una novela sea funcional, es decir, que no aparezcan elementos accesorios creando una expectativa luego frustrada. Si se recurre a un elemento concreto y sobre él se crea una expectativa, entonces debe cumplirse.

Es como si Martín Gaite hubiese proyectado en este juego fragmentario un doble deseo paradójico entre el vaivén de la exaltación de la narración, esa necesidad de escribir, hablar, enseñar públicamente y un deseo de reposo, de suspensión, de una dispensa de referentes en la escritura.

Con *El cuento de nunca acabar* construido y publicado llega la sorpresa de su éxito editorial. La clave del éxito quizá radique en que Martín Gaite es competente en dos discursos: teórico y novelístico que se justifican en su aburrimiento, en la apariencia del mundo que frustra las posibilidades de una mujer socialmente *sin sitio*, una escritura, quizá, *sin mundo*²³, pero lo que Martín Gaite no tuvo en cuenta es que el libro-ensayo se convirtió en mercancía, es mercancía y, por tanto, entra en las reglas de juego del mercado: el

²³ La expresión pertenece a Günter Anders y su *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura* (2007, especialmente 13-38)

derecho a comprar el disfrute, el derecho del libro a ser *in-diferente* a esa fuerza o leyes mercantiles. Aquí la pretensión de verdad no importa que sea limitada, elitista o asequible; su fuerza de seducción y su atractivo residen en algo sin compromiso, esto es, en la belleza, en la idoneidad crítica, en el valor de entretenimiento.

Posiblemente, el producto libro –sea ensayo o novela– es la propuesta de esperanza, un artefacto de calidad que es recibido por el lector como tal, esa escritura consciente de una trama, unos ritmos o unas cadencias es lo que valora el cliente-lector, incluso en un texto crítico lo que cuenta es la historia que se narra, la apertura intelectual a través de una lengua que no solo habla del «yo», sino del «nosotros», de «nuestra realidad», que propone una especie de referente en la recuperación fragmentaria de un mundo que supera el sinsentido y se abre hacia lo positivo universalista por la capacidad de nombrar y superar así un vacío de soledades y desesperación.

De acuerdo con Carmen Martín Gaite, *El cuento de nunca acabar* no encaja con ninguno de los géneros tradicionales, porque el problema es otro: y es que no se trata de un libro (de esta denominación vendrían todos los problemas), sino que es un *viaje*, esto es, una *aventura*, y ambos conceptos son fundamentales. Acerca de la importancia del viaje podríamos recordar *El pastel del diablo*, un «cuento infantil» publicado en Barcelona por Lumen en 1985. Pues bien, ahí podemos leer:

[...] tanto en los cuentos que recordaban los viejos como en los que el maestro les daba a leer o les contaba, siempre había un momento en que alguien salía de viaje, y ese momento era como un imán que hacía girar a su alrededor los demás argumentos; a partir de entonces cambiaba todo. Unas veces encontraban lo que iban buscando y otras no, daba igual. Lo importante era el viaje y las cosas nuevas que aprendían o veían al hacerlo. Yendo de acá para allá se transformaban en otros. Era como si viajaran precisamente para cambiar la vida que padecían al empezar el cuento. Y para poderlo contar (Martín Gaite, 1985, 24).

Parece que el viaje funciona como un principio necesario para los cuentos (y también para la narración), para el desarrollo y el éxito del héroe. Recordemos que el viaje ha constituido un elemento clave en los libros de caballerías, por ejemplo; pero también en la novela picaresca y, en este sentido, O. Belic hablaba del principio del viaje como indispensable para esta novela, junto al principio del servicio a muchos amos y el del yo autobiográfico.

En *El cuento de nunca acabar* encontramos la siguiente afirmación: «[...] Todas las metáforas de que vengo echando mano desde el principio indican que este cuento no lo concibo como un libro, sino como un viaje» (Martín Gaite, 1983, 71). Y, además, como sucede en todos los viajes, el final es incierto, de ahí la incertidumbre inevitable a la que aludíamos antes y también el temor a lo desconocido:

Mientras el narrador no se haya embarcado en el viaje narrativo, mal podrá predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que le dé [...] Da miedo emprender ruta precisamente por eso, porque cada paso adelante significa internarse en lo desconocido, enfrentarse con lo imprevisible (Martín Gaite, 1983, 54).

Y es que la experiencia del viaje significa sobre todo *alejamiento*, no solo exploración o extrañamiento. Como en Baudelaire se constata bien, el viaje es alejamiento, por eso son inciertos, diríamos, alejamientos tan alejados que ninguna llegada podrá desmentirlos. Y, sin embargo, para algunos, la vuelta constituye un problema: «En la vuelta de los viajes hay una sensación de desarraigado que muchos no soportan y creen remediarla volviéndose a marchar. Esos nunca salvarán del olvido sus viajes, a no ser que se los entreguen al sedentario. Viajar para tener instantáneas» (Martín Gaite, 1983, 341).

La incertidumbre²⁴, pues, es un requisito imprescindible para la narración y para la vida, porque lo importante es la aventura; por eso, Carmen Martín Gaite afirma en los preliminares del viaje en el que nos hemos embarcado: «[...] en eso mismo consiste la esencia de la aventura: en que solo nos garantiza el entusiasmo que nos inyecta cuando lo emprendemos, nunca sus resultados» (Martín Gaite, 1983, 18). El miedo a la aventura está relacionado, para Martín Gaite, con el temor a la digresión:

El que no quiera o no pueda perder el miedo a desbarrar un poco, se arriesgará menos, de acuerdo, pero también se aburrirá más. Acabará enmudeciendo anquilosado por la vacilación, o avanzará a paso de plantígrado, con los pies aprisionados por los grilletes de la norma (Martín Gaite, 1983, 281).

Y este temor acaba siempre dentro de los límites de lo establecido por la norma, pero también en el aburrimiento, en el hastío.

Si la comunicación es un fenómeno trascendental para Martín Gaite, no lo es menos, la palabra, esto es, el vehículo que permite la comunicación. En *La Reina de las Nieves* leemos: «¡Cómo se anudan las cosas a veces! Y siempre [...] a través del hilo de la palabra. No tenemos otro hilo, cuando ya se ha perdido todo» (Martín Gaite, 1994, 210). Su importancia está clara, como afirma en *El cuento de nunca acabar*, sobre todo desde el momento en que «a las personas se las recuerda por las palabras que han dicho y las historias que han contado» (Martín Gaite, 1983, 27). El poder de la palabra es extraordinario, especialmente si se cuenta bien. Y Martín Gaite enfatiza este aspecto en diversos momentos, un aspecto que no podría separarse demasiado de la vida.

²⁴ Este aspecto ha sido ampliamente analizado por David González Couso (2008 y 2014).

Por lo que se refiere al saber contar, digamos que es una de las claves que el niño (un interlocutor privilegiado) siempre ha aspirado a imitar, incluso valiéndose de la mentira para despertar el interés de los mayores, para sorprenderlos:

Saber contar [...] es lo más prestigioso; entrega las llaves de un amplio e indefinible reino donde las fortalezas de la atención ajena se rinden ante el aplomo que sólo confiere la sabiduría. Ser narrador capacita para rectificar lo que parecía irremediable y roturar su magma impreciso, otorga el don de la revancha (Martín Gaite, 1983, 166).

Las llaves del reino, es decir, las puertas a la fantasía, la maravillosa magia de la invención a través de la palabra, de la que hablaba Gianni Rodari en su *Gramática de la fantasía*. Y curiosamente Martín Gaite recurre a dos ejemplos de ese saber contar, paradigmas de la magia y la libertad de la palabra: el Gato con Botas y Pulgarcito, esto es, los dos únicos personajes de Perrault que se construyen como personajes activos y urdidores de su propio destino (porque son pobres y, a través de su audacia en la narración, en el cuento, logran cambiar su situación).

Así, la narración no solo funciona como elemento transformador, sino también como garantía de la fama o perduración de lo efímero, una lucha contra el olvido en la que la palabra es básica y quien tiene pasión por ella, según Martín Gaite, recibirá de los libros y las conversaciones «un continuo acicate que le tienta a participar en esa fiesta del lenguaje, una especie de savia que le entra por todos los poros y le induce a buscar siempre una expresión inteligible», como señaló en el Discurso que pronunció en 1988 cuando le concedieron el Premio Príncipe de Asturias *ex-aequo* con José Ángel Valente. Además, de acuerdo con la autora, «la narración vale mientras se la crea quien la hace, sólo cuando es reflejo de su voluntad de convencer» (Martín Gaite, 1983, 348) Y quizás el éxito de toda narración, y de *El cuento de nunca acabar* en este caso, resida precisamente en este hecho básico.

Martín Gaite defiende la necesidad del misterio y, en este sentido, se sitúa contra una narración *absoluta* o *completa* (si eso fuera posible). Como leemos en *La Reina de las Nieves*: «Si se ven todas las cosas puestas en fila, esto antes, esto luego, se acaba el misterio», solía decir, «y sin misterio ya me dirás tú qué tontería de negocio iba a ser la vida, niño» (Martín Gaite, 1994, 135). Y no hay que olvidar que en esta novela la memoria es fundamental. Pero, además, los cuentos nunca pueden ser completos, siempre están sujetos a una manipulación por parte del que los cuenta y, además, sería inútil: «Las historias [...] es inútil contarlas completas, porque no lo están, ni siquiera para el que las ha vivido» (Martín Gaite, 1994, 305). Pese a este intento inútil, no se podría dejar de inventar cuentos, historias, vividas o no, ya que, como hemos señalado, la narración es imprescindible para la vida. Así se podría entender la última y famosa afirmación de *El cuento de nunca acabar*, que podría funcionar como condensación no solo de este texto, sino en general de toda la obra de Carmen Martín Gaite, cuya obsesión clave quizá sea la de presentarse como **narradora** ante el lector, ante un interlocutor, aunque incluso tenga que inventárselo. Por eso, concluye: «Mientras dure la vida, sigamos con el cuento» (Martín Gaite, 1983, 403).

Conclusión

La experiencia de la narración y su correlato: el interlocutor soñado, necesario, adecuado es decisiva para un nuevo tipo de ensayo en el que la escritora es capaz de resistir los embates de la nada. La escritura que vive por los principios de la forma y la expresión, en la necesidad de la mirada y los síntomas. Desde esta perspectiva, la fragmentación que caracteriza este ensayo en capítulos o partes viene producida por el nihilismo e impide una sistematización teórica al uso y, así, el ensayo deviene en una conjectura que se sostiene en el yo.

En realidad, la verdad no puede estar en el fragmento y, sin embargo, el discurso prolífico también propicia la desorientación y el vacío nihilista en lo que lo único que salva es la fuerza de la

«creatividad artística». La narración con esa metafísica del interlocutor se correspondería con un impulso de fuerza casi dionisíaca de la propia vida, ese expresar, ese perenne fluir de la narración y su ineludible receptividad en el otro.

En este sentido, el nihilismo es una posibilidad de felicidad: la escritura es la única actividad, de acuerdo con Martín Gaite, a la que nos obliga la vida. Quizá *eros* y *thanatos* están indisolublemente unidos a la vida y a la narración y, por tanto, vida y muerte están conectadas, pero la escritura no puede agotarse como una simple función de la vida, sino que debe rescatar la vida y articularla en libros de ficción, en *nuevas* formas estéticas.

Tanto «La búsqueda de interlocutor» como *El cuento de nunca acabar* constituyen dos manifestaciones de ensayos teóricos sobre la narración en el que todo concluye y, paradójicamente, surge de nuevo. Martín Gaite parece partir de un esquema más o menos polémico en el que las teorías al uso devienen inservibles, porque ella se sitúa conscientemente en el *afuera*, en una especie de posición teórica propia, incontaminada, aparentemente inocente y, a la vez, inmisericorde y feroz, con un vitalismo neorromántico que nunca es puesto en cuestión: la narración como clave e inversión concreta de esa vida pequeño-burguesa de una joven salmantina en la posguerra que escribe ahora desde la plenitud y la seguridad que proporcionan los libros publicados en ese movimiento autónomo de lo logrado y no-vivo, la ficción casi primitiva de la mujer que se aferra a la vida próxima, también aparentemente inocente o al margen de toda mediación cultural. Y, sin embargo, el problema no es la distancia que conscientemente impone, sino la cercanía a esa vida inútil: ese fetichismo de lo narrativo que justifica un vitalismo inmediato, absorbente, pero políticamente estéril y teóricamente vacío.

Bibliografía

ALEMANY BAY, Carmen. (1990) *La novelística de Carmen Martín Gaite. Aproximación crítica*. Salamanca. Diputación.

ANDERS, Günter. (2007) *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Valencia. Pre-Textos.

BARTHES, Roland. (1973) *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. México. Siglo XXI.

BARTHES, Roland. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona. Kairós.

BASALISCO, Lucio (1983) «Carmen Martín Gaite: *El cuento de nunca acabar*». *Rassegna Iberística*. 18. 35-37.

BENET, Juan. (1999) *La inspiración y el estilo*. Madrid. Alfaguara.

BERGMANN, Emilie L. (1998) «Narrative Theory in the Mother Tongue: Carmen Martín Gaite's *Desde la ventana* and *El cuento de nunca acabar*». GLENN, Kathleen M. y Mercedes Mazquiarán de Rodríguez (eds.). *Spanish Women Writers and The Essay: Gender, Politics, and the Self*. Columbia. University of Missouri Press. 172-197.

BROWN, Joan Lipman. (1983) «*El cuento de nunca acabar*». *Hispanic Review*. 52. 552-554.

CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes. (1998) *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaite*. Málaga. Universidad.

FAGUNDO, Ana María. (1995) «Carmen Martín Gaite: el arte de narrar y la narración interminable». *Literatura femenina de España y las Américas*. Ana María Fagundo. Madrid. Fundamentos. 143-154.

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2012a) *La lucidez de leer la historia: los ensayos históricos de Carmen Martín Gaite*. Granada. Tragacanto.

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2012b) *La algarabía de leer el mundo: los ensayos literarios de Carmen Martín Gaite*. Granada. Tragacanto.

FOUCAULT, Michel. (1996) *De lenguaje y literatura*. Intr. Ángel Gabilondo. Barcelona. Paidós. 213-221.

GLENN, Kathleen M. y Lissette Rolón-Collazo (eds.). (2003) *Carmen Martín Gaite: Cuento de nunca acabar / Never-ending Story*. Boulder, CO. Society of Spanish and Spanish-American Studies.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008) «Alas de libélula *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaite». *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*. vol. 14. 391-403.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2014) «El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo* de Carmen Martín Gaite». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 52 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4829233&orden=1&info=link>

GONZÁLEZ COUSO, David. (2020) *El rastro del verano. Itinerarios para leer a Carmen Martín Gaite*. Almería. Procompal Publicaciones.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2023) *Piñor, lugar literario*. Almería. Procompal Publicaciones.

GRACIA, Jordi. (2004) *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona. Anagrama.

JURADO MORALES, José. (2003) *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite (1925-2000)*. Madrid. Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica.-Estudios y Ensayos, 428).

LLUCH VILLALBA, M.^a Ángeles. (2000) *Los cuentos de Carmen Martín Gaite. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*. Pamplona. EUNSA. (Anejos de RILCE, 36).

MAINER, José-Carlos. (1994) *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona. Crítica.

MAINER, José-Carlos (2002) «Clarileño (1950-1957): cultura de estado bajo el franquismo». *Bulletin Hispanique. Hommage à François Lopez*, 2. 941-963.

MAINER, José-Carlos. (2003) *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona. Crítica.

MAINER, José-Carlos. (2005) *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona. Anagrama.

MAÑAS, María del Mar. (2004) «Mis ataduras con Carmen Martín Gaite: Una mirada personal a sus libros de ensayo», *Carmen Martín Gaite*. Alicia Redondo Goicoechea (ed.). Madrid. Ediciones del Orto. 33-52.

MARÍAS, Julián. (1977) «La vegetación del páramo». *La devolución de España*. Julián Marías. Madrid. Espasa-Calpe. 185-191.

MARINA, José Antonio. (1997) «La memoria creadora de Carmen Martín Gaite». *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía*. Emma Martinell Gifre (coord.). Barcelona. Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona. 18-27.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1976) *El Conde de Guadalhorce, su época y su labor*. Madrid. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1981) *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona. Lumen.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1982) *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona. Destino. (Destinolibro, 176).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1983) *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*. Madrid, Trieste.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1985) *El pastel del diablo*. Barcelona. Lumen.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1987) *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1988) *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993) «El miedo a lo gris». *Agua pasada. (Artículos, prólogos y discursos)*. Barcelona. Anagrama. 78-87.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993) *Agua pasada. (Artículos, prólogos y discursos)*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1994) *La Reina de las Nieves*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2002a) *Cuadernos de todo*. Ed. e intr. María Vittoria Calvi. Pról. Rafael Chirbes. Barcelona. Areté.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2002b) *Pido la palabra*. Pról. José Luis Borau. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2006) *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Ed. José Teruel. Madrid. Siruela. (Libros del Tiempo, 225).

MARTINELL GIFRE, Emma. (1996) *El mundo de los objetos de Carmen Martín Gaite*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

MARTINELL GIFRE, Emma. (ed.) (1993) *Carmen Martín Gaite. Semana de Autor*. Madrid. Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana.

MARTINELL GIFRE, Emma. (coord.) (1997) *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía*. Barcelona. Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona.

MEDINA, Héctor. (1983) «Conversación con Carmen Martín Gaite». *ALEC*, 8. 183-194.

MORÁN, Gregorio. (1998) *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura en el franquismo*. Barcelona. Tusquets.

POPE, Randolph D., Amy Kaminsky y Ruth El Saffar. (1988) «*El cuento de nunca acabar: A Critical Dialogue*». *Revista de Estudios Hispánicos*. 22: 1. 107-134.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. (Ed.). (2004) *Carmen Martín Gaite*. Madrid. Ediciones del Orto.

ROLÓN-COLLAZO, Lisette. (2002) *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaite, revistas feministas y ¡Hola!* Madrid. Iberoamericana-Vervuert.

RUIZ, Raúl. (1983) «El discurso inacabado», *Quimera*. 33. 54-60.

SERVODIDIO, Mirella y Marcia L. Welles, Marcia L. (Eds.) (1983) *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaite*. Nebraska-Lincoln. University of Nebraska-Society of Spanish and Spanish-American Studies.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1995) ««No sé hablar si no veo unos ojos que me miran»: En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaite», *Letras Peninsulares*. 8:1. 39-53.

SULLIVAN, Constance A. (1993) «The Boundary-Crossing Essays of Carmen Martín Gaite», *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*. Ruth-Ellen Boetcher Joeres y Elizabeth Mittman (eds.). Bloomington e Indianapolis. Indiana University Press. 41-56.