

ILCL
INSTITUTO DE
LITERATURA Y
CIENCIAS DEL
LENGUAJE



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

“*La Mujer de Sal*, de María Elena Gertner: disidencias escriturales en el contexto de la generación literaria del 50”

TRABAJO FINAL PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA (MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA).

ALUMNA: Francisca Castagnet Vásquez
PROFESORA GUÍA: Edda Hurtado

Viña del Mar, julio de 2019

Resumen

El presente trabajo se centra en el estudio de la novela *La mujer de sal* de María Elena Gertner, a partir de una lectura que analice su contexto de escritura.

El trabajo se compone de un apartado referido a la generación literaria en la cual se inscribe la autora, el rol de la crítica en la recepción de su obra y la influencia que estos aspectos ejercen en la lectura de las autoras y su escrito, afirmando la existencia una latente *generización* y estereotipación en las críticas realizadas a obras escritas por mujeres, evidenciándose esto en la casi nula inclusión de mujeres al canon y en la invisibilización de sus obras.

Los capítulos centrales de este trabajo se centran en ejes como el rol de la mujer, la crítica al sistema tradicionalista y patriarcal, la meta escritura y su función. Estos conceptos serán tratados desde el análisis con autoras como Simone de Beauvoir, Virginia Woolf y Raquel Olea.

ÍNDICE

Introducción.....	3
1. La autora y la generación literaria del 50 en Chile.....	6
Capítulo primero: Mujer y discurso amoroso: Amalia y <i>la mujer de sal</i>	12
Capítulo segundo: La diégesis escritural.....	21
Conclusiones.....	26
Bibliografía.....	29

Introducción

María Elena Gertner fue una escritora y actriz chilena nacida en el año 1927 en Iquique, falleció en Isla Negra el año 2013. A la edad de 20 años debutó como actriz y desde ese momento comenzó a incursionar y trabajar en radioemisoras, teatros, y cine. Fue también dramaturga, escritora de cuentos, novelista, poeta e incluso guionista de telenovelas en época de dictadura, por lo cual muchos de sus trabajos fueron censurados debido a su contenido. La razón de su censura, fue relatada por la autora en una conversación efectuada en el año 2004 con Resha Cardone y titulada “María Elena Gertner: conversación en torno a la Literatura”¹ (2016)

...la primera teleserie que yo hice—La dama del balcón (1984)—la charquearon, la cortaron entera. Todo el elenco era de izquierda. Parte de la obra sucedía durante la Segunda Guerra Mundial, y entre los personajes había un padre y su hijo nazi. El gobierno militar censuró la obra porque el uniforme nazi era igual al de los milicos chilenos. Y efectivamente el uniforme era igual porque fue copia del de allá ...En otro momento hice una teleserie corta que ocurría donde un anticuario. Decidí que necesitaba una extra que iba a comprar un cuadro. Necesitaba a una persona que pudiera hablar, no una actriz realmente, sino una extra que pudiera decir dos o tres palabras. Esta escena se grabó y la censura la cortó porque la voz de la mujer que pusieron fue igual a la de la señora Lucía Hiriart de Pinochet. (1)

Gran parte de sus creaciones narrativas se encuentran ubicadas entre los años 50 y los 60, ya que después la autora comenzó a trabajar únicamente en televisión y cine. Ello se debió al divorcio con

¹ Resha Cardone, autora de esta conversación, decide publicar el escrito en consecuencia del fallecimiento de María Elena Gertner en el año 2013. Por esta razón es que, aunque la conversación fue realizada en el 2004, se termina publicando en Scielo el 2016.

su marido y al encontrarse inmersa en época de dictadura y donde debía enfrentarse al ambiente latente de peligro y de censura cultural, literaria y artística² como se refleja en la anterior cita.

Durante la fase de su debut artístico y televisivo viajó a París, lugar en donde se relacionó con autoras/es como Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre y Albert Camus. En su conversación con Resha Cardone, María Elena Gertner dice: “[y]o admiraba a Fyodor Dostoyevsky. La Virginia Woolf escribió cosas fuertes e increíbles y por supuesto la Simone de Beauvoir fue una gran influencia” (1), evidenciando de este modo, en esta conversación junto a Cardone y Pía Barros, quienes serían sus referentes estéticos y literarios.

Respecto a su trabajo como escritora, María Elena Gertner incursionó en muchos géneros. En 1950 publicó *Homenaje al miedo*, su único poemario. La escritora cuenta en la entrevista de Cardone que ni siquiera ella tenía una copia de ese poemario (2016). Escribió cuentos tales como “Niñita”³ (1954) y “El invencible sueño del coronel”⁴ (1963); y novelas como *Islas en la ciudad* (1958), *Después del desierto* (1961), *Páramo salvaje* (1963), *La mujer de sal* (1964) y *La derrota* (1965)⁵, siendo este último uno de los géneros de mayor interés por la crítica chilena de la época.

² Esto se explica en “María Elena Gertner: conversación en torno a la Literatura”. Cito: Fue el año 1967 o 1968 Entonces yo tenía que pensar en que tenía una hija que mantener. Además, yo era totalmente de izquierda, del partido de Allende, y mi marido no lo era. Él se casó de nuevo, y pronto se fue de Chile a Europa por la situación política de aquel tiempo. Entonces, tuve que empezar a pensar en ganarme la vida de alguna manera. Hasta allí mis derechos de autor habían sido muy importantes para mí porque me dejaban comprar mis cosas, pero no daban para mantener a una bebé y además una casa. Yo tenía todo en mis manos, y por lo tanto, no tenía la tranquilidad para escribir ...tenía otras necesidades que eran: ¿qué se va a comer en esta casa? ¿cómo se va a pagar la luz? ¿cómo se va a hacer esto y lo otro? Entonces en ese instante volví a lo que era mi oficio anterior –el teatro. Y todo eso me quitó absolutamente el tiempo, o sea, la tranquilidad y el tiempo para poder desarrollar novelas y cuentos. (Cardone 2016).

³ María Elena Gertner es incluida en la *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) con el cuento “Niñita”

⁴ La autora, en el año 1963, gana el primer lugar del concurso literario CRAV con este cuento.

⁵ Según la página Memoria Chilena, esta novela sería la primera parte de una trilogía de obras. Esta trilogía llevaría por nombre *El hueco en la guitarra* pero como Gertner entra en un silencio literario y deja de escribir narrativa, el resto de las novelas no se publicaron.

En el año 2005 la multifacética autora recibió la Orden al Mérito Artístico y Cultural Pablo Neruda, conmemoración entregada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile por una vida consagrada la cultura y al arte.

Este trabajo se enfocará en la obra “La mujer de sal” de la autora María Elena Gertner, de la cual se realizará una interpretación que invita a la relectura de este tipo de obras y que acusa de superficialidad y deficiencia a las críticas realizadas. Teniendo en cuenta que al día de hoy la búsqueda de lecturas feministas está en auge, debido a la necesidad urgente de visibilizar el problema y sometimiento al que se han enfrentado las mujeres. A partir de esto, que será profundizado más adelante, se considera necesario mirar hacia atrás y retomar desde el inicio obras que remiten al primer acercamiento del feminismo en la literatura.

1. La autora y la generación literaria del 50 en Chile

Debido a lo anterior, nos parece pertinente contextualizar la época de la publicación, la situación de la autora frente a este contexto y las controversias que se desataron por el término ‘generación’ y lo que ello implicaba en ese entonces.

Gertner formó parte de la Generación literaria de 1950, siendo incluida por Enrique Lafourcade en su primera antología titulada *Antología del nuevo cuento chileno* (1954). En este texto solo se incluían a seis autoras: Pilar Larraín, Yolanda Gutiérrez, Margarita Aguirre, Gloria Montaldo, María Eugenia Sanhueza y María Elena Gertner, invisibilizando a otras que también deberían haber sido incluidas como Mercedes Valdivieso, Marta Jara, Elisa Serrana, María Carolina Geel, Matilde Ladrón de Guevara, Elena Aldunate, entre otras autoras.

En este mismo aspecto, en 1959, unos años más tarde, Lafourcade publicó la antología *Cuentos de la generación del 50*, en donde de las seis autoras que habían sido antologadas solo se incluyeron dos: a Margarita Aguirre y nuevamente a María Elena Gertner. A partir de lo mencionado, es necesario destacar que gran parte de los estudios críticos literarios de la época, e incluso los que se siguen realizando hoy en actualidad, tienen como base las antologías en donde solo las autoras ratificadas en el segundo, de estos dos textos, son reconocidas por los críticos como parte de la generación literaria del 50, lo que tuvo por consecuencia la invisibilización y una suerte de silencio literario respecto a las escritoras de la época, quienes, al no considerar con la misma relevancia que sus pares (autores de la época), ocupando así un lugar mínimo dentro del cánón establecido.

En relación a la crítica, al ser antologada por segunda vez consecutiva, sin que se defina un argumento claro de esta reinscripción a la generación, María Elena Gertner tiene un apartado en el texto de Eduardo Godoy *La Generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario*

(1992), investigación basada en las antologías de Lafourcade, donde mencionan a la autora con su libro y primera incursión en la narrativa *Islas en la ciudad* (1958). El apartado de la autora en el texto de Godoy (1992) comienza con una introducción a la recepción crítica de la obra de esta autora, donde se categorizan estas primeras valoraciones de la obra como “[p]olémic[as] y contradictori[as]” (107).

La razón de tales enjuiciamientos va ligada a la estética de la autora, los temas que trata y el papel que juega para el medio intelectual chileno de la época. No es hasta su reedición que comienza a mostrarse una crítica un poco más variada, pero sin dejar de lado la polémica acontecida en sus primeras lecturas referidas principalmente a las relaciones amorosas que representaba en sus novelas. A partir de este punto es imprescindible poner en jaque la visión de Lafourcade con respecto a su generación a través de lo que María Elena Gertner, en la entrevista de Resha Cardone (2016), dice con respecto a su inclusión en ambas antologías:

Bueno, estaba dentro de ella pero yo no considero que la Generación del 50 fuera un movimiento generacional. Más bien fue una cosa que inventó Enrique Lafourcade. Realmente no era un movimiento generacional: eran escritores de pensamientos totalmente opuestos. Nada nos marcaba como una generación, pero yo pertenecía a ella... (1)

A través de estas declaraciones de la autora es posible reconocer la distancia respecto a su inclusión y el resto de los autores de la generación inventada por Lafourcade, donde a pesar de ser asumida como integrante de esta, no reconoce en la generación el sentido de movimiento generacional, sino más bien parece responder al sentido de “agrupación de autores”, elegidos de modo subjetivo por un escritor y sin relación aparente. Cuando, en la misma conversación, le

preguntan a la autora si se reunía con escritores de la época, o si existía alguna comunidad de escritores y escritoras de la que ella fuese parte, Gertner contesta:

Había gente que era muy amiga mía. Mercedes Valdivieso fue una gran amiga porque éramos amigas no más, porque pensábamos igual, porque estábamos en el mismo bando las dos. Después [la Empresa Editora] Zig-Zag organizó muchas giras de escritores, y en estas giras viajábamos por todo Chile. ...Pero lo que tú me preguntas, que si la gente de la Generación de los 50 nos juntábamos o hacíamos un grupo, la respuesta es no. Fui amiga de José Donoso pero no porque él estuviera en la Generación de los 50 y yo también, sino porque éramos amigos, no más... No había una conexión grupal. Con la Mechi [Mercedes Valdivieso] discutía la política, pero no nuestros textos. Con la Elisa Serrana, por ejemplo, no recuerdo que hayamos tenido ningún punto de contacto (1).

La autora agrega a lo anterior, una separación entre amistad y grupo e incluso explicita que la generación no se reunía, aunque rescata que la editorial Zig-Zag convocaba a autoras y autores para recorrer Chile a modo de gira. Es así como Lafourcade y la crítica literaria las sitúan en un contexto generacional que no contempla realmente ese factor, la generación, dado que no hay un corpus real que asiente las bases de lo que representa: la escritura de autoras de la época, especialmente atendiendo a esta modificación anterior⁶ en el canon de la generación de los 50, que realza aún más la necesidad de que se consideren a todas las autoras del periodo sin excluirlas ni invisibilizarlas, y no ceñirse a criterios vagos, irreales y poco definidos, como los mencionados por el autor en su *Antología del nuevo cuento chileno* (1954):

⁶ Ratificación de solo dos autoras en la segunda antología de Lafourcade.

Diversas circunstancias permiten hablar de una nueva generación de escritores. El hecho de que sean todos, o en su mayor parte, inéditos. El de que ninguno sobrepase los treinta años. Y el de que gran número se conozcan, vivan en un medio cultural unívoco, estén en contacto y beligerancia permanentes. Los escritores que integran esta Antología cumplen todos con las condiciones antedichas. (13)

Considerando que los dichos de Gertner distan de ser iguales a los propuestos por Enrique Lafourcade, es posible validar nuestro punto sobre la arbitrariedad y falta de criterios para la formación de la Generación literaria del 50. Debido a esto, juzgamos indispensable antologar a las autoras antes mencionadas⁷ junto con los otros grupos de escritoras, no para que exista un suerte de legitimación dentro del canon, sino que más bien y como dice Raquel Olea en su texto “Escritoras de la generación del 50. Claves para una lectura política” (2010), se requiere la inclusión de estas autoras:

...para constituir un corpus que legítimamente lea lo que de manera crítica no pudo considerarse, y así repensar el aporte de una literatura de anticipo con el fin de remover y combatir “algo del orden social e histórico”, inscrito en los signos de una cultura masculina que no fue explícitamente elaborado por sus pares contemporáneos y que tuvo especiales resonancias contextuales. (104)

Además, es debido a estas falencias y vacíos generacionales que podemos postular que no solo es necesario que se constituya un canon real de la generación literaria de los años 50, sino que también es fundamental realizar una relectura actual considerando, como dice Olea (2010), “correspondencias o disidencias escriturales con su contemporaneidad, pensar las procedencias

⁷ Mercedes Valdivieso, Marta Jara, Elisa Serrana, María Carolina Geel, Matilde Ladrón de Guevara, Elena Aldunate, entre otras autoras.

filosóficas e ideológicas del pensamiento que las anima, para establecer contigüidades, similitudes y distinciones entre sus escrituras” (102). Y aún más importante, es esencial realizar un relectura con perspectiva de género, que nos posibilite visualizar la transgresión y las luces de un feminismo en formación presente en las obras de estas autoras, quienes tradicionalmente han sido leídas por la crítica desde una visión “generizada”, entendiendo este término como una lectura estereotipada de los textos de mujeres escritoras a partir de un sesgo de género, teniendo por consecuencia la invisibilización de las autoras y sus creaciones por medio de un discurso paternalista que las confina en espacios subalternos. Ello hace que sus obras dependan de sus relaciones, tanto biográficas como estéticas, con referentes masculinos para poder ser visibilizadas por la crítica.

Un ejemplo de este discurso se refleja en la crítica realizada a la novela *Islas en la ciudad* (1958), por Hernán Díaz Arrieta bajo el pseudónimo de ‘Alone’⁸. Esta crítica pertenece al diario *El Mercurio*, recopilada en el texto de Eduardo Godoy (1992), que plantea que hay una unión de antecedentes literarios en la obra de Gertner, donde confluyen autores como:

Francoise Sagan, en la temática amorosa centrada en la relación de una adolescente y un hombre maduro; José Manuel Vergara, en la tensión narrativa y el tratamiento de lo religioso, con la inesperada aparición final de Dios, y José Donoso, en el uso de un lenguaje fuerte... (107)

Mediante esta crítica Alone invalida la independencia estética de la autora, quien además negó haber leído, en ese entonces, a los escritores anteriormente mencionados. Asimismo, y asumiendo una postura similar a la de Alone, Yerko Moretic en el diario *El Siglo* “Toma parte

⁸ Alone es considerado uno de los críticos más influyentes de la crítica literaria chilena. Su actividad como crítico incluso fue galardonada en 1959 con el Premio Nacional de Literatura.

activa en la polémica sobre los antecedentes literarios y reconoce la presencia discursiva de José Manuel Vergara y Françoise Sagan. Pero, al mismo tiempo, plantea la ausencia de los rasgos caracterizadores de ambos escritores” (Godoy 108). En ambas críticas vemos cómo se interpreta y se juzga la obra de la escritora a través de las similitudes en técnicas y temas que han sido trabajados por otros autores, esto refuerza la idea de que la crítica se ha enfocado siempre en crear una generación que responde a temas y técnicas homogéneas.

Considerando lo anterior, se definirá que el foco de este trabajo es realizar una relectura y reinterpretación de *La mujer de sal* (1964) desde una perspectiva de género que permita desligarnos de la concepción tradicionalmente patriarcal que definen los motivos y objetos de interés de las mujeres escritoras los cuales se sustentan a partir de conceptos como “la histérica perfecta” y “el amor sumiso y romántico”, suprimiendo los espacios de enunciación del deseo femenino. A partir del quiebre de esta visión tradicionalista se plantea, a modo de reinterpretación, que la novela de María Elena Gertner pone en tensión la función del amor como un constituyente para la mujer y su rol social, logrando que dentro de la historia se genere una diégesis, la cual pone a la escritura en un lugar de interrogación de lo que se predispone constitutivo, pero que en la obra se encuentra ausente.

Teniendo en cuenta lo anterior mencionado, se expondrán dos capítulos a continuación referidos a los elementos que toca este trabajo, enfocada en dos aspectos relevantes a trabajar. Por un lado, se encuentra el rol de la mujer determinado por el amor, o en este caso la ausencia de este, en donde se realizará una revisión de la obra de Gertner en relación a la de Simone de Beauvoir. Por otro lado, el segundo aspecto relevante se relaciona directamente con la función de la escritura y su trascendencia, a través de la concepción y metaforización del cuarto propio propuesto por Virginia Woolf, en la vida de la protagonista de *La mujer de sal* (1964).

Capítulo primero: Mujer y discurso amoroso: Amalia y *la mujer de sal*

La mujer de sal, novela de María Elena Gertner a partir de la cual se proyecta este trabajo, fue publicada en 1964 bajo el alero de la editorial Zig-Zag, y que contó con cuatro ediciones hasta la actualidad. La novela cuenta las vivencias de Amalia, protagonista de la historia y principal narradora de esta, categorizada como una ninfómana quien a lo largo de su vida adulta se ha enfocado en vivir en el recuerdo de un amor del pasado, proyectado a través de sus relaciones presentes.

El estilo de escritura de esta novela nos transporta a dos tiempos dentro de la historia. El primero es el presente, en donde Amalia relata día a día cómo avanza en la búsqueda de amor en un otro que se ha vuelto su principal prioridad. En paralelo a esto, y guiada por su amigo y “terapeuta” Théo, quien cuestiona su forma de amar, comienza a escribir un libro en el que se relata lo que pasó desde que se inició en el amor con su primo hasta que vivió en carne propia la entrega máxima y total que puede vivir una persona por el otro, dándose cuenta así de las situaciones que la amarran al pasado y no le permiten surgir. Sin embargo, esta no es la única razón por la cual Amalia decide escribir su propia historia, sino que también lo hace con el fin de demostrarle a su amigo que es necesario vivir esta experiencia en donde lo sexual y lo sentimental no se fragmentan, puesto que son uno cuando se trata de amar.

Temporalmente los dos relatos, que se van intercalando en cada capítulo de la novela, nos permiten acceder a la información necesaria para conocer a fondo a los personajes que se presentan. Es debido a ello que este gesto de metaescritura permite que nos acerquemos a una reflexión, no solo a lo literal del texto, sino que también nos permite acceder a los lineamientos que rigen a Amalia y se hacen evidentes a través de sus ejercicios de escritura, posibilitando

también el comprender en qué medida sus acciones pasadas afectan a su yo del presente como lo vemos en la siguiente cita, donde Amalia toma la decisión de irse a París siendo empujada por su ser amado. Es en este lugar donde transcurre toda la historia y en donde se desarrollan los personajes en sus diversas índoles:

[m]e sugieres, con el acento de los tenderos que nos tientan con una mercancía en realización, la próxima temporada de estrenos teatrales en Broadway; unas vacaciones en Lisboa, callecitas pintorescas y el casino de Estoril; Andalucía, la soleada Málaga, Granada y las cuevas del Sacro Monte; París y sus innumerables atractivos; ¿por qué no el Mediterráneo, y de ahí un salto a Grecia? Hay barquitos que hacen tournées por el Mar Egeo. Entro en el juego, casi logro entusiasmarme ...Sé lo que me aguarda: una jaula para arrancarme tiras de carne en algún rincón de París. Decretamos que viajaré a fines de febrero para evitar los fríos del invierno. Tus ojos vuelven a aclararse. ¿Ves? Resultó más fácil de lo que imaginaste; Amalia es dócil ...Ya no siente miedo... (272)

La trama en su totalidad sucede bajo la premisa y la analogía de un texto bíblico, que narra la historia de unos ángeles que llegan a la casa de Lot y le piden que se vaya del lugar junto con su mujer y sus dos hijas, abandonando su hogar sin mirar atrás o él y su familia perecerán. El hombre sale apresuradamente del hogar junto con su familia siendo guiados por los ángeles, que por envío de Yavé intentaban socorrerlos. Pero mientras se alejaban Sara, la esposa de Lot, da la vuelta y mira por última vez su casa, convirtiéndose en un bloque de sal al instante por su desobediencia. Lo que se postula en la novela, es la creencia de Amalia con respecto a los actos de Sara, en donde esta postula que ella no da la vuelta por curiosidad, sino que mira a modo de

rebelión, como si aquello le proporcionara un alivio al entender que se ha negado a olvidar y a dejar el pasado atrás.

Es por esto que la protagonista se siente identificada con la historia bíblica que en cierta forma responde a una temática que enfatiza y posiciona a la mujer a partir de su relación con los hombres⁹, debido a que ella, al igual que Sara, se niega a olvidar y dejar atrás la relación que marcó su vida. Amalia imagina que los hombres, con quienes se une afectivamente, son ese hombre de quien se enamoró por primera y única vez, buscando en ellos eso que le fue dado y recibido en el pasado, pero que en el presente se encuentra ausente. Esta última noción es la que permite establecer una conexión entre los conceptos sexo, anhelo y “verdadero amor”. La premisa de vivir un amor pasado, es la que nos guiará en esta reinterpretación de la novela *La mujer de sal*.

Simone de Beauvoir postula, en su obra *El segundo sexo* (1949), específicamente en el capítulo “La enamorada”, en el que se centrará el presente análisis, que:

La mujer no desea reencarnar un individuo en otro, sino resucitar una situación: la que conoció de niña, al amparo de los adultos; estuvo profundamente integrada en el hogar familiar, allí gustó la paz de una cuasi pasividad; el amor le devolverá a su madre y también a su padre, le devolverá su infancia; lo que desea es volver a encontrar un techo sobre su cabeza, unas paredes que oculten su desamparo en el seno del mundo, unas leyes que la defiendan contra su libertad. (368)

⁹ Decimos esto porque creemos que la autora opta por utilizar este texto bíblico para enfatizar el rol de la mujer católica, que en la *Biblia* siempre ha sido con foco en dos cosas en concreto, la primera es la maternidad y la relación con su pareja y en el otro extremo la prostitución, roles que responden siempre a los hombres.

Esta forma de revivir los recuerdos del pasado para buscar el amparo en el sentir es lo que se nos presenta al principio de la historia: Amalia, luego de una relación incestuosa con su primo, desea volver a sentir sus brazos protegiéndola y transportándola a un lugar sin preocupaciones, donde la calma y el amor consuelan su alma y acunan su niñez. Es desde este punto en donde el amor, teniendo en cuenta que se habla de una relación heteronormada y bajo la lógica patriarcal, se transforma en un constituyente para el rol que toma Amalia. Desde que su primo la abandona, esta necesidad de sentir es lo que la hace establecer sus siguientes relaciones afectivas. Al estar encerrada en un ciclo perpetuo negándose a olvidar, Amalia piensa en su devenir y en cómo afecta su forma de amar a esta monotonía. Su vida:

...enfocada desde el exterior, era una sucesión de horas repetidas, e, interiormente, sólo la tortura ocasionada por una herida honda que le trepanaba el cerebro, que le partía el pecho y el vientre, la tortura causada por ese vacío en el que naufragaba la ternura sin respuesta, punzaba el deseo, y, en tanto que afloraban los recuerdos, crecía la desesperanza. (69)

Vacía y sin un rol: así es como se describe Amalia en este fragmento. Desde pequeña ella estaba destinada a buscar ese amor que es imprescindible, pero ha sido limitada por leyes patriarcales que coartan su libertad, fijando como objetivo el entregarse al otro, teniendo en cuenta que el amor por “ese otro” siempre ha sido una imposición, como si esta entrega fuese la única forma de encontrar los verdaderos lineamientos de la vida que debe llevar la mujer. Y ahora que ese otro se ha ido ¿Qué debe hacer ella? La respuesta es simple, y no deja lugar a dudas. Amalia está:

Encerrada en la esfera de lo relativo, destinada al varón desde su infancia, habituada a ver en él un soberano con el cual no le está permitido igualarse, lo que soñará la mujer que no haya ahogado sus deseos de reivindicarse como ser humano será trascender su ser hacia uno de esos seres superiores, unirse, confundirse con el sujeto soberano; no hay para ella otra salida que la de perderse en cuerpo y alma en aquel que le es designado como lo absoluto, como lo esencial. (de Beauvoir 366)

Así es como funciona la lógica amorosa de esta novela, puesto que Amalia debe volver a encontrar ese amor que está ausente. Ella está condenada a ser dependiente de este y al no tenerlo, se encuentra expuesta a estos otros límites que no la satisfacen, que no terminan por definir su rol en el mundo. Y si no puede amar de manera pasional y con una entrega total, ¿cómo va a sobrevivir? Al menos, al estar con el ser amado, esta obligación de servir y obedecer al opresor, volviéndose liviana al estar enamorada. Siendo una opción de este rol determinado el autoconvencerse, Amalia decide que:

Antes que obedecer a tiranos -padres, marido, protector-, prefiere servir a un dios; opta por querer tan ardientemente su esclavitud que esta se le aparecerá como la expresión de su libertad; se esforzará por superar su situación de objeto inesencial, asumiéndolo radicalmente; a través de su carne, sus sentimientos, sus actitudes, exaltará soberanamente al amado, se lo planteará como el valor y la realidad supremos: se aniquilará ante él. Para ella el amor se hace religión. (de Beauvoir 366)

Es posible interpretar de esta manera la novela, debido a que Amalia en muchos capítulos habla de ella como una esclava en el amor, transformada según cada relación que tenía: desde su primo André a Santiago, el médico que trató a su abuelo, Pietro quien se hizo pasar por conde, Claude, Juan Carlos con quien se casó a pesar de ser el prometido de su hermana antes de que esta muriese, Vincent un criminal y luego el amor de su vida por el cual se suicida al final de la novela abriendo las llaves de gas e ingiriendo somníferos.

Este último amor es el causante de todos los males de la protagonista, sin conocer su nombre sabemos al primer instante que se hará un quiebre entre la Amalia que aún no define su rol social en base al amor y la Amalia que luego se encuentra atormentada y desmoralizada, carente de amor y por tanto poniendo en constante tensión su propia seguridad, debido a que:

Muchas mujeres sólo se abandonan al amor cuando, a su vez, son amadas, y el amor que se les manifiesta basta a veces para enamorarlas. La joven se ha soñado a través de los ojos del hombre; y en los ojos del hombre es donde la mujer, por fin, cree encontrarse a sí misma. (de Beauvoir 369)

En conclusión, durante una primera lectura podría interpretarse que el sentido del amor expuesto en la novela es un amor dependiente, que enmarca el rol de la mujer sea sumiso ante el hombre, recordando que este es un amor bajo la lógica tradicionalista, patriarcal y heteronormada por el simple hecho de la superioridad supuestamente innata que desde siempre se le ha otorgado a este “sexo dominante”. Sin embargo, lo que planteamos como relectura es que en esta novela, a partir del análisis y la interpretación de la constitución y motivación de las relaciones de Amalia, es que la protagonista no es la que se somete al otro, tanto física como emocionalmente, sino que más bien lo que hace el personaje es revertir el sentido del amor tradicional, llevándolo a un

sentimiento conveniente que le permite utilizar el poder asociado a la figura masculina como una forma de protección y de liberación, lo que enfatiza esta decisión del suicidio ante la resolución de un amor impuesto.

Esto nos permite develar ciertas luces de un feminismo en formación, en donde la mujer ha pasado la etapa en que se da cuenta de su sumisión y la revierte, dentro de sus márgenes posibles en una estructura patriarcal casi imposible de modificar. Considerando lo anterior mencionado, vemos un reflejo de este feminismo en los temas que trata la novela: sobre una ninfómana, una mujer con un apetito sexual insaciable; término que, al igual que el concepto de histeria, ha sido ampliamente discutido por el sesgo de género con el que se plantea. Ello debido a que se establece un “síndrome”, “enfermedad” o “dolencia” a partir del deseo femenino, no teniendo un equivalente con tal carga semántica para el género masculino.

Que Amalia sea una mujer que utiliza a los hombres para recordar a otro que la marcó, es una representación del deseo femenino que no está restringido por la subordinación en la relación o por la obediencia, sino que es un deseo que transgrede los límites del impuesto “amor romántico” descrito en gran parte de las novelas escritas por hombres y que representan el deseo real de las mujeres.

A partir de esto mismo se genera una crítica al rol de la mujer sumisa ante un otro “[m]i madre, siempre callada, siempre obediente, sumisa al mandato de la Iglesia y del marido” (139), a la familia y a las relaciones que siguen el molde de lo unánimemente aceptado. Así lo dice Amalia en *La mujer de sal*:

Por otra parte, no estaba segura de querer casarme con mi amante. Es cierto que me atraía la oportunidad de amarnos libremente, de perfeccionar el amor; no

obstante, el cuadro de la vida doméstica que me ofrecían los matrimonios jóvenes después del envidiable período de la luna de miel (mi amiga Luz María se había casado hacía un año, tenía hijos mellizos de dos meses, vivía preparando biberones, andaba desgredada y olía a leche agria) era poco atractivo. Reflexionaba, en consecuencia, que si el precio para que se nos permitiera hacer el amor en un sitio más confortable y tibio que el cuarto de la calle Bellavista, más limpio que el desván, con menos premura y prescindiendo de las desagradables precauciones contra el embarazo, era encadenarme a una existencia maloliente y aburrida, resultaba mejor permanecer soltera. Sabía que si mi madre hubiese escuchado estos pensamientos, me habría tachado de frívola y casquivana, y que mi abuela hubiese añadido que el auténtico destino de una mujer era echar hijos al mundo y servir al marido; pero yo aguardaba un destino diferente. (76)

Estas críticas al orden tradicionalista y machista respecto al rol de la mujer familiar y social, se reiteran durante toda la novela. Un ejemplo referente a la concepción del matrimonio es cuando Amalia, teniendo por objeto amoroso a Claude conoce en un bar a Maurice, quien por sus rasgos similares a los de su eterno y ausente amor, consigue llamar su atención. Théo, al advertirle que no fuese con Maurice o perdería esta relación que la beneficia con Claude, se insinúa sobre la prohibición corporal y sentimental en la que culturalmente se enmarca a las mujeres, dado que Amalia podría estar casada. Ante esto la protagonista señala a su objeto de deseo, diciendo que “[n]o uso marido. — Se expresó con desgano, sonriendo”(90), objetivizando así el rol masculino dentro de la lógica matrimonial y revirtiendo la visión patriarcal que se tiene de la mujer como esposa-madre, hacia el hombre-marido.

Esta interpretación sobre la función del amor en el rol de la mujer es confluyente al rol que tiene la escritura dentro de la novela. Sin esta composición escrita de los hechos pasados no existiría la conclusión presente de la vida de la protagonista y, por tanto, no podríamos interpretar que más allá del suicidio de Amalia al terminar su escrito, es consciente de la subalternidad en la que sigue inserta: que no hay escapatoria al rol que se le ha asignado.

Amalia ya no puede convivir con el ser amado, y tampoco puede seguir apropiándose y utilizando a su favor y conveniencia el poder masculino de sus objetos de deseo, como así expresa en la narración “— Totalmente. —Amalia se levantó, y tocó con un dedo la frente de él—. Se acabaron para siempre todos los hombres. Se lo juro” (192). El camino que debe seguir nuestra protagonista es una ruta que ya está asumida por ella, el impuesto por el tradicionalismo patriarcal; ser esposa, ser madre, convertirse en propiedad de otro y no ser propia. Por ende y al igual que Sara, la analogía bíblica con la se compara, prefiere la muerte a la rendición, así se lo describe a Théo:

[h]e llegado a la etapa del cansancio, y es inútil que insista en caminar con el saco cargado de dolor a la espalda. Inútil que siga preguntándome (sacudida por extranjeros vientos que me impulsan hacia costas que no son las mías) dónde visualizar mi muelle y mi ancla, la tierra de mi reposo. Tengo que perderme en un sueño de plomo, dejarme devorar por ese sueño; ser una estatua de sal, carcomida por el sol y lavada por las lluvias, definitivamente paralizada y ciega. (298)

Amalia prefiere la muerte antes que el olvido, al estar cansada y abrumada por una ciudad que no es la propia y por un sentir que la congoja. Así, como una estatua de sal, es como recibirá su final, con

Capítulo segundo: La diégesis escritural

El texto nos inscribe en una historia de ausencia y anhelo, y como se mencionó anteriormente, una forma de evidenciarlo es a través de la escritura de la protagonista. Llegadas a este punto la pregunta que surge es ¿Qué función cumple la metaescritura en la interpretación de la novela? y ¿Qué representa esta metaescritura?.

Para contestar la primera pregunta nos vamos a remitir al segundo capítulo de este escrito. Teniendo en claro cuál es nuestra interpretación del rol de la mujer planteado en base a la función del amor, la escritura de Amalia es un factor fundamental para poder levantar lecturas en base a este tema. Memoria, así es como nosotras interpretamos su función: la textualización de los recuerdos es la memoria de la protagonista. Así es como se nos presentan dos funciones de la escritura que son enunciadas en la novela, la primera enfocada en que las lectoras podamos comprender cómo es que Amalia comienza con esta búsqueda desesperada de protección por medio de la apropiación del poder masculino. Es posible referirnos a ello al analizar la siguiente cita:

[a]hí estaba él. ¿El? No. Ahí estabas tú. De aquí en adelante no podré referirme a él como lo hacía cuando hablaba de otros hombres; no podré seguir narrando hechos que sucedieron un día y que permanecían guardados en los casilleros de la memoria, igual que prendas de ropa en desuso, metidas en un armario. Porque ahora voy a contar la historia de tu amor, que es algo vivo, presente. Y al hablar de ti, sólo puedo hablarte a ti. (181)

Es en este fragmento cuando Amalia se encuentra en el clímax de su escritura, donde los recuerdos latentes se hacen notar “voy a contar la historia de tu amor, que es algo vivo,

presente”(181). Esto solo podemos conocerlo por medio de la metaescritura, pues sin este recurso utilizado por Gertner tendríamos una historia a medio completar, sin la profundidad característica de las descripciones de los personajes.

La segunda función de la escritura este apartado, de igual forma que el anterior, es posible notar cómo en la novela *Amalia* expresa la necesidad de transmitirle a Théo su visión del amor. Al ser confuso decide mostrarle su escrito, y a pesar de que este sea un medio por el cual el personaje masculino puede juzgarla, Amalia sabe que es necesario que Théo comprenda, leyendo de primera mano su profundo sentir, en el que es develada su definición de amor. Esto se evidencia cuando Amalia reflexiona sobre su propia escritura, sobre su propósito y su fin último:

[e]ntonces supe con certeza cuál sería el final de este relato, tuve la revelación consciente de lo que sólo había sido un presentimiento. Recuerdo que una vez traté de definir a Théo las razones que me impulsaban a escribir toda la historia, y le hablé de dar una explicación, de mostrar una verdad a través de la que se me pudiese juzgar con justicia. Él me preguntó: ¿Quién la juzga?, y yo le dije que algún día quizás me juzgarían, pero aún no tenía claridad con respecto a qué sería juzgada. Hoy sé que nadie, salvo Théo, conocerá íntegramente lo que he escrito; en consecuencia es para Théo, para el Príncipe, que he querido mostrar la verdad, dar los elementos que faciliten un juicio exacto, explicarme. (296)

Amalia, en este punto, no solo sabe para qué y para quién está escribiendo, también sabe el final de su historia, que se enlaza con el término de su vida. Podría pensarse que Amalia a sucumbido ante la validación del otro como forma de sosiego, pero la interpretación que nosotras le

otorgamos a este propósito de escritura escapa de este pensamiento. Para comprender lo siguiente es necesario contextualizar nuestro planteamiento.

En la novela Amalia tiene un amigo y consejero, Théo. Este personaje, por medio un pseudónimo, le cuenta sus vivencias pasadas a Amalia para ejemplificar el amor “anormal” como define él mismo, que tuvo “el príncipe” con Carroll. Ahora bien, en un momento de la novela Amalia le cuestiona a su amigo si es que esta relación que tuvo “el príncipe” fue con un hombre o con una mujer, interrogante que queda abierta a la interpretación de las lectoras/es, al mencionar:

¡Qué importa que Carroll sea el nombre de una mujer o el de un hombre! — afirmó Théo. — Puede usarse indistintamente — admitió Clau de—. ¿Por qué insistes en eso, Amalia? Ella disminuyó el volumen del tocadiscos y Vivaldi se arrastró a espaldas de las voces: — Para mí es fundamental. — No estoy de acuerdo — rebatió Théo— ...Comprenda que carece de importancia saber quién era Carroll, si lo que nos preocupa es verificar el parecido de su problema con el del Príncipe; problemas que no dependen de las personas a las que ustedes amen. Por eso no voy a decirle si se trataba de un hombre o de una mujer..., no quiero que enfoque las cosas desde un ángulo que no es el determinante. Piense lo que le plazca, Amalia; tome a Carroll como un símbolo... (81)

Considerando lo anterior, lo que intentamos plantear es que Amalia permite que sea Théo quien la juzga porque este (sabiendo que “el príncipe” es su yo del pasado) se encuentra en una posición de subalternidad al igual que ella. La homosexualidad es un tema al que se hace constante mención durante el transcurso de la novela, y que nos da luces de su influencia dentro del texto.

Por tanto, nos atrevemos a postular que Théo, atrapado bajo esta subalternidad, es el único de los cercanos y cercanas de Amalia que podría llegar a comprender y dar un juicio justo de su conceptualización del amor. Y este sería el fin último de la metaescritura, la liberación tanto de Amalia como de Théo evidenciándose esto en el final de la novela "...a medida que caminaba, comprendía que jamás ella había estado más viva, más próxima que en esos momentos. Amalia iba a su lado y, tras ellos, la tarde era un animal de vientre palpitante, tibio. Théo se quitó los lentes, y frunciendo los ojos miró hacia adelante. —Amalia — dijo—, el Príncipe, tu amigo el Príncipe, ha vuelto.” (Gertner 308)

Esta función de un alter ego que puede validarse en el personaje masculino, puesto que la autora se apropia de este personaje para visibilizar el su planteamiento fuera de la visión protagónica. Lo que nos lleva a que más allá de ser una crítica feminista en su totalidad, es el principio y la formación de una crítica a lo impuesto en materia de sexualidad.

Entonces, lo que representa la metaescritura en la novela es un lugar de seguridad y confort. Amalia consigue cierta libertad propia, es decir sin dependencia en lo masculino, a través de este espacio de escritura en donde se posiciona desde la memoria libre de las ataduras impuestas por los otros, su cuarto propio como una metáfora. Valiéndonos de Virginia Woolf y su obra “Una habitación propia” (1929). Esta metáfora, basada en el ejercicio entre la escritora, la máquina y el papel, hace que sea posible verter esta capacidad intelectual, esta memoria personal y plasmarlo en el papel, rodeada de un espacio seguro, donde si bien es imposible liberarse de las ataduras patriarcales es posible evitarlas. En este espacio la única dueña es la escritora, en este caso Amalia, siendo ella quien decide qué escribir, para qué escribir y quién será la lectora o en este caso lector de su escrito. Este cuarto propio metafórico es un mecanismo de sobrevivencia, sin esto la protagonista estaría atrapada en su sentir sin poder exteriorizar esto. Sumado a lo anterior,

Amalia escribe en español, situada en un entorno francés, en donde el único destinatario de su texto maneja ese idioma ella decide escribir en español. Esta estrategia es su protección, su escrito está listo para ser leído, pero este posee todos sus pensamientos y experiencias, con el temor de que llegue a lectores no deseados Amalia escribe en español su primera lengua que la conecta con su tierra y con su amor.

Conclusiones

Llegadas al final de este trabajo podemos concluir lo siguiente: Nuestra relectura de la novela nos da luces, como dijimos anteriormente, de un feminismo que recién está tomando forma. Plantea una crítica a los roles constitutivos de la mujer que han sido designados por los hombres bajo esta precisa de “innata superioridad” ante el sexo opuesto. Es claro que esta crítica está oculta, considerando el contexto en que se encuentra la autora y la época siempre liderada por el tradicionalismo parece una locura considerar el criticar al hombre. Como dice Virginia Woolf en su ensayo “Una habitación propia” (1929)

...se entiende mejor por qué a los hombres les intranquilizan tanto las críticas de las mujeres; por qué las mujeres no les pueden decir este libro es malo, este cuadro es flojo o lo que sea sin causar mucho más dolor y provocar mucha más cólera de los que causaría y provocaría un hombre que hiciera la misma crítica. Porque si ellas se ponen a decir la verdad, la imagen del espejo se encoge; la robustez del hombre ante la vida disminuye. ¿Cómo va a emitir juicios, civilizar indígenas, hacer leyes, escribir libros, vestirse de etiqueta y hacer discursos en los banquetes si a la hora del desayuno y de la cena no puede verse a sí mismo por lo menos de tamaño doble de lo que es? (28)

Nos parece acertado decir que, si se expusiese esta crítica a simple vista, la literatura de María Elena Gertner podría haber sido mucho más invisibilizada por el canon como lo fue en el caso de otras autoras, tanto de la narrativa como de otros géneros, que solo recientemente han sido rescatas del olvido y el silencio literario en que las había insertado la crítica, para ser leídas por ojos críticos

sin el sesgo de género latente que transgrede las épocas. Nos valemos de esta cita para expresar esto.

Otra razón por la que las críticas al sistema patriarcal son difusas para un lector superficial es debido a la concepción del feminismo en Chile, así lo expresa Gertner:

[c]reo que el feminismo era una necesidad urgente. Es una necesidad urgente. A nivel mundial, creo que es algo muy importante, pero en Chile funciona mal. Tal vez fui feminista antes de tiempo. Toqué temas que la gente no tocaba. Actué de una forma que la gente no actuaba. Hice muchas cosas que la gente no hacía. Entonces, ¿era yo feminista? Tal vez. No me di cuenta. (Cardone 1)

Por esto mismo considera que es importante retomar el punto inicial de nuestro trabajo. Es necesario realizar una relectura de las generaciones pasadas, Una lectura libre de los prejuicios y el sesgo de género. Es necesario que las autoras que fueron excluidas e invisibilizadas, pertenecientes a las generaciones anteriores, sean consideradas en un canon. Es algo que le debemos a María Elena Gertner y a todas las demás porque desde siempre

[l]as mujeres han gozado de menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses ...Sin embargo, gracias a los esfuerzos de estas mujeres desconocidas del pasado, de estas mujeres de las que desearía que supiéramos más cosas, gracias, por una curiosa ironía, a dos guerras, la de Crimea, que dejó salir a Florence Nightingale de su salón, y la Primera Guerra Mundial, que le abrió las puertas a la mujer corriente unos sesenta años más tarde, estos males están en vías de ser enmendados. (Woolf 78)

Y esos males, como dice Virginia, pueden ser enmendado también a través de la relectura y reinterpretación des-generizada de las miles que han sido ignoradas.

Bibliografía

Cardone, Resha. "María Elena Gertner: conversación en torno a la Literatura." *Revista Chilena de Literatura* 2016: 261-271. Scielo. 2019

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952016000100013.

De Beauvoir, Simone. "La enamorada" *El segundo sexo* Buenos Aires: Siglo XX, 1949.

Gertner, María Elena. *La mujer de sal*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.

Godoy, Eduardo. *La Generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Chile. 1991.

Lafourcade, Enrique, ed. *Cuentos de la generación del 50*. Vol. 21. Editorial del Nuevo Extremo, 1959.

Olea, Raquel. "Escritoras de la generación del cincuenta: claves para una lectura política." *Universum (Talca)* 25.2 (2010): 101-116.

Woolf, Virginia. "Una habitación propia"(1929) *Barcelona: Seix Barral* (1995). Recuperado de <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>