

Dos estructuras simbólicas: la bruja y la femme fatale del personaje la Quintrala

Jasmin Belmar Shagulian (Uppsala University, Suede)

Abstract: Catalina de los Ríos y Lisperguer, best known as Quintrala, is a historical figure of the Chilean Colonial period. Within Chilean culture, she became a myth that developed into a literary character variously portrayed as a witch, a murderer, and a parricide. To this day, these remain the portraits that have been reproduced in the literary narrative about the character.

In this work I will analyse the symbolic structures of the witch and the *femme fatale*, which are essential and reiterative in the construction of the narrative discourse about this literary character. For this purpose, I have chosen the figurative structuralism that views a literary text as a *sermo mythicus*, that is to say, as a myth in which symbolic structures are a part of the mythical discourse advocated by this theory; this kind of discourse is likewise a fundamental and inherent component of the myth of Quintrala that has not been studied as such. This work aims to examine these symbolic structures embedded in the myth of La Quintrala by analysing and comparing Gustavo Frías' latest novels, *Tres nombres para Catalina: Catrala* (2001) and *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío* (2003), the work of Magdalena Petit, *La Quintrala* (2009), that of Mercedes Valdivieso, *Maldita yo entre las mujeres* (1991), as well as the historical essay *Los Lisperguer y la Quintrala* by Benjamín Vicuña Mackenna ([1877] 1944) in order to establish the existence through time of a rewriting and a transfiguration of the symbolic structures in these literary works.

Keywords: Quintrala, myth, symbolic structure, *femme fatale*, witch

1. Introducción

Catalina de los Ríos y Lisperguer, también conocida como la Quintrala, fue una figura histórica del período de la Colonia en Chile que se convirtió en un mito mediante su reproducción artística. En este análisis compararemos, por un lado, el ensayo histórico *Los Lisperguer y la Quintrala* de Benjamín Vicuña Mackenna ([1877] 1944) y la novela *La Quintrala* de Magdalena Petit ([1932] 2009) y, por otro lado, la obra de Mercedes Valdivieso (1991), *Maldita yo entre las mujeres* y *Tres nombres para Catalina: Catrala y Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío* de Gustavo Frías (2008). Aquí nos detendremos a analizar el discurso mítico, el cual, a pesar de ser un elemento esencial de la literatura, no ha sido estudiado como tal. En este estudio analizaremos las estructuras simbólicas de los mitemas de brujería y *femme fatale*, fundamentales e inherentes a la construcción del personaje (Belmar Shagulian 2017, 64-74, 86-99), para mostrar la presencia de un discurso mítico que se transforma en el tiempo. Para llevar a cabo esta propuesta, utilizaremos la teoría llamada

estructuralismo figurativo del filósofo y antropólogo Gilbert Durand explicitada en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2005).

La Quintrala pertenecía a una de las familias más ricas, influyentes y de mayor posición social y política del Chile colonial. Esta mujer llegó a ser encomendera¹ de un vasto territorio en la zona central de Chile (Vicuña Mackenna 1944), herencia tanto materna como paterna (Sarabia 2000, 46). El legado material se combina con uno étnico, ya que su bisabuela materna era indígena (Sarabia 2000, 46). Doña Catalina enfrentó a la Justicia y a la Inquisición y pasaría a la historia como una mujer sádica, cruel, vengativa, perversa, de desenfrenado apetito sexual y, además, calificada de bruja (Ward 2001, 84). Todos estos atributos contribuyeron a la creación de un mito vivo, transmitido de forma oral hasta convertirse en parte del imaginario sociocultural chileno (Vicuña 2008, 190), sobre todo, gracias al ensayo histórico, *Los Lisperguer y la Quintrala*, escrito por el político chileno Benjamín Vicuña Mackenna. Este ensayo y la literatura que le seguirá, retratarán al personaje quintralesco como un símbolo de degradación moral, plagado de atributos negativos, tales como su aspecto físico y su comportamiento; así lo destaca Sarabia (2000):

“La Quintrala nos “muestra” una genealogía, a la que Vicuña Mackenna denomina como de ‘extraña raza, generatriz de la nuestra, que produjo a la vez héroes y monstruos, ángeles y harpías’. También ella nos ‘advierde’ sobre las prácticas de la colonia y de una conquista todavía inconclusa” (Sarabia 2000, 38-39).

Esta es la manera cómo Vicuña Mackenna mitologiza la figura de la Quintrala y de esta forma infunde valores morales y de conducta en la sociedad chilena, pasando el personaje a ser una historia documentada y oficializada en el discurso nacional (Guerra-Cunningham 1998, 50; Grau 2002, 2; 2005, 259) y plasmándola como un mito. Así, el ensayo histórico se convertirá en el hipotexto desde el cual se fundamentarán diversas representaciones artísticas, tales como obras teatrales, cinematográficas, televisivas y, por sobre todo, literarias, las que las han acentuado aún más su carácter mítico.

En el trabajo de investigación *El mito de la Quintrala: estructuras simbólicas en dos novelas de Gustavo Frías* (Belmar Shagulian 2017), la literatura quintralesca ha sido dividida en dos vertientes: una literatura denominada vicuñamackennista, por su tendencia a reproducir el hipotexto (Cf. *La belleza del demonio* de Antonio Bórquez Solar, 1914; *La Quintrala* de Magdalena Petit, 1932) y otra rupturista que surge a finales del siglo XX y principios del XXI. Este quiebre se produce por vez primera en la obra de la escritora Mercedes Valdivieso quien escribe, en 1991, *Maldita yo entre las mujeres*. Esta novela marcará el inicio para una nueva forma de caracterizar el discurso quintralesco valiéndose de los rasgos representativos de la Nueva Novela Histórica, la cual cuestiona los acontecimientos históricos oficializados (Morales Piña: 2001: 178), en este caso, por el hipotexto vicuñamackennista. Los hechos que relata el hipotexto serán puestos entredichos por un narrador autodiegético, quien relatará su propia historia. A esta obra se agregarán otras narraciones entre las cuales destacan las novelas más recientes, escritas por Gustavo Frías: *Tres Nombres para Catalina: Catrala* ([2001] 2008) y *Tres Nombres para Catalina: La doña de Campofrío* ([2003] 2008). Muchas de las obras literarias han sido estudiadas desde campos tan diversos como Historia, Antropología y Literatura (Cf. Llanos 1994, Guerra-Cunningham 1998, Cuadra 1999, Grau 2002, 2005, Lee 2007, Sarabia 2000, Bunting Karr-Cornejo 2011, entre otros). Los elementos más analizados

¹ Según la RAE es una “persona que por concesión de autoridad competente tenía indios encomendados”.

han sido el género, el poder, la religiosidad y la etnicidad en las obras de Vicuña Mackenna (1944), Petit (2009) y Valdivieso (1991). Estos análisis han “aportado nuevas perspectivas a los estudios sociales, culturales y de identidad sobre la narrativa del personaje quintralesco” (Belmar Shagulian 2017, 25); no obstante, ninguno de estos ha examinado el concepto de mito en profundidad, siendo esta la línea de trabajo que expondremos a continuación

2. El estructuralismo figurativo

Antes de pasar al análisis de las estructuras simbólicas es necesario explicar la metodología en la cual se basa este estudio: el estructuralismo figurativo, el cual tiene como fin examinar la obra literaria -o de arte- para hallar el significado más profundo de esta y está compuesta por un sistema de clasificación de los símbolos del imaginario denominadas “estructuras antropológicas” (Durand: 2005: 65, 367). Este ordenamiento se fundamenta en lo que Durand reconoce como los reflejos dominantes humanos: postural, nutricional y sexual, fuente de la representación humana². Las estructuras antropológicas son configuraciones que producen fuerzas tensionales que agrupan a todos los símbolos que hacen posible nuestro “Imaginario” (Gutiérrez: 2012^a: 181).

A estas configuraciones las llamamos en este trabajo “estructuras simbólicas” (Belmar Shagulian 2017, 33), que vienen a ser un conglomerado de imágenes, símbolos y arquetipos que se conjugan en lo que Durand llama un mitema (Durand: 2013: 36). Este conjunto de imágenes, arquetipos y símbolos produce un sentido en un contexto determinado y desempeña una función simbólica, la cual es generada por el imaginario humano -del autor, en este caso- y que, a su vez, constituye y cimienta el *sermo mythicus*³ de un texto literario. Así, el análisis de las estructuras simbólicas en una obra de literatura conlleva organizar sus símbolos más característicos, los que están íntimamente ligados al mito, pues el mito “se interpreta de acuerdo a motivaciones culturales, sociales, históricas y personales y a partir de ellas el autor realiza las ‘re-presentaciones’” (Solares en Belmar Shagulian 2017, 33); vale decir, una interacción entre lo subjetivo (reflejos dominantes) y lo objetivo del ambiente sociocultural que cimienta la simbología humana (Durand 2005, 43; Belmar Shagulian 2017, 34); esta estructura creada por Durand restaura el concepto de imaginario y sus símbolos (Gutiérrez: 2012^a: 180-181).

Los símbolos son, a su vez, “representaciones mentales, dinámicas y polivalentes que permiten capturar el ‘universo simbólico’” que nos rodea (Gutiérrez 2012b, 34; Belmar Shagulian 2017, 34). Por lo tanto, el símbolo es, por un lado, signo⁴ y, por otro lado, “*transfiguración* de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto” (Durand: 2007: 15). Por esta razón, el símbolo deviene en un signo concreto que refiere a muchas significaciones complejas de representar (Gutiérrez: 2012b: 43). La comprensión del símbolo

² Los gestos dominantes se fundamentan en la reflexología betchereviana que se divide en tres bases: postural, vinculada a los elementos luminosos, visuales, y los procesos de separación o de purificación, cuya simbología característica son las flechas, las espadas o las armas (Durand: 2005: 57). El reflejo nutricional se asocia al descenso digestivo, “la profundidad: el agua o la tierra cavernosa, los utensilios continentes, las copas y los cofres” (2005: 57); y finalmente, el sexual tiene una relación con las expresiones rítmicas como “ritmos estacionales y su cortejo astral, anexando todos los sustitutos técnicos del ciclo: la rueda y el torno, la mantequera y el eslabón [y] la rítmica sexual” (2005: 57); estos reflejos son los que se exteriorizan en las manifestaciones culturales.

³ Son muchos los teóricos que han estudiado el mito y han advertido que toda narración, sea esta poética, dramática o novelesca, consta de una estructura emparentada en su construcción al *sermo mythicus* (Durand 2003, 155).

⁴ Durand (2007) ordenó los símbolos en tres grupos: arbitrarios, alegóricos y los propios símbolos (Durand: 2007: 12).

se cimienta en lo que Durand llama redundancia⁵ (Durand: 2007: 17), que no es otra cosa que el contexto en el que se desenvuelve el símbolo y que orienta su sentido último. Los símbolos se aúnan, según Durand (2005), en dos regímenes; el régimen diurno y el régimen nocturno. Esta estructura bipartita se fundamenta en una homología que funciona para encontrar constelaciones de imágenes parecidas, pues los símbolos se reúnen en conjuntos que se vinculan entre sí orientados hacia un mismo arquetipo (Durand: 2005: 46); ejemplo de esto es la siguiente trama homóloga de símbolos: “‘Día’, ‘claridad’, ‘cielo’, ‘rayo’, ‘visión’, ‘grandeza’, ‘pureza’” (Durand 2005, 47), de lo que deviene día en luz o en luminosidad.

Los regímenes durandianos se basan en los reflejos dominantes humanos, nombrados anteriormente, que son acciones instintivas e innatas y son, a la vez, configuraciones que desembocan en las estructuras antropológicas (Durand: 2005; 57). Durand hará “recaer en el Imaginario el peso de todo fenómeno psíquico, de todo acto de pensamiento” (Gutiérrez: 2012: 70). De este modo, los regímenes son un conglomerado de estructuras que se define por tener la función simbólica de los reflejos dominantes propios del humano. Así, el régimen diurno consta de las estructuras heroicas que dicotomizan el mundo y que, a su vez, se divide en dos grupos de símbolos: por un lado, teriomorfos (monstruos), catamorfos (caídas) y nictomorfos (tinieblas), los que se enfrentan, por otro lado, a los símbolos diairéticos (divisores, cortantes), espectaculares (de luz) y ascensionales (exorcistas) de la luz y la espada del guerrero-sacerdote. Por otra parte, encontramos el régimen nocturno, conformado por la estructura mística (eufemizantes) que comprende los símbolos de la inversión, de la intimidad y la estructura sintética de los mitos agrolunares y del eterno retorno. Esta estructura simbólica mitiga la simbología diurna mediante la eufemización, vale decir, los símbolos teriomorfos, catamorfos y nictomorfos se desprenden de sus rasgos malignos para transformarse en protección, quietud, certidumbre. Esta simbología está estrechamente relacionada con los símbolos del retorno, los mitos, los ritmos cíclicos que, a su vez, se vinculan a los arquetipos mesiánicos; son configuraciones que se convierten en “historias, en relatos, en mitos” (Gutiérrez: 2012b: 116). Toda esta simbología descrita aquí tiene una condición polivalente, pues, por ejemplo, la tumba del régimen catamorfo se transfigura en la cuna del régimen nocturno; es decir, una imagen eufemizada. En resumen, los símbolos de ambos regímenes se valen de la redundancia y cuando esta se muestra en relaciones lingüísticas “lógicas, entre ideas o imágenes expresadas verbalmente” (Durand: 2007: 18), estamos hablando de mito como un discurso simbólico.

El mito, concepto clave de esta teoría, ha sido estudiado por muchos teóricos (Cf. Lévi-Strauss 1987, 233; Eliade 1991, 4) que lo han definido como fuera del tiempo cronológico. Además, posee una disposición organizacional permanente y universal, explicada como una historia verdadera de contenido valórico, que trata de historias humanas y sobrenaturales (Gutiérrez: 2012b: 52). No obstante, el mito se ha alejado de su intención de mito creador, para convertirse y resurgir como un mito histórico-heroico en el caso de la Quintrala. Esta clase de narraciones escritas son las que llamamos textos literarios ficcionales, que mantienen un significado simbólico y que son parte de una cultura (Cf. Sellier 1984), en la que cumplen una función social. Su carga es, por tal razón, organizacional y dinámica, de estructuras simbólicas, que se transforman en un relato. Durand (2003) reformula y amplía la definición de mito enunciada por Eliade (1991) y Lévi-Strauss (1995), explicando que el mito es un discurso -*sermo mythicus*- que “pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más

⁵ Este concepto de redundancia (obsesión o repetición) ha sido nombrado por Lévi-Strauss (1995) y Mauron (1963) con anterioridad.

pequeñas, los mitemas⁶” (Durand: 2013: 36), los que conforman la estructura del mito. El mitema lo explica Durand (2003) como un:

[...] 'átomo' mítico [que] tiene una naturaleza estructural [...] “arquetípica” [y] “esquemática” [...] y su contenido puede ser indiferentemente un 'motivo', un 'tema', un 'decorado mítico' [...] un 'emblema', una 'situación dramática' [e incluso puede ser] acciones expresadas por verbos: subir, luchar, vencer [...] por situaciones 'actanciales': relaciones de parentesco, raptó, homicidio, incesto [...] o incluso por objetos emblemáticos: caduceo, tridente, doble hacha, paloma” (Durand 2003, 163; Durand 2013, 344).

En definitiva, el mito se integra al discurso constitutivo de la consciencia humana, expandiéndose a las esferas históricas, socioculturales y psíquicas del hombre, y el mitema, siendo la unidad mínima del discurso mítico, ayuda a revelar las estructuras simbólicas que se exponen en una narración literaria. De esta forma, el discurso mítico y sus componentes simbólicos pueden ser analizados en la literatura sobre el personaje quintralesco, pues el relato de esta figura histórica mítico-legendaria es “creadora y receptora de sentido y significaciones en la cultura chilena [pues] en ella convergen una serie de símbolos que la acompañan durante toda su travesía literaria” (Belmar Shagulian 2017, 41).

3. Los mitemas de brujería y *femme fatale*

De las estructuras simbólicas que construyen el mito de la Quintrala hemos escogido exponer dos de ellas, por ser las más emblemáticas y conocidas de la literatura sobre el personaje. El mitema de la brujería ha sido analizado pormenorizadamente en *El mito de la Quintrala...* (Belmar Shagulian 2017), por lo que en este estudio solo presentaremos algunos ejemplos de cómo ocurre la ruptura de las estructuras simbólicas en el relato de la Quintrala, comenzando por explicar exhaustivamente el concepto de brujería para luego adentrarnos en la utilización de este en las obras literarias ya mencionadas.

La brujería es un término reciente en la historia⁷ y las descripciones y características que se le asignan al concepto solo corresponden a la figura de la mujer como bruja -no al brujo- (Callejo: 2008: 28), el único factor común que tiene un brujo y una bruja es el pacto con el demonio (Caro Baroja: 2015: 120-121, 126-127). Según Callejo (2008), esto se debe a que el cristianismo y su poder relegan toda creencia pagana a la categoría de demonios y creencias siniestras, pues cualquier tipo de conocimiento que no fuera expresado mediante la Iglesia y su clero, provenía del diablo (Caro Baroja 2015, 82-83, 121). Callejo (2008) explica que hay una diferencia entre una bruja folklórica y una satánica: la bruja folklórica es “sabia, hechicera, pagana, adivina, redomada, con poderes visibles y con domicilio desconocido” (Callejo: 2008: 33), en cambio, la satánica es una creación del cristianismo que data del siglo XIII (Caro Baroja: 2015:132-133). A este concepto de bruja satánica se agregan las figuras de la hechicera, la adivinadora y -con el tiempo, la figura de la *femme fatale* también se incluirá- otros “seres femeninos monstruosos, alados, vampíricos” (Belmar Shagulian 2017, 64), que se integran para formar parte de aquel sentido peyorativo con el que reconocemos el concepto de bruja. De este modo, la brujería es un fenómeno inventado recientemente que confronta a las creencias

⁶ Término proveniente de Lévi-Strauss, quien los define como unidades constitutivas (Lévi-Strauss: 1995: 233).

⁷ El antropólogo gallego Carmelo Lisón Tolosana indica que el término tiene un probable origen prerromano, pero aparece por primera vez a fines del siglo XIII: “*bruxa* en un vocabulario latino arábigo y su significado equivale a súcubo o demonio femenino” (Callejo 2013, 29).

cristianas, mientras que la hechicería es una forma antigua, precristiana de creencias, que se convierte en algo negativo en la memoria colectiva gracias a la influencia del cristianismo y la Inquisición y, que agregarán como constituyente del imaginario literario (Callejo 2008).

Así, la bruja, como un símbolo, deriva del arquetipo esencial de la Gran Diosa (*Magna Mater* o *Alma Mater*) que yace fundido en el inconsciente colectivo humano, representando la vida y la muerte. La Gran Diosa contiene múltiples emanaciones, unas benévolas y otras malévolas, ya que en ella se conjugan fuerzas contrapuestas, siendo ambas sustanciales y complementarias al arquetipo (Campbell 2013, 6-7). Cabe señalar que, con el cristianismo, el arquetipo de la Gran Diosa se polariza “restándole su aspecto de *sombra* para reducirla a una imagen dualista-opositora en la que su representación oscila de un rasgo asociado a lo positivo, la Madonna, a uno cargado negativamente, la Prostituta” (Belmar Shagulian 2017, 65); estos atributos marcan una de las caras de la Gran Diosa, la de la Diosa Negra en su aspecto sórdido.

4. El mitema de la brujería

Teniendo en cuenta los antecedentes nombrados, el mitema de la brujería que concierne al personaje quintralesco tiene su origen en el hipotexto vicuñamackennista (Belmar Shagulian 2017, 17). En su obra, Vicuña Mackenna cuenta que las mujeres Lisperguer vivían como malditas, con el estigma de ser brujas por su descendencia indígena, su “extraña raza” (Vicuña Mackenna 1944, 74), lo que las predispone a un comportamiento desviado, atribuyéndole:

[...] ciertas confabulaciones sobrenaturales, en que figuraban encantos, brujos, duendes aposentados en su morada, y hasta pactos con el diablo [además de] las afinidades con la raza indígena de que procedían, las arrastra[ba] a aquellas prácticas cabalísticas en que, según los ritos araucanos del presente día, intervienen el Pillán, que es el diablo, y sus machis, que son los curanderos de daños, desfacedores de encantos y otras supercherías idolátricas” (Vicuña Mackenna 1944 15-16, 90).

Observamos en la cita que Vicuña Mackenna alude a los atributos correspondientes a la brujería y a la hechicería, pero confunde aspectos religiosos y culturales indígenas, ya que los entiende desde su mirada eurocéntrica. Vicuña Mackenna, por ejemplo, deduce que el *Pillán* se corresponde al diablo cristiano, esta visión es una herencia originada en la Colonia y en las interpretaciones del clero en aquel tiempo (Belmar Shagulian 2017, 66). Así, cuando incluye y trastoca el significado de los elementos de la cultura indígena dentro de la acepción de brujería, desprecia y rebaja los componentes culturales a simples supersticiones. Para Vicuña Mackenna la supuesta brujería de la Quintrala tiene una doble raíz: paterna, transmitida por su abuela María Encío -supuesta asesina de su propio marido y procesada por el Santo Oficio en Perú, en 1579 (Vicuña Mackenna 1944, 75-76)- materna, transmitida a través de su origen indígena, por parte de su abuela y de su bisabuela. Esta imagen brujeril, que relata Vicuña Mackenna en su ensayo, la volvemos a hallar en la novela de Magdalena Petit (2009) *La Quintrala*, en la que la autora describe a una Catalina niña practicando la autoflagelación como un ritual pagano. El narrador heterodiegético de la novela da a entender que la brujería es un rasgo predeterminado por los orígenes étnicos de la protagonista:

[...] el corazón le palpita con ese goce mezclado de temor que experimenta siempre que comete algún acto prohibido [...] El ambiente de paz cristiana se va perturbando. No es ésta un alma mística que viene en busca de oración: ante el altar, desnuda, se está

disciplinando una diminuta sacerdotisa pagana [...] presa de frenesí, como una exótica danzante, la Catralita se disciplina... (Petit 17).

En la cita vemos cómo Petit perpetúa la imagen despectiva y marca esta característica maléfica de la niña Catalina al narrar este acto masoquista y describirla como una “sacerdotisa pagana”, lo que muestra la inclinación hacia el régimen diurna de la simbología teriomorfa: los monstruos. Petit, como también lo vemos en la cita del hipotexto, evoca la imagen de Catalina como un ser defectuoso, por descender de un linaje indígena; esto la asocia a la brujería. Aunque el relato describe una procesión católica donde la gente ritualmente se autoflagela, al efectuar Catalina este mismo procedimiento a solas y por la noche, lo convierte en un acto pagano-demoníaco, pues contraviene los preceptos católicos, transformándolo en un sacrilegio. Petit repite estas mismas imágenes simbólicas teriomorfas durante toda su narración, insistiendo en la oposición Dios-Satán (Cf. Llanos: 1994), donde Catalina representa al diablo y fray Figueroa, el sacerdote confesor de la Quintrala, a Dios. Esto queda aún más marcado a través de la focalización adoptada por el personaje principal:

[...] usted vive “en la gracia de Dios” [...] yo, en cambio [...] vivo “en la gracia del Demonio” [...] Dígame si no tengo razón, si es justo que un ángel lo habite, y a mí un demonio [...] Usted ignora el placer del mal. Yo lo conozco y le aseguro que compensa... Ser mala, a fondo mala; darle la razón a quienes nos vituperan, con actos cada vez peores. ¡Perderse, embriagarse, en una beatitud del mal!... (Petit 53-54).

La cita muestra claramente la confrontación entre la simbología teriomorfa, nictomorfa y catamorfa y los símbolos heroicos: diáiréticos, espectaculares y ascensionales; vale decir, la dicotomía del bien y del mal, propia del cristianismo. Petit construye su relato poniendo a Catalina en la posición de redimirse dada sus características de maldad inherente, pero la protagonista no logra vencer su monstruosidad (Cf. Llanos 1994), es más, la protagonista disfruta de su naturaleza decadente.

La novela utiliza tanto un narrador heterodiegético como uno autodiegético y ambos se intercalan en este relato, pero sin llegar a producir cambios sustanciales en el discurso; por el contrario, ambas voces se refuerzan, como se aprecia en la cita. Así, fray Figueroa es el héroe/ángel que exorcizará los males de la protagonista, quien aparece poseída por el demonio. La Quintrala es la encarnación de la simbología diurna del bestiario, ya que el demonio la posee tanto interior como exteriormente.

Además, en la cita vemos cómo la protagonista percibe al sacerdote como una representación angelical. Durand (2005) explica que los ángeles son una bifurcación de la imagen del pájaro y sus alas, “símbolo que pierde su animalidad para devenir en un símbolo de ascensión y espectacularidad” (Durand 2005, 137). El ala vendrá a representar la elevación moral y la trascendencia; ambos rasgos se exteriorizan en el comportamiento de pureza espiritual del cura. En cambio, Catalina muestra una conducta contraria, de un ser maligno, que revela aquel pacto demoníaco que la Iglesia marca como la evidencia más contundente de un acto herético, porque la protagonista muestra su entrega voluntaria al diablo (Cf. Caro Baroja: 2015; Callejo: 2008). Así, queda demostrada la dicotomía de la narración, donde el cura personifica el bien, “lo angélico de la visión cristiana” (Belmar Shagulian 2017, 68) y la Quintrala -Catalina- es la mujer maldita.

Esta imagen maligna se revertirá en la obra *Maldita yo entre las mujeres* (1991), en la cual aparece la Quintrala, por vez primera, relatando su propia historia mediante una narradora autodiegética que se muestra orgullosa de su descendencia brujeil y desafía los preceptos

sociales y morales de su entorno: “Yo era una cría de bruja y me subiría a maestra [...] ‘Cría de bruja’, me llamaban y ojalá lo fuera [...]” (Valdivieso 1991, 54, 61). Vemos claramente en esta cita un quiebre con respecto a la imagen creada por el hipotexto y reproducida en la obra de Petit; aquí la protagonista manifiesta un deseo abierto de que ser bruja es, además, una meta a alcanzar.

Por otra parte, Gustavo Frías (2008) en sus obras *Tres nombres para Catalina...* va más allá creando una nueva escisión en el personaje. Este autor, a diferencia de la literatura viciuñamackennista, e incluso de Valdivieso, utiliza un narrador exclusivamente autodiegético (Belmar Shagulian 2017, 20). En estas obras, los atributos brujeriles son alterados en dos momentos relacionados con ciertos rituales populares de la época durante la noche de San Juan:

[...] Algunos se mirarían fijamente los ojos en un espejo iluminado por una vela para vislumbrar los rostros del futuro [...] Otros, justo a las doce, cortaban raíces amargas de émula campana, la hacían polvo y la guardaban en una bolsita verde [...] Algunas mujeres que querían ver el retrato de su futuro novio, marido o amante, ubicaban una vasija llena de agua debajo de la luna... También se decía que a la higuera le crecería una flor que duraría una sola noche [...] (*Catrala*: 47).

Esta cita, que concierne a los hábitos de la gente, describe la brujería relacionada con las costumbres y creencias de las tradiciones populares, encarnadas en la celebración de la fiesta religiosa de San Juan Bautista. En *Tres Nombres...* (2008), el relato de la protagonista muestra que aquellas prácticas sociales, demonizadas y sancionadas por las autoridades eclesiásticas, son costumbres y hábitos comunes en la vida cotidiana del pueblo. Así mismo lo vemos en otra cita que también se vincula a la celebración de San Juan: “Era mi primer contacto con el mundo de las cosas ocultas y, aparte del atractivo recelo del miedo, me seducía la idea de estar realizando cosas prohibidas [...] Ese fue mi primer sortilegio de San Juan. Quizás el único que tuvo sentido” (*Catrala*: 47, 49). Como muestran las citas, las imágenes simbólicas representan creencias y actitudes culturales populares; además, lo monstruoso que describen Petit o Viciuña Mackenna al representar lo cultural-popular, se invierten en *Tres Nombres...* (2008) en símbolos de luz. Apreciamos que, por ejemplo, el espejo y la vela, son componentes que se ligan a la brujería, pero que aquí retienen un sesgo imaginario de lo nocturno, pues estas imágenes se asocian a:

Un mundo benéfico ligado a la exposición de rituales sociales, propios de la época y su gente. Estos componentes pierden la cualidad tenebrosa –que les otorga el régimen diurno– que le adjudica el clérigo, para transformarse por efecto de eufemización en imágenes nocturnas; es decir, la percepción que tiene el vulgo diverge de la oficial, incluso entre los colonos” (Belmar Shagulian 2017, 72).

Así, los símbolos que presenta Frías: el espejo, la vela, la bolsita verde en la que guardaban la émula, la vasija llena de agua bajo la luna, la flor de una noche en la higuera y el comentario del “único sortilegio que tuvo sentido” tienen un atributo isomórfico conectado al arquetipo femenino, ligado al agua y a la tierra, lo que reivindica lo femenino mediante los rituales populares (Durand: 2005: 240-241). La simbología nocturna tanto de la intimidad como de la inversión, la vemos representada en las plantas y en los encastres, como las vasijas, las bolsas, la noche y la luna, pues su función se halla en cuidar las prácticas ocultas de la gente. De tal modo que la simbología que presentan las citas está asociada a los símbolos nocturnos, los cuales eufemizan y normalizan la conducta de la niña y de la sociedad en la que esta vive

(Gareis 1989); de esta forma, se descalifica la información presentada por el hipotexto y la obra pettitiana.

5. La *femme fatale* como mitema

Otra cara del mitema de la brujería viene dada por la aparición de la *femme fatale* que, a diferencia de la bruja, configuración de la mala madre, personifica el aspecto peyorativo encarnando a la mala hija, la prostituta, “la instigadora de diluvios, y de muerte, de locura de los héroes y de su emasculación” (Durand: 1971: 110). Esta imagen simbólica es constitutiva en la descripción del personaje quintralesco como una semejanza de la bruja-arpía que se conecta con los símbolos diurnos de las “tinieblas, la oscuridad, la noche, el espejo, el agua, la menstruación, la luna” (Durand 2005, 100-108). Esta suerte de imágenes es la que presentan los textos vicuñamackennistas: una sexualidad desenfundada, tentaciones y seducciones que la *femme fatale* provoca en el hombre (Cf. Durand: 1971), las cuales se le imputan a la naturaleza depravada de este tipo de mujer:

[...] la educación viciosa, de los malos ejemplos del hogar y de las propensiones generatrices de su ser y de su sexo [...] la sangrienta lascivia que atormentó su juventud [...] a aquel sótano, manchado de todas las impurezas del cuerpo y del alma, donde la *Quintrala* escondía su impuro lecho y su armario de venenos [...] Mesalina indoalemana [...] hasta donde llegaba el furor atroz de aquella criolla escapada del infierno [...] su naturaleza criolla, ardiente, voluptuosa y feroz, desbordaba de su pecho y de sus labios como de una copa de fuego libada de ardiente licor [...] aquella hembra indómita, arrebatada y casi salvaje (Vicuña Mackenna: 1944: 85, 90, 91-92, 95-96, 124).

Vemos que las imágenes psicológicas y físicas de la *Quintrala* como una *femme fatale* se interrelacionan con su naturaleza femenina y con su herencia indígena-mestiza; ambas descritas de forma peyorativa y adjetivizante, por parte del historiador. No obstante, los aspectos concernientes a su personalidad, la *femme fatale* es reconocible, principalmente, por sus atributos físicos, los que juegan un rol esencial en las descripciones del personaje de la *Quintrala*. Bornay (1995) explica que la *femme fatale* es una belleza “turbia, contaminada, perversa” (1995, 114), concepto que corrobora la adjetivización usada por Vicuña Mackenna. Según el libro *Malleus Maleficarum*, usado por la Inquisición en el siglo XV, los apetitos carnales desmesurados se vinculan a los placeres prohibidos que se conectan a la lascivia, la cual tiene su origen en la brujería (Sarabia 2000, 36). Las descripciones adjetivizantes de la cita de arriba se centran en acentuar los aspectos lujuriosos, como el sexo, la sangrienta lascivia, el sótano manchado de impurezas del cuerpo y del alma, el furor atroz, escapada del infierno, la naturaleza ardiente, voluptuosa y feroz, la hembra indómita, arrebatada, casi salvaje. Todas estas adjetivaciones se relacionan con una encarnación de seducción, voluptuosidad, maldad, dominio y vicio (Bornay 1995, 115). Con estas descripciones de los rasgos tanto físicos como psicológicos de la *Quintrala*, el historiador hace más efectivo e influyente su discurso social, político y moral (Cuadra 1999, 81, 89; Grau 2002, 139-140; Lee 2007, 105-107; Garabano 2009, 354).

A estas descripciones, que marcan las narraciones literarias quintralescas, se añadirán otras, tales como la cabellera “larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza” (Bornay: 1995: 115), o el rostro de piel blanca y ojos claros, tal como la describe Petit (2009): “Detrás de los ojos fosforescentes, brota un rostro aureolado por una cabellera que parece hecha de llamas compactas; y luego, el cuerpo felino” (Petit: 50). Se debe apuntar que Petit (2009) es

quien proporciona las descripciones fisionómicas de la Quintrala que refieren al color del cabello, los ojos y la piel de la Quintrala. Petit (2009) es quien plasma y traspasa detalles fisionómicos de los que Vicuña Mackenna no explicita nada; así las peculiaridades más típicas del aspecto de la *femme fatale* al personaje quintralesco pertenecen a la ficción de Petit. La apariencia física de la Quintrala es fundamental en los mitemas de bruja y *femme fatale*, puesto que ambos destacan la personalidad transgresora de esta mujer, por lo que deducimos que el mitema de la *femme fatale* se consolida con Petit.

Por otra parte, la obra de Valdivieso trastocará esta descripción y la imagen de la Quintrala como una *femme fatale* sufrirá una transición u una atenuación. Valdivieso (1991) asume el discurso vicuñamackennista, pero lo contrapone a las argumentaciones de la propia protagonista. En *Maldita yo entre las mujeres*, el cabello pelirrojo de la Quintrala no tiene un espacio amplio en la narración, solo es nombrado dos veces: la primera, cuando se relata el nacimiento de la niña, puesto que esta tiene una “callana⁸ mapuche en el trasero, una mancha muy suave en mi hermana y teñida en mí, por colorina” (Valdivieso: 1991: 48), y la segunda relatada por el narrador heterodiegético, es decir, por el “dicen que” -usado como una estrategia narrativa-: “Catalina, crecida a dos veces su porte e incendiado el cabello, alcanzó al más lento, lo tumbó y lo ensartó contra el campo” (Valdivieso: 1991: 74). En *Maldita yo...*, como ya dijimos, los cabellos no alcanzan un lugar prominente ni connotaciones demoníacas, como sucede con Vicuña Mackenna o Petit. Valdivieso (1991) describe la cabellera de la Quintrala como una característica peculiar y positiva que distingue al personaje como una mujer mestiza y fuerte, realzando su fisonomía y su personalidad, lo que se ajusta a las descripciones que explica Reidlinger (2011) sobre las mujeres pelirrojas:

[...] redheads are commonly recognized for their strength and hot temper; instead of feminine weakness they are noted for their strength; and instead of dealing with a stereotype like the “dumb blonde” they are often portrayed as highly intelligent [...] they often refuse to submit to patriarchal authority, fighting against these restrictions and asserting their own independence” (Reidlinger: 2011: 8).

Maldita yo..., sin alejarse del discurso hipotextual, restablece y mitiga algunos de los rasgos que el historiador presenta de forma negativa sobre el personaje. Con esta transición, emprendida en *Maldita yo...*, continuará y cedimentará *Tres nombres...* al prescindir de la figura *femme fatalista*.

Tres Nombres... (2008) es la novela que marca el último vuelco al relegar a la *femme fatale* de la construcción del relato quintralesco. Para lograr el cambio en el discurso, *Tres nombres...* (2008) usa una “prefocalización propia de la autodiégesis que se encarga de rearticular las argumentaciones vicuñamackennistas” (Belmar Shagulian 2017, 96), lo que se expresa en la siguiente cita: “Decían que *Catrala* [...] atraía por sus cabellos rojos y por su estatura de princesa alemana, encerrada en un delicado cuerpo sevillano” (*Catrala*: 2008: 18). Queda demostrado en la cita la ausencia de una adjetivización peyorativa; por el contrario, los atributos físicos, típicos de las descripciones sobre la *femme fatale*, surgen en esta cita como rasgos positivos que enaltecen tanto su aspecto físico como étnico. Estas mismas caracterizaciones las encontramos en la voz de la abuela materna:

⁸ “Fig. y fam. Dícese de alguna persona de color obscuro, que tiene CALLANA, refiriéndose al supuesto estigma de las asentaderas” (Toribio Medina: 1928: 56).

—Tienes el pelo rojo fuego de los godos, los ojos verdes del norte alemán, la piel mate y los pómulos altos de la tribu de Tala Canta, que es nuestra propia tribu, y los labios abultados, ese árabe sensual de los De los Ríos [...] la mejor mezcla entre el conquistador y el conquistado, entre el germano y el hispano, entre el europeo y el indígena, entre el sacerdote y el guerrero, entre el brujo y la meica⁹ [...] tienes el destino que nosotros soñamos, la vida que ansiamos y el tiempo que nos falta (*Catrala*: 112).

En esta cita aparecen los rasgos físicos y étnicos que se conjugan en la herencia fisionómica y cultural del personaje: lo mestizo. La voz de su abuela ensalza las cualidades culturales y sociales de la niña que es Quintrala; por tanto, vemos un reconocimiento afirmativo, en el que la raza indígena adopta una postura de igualdad frente a las otras herencias que componen el mestizaje de la protagonista, así la Quintrala es reivindicada como una personificación en la que se unen los atributos del futuro y de lo nuevo que su mezcla representa (Cf. Bunting Karr-Cornejo, 2011), propiedades, como vimos antes, denegadas en las descripciones de Petit. Por un lado, cabe destacar de igual manera que la cita de arriba remarca los ojos verdes, siendo este color, según explica Cirlot (2016), homólogo de la vegetación y de la muerte, un color puente entre el “negro asociado a lo mineral y el rojo—sangre, encarnación de la vida animal (2016: 140). Así los ojos de la Quintrala pueden convertirse en estas dos acepciones; refiriendo la literatura vicuñamackennista a la muerte, mientras que, en la cita de arriba, los ojos adoptan un significado de fuerza y potencia. Por otro lado, la cabellera pelirroja se vincula al fuego, simbolizante de energía, pero que también se asocia al carácter demoníaco (Cirlot: 2016: 118) al que hacen referencia tanto Vicuña Mackenna como Petit (Vicuña Mackenna 1944; Petit 2009).

A modo de conclusión, la estructura simbólica de la *femme fatale* y sus atributos tanto físicos como psicológicos, presentes en las diversas obras literarias, han sido transformados en una transición que ocurre con la obra de Valdivieso (1991) y que se repite con mayor ahínco en *Tres Nombres para Catalina...* (2008). Esta obra, la más reciente sobre el personaje, reinterpreta las características fisionómicas de la Quintrala y se aleja de las imágenes peyorativas, propias de la literatura vicuñamackennista. En *Tres nombres para Catalina...* (2008) la bruja-arpía y la *femme fatale* se reconfiguran en una entidad étnica y cultural, en la que se afianza y se reivindica su posición de otredad, es decir, la narradora-personaje se “autoafirma en su diferencia” (Belmar Shagulian 2017, 96) al ser configurada como una joven mujer despertando a la vida. Finalmente, podemos constatar que la estructura simbólica de los mitemas de la bruja y la *femme fatale* ha sufrido una gran alteración, pues aquí quedan trastocados y reinterpretados sus rasgos típicos, alejándolos de las imágenes simbólicas malévolas que se han adueñado del aspecto físico y psicológico del personaje en otras obras.

Bibliografía

- Belmar Shagulian, Jasmin. 2017. *El mito de la Quintrala: estructuras simbólicas en dos novelas de Gustavo Frías*. Tesis doctoral. Stockolms universitet.
- Bornay, Erika. 1995. *Las hijas de Lilith*. Segunda edición. Madrid. Ediciones Cátedra.

⁹ “Así se denomina a lo largo del territorio chileno a las mujeres que poseen el saber de sanar, con yerbas, enfermedades comunes y también males causados por **brujos**” (Montecino: 2015: 442).

- Bunting Karr-Cornejo, Katherine Elizabeth. 2011. *Our nation, our-selves: construction of subjectivity in Chilean historical fiction of the democratic transition (1990-2010)*. Tesis doctoral. University of Virginia.
- Callejo, Jesús. 2008. *Breve Historia de la brujería*. Madrid. Ediciones Nowtilus.
- Campbell, Joseph. 2013. *Goddesses: mysteries of the feminine divine*. Canada. Joseph Campbell Foundation.
- Caro Baroja, Julio. [1966] 2015. *Las brujas y su mundo*. Tercera edición. Madrid. Alianza editorial.
- Cirlot, J. C. [1997] 2016. *Diccionario de símbolos*. Décimonovena edición. Ediciones Siruela. Madrid.
- Conway, Deanna J. [1994] 2016. *Maiden, mother, crone: the myth and reality of the triple goddess*. Woodbury. Llewellyn Publications.
- Cuadra, Ivonne. 1999. *La Quintrala en la literatura chilena*. Madrid. Editorial Pliegos.
- Durand, Gilbert. [1961] 1971. *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme, contribution a l'esthétique du roman*. París. Librairie José Corti.
- Durand, Gilbert. [1996] 2003. *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires. Editorial Biblos. Colección Daemon.
- Durand, Gilbert. [1992] 2005. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid. Fondo de cultura económica.
- Durand, Gilbert. [1968] 2007. *La imaginación simbólica*. Segunda edición. Buenos Aires. Amorrortu.
- Durand, Gilbert. [1979] 2013. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona. Editorial Anthropos.
- Eliade, Mircea. [1963] 1991. *Mito y realidad*. Barcelona. Editorial Labor.
- Frías, Gustavo. [2001] 2008. *Tres Nombres para Catalina: Catrala*. Tercera edición. Santiago de Chile. Aguilar Chilena de Ediciones: Alfaguara.
- . [2003] 2008. *Tres Nombres para Catalina: La doña de Campofrío*. Segunda edición. Santiago de Chile. Aguilar Chilena de ediciones: Alfaguara.
- Garabano, Sandra. 2009. "Una herencia monstruosa: mestizaje y modernización en Chile". *Revista Iberoamericana* Volumen LXXV, 349–362.
- Gareis, Iris. 1989. "Extirpación de idolatrías e Inquisición en el Virreinato del Perú". *BIRA*. Volumen 16, 55-74.
- Guerra-Cunningham, Lucía. 1998. "Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso: resemantización de la Quintrala, figura del mal y del exceso para la 'chilenidad apolínea'". *Revista chilena de literatura* 47–65.
- Gutiérrez, Fátima. 2012^a. "La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría y recorridos metodológicos". *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*. Volumen 27 175-189.
- Gutiérrez, Fátima. 2012^b. *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida. Editorial Milenio.
- Grau, Olga. 2002. "Benjamín Vicuña Mackenna y la Quintrala". *Cuadernos Sociológicos*. Universidad ARCIS/Sociología 127–156.
- Grau, Olga. 2005. "El mito de la Quintrala en el imaginario cultural chileno". *L'hybride / lo híbrido: cultures et littératures hispano-américaines*. 257-272.

- Llanos, Bernardita. 1994. "Tradición e historia en la narrativa femenina en Chile: Petit y Valdivieso frente a la Quintrala". *Revista Iberoamericana*. Volumen LX, 1025–1037.
- Lee, Rebecca. 2007. "Iconic Womanhood, liberal discourse and national identity: Mercedes Valdivieso's *Maldita yo entre las Mujeres* (1991) and Benjamín Vicuña Mackenna's *Los Lisperguer y la Quintrala* (1877)". *Latin American Literary Review*. Número 69, Volumen 35, 104–119.
- Lévi-Strauss, Claude. [1958] 1995. *Antropología estructural*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Morales Piña, Eddie. 2001. "Brevisima relación de la nueva novela histórica en Chile". *Notas Históricas y geográficas*. No 12, 177-190.
- Montecino, Sonia. 2015. *Mitos de Chile, enciclopedia de series, apariciones y encantos*. Santiago de Chile. Catalonia.
- Petit, Magdalena. [1932] 2009. *La Quintrala*. Edición 24. Santiago de Chile: Editora Zig-Zag, Viento Joven.
- Reiedlinger, Lisa. 2011. *Somebody'd get a fat lip if they ever called me Pippi Longstocking: Gender, Sex and Red Hair in Stieg Larsson's The Girl with the Dragon Tattoo*. Tesis de master en literatura, cultura y media. Lund Universitet. Suecia.
- Sarabia, Rosa. 2000. "Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer y la construcción del monstruo Quintrala". *Anales de Literatura Chilena*. Año 1, 35–52.
- Sellier, Philippe. 1984. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire". *Littérature. La farcissure. Intertextualités au XVIIe siècle*. Número 55, 112-126.
- Valdivieso, Mercedes. 1991. *Maldita yo entre las mujeres*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena. Colección Biblioteca del Sur.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. 1944. *Los Lisperguer y la Quintrala*. Santiago de Chile: Empresa Editora Zigzag.
- Vicuña, Manuel. 2008. "El bestiario del historiador: las biografías de 'monstruos' de Benjamín Vicuña". *Historia*. Enero-junio, año/volumen 41, número 001, 189-214.
- Ward, Ronda. 2001. "A colonial woman in a Republican's Chilean History: Benjamín Vicuña Mackenna and *La Quintrala*". *Journal of Women's History*. Vol 13, 83–107.