El mito de la Quintrala

Estructuras simbólicas en dos novelas de Gustavo Frías

Jasmin Belmar Shagulian

Academic dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in Spanish at Stockholm University to be publicly defended on Tuesday 13 June 2017 at 10.00 in hörsal 12, hus F, Universitetsvägen 10 F.

Abstract

The myth of La Quintrala. The symbolic structures in two novels by Gustavo Frías

The purpose of this comparative study is to analyse La Quintrala's myth as a symbolic discourse, thereby filling a gap in the previous studies about La Quintrala.

The theoretical and methodological framework of this analysis consists of a hermeneutical approach based on the method of figurative structuralism: mythocriticism. This is a dual classification method of symbols: Diurnal and Nocturnal Orders that expose the symbolic structures formed by symbols and archetypes found in mythemes in a compilation of corpora. The first one is *Gustavo Frías' novels Tres Nombres para Catalina: Catrala* (2008) and *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío* (2008); the second is a historic essay (hypotext), Benjamín Vicuña Mackenna's *Los Lisperguer y la Quintrala* (1944), and four novels: Magdalena Petit's (2009) *La Quintrala*, Mercedes Valdivieso's (1991) *Maldita yo entre las Mujeres*, Virginia Vidal's (2002) *Oro, veneno y puñal,* and Gustavo Frías' *El Inquisidor* (2008).

Mythocriticism is employed in the analysis to show what the mythical structure of the hero's journey (Separation, Initiation, Return) reveal. Such journey is combined structurally with the Mother archetype (White, Red and Black Goddess), the intrinsic archetype of La Quintrala's myth. The heroic structure unveils its own mythemes, La Quintrala's and the first corpus's mytheme through the diachronic and synchronic flow of the hero's journey. This method permits to identify and compare the progression of the symbolic structures.

The analysis demonstrates a transformation of the symbolic structures between both corpora. This survey reveals that Vicuña Mackenna and Petit, and partially Vidal and El Inquisidor, exhibit an inclination to the diurnal symbols that strengthen, through a heterodiegetic narrator, the representations of the witch-*femme fatale,* counteractive attributes of the Red and Black Goddesses in the myth. Valdivieso, on the other hand, shows a propensity to the nocturnal symbols of inversion and intimacy that emphasize the Red Goddess' features, though the novel also exposes La Quintrala as a witch-*femme fatale*. This exposure occurs through the use of both an autodiegetic narrator –La Quintrala– and a heterodiegetic one –the hypotext embodied in the popular voice– that appear to contrast each other. Finally, in *Tres Nombres para Catalina,* La Quintrala as the autodiegetic narrator dominates the whole story. She personifies the Great Goddess archetype who bestows her new positive attributes during the adventure. This novel assumes primordially the nocturnal symbolism incarnated by both the mystical and the synthetical structures and relegates the diurnal discourse of the hypotext to a secondary position in the narrative. Nonetheless, *Tres Nombres para Catalina*'s narrative still relies on the hypotext to reproduce and reconstruct all the mythemes in the myth of La Quintrala.

Conclusively, the results of this analysis indicate that the identification of all the mythemes supports the hypothesis of a transformation in the symbolic structures which characterize La Quintrala in both corpora. This reveals the embodiment of *Tres Nombres para Catalina's* own mytheme, consisting of a vindication and a recognition to her indigenous heritage, and the acceptance of her *mestizaje*. As a consequence, *Tres nombres para Catalina,* in comparison to the second corpus, diverges and expands the symbolic structures, but still shows a continuity of the myth.

Keywords: *Quintrala, myth, Durand, Campbell, symbol, symbolical structure, mytheme, imaginary, Frías, Valdivieso, Vidal, Vicuña Mackenna, The Great Goddess, Diurnal Order, Nocturnal Order, figurative structuralism.*

Stockholm 2017
http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-142124

ISBN 978-91-7649-819-4
ISBN 978-91-7649-820-0

Department of Romance Studies and Classics

Stockholm University, 106 91 Stockholm

DOCTORAL DISSERTATION

Department of Romance Studies and Classics
Stockholm University

2017

Stockholms universitet

El mito de la Quintrala

Estructuras simbólicas en dos novelas de Gustavo Frías

Jasmin Belmar Shagulian

©Jasmin Belmar Shagulian, Stockholms universitet 2017
ISBN print 978-91-7649-819-4
ISBN PDF 978-91-7649-820-0
© Arthur Shagulian, *Encuentro de la Quintrala con la Pachamama.* Illustration i grafit. 2017.
Tryckeri: Universitetsservice US-AB, Stockholm 2017
Distributör: Department of Romance Studies and Classics

Para Aiyana y Arthur

“Cerca de la madre de las aguas
me miró la piedra en flor
y en el choque incesante de las olas
me abrazó su espíritu” -Leonel Lienlaf

Agradecimientos

Con estas palabras se cierra mi viaje heroico emprendido junto a la Quintrala hace casi seis años. Como en toda aventura heroica, yo también he sido socorrida por una diversidad de *guías sobrenaturales*, quienes han marcado mi camino de diferentes maneras. Hoy, para sellar este ciclo profano, quiero agradecer a todos los que han estado presentes aportando un granito de arena para formar esta playa de páginas.

Mi primer agradecimiento es para mi tutora principal Débora Rottenberg, por sus consejos, sus ideas, sus preguntas y sus dudas que a ratos me sacaban los pelos, pero que sirvieron para esclarecer mi maraña de lanas neuronales. Gracias por tu claridad y tu ojo de águila.

Un agradecimiento para mi profe y tutor, Sergio Infante, por habérsela jugado por mí, por confiar en mi capacidad y haberme impulsado a perseguir este lugarcito académico.

Otro agradecimiento es para Ken Benson por las lecturas que le hizo a mi texto cuando todavía estaba en pañales y especialmente por este empujón final.

Un agradecimiento a la distancia a Fátima Gutiérrez, por todas las conversaciones digitales que hemos tenido, por su preocupación, su apoyo y porque contestó a todas mis preguntas y dudas con entusiasmo, y con paciencia me fue esclareciendo el mundo durandiano.

Durante este viaje he tenido la oportunidad de conocer a muchas personas que se han transformado en una parte de mi vida diaria dentro y fuera de la universidad: mis amigas y colegas, con las que discutí, me reí, lloré, reclamé y volví a discutir en esos aquelarres geniales que hemos realizado, gracias gigantes:

A mi amiga y colega Tamara Strugo por su apoyo, sus consejos, sus preguntas, sus horas libres dedicadas a revisar y corregir mi texto, y a los largos ratos que dedicó explicándome reglas de redacción: ¡sos lo mejor!

A mi amiga Alejandra Donoso, porque me tendió una mano cuando pensé que me ahogaba, tus lecturas me iluminaron para salir del laberinto de las dudas.

A mi amiga y compañera en armas Azucena Castro, por todos esos mensajes digitales de día y de noche que me has mandado para saber cómo andaba, por darme de tu preciado tiempo en momentos críticos.

A mi amiga de la vida Tåve Hagström por su disposición, su apoyo y su generosidad al prestarme sus ojos nórdicos.

Gracias también a Broula Barnohro Oussi por regalarme el viaje heroico y las terapias de pasillos que, también, compartí con Klara Arvidsson, Geraldine Quartararo, Luc Lefebvre, Karin Bloom, Valérie Alfvén, Franco Pauletto, Marco Berton, Adèle Geyer, Alice Duhan, Anne Duch y Janaina Negreiros Persson. Un gracias tiernucho a Luc Lefebvre por ese abrazo de oso de peluche que me dio aquel día de tristeza. Otro gracias enorme a Joshua Brown, por su absoluta generosidad en el momento final de este trabajo: Thank you so much!

A mi amiga Juana Crouchet que me ha apoyado como madre. A mi ex compañero de los años de periodismo portaliano, Enrique Ahumada, porque fue un *chasqui* cuando necesitaba material de Chile. A mi hermana chica, Constanza Iturriaga por las carreras a la Biblioteca Nacional de Chile para conseguirme, con mucho ingenio, la novela de Valdivieso.

A mi amiga y hermana mayor, Cecilia Galleguillos, porque es la mejor terapeuta que tengo cuando el alma y el corazón se me han resquebrajado.

Un agradecimiento a las fundaciones que hicieron posible esta investigación: Stiftelsen Hildur Ödlunds Stipendiefond; Helge Ax:son Johnsons Stiftelse y Stiftelsen John och Johanna Håkanssons Understödsfond.

Así también, agradezco a Laura Álvarez, porque las puertas de tu oficina siempre están abiertas para terapias furtivas y para correcciones de último minuto. A Fanny Forsberg Lundell, por la paciencia y las grandes orejas para escucharme cada vez que he tenido necesidad. Y a Rainer Vesterinen quien me hizo sentir muy bienvenida al comienzo de este viaje.

A la gente linda de nuestra administración y de la biblioteca de LAI siempre dispuesta a ayudar, sin ellos hubiese andado perdida en muchas ocasiones. Gracias Anne-Cathrine Laurell, Gunnel Näsman, David García, Cecilia Orsingher, Karin Andersson, Mirtha Osorio, Ann-Marie Lenndin y a Anneli A. Ragvals. Un agradecimiento especial a María Bernal por sus ayudas formales e informales. Asimismo, gracias a todos los colegas del Departamento de Estudios Románicos y Clásicos que se quedan en el tintero: ustedes hacen que los almuerzos, las reuniones y los encuentros en los pasillos sean un agrado.

Finalmente, un agradecimiento lleno de amor para mi familia por la paciencia y la comprensión. A mi marido, por encargarse de llevar y traer a la hija, por las tazas de café, de té, las galletas y los chocolates con los que llegaba a mi lado cuando yo me enraizaba frente al computador, pero, sobre todo, por darme aliento y apoyo cuando sentía que las fuerzas me flaqueaban. A mi hija, por las pausas de amor que me regalaba cuando aparecía calladita a plantarme besos y abrazos después de horas frente a la pantalla o sumergida en libro. ¡Muchas gracias, familia adorada!

¡Gracias a todos!
Estocolmo, mayo 2017

Índice

1 Introducción 13
1.1 Objetivos 15
1.2 Preguntas de investigación e hipótesis 16
1.3 Presentación y justificación del corpus 17
1.3.1 El hipotexto, *Los Lisperguer y la Quintrala* 17
1.3.2 Corpus primario 20
1.3.3 Corpus secundario 22
1.4 Estado de la cuestión, estudios críticos del corpus quintralesco 25
1.5 Disposición 31

2 Marco teórico y metodológico 32
2.1 El estructuralismo figurativo 32
2.1.1 El símbolo 34
2.1.2 Las estructuras antropológicas del imaginario 35
2.1.2.1 El régimen diurno, *Logos* 35
2.1.2.2 El régimen nocturno, *Eros* 37
2.1.3 El mito como discurso y el mitema como su unidad 38
2.2 Estructuras míticas de análisis: el viaje heroico y la Triple Diosa 41
2.3 Procedimiento metodológico 45

3 Separación, aventura de la Diosa Blanca 51
3.1 El mundo cotidiano: La guerra de Arauco, mitema heroico y quintralesco 52
3.2 El nacimiento contraventum de la heroína 57
3.3 Mitema quintralesco, la brujería 64
3.3.1 La bruja, el lado oscuro de la Diosa Negra 65
3.3.2 Figuras mitémicas: las tías brujas y el envenenamiento 74
3.3.3 Figura mitémica: María de Encío, la otra abuela 79
3.3.4 Figura mitémica: la negra Josefa y sus representaciones 82
3.3.5 Mitema quintralesco, Catalina *femme fatale* 86
3.4 La llamada 99
3.5 La ayuda sobrenatural 103
3.6 Cruce del primer umbral 107
3.6.1 Pepe resorte, *el guardián del umbral* 108
3.6.2 Mitema quintralesco: el asesinato del amante 110
3.7 En el vientre de la ballena, la caída 113

3.7.1 Mitema quintralesco: el Cristo de Mayo 117
3.7.2 El "*taki onkoy*" 119
3.7.3 El laberinto del taurogidor 121
3.7.4 Las acequias: figuración del *maze* 123
3.8 Resumen 127

4 *Iniciación:* Diosa Roja, la matriz indígena 129
4.1 Viaje al mundo del más allá, sitio sagrado 131
4.2 Camino de las pruebas: iniciación ritual tripartita 135
4.2.1 "El día más largo" 135
4.2.2 "La casa de los hombres" 139
4.3 El encuentro con la diosa 142
4.3.1 "La vicuña sacrificada" 149
4.3.2 "El baño" 153
4.3.3 "La confesión" 155
4.3.4 "La configuración cosmogónica del cacicazgo" 157
4.3.5 "La fiesta y el vuelo, y otros componentes simbólicos" 158
4.4 Descenso a los infiernos 166
4.4.1 "La muerte de Caicaví" 166
4.4.2 "La muerte de Huancamán" 167
4.4.3 El infierno febril 170
4.5 La expiación paterna, teriomorfizacion del padre 171
4.5.1 "Nueva visión de mundo" 171
4.5.2 Mitema quintralesco: el ataque al fraile y la hija bastarda 175
4.5.3 Mitema quintralesco: El pollo envenenado *versus* el queso de Pichoa 177
4.5.4 Mitema quintralesco: La muerte del Minotauro 181
4.6 Apoteosis, encarnación de la Diosa Roja 186
4.7 La recompensa final 190
4.7.1 "El matrimonio y el rapto de los Lisperguer" 191
4.7.2 Mitema quintralesco: Alonso Campofrío y Carvajal 193
4.7.3 Mitema quintralesco: la aceptación del hijo nonato 194
4.7.4 Mitema quintralesco: el nombre verdadero 195
4.8 Resumen 199

5 *Retorno* de la Diosa Negra 201
5.1 Maestría de ambos mundos, la escritura de la alteridad 202
5.1.1 "La mujer analfabeta *versus* la mujer letrada" 205
5.1.2 "La Quintrala, voz de los marginados" 208
5.2 Libertad para vivir: "reconocimiento de la mixtura" 212
5.3 Resumen 220

6 Conclusiones 222

Sammanfattning 229

Summary 238

7 Bibliografía 247

Corpus primario 247

Corpus secundario 247

Bibliografía citada 247

Abreviaturas

TNC	*Tres nombres para Catalina,* Gustavo Frías
Catrala	*Tres nombres para Catalina: Catrala*
La doña	*Tres Nombres para Catalina: La doña de Campofrío*
El Inquisidor	*El Inquisidor, un origen para la leyenda*

1 Introducción

Catalina de los Ríos y Lisperguer, conocida popularmente como la Quintrala, es una figura histórica del período de la Colonia en Chile. Gracias al ascendente familiar, específicamente de la línea de los poderosos Lisperguer, su condición de mestiza no le impidió ser encomendera ni tener fuertes influencias políticas y sociales. No obstante esa posición prominente dentro de la clase alta, Catalina se vio envuelta en una serie de incidentes ominosos –por los que a veces debió enfrentarse a la Justicia y a la Inquisición– que contribuyeron a su condición de mito vivo hasta la actualidad[1]. Según las historias transmitidas de forma oral que hacen parte del imaginario sociocultural chileno[2], así como la documentación de los juicios que le hicieron en vida, la Quintrala fue una mujer sádica, cruel, vengativa, perversa, de desenfrenado apetito sexual, además de bruja.

---

[1] Por ejemplo, existen cuecas, baile nacional chileno, en honor a la Quintrala. Asimismo, el apelativo Quintrala se usa para denominar a asesinas tanto en el pasado como en el presente: "La Quintrala serenense" (Elgueta, 1902; Muñoz, 2014), el caso de asesinato de María del Pilar Pérez, apodada por la prensa chilena como "Quintrala" (2011), otro caso de asesina es la llamada "Quintrala de Recreo" en Viña del Mar (2016) y la polémica creada por la inauguración de una escultura de la Quintrala en Graneros (2016). Asimismo, existe una cueva en Pichidangui, la "Cueva de la Quintrala", donde se dice que ajusticiaba a sus inquilinos; y en algunos lugares la gente se persigna y golpea madera al escuchar su nombre, para disipar el mal (Órdenes: 2013: 1).

[2] Fernández Falero dice que "las sociedades generan […] mitos literarios, creados por la individualidad […] que pasan al imaginario de una comunidad hasta formar parte de su inconsciente colectivo [que] por su carácter narrativo, entra[n] a formar parte del corpus literario de una determinada tradición" (2013: 482). Así se entiende por imaginario social la reproducción e interpretación de los símbolos que se producen dentro de un contexto histórico-social, el cual se perfila de distintas formas y se desarrolla y se actualiza tanto en los individuos como en una cultura específica (Durand: 2005: Gutiérrez: 2012). Tacussel y Renard (1998) explican que la sociología del imaginario se interesa por la literatura en tanto que "laboratorio de situaciones sociales, pues la ficción literaria incluye tanto una realidad social como también otras realidades posibles e imposibles" (Tacussel y Renard: 1998: 277). Asimismo, indican que el imaginario literario tiene la "misma naturaleza que el imaginario social por su dinámica para construir nuevos modelos de comportamiento, nuevas instituciones, etc." (Tacussel y Rebard: 1998: 277. Nuestra traducción); por estas razones cabría incorporar la oralidad y la ficción literaria del mito de la Quintrala en un imaginario social chileno.

El personaje de la Quintrala cuenta con diversas representaciones artísticas tanto literarias, teatrales, cinematográficas como televisivas[3], que han dado pie a un sinnúmero de artículos e investigaciones académicas que han indagado en varios aspectos relacionados con Catalina de los Ríos y Lisperguer, la Quintrala, y su representación en el imaginario sociocultural chileno. Según diversos autores (Cf. Guerra-Cunningham, 1998; Albornoz Vázquez, 2009; Lee, 2007; Sarabia, 2000; Agosín, 1982; Grau, 2002, 2005), las obras literarias del siglo XX convierten a la Quintrala en un símbolo de degradación moral, pues ella cumple la función de representar transgresiones con respecto a los patrones sociales y culturales, y está investida de atributos negativos que involucran desde su aspecto físico y su personalidad hasta sus actitudes morales y éticas en la vida pública y privada. Así, la Quintrala y su familia sirven de ejemplo aleccionador, herramienta para definir y encauzar actitudes, comportamientos y/o pensamientos en la sociedad chilena (*Vid. infra* 1.3.1). Por lo tanto, la realización artística de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX ha sido un instrumento para inculcar valores morales y de conducta para la futura sociedad republicana (Cf. Lee, 2007; Ward, 2001; Cuadra, 1999; Llanos, 1994, entre otros). Esta labor queda en manos del historiador chileno Vicuña Mackenna[4], quien, con el fin de desplazar los aspectos negativos de la aristocracia, los depositará en la figura de una mujer mestiza: Catalina de los Ríos y Lisperguer, quien es mitologizada como una mujer promiscua y una amenaza para la sociedad, descalificando en cierto modo al género femenino y repudiando el mestizaje del pueblo chileno.

Algunas de las primeras narraciones quintralescas del siglo XX, que en nuestro trabajo denominamos literatura vicuñamackennista, por su apego a la reproducción del hipotexto (*Vid. infra* 1.3.1), se enmarcan dentro del género de la novela histórica, en la que se distinguen una variedad de referentes unidos por un "proyecto semántico" que tiene como finalidad "representar de forma verosímil una época del pasado histórico nacional" (Fernández Prieto: 2003:77). Al género histórico pertenecen obras artísticas, tales como Antonio Bórquez Solar, *La belleza del demonio* (1914); Magdalena Petit, *La Quintrala* (1932); Guillermo Guzmán Valenzuela, *Doña Catalina de los Ríos* (1948); Raúl Montenegro Lillo, *La Quintrala* (1955); Armando Arriaza, *La tragedia de los Lisperguer* (1963).

Otras obras artísticas, ya no de la corriente de la novela histórica, pero que siguen la línea vicuñamackennista, son las crónicas de Aurelio Díaz Meza, *La Quintrala y su época* (1933), y las novelas *La tragedia sexual de*

[3] Alicia Muñoz escribió un artículo que analiza la teleserie de 1987 y el cómic de 2008, los que han retratado a la Quintrala (Cf. Muñoz: 2014).

[4] La Quintrala no fue el único personaje histórico que Vicuña Mackenna transformó en monstruo; Cambiaso fue otro personaje histórico chileno injuriado por el historiador (Cf. Vicuña: 2008).

la Quintrala (1966)[5] de Olga Arratia, *Doña Catalina: un reino para la Quintrala* (1974) de Lautaro Yankas, *Acuarela Sangrienta: la Quintrala* (1995) de José Miguel Mínguez. También aparecieron en los siglos XIX y XX obras teatrales como las de Domingo Yzquierdo, *La Quintrala: drama histórico en tres actos y en verso* (1885), Benjamín Morgado, *Retrato hablado de La Quintrala: comedia en dos actos* (1983) y Miriam Balboa Echeverría, *Doña Catalina: obra de teatro en dos actos* (1996), así como los poemas de Carlos Barella, *Vida, Pasión y Muerte de la Quintrala* (1938); Daniel de la Vega, *La Quintrala a la orilla de la guerra y otros poemas* (1935). A las obras literarias se añaden la película de Hugo del Carril, *La Quintrala* (1955); las teleseries *La Quintrala* (1987) y *La Doña* (2010) de Vicente Sabatini; la ópera danesa de Lars Graugaard, *La Quintrala* (2004); el Programa Bicentenario de TVN *Algo habrán hecho por la historia de Chile* (2010) y el proyecto publicado por el diario Las Últimas Noticias, con el apoyo de la Pontificia Universidad Católica de Chile y CSMedia, *La historia de Chile en Cómic* (2010).

Hacia 1990 ocurre una ruptura en la literatura quintralesca en el sentido de que a partir de entonces las características propias de la llamada Nueva Novela Histórica (*Vid. infra* 1.3.3) dejan huella en las nuevas narraciones, como puede observarse en las obras de Mercedes Valdivieso, *Maldita yo entre las mujeres* (1991), de Virginia Vidal, *Oro, veneno y puñal* (2002), de Juanita Gallardo, *Herencia de fuego* (2003) o de Gustavo Frías, *Tres nombres para Catalina: Catrala* (2001) *y Tres nombres para Catalina: La doña de Campofrío* (2003).

En la presente tesis queremos mostrar cómo se ha producido un quiebre en la descripción y caracterización del personaje de la Quintrala a partir de 1990. Para llevarlo a cabo vamos a hacer una comparación entre un corpus primario (*Vid. infra* 1.3.2) y otro secundario (*Vid. infra* 1.3.1, 1.3.3), en la que examinaremos la presencia de estructuras simbólicas (*Vid. infra* 1.2, 2.1).

1.1 Objetivos

Teniendo en cuenta estos antecedentes y la larga trayectoria narrativa basada en este personaje histórico, el propósito de este estudio es escudriñar en un componente fundamental e inherente a esta narrativa sobre la Quintrala: el mito, como relato simbólico. Este tema, consustancial en la historia del personaje, a pesar de ser mencionado y asumido como una obviedad por los estudiosos en general, ha sido omitido como un área de estudio en sí misma. Por esta razón, a partir de la lectura que hemos realizado de los trabajos crí-

[5] Una excepción parcial a las obras del siglo XX es este trabajo de Olga Arratia, ya que la autora hace un análisis psicoanalítico de la historia del personaje.

ticos sobre la literatura quintralesca (*Vid. infra* 1.4), hemos descubierto un vacío empírico que intentaremos llenar mediante el estudio pormenorizado al tema del mito como discurso (*Vid. infra* 2.1.3) en la narrativa sobre la Quintrala. De esta forma, contribuiremos a llenar ese vacío empírico y ampliar el estudio de la literatura quintralesca desde un enfoque que no ha sido utilizado hasta la fecha.

De esta forma, el objetivo principal de este trabajo es identificar el modo en que se presentan las estructuras simbólicas en un conjunto de novelas, en el que se incluye el hipotexto (*Vid. infra* 1.3.1, 1.3.2, 1.3.3). Realizaremos nuestro estudio desde la perspectiva de una hermenéutica simbólica en el que el mito es tratado como discurso y teniendo en cuenta el contexto histórico sociocultural en el que surge la obra literaria en cuestión (*Vid. infra* 2.1, 2.1.3, 2.2).

1.2 Preguntas de investigación e hipótesis

Partiendo de la premisa de que todo mito consta de estructuras simbólicas (*Vid. infra* 2.1), formulamos las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las estructuras simbólicas del mito de la Quintrala que se presentan en *Tres Nombres para Catalina: Catrala* (2008) y *Tres nombres para Catalina: La doña de Campofrío* (2008)?
- ¿Cómo se manifiestan estas estructuras simbólicas del mito de la Quintrala en *Tres Nombres para Catalina: Catrala* (2008) y *Tres nombres para Catalina: La doña de Campofrío* (2008)?
- ¿Cuáles son las diferencias y similitudes de estas estructuras simbólicas presentes en nuestro corpus primario en comparación con las que encontramos en nuestro corpus secundario (*Vid. infra* 1.3.1, 1.3.2, 1.3.3)?

La hipótesis que generamos para nuestro trabajo postula una continuidad del mito en *TNC* mediante una transformación, un reposicionamiento y una reorientación de las estructuras simbólicas que presenta nuestro corpus primario (*Vid. infra* 1.3.2) en comparación con el corpus secundario (*Vid. infra* 1.3.1, 1.3.3). Esto quiere decir que cuando se produce una transformación en el arquetipo de la Triple Diosa o Gran Diosa –arquetipo que domina la literatura quintralesca (*Vid. infra* 2.2)–, en los símbolos con los que se exhibe al personaje de la Quintrala en los mitemas quintralescos (*Vid. infra* 2.3) y en la gestación de un mitema propio en *TNC*, se genera un reposicionamiento de la figura quintralesca. El mito de la Quintrala, pues, al presentarse desde una nueva simbología, cambia la percepción que se tiene del personaje en su

contexto histórico, social y cultural, lo que trae como consecuencia una forma nueva de concebirlo y, por tanto, de interpretarlo. El cambio de las estructuras simbólicas remitiría a la transformación que ocurre con el arquetipo de la Triple Diosa, y los símbolos que existen dentro de los mitemas quintralescos, relacionados con el arquetipo (*Vid. infra* 2.2). Este arquetipo está vinculado también con la aparición de un mitema propio de *TNC*, asociado a su herencia indígena y su mixtura étnico-cultural, el cual emerge dentro del viaje heroico. En consecuencia, el cambio en las estructuras simbólicas del mito de la Quintrala se ve reforzado por la estructura mítica del viaje heroico.

1.3 Presentación y justificación del corpus

A continuación presentamos el hipotexto, parte del corpus secundario, escrito por Vicuña Mackenna en 1877. Por tratarse del primer escrito sobre el personaje objeto del presente estudio lo trataremos en un apartado propio (*Vid. infra* 1.3.1). Seguidamente, presentamos y justificamos la elección del corpus primario y el resto del corpus secundario, en sendos apartados (*Vid. infra* 1.3.2 y 1.3.3).

1.3.1 El hipotexto, *Los Lisperguer y la Quintrala*

El ensayo histórico escrito por Vicuña Mackenna sobre la Quintrala comienza con unas epístolas enviadas por el obispo Salcedo6 al Consejo de Indias denunciando los abusos de ciertos vecinos de la Capitanía General del Reino. En esas dos cartas, fechadas el 16 de mayo de 1633 y el 10 de abril de 1634 (Barros Arana: 1999: 298), el entonces obispo de Santiago realiza una serie de acusaciones en contra de la familia Lisperguer, haciendo hincapié en el comportamiento de las mujeres de la familia: "Tuvieron a las hijas de doña Águeda de Flores en esta república por **encantadoras** […]" (Salcedo en Vicuña Mackenna: 1944: 59. Negrita en el original). El contenido de esta cita delineará la forma de visualizar el cuerpo femenino de las mujeres de esta familia, estigmatizando particularmente la figura de la Quintrala, pues será el punto de partida para que Benjamín Vicuña Mackenna cree en el siglo XIX la narración historiográfica, que comienza como un producto de la fabulación oral, *Los Lisperguer y la Quintrala,* publicada por primera vez en el diario *El Ferrocarril* de Valparaíso en el año 1877.

Al ensayo de Vicuña Mackenna le siguieron otros historiadores que incluyeron a la Quintrala en sus obras. Pero como señala Bunting Karr-

[6] Francisco González de Salcedo fue obispo de Santiago entre 1622 y 1634 (Barros Arana: 2000: 176, 298).

Cornejo (2011), esas aproximaciones al tema fueron realizadas con fines no ficcionales. Entre los historiadores que tratan el tema de la Quintrala en sus trabajos están Diego Barros Arana ([1881-1902] 1999, 2000), Miguel Luis Amunátegui (1885), Aurelio Díaz Meza (1933)[7], Jaime Eyzaguirre (1948) e Imelda Cano Roldán (1981), quienes profundizaron en el tema, con menos éxito que Vicuña Mackenna (1944). Esto debido a que, como lo explica Ward (2001), el historiador no cuenta la historia de Catalina de los Ríos y Lisperguer, sino la fabulación de la Quintrala, quien personifica la corrupción del imperio español, convirtiéndose en la versión de la vida de esta mujer, que continúa vigente (2001: 95). La única pequeña excepción, dentro de la Historia, fue la de Joaquín Edwards Bello (1969) quien al estudiar a la Quintrala sostiene que es el arquetipo de la mujer chilena; y aunque reconoce su herencia indígena, la cataloga, de igual forma, como "intrínsecamente española, como el conquistador" (Edwards Bello en Bunting Karr-Cornejo: 2011: 107). De esta forma, el historiador matiza los rasgos brujeriles, violentos y criminales (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 107-108) por los que se reconoce al personaje. Al mismo tiempo, la sitúa ocupando un espacio a la altura histórica de Pedro de Valdivia, "en términos de identidad chilena" (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 108. Nuestra traducción), por lo que Bunting Karr-Cornejo (2011) deduce que el historiador modifica las condiciones del mito, pero sin destruirlo (108).

No obstante toda esta notoriedad, hay muy poca información factual sobre el personaje histórico Catalina de los Ríos y Lisperguer[8]. Así lo confirma Ward (2001) al indicar que la documentación histórica proporcionada por Vicuña Mackenna ([1877] 1944) es insuficiente para apoyar sus afirmaciones, las cuales son a lo menos, débiles, pero se convertirán, sin duda, no en una "versión de la vida de Catalina de los Ríos y Lisperguer, sino en la historia de la Quintrala" (Ward: 2001: 101). Esta afirmación ilustra que, aunque Benjamín Vicuña Mackenna presenta su texto con un supuesto rigor científi-

[7] Agurto Manzor, J., Quiroz Hernández, J., Rojas Padilla, M., & Villagra Villarroel, Y. (2003) utilizan tanto el texto de Vicuña Mackenna como la obra del cronista Aurelio Díaz Meza en su calidad de "discurso histórico oficial" o "textos canónicos" (Agurto Manzor *et al*.: 2003: 4), los cuales, según las autoras, presentan una imagen negativa del personaje, dado que los datos de Vicuña Mackenna (1944) están "mediatizados por su imaginación, puesto que la información que los respalda no es lo suficientemente sólida como para validar sus argumentos, dejando entrever con ello que su subjetividad sobrepasa su condición de historiador" (Agurto Manzor *et al*.: 2003: 4).

[8] "Los únicos documentos que han quedado son los siguientes: la donación y traspaso que doña Catalina hizo de su dote a su hermana Águeda, el 31 de julio de 1626 (Archivo General); el poder para testar que hace con su esposo don Alonso Campofrío Carvajal el 24 de noviembre de 1626 (Archivo General); su primer testamento redactado el 10 de mayo de 1662 (Archivo General); su segundo y último testamento, del 15 de enero de 1665 (Archivo General); y el sumario de su confesión frente a oidor. sumariamente. [*sic*] el 28 de julio de 1664 (Archivo de la Real Audiencia)" (Guerra-Cunningham: 1998: 48).

co[9], mediante la presentación de una serie de documentos inéditos, se transforma, de igual forma, en la "*producción* de un mito" (Grau: 2002: 128). Esto se trasluce, por ejemplo, en el uso de adjetivos de fuerte carga axiológica para describir al personaje: siniestra, cruel, irresponsable, salvaje. De este modo, Grau reitera lo que muchos estudiosos (Cf. Ward, 2001; Cisternas Jara, 2001; Garabano, 2009; Vicuña, 2008, entre otros) ya han explicado sobre las intenciones de Vicuña Mackenna (1944), a saber, presentar un discurso ideológico ligado a la idea de Nación e identidad cultural y reducir la importancia identitaria del mestizaje y de las creencias populares, entre ellas la llamada brujería, que la Quintrala representa para este político liberal. Para Vicuña Mackenna, la Quintrala es el ejemplo de una crisis política interna en cuanto que la nueva república se debate entre las formas políticas, culturales y económicas legadas de la Colonia y las ideas liberales y positivistas que guían tanto la vida privada como la pública. Este problema lo impulsa a perseguir mediante la escritura a la Quintrala, en quien deposita todas las culpas y los males que aquejan a la sociedad chilena de este momento histórico, según apuntan Guerra-Cunningham, 1998; Cuadra, 1999; Grau, 2002; Ward, 2001; Lee, 2007, entre otros.

Vicuña (2008) indica que la escritura de Benjamín Vicuña Mackenna se suscribe al "ejercicio de discriminación [que] respondía a unos criterios valorativos propios de los sectores dominantes" (Vicuña: 2008: 190), los cuales se basan en una ideología racial-biológica que aparece en su discurso y que apunta a "rastrear una persistente patología social" (Vicuña: 2008: 214) en la que este personaje es central. Este argumento lo refuerza Cisternas Jara (2001), quien señala que el político, parte de la élite liberal, necesitaba "desarraigar todo vestigio colonial de la sociedad [pues] se articula en torno a la Colonia un conjunto de representaciones que posibilita la configuración discursiva de su contrario: la República moderna" (2001: 430). En este mismo sentido, Sandra Garabano (2009) afirma que la Quintrala ha servido como un plano de transacción para validar la paradoja identitaria del pueblo chileno, donde "el cuerpo mestizo de la Quintrala se vuelve una herramienta retórica para explicar las contradicciones del proyecto del Estado liberal a la hora de integrar el pasado, colonial e indígena, al futuro de la nación" (Garabano: 2009: 350). Este es justamente el argumento que utiliza Vicuña Mackenna para desprestigiar a este personaje histórico. Este historiador, que enmarca su pensamiento dentro del cientificismo positivista y el determinismo social y racial, busca construir una identidad nacional vinculada al ideal europeizante (Lee: 2007: 104, 108), mientras que la herencia indígena y la mezcla

[9] Vicuña explica que Benjamín Vicuña Mackenna "viola de manera sistemática y ostentosa las prevenciones empíricas del método de Bello, del todo opuesto a las sistemáticas licencias interpretativas y a las incursiones ficcionales del presunto discípulo […] de ahí mis discrepancias con la inclusión de Vicuña Mackenna en el grupo de los 'grandes historiadores positivistas'" (Vicuña: 2008: 193).

racial generada durante la Colonia son desechadas, pues, según sus prejuicios estas se asocian a prácticas brujeriles: "el genio altivo de aquella familia […] y especialmente sus afinidades íntimas y cercanas con la raza indígena de que procedían, las arrastrase a aquellas prácticas cabalísticas" (Vicuña Mackenna: 1944: 74) (Cf. Bunting Karr-Cornejo: 2011: 103-104). La Quintrala representa lo indígena, lo mestizo y lo femenino que conjugan el mal de una época: "Si a la Quintrala se la considera una bruja, dentro del código español, esto resulta de su íntima relación con los Mapuche" (Cuadra: 1999: 43), pues las creencias indígenas pertenecen a ese "otro" distinto que no tiene cabida en la edificación de Nación e identidad nacional que pretende el historiador.

Así pues, a través de la escritura, el historiador reconstruye los fundamentos de la Historia social de los chilenos eliminando los rasgos culturales indígenas y mestizos, y moldeando, además, nuevas pautas de comportamiento para las mujeres de la República (Cf. Garabano, 2009; Cisternas Jara, 2001; Ward, 2001; Guerra-Cunningham, 1998, entre otros).

1.3.2 Corpus primario

El corpus primario consta de las dos últimas novelas escritas por Gustavo Frías, quien reintroduce el personaje de la Quintrala en la literatura del siglo XXI: la primera, titulada *Tres nombres para Catalina: Catrala* ([2001] 2008), recibió el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura en 2002, y la segunda, *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío* ([2003] 2008)[10], su continuación.

Las novelas de este autor pertenecen a la producción novelesca más reciente sobre la Quintrala; en comparación con las obras de Magdalena Petit ([1932] 2009) y Mercedes Valdivieso (1991) son además las menos analizadas hasta la fecha (Cf. Bunting Karr-Cornejo, 2011; Figueroa Vázquez y González Soto, 2007 y Agurto Manzor *et al.*, 2003).

Tres nombres para Catalina (2008), a diferencia de obras anteriores –con la única excepción de Valdivieso– sobre el personaje, se vale de un narrador autodiegético con una focalización interna fija (Cf. Figueroa Vázquez y González Soto: 2007). En *TNC* se integran los aspectos de etnia, género, poder, entre otros, ya tratados en obras anteriores, pero ahora enfocados desde la perspectiva del personaje, quien observa y critica su propio mundo. La Quintrala, argumenta Bunting Karr-Cornejo, es personificada en el relato como heredera de un "legado único" (2011: 149), por su mezcla étnica y cultural, de la cual el personaje está consciente y en consecuencia la lleva a actuar acorde a estos elementos de su mestizaje. Esto posiciona a la Quintra-

[10] En un comienzo el autor se había propuesto escribir una trilogía (Rojas: 2001: 78), cuya última parte se llamaría *Tres nombres para Catalina: la Quintrala*. Gustavo Frías falleció en julio de 2016, quedando esta última parte sin publicar.

la en un lugar exclusivo dentro de la configuración social de la Colonia, puesto que ocupa un espacio femenino imbuido de una herencia de poder matrilineal, tema que se bosqueja en *Maldita yo entre las mujeres*, y que se profundiza en *Tres nombres para Catalina*. Esta herencia materna lega a Catalina posesiones materiales, influencias sociales y políticas pero, sobre todo, una perspectiva de mundo distinta que conjuga lo indígena y lo europeo (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 149); este conjunto de elementos se plasma en la historia que cuenta el mismo personaje narrador, lo cual implica, según nuestra lectura, que la Quintrala adquiere en estos textos un poder de argumentación que no había tenido en novelas anteriores.

De este modo, entendemos que la obra de Frías propone en su discurso un nuevo enfoque que presenta nuevos matices transgresores (*Vid. infra* 1.4), aunque siempre asociados a las instancias por las que el personaje es reconocido culturalmente, pero que, al mismo tiempo, conlleva un distanciamiento de los parámetros narrativos tradicionales –adoptados en obras anteriores– en los que el personaje y su mundo, el colonial, son retratados desde la perspectiva vicuñamackennista en la que resaltan las hazañas y proezas masculinas, mientras que la cultura indígena y las mujeres ocupan un sitio secundario, desvalorizado y demonizado. *Tres nombres para Catalina* emplea toda suerte de intertextualidades que se suponen no corresponder a una mujer de su época y se aleja también de la forma confesional –utilizada por Valdivieso (1991)–, lo que concede al personaje un poder narrativo novedoso. En esta obra, es Catalina quien, desde su vejez, rememora su vida, y aunque siguen exponiéndose rumores, chismes y malas intenciones, elementos que concebimos, en ocasiones, como irónicas relaciones intertextuales con el hipotexto puesto que en Frías estas voces están subordinadas a la voz de Catalina como narradora principal y por tanto como la que protagoniza la escala de valores, en fin, un discurso ideológico en el que sus raíces mestizas adquieren centralidad.

Nuestro estudio se centra, por tanto, en analizar las novelas *Tres Nombres para Catalina*. Estas novelas han sido elegidas, por un lado, porque presentan una singularidad relacionada con una continuidad del mito sobre el personaje, pues, como lo expresa Edwards Renard, el autor "no desmonta la creencia popular en el personaje central, sino que lo enriquece, lo lleva al estatus de su dignidad ya casi mitológica, dando a los perfiles habitualmente reconocidos a la Quintrala un contexto que justifica el símbolo" (2001: web). Por otro lado, hallamos una narradora compleja que relata su propia historia aparentemente situada fuera del tiempo histórico y empleando un lenguaje lleno de intertextualidades y alusiones culturales tanto del mundo europeo y criollo como del mundo indígena. Esta complejidad y sabiduría innata la aleja de la forma en que el personaje ha sido plasmado en otras obras, incluso en las que aparece como personaje narrador, lo cual, según nuestra lectura, aleja la obra de Frías de cualquier intención mimética y profundiza en

cambio en los rasgos míticos del personaje, cuestión que para esta investigación tiene un especial interés.

Los textos de *Tres nombres para Catalina* que citamos pertenecen a la segunda edición de 2008. A partir de ahora, utilizamos la abreviatura para referirnos al corpus primario de nuestro análisis (*Vid. supra* Abreviaturas).

1.3.3 Corpus secundario

Nuestro corpus secundario está constituido por cuatro novelas –aparte del ensayo histórico que constituye nuestro hipotexto (*Vid. supra* 1.3.1)–. *La Quintrala,* de Magdalena Petit ([1932] 2009), obra que definimos como novela vicuñamackennista es la primera de ellas. Debemos remarcar que esta obra, aunque no adhiere por completo a la corriente literaria del criollismo, tiene rasgos de la misma. Según Oviedo (2012b), el criollismo recrea un "viaje exploratorio 'tierra adentro" (192), como una manera de dar voz a otras realidades, reconocer lo propio mediante un "conjunto de valores y tradiciones, que intentan erigirse en arquetipos de lo nacional" (Llanos: 1994: 1026-1027).

Según nuestras observaciones, las novelas vicuñamackennistas (*Vid. supra* 1) centran la instancia narrativa en un narrador heterodiegético que sobreestima las proezas masculinas y desvaloriza a la mujer y a los indígenas y no le da espacio ni a la voz del personaje ni a su capacidad de ejercer poder, con excepción del supuesto poder que emplea mediante la brujería (Cf. Llanos, 1994; Cuadra, 1999; Ward, 2001; Lee, 2007; Garabano, 2009).

De estas novelas vicuñamackennistas (*Vid. supra* 1), solo hemos escogido a Petit por ser la primera novela que inscribe el mito del personaje en la literatura nacional chilena, repitiendo la información entregada por Vicuña Mackenna en su texto histórico, pero proporcionando también nuevos rasgos ficcionales que volverán a aparecer en relatos posteriores; por estas razones incluimos a Petit y no a otras obras, que también clasificamos dentro de la literatura vicuñamackennista, dentro de nuestro corpus secundario. Además, lo elegimos puesto que a partir de la década del treinta su relato se convirtió en el texto considerado canónico por cuanto es lectura escolar obligatoria (Castillo: 2009: 32).

La línea literaria iniciada por Petit en el siglo XX continúa sin cambios sustanciales en la percepción del personaje hasta 1991, año en que se produce un nuevo abordaje literario al personaje (*Vid. supra* 1) (Cf. Bunting Karr-Cornejo, 2011; Guerra-Cunningham, 1998; Llanos, 1994, entre otros). Por ello añadimos, a nuestro corpus secundario tres obras producidas después de 1990, en cuanto que consideramos que estas novelas recientes implican una ruptura con la narrativa tradicional sobre el mito quintralesco[11].

---

[11] En 2016 se publicó la segunda parte de la novela gráfica (cómic) *Celeste Buenaventura, la hija del Trauko.* En este segundo libro titulado *Celeste Buenaventura, "La leyenda de la*

La primera es *Maldita yo entre las mujeres* de Mercedes Valdivieso (1991), *Oro, veneno y puñal* de Virginia Vidal (2002) y *El inquisidor, un origen para la leyenda* de Gustavo Frías (2008). En el corpus secundario y dentro de las obras escritas después de 1990 hemos prescindido de la obra *Herencia de fuego* de Juanita Gallardo (2003), por tratarse de un relato que omite la leyenda quintralesca, puesto que Catalina es aún una niña y ocupa un papel secundario en esta obra en que las mujeres Lisperguer llevan el protagonismo. Otra obra que no está incorporada a nuestro estudio es *Acuarela sangrienta: la Quintrala* de José Miguel Mínguez (1995). Esta novela está escrita por un español que vivió en Chile entre los años 1968 y 1972, y fue editada en España. Según información proporcionada por Rosa Sarabia (2000), el texto es un plagio de *La Quintrala* de Petit, pues se trataría de una "transcripción línea por línea y casi idéntica de la novela escrita en 1932" (Sarabia: 41).

Sostenemos que con Valdivieso se produce un vuelco en la escritura sobre la Quintrala cuando el personaje adquiere por primera vez una voz propia mediante una narradora autodiegética. La obra está escrita en forma de confesión apologética y con un discurso polifónico entre cuyas voces destaca la de Catalina de los Ríos como la voz principal que contrasta en el relato con los rumores y los chismes de los que la protagonista intenta defenderse contando su propia versión de los hechos de su vida. De este modo quedan reivindicadas la figura femenina y la herencia indígena de la protagonista (Llanos: 1994: 1025). La herencia cultural, las creencias religiosas indígenas y su calidad de mestiza pasan a ser un tema primordial en esta novela, como también una postura que transgrede el discurso y la visión tradicional heredada de Vicuña Mackenna. Esta obra tiene, según nuestra lectura, un carácter revisionista y es considerada por algunos estudiosos como perteneciente a la denominada Nueva Novela Histórica (Morales Piña: 2001: 178), cuya función es alterar los rasgos básicos de la histórica tradicional, pues distorsiona los materiales históricos, ya sean estos personajes, cronologías o acontecimientos que se inscriben en la diégesis empleando la metaficción para cuestionar la historiografía (Fernández Prieto: 2003: 159).

Valdivieso pertenece a la Generación Literaria de 1950[12] y su obra, situada dentro de la corriente feminista (Suárez: 2016: 207), marca un nuevo hito

---

Quintrala", la joven adolescente Celeste enfrenta a la Quintrala. Aquí el personaje también se muestra desde la ruptura con el hipotexto.

[12] La Generación del 50 integraba numerosas mujeres, entre las que se encontraba Mercedes Valdivieso. Esta generación compartía las preocupaciones y angustias comunes a una sociedad en proceso de cambios. Las historias noveladas por esta generación trataban temas relacionados con el "sentimiento de caída, la desorientación vital, el escepticismo y la nostalgia del paraíso […] En el caso de las narradoras, la herida es producida por la situación de la mujer en el mundo contemporáneo en el que 'las convenciones y normas impuestas por la sociedad masculina que convierten al personaje femenino en "mujer-ninguna"' en objeto cuyos modos de pensar y comportamiento deben adecuarse inflexiblemente a los códigos

en la tradición literaria quintralesca. Por este motivo ha sido clasificada también como Nueva Novela Histórica (Cf. Morales Piña: 2001). Valdivieso usa un modo de confesión apologética en el que existe una alternancia entre la narración heterodiegética y la autodiegética, en la que el discurso del otro distinto queda igualado al discurso tradicional sobre el personaje; es decir, el discurso autodiegético que presenta la protagonista, en el que aparecen otras voces (narraciones), las marginadas de la historia, ocupa un lugar igualitario (Mora, 1994; Cisternas, 2001; Llanos, 1994) al "dicen que", que se ciñe a un narrador heterodiegético, es decir, al argumento vicuñamackennista, misógino y patriarcal (Cf. Guerra-Cunningham, 1998; Garabano, 2009; Sarabia, 2000; Ojeda, 1998) en la narración.

La segunda obra de este período posdictatorial que incluimos en nuestro corpus secundario es *Oro, veneno y puñal,* de Virginia Vidal (2001), también emplazada en la contemporaneidad y que puede igualmente ser clasificada dentro de la corriente de la Nueva Novela Histórica. Este texto sigue tanto la línea del hipotexto como ciertas técnicas presentes en Valdivieso, pues consta de un narrador autodiegético en algunos capítulos junto a una voz popular (constituida por un grupo de parroquianos en una taberna) que se transmite a través de un narrador heterodiegético. Tanto Valdivieso (1991) como Vidal (2002) presentan a la protagonista justificando sus acciones frente a la condena y a la sanción de la sociedad (mediante chismes o rumores).

Tanto en Valdivieso como en Vidal se presentan narraciones en las que todavía están muy presentes los elementos vicuñamackennistas, pero exhiben igualmente voces alternativas que quiebran con el discurso ideológico que presentan tanto el hipotexto como las obras vicuñamackennistas.

Por último, la obra de Frías, *El Inquisidor, origen para la leyenda* (2008) se integra al corpus secundario porque retoma el discurso vicuñamackennista como centro de la historia novelesca –lo que explica el título–. Aquí el autor utiliza el discurso vicuñamackennista en la voz del inquisidor y lo vuelve a cuestionar. Todos estos textos serán consultados para establecer relaciones comparativas de continuidad y ruptura de las estructuras simbólicas ligadas al corpus primario y secundario; de ahora en adelante usaremos las abreviaturas (*Vid. supra* Abreviaturas) para referirnos a estas novelas.

---

masculinos"' […] destaca también el existencialismo en esta generación de narradores y afirma que tiene un doble potencial para las escritoras porque el reconocimiento del sinsentido de una vida de sometimiento implica su pertenencia a una época pero, al mismo tiempo, el feminismo significa una promesa de liberación" (Suárez: 2016: 206-207).

1.4 Estado de la cuestión, estudios críticos del corpus quintralesco

A continuación haremos un rastreo por los trabajos analíticos dedicados a las obras quintralescas. Esta exploración contempla una panorámica de lo realizado en el área, en la que, sin embargo, nos detenemos más latamente en los cuatro trabajos de investigación más relevantes para nuestra investigación por estar relacionados con las novelas que trabajaremos en este estudio (*Vid. supra* 1.3.1, 1.3.2, 1.3.3): en primer lugar Cuadra (1999), Bunting Karr-Cornejo (2011) y en menor medida, Agurto Manzor *et al*. (2003), Figueroa Vázquez y González Soto (2007).

Las críticas literarias realizadas por Agosín (1982), Llanos (1994), Mora (1994), Grau (2002, 2005), Lee (2007), Sarabia (2000), Coelho Bucco (2010), Órdenes (2013), Ries (2014) y Knuckey Zúñiga (2015) analizan, paralela y comparativamente, el ensayo histórico *Los Lisperguer y la Quintrala* (1944) y las obras de Valdivieso (1991) y Petit (2009). Otros estudios como los de Rubilar Lagos (1993), Flores (1995), López Cotín (1996), Ojeda (1998), Guerra-Cunningham (1998) y Albornoz Vázquez (2002) indagan solo en la novela de Mercedes Valdivieso (1991). Las obras que destacan, por la frecuencia y la cantidad de análisis recibidos, son las de Benjamín Vicuña Mackenna, Magdalena Petit y Mercedes Valdivieso, a las que les siguen, aunque menos estudiadas, las de Armando Arriaza, Olga Arratia, Lautaro Yankas, Virginia Vidal y Juanita Gallardo (Cf. Cuadra, 1999; Bunting Karr-Cornejo: 2011). Las novelas quintralescas han sido investigadas desde diferentes disciplinas: la Historia, la Antropología, la Sociología, el Periodismo y la Literatura, proporcionando, reiteradamente, a través de extensos estudios temáticos y comparativos, una producción analítica que se ha enfocado en temas específicos, tales como el mestizaje, la etnicidad, el género, la clase, el poder, la identidad nacional y cultural, o la religiosidad. Estas investigaciones han aportado nuevas perspectivas a los estudios sociales, culturales y de identidad sobre la narrativa del personaje quintralesco.

Dentro del recuento de trabajos críticos sobre la literatura quintralesca que conciernen a nuestros corpus primario y secundario destaca Cuadra (1999), quien realiza una contribución importante, dado que su investigación hace un recorrido histórico-literario del personaje a lo largo de la historia chilena; cabe subrayar que los temas que la investigadora destaca están asociados al poder, la clase, la etnia, entre otros. La autora aborda las obras escritas hasta 1991, haciendo hincapié en el ensayo histórico de Vicuña Mackenna, las novelas más emblemáticas *La Quintrala* de Petit (2009) y *Maldita yo entre las mujeres* de Valdivieso (1991), y otras tres menos conocidas en la actualidad y que no habían sido analizadas con anterioridad: *La tragedia de los Lisperguer* de Arriaza (1963), *Doña Catalina: un reino para la Quintrala* de Yankas (1972), y *La tragedia sexual de la Quintrala* de Arratia (1966). Cuadra (1999), al referirse a la obra de Valdivieso, concuerda con los tópicos ya

analizados anteriormente –etnia, género, entre otros– (Cf. Agosín, 1982; Rubilar Lagos, 1993; Llanos, 1994; Mora, 1994; Flores, 1995; López Cotín, 1996; Ojeda, 1998; Guerra-Cunningham, 1998; Albornoz Vázquez, 2002; Grau, 2002, 2005; Lee, 2007; Sarabia, 2000; Coelho Bucco, 2010; Ries, 2014 y Knuckey Zúñiga, 2015) y contribuye en su estudio al concluir que el discurso presentado en Valdivieso[13] (*Vid. supra* 1.3.3), genera un enfrentamiento que "tiene la finalidad de desmitificar la creencia popular y contrastarla con el testimonio de Catalina" (Cuadra: 1999: 133). Así, pues, según esta autora, la Quintrala es desmitificada de su papel de "mujer maldita de la historia chilena" (Cuadra: 1999: 165). La autora especifica que, especialmente en las obras escritas por mujeres (Petit, Arratia, Valdivieso), el personaje ha sido construido dentro del "medio doméstico" (1999: 167), para hacer un acercamiento a la realidad de la mujer colonial, pero enfocado desde una confrontación de la Quintrala como sujeto frente a Dios y al padre, pero siempre desde los aspectos negativos del personaje destacados por el hipotexto. A saber, la protagonista de Petit transgrede las leyes divinas y muestra una conducta "sacrílega y pecadora […] [es] la detestada en el sistema católico" (1999: 167), mientras que en Valdivieso (1991) el personaje alcanza subjetividad, pues al "dar voz propia a Catalina desmitifica la leyenda de la Quintrala" (1999: 167) y resalta características positivas del personaje. De este modo, Cuadra concluye que, mediante varias técnicas narrativas empleadas principalmente por las escritoras, el mito pasa por un "proceso de desmitificación" (Cuadra: 1999: 140), con el fin de reestablecer las fuentes que dan origen a la leyenda[14], aunque reconoce que estas –y los escritores masculinos aún más– continúan incorporando aspectos vicuñamackennistas, "a veces para perpetuarlos y otras veces para criticarlos" (Cuadra: 1999: 140). La autora enfatiza en que el "conjunto de todas estas versiones entrega las (des)mitificaciones que ha sufrido la figura histórica-legendaria de Doña Catalina y la Quintrala" (Cuadra: 1999: 168); de este modo propone que sea este personaje el que ayude a encontrar una definición de lo que es la cultura y la identidad chilena.

Por otra parte, Bunting Karr-Cornejo (2011) estudia las mismas novelas que Cuadra, pero agregando obras recientes: *Oro, veneno y puñal* (2002),

---

[13] Figueroa Vázquez y González Soto (2007) y Agurto Manzor *et al*. (2003) estudian las novelas de Gustavo Frías y ambos trabajos se destacan por la aplicación de las teorías narratológicas, específicamente la identificación del tipo de narrador, la focalización y la clasificación genérica de la llamada Nueva Novela Histórica.

[14] Debemos puntualizar que los trabajos críticos sobre el personaje quintralesco utilizan los términos leyenda y mito indistintamente. No obstante, en este trabajo usamos la definición de Gutiérrez (2012), quien explica que la leyenda es la "encrucijada entre uno o varios elementos históricos –o considerados históricos por la tradición– y un relato mítico" (Gutiérrez: 2012: 63); es decir, se entiende la leyenda como una intersección de elementos históricos y/o tradicionales y un relato mítico, asimismo, una leyenda puede ser rastreada al momento de su origen (Gutiérrez: 1998: 58).

Herencia de fuego (2003), y *TNC* (2008); estudiando estas dos últimas con mayor detalle por la cercanía de estas con la obra de Valdivieso. Al igual que Cuadra (1999), Bunting Karr-Cornejo (2011) se centra en la ficción histórica chilena como una forma de representación identitaria, apoyándose en un corpus más amplio de novelas quintralescas. La autora transita por la historia chilena de la Colonia y la Independencia recurriendo a personajes históricos que representan hitos en la historiografía del país. Primero repasa lo que llama construcción mitificadora o demonizadora[15] del personaje, que sería una continuidad del ensayo vicuñamackennista, donde resaltan los atributos negativos de brujería, sadismo, crueldad, muerte, parricidio, entre otros. Luego, se centra en lo que la autora llama las narraciones desmitificadoras[16], escritas después de 1990, que vendrían a revertir los atributos ya nombrados. Con respecto a estos relatos desmitificadores, como es el caso de *Maldita yo entre las mujeres*[17] de Mercedes Valdivieso (1991), la autora concluye que trabajan tanto con el mito de la viuda negra como en contra de este (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 161), pero que a pesar de estar catalogada como novela desmitificadora (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 126), la "función de Doña Catalina sigue siendo simbólica"[18] (2011: 126. Nuestra traducción) en la narración; enfoque que refuerzan Agurto Manzor *et al*. (2003) al indicar que Frías también provoca el "nacimiento de una nueva perspectiva del personaje, replanteando sus bases y modificando sus connotaciones" (Agurto Manzor *et al*.: 79). Esta reelaboración, según las autoras, se relaciona, como lo expresa Bunting Karr-Cornejo (2011), con la mezcla de elementos ficcionales y datos historiográficos verificables con los que el autor intenta reconstruir la identidad de Catalina de los Ríos y Lisperguer, el personaje histórico (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 126). Así, la investigadora concluye, al igual que Cuadra (1999), la existencia de una separación entre el personaje histórico y el mítico (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 99-100, iii). Sin embargo, estos antecedentes –históricos y ficcionales– definen el género literario al que pertenecen las novelas, pero no son componentes que puedan ayudar a demarcar una desmitificación del personaje en obras recientes, para ello Bunting Karr-Cornejo (2011) tendría que haber examinado el uso de rasgos

[15] Bunting Karr-Cornejo clasifica dentro de esta categoría los trabajos históricos, incluidos Salcedo y Vicuña Mackenna; las obras poética y literarias de Yzquierdo, Bórquez Solar, Arriaza, Barella, Petit, Guzmán Valenzuela, Yankas (2011: 101-121).

[16] La autora utiliza los términos en inglés "demythification" y "demythologization". Por otra parte, esta narrativa incluye las novelas de Arratia, Vidal, Gallardo; la obra de teatro de Benjamín Morgado; un programa televisivo "Algo habrán hecho por Chile" (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 121-163).

[17] Otro aspecto que puntualiza Bunting Karr-Cornejo, citando a Flores (1995), indica que esta es considerada como una de las más "prominent of Chilean historical novels that can be characterized according to Menton's categories as 'New'" (Flores en Bunting Karr-Cornejo: 2011: 126).

[18] "Doña Catalina's function remains symbolic" (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 126).

tales como la ironía o la parodia que podrían mostrar que existe una diferencia en comparación con obras anteriores.

A esta línea de trabajo también se adhiere, parcialmente, la obra de Virginia Vidal (2002), *Oro, Veneno y Puñal*. Esta novela presenta las caracterizaciones ya mencionadas sobre el personaje quintralesco y muestra a la protagonista, como en Valdivieso, mediante los rumores y chismes que se cuentan sobre ella; en esta obra, la maldad de la Quintrala surge a causa de la muerte de su hijo. Es este sufrimiento el que provoca un vuelco mayor en sus actitudes crueles, pues al infligir dolor en otros, el dolor propio se apacigua (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 133). Al igual que en *Maldita yo entre las mujeres* (1991), Virginia Vidal (2002) ofrece en su obra una narración y una refracción de múltiples discursos que contribuyen a la comprensión de aspectos culturales del pasado histórico chileno (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 134) y se alejaría, según la autora, de una creación narrativa "mítica o simbólica"[19] (2011: 134. Nuestra traducción), pues el texto de Vidal "no minimiza la violencia de la Quintrala, sino que contextualiza sus actos como una perversión de dolor extremo al tiempo que desestabiliza el poder del colectivo 'dicen que'"[20] (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 161. Nuestra traducción).

En el análisis que emprende de las novelas de Gustavo Frías, Bunting Karr-Cornejo (2011) sostiene que estas están impregnadas de tradición, pero que el personaje no llega a convertirse en la leyenda de la Quintrala (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 147), sino que Frías (2008) ofrece una mirada diferente de los hechos principales de la vida del personaje "de tal manera que la humaniza al mismo tiempo que explora su relación con aspectos simbólicos de identidad nacional"[21] (Bunting Karr-Cornejo: 147-148. Nuestra traducción). La investigadora explica cómo el autor representa al personaje y su discurso identitario a través del uso de su vestimenta, su lenguaje, las cosmovisiones que este tiene. Esta construcción sitúa al personaje desde su posición mestiza, lo que le permite moverse entre dos mundos culturalmente separados, pero en los que interactúa sin conflictos. De esta forma, el mestizaje se manifiesta como una fuente positiva en la fundación de la realidad nacional, idea que refuerza Gilda Waldman (2004) indicando que al negar la idea peyorativa del mestizaje en Catalina, Frías "reconstruye a un ser cuya inteligencia, pensamiento y acciones provienen, precisamente, de su compleja raigambre mestiza" (Waldman: 2004: 109). Así, y a diferencia de las versiones vicuñamackennistas, tanto Valdivieso como *TNC* rescatan la idea del mestizaje y las raíces indígenas (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 149). Según Bunting

[19] "[…] *Oro, veneno y puñal* doesn't engage in myth writing, or rather, in symbol-creation" (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 134).

[20] "Vidal's text does not minimize Quintrala's violence, but rather contextualizes her acts as a perversion of extreme grief while destabilizing the power of the collective —'dicen que.'" (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 161).

[21] "[…] in such a way as to humanize her while at the same time exploring her relationship to symbolic aspects of identity" (Bunting Karr-Cornejo: 147-148).

Karr-Cornejo (2011), *TNC* retrata una Catalina independiente, representativa de dos mundos que se fusionan para convertirse en parte de la fundación simbólica de los chilenos mediante la propuesta de una vía alternativa para construir una subjetividad chilena; "una femme fatale [sic] humanizada que sirve como puente entre dos mundos separados"[22] (Bunting Karr-Cornejo: 161. Nuestra traducción).

Por otra parte, al igual que Cuadra (1999) en referencia a la novela de Valdivieso, Bunting Karr-Cornejo (2011) llega a la conclusión de que las novelas escritas después de 1990 funcionan como una narrativa desmitificadora (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 99), en la que las obras contemporáneas presentan a un personaje humanizado (2011: 99. Cf. Agurto Manzor *et al*., 2003, Figueroa Vázquez y González Soto, 2007) mediante descripciones de sucesos reconocibles, que vienen de la oralidad y del hipotexto, pero que son modificadas y/o mitigadas en esta literatura más reciente. Esta argumentación que se fortalece con lo que explican Figueroa Vázquez y González Soto (2007) al decir que en Frías "subyace una perspectiva nueva del personaje La Quintrala, en donde todos los elementos constitutivos propios de la novela funcionan en pro de la ruptura del referente literario [y] el referente ideológico cultural […] que se ha sustentado hasta nuestros días" (Figueroa Vázquez y González Soto: 2007: 9). Esto implica, según la autora, que el personaje presentado por Frías –y por Valdivieso– se distancia del aspecto mitificador, consolidado por Vicuña Mackenna y repetido por la literatura vicuñamackennista y, que a diferencia de estas versiones anteriores, en esta nueva obra resalta positivamente, por ejemplo, la herencia materna indígena de la Quintrala y el mestizaje (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 278). Este legado implica una cosmovisión singular y una fortuna material que están en contraste con los consabidos prejuicios raciales, acusaciones de brujería y asesinatos: todos considerados elementos de maldad con los que tradicionalmente se ha relacionado su legado indígena.

Así, para Bunting Karr-Cornejo (2011) las novelas escritas después de los noventa presentan una narración alternativa del personaje, el cual no es interpretado como un mal ejemplo de mujer, sino como una figura compleja que recupera e integra los aspectos del mestizaje y el pasado indígena colonial para incorporarlos a la identidad chilena contemporánea (Bunting Karr-Cornejo: 162). Sin embargo, la investigadora indica que a pesar de que estas obras tienen una finalidad recuperativa e inclusiva, el "mito dominante de la Quintrala sigue viviendo en versiones tempranas de su leyenda"[23] (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 162. Nuestra traducción). Esta conclusión de la investi-

[22] "[…] a femme fatale humanized that serves as a bridge between two separate worlds" (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 161).

[23] "[…] the overarching myth of la Quintrala continues to live on in earlier versions of her legend" (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 162).

gadora contradice su propia postura frente a la clasificación que ha hecho en su estudio, por lo que su propuesta de catalogar las novelas en mitificadoras y desmitificadoras (diferenciación entre personaje histórico y mítico) quedaría invalidada por este comentario.

Por último, observamos que la contribución que realizan los trabajos de Cuadra (1999), Agurto Manzor *et al*. (2003), Figueroa Vázquez y González Soto (2007) y Bunting Karr-Cornejo (2011) es haber detectado un quiebre entre las novelas vicuñamackennistas y las obras escritas después de 1990. Este nuevo aspecto se traduce en lo que las autoras denominan una desmitificación (Cuadra: 1999) y una clasificación –mitificadoras y desmitificadoras– de la narrativa quintralesca (Bunting Karr-Cornejo: 2011); el factor común a ambas propuestas señala la existencia de una diferencia entre el personaje histórico y el mítico; al respecto Cuadra (1999) indica en sus conclusiones que:

> […] hemos tratado de hacer en nuestro análisis crítico lo que Mercedes Valdivieso hizo en la ficción, es decir, crear una diferenciación entre Doña Catalina de los Ríos Lisperguer –el personaje histórico—y La Quintrala—el personaje legendario. No es una empresa fácil ya que el tiempo y la imaginación del pueblo han hecho que las barreras entre ambos personajes se confundan. Sin embargo, creemos necesario, hasta donde sea posible, hacer esta distinción (Cuadra: 1999: 165).

Esta argumentación se fortalece con el de Bunting Karr-Cornejo (2011), quien explica que Frías reconstruye, desde una nueva visión, a Catalina de los Ríos, y no a la Quintrala; esto lo aclara la autora al indicar que cuando hable del personaje mítico lo llamará Quintrala, y cuando se refiera a la mujer histórica que aún tiene vigencia y al personaje humanizado lo denominará Catalina de los Ríos (2011: 99).

En efecto, percibimos que si bien es cierto que hay una marcada diferenciación primordialmente entre las novelas de Valdivieso y las de Frías, por un lado, y las anteriores, por otro, puesto que se distancian y atenúan ciertos supuestos vicuñamackennistas, los acontecimientos reconocibles y las características propias del personaje siguen estando presentes en toda la literatura quintralesca, siendo estas características las que sostienen el mito, porque el orden establecido por la obra vicuñamackennista no se ha eliminado, ya que se muestran los mismos sucesos que se relatan en el hipotexto, pero vistos desde otras perspectivas. Observamos que Frías y Valdivieso relatan los acontecimientos desde otro ángulo, lo que acarrea, en efecto, una forma novedosa de recrear el relato quintralesco, aunque, a nuestro juicio, sin suprimir el mito consustancial al personaje, pues, a pesar de las alteraciones que Agurto Manzor *et al*. (2003), Figueroa Vázquez y González Soto (2007) y Bunting Karr-Cornejo (2011) detectan en Frías –y Cuadra (1999) en Valdivieso–, estas modificaciones quedan igualmente supeditadas al mito. De este modo, concluimos que las investigaciones realizadas hasta hoy se han cen-

trado en examinar una variedad de discursos existentes en la literatura quintralesca. Aunque trabajos anteriores a los de Agurto Manzor *et al*. (2003), Figueroa Vázquez y González Soto (2007) y Bunting Karr-Cornejo (2011) han detectado una diferencia entre las obras vicuñamackennistas, son estas últimas autoras quienes han desarrollado la hipótesis de una ruptura en la narrativa sobre el personaje. Teniendo en cuenta este hallazgo, hemos encontrado un vacío empírico, puesto que las investigadoras al tratar las obras descuidan el concepto clave inherente al conjunto de la literatura quintralesca: su carácter mítico (*Vid. infra* 1.1).

1.5 Disposición

Una vez formuladas las preguntas, los objetivos, la hipótesis y de haber presentado y justificado el corpus y el estado de la cuestión sobre la literatura quintralesca, nuestro trabajo se organiza de la siguiente manera:

El segundo capítulo da cuenta del marco teórico y metodológico que incluye la teoría matriz, dada por el estructuralismo figurativo (*Vid. infra* 2.1), la cual consiste en interpretar un texto literario como un discurso mítico. Esta teoría nos provee de las herramientas para identificar y analizar el funcionamiento de las estructuras simbólicas en ambos corpus (*Vid. infra* 2.1, 2.2, 2.3). Dentro de este mismo apartado incluimos un procedimiento metodológico que viene dado por la "estructura mítica de la aventura del viaje" (Villegas Morales: 1978: 19-20) combinado con la estructura de los ciclos de la Diosa Triple; la estructura mítica del viaje heroico proporciona una estructura de movimiento diacrónica y sincrónica en la que se insertan los mitemas (*Vid. infra* 2.2, 2.1.3), además de corresponderse con los ciclos de la Gran Diosa. Esta estructura mítica de los ciclos de la Gran Diosa ayudará a mostrar los cambios que la protagonista presenta en ambos corpus. Los capítulos tercero, cuarto y quinto constituyen el análisis de los que extraeremos las estructuras simbólicas: símbolos y arquetipos que se encierran en los mitemas –heroicos y quintralescos (*Vid. infra* 2.3)–, los cuales serán ordenados dentro de la estructura mítica del viaje heroico en combinación con la estructura mítica de los ciclos de la Triple Diosa: s*eparación/diosa blanca, iniciación/diosa roja* y *retorno/diosa negra.* En el séptimo capítulo presentamos finalmente las conclusiones del estudio.

2 Marco teórico y metodológico

Esta investigación es un estudio comparativo que tiene como objetivo mostrar los cambios por los que ha pasado el mito de la Quintrala en cuanto a sus estructuras simbólicas. Para llevarlo a cabo nos centramos en analizar la exposición de las estructuras simbólicas (*Vid. infra* 2.1) en nuestro corpus de obras literarias con la ayuda de la teoría durandiana y la aplicación de las estructuras míticas de análisis: la del viaje heroico y las de los ciclos de la Triple Diosa o Gran Diosa (*Vid. infra* 2.2), que se utilizan complementariamente para destacar diferentes partes del mito visto como discurso. Esta teoría y estas estructuras míticas de análisis nos ayudarán, por un lado, a responder a nuestros objetivos (*Vid. supra* 1.1), a nuestras preguntas de investigación así como, a confirmar o desechar nuestra hipótesis (*Vid. supra* 1.2); por otro, nos servirán, además, de apoyo teórico-metodológico para llenar el vacío empírico que señalamos y discutimos anteriormente (*Vid. supra* 1). Así realizaremos la comparación entre el corpus primario y secundario con el fin de detectar los mitemas quintralescos (*Vid. infra* 2.3) y marcar los cambios que estos sufren en relación con la historicidad del texto. A continuación se presenta la teoría central para luego definir algunos conceptos clave que se desprenden de esta teoría, (*Vid. infra* 2.1). Posteriormente, describimos y explicamos las estructuras míticas de análisis (*Vid. infra* 2.2) que aplicamos en el examen de nuestro corpus y terminamos con el procedimiento metodológico (*Vid. infra* 2.3).

2.1 El estructuralismo figurativo

El estructuralismo figurativo, creado y desarrollado por el filósofo y antropólogo francés Gilbert Durand, es una metodología que estudia la obra de arte en general y la obra literaria en particular, y nace de la necesidad de encontrar el sentido profundo que contiene una obra. Durand plantea el estructuralismo figurativo en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2005). En este trabajo el autor establece un sistema de clasificación de los símbolos del imaginario que llama "estructuras antropológicas" (Durand: 2005: 65, 367). Este sistema (*Vid. infra* 2.1.2) tiene como denominador común aquello que unifica a la especie humana asociada a los reflejos dominantes: postural, nutricional y sexual, reflejos que Durand considera como los referentes principales que dan origen a la capacidad de representación

humana (*Vid. infra* 2.1.1)[24]. Así, las estructuras antropológicas son representaciones que se generan a partir de estos reflejos dominantes y son sistemas de fuerzas en tensión que aglutinan "todas las posibles manifestaciones de las imágenes y [que] definen la concreción del Imaginario" (Gutiérrez: 2012a: 181). A estas mismas estructuras las llamaremos en este estudio "estructuras simbólicas", entendidas como un conjunto de imágenes, símbolos y arquetipos[25] –aunados en mitemas (*Vid. supra* 2.1.3) – que emiten un sentido dentro de un contexto determinado, en este caso, las obras literarias, y que cumplen una función simbólica, pues en el texto se plasman los elementos generados por el imaginario (*Vid. infra* 2.1.3) del autor. Estas estructuras simbólicas conforman y construyen el *sermo mythicus*[26] de un texto literario (*Vid. infra* 2.1.3).

De este modo, buscar y analizar las estructuras simbólicas de un texto literario es recoger y organizar sus símbolos más representativos. Así, estas estructuras nos serán fundamentales para detectar cómo el mito de la Quintrala cambia o se perpetúa en la literatura, puesto que 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: 2007: 20) de esta figura.

Acorde a lo anterior, Durand reestablece el concepto de imaginario mediante este sistema clasificatorio de los símbolos y entiende que es un vía heurística de conocimiento (Gutiérrez: 2012ª: 180-181) que define como la facultad de simbolización inherente al ser humano (Gutiérrez: 2012b: 31) así como:

---

[24] Lo reflexológico –o gestos dominantes– viene de la reflexología betchereviana que se divide en tres dominantes: postural, asociada a las "materias luminosas, visuales, y las técnicas de separación, de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flechas, las espadas" (Durand: 2005: 57); nutricional, ligado al descenso digestivo, "la profundidad: el agua o la tierra cavernosa, los utensilios continentes, las copas y los cofres" (2005: 57); y sexual, relacionado con los gestos rítmicos: "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); son estos gestos dominantes que se extrapolan en las manifestaciones culturales.

[25] El arquetipo se desprende del esquema y es definido como una "forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes" (Durand: 2007: 72). El arquetipo es separado por Durand del símbolo y delimitado como univalente, de universalidad constante y acomodable al esquema, porque es este último el que le da el impulso para convertirse en forma.

[26] 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) advierte que usa este término en "el sentido más trivial: el de elementos y procedimientos de con-*strucción,* y no en el sentido técnico de los lingüistas y de los semióticos contemporáneos" (155).

> […] ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el cual, recíprocamente […] las representaciones subjetivas se explican "por los acomodamientos anteriores del sujeto" al medio objetivo (Durand: 2005: 44).

En otras palabras, el imaginario propuesto por Durand se genera a partir de una interacción entre lo subjetivo (reflejos dominantes) y el entorno sociocultural –incluso Durand habla de un entorno psicosocial (Durand: 2007: 96) – que va construyendo el mundo mediante imágenes simbólicas (*Vid. infra* 2.1.2.1, 2.1.2.2). El imaginario humano lo explica Durand como el "trayecto antropológico" (Durand: 2005: 43), inherente a la acción humana, en el cual un sujeto interpreta de acuerdo a las representaciones subjetivas y a las aprendidas culturalmente, es decir: "[…] un incesante intercambio que existe en el nivel del imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y los requerimientos objetivos que emanan del ámbito cósmico y social" (Durand: 2005: 43). El imaginario, cuya esencia, como decíamos, es multifacética, pues se sustenta en el potencial del ser humano de concebir imágenes (Gutiérrez: 2012b: 319), está ligado a todas las experiencias humanas posibles.

2.1.1 El símbolo

Es en el imaginario donde se conciben las imágenes en general (Gutiérrez: 2012b: 33) y en particular las imágenes sensibles que serían "representaciones mentales estáticas que posibilitan la aprehensión formal del mundo sensible" (Gutiérrez: 2012b: 33). De este modo, las imágenes sensibles se transforman en imágenes simbólicas que, finalmente, se concretizan en símbolos, los cuales son representaciones mentales, dinámicas y polivalentes que permiten capturar el "universo simbólico, de lo que no puede ser directamente aprehendido por medio de la sensación o la percepción" (Gutiérrez: 2012b: 34).

El símbolo es entonces signo[27] y "*transfiguración* de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto" (Durand: 2007: 15), por lo que la relación entre significante y significado se torna intraducible, es decir, es un signo concreto que remite a muchos significados, difíciles de representar (Gutiérrez: 2012b: 43). El símbolo, sin embargo, se presenta como signo motivado, no arbitrario, pues es impulsado por motivaciones biológicas, culturales e históricas, entre otras, a las que el sujeto les otorga un sentido y un significado, que darán pie a la construcción del discurso mítico (*Vid. infra*

[27] Durand (2007) ordenó los símbolos en tres grupos: arbitrarios, alegóricos y los propios símbolos. Como primer grupo aparecen los signos arbitrarios que engloban las palabras, los números, las señales, entre otros. El segundo grupo corresponde a los signos alegóricos que refieren al mundo de la abstracción, tales como la alegoría, el emblema y el apólogo (Durand: 2007: 12) y el último grupo son los símbolos.

2.1.3). El sentido del símbolo –a diferencia de, por ejemplo, la palabra que es producto de una convención social (Gutiérrez: 2012b: 70)– se establece a partir de la redundancia[28] (Durand: 2007: 17) y será el contexto en que aparece ese símbolo lo que condicione su sentido último. Así, por ejemplo, el fuego podrá ser purificador en algunos casos, mientras que en otros podrá ser infernal: en otras palabras, la adecuación entre significante y significado puede variar, pues refiere a una multiplicidad de significados. No obstante, cuando el símbolo entra en contacto con una cultura específica pierde su plurivocidad, es decir, su variedad de significados se delimita, transformándose en lo que Durand denomina un sintema. Ejemplo de esto es la paloma que se asocia a la paz.

2.1.2 Las estructuras antropológicas del imaginario

Los símbolos quedarán inscritos en dos grandes regímenes[29] del sistema clasificatorio durandiano: el régimen diurno y el régimen nocturno (*Vid. infra* 2.1.2.1, 2.1.2.2). Estos regímenes conforman una bipartición que se basa en un método de homología, cuya función es hallar constelaciones de imágenes similares, término a término, puesto que los símbolos se configuran alrededor de constelaciones que conforman una especie de engranajes relacionados con un mismo tema arquetípico (Durand: 2005: 46). Ejemplo de esto sería: día, claridad, cielo, rayo, visión, grandeza, pureza, que son equivalentes, pudiendo derivar de día a luminosidad, de luminosidad a sol, de sol a grandeza, de grandeza a alto, de alto a ascensión, de ascensión a Dios (Durand: 2005: 47).

2.1.2.1 El régimen diurno, *Logos*

Este régimen consta de estructuras heroicas (o esquizomorfas), es decir, aquellas que dividen el mundo en dos grupos de imágenes antitéticas que están regidas por el reflejo dominante de la posturalidad. A esta estructura pertenecen, por un lado, los símbolos diairéticos[30], espectaculares[31] y ascen-

---

[28] Este concepto de redundancia (obsesión o repetición), ya advertido por Lévi-Strauss (1995) y Mauron (1963), es reformulado para su introducción al sistema de las estructuras durandianas como la clave para la interpretación del discurso mítico.

[29] Gutiérrez (2012: 87) explica el término régimen como una "macroestructura que agrupa varios conjuntos de estructuras unidas por una motivación común".

[30] Los símbolos diairéticos, que escinden, funcionan como elementos divisorios, cortantes, tajantes, que fortalecen los esquemas verticales mediante su carácter rigoroso, agresivo, ya que, por ejemplo, la luz, fácilmente, se torna en espada o rayo, y la elevación surge de la derrota de un enemigo.

[31] Los símbolos espectaculares, o de luz, se convierten en la antítesis de las tinieblas, con énfasis en el símbolo solar. Los símbolos espectaculares (y los ascensionales) perfilan de a poco la figura del héroe solar, guerrero empedernido, que batalla contra la oscuridad. Este combatiente heroico es belicoso, se rebela contra su destino, desobedece, y rompe las leyes

sionales[32] caracterizados por las armas punzocortantes (cuchillos, espadas, estiletes), el soberano-guerrero-sacerdote y los rituales de separación, elevación y purificación, dominados por el arquetipo del padre mediante la luminosidad apoteósica.

Por otro lado, se encuentran las "Caras del Tiempo" –o Bestiario–, como las denomina Durand (2005), que se componen por los símbolos opuestos a los mencionados anteriormente, y que se dividen en: teriomorfos[33], catamorfos[34] y nictormofos[35]. Los símbolos teriomorfos, a pesar de su carga arquetípica y universal, están saturados de particularidades extrañas del mundo animal, pero relacionadas con atributos abstractos, como la ocultación o el cambio, puesto que el "hombre se inclina así a la animalización de su pensamiento, y un intercambio constante se hace mediante esta asimilación entre sentimientos humanos y la animación del animal" (Durand: 2005: 75). A la aparición de las bestias se asocia la oscuridad de los símbolos nictomorfos, representando así las angustias aterradoras del ser humano, que se vincula al color negro, al crepúsculo y a la medianoche, hora de los animales y monstruos malignos. La simbología temporal que representan las tinieblas ratifica el isomorfismo con los símbolos animales ya presentados, pues la noche reúne todas las apreciaciones negativas de estos. A las tinieblas nictomorfas se une el tema del grito, del gruñido, pues la noche aumenta los ruidos; asimismo se añaden las imágenes del agua hostil, la cabellera como homologación de esa agua; así como también la licuefacción de la sangre menstrual que genera la femineidad atribuible al agua; de esta forma, aparecen los monstruos femeninos, como las sirenas, las esfinges o la hidra. La menstruación, a su vez, corrobora el vínculo entre el agua y la luna, que transmuta a la menstruación en el arquetipo acuoso y funesto, pues el ciclo menstrual es equivalente al de la luna, siendo este proceso otra manifestación del tiempo destructor: porque la luna cambia, crece, disminuye, desaparece, se somete a las leyes del tiempo y la muerte. El isomorfismo de las aguas y la luna es también una feminización, ya que hay una concordancia cíclica del menstruo

---

impuestas para preferir el camino de las proezas y el coraje, pues la trascendencia exige estas aventuras temerarias e intrépidas.

[32] Los símbolos ascensionales cumplen la función de exorcizar, por medio de la exageración, la simbología funesta; de esta forma, estos encuentran la tregua apropiada para combatir las tinieblas a través de los símbolos de la luz. Este esquema es, según Durand (2005), de "metáfora axiomática", ya que, por un lado, está unido a la dimensión genética del símbolo, es decir, a los reflejos posturales, y por otro lado, está ligado al aspecto de ideal moral, por lo que son esquemas axiomáticos de la verticalización que valoran afirmativamente todas las formas de la verticalidad, que elevan. Esto explica la fuerte constancia, en mitos y rituales, de una praxis ascensional como arquetipo de la luz.

[33] Símbolos de las bestias terribles.

[34] Símbolos de la caída.

[35] Símbolos de la oscuridad y las tinieblas.

con las fases lunares, siendo esta la prueba clara del vínculo entre la mujer y la luna (Durand: 2005: 103-106).

Finalmente, y dentro del Bestiario, se encuentran asimismo los símbolos catamorfos, que se asocian al tercer miedo ancestral del ser humano, representado por las imágenes de la caída; la caída es parte de la constelación aguas oscuras/luna/menstruación/mujer, pues "la imaginación va a encaminarse insensiblemente por el concepto de la mancha sangrienta y la mácula hacia el matiz moral de la falta" (Durand: 2005: 114); este aspecto activará el arquetipo de la caída que tiene características catastróficas. Este esquema de la sangre femenina, nocturna y lunar tiene, en un comienzo primordial, un carácter fisiológico-ginecológico, y no sexual (Durand: 2005: 119).

2.1.2.2 El régimen nocturno, *Eros*

Ahora bien, si el imaginario diurno que acabamos de examinar consta de monstruos, noches y caídas aterrorizantes que son combatidas por las imágenes de la luz ascensional y la espada espectacular del soberano-guerrero-sacerdote, que funciona como escisión de los males, el régimen nocturno viene a apaciguar estos mismos símbolos mediante la eufemización; esto quiere decir que los símbolos nictomorfos, catamorfos y teriomorfos se despojan de sus investiduras maléficas y se transforman en símbolos que representarán cobijo, seguridad, tranquilidad.

Este régimen nocturno, el de Eros, consta de dos subcategorizaciones: primero, la estructura mística[36], dominada por el reflejo digestivo que se compone de símbolos de inversión y de intimidad, relacionados con el "continente y el hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia" (Durand: 2005: 60); simbología en la que las Caras del tiempo (*Vid. supra* 2.1.2.1) se transmutarán en benévolas, habiendo un regreso a la Madre, como arquetipo esencial, y una alteración valórica de la muerte y la tumba; y segundo, la estructura sintética, regida por el reflejo sexual (Durand: 2005: 60-61). Esta simbología se asocia a los símbolos artificiales o naturales del retorno, los mitos y los acontecimientos astrobiológicos que evocan los símbolos de los ritmos cíclicos y los mitos del progreso asociados a los arquetipos mesiánicos. Estas dos estructuraciones del régimen nocturno tienen la capacidad de transformarse en "historias, en relatos, en mitos" (Gutiérrez: 2012: 116). En definitiva, el régimen nocturno de las imágenes se acerca a los "monstruos" nocturnos y aterradores desde una aproximación amigable y con la "ayuda de Eros" (Gutiérrez: 2012: 108), arquetipo dominante de este régimen, que mitiga las Caras del tiempo o Bestiario (*Vid. supra* 2.1.2.1), ya no desde una lucha antitética y sobrehumana, sino que al eufemizar transmuta los miedos al Tiempo y al devenir en "ta-

[36] Estas estructuras son místicas en el sentido que se persigue una transmutación, una conversión y una eufemización de las imágenes.

lismanes benévolos" (Durand: 2005:199) mediante la incorporación confortante de los ciclos y los ritmos de la naturaleza.

Toda esta simbología –régimen diurno y nocturno– es de carácter polivalente y contradictorio al mismo tiempo, pues vemos que la noche, nictomorfa en el régimen diurno, se presenta como acogedora en el régimen nocturno; de la misma forma la caída, catamorfa, se convierte en cuna, cama y casa en el régimen nocturno. De aquí procede el concepto de imagen eufemizada propuesto por Durand (2005) cuando trata el régimen nocturno.

2.1.3 El mito como discurso y el mitema como su unidad

Ya hemos explicado que dentro de los regímenes se insertan los símbolos, los cuales se valen de la redundancia. Cuando la redundancia se desvela mediante relaciones lingüísticas "lógicas, entre ideas o imágenes expresadas verbalmente" (Durand: 2007: 18), aparecen los mitos. Entonces, a partir de esta clasificación que Durand (2005) realiza de los símbolos entiende que el mito es por definición un discurso simbólico, rasgo que tiene en común con la obra literaria.

El mito desde su acepción general, y a través de su desarrollo a lo largo de la historia, se caracteriza por situarse fuera del tiempo cronológico, un tiempo en el que se condensan los tiempos pasado, presente y futuro. De este modo, adquiere una estructura de permanencia y universalidad que encierra, como base nuclear, la particularidad de ser una "historia relatada" (Lévi-Strauss: 1987: 233) y una "historia verdadera" (Eliade: 1991: 4), es decir, es un relato de contenido valórico, distinto del cuento o la fábula, que, en cuanto fabulaciones, se consideran como falsos. Se entiende entonces como una narración comprensible por todos debido a que trata de la unión de lo humano y lo sobrenatural (Gutiérrez: 2012: 52). El mito se reintegra a la vida humana, ya alejado de su función original de mito creador, para acercarse a una forma de mito histórico-heroico, cuando reemerge como un relato de gestas heroicas, el que marca los relatos escritos que llamamos literarios, relatos de ficción que no son ni fundadores ni instauradores, que están escritos por una o varias personas, que pueden ser anónimas o no, esto es, una serie de rasgos que lo alejan del mito etno-religioso pero que al mismo tiempo mantiene un sentido simbólico y forma parte del discurso de una cultura y, normalmente, de un autor identificable (Cf. Sellier: 1984).

Durand (2013) explica que el mito es una organización dinámica, puesto que contiene una variedad de estructuras simbólicas (*Vid. supra* 2.1) que lo llevan a convertirse en un relato. Al transformarse en narración consta de un hilo conductor (Durand: 2005: 64), lo que le otorga una coherencia interna a su discurso, pero en el que también tiene relevancia el sentido simbólico. Durand afirma que no existe "civilización sin mitos, porque el mito, como proceso de alianza, ayuda a construir: a construirse, a construir las ciudades"

(Durand en Monneyron y Thomas: 2004: 23). El mito cumple, pues, también una función social.

Entonces, la teoría durandiana, al girar en torno a la estructura mítica del relato, propone una definición de mito que es más amplia que las propuestas por Eliade (1991) y Lévi-Strauss (1995). Esta definición de mito, que aplicaremos a este estudio, es entendida como un relato (*sermo mythicus*) que

> […] pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas) y en el que se invierte necesariamente una creencia (contrariamente a lo que sucede con la fábula o el cuento) llamada "pregnancia simbólica"[37] (Durand: 2013: 36).

Así queda explicado el mito en la acción humana, porque se manifiesta en cada una de las creaciones que ha engendrado el hombre, tales como la pintura, la escultura, la música, los ritos, las costumbres, las vestimentas, las ideologías, entre otras tantas. El mito, al propagarse en "simple parábola" (Durand: 2013: 30), fábula o cuento, desemboca en un relato (literario) que puede incluir aspectos existenciales o históricos, constituyendo un poderío de símbolos que se estructura en narración (Durand: 2013: 30). Así, el mito llega a desempeñar un papel significativo y ejemplificador que se expande a los integrantes de la cultura, pues, como expresa May ([1991] 1993), unifica las antinomias de la vida (consciente e inconsciente, historicidad y presente, individuo y sociedad), refiriéndose, por lo demás, a la experiencia, al sentido y la significación de la vida humana, materias que son parte de la literatura misma.

Durand entiende que la mente humana actúa desde la misma "materia prima", es decir, extraemos nuestras representaciones del imaginario y por eso Durand no encuentra ninguna diferenciación entre el "mito difuso, no escrito, el de las literaturas orales, las 'oralituras' […] y la literatura de las bibliotecas" (Monneyron y Thomas: 2004: 54), por lo que el mito deja de pertenecer a esferas y clasificaciones específicas de la ciencia y de la vida humana y se transforma en un discurso inherente a la consciencia del hombre que abarca todas sus facetas. El mito, al construirse mediante la dinámica de las estructuras simbólicas, reinstala el drama, el ritual y el relato sacro, en una metahistoria, *in illo tempore* (Durand: 2013: 34). Entonces, las estructuras que componen el mito, el entorno sociocultural e histórico, al igual que el

[37] Durand toma prestado el término de Cassirer (1957) para referirse a la esencia del símbolo. La pregnancia simbólica lleva implícito un sentido que une al significante con una cantidad infinita de significados (Durand: 2007: 69-70) y permite al mito diferenciarse de otras clases de narraciones, pues el mito pretende crear persuasión, trascendencia, implantación de sentido (Gutiérrez: 2012: 59) y el símbolo, como elemento subyacente, asiste en esta función dentro del discurso mítico.

dispositivo psíquico humano se unifican y cimientan el conglomerado que comprende el relato literario, el cual estará compuesto a su vez por pequeños patrones discernibles de ser analizados: los mitemas.

Los mitemas[38] son, *strictu senso*, los que conforman la estructura del mito[39]. Como veremos a continuación, se trata de una unidad simbólica cuya característica es la redundancia. El término lo adopta Durand de Lévi-Strauss y lo amplía y redefine como:

> […] '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' […] (Durand: 2013: 344).

Esta definición de mitema que acabamos de dar se complementa con lo que el mismo autor explica en otra obra:

> […] estas unidades pueden ser acciones expresadas por verbos: subir, luchar, vencer […] por situaciones 'actanciales[40]': relaciones de parentesco, rapto, homicidio, incesto […] o incluso por objetos emblemáticos: caduceo, tridente, doble hacha, paloma… [en definitiva] pequeñas unidades semánticas señaladas por redundancias (Durand: 2003: 163).

Estas unidades mínimas de sentido, en las que el mito es susceptible de ser descompuesto, establecen relaciones de similitud entre sí para facilitar la catalogación y, así, exponer la "estructura del mito" (Gutiérrez: 2012: 54); siendo la redundancia, la única guía para seleccionar un mitema en un texto dado. Un mitema puede presentarse y proceder semánticamente (Durand: 2013: 344) de dos formas: una patente, que es una repetición explícita de su(s) contenido(s), es decir, de personajes, emblemas, situaciones, como ocurre en el caso de los mitemas quintralescos del personaje quintralesco (*Vid. infra* 2.3), y otra latente, que es una reiteración implícita (Durand: 2013: 345), es decir, un mitema que se deduce del contexto aunque no sea evidente, tal como ocurre con el mitema propio de *TNC* (según desarrollamos *infra* 3.7.2, 5.2.1, 5.2.2, entre otros). De esta manera, cualquier componente que no esté ligado "semántica ni estructuralmente" (Gutiérrez: 2012:

---

[38] Término proveniente del antropólogo estructuralista Lévi-Strauss, quien los define como unidades constitutivas mayores que no son "asimilables ni a los fonemas ni a los morfemas ni a los semantemas, sino que se ubican en un nivel más elevado, de lo contrario, el mito no podría distinguirse de otra forma cualquiera de discurso" (Lévi-Strauss: 1995: 233).

[39] Aquí se incluye también el mitologema que Durand entiende como "toda pregunta que se plantea el hombre, carente de respuesta desde el positivismo científico" (Gutiérrez: 2012: 67). Estos se dividen a su vez en cuatro: la vida, la muerte, el amor y el sufrimiento.

[40] Este término no tiene relación con la narratología.

60) o solo sea citado una vez en un texto literario no se puede considerar un mitema.

Resumiendo, el discurso mítico revela las estructuras simbólicas que se despliegan en una narración literaria; este depende de la redundancia de los mitemas, los que sirven para identificar los mitos que subyacen al propio texto (*Vid. infra* 2.3), pero también, a una sociedad o a una época específica (*Vid. supra* 2.1); y en este nivel de análisis el relato mítico puede arrojar respuestas a diversos mitologemas. No obstante, estas estructuras que contiene un relato literario no se refieren a la historia, entendida como momento o hecho cronológico acontecido en el mundo físico, sino a la manifestación de significaciones que se encuentra implícita en el interior del texto correspondiente (Durand: 2013: 34). El despliegue de símbolos, arquetipos y mitemas, representados en la manifestación del discurso mítico, puede generarse en un relato mediante la intervención de personajes, objetos y decorados. De esta manera, podemos inferir que estas explicaciones son aplicables al personaje de la Quintrala, porque esta se vincula a los elementos simbólicos, puesto que su figura es creadora y receptora de sentido y significaciones en la cultura chilena –trayecto antropológico–. En ella convergen una serie de símbolos que la acompañan durante toda su travesía literaria, los que conforman multiplicidad de acepciones cuyo seno se encuentra en la polivalencia inherente a estos, confiriéndole sentidos discrepantes y contradictorios. De este modo, la narración quintralesca es un discurso mítico, pues expresa la simbología de un "signo motivado" (Gutiérrez: 2012: 70), que sufre un incesante proceso de reinterpretaciones en cuyo discurso simbólico emerge una selección de mitemas, que pueden ser patentes o latentes, los cuales se ciñen a la regla de la redundancia, de una simbología específica, hecho que constituye el eje de nuestro análisis.

2.2 Estructuras míticas de análisis: el viaje heroico y la Triple Diosa

Para complementar el estructuralismo figurativo, hemos escogido dos estructuras míticas de análisis que nos servirán como herramientas para la construcción del análisis del presente estudio: el viaje heroico y el arquetipo de la Triple Diosa y sus ciclos. Hemos seleccionado estas estructuras míticas que interpretaremos utilizando los regímenes durandianos de lo diurno y lo nocturno.

El viaje heroico es una estructura preorganizada que atiende a la fórmula representacional de los ritos de iniciación premodernos (Campbell: 2008: 23) y ha sido usada en el ámbito de la literatura moderna como un "correlato estructural" (Villegas Morales: 1978: 16), vale decir que en una obra literaria aparece el mito de la aventura del héroe. Hemos elegido la estructura del

viaje heroico campbelliano, porque representa una exteriorización o acción física de la "aventura universal" (Campbell: 2008: 28). Su estructura funcional –patrón circular que se lee en el sentido de las agujas del reloj– orienta y resalta espacialmente las tres fases que lo componen: separación, iniciación y retorno (*Vid. infra* 2.3). La fase de separación se corresponden con las imágenes que presentan las estructuras heroicas (*Vid. supra* 2.1.2.1); la fase de iniciación se relaciona con las estructuras místicas del régimen nocturno y la fase de retorno está asociada a las estructuras sintéticas del régimen nocturno (*Vid. infra* Figura 1).

La estructura del viaje heroico nos ayuda a distinguir la diacronía de la narración en el corpus primario y la sincronía en los mitemas quintralescos (*Vid. infra* Figura 1 y 2) tanto del corpus primario como del secundario, lo que viene a reforzar la diacronía y la sincronía de las que se vale, también, el estructuralismo figurativo (*Vid. supra* 2.1.3, 2.3). Aunque la estructura del viaje heroico y sus mitemas se puede aplicar a cualquier relato, nosotros hemos optado por estudiarlo solamente en el corpus primario[41], pues en él vemos claramente singularizado el viaje heroico y sus mitemas. *TNC*, a diferencia de las novelas que conforman el corpus secundario, muestra a un personaje-héroe que independientemente de su origen –que puede interpretarse como mitológico, histórico, religioso– lleva a cabo un modelo sistemático de viaje. Este viaje heroico tiene como fin el aventurarse fuera de su mundo cotidiano, en regiones de lo sobrenatural y en ese camino encuentra fuerzas fenomenales que llevan a la protagonista a ganar una victoria, para luego regresar con un nuevo poder adquirido para donarlo a sus congéneres. Campbell (2008) subraya que el héroe puede ser un hombre o una mujer "capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales" (Campbell: 2008: 14). Aunque la Quintrala no pertenece a la configuración de héroe mitológico o clásico (*Vid. infra* 3.2, 4.6), puede adjudicársele un espacio de acción que se desenvuelve dentro de los parámetros del héroe mítico, configuración que vemos claramente en *TNC*. Esto debido a que el héroe es un personaje de talentos extraordinarios que, a menudo, cuenta con los favores de la sociedad en que vive, pero también puede ser desdeñado y no reconocido en sus talentos (Campbell: 2008: 29), como consecuencia, por ejemplo, de que ese mundo al que pertenece sufre una decadencia que puede llevar a la sociedad a su propia ruina. Como veremos más adelante en el análisis (*Vid. infra* 3, 4, 5), la protagonista transitará por casi todas las fases del viaje heroico a las que apunta Campbell (2008).

También hemos añadido a la tripartición de las fases de la estructura heroica los ciclos del arquetipo de la Gran Diosa (*Vid. infra* figura 1) que se interrelacionan con las fases de la estructura heroica de la siguiente manera:

[41] Consideramos que las novelas del corpus secundario carecen o apelan difusamente a esta estructura mítica del viaje heroico.

Diosa Blanca-Separación, Diosa Roja-Iniciación y Diosa Negra-Retorno, y que se corresponden con las imágenes del régimen nocturno (*Vid. supra* 2.1.2.2). Los ciclos de la Triple Diosa han sido incluidos porque esta estructura simbólico-arquetípica es la que rige el mito de la Quintrala en la literatura, por lo que nos permite distinguir las diferencias y similitudes de las manifestaciones que tiene la Gran Diosa en ambos corpus. De este modo, donde la estructura mítica del viaje heroico proporciona la estructura espacial de la aventura del héroe, el arquetipo de la Gran Diosa y sus ciclos nos sirve para sobresaltar las cualidades propias de este personaje-héroe y los atributos transformadores que va adquiriendo en la travesía heroica que se presenta en el corpus primario.

La Triple Diosa se inserta dentro de la definición de arquetipo, que Durand (2005) explica como perteneciente al ámbito de la abstracción, pues es una forma simbólica, abstracta, universal, inmutable y heredada, lo cual concuerda con lo que expresa Neumann con respecto a la Gran Diosa. Según Neumann ([1955] 2007), la imagen primordial del arquetipo de la Gran Madre no se refiere a una imagen concreta en el tiempo y el espacio, sino a una imagen interior de la psique humana; de ahí las transformaciones que se producen en el personaje de *TNC*. La expresión simbólica de este fenómeno psíquico se concibe como una "actitud anímica del hombre y su visión del mundo" (Solares: 2007: 39) y es representada en el mundo material mediante los mitos, los ritos y otras manifestaciones artísticas a través de la historia humana (Neumann: 2015: 3). Este arquetipo de la Gran Diosa, al atravesar e impregnar la vida cotidiana y la vida religiosa de los pueblos, tiene un carácter inmanente. La Triple Diosa puede asumir una variedad de aspectos ambiguos que abarcan tanto atributos positivos como negativos; se puede también desdoblar en manifestaciones de fecundidad como de maldad: "el arquetipo de la Diosa combina atributos benévolos como oscuros, generosos como terribles, lo que significa simbólicamente que incluso el Bien puede llegar a transmutarse en su contrario" (Solares: 2007: 40). Esta idea de la Gran Diosa se vincula a un arquetipo del inconsciente colectivo, porque se trataría de una imagen esencial de la "matriz de toda la existencia bajo todas sus formas" (Solares: 2007: 41. Cf. Neumann: 2015), es decir, es el cimiento creador y transformador que se reproduce constantemente en las estructuras humanas, porque, como explica Durand, la mujer "posee, al contrario del hombre, una doble naturaleza que es propia del *symbolon* mismo: es creadora de un sentido y al mismo tiempo su receptáculo concreto" (Durand: 2007: 41).

Todas estas observaciones con respecto al arquetipo de la Gran Madre las encontramos tanto en el corpus primario como en el secundario. Se manifiestan especialmente en *TNC*, en donde las figuraciones de la Gran Diosa aparecen graficando el mundo indígena allí descrito; la evocación principal es la

Pachamama[42], una de las tantas personificaciones de la Gran Diosa en la cultura andina. Esta deidad engloba un simbolismo asociado a la fertilidad y la maternidad que se extiende desde las representaciones de la naturaleza hasta un poder numinoso. Todas estas manifestaciones de la Gran Diosa serán adoptadas por la protagonista como atributos positivos, parte de su proceso evolutivo dentro de la diégesis.

Como resultado de lo anterior, observamos los atributos de la Triple Diosa manifestados en la protagonista, referidos a la trinidad o Triple Diosa: la Virgen, la Madre y la Bruja que se relacionan con las fases de la luna creciente, llena y menguante (Raphael: 1999: 68). Las características de la Triple Diosa se corresponden con los estadios de la vida humana: niñez-juventud, madurez-maternidad y vejez-sabiduría o como se la suele denominar, "doncella-madre-bruja"[43] (Conway: 2016: 4. Nuestra traducción). La primera faceta de la diosa, la doncella, se liga a la juventud y las expectativas ante la vida adulta, la matriz creadora de vida que al madurar germinará en diferentes modalidades como la física, la mental, la espiritual, dependiendo de sí misma. La fase de la madre es la culminación de la matriz generadora que Conway (2016) explica como la capacidad creativa que se realiza mediante el "deseo físico, la voluntad mental y el amor espiritual que se fusionan para crear incesantemente en varios niveles. La voluntad mental pone a la matriz en movimiento; el deseo físico crea su forma y el amor espiritual la sustenta" (Conway: 2016: 5). La bruja o arpía, la más temida, representa la muerte y la disolución, ya que la muerte no puede ser evadida, puesto que todo consta de un ciclo de vida, aunque la bruja no es el fin, ya que todo se transforma.

De esta forma, esta trinidad de la Gran Diosa no se limita solo a lo maternal (Cf. Neumann 2015), sino que abarca una multiplicidad de formas tanto creativas como destructivas (Raphael: 1999: 68); así, la estructura de la Triple Diosa evidencia la juventud, la madurez y la vejez como una réplica de las actividades de nacimiento, alimentación/crianza y regeneración. Asimismo, la Triple Diosa se desprende en *TNC* de la imagen estereotipada y de-

[42] Pachamama, Amara, Mama Pacha, Mama Llama son los nombres de la diosa de la Tierra y la Naturaleza, la agricultura, las ceremonias, los reptiles, el caos, deidad de la tierra. A ella se le ruega por buenas cosechas, se le ofrendan porciones de maíz en temporada de siembra y cosecha. También se dice que es un dragón causante de terremotos. Las llamas (el animal) eran sacrificadas en su honor (Ann y Myers: 1993: 475). Montecino (2015) agrega a esta descripción que la Pachamama es un símbolo complejo arraigado en la tradición andina; es una deidad ancestral que se invoca en "todas las ceremonias del ciclo ritual"; también denominada como "madre tierra", entidad que domina la superficie e interior de la tierra y cumple una función mediadora entre el mundo terrestre y el mundo celeste; la Pachamama es tierra fértil que nutre, cuida y protege a los humanos; asimismo se la identifica con la Virgen María, entonces adopta el nombre de Santa Tierra o "Wirjina o Wirjin Mama" (Montecino: 2015: 485).

[43] "Maiden, mother and crone" (Raphael: 1999: 68).

monizada que ha descrito la literatura vicuñamackennista (*Vid. infra* 3.3). Las imágenes que emergen de *TNC* se enmarcan en los aspectos benévolos de la Diosa, como guardiana, protectora, luchadora y contestataria. La evolución de la protagonista se vincula por tanto con estos ciclos que se entrelazan unos con otros y que van creando una transformación del personaje. De esta manera, la Quintrala de *TNC* realiza una aventura de vida mediante el viaje heroico y termina invistiéndose de los atributos positivos de la Gran Diosa.

2.3 Procedimiento metodológico

En este apartado presentamos el procedimiento metodológico que vamos a seguir en esta tesis. Nuestra propuesta metodológica no ha sido aplicada hasta el momento y, según creemos, nos permite obtener una aproximación matizada al mito de la Quintrala dentro del contexto sociocultural de la cultura de la zona central de Chile donde el mito se origina.

Así, nuestro análisis se planteará desde la identificación y la extracción de las estructuras simbólicas, es decir, símbolos diurnos y nocturnos y arquetipos, los cuales se encuentran integrados dentro de los mitemas, en combinación con la estructura del viaje heroico y los ciclos de la Gran Diosa. Las interpretaciones que haremos de las estructuras simbólicas se apoyarán en la teoría durandiana (*Vid. supra* 2.1) y el uso de diccionarios de símbolos y otras referencias bibliográficas (Cf. Montecino, 2001; Bengoa, 2003; Vogler, 2007; Villegas Morales, 1978; Cirlot, 2016, entre otros) que servirán como apoyo para desentrañar los elementos que componen cada etapa del mito quintralesco y su estructura simbólica en ambos corpus (*Vid. supra* 1.3.1, 1.3.2, 1.3.3); así podremos destacar la construcción de las estructuras en los textos anteriores a Frías y las que el mismo autor cambia o incorpora como novedades en *TNC*.

El modelo del viaje del héroe de Joseph Campbell (2008) será adaptado a las necesidades propias de este estudio, por lo que se utilizarán aportes de Vogler (2007) y Villegas Morales (1978), quienes también han estudiado y reorganizado el modelo de Campbell, para ser adaptado al análisis cinematográfico y literario, respectivamente. Así, la forma en que utilizaremos el modelo del monomito en este trabajo implicará exponerlo a modificaciones para que se ajuste a nuestro cometido, lo que significa que los mitemas heroicos se reducen, se alteran y finalmente solo utilizaremos aquellos que se manifiestan en la diégesis del corpus primario (*Vid. infra* figura 1 y 2).

La primera categoría de mitemas pertenece a las tres fases de la estructura heroica y las ordenamos de la siguiente manera: la fase de *separación* consta

de lo que llamamos *mitemas heroicos*[44]: el *mundo cotidiano*, el *nacimiento*, la *llamada*, la *ayuda sobrenatural*, el *cruce del primer umbral*, *en el vientre de la ballena.* La segunda fase denominada *iniciación* está conformada por el *viaje al mundo del más allá,* adaptación de Villegas Morales (1978), el *camino de las pruebas*, el *encuentro con la diosa*, *descenso a los infiernos*, la *expiación paterna*, la *apoteosis* y la *recompensa final*. La tercera fase del *retorno* incluye la *maestría de ambos mundos* y la *libertad para vivir* (*Vid. infra* Figura 1). Estos mitemas constituyen en sí mismos unidades significativas a causa de la constante redundancia, comprobada por Campbell (2008), en una diversidad de mitos culturales, religiosos, históricos y mitológicos; es decir, estos mitemas aparecen reiteradamente en los mitos por lo que se asumen como inherentes al modelo de Campbell. Estos mitemas heroicos irán titulados con sus respectivos nombres (*Vid. infra* Figura 1) y escritos en cursiva de aquí en adelante como una manera de diferenciarlos de las otras categorías de mitemas.

Esquemáticamente nuestro modelo de análisis del viaje heroico puede representarse de la siguiente manera:

[44] La clasificación, con el término mitema, ya ha sido aplicada a las fases de la estructura campbelliana. Aparece con este nombre en el artículo de Lucía Guerra-Cunningham (1983). Además, el mismo término lo ocupa Villegas en su obra *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* ([1973] 1978) para referirse a las fases del esquema campbelliano.

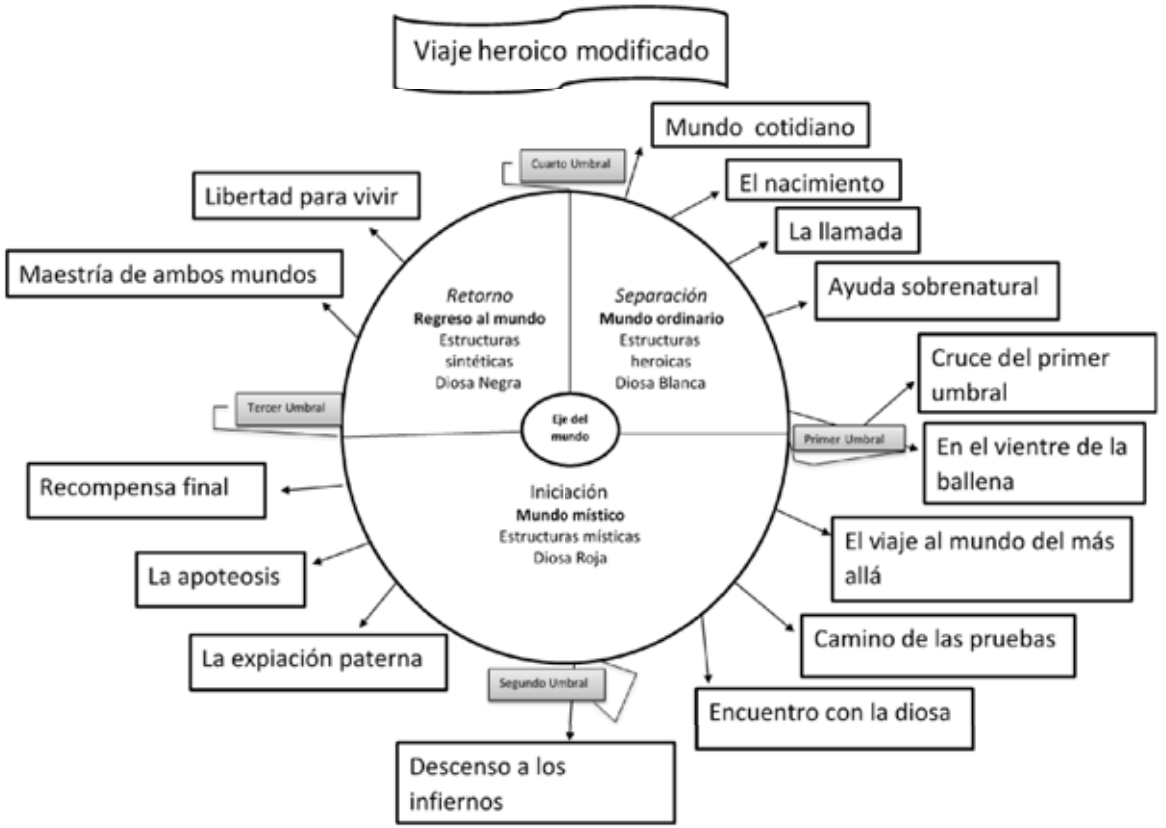

Figura 1. Estructura del viaje heroico modificada

Una segunda categoría de mitemas son los que denominamos *mitemas quintralescos*, constituidos por las unidades relacionadas directamente con los acontecimientos y las características del personaje recurrentes en la literatura quintralesca, tales como la Guerra de Arauco, la brujería, la *femme fatale*, el asesinato del amante, el Cristo de Mayo, el abuelo, el pollo envenenado, la muerte del padre, el nombre, el hijo, el marido, entre otros (*Vid. infra* Figura 2); estos mitemas se encuentran al nivel de la historia quintralesca y son igualmente tratados en *TNC*. Estos mitemas irán titulados como mitemas quintralescos para resaltarlos como los componentes propios del mito quintralesco y serán estudiados en ambos corpus comparativamente. Debemos subrayar que puede darse la coincidencia en nuestro estudio de que un mitema heroico sea, al mismo tiempo, un mitema quintralesco (*Vid. infra* 3.1, 4.7.4).

Finalmente, una tercera categoría de mitemas viene dado por el mitema propio de *TNC* (*Vid. infra* 3.7.2, 4.2.1, 4.2.2, entre otros). Este mitema latente (*Vid. supra* 2.1.3) se encuentra en varias partes de la estructura del viaje heroico, por lo que para discernirlo de los otros mitemas –heroicos y quintralescos– usaremos títulos simples –sin cursivas y sin denominación– y serán escritos solo con mayúsculas en los títulos y apartados y entre comillas para identificarlos.

El procedimiento de análisis, como ya dijimos, lo hacemos a partir de la mitocrítica. Este método es una forma de lectura crítica que consiste en "revelar detrás del relato qué es un texto, oral o escrito, un núcleo mitológico, o mejor aún un patrón (*pattern*) mítico" (Durand: 2003: 154), es decir, propone que toda narración (obra artística) puede ser analizada como *sermo mythicus* (Gutiérrez: 2012: 22). Este modo de estudiar un texto literario pone en relieve estructuras simbólicas evidentes o implícitas, pero que son consustanciales al texto. Estas estructuras simbólicas se encuentran en la diacronía –tiempo de la narración–, en la sincronía –simultaneidad de la narración– y en la "temporalidad cronológica"[45] (Durand: 2013: 344) del relato. Por esta razón, el propósito de este tipo de análisis no es encontrar mitos conocidos, aunque pueden aparecer "estructuras míticas" (Gutiérrez: 2012: 22), como la *femme fatale* o la figura del Minotauro, tal como ocurre en nuestro caso. Así, la mitocrítica parte de la premisa de que el mito es un relato simbólico-mítico –al igual que lo es el literario–.

El análisis parte entonces siguiendo la diacronía del relato que nos va dando la estructura del viaje heroico mediante sus mitemas. A estos mitemas se alinea el eje sincrónico, ya que a medida que vamos analizando la estructura del viaje heroico, examinamos también los mitemas quintralescos que

[45] Confrontación sincrónica entre la lectura que hace el lector (nosotros) y la que hizo el autor en su momento (Durand: 2013: 344).

van apareciendo en la comparación entre el relato de *TNC* y del resto del corpus quintralesco. Asimismo, dentro de la diacronicidad del relato que proporciona esta categoría de los mitemas heroicos, aparece el mitema propio de *TNC*.

Presentamos consecuentemente el esquema de análisis que aplicaremos a nuestro corpus primario y secundario de la siguiente manera:

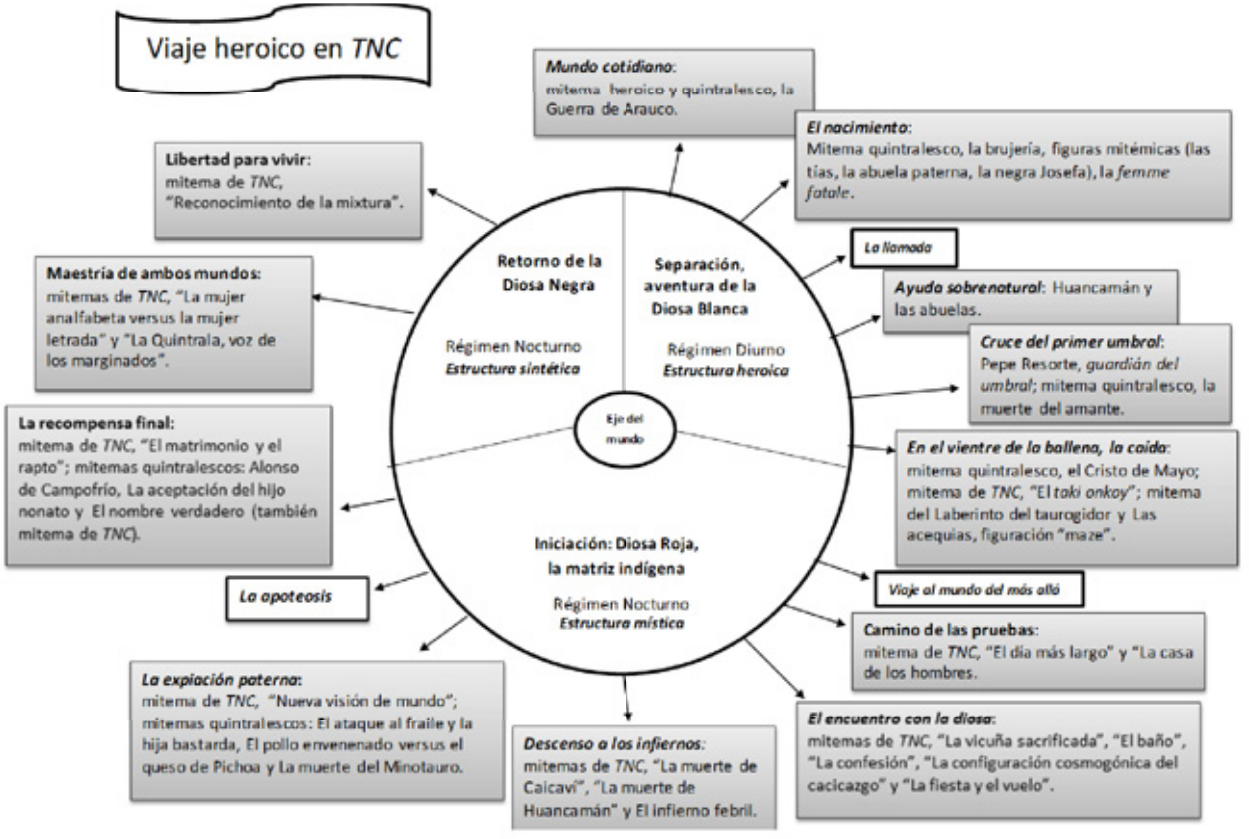

Figura 2. Viaje heroico con mitemas heroicos, quintralescos y de TNC.

3 Separación, aventura de la Diosa Blanca

Este primer capítulo de análisis empieza con la primera fase de la estructura campbelliana, la *separación* que interrelacionamos con el primer ciclo de la Triple Diosa, la Diosa Blanca. El objetivo del presente capítulo es identificar, mediante los dos ejes descritos anteriormente, el diacrónico y el sincrónico (*Vid. supra* 2.2, 2.3), los siguientes mitemas heroicos: *el mundo cotidiano* (*Vid. infra* 3.1), *el nacimiento* (*Vid. infra* 3.2)*, la llamada* (*Vid. infra* 3.4), *la ayuda sobrenatural* (*Vid. infra* 3.5), *el cruce primer umbral* (*Vid. infra* 3.6) y *en el vientre de la ballena* (*Vid. infra* 3.7). El mitema *el rechazo a la aventura* queda eliminado pues no tiene aplicación posible a la protagonista de *TNC*, quien responde positivamente a *la llamada*; y finalmente, tenemos un apartado que resume nuestro capítulo (*Vid. infra* 3.8). La identificación de los mitemas heroicos corresponde solo al corpus primario (*Vid. supra* 2.3) y pretende responder a las dos primeras preguntas de investigación (*Vid. supra* 1.2), mientras que la tercera pregunta se refiere a los mitemas quintralescos presentes en ambos corpus.

Al seguir la estructura diacrónica del viaje heroico iremos encontrando los mitemas quintralescos de la Guerra de Arauco (*Vid. infra* 3.1), que es al mismo tiempo el mitema heroico *el mundo cotidiano*, pues grafica justamente la vida de la colonia santiaguina. En el mitema *el nacimiento*, que es también un mitema quintralesco, reconocemos el mitema quintralesco de la brujería que abarca a figuras mitémicas como las tías, la abuela paterna, la esclava Josefa y la personificación de la *femme fatale*; estos tres elementos caen bajo el mitema de la brujería (*Vid. infra* 3.3) que queda como un apartado independiente por su relevancia. En el mitema heroico *el cruce del primer umbral* incluimos el mitema quintralesco del asesinato del amante (*Vid. infra* 3.6.2), pues tiene directa relación con la representación del esclavo como *guardián del umbral* (*Vid. infra* 3.6.1) y asesino. En el mitema heroico de *en el vientre de la ballena* (*Vid. infra* 3.7) aparece por vez primera el mitema propio de *TNC* sobre lo indígena, el "*Taki onkoy*" (*Vid. infra* 3.7.2). Este mitema heroico se estudia combinándolo con otro mitema adoptado de Villegas Morales (1978) sobre los laberintos (*Vid. infra* 3.7.3, 3.7.4); además aparece aquí el mitema quintralesco El Cristo de Mayo. Todos los mitemas quintralescos, al ser analizados en ambos corpus, se asocian a nuestra tercera pregunta de investigación (*Vid. supra* 1.2) y todos los mitemas en su conjunto apuntan a responder a nuestro objetivo (*Vid. supra* 1.2) y confirmar nuestra hipótesis (*Vid. supra* 1.2).

Este primer capítulo de análisis tiene por objetivo analizar la primera fase de *separación* del viaje heroico que se corresponde también con la primera etapa de la Gran Diosa: la Diosa Blanca, que en su aspecto de virgen se asocia al comienzo del ciclo de la vida, representa la primavera, la renovación; la otra cara de la Diosa Blanca, la Cazadora, se muestra casi al final de esta fase del viaje y tiene un atributo más salvaje, amenazante e independiente, ya que tiene la potencialidad de cazar y matar; es la guardiana de las leyes universales de la Madre, una mensajera veloz que puede castigar a los que transgreden esas leyes para resguardar el equilibrio (Raphael: 1999: 69). Aquí la figuración de la Triple Diosa se presenta en su apariencia de eterna juventud y vigor, encanto y seducción, pero es también inocencia y novedad (Conway: 2016: 21), por lo que también se homologa al régimen nocturno místico (Solares: 2007: 43) y se evidencia en las actividades que la protagonista emprende en esta etapa de la travesía heroica.

3.1 El mundo cotidiano: La guerra de Arauco, mitema heroico y quintralesco

Antes de que el héroe comience su aventura, este se muestra en su mundo cotidiano habitual, que sirve para exponer las diferencias entre el mundo del diario vivir y el mundo extraordinario al que tendrá acceso en un momento dado. Este mitema heroico es también un mitema quintralesco, pues responde a lo que Durand (2003) contabiliza como un decorado mítico. Este mundo ordinario en *TNC* comienza con la descripción del mundo colonial, focalizado por la narradora autodiegética, a través del acontecimiento histórico de la llegada del gobernador Alonso de Ribera a Santiago (*Catrala*: 2008: 17-33) y la bienvenida que se le hace a este:

> […] El nuevo gobernador, imponente en el centro del círculo respetuoso de señores y caballeros, clero y pueblo, soldados y esclavos, y bellamente armado con celada, coraza, escarcela, botas, espuelas y espada, todo tan reluciente que encandilaba la vista, parecía la encarnación misma del poder (*Catrala*: 23).

Observamos que la comitiva, compuesta por solo hombres, detentan los elementos característicos de lo diurno: vestidura militar, armaduras, arcabuces, armas, emblemas, ruidos de tambores, pitos, campanas y clarines, aves de cetrería y trajes brillantes (*Catrala:* 2008: 17-33). Las imágenes antitéticas de la cita manifiestan el esquema ascensional que Durand (2005) explica como esquemas axiomáticos de la verticalización que sensibilizan y valorizan positivamente "todas las representaciones de la verticalidad, de la ascensión a la elevación" (Durand: 2005: 132). Así, la narradora muestra el mundo cotidiano, ejemplificado con la ceremonia de investidura gubernamental. En esta aparecen símbolos predominantes de la ascensión, la espectaculari-

dad y la diairesis (*Vid. supra* 2.1.2.1), representados en la figura del gobernador montado a caballo, la espada que este lleva como el máximo símbolo diurno del poder de escindir, las escaleras que lo conducen al Obispo, representante de Dios, que muestran la elevación del Gobernador hacia el poder divino, su vestimenta de administrativo real; son todas imágenes de una manifestación de elevación patriarcal o "contemplación monárquica", como expresa Bachelard (en Durand: 2005: 142).

Estos gestos asociados al arquetipo luminoso-visual revelan la dominación soberana, evidenciada en el acto de liberar a un indígena (castigado en el cepo) y enfatizar lo que será su mandato: "yo no vengo a encadenar sino a liberar" (*Catrala*: 2008: 33). Se trata de una visión desde las alturas, que genera actos y posturas frente al mundo que lo rodea. Alonso de Ribera viene investido de poder por ser representante del Rey en la Colonia, por lo tanto, simbólicamente, personifica el cetro soberano, y este emblema es, a su vez, una "encarnación sociológica de los procesos de elevación" (Durand: 2005: 142). Este cetro, ascensional, luminoso y divino, se convierte en vara para encarnar al Dios-padre, varón protector, soberano dominante y paternal, rol que le corresponde a todo hombre español en la Colonia, especialmente a de Ribera en su cargo de Gobernador y al Clero.

En esta ceremonia encontramos, además, la íntima relación del dios monoteísta ligado al soberano terrestre personificado por el Gobernador. Bien se sabe que estos dos poderes dominan el mundo colonial: el Clero es el encargado del control moral y social de la población, especialmente el de las mujeres, y el orden real-militar gobierna los asuntos políticos, económicos y bélicos. Durand indica que la distancia psíquica entre el cetro del soberano y la espada del guerrero es mínima, ya que la espada del guerrero es la que imparte la justicia, y toda potencia soberana "es triple potencia, pues consta de un aspecto sacerdotal y mágico, otro jurídico, y, por último, una faceta militar" (Durand: 2005: 143). Entonces, destacamos que la simbología de la verticalización deviene, individualmente, en estas tres presencias nombradas, las cuales corresponden al mundo colonial-español que dominan en el mundo cotidiano de la protagonista.

Este mismo mundo es el que predomina en las narraciones quintralescas del corpus secundario. En Petit (2009) los sacerdotes ocupan un amplio espacio en el relato, ya que el coprotagonista es un cura; en Vidal (2002) este mundo se narra mediante los parroquianos en la taberna; en Valdivieso (1991) la narradora describe el mundo colonial de casi igual forma que en *TNC.* Así, lo colonial descrito en las novelas del corpus secundario, limita al personaje a ceñirse al orden establecido, propio del micromundo que la diégesis revela. En *TNC*, Catalina franqueará este mundo limitado de lo europeo para participar de otras realidades sociales (*Vid. infra* 3.7.2, 4.2, 4.3, entre otros).

A la vida cotidiana santiaguina se añade la constante guerra del sur, la Guerra de Arauco, mitema quintralesco. Este conflicto bélico sintetiza la

dicotomía que enfrenta el mundo colonial y es un tema recurrente dentro de la fábula quintralesca de todas las novelas–incluidas las obras que no se cuentan dentro del corpus secundario (Cf. Arriaza, 1968; Yankas, 1974, entre otros)–: lo español/indígena, lo civilizado/bárbaro, lo superior/inferior, por lo que es tratado como un mitema quintralesco en nuestro trabajo (*Vid. supra* 2.1.2, 2.3). Sin embargo, y a diferencia de lo expuesto en el corpus secundario, en *TNC* este conflicto, narrado por la mujer, contiene una serie de matices que no se encuentran en las obras anteriores de nuestro corpus secundario. La protagonista cuenta las discusiones de los hombres, soldados, curas y políticos, quienes se encargan de los preparativos bélicos y evangelizadores. En esta discusión de planificación estratégica se focalizan varias voces, unas a favor de la guerra y otras disidentes, como la de fray Luis de Valdivia, jesuita propugnador del diálogo entre mapuche y españoles[46] y las de los tíos de doña Catalina en contraposición a las voces del resto de los personajes masculinos que aparecen en este mitema (*Catrala*: 2008: 56, 82-90).

El quiebre que descubrimos en este mitema que aparece en *TNC* tiene relación con las posturas de los Lisperguer y cómo estos perciben la guerra y las tácticas adoptadas para enfrentarse a los mapuche (Catrala: 2008: 28, 56-58, 89-90). En el corpus secundario, el hipotexto ensalza la actuación de los Lisperguer como soldados honrosos y valientes que han servido a la comunidad prestando servicios bélicos (Vicuña Mackenna: 1944: 39-40); esto no cambia en *TNC*, ambos tíos van a la guerra y uno muere, por lo que se siguen cumpliendo las bases del hipotexto. Esta línea argumentativa, que muestra la Guerra de Arauco como un evento perjudicial para la estabilidad de la Colonia, se halla en Vidal, quien refuerza la imagen de corrupción –que proviene del hipotexto– mediante la exposición de las ganancias económicas que la Quintrala extrae del enfrentamiento bélico (Vidal: 2002: 74-76). Valdivieso cambia la historia parcialmente; a la visión hipotextual agrega un nuevo elemento configurado por la participación que tuvieron los mestizos, hijos bastardos de los Lisperguer, en las filas españolas en la Guerra de Arauco. También muestra la relación que estos hijos ilegítimos tienen con su legado indígena y que, en un momento dado de la narración, se desentienden de lo español para unirse a la lucha mapuche con la que se terminan identificando (Valdivieso: 1990: 119-129). Así, con cierta reserva en el texto de Valdivieso, el corpus secundario repite el relato del hipotexto.

En *TNC*, en cambio, hay una confrontación de voces. Los Lisperguer hacen causa común con el sacerdote jesuita Luis de Valdivia para discrepar en

[46] Luis de Valdivia propuso una Guerra Defensiva (1612) que consistía en acabar con las campeadas que realizaban los españoles durante el verano, en las que destruían las siembras de los indígenas y los capturaban como esclavos. La Guerra Defensiva de Valdivia pretendía la cristianización por medios pacíficos, pero fracasó (Cruz Alonso Sutil: 2015: 136-137).

contra de la actitud general de los colonos. Luis de Valdivia, al argumentar a favor de la Guerra Defensiva, revierte la visión del indígena que observamos en el corpus secundario, por lo que se transforma en un aspecto novedoso dentro de la narración quintralesca que no había aparecido antes. Anteriormente, las voces de indígenas, esclavos y mujeres habían sido marginadas de la diégesis quintralesca –con excepción de Valdivieso–. A esta novedad del mitema se incorporan las voces excluidas y se adhieren también las voces de los tíos de Catalina, quienes objetan la forma en que los españoles guerrean y, en cambio, destacan la valentía y la hazaña indígena (Cf. *La Araucana*, *Arauco Domado*). El enfrentamiento de las partes gira en torno a un eje central saturado de simbología diurna (lo ascensional, lo espectacular y lo diairético). La guerra representa un combate en que el bando contrario es visto como un monstruo, en este caso, la presencia de los indígenas, quienes impiden el avance conquistador, es caracterizada por las imágenes diurnas. En contraposición a esta visión, encontramos el argumento de fray de Valdivia, que se relaciona con las imágenes de la inversión y la intimidad, esto es, cohesionar ambas culturas desde los puntos de referencias comunes:

> […] Si bien algunos de nosotros pensamos que los indios vivían en un estado de inocencia anterior al pecado original, algunos de ustedes los juzgan como a bestias salvajes, como verdaderos demonios con forma de hombres. Y como quien no está con nosotros es nuestro adversario, al enemigo palo y tente quieto […] al indio solo se le permite ser persona en la medida en que se someta a nuestras leyes, cargue con nuestros usos y costumbres, sea como nosotros […] Sin embargo, los indios tienen derecho a ser personas a su modo de ser personas […] las almas, que son libres, deben ser tratadas con amores, no con látigos y arcabuces. Deben conquistarse con justicia, no con guerras […] La guerra defensiva es la única forma de hacer de este reino nuevo, un mundo para compartir en paz y amor (*Catrala*: 56-58).

La opinión de Juan Rudulfo Lisperguer se adhiere hasta cierto punto a la del sacerdote, pues entendemos que Juan Rudulfo conoce la cosmovisión indígena; en efecto, su crítica está centrada en mostrar la forma bélica del español mediante imágenes diurnas heroicas teriomorfas:

> […] La guerra, esa guerra sagrada de la que tú hablas, padre, es un oficio de caballeros que, por desgracia, hemos tenido que vender a los comerciantes. Ya no existe la guerra por la guerra, el gran juego de los dioses mayores, como dicen los indios, ese ejercicio sagrado de los hombres, sino la guerra por el comercio, la guerra por el dinero […] Los araucanos son los últimos caballeros y negociar con ellos será perder el tiempo […] Pensarán que nuestros titubeos son simple debilidad y como buenos guerreros atacarán aún más fuerte. Son un pueblo que respetará a un vencedor, nunca a un predicador. Ellos no luchan por conquistas ni posesiones, padre, luchan por la nobleza (*Catrala*: 89-90).

Los argumentos del padre Luis de Valdivia pertenecen a la historia fáctica sobre la Guerra Defensiva. La visión que el sacerdote expone también es parte de la realidad histórica colonial. Los españoles y criollos habían mantenido una guerra ofensiva frente a los mapuche a tal extremo que en 1606 el cronista Alonso González de Nájera propone un exterminio total de los indígenas y una importación de esclavos africanos para repoblar la zona (Contreras Painemal: 2014: 94). A esta forma bélica se opone la Guerra Defensiva o espiritual que propugnan los jesuitas. En *TNC* se describen ambos bandos y los conflictos que se suscitan a raíz de la implementación de esa estrategia, ya que conlleva devolver ciertos territorios conquistados a manos mapuche, además de reconocer una derrota bélica frente a un enemigo asumido como un salvaje, inferior a lo español (Contreras Painemal: 2014: 95). Al mismo tiempo, en *TNC*, el tío de Catalina expone también otra faceta de la realidad, pues a pesar de que la Guerra Defensiva tenía como estrategia los parlamentos entre mapuche y españoles, este asunto, históricamente, fue una paz entre guerras, ya que los españoles, tanto colonos como sacerdotes, perseguían el sometimiento de los indígenas, asunto imposible debido a que la Guerra Defensiva favorecía el buen trato hacia estos (Contreras Painemal: 2014: 95-96). Luis de Valdivia, como lo demuestra abiertamente Gonzalo de los Ríos en *TNC*, se había ganado el descontento y las odiosidades de militares y autoridades civiles, pues llegaba a Santiago respaldado por el propio rey de España para implementar esta maniobra de paz. Observamos que este mitema quintralesco muestra la visión del conflicto desde la perspectiva indígena –en la voz de Juan Rudulfo (ver cita anterior)– y desde otro ángulo dentro del sistema colonial, representado por Luis de Valdivia.

Otro asunto que queda al descubierto es la forma y las causas de la guerra que incitan a ambos bandos. El tío de Catalina descubre dos aristas de la Conquista: por un lado, el español va para ganar fama y hacer fortuna, y por otro lado, los mapuche defienden su derecho al territorio propio. Bengoa (2003) da cuenta de la guerra ritual que efectuaban los indígenas como una forma de demarcación territorial de un grupo específico; estas guerras rituales tenían como meta mostrar mediante la "superioridad militar el dominio y el derecho a demarcar fronteras[47]" (Bengoa: 2003: 226). Todos los pormenores de la guerra indígena son una forma de rito en el que, desde principio a fin, se revelan formas ritualistas. Estas batallas despliegan un sinnúmero de elementos tanto heroicos-ascensionales, el himno bélico, las armas, entre otros, como también imágenes de la intimidad y el ciclo representadas en las creencias de que una batalla guerrera se lleva a cabo tanto en la tierra como en el cielo, es decir, es profana y sagrada a la vez, lo que engloba tantos sím-

[47] El *tinku*, forma simbólica de guerra en la América andina es un "acto ceremonial en que dos partes o grupos diferentes se enfrentan para renovar su enemistad, sus diferencias, su carácter opuesto" (Bengoa: 2003: 226).

bolos diurnos, en la puesta en escena de la guerra y, símbolos nocturnos, en el propósito del rito en sí. En esta escenografía nocturna del arriba-abajo se mueven los antepasados en una lucha homóloga a la que tienen los humanos; la relación que entabla el guerrero es tanto con el oponente como con sus propios antepasados (Bengoa: 2003: 227-228). Asimismo, el sacrificio propio y ajeno marca el aspecto íntimo de la guerra ritual, porque crea una unión entre lo humano y lo divino, por eso la guerra es una manera de reestablecer los lazos y el equilibrio quebrantados por la intromisión del extranjero en territorio propio, lo que, además, marca la simbología sintética de los ciclos y el retorno. Los indígenas tenían que restaurar el equilibrio entre lo humano y lo divino que se arraigaba en la posesión territorial, pues en esos límites físicos se daba la convivencia con lo divino, la que es imposible de mantener cuando los españoles invaden; es entonces que es necesaria la "expulsión sacrificial de los invasores"[48] (Bengoa: 2003: 244). Sin embargo, la guerra que trae el español es de sometimiento: trabajos forzados en las minas, principalmente, y si esto no ocurre, se extermina; lo que Juan Rudulfo llama una guerra de comerciantes, signada por la simbología diairética y teriomorfa.

Este es, entonces, el mundo cotidiano en que se mueve Catalina. La guerra constante en el sur, que repercute en la vida diaria de la Colonia santiaguina (*Vid. infra* 4.1) y no menos en la vida de Catalina, que tendrá que ver partir a sus tíos a Arauco. Al mismo tiempo, la rememoración escritural sobre este hecho vivido por la protagonista evoca una realidad histórica y social dicotomizada por las diferentes posturas políticas, religiosas y económicas que dominan la empresa colonial; al mostrar estas confrontaciones entre las ideologías reinantes, *TNC* difiere del corpus secundario, puesto que expone varios puntos de vista distintos.

3.2 El nacimiento contraventum de la heroína

Campbell (2008) no integra el nacimiento del héroe como un mitema heroico dentro de su estructura, aunque se refiere a él en su obra, específicamente en el capítulo "La infancia del héroe humano" (Campbell: 2008: 274-287); por ser un mitema quintralesco nosotros lo hemos adicionado como parte de la estructura del viaje heroico. Este autor explica que el humano-héroe tiene como propósito el restablecimiento de las conexiones con lo infrahumano, que es el sentido del viaje heroico. Este humano-héroe está provisto de ras-

[48] Bengoa explica que en la Araucanía se había generado una especie de "señorialismo" que suscitó una "clara conciencia en los jefes de su responsabilidad sobre el territorio […] Los jefes de los antiguos mapuche se desesperan frente a ello y acuden a todos los desafíos e incluso sacrificios personales con tal de resolver esa contradicción (Bengoa: 2003: 242).

gos sobrehumanos, incluso, desde su nacimiento, pues la heroicidad es vista como predestinada y no como adquirida, por lo que la vida del héroe se marca por una continuación de hechos milagrosos (Campbell: 2008: 274). Catalina se cría en medio de un mundo caótico, peligroso, y en este ambiente la protagonista halla los potenciales elementos tanto malignos como benignos que impedirán o facilitarán su travesía heroica.

Primeramente, debemos mencionar que en el hipotexto este es un asunto de menor relevancia. El historiador simplemente proporciona una fecha aproximada para el nacimiento de esta mujer –1604-1605– y lo menciona como ocurrido en la "*fúnebre* casa de sus antepasados" (Vicuña Mackenna: 1944: 81). Así pues, no es hasta la novelización de este hecho en *La Quintrala* (2009) de Magdalena Petit cuando este evento cobra un aspecto relevante, el cual se reiterará en novelas posteriores concediéndole un estatus mitémico por su reiteración y la carga de símbolos que presenta.

Tal como sucede con el héroe mítico descrito por Campbell (2008), el cual está rodeado de las principales características de predestinación que lo configuran como tal, en Petit, el nacimiento de doña Catalina de los Ríos y Lisperguer cuenta con estos componentes, pero invertidos y cargados negativamente. Su nacimiento involucra un destino marcado por la existencia de malos augurios que se manifiestan con la presencia de fenómenos [sobre]naturales, tales como un parto anticipado, lluvia, noche, invierno, perros aullando, truenos (Petit: 2009: 7-12), este último indicativo en las creencias populares de que el diablo está herrando a su caballo (Durand: 2005: 83). A este mal comienzo de la criatura se adiciona la muerte de la madre al momento de dar a luz. Este elemento de orfandad materna, que se traspasará a novelas posteriores, constituye una intertextualidad que retoma *TNC* (Cf. Pizarro: 2001). Pero mientras que en Petit la orfandad queda explicitada como una falencia que tiene repercusiones en la personalidad de Catalina, en *TNC* se prescinde de este rasgo, ya que la niña queda protegida, física y emocionalmente, por la nodriza indígena Tehuén o Teresa, la abuela materna, Águeda, y el tío indígena Huancamán. En Valdivieso, a diferencia de Petit y *TNC*, Catalina pierde a su madre en un momento tardío, pues relata que ella se vuelve la madre de su propia madre (Valdivieso: 1991: 118).

En *TNC*, Catalina nace y su madre muere después del parto, tal como en Petit. No obstante, la simbología que presenta Petit se apoya en las imágenes nictomorfas, teriomorfas y catamorfas (*Vid. supra* 2.1.2.1), consustanciales a la novelística que denominamos vicuñamackennista. Petit marca que la muerte de la madre es parte de los pecados brujeriles que la mujer ha cometido y pertenece a la categoría de una caída moral por los pactos con el diablo –figuración teriomorfa y catamorfa– (Petit: 2009: 10-11). Entre tanto, Vidal expone el mismo tipo de argumento agorero mediante la voz de la sirvienta Ramona: "vos viniste al mundo el año de la invasión de las langostas, cuando no quedó ni una espiga de trigo en esta tierra" (Vidal: 2002: 24). Esta alusión a las langostas se vincula a un tema bíblico (Cf. Éxodo 10:1-20)

y sugiere un mal augurio asociado a la octava plaga de Egipto con la que el Dios israelita castigó al pueblo egipcio. Este tipo de presagios son los que vienen a reforzar este primer mitema quintralesco en Petit y Vidal, porque, como expresa la cita y apunta Durand (2005), los insectos marcan, desde su animalización, el hormigueo, especie de agitación bulliciosa, que viene a reafirmar la presencia del mal, lo que se plasma en el evento del nacimiento de la protagonista.

Petit comienza su relato con la descripción del nacimiento de la Quintrala, situándose desde las imágenes diurnas de las Caras del Tiempo (*Vid. supra* 2.1.2.1), cuando describe la caminata de Magdalena, tía de la Quintrala, en una *noche nublada* de fina *llovizna*, en la que cuesta guiarse por la *oscuridad*. Magdalena comenta que tiene malos presagios y alerta sobre los *aullidos* de perros y la amenaza de ser un día *martes* (Petit: 2009: 7-9). Todas estas descripciones de ruidos, animales, tinieblas que representan oscuridad, "angustia, pecado, rebelión y juicio" (Durand: 2005: 94) conforman el preludio del relato y marcan la historia encauzándola hacia la muestra de simbología diurna: teriomorfa, catamorfa y nictomorfa; el atardecer, la noche, el crepúsculo son horas terroríficas, la oscuridad resguarda a los animales y monstruos maléficos e infernales que tienen la capacidad de apoderarse de las almas y los cuerpos humanos. De esta forma, la personificación de la Quintrala, asociada a este tipo de símbolos, se torna una representación lúgubre que la marca desde el momento de nacer.

En *TNC*, encontramos una carga simbólica diferente al narrar el nacimiento de la niña. La protagonista y narradora se posesiona de su propia historia al tratar su orfandad al mismo tiempo que repite casi textualmente parte del texto de Petit, a modo de recurso intertextual (Cf. Petit: 2009: 10-11). Al mismo tiempo hay diversas estrategias que lo distancian con respecto al intertexto de Petit. Primero, Catalina se rodea de un grupo interno familiar indígena –algo que se trasluce ya en Valdivieso–, así se rompe la estructura de Petit en la que la mujer se ve secundada por la esclava que practica brujería. La muchacha es asistida por su nodriza, Teresa/Tehuén y su tío Huancamán, este último reforzará la identidad cultural indígena en la protagonista (*Vid. infra* 4.6). Segundo, las condiciones climáticas que se narran en Petit se vuelven a usar parcialmente pero al mismo tiempo se alteran. La niña nace en pleno verano, de noche y contaban los sirvientes que fue una niña inquieta que: "se revolvía en la cuna […] [se] agitaba y emitía grititos quejumbrosos" (*Catrala*: 2008: 98), prácticamente la misma descripción se realiza en Petit (2009: 9), lo que evidencia la relación intertextual entre ambas novelas. En *TNC* se refieren, también, fenómenos [sobre]naturales: "se desató un zafarrancho de truenos y relámpagos no muy frecuentes en esa época del año. Relámpagos y explosiones marcaron mi nacimiento" (*Catrala*: 98). Esta exhibición inusual de los elementos de la naturaleza hace presagiar, ya no un carácter oscuro y tenebroso, sino sobrenatural/salvaje, distinto, alejándose de la descripción sombría e invernal de Petit (2009: 7-12), en la que dominan la

oscuridad tenebrosa, mientras que en *TNC* se trata más bien de la noche protectora y de la luminosidad heroica de los relámpagos.

El verano, estación del año que se opone por complementariedad al invierno, remite a las imágenes sintético-cíclicas del régimen nocturno, pues es parte de una fase cíclica natural que representa la culminación de la vida expresada en la fertilidad de la tierra y sus elementos. En *TNC*, el verano se ve marcado por los truenos, los relámpagos y la noche: el ruido del trueno y la luz del relámpago son fenómenos meteorológicos que se pueden asociar a figuras tanto teriomorfas –como se ha descrito en Petit– o ascensionales, diairéticas y espectaculares, como las interpretamos en *TNC*, porque el trueno y el relámpago se vinculan a la fuerza y el poder heroicos, pero también, según la mitología de creación de los mapuche, el trueno y el relámpago son hijos de la Luna (Montecino: 2015: 183), por tanto, asociaciones a la Gran Diosa; estos dos fenómenos naturales se repetirán en otro mitema quintralesco (*Vid. infra* 4.3.5):

> [El rayo] es fuego celeste en su forma activa, de terrible dinamismo y efectividad […] es el símbolo de la suprema potencia creadora […] De otro lado, la luz del relámpago se relaciona con la aurora y la iluminación […] El rayo se considera emblema de soberanía. El rayo alado expresa las ideas de poder y celeridad […] el rayo expone […] la acción de lo superior sobre lo inferior (Cirlot: 2016: 385-386).

Los relámpagos, rayos y truenos, según la cosmovisión mapuche, son también los atributos del *Pillán*, manifestación sobrenatural del señor de la lluvia, el viento, las nubes y las erupciones volcánicas. La creencia en este ser se asociaba a que cuando un cacique moría, emigraba al otro mundo para convertirse en *Pillán*, jefe de los muertos de su propia familia (Foerster: [1993] 1995: 52); lo que podría, incluso, aludir a la madre que muere esa noche, quien hubiese sido la futura cacica de Toda el Agua (*Vid. infra* 4.5.4). Asimismo, se interpreta como la luz recta y acertada de la moral del héroe. Así, la luz del relámpago/rayo se traslada, por isomorfismo, a la espada, a la ascensión del héroe y su victoria frente a un enemigo. Estos símbolos diurnos dan cuenta de la predestinación del personaje, el cual tiene que cumplir un cometido futuro (*Vid. infra* 4.6). Según la explicación de Campbell (2008) al calificar a una figura histórica real de héroe, los que crean la leyenda también se encargarán de inventarle aventuras apropiadas, tales como "jornadas a reinos milagrosos" (Campbell: 2008: 174); aunque en narraciones anteriores la Quintrala ha sido emplazada dentro de parajes tenebrosos y malignos, en *TNC* ocurre lo inverso, ya que su nacimiento adopta características misteriosas y mágicas, en vez de lúgubres y malignas. De este modo, la irrupción de los fenómenos naturales implica una transgresión al mitema según es narrado en Petit en cuanto que el nacimiento de Catalina vaticina en *TNC* el sentido heroico –ya no agorero– como rasgo crucial de la protagonista.

Como ya adelantamos, a pesar de las diferencias en la configuración de las estructuras simbólicas que se ven entre Petit y *TNC*, esta última adopta partes del discurso presentado en Petit. Veámos ambos pasajes comenzando por nuestro corpus primario:

> […] La Josefa sacó del bolsillo un enorme pañuelo, esparciendo un olor picante a tabaco que se sumó al enervante sahumerio. Luego se acercó a Mariana, que todavía se afanaba frente al lecho, para decir quedamente:
>
> —No siga, amita, es inútil. Hay contra que no se puede vencer. Ya le diré por qué […]
>
> Tenía razón la negra, era inútil todo esfuerzo. El rostro gris de mi madre y el ronquido que se le escapaba espasmódicamente del pecho anunciaba lo mismo que el aletear del pájaro nocturno (chuncho) y los lejanos aullidos de los perros […]
>
> — ¿Por qué dices que hay contra y que no se puede vencer? ¿Qué otra bruja sabe aquí más que tú, ah? ¿Dime dónde hay más poder que en esta casa? ¡Habla! ¡Habla pronto! […]
>
> —Es que esto, señorita, ya no es cosa del diablo. Es castigo de Dios. Recordará, amita […]
>
> — ¿Y qué tienes que acordarte tú, jetona intrusa? —exclamó mi tía en tono bajo y tembloroso […] (*Catrala*: 99).

Para cotejarlo con la novela de Petit:

> […] Sacó del bolsillo un enorme pañuelo, que esparció olor a tabaco […] Luego se acercó, insinuante, a doña Magdalena y despacito le dijo:
>
> —No siga, mi amita, es inútil; hay "contra" que no se puede vencer; ya le diré después por qué […]
>
> Tenía razón la Josefa; es inútil todo esfuerzo; el rostro gris de la enferma y el ronquido que se escapa espasmódicamente de su pecho anuncia ahora la proximidad de la muerte, que el aletear del chuncho y los ladridos lamentosos de los perros habían hecho presentir […]
>
> — ¿Por qué dices que hay "contra", y que no se puede vencer? ¿Qué otra bruja sabe aquí más que tú? ¿Adónde hay más poder que en esta casa? ¡Habla, habla pronto! […]
>
> —Es que esto ya no es cosa del Diablo, es castigo de Dios. Recordará, mi amita, cuando misiá Catalina nos obligó a ayudarla para embrujar al mocito aquel… […]
>
> — ¿Y tú qué tienes que acordarte de eso, jetona intrusa? —profirió en tono bajo y tembloroso doña Magdalena (Petit: 2009 [1932]: 10-11).

En estas citas se presenta una forma de intertextualidad que interpretamos como la reproducción que respondería a crear una interrelación entre la obra literaria anterior y la actual como una forma de dar una continuidad del mito quintralesco. Esta intertextualidad, al utilizar trozos, copias, de aquel texto literario, cumple la función de reconocer los elementos que convierten al personaje en una figura mítica, lo que posibilita, además, la perpetuación del mito. Otro elemento que también pertenece a esta repetición intertextual es la presencia del personaje de la negra Josefa (*Vid. infra* 3.3.4).

Un elemento diferenciador significativo entre los párrafos citados es que mientras Petit cuenta la historia focalizándola desde un narrador heterodiegético, mientras que en *TNC* la narradora se apropia de esta información para darle un vuelco a la historia como una especie de relato de defensa y justificación –pues ella es la última persona que queda para contar parte de la historia de los picunche[49]– lo que transforma la manera de percibir al personaje, pues el narrador autodiegético apela al reconocimiento de su subjetividad. Catalina de los Ríos y Lisperguer pasa de ser una figura violentada por la escritura vicuñamackennista, mediante la adjetivación que construyó un relato habitado por una "figura simbólica paroxística"[50] (Grau: 2005: 261), a una Catalina que reivindica su historia por medio del mismo discurso que la demonizó (*Vid. infra* 5). De esta manera es como la narradora narra su propio nacimiento: "Así fue como nací de la muerte, entre malos augurios y sortilegios, cercada por la noche, entre el centro del monte y la tormenta" (*Catrala*: 2008: 100); esto nos descubre una visión de los eventos que, aunque configurada con los mismos elementos de Petit, se transforma por el hecho de constituir una cita intertextual en boca de la propia protagonista-narradora. La 'objetividad' conseguida por el uso de un narrador heterodiegético en Petit, es sustituido por la 'subjetividad' de la protagonista que repite la forma en que su propio nacimiento ha sido narrado el curso de la tradición literaria sobre su persona.

Debemos subrayar que el mitema del nacimiento del héroe difiere en el caso de Catalina, pues su historia se aparta radicalmente del héroe solar durandiano y del tradicional del mito presentado por Campbell (2008). El nacimiento de Catalina, corresponde en *TNC* (*Catrala*: 2008: 98-101) a lo que Durand (en Thomas: 1998: 128) denomina una heroína sacrificial o trágica, representada por el arquetipo de la Gran Diosa que asume un rol protector y defensor. Durand (en Thomas: 1998: 128) explica que, independientemente del tipo de héroe, ya sea este solar o sacrificial, la aventura del héroe, en su iniciación, tendrá que emerger de su intimidad acogedora para luchar por su separación y obtener un espacio de identificación. Este héroe pertenece a otro tiempo, es al menos hijo de un rey, y para agigantar sus cualidades se ve enfrentado a un mundo debilitado; en este ambiente su herencia deviene un privilegio (Durand: 1971, 2013).

Así, por una parte, la heroína de *TNC* nace en el seno de una de las familias más poderosas de la Colonia chilena, lugar convulsionado por los cambios y los conflictos sociales, económicos, culturales, políticos, militares,

---

[49] O "gente del norte", parte de la etnia Mapuche. Se ubicaban en el *Pikunmapu*, desde el Aconcagua hasta el Maule y entre los ríos Choapa e Itata. Este grupo se asimila al Imperio inca (Faron: 1955: 134-135; Faron: 1960: 239; Collier y Sater: 2004: 4).

[50] Esta figura está situada en la "memoria del exceso, a la que le son remitidas las asociaciones más convencionales respecto de lo femenino: el poder de la mujer connotado con el signo de la maldición, la sexualidad libre y su condenación (Grau: 2005: 261).

religiosos y étnicos. A este mundo llega Catalina de los Ríos y Lisperguer con un legado económico, político, social, cultural y étnico divergente. Catalina pertenece a un linaje aristocrático por partida doble: por parte materna es bisnieta y nieta de cacica, con un bisabuelo y un abuelo alemanes que fueron pajes de los reyes de España (Vicuña Mackenna: 1944: 19-34); de ellos hereda una gran fortuna material, social y política; por parte paterna, es nieta de conquistador español, con un padre corregidor de la capital de la Colonia y una abuela paterna –supuesta amante de Pedro de Valdivia, fundador de Santiago– llena de riquezas materiales. Este trasfondo familiar la sitúan en un nivel único, pues en ella se conjugan la riqueza material que le proporciona poder económico y político, en tanto que su mezcla étnica la hace también distinta, pues pertenece a dos razas, culturas y religiones distintas. Por otra parte, también está marcada por las transgresiones familiares: su abuelo materno (*Vid. infra* 4.5.1) y su abuela paterna (*Vid. infra* 3.3.3) fueron acusados por la Inquisición, su madre y una tía materna fueron denunciadas por intento de homicidio del gobernador de Ribera (*Vid. infra* 3.3.2). Todos estos motivos, socialmente favorables y desfavorables, se destacan a través de toda la literatura quintralesca dándole al personaje ese halo de grandeza; estos atributos no difieren en ningún sentido en *TNC*, pues el hipotexto continúa siendo reproducido a través de las relaciones intertextuales con el hipotexto y la tradición literaria quintralesca. El adueñamiento de elementos narrativos de la fábula hipotextual hace que el mitema sea reconocible por su relación con la tradición literaria sobre el personaje pero, al mismo tiempo, le permite al autor reformular este mito desde la perspectiva de la propia protagonista, con lo cual apela a un nuevo enfoque interpretativo.

Un tercer aspecto que queremos destacar en la narración del nacimiento de Catalina está vinculado al signo de la brujería. La estigmatización que acompaña al nacimiento de la hija, sobrina y nieta de una "bruja" queda manifestada entre líneas en el diálogo entre la negra Josefa y la tía de la recién nacida (ver cita anterior) (Petit: 2009: 11). El tema no acaba ahí, puesto que Catalina cuenta con una abuela paterna de quien no solo hereda las riquezas materiales sino también su relación con la herejía y la brujería (*Vid. infra* 3.3.3). Además, la gran huella de la brujería viene dada, sin duda, por la herencia indígena (Cf. Lee: 2007: 105). Así pues, la brujería es otro elemento que signa el nacimiento de Catalina y que será considerado como un mitema quintralesco, en cuanto que es recurrente en toda la literatura que nos ocupa. Este aspecto en la narración del nacimiento de Catalina que se vincula a la brujería, tiene tal importancia que lo examinaremos en el siguiente apartado.

3.3 Mitema quintralesco, la brujería

Este mitema aparece unido, en cierta extensión, al nacimiento del personaje –por las características agoreras– y está sujeto a la herencia femenina que se reitera en todas las novelas quintralescas. No obstante, antes de proceder con el análisis debemos explicar los conceptos de brujería y sus ramificaciones culturales.

Los términos brujería y bruja son bastante recientes en la Historia; a esto se agrega, además, una distinción entre lo que se entiende como un brujo y una bruja. El rasgo que una bruja y un brujo tienen en común es haber pactado con el demonio; el resto de la descripción y la percepción general alude, exclusivamente, a la bruja, quien por medio de este trato con el diablo puede realizar acciones extraordinarias, algo que no aparece en la definición de brujo. Entre tanto la brujería se identifica como la práctica supersticiosa asignada a las brujas (Callejo: 2008: 28). Toda esta información se debe al triunfo del cristianismo, el cual desplaza los sistemas de creencias anteriores a la categoría de demonios y diablos (Caro Baroja: 2015: 82-83); esto implicó que el Paganismo, en el que se inserta la brujería, quedara subordinado a una creencia siniestra, torcida e inferior (Caro Baroja: 2015: 121). La palabra bruja hace su entrada en el diccionario en la Edad Media[51]; se trata de un término posterior al concepto de hechicera. Callejo (2008) realiza, además, una distinción entre la bruja folklórica y la bruja satánica: la bruja folklórica es una mujer "sabia, hechicera, pagana, adivina, redomada, con poderes visibles y con domicilio desconocido" (Callejo: 2008: 33), mientras que la bruja satánica es una invención del cristianismo que surge en el siglo XIII (Caro Baroja: 2015:132-133). Anterior a este tiempo existían las hechiceras, las adivinadoras y los seres femeninos monstruosos, alados, vampíricos, entre otros, que pasaron a formar parte integral de la configuración de la bruja; la magia, antes del cristianismo, también era castigada cuando se usaba en perjuicio de la comunidad (Caro Baroja: 2015: 50-81, Valenzuela: 2013: 19).

La bruja, como la reconocemos hoy en su acepción satánica peyorativa, condensa también los atributos de la hechicera o bruja folklórica. A las características explicadas en los párrafos anteriores adicionamos, como la peculiaridad, el pacto con el diablo (Caro Baroja: 2015: 120-121, 126-127). Este asunto demoníaco, que vendría a caracterizar a una bruja, pasó por una argumentación eclesiástica que pretendía suprimir las formas paganas –practicadas principalmente por mujeres– que perduraban en ritos y ceremo-

[51] "En el *Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas se define el término de bruja aludiendo a *bruxa* […] El antropólogo Carmelo Lisón Tolosana esclarece un poco más el asunto y nos dice que su origen hay que buscarlo en el siglo XIII y además tiene su carné de identidad pirenaico. [Aparece] sobre el año 1287, con el término bruxa en un vocablo latino arábigo y su significado equivale a súcubo o demonio femenino" […] (Callejo: 2008: 29).

nias de la clase social baja, clase que se decía cristiana. Este grupo eclesiástico concibió que todo conocimiento sobrenatural que no era expresado a través de la Iglesia y su Clero, era información proveniente del diablo. En un comienzo, el poder de las prácticas mágicas no fue considerado un peligro, eran toleradas, y a veces, levemente castigadas. La misión del Clero se centró, en un momento dado, en erradicar el poder que sostenían las mujeres en la tradición pagana, consideradas por el pueblo como "sabias, curanderas o maestras que de algún modo habían tenido acceso a un poder divino. Se abrió una cruzada en contra de la mujer […] contra los restos de paganismo y contra las asechanzas del diablo" (Callejo: 2008: 35). La hechicera se convierte en la bruja, devota del diablo, blasfema ante los ojos de la Iglesia y de Dios. No obstante, hechicería y brujería no son sinónimos, la brujería es un fenómeno inventado, una forma de religiosidad casi antinómica de lo cristiano, mientras que la hechicería es una forma universal de creencias que existe desde tiempos inmemoriales. Pero lo que ha quedado en la memoria colectiva de la gente es la fusión de estas dos clases de mujeres que fue creada durante la Edad Media y perpetuada por las persecuciones inquisitoriales de entonces, y luego, por la literatura (Callejo: 2008).

3.3.1 La bruja, el lado oscuro de la Diosa Negra

El arquetipo fundamental del que emana la simbología de la bruja es la Gran Diosa (*Magna Mater* o *Alma Mater*) que preside en el inconsciente colectivo humano como una representación esencial que reina sobre la vida y la muerte. De ella proceden una variedad de manifestaciones femeninas tanto bienhechoras como perniciosas, pues esta Gran Diosa arquetípica consta, inherentemente, de fuerzas contradictorias; tiene un aspecto positivo y otro negativo, siendo ambas polaridades partes esenciales del arquetipo (Campbell: 2013: 6-7, Moxnes: 1995: 75, Neumann: 2015: 3-4). Esto quiere decir que trasciende la dualidad para transformarse en una "lógica de coherencia antagonista" (Durand en Ortíz-Osés: 2012: 97), pues se trata de una complementariedad de los opuestos. Sin embargo, la cristianización del mundo polarizó las características de esta Gran Madre arquetípica, 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; ambos rasgos han recaído en la figura de la mujer, quien puede personificar tanto a la figura de la Virgen como a la imagen de la bruja (Moxnes: 1995: 75-76, 163), en otras palabras, la configuración de la Diosa Negra (*Vid. supra* 2.2) se transmuta en su aspecto sórdido para convertirse en la bruja.

Como ya hemos mencionado, el mitema de la brujería en el personaje quintralesco se origina en las cartas del obispo y se cristaliza en el hipotexto (*Vid. Supra* 1.3.1), el cual relata que las Lisperguer eran mujeres que vivían

como malditas, porque la brujería es el estigma que yace latente en la familia de la Quintrala (desde la leyenda oral pasando a los textos escritos):

> […] extraña raza, generatriz de la nuestra, que produjo a la vez héroes y monstruos, ángeles y harpías. Porque desde ahora mismo anticipamos que el ilustre Juan Rodulfo Lisperguer, el héroe y mártir de Boroa, era tío de doña Catalina de los Ríos, y fue sobrina suya otra noble dama que llevó su nombre y que mereció ser llamada 'la Santa Rosa de Chile': doña Catalina de Amaza y Lisperguer […] aquella memorable *Quintrala* [sic], suspendida todavía en las puertas del eterno castigo, y cuyos días, tan oscuros como sus delitos **[…]** lanzada doña Catalina en la pendiente del mal (Vicuña Mackenna: [1877] 1944: 15-16, 90).

La adjetivación que usa el historiador en la cita reproduce los símbolos de las bestias, las tinieblas y la caída que encarna el personaje quintralesco (monstruos, harpías, pendiente del mal). Al mismo tiempo, destaca la segunda categoría de imágenes heroicas (o esquizomorfas) que refiere, en la cita, a la simbología ascensional, representada por la presencia de los "ángeles" (mujeres de generaciones posteriores que reivindicarán a su antepasada), la espectacularidad y la diairética que se muestra mediante las acciones de los héroes de la familia (ilustre, héroe, mártir). Así, la cita sintetiza los símbolos diurnos desde la faceta que representan tanto las Caras del Tiempo (*Vid. supra* 2.1.2.1) como sus imágenes heroicas. Esta simbología se seguirá repitiendo en las obras literarias, a la que se integrarán otros personajes femeninos –pertenecientes a la marginalidad–.

De este modo, doña Catalina estaría predestinada, por mujer y por tener sangre indígena, a continuar aquellas costumbres de sus antepasadas, porque, como escribe Vicuña Mackenna, a esas mujeres se les atribuían:

> […] 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: 74).

En las dos citas anteriores descubrimos tres cuestiones. Primero, vemos que los elementos que relata Vicuña Mackenna aparecerán en las novelas, por ejemplo, el duende, los encantos, los brujos son componentes que se repiten en Petit, Vidal y Valdivieso. Segundo, nuevamente confirmamos lo que Callejo (2008) escribe sobre las convicciones que perviven respecto de la brujería y las brujas. Observamos que Vicuña Mackenna hace referencia a aquellas características que corresponden tanto a la hechicería como a la brujería. Tercero, vemos cómo el historiador involucra en esa postura aspectos culturales y religiosos indígenas, los que interpreta con su mirada eurocéntrica,

puesto que el *Pillán* fue interpretado, según los religiosos de la Colonia, como la correspondencia con el diablo cristiano; sin embargo, esta entidad nada tenía que ver con aquella imagen eclesiástica (*Vid. supra* 3.2). Una segunda intención que se deduce de las citas es que, al incluir la cultura indígena dentro de esta conceptualización, la desvaloriza, reduciéndola a meras supersticiones. Así, comprobamos que, según Vicuña Mackenna, la brujería de doña Catalina tiene un doble origen: femenino, por parte de la abuela paterna (*Vid. infra* 3.3.3), pero, por sobre todo, se identifica con lo indígena de su familia materna.

En concreto, la figura de la bruja, ese ser sangriento y destructor asociado al inframundo y la muerte, tiene sus raíces en las deidades de las mitologías arcaicas, se remonta a épocas precristianas –aunque el término se adscribe a la Edad Media–, ya en las antiguas Grecia y Roma se las temía (Purkiss: 2013: 1). Esta imagen pagana –que se fundamenta en Vicuña Mackenna– la encontramos en Petit en la escena en que Catalina niña practica la autoflagelación. Petit explica que este es un rasgo predeterminado por las circunstancias étnicas y socioculturales de la protagonista, tal como lo expone Vicuña Mackenna (1944: 85, 121):

> […] 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 observamos cómo Petit continúa la perpetuación de esa imagen peyorativa, y acentúa este rasgo de malignidad en la protagonista al describir un acto masoquista cometido por la niña Catalina. Petit proyecta la idea de que la niña trae el mal incorporado, primero porque nace bajo augurios nefastos, y segundo, por venir de una estirpe de brujas, por eso le es fácil cometer aquel sacrilegio de azotarse frente al altar cristiano. Aunque el texto relata previamente una procesión en la que los azotes y la sangre son parte de un ritual católico, al repetirlo Catalina en la soledad de la noche y lejos de la vista humana, se traduce en un acto pagano que infringe la santidad de un lugar consagrado a Dios. Petit reproduce este tipo de descripciones brujeriles durante el relato, y siempre reiterando esta oposición Dios-Satán (Cf. Llanos: 1994), donde el sacerdote Figueroa personifica a Dios y Catalina, al diablo, lo que se refuerza al quedar la focalización en 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).

En esta cita verificamos la dicotomía que presenta Petit entre el bien y el mal, y la lucha que la protagonista emprende, en un comienzo, frente a esa supuesta maldad innata en ella, que no logra vencer (Cf. Llanos: 1994). Aquí, el narrador heterodiegético le cede la palabra a la protagonista, lo que implica un cambio de focalización que refuerza el mal, pues es la propia voz protagónica la que confirma este rasgo. Esta perspectiva enfrenta la simbología de lo diurno, donde Fray Figueroa es el héroe/ángel que desempeña la función de salvador de Catalina, la mujer poseída por el demonio contra el que el sacerdote lucha. Catalina es, simultáneamente, la materialización de los símbolos nictomorfos, catamorfos y teriomorfos, ya que al ser habitada por el demonio se encuentra bajo la influencia de un ente malvado que exterioriza su poder mediante la forma física de Catalina, por ejemplo, en las posesiones de que es víctima desde la infancia (Petit: 2009: 26-28). Debemos recordar que uno de los argumentos eclesiásticos, para reconocer a una bruja, era el pacto diabólico, el que también aparece nombrado en Petit (2009: s/p). Se lee en la cita anterior que Catalina se refiere al sacerdote como habitado por un ángel. Durand (2005) explica, a este respecto, que los ángeles son una derivación de las imágenes del pájaro y sus alas, símbolo que pierde su animalidad para devenir en un símbolo de ascensión y espectacularidad (Durand: 2005: 137), ya que el ala, al representar el vuelo, se sublima en una elevación moral y trascendental, asunto explicitado en el comportamiento del cura, que simboliza la purificación del espíritu. Entonces, el sacerdote es representativo de lo angélico de la visión cristiana que expone Petit, como un agente purificador frente a la mujer mancillada. En cambio, Catalina se complace con ser un ser maligno, lo que evidencia implícitamente un pacto con el demonio, acto herético, pues se ha entregado al diablo por voluntad propia (Cf: Baroja: 2015; Callejo: 2008).

Catalina condensa la carnalidad, la exuberancia, la sexualidad desenfrenada mediante su forma física (*Vid. infra* 3.3.5) y su comportamiento; es un ser monstruoso que, a diferencia del cura, manifiesta su maldad como un medio de placer y ejerce el poder que esta entidad maligna le ha otorgado mediante sus convenios y sus prácticas brujeriles:

> […] No, no era posible volver a las brujerías prohibidas por el santo…y menos emplearlas contra él… […] En la tibia neblina de humo amargo que se esparce diáfana, perfumada de paqui y de benjuí, tres brujas que cumplen extraños ritos proyectan sus siluetas negras […] La Josefa saca entonces de su seno un diminuto envoltorio. Catalina de los Ríos se arrodilla ante ella, y la india Isabel dibuja en el suelo unos signos cabalísticos (Petit: 79-81).

Aquí, observamos, primero, la proclividad al mal; segundo, vemos la corroboración del hipotexto de que es el elemento femenino el que se inclina a las fechorías demoníacas que, en este caso, están personificadas, por partida

triple: en la esclava, la india y la mestiza, es decir, toda mujer otra. Aquí la dicotomía de oposición no se evidencia solo en el contraste positivo/negativo, sino que es encarnada por la diferencia étnica. La protagonista reconoce su debilidad hacia las artes oscuras, lucha contra ellas por mantenerse cerca de la bondad que el cura le intenta traspasar y fracasa, tal como lo argumenta Vicuña Mackenna, ya que Catalina cederá al poder del mal practicando un ritual junto a las sirvientas, Josefa, la africana, e Isabel, la india. Subrayamos que el hipotexto y la novela incluyen elementos culturales indígenas y africanos que son catalogados como encarnaciones del mal.

De la misma manera, la novela *El Inquisidor* condensa en su diégesis, justamente, esta misma argumentación. El inquisidor ve con una mirada colonial a la Quintrala y asume que todos los males de la Colonia proceden de la cultura indígena:

> […] se trataba de una mujer que justificaba su lascivia en las costumbres ancestrales de las tribus […] Su herejía, su perversión, su perseverancia en el error parecen haber sido forjadas por generaciones […] pero sus pecados, su escuela del mal y las secuelas de la abominable liviandad de sus costumbres no han envejecido […] Sus encantamientos, pecados y herejías están aquí […] (*El Inquisidor*: 2008: 27).

En *El Inquisidor* se plasma el discurso hipotextual en su máxima expresión; las imágenes en la cita son tajantes, figuraciones nocturnas del mal con sus monstruos y tinieblas encarnadas en Catalina (*El Inquisidor*: 2008: 25-26, 51, 105, 119-120, 158-159, 198-199).

Vidal, por su parte, muestra desde un comienzo a la protagonista en su papel de bruja. Esto es descrito cuando Catalina se refleja en un espejo y la imagen que rebota es la de la Condesa Elisabeth Báthory, acusada y condenada por la muerte de un sinnúmero de jóvenes, y la de Fausto (Vidal: 2002: 17-20), personaje asociado a la nigromancia; indiscutiblemente, ambos pertenecen a los clásicos de la literatura, posterior a la época de la Quintrala, lo cual representa, además, un anacronismo en la obra. No obstante, la mujer no siente ningún tipo de vacilación o lucha en contra de este aspecto de su personalidad; por el contrario, el relato es una rememoración de diferentes momentos de su vida y las relaciones que ha tenido con sus seres cercanos; los actos brujeriles son escenificados como un decorado en la historia que refuerza la brujería en el mito quintralesco. Este rasgo se vuelve peyorativo cuando se presenta en las conversaciones de los parroquianos, quienes comentan, por ejemplo, que la Quintrala mantiene una conexión con el diablo: "Dicen que el mismo Malo le puso Quintrala, porque su cuerpo se conecta con la tierra, con el temblor, el temporal, el viento y las aguas […]" (Vidal: 2002: 9). Volvemos a identificar la mirada polarizada cristiana sobre las representaciones del diablo y las creencias paganas que se reproducen en elementos naturales y en la mujer. Al ligarse la maldad del demonio a los

componentes de la naturaleza, también se incorpora a estos la condición femenina mediante la correspondencia con la bruja, puesto que el cuerpo femenino se imbrica a estos fenómenos como una continuación, ya que, como expresa Barthes: "hay una afinidad entre la Mujer y la magia […] esta afinidad es física, y la Mujer concuerda con la Naturaleza por el ritmo sanguíneo" (Barthes: 2003: 161), por los menstruos y por el peligro que implica la sexualidad, lo cual desemboca en una imagen misógina (Durand: 2005:108). Estas nociones simbólicas de la femineidad nefasta representan una asociación de imágenes traída por los colonizadores y trasplantada a las creencias culturales del continente americano. A este respecto indica Salinas (1994) que las condiciones de vida durante la Colonia y la religión impusieron normas estrictas a las mujeres por parte de la Iglesia; la mujer ideal debe acatar el modelo de la "mater dolorosa", sacrificarse y sufrir; se vuelve a encarar la imagen de la Gran Madre en una de sus fases polarizadas.

Históricamente, la diferenciación entre la brujería y la hechicería se pierde (*Vid. supra* 3.3), por lo que esta sutileza tampoco aparece ni en el hipotexto ni en la literatura quintralesca. Así, en el corpus secundario se habla indistintamente de brujería y hechicería, y los textos conservan y resaltan las características inherentes a la bruja. La brujería demanda, en primer lugar, un pacto explícito con el diablo (*Vid. supra* 3.3); este tema aparece insinuado en el hipotexto y novelado en Petit. La negra Josefa transmite a Catalina el conocimiento de pactar con el diablo, algo que la protagonista realiza al final de su vida, lo que conllevará a su perdición (Petit: 2009: s/p): "todos sus inmensos bienes los lega a su rescate del pacto con el infierno (Petit: 2009: 138). Ya dijimos que en Vidal las prácticas y los rituales brujeriles son un decorado escénico que para la protagonista no significan ningún juicio moral ni valórico, sino que son, simplemente, parte de su vida cotidiana. La actitud valórico-moral es ejercida por los hombres que hablan de un pacto satánico: "[…] le vendió el alma al diablo […] su poder nace de besar el trasero al demonio […]" (Vidal: 2002: 9-11, 74). El pacto con el diablo es un acto herético, como ya mencionamos, pues la mujer debe renunciar y renegar de Dios, por lo que este contrato demoníaco es considerado el peor de los actos, mientras que otros actos criminales eran vistos como de menor importancia.

Una segunda característica que se le atribuye a las brujas, a diferencia de los hechiceros, que practicaban su arte limitándolo a procedimientos mágicos por medio de pociones, encantamientos o el uso de hierbas, es el poder de volar, transformarse en animal y gobernar los fenómenos de la naturaleza (Callejo: 2008: 93). Valdivieso expone este tema del pájaro y el vuelo, mediante la voz del narrador heterodiegético, relacionado con las acusaciones del asesinato de Enrique Enríquez: "Dicen que […] la misma que se veía concurrir de noche a la casa del caballero, para dejarla de madrugada volándose de pájaro" (Valdivieso: 1991: 27). Constatamos que el pájaro y el vuelo se hacen presentes desde la estructura de los símbolos diurnos, por lo que tiene un sesgo despectivo y monstruoso. Al contrario de lo que se vio antes

sobre estos símbolos, que estaban encarnados en la figura del sacerdote en Petit simbolizando el aspecto heroico de la espectacularidad y la ascensión, en Valdivieso, el pájaro y el vuelo asumen un carácter ominoso; ya no representan la elevación moral y espiritual, sino que son una figura teriomorfa y nictomorfa, que en este caso, además, introducen las representaciones culturales indígenas del ave agorera, el *chonchón*[52] (*Vid. infra* 4.5.4). Catalina vuela transformándose en un ave nocturna que, según la cultura indígena, representa al *kalk'u* o brujo mapuche[53], pero que también tiene raíces en las creencias populares europeas. Así lo exponen Caro Baroja (2015: 75-76) y Callejo (2008:: 49) al decir que en la Antigüedad Clásica existía la creencia de que ciertas mujeres tenían la facultad de volar, transformarse y transformar a otros en animales[54].

En el capítulo "Tedeum" de *Catrala* (2008: 46-58) existen dos momentos importantes asociados con la brujería: uno relacionado con la colectividad y otro con la historia personal de la protagonista. En el primero, las descripciones sobre magia y encantamientos, ligados a formas de brujería, se concentran en las tradiciones españolas traídas por los conquistadores, por ejemplo, se nombra al Diablo Cojuelo[55], lo cual denota costumbres y ritos relacionados con el paganismo, al que la gente común se entrega para practicar "todo tipo de magias y encantamientos" (*Catrala*: 2008: 47). La fiesta religiosa cristiana de San Juan Bautista es, también, la celebración del año nuevo mapuche: *Wetripantu*. Este acontecimiento, perteneciente a la cultura y religiosidad indígenas, fue asociado a las prácticas demoníacas por las autoridades españolas, por tanto, las descripciones de la narradora dan cuenta de la superposición de estos dos mundos, no solo en su vida personal, sino también en la vida social del pueblo, en la que se mezclan y se confunden los

---

[52] Ave mitológica de la cultura mapuche, dícese que tiene cabeza de hombre, brujo, y cuerpo de ave (Montecino: 2015: 227).

[53] "According to Mapuche logic, sorcerers have contracts with evil spirits who offer them wealth and prestige in exchange for Mapuche souls, lives, and life forces in the form of blood, breath, flesh, or semen. Sorcerers' wealth and prestige incite the envy and jealousy of others. Kalku bewitch victims through ritual incantations; poisoning (illeluwiin); manipulation of a person's hair, nails, clothing, or belongings (infitun); or the hexing of scrapings taken from the victim's footsteps or a place where he or she has sat (punon-namun). Kalku may also send their evil spirit helpers (wekufe) to seduce victims, attack them, and suck their blood and life substance. Sorcerers manipulate these spirits as well as the chon-chon (evil bird or flying kalku's head), the piwichen (winged serpent), fireballs (cherrufe), and whirlwinds (meulen) to invade a person's homestead and land" (Bacigalupo: 2005: 319-320).

[54] "Ya Cervantes traza la silueta de la bruja con humor, en *El coloquio de los perros*" (Caro Baroja: 2015: 314).

[55] "En el ámbito específico de los estudios ibéricos, se ha presentado repetidamente al diablo cojuelo como figura emblemática por antonomasia de esta "demonología folklórica" o pandemónium menos, llegando los estudiosos […] a hacer de él un prototipo ideal del diablo "popular" hispánico, a medio camino entre lo fantástico y lo irónico, a tenor de la desenfadada visión suministrada por Vélez [de Guevara]" (Tausiet y Amelang: 2004: 106).

rituales místicos-religiosos y las prácticas supersticiosas coloniales. Un ejemplo concreto de esta yuxtaposición religioso-cultural se presenta en la historia de la flor de la higuera. La higuera suplantó al *rehue*, tronco (árbol) sagrado mapuche, adornado con ramas de canelo y por el cual la *machi* sube –siete peldaños–, como la representación de un *axis mundi*, el centro u ombligo que conecta las diferentes regiones del cosmos con el fin de regenerar la vida (Eliade: 2004: 271). Este árbol adquirió connotaciones demonizadoras por parte de la Iglesia, porque desde el "púlpito se demonizó a los naturales y se afirmó que aquella noche el demonio andaba suelto y presto al daño" (Castro San Carlos: 2011: 143-144). En *TNC*, la narración de Catalina revela que estas prácticas sociales han sido, en efecto, demonizadas, pero la protagonista las muestra normalizadas, es decir, son dadas como hábitos propios de la cotidianeidad de la realidad colonial en la que se mueve el personaje. No existe juicio valórico en la forma de relatar, ya que se trata de una rememoración de su época juvenil que cumple la misma función de decorado que en Vidal.

> […] 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 énula 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).

Observamos que los elementos asociados a la brujería son expresados desde la imaginería nocturna, ya que la invocación de estos (ver cita) involucra una percepción de 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. Todas las imágenes nombradas en la cita son isomórficas, supeditadas al eterno femenino relativas a la tierra y al agua, lo que señala una restauración del elemento femenino a través de los rituales populares (Durand: 2005: 240-241). El isomorfismo se encuentra confinado a las imágenes terrestres de plantas, pero también de envoltorios que representan encastre, así como, la luna y la noche, símbolos de inversión, de recogimiento, ya que cumplen la función de proteger los rituales que realiza la gente. La focalización de la narradora muestra una escena simbólica que difiere de las presentadas principalmente en Vicuña Mackenna y en Petit, en las que existe una polarización entre bien, la figura del hombre –el sacerdote, el padre de Catalina– y mal –Catalina, Josefa, las tías–.

El segundo elemento asociado a la brujería tiene relación con una fiesta de San Juan vivida por el personaje en su infancia (*Catrala*: 2008: 46-58).

Catalina cuenta que cuando tenía doce años, ella y sus tías, María y Águeda, se reunieron en una noche de San Juan para ejecutar la primera brujería de su vida, que sería mirar el futuro:

> […] 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).

El modo en que este relato está conformado sugiere, primero, la inocencia de la niña ante este suceso acaecido; la protagonista, al contarlo, regula y trivializa tanto el evento como el acto ritual, lo cual indica que esta clase de acontecimientos era una costumbre propia de la población; así, descalifica la información del hipotexto, que expone estas prácticas populares de forma peyorativa, además de explicar que ella no es una excepción a los ritos populares de la época. Gareis (1989) corrobora que los actos de brujería como los de hechicería eran practicados por la población general, pero con mayor frecuencia por los estratos sociales bajos, y agrega que las pócimas de amor, la adivinación, la venta de pociones y la sanación eran una forma de ganarse la vida para muchas mujeres viudas, solteras o ancianas que no contaban con la ayuda económica de un proveedor masculino; sus servicios eran solicitados y practicados por todas las castas sociales.

El punto álgido, y también característico de la brujería, es la utilización de la magia para hacer el mal, el llamado *maleficium* (Cf. Caro Baroja, 2015; Gareis, 1989; Callejo, 2008), que conforma otro elemento que distingue y constituye a una bruja. Este es el atributo resaltado, repetido y reforzado por la literatura vicuñamackennista, pero que en *TNC* es reemplazado y revertido por el sistema de representaciones y creencias mágico-místicas indígenas a las que atiende Catalina, y en las que confía y cree:

> […] Aunque eran mis primeros pasos en la complicada sociedad del reino, podía sentir el fino entramado de alianzas y discordancias […] Había heredado la sensibilidad de los hechiceros de Talagante[56]. Uno de los trucos del tío Huancamán era cerrar los ojos y dejar que el corazón se hinchara para luego vaciarlo, elíptica y constantemente, de todo lo que tuviese dentro. Así los Aconcaguas conseguíamos comprender el mundo que nos rodeaba (*Catrala*: 49).

[56] Talagante –*Talacanta*–, ciudad y comuna de la región Metropolitana de Santiago de Chile. El nombre viene del quechua que significa "lazo del hechicero" (Versión electrónica: http://www.diclib.com/Talagante/show/en/es_wiki_10/10917#.WPC4mKL-sdU. Consultado: 2017-04-15). Montecino explica que "Talagante ha sido identificado como pueblo de **brujos**" (Montecino: 2015: 576).

En esta cita volvemos a constatar que se produce una inversión de las imágenes, y esta inversión valora la cualidad heredada por los antepasados indígenas –lo femenino y lo maternal–. Catalina acoge su herencia como un don, y la brujería que, por ejemplo, expresa Petit en la voz del padre: "A mi suegra y a sus hijas se las designaba 'Las Brujas de Talagante'" (Petit: 2009: 24), queda relegada de su discurso, puesto que al explicar las prácticas indígenas, como aparece en la cita, despoja a estos ritos de la carga ofensiva. Las palabras de la cita recogen la simbología del encastre que emana un sentido de seguridad y conforte en el personaje y, al mismo tiempo, mitiga los atributos siniestros con que la cultura colonizadora ha impregnado dichas creencias. Asimismo, la cita muestra que Catalina entiende los códigos que exteriorizan ambos mundos; el colonial es un mundo de entramados de poder que su sensibilidad indígena percibe porque esta le ha enseñado cómo manejarse y relacionarse con el mundo que la rodea.

3.3.2 Figuras mitémicas: las tías brujas y el envenenamiento

El mitema de la brujería atiende a una variedad de aspectos, todos centrados en la figura femenina, que es representada desde una dicotomía; es decir, la mujer es vista en términos de bien/mal, virgen/prostituta, inferior/superior, en algunas novelas (Petit, Vidal), mientras que en otras (Valdivieso) revela un rasgo sociocultural y religioso del rol que compete a la mujer. El elemento femenino en los corpus primario y secundario lo encarnan no solo Catalina, sino también su madre, sus tías, sus abuelas –especialmente la paterna–, quienes vienen cargadas con una connotación misógina generada en el hipotexto, que se transfiere a la diégesis de las novelas. Por este motivo, en este apartado hablamos de figuras mitémicas, ya que son personajes que se repiten por su función y protagonismo en las novelas quintralescas.

Así, ocurre que en *TNC* la narradora se adueña de los rumores y los chismes que la gente cuenta de las mujeres de su familia, lo que le permite desacreditar la información del hipotexto:

> […] En el reino se decía que mis tías practicaban la brujería; es decir, que tenían poder para hacerse invisibles, interpretar el canto de las aves, hallar tesoros escondidos, salir indemnes de las heridas infligidas por mortales corrientes, librarse del granizo, volar por los aires recorriendo trescientas leguas en una sola noche, hacer guisar solas las ollas, obligar a dormir a una persona por tres noches y tres días, quebrar el hierro, encantar serpientes, atraer la lluvia, hacer que los peces se reúnan todos en el mismo lugar o que una casa se incendiara sola y provocar accidentes mortales a sus enemigos […] Aquí todos inventan sin darse cuenta que inventan, y peor aún, se toman en serio sus propias invenciones, causando mucho daño –afirmaba la abuela (*Catrala*: 39).

Vemos que los elementos emblemáticos de las prácticas de brujería y hechicería aparecen en esta cita, pero la narradora, al cederle la palabra a otro

personaje, en este caso, a su abuela materna, refuerza una posición contraria a la mostrada en otras novelas, y aminora la fuerza del discurso sobre la brujería. La narradora utiliza también la ironía para desacreditar los rumores sobre las prácticas de brujería imputadas a su familia: "Resultaba gracioso que las Lisperguer recurrieran a esas ingenuas estrategias de conquista. Como brujas que eran debían conocer filtros y encantamientos para lograr el amor de cualquiera" (*Catrala*: 2008: 41). Esta forma de ironizar el tema de la brujería devalúa su significación y pone en duda las acusaciones con las que siempre se ha perseguido e imputado a las mujeres de la familia Lisperguer y a la Quintrala misma.

La(s) tía(s) de Catalina –y la madre de esta– aparecen nombradas en cada novela sobre la Quintrala y su presencia se liga al envenenamiento del gobernador Alonso de Ribera, por lo que asumimos, en este apartado, tanto a las tías como el envenenamiento como componentes del mitema quintralesco de la brujería, pues estas mujeres son acusadas de dicho envenenamiento.

El envenenamiento de de Ribera aparece nombrado primeramente por el genotexto del que lo extrae Vicuña Mackenna (Cf. Vicuña Mackenna: 1944) y es traspasado a los textos literarios, para luego convertirse en parte integrante del mitema de la brujería. Vicuña Mackenna comenta que las hijas de Águeda Flores y Pedro Lisperguer fueron objeto de persecución por sus actos de brujas; María, por ejemplo, era "tenida por bruja y encantadora por el vulgo" (Vicuña Mackenna: 1944: 31, 79). Esto queda claramente especificado cuando las tías son acusadas de atentar contra la vida del gobernador de Ribera. Al respecto, Vicuña Mackenna cuenta que la acusación fue hecha pública, por lo que María y Catalina Lisperguer (madre) fueron perseguidas en 1604 por las autoridades; Vicuña Mackenna especula que el atentado habría sido por venganza (no por oro): "pasión de mujer, porque es achaque de débiles y porque, más que esto, es las más veces en el pecho femenino el áspid venenoso de malhadado amor" (Vicuña Mackenna: 1944: 68). Nuevamente observamos que la narración de Vicuña Mackenna se presenta cargada de prejuicios racistas y misóginos (Cf. Mora, 1994, 62; Guerra-Cunningham, 1998, 51) que, inevitablemente, exponen una visión diurna en la que mujer se vincula a la muerte y la maldad –la sangre menstrual y la sexualidad– (Durand: 2005: 108).

El envenenamiento no cambia su estructura en ninguna de las novelas incorporadas a este estudio. En Petit (2009: 19-20) y en Vidal (2002: 61-62) es el narrador heterodiegético el que cuenta el acontecimiento. En Petit, Gonzalo de los Ríos, "sojuzgado […] por el atractivo de la joven mujer" (2009: 19-20), se entera tarde del delito (ya están casados). Vemos que Petit no entra en detalle, pero expone a Gonzalo de los Ríos como una víctima de los encantos brujeriles de la madre de Catalina. En Vidal, el narrador cuenta cómo Catalina rememora este hecho que, a su vez, se lo relató la abuela (2002: 65-67). La Quintrala de Vidal no hace juicios, se limita a evocar en detalle un suceso familiar. Comprobamos, entonces, la continuidad del hipotexto. Aho-

ra bien, Valdivieso, también repite este episodio, pero utiliza la ironía como instrumento discursivo para frivolizar el incidente:

> […] les oí de don Alonso de Ribera y de librarse ambas de tenerse celos. Las seguí hasta la huerta y los canelos donde fijaron la cancha, tendieron raya derecha y se jugaron el gobernador al tejo […] *Dicen que* desde el pleito con las Lisperguer, a don Alonso de Ribera lo afligía una misteriosa enfermedad (Valdivieso: 1991: 66-67, 73).

El cambio que observamos en Valdivieso está expresado por la ironía y la omisión literal del envenenamiento, dejando a la voz de los rumores expresar que ocurrió un "pleito" entre de Ribera y las hermanas Lisperguer (Valdivieso: 1991: 73), lo que difiere de las narraciones que encontramos en Petit y en Vidal. En tanto, en *TNC*, el hecho se caracteriza por una profundización imbricada de la historia que conduce al envenenamiento, diferente de las expuestas en el corpus secundario. Por un lado, la alteración a esta fábula constituye una transformación del acontecimiento asociado a las creencias populares al adicionar un elemento cargado de magia: la mandrágora. Por otro lado, se añade una confabulación política y estratégica que pone a de Ribera como principal actor en el intento de asesinato.

En efecto, la mandrágora desempeña un papel importante porque ayudará a repetir ciertas afirmaciones del hipotexto, lo que demuestra una continuidad del mito, pero enfocado desde las creencias populares –traídas de España– que se tenían del uso de plantas. La mandrágora, planta usada en la brujería europea, es extraída del patíbulo donde Pepe Resorte muere ahorcado (*Vid. infra* 3.6.1). La planta servirá a las tías para crear un cocimiento mágico que mate al gobernador en venganza de amor (La doña: 2008: 278-279) (Cf. Yankas: 1972), tal como lo narra Vicuña Mackenna. Así, la brujería de las tías se reinventa por medio de la adición de este nuevo elemento que refuerza las características brujeriles de las mujeres, repitiendo la explicación que expone el hipotexto de que estos asuntos eran mal vistos por las autoridades, pero igualmente practicados por la población. Al mismo tiempo, rebaja el argumento vicuñamackennista pues nos habla de un conocimiento y una práctica que tienen las tías de la farmacopea europea e indígena, lo que señala su mixtura cultural; algo que también aparece en la narración que hace Vidal sobre el envenenamiento (2002: 66).

Por otro lado, la fábula da un giro en *TNC* cuando Catalina inculpa a de Ribera de provocar el incidente arguyendo una estrategia política –usada por el gobernador– de la que resulta muerto el cacique picunche Caicaví, primo de Catalina (*Vid. infra* 4.4.1). Entonces, se mantiene el episodio literal del hipotexto, tal como en Petit y Vidal, y al mismo tiempo, la brujería es atenuada al trasladar la atención de la pócima misma, centro del delito en otras narraciones, hacia las intrigas políticas del Gobernador, lo que desarticula el

incidente para volverlo un asunto de estrategia política por parte de la autoridad máxima.

> […] En ese instante, una certidumbre relampagueante me iluminó el pensamiento. El orgulloso don Alonso de Ribera, gobernador del reino, era discípulo de la muy italiana escuela de Farnese, donde el veneno era parte de la estrategia militar, política y amorosa. Fue él quien pidió una jarra de agua, pero no bebió […] Probar las bebidas y alimentos antes que las visitas es una regla de buenas maneras, que asegura además que no estén envenenadas (*La doña*: 394-395).

En esta cita queda de manifiesto la variación que exhibe el mitema del envenenamiento. Primero, la narración de *TNC* se matiza con esta información y da una vuelta a la constante que presenta la narración del envenenamiento por las mujeres Lisperguer del "apuesto gobernador de Chile don Alonso de Rivera, el más bizarro y más ilustre de los capitanes que vinieron a guerrear en Chile" (Vicuña Mackenna: 1944: 68). Esto transforma el rol y la imagen del Gobernador (apuesto, ilustre), que desde siempre ha sido la víctima, en el inculpado, pues el veneno mata a Caicaví con la intención del alto mando, según la narradora, de eliminar al cacique para evitar un levantamiento de los indígenas de la capital (*La doña*: 2008: 396); este mitema quintralesco sigue mostrando matices históricos de la época. Segundo, la imagen de los indígenas toma nueva forma, ya no aparecen como los salvajes indomables que asesinan españoles sin miramientos, sino como una gente inteligente y acosada por los abusos de los colonizadores y que además mantenían relaciones políticas, económicas y comerciales con estos.

La imagen de bruja de las mujeres Lisperguer se muestra aún más atenuada porque las voces que, por ejemplo en Valdivieso, se expresan en el "dicen que", en *TNC* quedan mitigadas, ya que pasan a formar parte de un escenario de trasfondo en la diégesis. Aquí es Catalina quien se adueña de esa voz popular para informar de las habladurías de la gente:

> […] la noticia corría por toda la ciudad. Los rumores no tardaron mucho en agregar que el supuesto crimen coincidía sospechosamente con el prohibido matrimonio del gobernador en Imperial. Casi con seguridad las culpables eran mis tías, también la opinión pública las acusó abiertamente y desde el primer momento […] las copuchentas del reino recordaron los instintos asesinos de la familia, especialmente manifiestos en la rama femenina, que cargaba con el rumor de varios crímenes. Repetían que la otra abuela había asesinado al abuelo de Los Ríos volcándole azogue líquido en la oreja mientras dormía siesta. Se recordó que mi madre había asesinado a Estrella, la hija natural de mi padre, y que yo misma había acuchillado al caballero de San Juan en pleno acto amoroso. Con tal tipo de costumbres y antecedentes en la familia, nadie dudaba al acusar a mis tías […] Además, ellas habían reconocido tácitamente su culpabilidad asilándose en lugar sagrado […] (*La doña*: 381).

En boca de la narradora recae dar cuenta de los acontecimientos que siguen al atentado y, aunque se ha apoderado de la información, igualmente transmite cada uno de los momentos que componen este mitema brujeril y de envenenamiento que documentó Vicuña Mackenna (1944: 71-72): aquí aparecen todas las inculpaciones de que han sido víctimas las mujeres de la familia, incluida la abuela paterna (*Vid. infra* 3.3.3). Pero Catalina explica que las mujeres se "asilaron porque en su **fantasía** se creyeron culpables" (*La doña*: 2008: 395. Nuestras negritas). Así, Catalina invierte y atenúa el mitema de la brujería que exponen el hipotexto y parte del corpus secundario. El mitema se expresa fragmentariamente con nuevos matices en la fábula, en la que los colonizadores son expuestos a un juicio moral y ético, pero se mantiene en su estructura básica. Sin embargo, en *TNC*, aunque la narradora reconoce que sus parientas saben de hierbas, nunca se refiere a ello como algo negativo, lo que diverge de lo expresado por el hipotexto.

Otro elemento que viene a atenuar el mitema es la muerte de Caicaví (*Vid. infra* 4.4.1). Así, las tías son sometidas por Águeda Flores a un rito (indígena) de exculpación: María debe cortarse el pelo y Águeda, las uñas. Ambas mujeres han participado del hecho que llevó a la muerte del joven cacique y de lo que será la pronta ejecución por parte de las autoridades coloniales de Huancamán, quien, supuestamente, las ayudó a confeccionar el veneno (*La doña*: 2008: 427-434). Este personaje, ayudante en la composición del brebaje, aparece nombrado en Vidal (2002: 67), pero en esta obra se trataría de un esclavo. *TNC* incorpora al indígena, pues este es también parte de la escritura hipotextual: "[…] el tósigo, propiciado por un indio perito en yerbas […]" (Vicuña Mackenna: 1944: 69), y en *TNC* adopta un sitio estratégico en la conspiración. Este detalle es además un nuevo reconocimiento al hipotexto que resalta en *TNC* como una continuidad del mito quintralesco.

Otro aspecto que se agrega a la brujería, pero que también implica un cambio en la complejidad de la historia, viene dado por la presencia del abuelo Lisperguer. El hombre, como juez ante casos de hechicería[57], ocupa una posición política y administrativa en la Colonia y tiene que desempeñar su función como tal, lo cual lo pone en aprietos: "La preparación de venenos tiene mucho que ver con las herejías alquímicas" (*La doña*: 2008: 398). Observamos en esta cita la realidad de la represión que ejercía la Iglesia en la gente mediante la Inquisición (Valenzuela, 2013, 39; Dougnac Rodriguez, 1981, 100-103). Pero también, para el abuelo, este evento mancha la reputación familiar. Este evento marca la salida del abuelo de Santiago a Lima: "yo entendí que el abuelo no dejaba el reino, el abuelo dejaba la familia" (*La doña*: 2008: 401), lo que confirma lo expuesto por Vicuña Mackenna, quien afirma que Pedro Lisperguer viaja a Lima para dejar atrás a una familia de

[57] Vicuña Mackenna (1944: 32) comenta que Pedro Lisperguer fue nombrado juez "o exterminador de hechiceros en el 23 de enero de 1576".

mujeres escandalosas (1944: 74). De esta forma, verificamos, nuevamente, que *TNC* no se aleja del hipotexto, sino que se atiene a él, aunque agregando nuevos episodios que no aparecen en otros textos quintralescos.

Otro tema propio de la brujería y de las mujeres Lisperguer es el desenfreno sexual. El modo en que el personaje narra la historia permite entender que la percepción que se detenta sobre el comportamiento femenino está guiada por la mirada cultural y religiosa del colonizador:

> —Acusan de libertina a tu tía María— dijo la italiana.
> La causa de tanto chismorreo eran las frecuentes visitas de María al palacio de gobierno.
> —Para las recién llegadas, todas las nativas somos libertinas— expliqué disculpando a la tía.
> —Pura beatería española— comentó la italiana, como si ella no hablara mal de nadie.
> —La madre de mi padre, yo le digo la otra abuela, dice que hasta la tierra en este mundo nuevo es libertina (*Catrala*: 64).

La cita muestra la dominancia de la percepción social colonizadora de la que no escapa ninguna mujer, pues la tía de Catalina es una adulta, pero que, al mostrar abiertamente interés por un hombre, contraviene las normas de conducta femenina. Esto ocurre a raíz de que las mujeres de las clases pudientes sufrían un control más severo por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas (Salinas: 1994: 71-72). Esa aprehensión de las realidades y diferencias socioculturales impregna a esa colectividad en la que tanto las mujeres nativas como el espacio geográfico son percibidos como una amenaza. El libertinaje, como una sexualidad desinhibida y libre, se le achaca a la población femenina indígena (y mestiza), lo que es visto como una transgresión a los valores morales, sociales y religiosos cristianos (Salinas: 1994: 71-75), que seguirá prevaleciendo en cada reformulación de la historia quintralesca.

3.3.3 Figura mitémica: María de Encío, la otra abuela

María de Encío, abuela paterna de Catalina, fue acusada y procesada por la Inquisición en Lima[58] (Vicuña Mackenna: 1944: 75). Este es otro de los argumentos que acredita el historiador dándole otro matiz despectivo al elemento de la brujería y al aspecto femenino de la historia. El político indica que doña María de Encío, madre de Gonzalo de los Ríos,

[58] "De mayor importancia fue el sumario incoado a María Encío, casada con el acaudalado Gonzalo de los Ríos y abuela célebre de la Quintrala, por quiromancia y consulta a indias hechiceras. Ambos delitos fueron reconocidos, si bien con salvedades. Respecto del primero, alegó que sólo sabía la línea de la vida. Del segundo, manifestó haber consultado para saber si un hijo suyo, perdido en la guerra, estaba vivo o muerto "y que lo hizo como pecadora y como madre" (Dougnac Rodriguez: 1981: 106).

> mató a su marido estando durmiendo una siesta, echándole azogue en los oídos…fue mujer supersticiosa y cruel con los indios. Interpretaba los sueños, leía el porvenir en las manos y se solazaba con ciertos bailes de los indios que entonces eran tenidos por diabólicos (Vicuña Mackenna: 1944: 78, 76 n).

Esta cita da pie para urdir una parte de la descripción novelesca del personaje, por lo que es asumida como perteneciente al mitema quintralesco de la brujería como una figura mitémica, pues, tanto el personaje de la abuela como el asesinato cometido por esta son eventos que aparecen siempre juntos y se repiten en la literatura quintralesca.

En Petit, es el narrador heterodiegético el que focaliza y rememora la historia del corregidor sobre la madre como un ser distante que se ha impuesto en la vida del hijo al casarlo en una familia de brujas: "recuerda la triste niñez de una madre dura, de quien se ha susurrado que ha muerto a su marido […]" (Petit: 2009: 19). En Petit (2009) el narrador heterodiegético refiere a esta mujer como una tía abuela, no como abuela, que acaba de llegar después de haber sufrido un proceso inquisitorial en que tuvo que cargar la vela verde de las culpas: "procesada en el Perú por bruja, acababa de adjurar y volvía a Chile […]" (Petit: 2009: 65). Aquí distinguimos que la información se recoge del ensayo donde el historiador escribe que Pedro de Valdivia "[t]rájola probablemente del Perú después de su proceso (1548)" (Vicuña Mackenna: 1944: 75), pero en Petit este detalle casi insignificante se extiende para afianzar la imagen de bruja que acompaña a la estirpe de la protagonista. Además, los personajes encargados de proyectar esta representación son asumidos por hombres: el propio hijo y un sacerdote, con lo que la visión adoptada por el texto vicuñamackennista se repite en Petit; nuevamente, son las mujeres quienes condensan la maldad (Cf. Llanos: 1994).

Vicuña Mackenna y Petit refuerzan las propiedades distintivas de la bruja tal como la significa el imaginario del colonizador. Presentan una imagen de mujer vista desde su perspectiva diurna: la mujer como un monstruo apegado a lo malévolo; el origen de este mal se puede rastrear a la referencia bíblica de Eva y al mito de Pandora en que la mujer es portadora de desgracias (Callejo: 2008: 145). Vicuña Mackenna, a pesar de que se le percibe como un hombre moderno, no se aleja del pensamiento que formó y fomentó esta configuración femenina en las épocas oscurantistas de la Inquisición y el feudalismo europeo, cuando la hechicera se convirtió en bruja, ligada al diablo (*Vid. supra* 3.3.1); el historiador sigue perpetuando esta imagen en su texto y extiende su sentido para encerrar las manifestaciones indígenas.

Una escena similar a la que recién presentamos de Petit la encontramos relatada en Vidal. Aunque se repite lo ya contado por Vicuña Mackenna, la historia da un giro que la hace más compleja, pues, primero, queda en la voz de Catalina relatar el asesinato del abuelo paterno y, segundo, la protagonista demuestra admiración por esa abuela, supuesta asesina e inculpada por la Inquisición, que no calló su "pensamiento y se atrevió a afirmar públicamen-

te ‘que si una mujer casada o doncella se sentía próxima a dar a luz, por encubrir su fama podía matar la criatura […]’ […] Valiente mi abuela” (Vidal: 2002: 43). Este elemento feminista, que resalta el comportamiento rebelde de la abuela, se complementa con un rasgo positivo de la hechicera, pues esta mujer conocía de hierbas y bebedizos para abortar, para no quedar embarazada y para matar si era necesario (Vidal: 2002: 44-45), lo que transforma el papel de la abuela en un componente positivo al desvincular el aspecto brujeril que le dan el historiador y Petit. Aunque la descripción completa de los acontecimientos relacionados con la vida de la abuela paterna sea información extraída del hipotexto, se complementa con los detalles novelados que, en su conjunto, muestran las características de una hechicera; es importante subrayar que estas alteraciones que hace Vidal se contraponen al hipotexto.

Entre tanto, Valdivieso refiere el asesinato de la abuela paterna de forma tangencial, como ocurrió con el envenenamiento del Gobernador (*Vid. supra* 3.3.2): “Nada bueno podía esperarse de quien nació a la sombra de dos crímenes, el de María de Encío, su abuela paterna, perpetrado en el primer Gonzalo de los Ríos […]” (Valdivieso: 1991: 28). Así la cita repite la fórmula del hipotexto, pero mitiga la carga del discurso hipotextual al dejarla en la voz de los rumores populares.

En *TNC* se presenta un cambio en esta figura mitémica: la encarcelación de la abuela sigue la facticidad del hecho histórico presentado por Vicuña Mackenna, pero se pone en duda que la mujer haya cometido el asesinato.

> […] Dicen que una tarde mataste al abuelo De los Ríos echándole azogue incandescente en la oreja mientras dormía, y que por eso tú nunca duermes siesta […] ella sonrió […] ya sabes que morir forma parte de la vida de los hombres —dijo. Y a veces dan ganas de ayudarlos agregó con sorna […] Lo mataste —insistí […] Al final los hombres nos hacen llorar, así que es mejor fortalecer el corazón desde el principio respondió vagamente (*Catrala*: 125-126).

Nuevamente, queda en la voz de Catalina el dar a conocer los hechos, pero al referirse a los rumores usando un “dicen que” y al recibir respuestas crípticas de la abuela, la acción criminal queda envuelta en una nebulosa de misterio, lo que confirma una alteración del papel que desempeña esta figura, a pesar de que Catalina hace un recuento de la acusación inquisitorial del hecho (*Catrala*: 2008: 121-129). Asimismo, en *TNC*, como en Vidal, la protagonista demuestra admiración por esta abuela que más que una persona, era “una leyenda” (*Catrala*: 2008: 122) para ella. La voz autodiegética compara la reputación de bruja que tiene su abuela con la de las tías que “eran, digamos, brujas verdes”, mientras que la abuela era “bruja de verdad, de esas de la satánica magia europea, de misas negras, de venenos y filtros, de adorar al diablo, de gato gris y aquelarres. Pero en el virreinato era una dama principal” (*Catrala*: 2008: 122). Esto es, el hecho de que fuese bruja o no es algo

que permanece en la convicción social, si bien la justicia la había dejado en libertad. Esto hace referencia a la impunidad de la que culpa Vicuña Mackenna a esta familia (1944: 114). No obstante, la voz autodiegética cede la palabra a la "otra abuela", quien ultima las dudas de la nieta refiriendo lo siguiente:

> —Me contaron de un teatro inglés donde una reina asesina a su marido tal como dicen que yo maté a Gonzalo —informó después con esa voz sin inflexiones—. Parece que esa forma curiosa de asesinar es muy popular por estos días (*Catrala*: 129).

Aquí queda de manifiesto la desarticulación de la figura mitémica de la abuela asesina, al hacer referencia directa a la escena 5, acto I de *Hamlet*, (Shakespeare: 1999: 30). Así este trazo del relato quintralesco, al igual que ocurrió con la historia de las tías, es transgredido en *TNC* por las atenuaciones que genera el discurso autodiegético que pone en duda o deja incógnitas, para finalmente desbaratar con el uso de una intertextualidad el hecho del asesinato por azogue del que se culpa a la abuela Encío.

Observamos en este mitema la aparición de dos visiones distintas: la del hipotexto que congenia con la novela de Petit y, en parte, con la de Vidal y la de *TNC*. Tanto Vicuña Mackenna como Petit presentan una visión anquilosada en ideas misóginas, ya que para ambos textos el rasgo brujeril se vincula a la herencia femenina de la protagonista, explicada como una fuerza maligna y oscura que proviene de la condición femenina y de las influencias de creencias populares e indígenas. Las estructuras simbólicas que se encarnan en la proyección vicuñamackennista están relacionadas, nuevamente, a la simbología diurna de fieras terribles –teriomorfa–, encarnadas en las figuras femeninas que representan la caída moral y espiritual –catamorfa– porque se dedican a artes oscuras que pervierten el cumplimiento de sus deberes como mujeres. Estas estructuras, erigidas por Vicuña Mackenna, se transfieren con fuerza a Petit, quien las repite y reformula mediante la escritura literaria, lo que potencia y modifica la representación de la Quintrala.

Un último componente ligado al mitema de la brujería, que se verá a continuación y que sigue intensificando la representación de ambos aspectos en el relato, lo encarnan las figuras de esclavas e indígenas, personajes que caracterizan la otredad, la historia de las voces vencidas por lo colonial que son presentadas en Vicuña Mackenna, en Petit y en Vidal desde las imágenes teriomorfas, nictomorfas y catamorfas.

3.3.4 Figura mitémica: la negra Josefa y sus representaciones

Este personaje de la negra Josefa (*Vid. supra* 3.2) reaparece en el transcurso de la narración de *TNC*, manteniendo su rol de hechicera en todas las narra-

ciones, tal como es expuesta originalmente por Petit, otro rasgo más que marca la continuidad del mito en esta obra reciente.

En este apartado del mitema brujeril encontramos un segundo cuerpo de mujer ligado a lo brujeril, en él la otredad se redobla pues se muestra, por un lado, mediante los personajes marginados, los que están encarnados en las mujeres esclavas e indígenas que asisten a Catalina y, por otro lado, esta otredad tiene un vínculo con lo étnico-cultural que se reitera en las novelas de ambos corpus: esto crea un prototipo recurrente.

El personaje de la esclava negra aparece por primera vez en la obra literaria de Petit y será un personaje que, a pesar de cambiar de nombre y de etnia en el corpus secundario (Josefa en Petit; Ramona, la esclava negra y Potenciana, la indígena encomendada, en Vidal; Tatamai, la indígena en Valdivieso; Teresa y Rebeca, las indígenas encomendadas en *TNC*), sigue cumpliendo la misma función que se le otorgó en Petit: es la maestra, protectora, ayudante e instigadora de las brujerías de la Quintrala. Todas estas figuras funcionan desde su marginalidad étnica y religioso-cultural (Cf. Llanos: 1994). Por esta razón, en la figura de la esclava se fusionan todos estos personajes, ya que la negra Josefa condensa los atributos que pertenecen a todas estas mujeres. Por eso, la hemos asumido como perteneciente al mitema de la brujería, pues se repite la representación de un otro distinto, que condenó el hipotexto mediante su argumentación ofensiva a la mezcla étnica de Catalina.

En Petit, la negra Josefa ha sido la aliada de la madre de Catalina y el ama de la niña Catalina; según relata el padre, la negra le ha traspasado los conocimientos brujeriles que posee (Petit: 2009: 19-33). Asimismo, Catalina, aunque cercana a la esclava, tampoco tiene un trato humano hacia esta, sino que se trataría de la utilidad y los beneficios personales que extrae de ella. La escritura de Petit (2009) muestra la visión que la Quintrala tiene de la esclava africana –así como también el padre (Petit: 2009: 19-33)–, la cual se asienta en los supuestos coloniales que descontextualizan las creencias religiosas y culturales de la esclava y las transforman en brujería, paganismo, demonización y cosificación (Dougnac Rodriguez: 1981: 100-104). Petit demuestra, junto a Vicuña Mackenna, una visión eurocéntrica de las manifestaciones religioso-culturales africanas.

Se puede colegir que las mujeres, al contrario que los hombres, son situadas en el mal: Catalina y Josefa aparecen constantemente preparando hechizos y sahumerios para alcanzar sus objetivos personales. Desde el punto de vista simbólico, sin embargo, tanto los personajes masculinos como los femeninos desempeñan sus roles desde la simbología diurna, pues los hombres cumplen el papel de enfrentarse a las mujeres como los defensores de la civilización, representada en la moral y la religión, mientras que las mujeres encarnan la imagen de las bestias transgresoras que agreden los principios de la sociedad colonial.

En Vidal, se produce por primera vez un reconocimiento de la historia de la esclava, previa a su condición sumisa. La voz autodiegética que encarna Catalina en algunos capítulos cuenta que Ramona, la esclava, era hija de rey y fue raptada y llevada a América (Vidal: 2002: 24). Pero, al mismo tiempo, la esclava cuenta con rasgos brujeriles, pues la narradora evoca el hecho de que la esclava fuma con la "brasa para adentro" mientras balbucea ensalmos, a lo que la esclava le contesta que eso se llama "*Beber el humo de Satanás*" (Vidal: 2002: 24-25). En esta cita, la esclava se identifica con las configuraciones que el cristianismo entiende como el mal, y sus creencias aborígenes parecen perdidas, por lo que la mujer está asimilada a las formas representacionales dicotómicas del conquistador. Así, sostenemos que esta figura, a pesar de un mínimo cambio en la historia, sigue perpetuando la imagen de la bruja, según las fórmulas de la cultura dominante. Entonces, la posición degradada que Josefa ha tenido en Petit y en otras obras disminuye en Vidal, pero mantiene la carga valorativa que le otorga Petit.

En Valdivieso, el papel de Josefa lo representa la Tatamai, mujer indígena y figura preponderante en la vida de la niña y de la madre de esta, como lo es Josefa en Petit. Esta mujer es el ama de leche de Catalina (nodriza y madre postiza, pues su propia madre no tiene un rol activo), así como Josefa lo fue en Petit y Ramona, en Vidal, y es una de las que le transmite los valores culturales indígenas. Valdivieso exalta, positivamente, los rasgos culturales indígenas, y las asociaciones a la brujería se fundamentan en el discurso de los chismes, base hipotextual, por lo que pierden fuerza. El enaltecimiento de los rasgos religiosos y culturales indígenas queda también plasmado en la descripción que se hace de la cacica Elvira, la bisabuela, como una poderosa *machi*, quien se niega a ser subyugada por el marido colonizador de origen alemán al que finalmente elimina usando su poder (Valdivieso: 1991: 33-36). La voz heterodiegética del relato, en cambio, muestra a esta *machi* con la forma de un *kal'ku*, es decir, la mujer hechicera que existe dentro de la cultura mapuche (*Vid. supra* 3.3.1). Al representarla desde estas dos posturas, encontramos que la forma de bruja es caracterizada desde las configuraciones de la cultura indígena y, aunque no difiere en significado de la cristiana-occidental, tiene el valor de distinguir el aspecto indígena, diferencia que, además, se refuerza por la voz de la narradora, inexistente en Petit.

Finalmente, en la diégesis de *TNC* la esclava Josefa, que mantiene su nombre y su papel, aparece ocupando una posición secundaria. Josefa se presenta como la mano derecha de la abuela Águeda, la que a su vez, cumplirá el rol de servir a Catalina en varias ocasiones: por ejemplo, se ofrecerá a ayudarla a abortar cuando las hierbas indígenas no ayuden y le predecirá el futuro por medio de un trance. A diferencia de lo que ocurre en Petit y Vidal, el rol de Josefa, como bruja y hechicera (Cf. Llanos: 1994), se reinterpreta aquí para ser integrado como aspectos culturales y religiosos del personaje, lo cual significa un reconocimiento tanto de su herencia cultural distinta

como de la voz de un personaje marginado al que Catalina le entrega poder narrativo en su relato, tal como se puede ver en la cita siguiente:

> […] Algunos santos me iniciaron en los secretos de Ifá y, sin dejar de ser una arará, aprendí a asumir la condición de parava, de jorofo, mandinga, casanga, soninke, boyocho, bañún, gazón, biafara, balanta, popo, carabalí, ayante, lucumí, congo, angola, dogón, berbesí, cocolí o zoze[59]. Se me reveló que yo era una yegua de Eléggua y que se me había asignado la doble máscara de mayoral bajo el sol y de babalocha bajo la luna (*La doña*: 335).

Esta cita presenta una repetición que viene de Vidal y rompe con la naturaleza de bruja, definida desde la percepción española-europea del término, acentuando sus orígenes africanos mediante la enumeración de diversos nombres, propios de etnias africanas llegadas a América, como una diferencia cultural a la que pertenece la esclava; una visión del mundo discrepante de la dominante española, pero válida dentro de la narración de Catalina, marginada en Petit y en el hipotexto. Vemos en la cita que la esclava es una oficiante de las prácticas mágico-religiosas y adivinatorias –Ifá[60]– africanas, representa a muchas culturas y credos distintos –de África– y como tal tiene una autoridad que no se refleja ni en Petit, y solo parcialmente, en Vidal. En esta parte de la novela vuelve a aparecer la utilización de una intertextualidad por medio de un trozo del poema galés –siglo XII– *La Batalla de los árboles* (*La doña*: 2008: 337; Graves: 2016: 58-85), que funciona como la profecía que recibe la esclava en su trance para Catalina; lo que también apunta a mostrar que la negra Josefa es otra manifestación –positiva– de la Triple Diosa. En este rol de sacerdotisa, la esclava realiza un ritual en el que profetiza acontecimientos futuros en la vida de la protagonista como una forma de ayuda y solidaridad de género. La inversión que se produce en *TNC* en relación con la imagen de la esclava africana demuestra un cambio de las estructuras simbólicas que presenta la obra. *TNC* vuelve a reestructurar el discurso sobre la esclava, y aunque su voz es secundaria en esta narración, al reconocerla como una representación de la alteridad que proporciona y aporta significaciones socioculturales, la despoja de los rasgos brujeriles y satánicos que la han revestido en Vicuña Mackenna y Petit.

En *TNC*, hallamos en cambio un personaje que se constituye desde nuevas estructuras simbólicas, en las que los actos y hechos que narra el hipotexto se miran desde otra constelación de símbolos y otra visión de vida. La brujería pasa a ser un conjunto de creencias mágico-religiosas, propias de las

[59] Estos gentilicios daban cuenta del origen geográfico desde donde los grupos étnicos eran extraídos de África (Lorand Matory: 2015: 609-610).

[60] Sistema adivinatorio es usado por las comunidades Yorubas, la diáspora africana en América y el Caribe (Unesco: web).

culturas indígenas –y/o africanas–, que son observadas y practicadas por la protagonista y que contrastan con la mirada y las prácticas colonizadoras.

3.3.5 Mitema quintralesco, Catalina *femme fatale*

Como ya comentamos, la bruja es una emanación del arquetipo de la Gran Diosa. La estructura simbólica del mitema de la brujería adquiere otro aspecto nefasto en la figura de la *femme fatale*. El arquetipo de la Diosa Roja, en esta etapa, se caracteriza por simbolizar la fuerza de vida, equilibrio, y madurez, entre otros atributos (Conway: 2016: 46); sin embargo, cuando la Gran Diosa se presenta desde una connotación negativa, como en el caso particular de Vicuña Mackenna, Petit, y en parte Vidal, culmina en la figura de la *femme fatale*. Así, si la bruja-arpía representa a la mala madre, aspecto negativo de la Diosa Negra, la *femme fatale* personifica 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); es una valorización extrema y un último escalón de la representación simbólica de la femineidad negativa en la mujer. Esta *femme fatale* adquiere una relevancia especial, ya que es la imagen simbólica constitutiva y característica de las descripciones y acciones del personaje quintralesco, otro aspecto de la representación del mitema quintralesco de la brujería y merece este apartado independiente.

La imagen de la *femme fatale*, que se transformará en un estereotipo, es rescatada originalmente del ámbito religioso de las tradiciones paganas y judaicas y transferida a las supersticiones medievales, para renacer en el ambiente literario de mediados del siglo XIX[61] –que se traspasa a las artes plásticas de los movimientos del simbolismo y del prerrafaelismo– como una invención deliberada que termina imbricándose en la imaginación artística, especialmente en la literaria de la época (Bornay, 1995, 118-125; Eetessam Párraga, 2009, 237). El historiador Vicuña Mackenna recoge este imaginario simbólico de su época en la obra *Los Lisperguer y la Quintrala* (1944). Así lo expresa Cuadra, quien argumenta que "[l]a ideología decimonónica y las corrientes románticas influyen mucho en la obra del historiador Vicuña Mackenna […] Doña Catalina, fundida en La Quintrala en el texto, representa una huella del pensamiento de dos épocas: la colonial y la romántica" (Cuadra: 1999: 21, 89).

La *femme fatale,* como homóloga de la bruja-arpía, se entronca en las imágenes diurnas (nictormorfas, teriomorfas y catamorfas) apuntadas por Durand (2005) sobre las tinieblas, la oscuridad, la noche, el espejo, el agua,

[61] Bornay (1995) –Durand (1971) también lo expone– indica que *la femme fatale* es familiar al mito, a la leyenda y a la epopeya; por esta razón, incluye diosas mitológicas, literarias, bíblicas e históricas, como Venus, Pandora, Astarté Syriaca, Proserpina, Circe (Bornay: 158-177).

la menstruación, la luna. Según la historia, esta simbología que caracteriza a cierto tipo de mujeres –bruja-arpía– y, por ende, a la *femme fatale,* recae principalmente en la figura de la primera mujer de Adán[62]: Lilith o Lilitu, su nombre original. El mito de Lilith proviene de la tradición mítica asirio-babilónica que se transmitirá a la grecorromana, a la judaica y a la medieval (Bornay: 1995: 25-27). En la tradición hebrea Lilith aparece nombrada en el Talmud y en el Zohar[63] (Bornay: 1995: 26), mientras que en el Antiguo Testamento se la nombrada apenas (Cf. Job: 18:15; Isaías: 34:14). De estos textos religiosos, que se remontan a leyendas orales paganas, se desprende esta figura que adopta una forma mítico-literaria en el imaginario moderno.

Esta imagen simbólica, que exponen Vicuña Mackenna y Petit, es la que retratará al personaje literario e histórico de la Quintrala. Esta mujer se transforma en la representación "criolla" de Lilith, la mujer (demonio) transgresora, malvada, perversa, prostituta, rebelde ante la opresión del hombre e insubordinada ante la ley de Dios. La Quintrala que caracterizan Vicuña Mackenna y Petit se opone a la figura simbólica de la virgen madre e, incluso, como Lilith a Eva que, aunque es la culpable de la desgracia humana, sigue siendo vista como la "madre" de la humanidad (Bornay: 1995: 26). La Quintrala, como Lilith, es además la mujer devoradora de hombres, "independiente e, incluso, vampírica" (Bornay: 1995: 30). Primo Levi (en Eetessam Párraga: 2009: 231) cuenta sobre la presencia de Lilith en las leyendas orales de Medio Oriente de la siguiente manera:

> […] todas las noches levanta el vuelo, se da una vuelta por el mundo […] entra en el cuerpo del hombre, y éste queda embrujado […] le gusta mucho el semen del hombre. Todo el semen que no acaba en el lugar consentido, es decir, dentro de la matriz de la esposa, es suyo […] Por eso […] no hace más que parir. […] Pero son también hijos del hombre, de cada hombre: hijos ilegítimos (Levi: 2009: 2032-2035).

Podemos comprobar que los textos vicuñamackennistas tal como las versiones orales del mito de Lilith enfatizan y atribuyen una sexualidad desenfrenada, tentaciones y seducciones que la *femme fatale* provoca en el hombre (Cf. Durand: 1971), las que se deben a la naturaleza pervertida de esta clase de mujer:

---

[62] Bornay explica que esta leyenda de Lilith como la primera mujer de Adán surge en un "*Midrás* del siglo XII, en donde Lilith aparece como la primera compañera de Adán, una esposa que precedería a Eva, pero que, a diferencia de ésta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de 'inmundicia y sedimento'" (1995: 25).

[63] Lilith aparece en el Zohar referida como "la perversa, la falsa, la ramera e, incluso, la negra" (Eetessam Párraga: 2009: 231). El Talmud cuenta que Lilith se une al ángel Samael, un rebelado de Dios, que el cristianismo denomina como Satán (Eetessam Párraga: 2009: 231).

> […] 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 […] (Vicuña Mackenna: 1944: 85, 90, 91-92, 124).

Así, llegamos al espacio literario que inspiró Vicuña Mackenna y observamos que en Petit el narrador modaliza la historia para mostrar a una mujer poseída por las fuerzas del mal. La Quintrala de Petit está predestinada a la maldad (Cf. Petit: 2009: 23-24). Así, relata el padre a fray Figueroa: "yacía en un estado de horribles convulsiones, echando espuma sangrienta por la boca, moviendo los ojos para todos lados, realmente *poseída del Demonio.* ¡Yo estaba aterrado!" (Petit: 2009: 32). Lo distintivo de esta cita queda marcado por una especie de devaluación del rol masculino frente a esta feminidad atroz. Esta bestia, llena de violencia y arrebato no llega a ser contenida por el orden patriarcal que representa el padre biológico, pero tampoco tendrá éxito el padre religioso; la fuerza arrasadora –de lo femenino– teriomorfa, nictomorfa y catamorfa supera en Petit a las fuerzas antitéticas de la luz, la separación y la ascensión que se configuran en los personajes masculinos (Cf. Sarabia: 2000).

Esta imagen no cambia tampoco cuando el narrador le concede la palabra a la protagonista. Esta vuelve a reforzar la imagen de sí misma como una mujer mala, porque vive en "la gracia del Demonio" e, incluso, este la "habita" (Petit: 2009: 53), por eso conoce el placer del mal, como le informa a Figueroa: "¡Perderse, embriagarse, es una beatitud del mal!" (Petit: 2009: 54). La figura de Catalina oscila y se difumina entre la bruja-arpía y la *femme fatale.* El narrador heterodiegético remarca aspectos como la "risita diabólica […] el olor pasoso de ese perfume que fabrica sabe Dios con qué yerbas (mirras satánicas, seguramente) […]" (Petit: 2009: 39). Petit acentúa el comportamiento de esta mujer regido por su deseo, lo que la sitúa fuera de la ley y de la moral de su tiempo, transgrediendo tabúes y prohibiciones, como la sexualidad, el asesinato y la violencia de exclusividad masculina, pero de las que se apodera la protagonista para pesar de sus dominadores, porque su fuerza maligna y su instinto sexual son más fuertes (Cf. Grau: 2005).

Vidal, que en su caracterización del personaje utiliza tanto una voz autodiegética –en menor medida– como una heterodiegética, pero que carece del discurso igualitario que le concede Valdivieso a la narradora, refuerza y corrobora la imagen impuesta por el hipotexto vicuñamackennista. Al igual que en Petit, las dos voces se encauzan hacia un mismo argumento. Esto lo comprobamos en el diálogo que sostienen los hombres, los que describen a la mujer empleando la imagen de la *femme fatale* (*Vid. supra* 3.3, 3.3.1):

> […] Dueña total del poder del sexo y el goce […] encarnación de la pasión desenfrenada y voraz […] ninguno la sacia […] y si alguno consigue proporcionarle el goce, lo somete a venganzas terribles […] posee al varón hasta agotarlo como clavel seco […] y sorberle el licor seminal hasta el desmayo […] su sensualidad tampoco tiene comparanza […] obscena […] depravada […] ¿cómo sería eso de ser objeto de su lascivia? [...] ¡Quién pudiera compartir su voluptuosidad! (Vidal: 10-13).

Aquí vemos cómo Vidal, lo mismo que Petit, traspone las vinculaciones del cuerpo femenino, su fuerza misteriosa y sexual, al poder que este ejerce sobre el hombre, porque como explica Moxnes (1995), la bruja y la prostituta representan un peligro para el hombre; como también señala Eetessam Párraga (2009), lo tientan, como se ve en la exclamación de la cita, y lo corrompen, le dan hijos bastardos. A los rasgos de *femme fatale* de la Quintrala se añade el hecho de que esta mujer es el fruto de una mezcla étnica y cultural nueva, que reproduce, a su vez, la misma transgresión tentadora y carnal que su antepasada indígena (Llanos: 1994: 1032); así, los hombres –en la cita– la atacan, pues representa la tentación carnal, la caída moral, pero al mismo tiempo desean poseer su cuerpo.

Como Bornay (1995) indica, la constante apelación al goce sexual como un pecado mayor implicó que el sistema patriarcal necesitara de un "chivo expiatorio", un ser "proclive al pecado, que no fuera aquel hombre creado a 'semejanza de Dios'" (33), un otro que, según las filosofías emanadas del sistema patriarcal, recaería en una *otra*: "Eva-Mujer", figura que encarnará "todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio" (33). La cita de Vidal (ver cita anterior) responde, claramente, a lo expresado por Bornay (1995), pues la Quintrala representa aquí la figura de la mala hija vinculada al deseo sexual desinhibido y al pecado que este implica, ambos atributos ligados a la caída y expulsión del hombre del Paraíso en manos de dos mujeres: Eva y Lilith, aliadas del demonio que se disfraza de serpiente, ser antropomórfico, mitad reptil y mitad humano/mujer (Cf. Melusina en Ann y Myers: 1993: 521). Eva simboliza la doble naturaleza del mal: lo induce y es, también, el mal en esencia, ya que se vincula al "demonio bajo la doble forma del reptil bíblico y de seductora joven de frágil apariencia" (Bornay: 1995: 34). La Quintrala es tanto Eva tentadora como Lilith depravada, a raíz de su condición de mujer y su origen mestizo (Cf. Garabano: 2009); sin duda, la carga adjetivizante que muestra la cita de Vidal (reciente) enfatiza la simbología diurna que encarnan los presupuestos patriarcales-colonizadores.

Entonces, Doña Catalina convertida en la Quintrala, pertenece, por herencia matrilineal, a esta casta de mujeres malditas por su divergencia: mestiza y mujer. Pero esta oposición no es solo el resultado de su personalidad, su origen o su comportamiento divergente, sino que además es la combinación de estos componentes unidos a su fisonomía, lo que fortalece esta imagen de bruja-arpía y *femme fatale*.

Como hemos subrayado ya, las descripciones que presenta Vicuña Mackenna, y las obras literarias que se ciñen a su relato hipotextual trazan la imagen de una mujer bestial en cuerpo y alma, pues la *femme fatale* se dilata y se configura en una personalidad física y psicológica, como se ve en la siguiente cita:

> […] fue **pasión** de intereses, de **odio** heredado de la madre, de **instinto** de **crueldad** y de **sangre** […] todas las flaquezas humanas se hubiesen concentrado en el corazón y en el cuerpo de esa **infeliz mujer** aquellas que más irresistiblemente dominan la **materia** y el **alma**, la **lujuria** y la **ira** […] no reconoció freno de ningún género en su **lascivia** ni en su **ferocidad** porque llegó […] hasta el **sacrilegio** […]…su naturaleza **bravía** y **selvática** […] doña Catalina **devoraba** en cada año a lo menos una **víctima humana**. Era una **pantera hambrienta** que vivía solo de **sangre**, al **rechinar** de sus dientes y al **lamer ardiente** de su **áspera lengua** en el **paladar** y en la **garganta** […] aquella **harpía sacrílega** […] (Vicuña Mackenna: 1944: 84, 90, 94 108, 118, 121-122, 127, 136. Nuestras negritas).

Estos epítetos y sustantivos indican la intención estratégica que el historiador comunica mediante una información que él denomina histórica (Vicuña Mackenna: 1944: 11-12). Claramente, las imágenes diurnas sobresalen a cada paso de este extracto, pues el objetivo del historiador es mostrar una mujer que inspira miedo, que se consume en sus pecados, pero a los que se enfrenta de forma indolente, lo que la transforma en una bestia transgresora de los valores morales de la sociedad. Esta cita revela una descripción de la Quintrala que, según Durand (2005), se sintetiza en la figura mítica del dragón[64], ente en el que se conjugan todos los atributos de la femineidad negativa o como lo explica Bornay (1995), mediante la imagen de la serpiente. Cirlot (2016) indica que la serpiente y el dragón son símbolos de la materia en involución – predominantemente en las culturas occidentales[65]–, ya que se presentan como enemigos del espíritu y como la perversión de cualidades superiores y asociadas, a menudo, con el principio femenino, fuente de tentación, corrupción y estancamiento evolutivo (Cirlot: 2016: 108-109), conjetura que refuerza Durand al argumentar que "nada es más común que la relación entre el arquetipo saurio y los símbolos vampíricos o devoradores" (Durand: 2005: 101). Al mismo tiempo, el dragón es una figura simbólica universal presente en el imaginario de muchos pueblos, tales como las "culturas primitivas, orientales como en las clásicas" (Cirlot: 2016: 178).

---

[64] Las figuras mitológicas que encarnan la manifestación del dragón serían la Equidna, la Quimera, la Esfinge, la Gorgona, la Escila, Cerbero, el León de Nemea (Durand: 2005: 101-102).

[65] En las diferentes culturas el dragón se vincula a diferentes significaciones que van de lo positivo a lo más tenebroso (Cirlot: 2016: 178-181).

Los rasgos fisonómicos desempeñan también un papel primordial en la caracterización de la Quintrala. Así observamos que las descripciones que presenta Bornay de la *femme fatale*, que se traducen en una belleza "turbia, contaminada, perversa" (1995: 114), concepción que se relaciona con los adjetivos utilizados por Vicuña Mackenna en la cita anterior y que hemos marcado en negritas, pues su objetivo es propagar un inventario de atributos dramáticos para penetrar eficazmente en la mente de la gente (Cuadra, 1999, 81, 89; Grau, 2002, 139-140; Lee, 2007, 105-107; Garabano, 2009, 354). Vemos que estos calificativos conciernen tanto a aspectos psicológicos (ver cita anterior) como físicos (ver cita siguiente), porque Catalina representa una constelación fisonómica diferente por su mestizaje, del que el historiador saca el mayor provecho para sus fines doctrinales (Cisternas Jara, 2001, 435; Garabano, 2009, 353).

> […] 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: 95-96. Nuestras negritas).

A partir de estos atributos físicos se continuará cimentando la fisonomía de doña Catalina en las obras literarias venideras, agregándole otros rasgos comunes a la *femme fatale*, como la cabellera "larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde" (Bornay: 1995: 115), características físicas que son recurrentes en la tradición literaria sobre la Quintrala. Este tipo de particularidades externas no viene dado por el historiador, sino que son rasgos que se originan en Petit y se repiten en la literatura sobre el personaje, en la que se recurre a las descripciones desmesuradas de esta mujer. La fisonomía es parte esencial del mitema quintralesco de la *femme fatale*, ya que hay una constante alusión a su apariencia exterior, lo que realza su personalidad infractora. Aunque el hipotexto no detalla nada a este respecto, Petit describe físicamente al personaje, desde el narrador heterodiegético (primera cita siguiente), y luego, a través de la mirada de fray Pedro de Figueroa (segunda cita siguiente), y en El Inquisidor refuerza esta perspectiva mediante la intertextualidad referida al texto de Petit y adopta la descripción de esta para mostrar una mirada inquisitorial (ver tercera cita siguiente). Podemos deducir que este mitema quintralesco se consolida en Petit, pues aquí termina de adquirir sus rasgos físicos fundamentales de *femme fatale*:

> […] 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).

La cita siguiente se refuerza con los pensamientos del sacerdote que fortalece la imagen de mujer distinta:

> […] El sacerdote la contempló unos instantes con mirada de artista, pensando que su fama de belleza era, en verdad, merecida: belleza extraña, casi monstruosa en sus contrastes. Algo mefistofélico en la combinación de las facciones: la barbilla en punta, las cejas oblicuas; luego la llamarada de la cabellera colorina sobre la tez cobriza y el reflejo verde de los ojos […] (Petit: 52).

El Inquisidor presenta la misma argumentación mediante un recurso intertextual:

> —Su fama de belleza era en verdad merecida, Casimiro –dijo en voz baja–. Pero se trata de una belleza extraña, casi monstruosa en sus contrastes y mefistofélica en la combinación de sus facciones. Tiene la barbilla en punta y las cejas oblicuas, una nariz prominente y la llamarada de su cabellera colorina sobre la tez cobriza, sumado al reflejo verde de sus ojos, le da el efecto atractivo y temible de un demonio (*El Inquisidor*: 2008: 25).

Petit y *El Inquisidor* refieren tanto el aspecto físico de Catalina siguiendo los parámetros del concepto de mujer fatal, que explica Bornay (1995), como también, sus características psicológicas de seductora, dominadora, incitadora al mal, frívola, perversa, con gran poder sexual, lujuriosa y felina (Bornay: 1995: 115). Constatamos que Petit plantea esta traza que queda inscrita en el discurso del sacerdote (ver segunda cita anterior), en que todos los rasgos expuestos por Bornay (1995) y Eetessam Párraga (2009) se corroboran y que, a su vez, permiten conservar la fisonomía del personaje en el tiempo (Cf. Arratia, 1966; Arriaza, 1963; Yankas, 1972).

Cabe observar igualmente que son recurrentes los ojos verdes. El color verde, según explica Cirlot (2016), se vincula a la vegetación y a la muerte, por lo que es un color puente entre el "negro –ser mineral– y el rojo –sangre, vida animal–" (2016: 140); así el color de los ojos de la Quintrala puede adoptar una de estas dos significaciones, inclinándose en la literatura vicuñamackennista por la referida a la muerte, como pudimos constatar en las citas anteriores. La cabellera, otro atributo distintivo de esta mujer, se asocia al elemento del fuego que simboliza energía, y en el caso de la Quintrala, por ser pelirroja, se liga a un carácter demoníaco (Cirlot: 2016: 118), lo que se fortalece con el rasgo de sus ojos verdes.

Vidal incorpora también este mitema ligado a los cabellos rojizos de Catalina cargándolo, por un lado, con un sentido amoroso maternal que expresa la esclava india, Potenciana (ver primera cita siguiente) y, por otro lado, reiterando el comentario de sus cabellos siguiendo la línea que proporciona Petit mediante la voz de los parroquianos (ver segunda cita siguiente).

> […] Amaba mi pelo rojo […] cuando me daban rabietas, entonces me decíais que mi pelo era de llamas (Vidal: 48-49).

En esta primera cita no existe un juicio de valor negativo con respecto a su aspecto físico, porque las palabras están enfocadas desde el sentimiento que tiene el ama, si bien transmitidas a través de la voz autodiegética, mientras que la cita siguiente se caracteriza por encarnar la voz de los hombres, los cuales reproducen los rasgos de la mujer fatal:

> — ¡Qué pelo! Sus rizos eran llamaradas.
> —Era rojo como la flor del muérdago su pelo.
> —De noche veo candelillas: relumbra la cabellera de la maga oscura (Vidal: 225).

Tanto en el hipotexto como en las autoras nombradas, las figuras de la bruja-arpía y la *femme fatale* se incluyen en la simbología diurna. Según Cirlot, la mujer corresponde al principio pasivo de la naturaleza, el cual consta de tres aspectos básicos entre los cuales está el monstruo –que puede aparecer representado en la sirena, la lamia, todas criaturas que hechizan, desvían y seducen– (Cirlot: 2016: 320)[66]. En esta categoría podemos encuadrar a esta mujer fatal así como a la bruja-arpía que, a su vez, se vincula a la simbología teriomorfa: "cuerpo felino", "belleza extraña, casi monstruosa", "algo mefistofélico", "rizos en llamaradas", todas ellas imágenes que despiertan miedo. El mismo Durand (2005) cataloga esta imagen sobre la mujer como un producto de la misoginia, en el que juegan todos los elementos asociados a la femineidad, como la menstruación y la sexualidad, quedando estos igualmente relacionados con la animalidad y la materialidad.

En el contexto del relato quintralesco, los cabellos de la Quintrala vienen a reforzar la imagen de *femme fatale* y esta se homologa al simbolismo del agua, por lo que la cabellera se feminiza, es decir, la forma y el movimiento ondulante que adopta el cabello se parece a la oscilación de las aguas. Al mismo tiempo, la homologación de los cabellos y las aguas se expande a la asociación de los lazos, los hilos, como lazo artificial y arquetípico de las ataduras físicas y emocionales, al tiempo y la muerte. Los cabellos al feminizarse y quedar en igualdad simbólica con el agua, también se fusionan con la sangre menstrual –y con las fases lunares–, los que se convierten en agua nefasta y femineidad inquietante que hay que evitar y exorcizar (Durand: 2005: 112-113), tema que encontramos expuesto en Petit por medio de la figura del sacerdote, quien se siente tentado por la figura de la mujer (Petit: 2009: 52). Cirlot (2016) explica que los cabellos simbolizan energía y están asociados a los distintos estados humanos (emocional, espiritual, material, entre otros), pero también la significación final de esa percepción dependerá del color del pelo. El color cobrizo de los cabellos de Catalina, repetido en

[66] La *Magna Mater* es el segundo aspecto y el tercero es la dama desconocida o lo que Jung llama el ánima (Cirlot: 2016: 320).

las distintas novelas del corpus quintralesco –con excepción de Arriaza y Bórquez Solar, quienes la describen rubia–, la representan como un ser energético, con fuerzas primitivas (Cirlot: 2016: 118). La representación de los cabellos rojos es antigua y es nombrada en descripciones bíblicas, en las que, además, el color rojo representaba las influencias y la posesión demoníaca[67] (Roach en Riedlinger: 2011: 5). El asunto queda consolidado por la metáfora del muérdago, planta que tiene antecedentes tanto hechiceros como brujeriles, lo que refuerza la doble naturaleza maldita de la protagonista. El muérdago se utilizaba para conjuros, según un grimorio medieval, y su mayor propiedad es abrir cerraduras[68] (Callejo: 2008: 97). Observamos cómo los elementos que muestra la cita van siempre enfocados a capturar las imágenes que convierten a Catalina en un ser monstruoso tanto en su forma física como en su personalidad.

Con la obra de Valdivieso se revierte esta descripción y la imagen de la *femme fatale* quintralesca experimenta una transición y una mitigación. La novela sigue presentando la argumentación vicuñamackennista, pero la contrapone a la defensa de la propia protagonista. En Valdivieso, la cabellera pelirroja aparece en dos ocasiones: la primera, cuando narra que al nacer lucía "callana[69] mapuche en el trasero, una mancha muy suave en mi hermana y teñida en mí, por colorina" (Valdivieso: 1991: 48), y la segunda relegada al narrador heterodiegético del "dicen que": "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). Para Valdivieso este elemento mitémico de los cabellos no alcanza las connotaciones demoníacas que se presentan en Vicuña Mackenna, Petit o Vidal, sino que es más bien un rasgo distintivo y positivo que resalta su presencia de mujer mestiza y fuerte, por lo que la figura de la Quintrala se realza desde sus aspectos positivos, los cuales incluyen sus rasgos físicos y psicológicos, lo que coincide con la descripción positiva que realiza 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

[67] Se dice que Judas Iscariote era pelirrojo (Riedlinger: 2011: 5).

[68] Virgilio escribe que el "ramo de oro que el héroe Eneas llevó a ruego de Sibila como ofrenda a la reina Proserpina y que luego le sirvió como pasaporte a su regreso [,] era una rama de muérdago. En la mitología, el muérdago estaba consagrado a Juno y se empleaba también en los templos de la diosa Venus. En las sagas escandinavas, Baldur, el opuesto de Apolo, fue muerto por su hermano ciego por un engaño de Loki con una flecha de muérdago. Cuando más tarde volvió a la vida, Frigga, su madre, agradecida por la devolución de su hijo, daba un beso a todo el que pasara bajo la rama de muérdago, de donde se originó la costumbre de 'besarse bajo los muérdagos'" (Frazer, 2009, 1420-1423; Guerrino, 1969, 11).

[69] "Fig. y fam. Dícese de alguna persona de color obscuro, que tiene CALLANA, refiriéndose al supuesto estigma de las asentaderas" (Toribio Medina: 1928: 56).

> highly intelligent […] they often refuse to submit to patriarchal authority, fighting against these restrictions and asserting their own independence" (Reidlinger: 2011: 8).

Vemos que Valdivieso revierte los patrones asentados en el texto de Vicuña Mackenna, pero sin alejarse de los cimientos que presenta el historiador sino más bien mitigando ciertos rasgos de la protagonista o reenfocándolos desde una nueva mirada, tal como lo hace con la apariencia física, marcada negativamente en otras novelas (Cf. Yankas: 1972). En Valdivieso se tratan de acentuar las características psicológicas del personaje, como lo muestra la cita anterior. Doña Catalina es una mujer que lucha por deshacerse de las ataduras que le impone la sociedad patriarcal-colonial (Cf. Sarabia, 2000; Lee, 2007; Flores, 1995; Llanos, 1994; Ojeda, 1998).

Mientras que Valdivieso enfoca al personaje desde sus aspectos psicológicos positivos de mujer, *TNC* completa la transición, iniciada por esta, al eliminar a la mujer fatal como uno de los rasgos representativos de la Quintrala. *TNC* no humaniza a la *femme fatale*, como sostiene Bunting Karr-Cornejo (2011), sino que prescinde de ella para construir al personaje de la Quintrala. La herramienta discursiva que utiliza *TNC* para lograr este cometido es la prefocalización propia de la autodiégesis que se encarga de rearticular las argumentaciones vicuñamackennistas: "Decían que *Catrala* […] atraía por sus cabellos rojos y por su estatura de princesa alemana, encerrada en un delicado cuerpo sevillano" (*Catrala*: 2008: 18). Notamos la desaparición de los adjetivos ofensivos y la aparición de atributos elogiosos relacionados tanto a su fisonomía como a su mezcla étnica; ya no es un cuerpo visto por sus propiedades sexuales, como depredadora e incitante.

Asimismo, en la cita siguiente, al cambiar la focalización a otro personaje se continúa reforzando el rasgo mestizo:

> —Tienes el pelo rojo fuego de los godos, los ojos verdes del norte alemán, la piel mate y los pómulos altos de la tribu[70] 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 meica[71] […] tienes el destino que nosotros soñamos, la vida que ansiamos y el tiempo que nos falta (*Catrala*: 112).

[70] Esta palabra la usa el autor de *TNC* para referirse a los pueblos que componen los encomendados de Tala Canta. Adoptaremos esta palabra cuando hagamos referencia a la gente de Toda el Agua.

[71] "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).

Percibimos que la cita vuelve a resaltar todos los atributos físicos que ya aparecen en novelas anteriores, pero desde una perspectiva positiva adicionando los rasgos que han sido omitidos: lo indígena y lo mestizo. Además, esta cita está enfocada desde su abuela materna, quien realza los atributos como una ventaja cultural y social de la nieta, asociada a su mezcla étnica, con connotaciones que la enriquecen culturalmente. Así queda claro el reconocimiento afirmativo del mestizaje que se conjuga en Catalina; ella es representante de lo nuevo y del futuro (Cf. Bunting Karr-Cornejo: 2011). Todas estas cualidades difieren de las citas que examinamos anteriormente en el hipotexto, en Petit así como, en parte, en Vidal. La estructura simbólica (*Vid. supra* 2.1) del mitema de la *femme fatale* que presenta *TNC* se ha transformado en una completa reinterpretación que otorga nuevas propiedades a la fisonomía de Catalina, ya alejadas de las imágenes nefastas que enfatizan su aspecto físico y las psicológicas. Catalina deja de ser la bruja-arpía y la *femme fatale* presentada por el hipotexto, Petit y Vidal, para transformarse en un ente étnico y cultural, condensación de la fusión de dos mundos distintos que dan origen a uno nuevo; así la narradora y protagonista se autoafirma en su diferencia –como también lo hace en Valdivieso–. Catalina es representada desde la imagen de la Diosa Blanca (*Vid. supra* 2.2; *Vid. infra* 3.4) como una muchacha joven que está despertando al mundo, que quiere saber quién es y para dónde va, ya que esta misma mixtura étnica y cultural la hacen cuestionar su propio ser y el mundo que la rodea:

> […] ¿Por qué soy así? […] ¿Por qué no soy como los demás? ¿Por qué estoy atrapada, atada por cadenas invisibles a esta forma, a esta sensibilidad distinta? Los demás […] podían irse ahora mismo a sus casas y vivir […] acorde con las reglas del imperio y los mandamientos de la Iglesia […] Una vida potente se alojaba en mí. Si expresarla era pecar y su resultado crimen y muerte, ¿cómo seguir viviendo? (*Catrala*: 70-71, 191).

Así como también pone de manifiesto su función en aquella imbricada sociedad colonial:

> […] Comprendí con claridad inesperada que mi vida no estaba en mis manos. Dependía de un destino familiar, religioso y político, del cual yo había sido desde siempre el vértice. Ahora yo me sentía una víctima ignorante, yo, que creía haberme ganado el poder y la decisión, tendría que vivir y morir sujeta a las normas de un mundo masculino (*Catrala*: 231).

Estas citas anteriores contravienen totalmente la caracterización como la mujer fatal –y bruja-arpía–, pues el lector se encuentra ante las reflexiones propias de una joven mujer que busca encontrar su lugar en el mundo. Hay que recordar que los atributos de la Diosa Blanca son la novedad, la inocencia y la necesidad de independencia. En esta fase la Gran Diosa "simboliza

los sentimientos mezclados de la adultez y las emociones de la fuerza sexual [además de] su determinación de ser sí misma y alcanzar todo su potencial"[72] (Conway: 2016: 23. Nuestra traducción). El personaje narrador realiza una introspección que confirma lo que expone Conway pero, por sobre todo, marca la mezcla cultural que vive la protagonista. Aquí, el discurso estereotipado que sustenta los valores de la cultura masculina, cristiana y "caballeresca" (Adorno: 1988: 56) se pone en cuestionamiento.

Otro aspecto propio de los rasgos de la *femme fatale* es el desenfreno sexual: "la opulenta e irresponsable Mesalina, cuyos amantes pasaban del lecho de lascivia a sótanos de muerte" (Vicuña Mackenna: 1944: 13). Esta visión moralista que presenta Vicuña Mackenna está respaldada en el régimen diurno, pues corresponde a la imagen de la mujer como bestia teriomorfa que engulle a sus víctimas. El sótano de muerte es un elemento que se repite en Petit y en Vidal, siendo el escenario en que Catalina mantiene encuentro(s) amoroso(s) con amante(s). Este lugar representa una caída estrepitosa en el hocico de una bestia que engulle a sus víctimas (Durand: 2005). En *TNC*, el relato de los encuentros sexuales involucra la curiosidad propia del despertar y el experimentar sexuales de la protagonista en su juventud (*Catrala*: 2008: 119), rasgo propio de la Diosa Blanca (Conway: 2016: 23).

Vicuña Mackenna perpetúa la estructura colonial que tanto critica, en cuanto que los argumentos de su ensayo juzgan a Catalina por su "libertad sexual" lo que concuerda con la visión cultural que tiene el colonizador, la cual emplaza a la mujer a "preservar los valores como la castidad y el honor y éste, está íntimamente ligado a la preservación de la virginidad que 'tenía un doble significado físico y espiritual en la tradición cristiana, pero también implicaba importantes connotaciones sociales'" (Vázquez: 2008: web). En este sentido, el personaje de *TNC* rompe con las reglas impuestas por aquella sociedad, lo que la convierte en una transgresora, según los preceptos cristianos; la misma narradora revela, indirectamente, que su comportamiento no sigue las normas patriarcales. Su libertad sexual se asocia con las costumbres de los picunche, según las cuales los encuentros sexuales no se relacionan con una vida licenciosa, sino con los ciclos de vida que consagraban los indígenas y que ella explica así:

> […] cuando caía la noche se desvelaban los amores. Algunas parejas se ocultaban en las rucas, otras se perdían en los bosques. Las muchachas y los muchachos se entregaban al baile y después ingresaban a un solitario campo sagrado […] cuando regresaban […] Ellos eran hombres; ellas, mujeres […] El sexo, como la oración y la guerra, eran sólo la continuación del eterno juego de los dioses mayores (*Catrala*: 69).

[72] "She symbolizes the mixed feelings of adulthood and the stirrings of sexual drive […] Her determination to be Her individual self and all She is capable of achieving" (Conway: 2016: 23).

Montecino (1993) explica, en relación con el cuerpo femenino, que la mujer indígena es vista desde dos perspectivas: la violada, a la que se penetra con violencia, y la voluptuosa, "ardiente, seductora", la "buena salvaje" (Montecino: 1993: 23), que no tiene restricciones ni tabúes como los que trae el español. No obstante, la cita indica que, al menos en la novela, la libertad sexual de la cultura picunche se debía a la recreación del ritual reproductivo de la naturaleza, que configura estructuras sintético-nocturnas, en las que el indígena reproduce de forma ritual en honor a las bondades que los dioses entregan a los humanos.

Así, la *femme fatale* es transmutada en la historia de TNC, sin embargo, no desaparece de la fábula quintralesca, sino que es desplazada para ser personificada por otro personaje: Bettina Foccione, la amante del padre. Esta figura desempeña un papel clave: el *shapeshifter*, personaje que Vogler (2007) adiciona a la estructura heroica y que nosotros incorporamos a nuestro estudio. Este personaje se reconoce por tener una naturaleza inestable y cambiante tanto en su forma física como en sus estados de ánimo y es, según Vogler (2007), reconocible por encarnar la figura de la *femme fatale*. Esta mujer cumple una función desestabilizadora que se muestra durante el transcurso de toda la historia. Así lo relata Catalina al referirse a ella:

> […] Bettina me gustaba a veces y otras no […] Había en ella algo falso, algo que no cuajaba con el resto, pero su forma de nombrar personas, órganos, actos y posiciones sexuales era una transgresión tan escandalosa a todas las costumbres conocidas en el reino de este mundo, que me despertaba emociones agradables y al mismo tiempo angustiosas; un profundo desasosiego mezclado con un sentido igualmente profundo de descubrimiento (*Catrala*: 64, 67).

La cita anuncia los sentimientos encontrados que le causa Bettina a Catalina, pues se trata de un personaje difícil de descifrar y en el que Catalina no se atreve a confiar. Bettina, como *shapeshifter,* modela su personalidad de acuerdo con las circunstancias que aparecen en su camino. De esta manera, el *shapeshifter* mantiene cierto suspenso y duda sobre su verdadera identidad y su cometido en la historia. Esto lo observamos en el comportamiento que asume Bettina en la vida de Catalina, desempeñando diferentes papeles, como alcahueta, amante, amiga, confidente, intrigante, instructora, socia comercial y acusadora.

Uno de los roles importantes que la italiana juega en la vida de Catalina es despertar su curiosidad intelectual y sexual. Bettina le proporciona literatura clásica, pero pronto aparecen las obras prohibidas por sus contenidos sexuales como por ejemplo el libro *I Modi*. Bettina cuenta que ha sido discípula de Beatrice di Bonis, la Fornarina, y que de ella aprendió que las mujeres tienen la misión de recuperar el culto "a la moda, al amor y al cuerpo" (*Catrala*: 2008: 68); de este modo, Bettina suministra una cuota de desequilibrio, según el canon cristiano, a la vida de Catalina, al mismo tiempo que expande

el horizonte de sus conocimientos, ya que le entrega una visión liberal del papel de la mujer: "el cuerpo de la mujer, *Catrala*, está construido para tener varias vidas. No una después de otra como los gatos, sino una dentro de otra, como el cofre donde guardo mis joyas" (*Catrala*: 2008: 67); aquí evidenciamos la mirada nocturna de encastre que expressa la *shapeshifter*. Bettina es la mujer que tienta, como Lilith, pero también proporciona un conocimiento oculto de la femineidad; expone a la mujer como un ser de múltiples facetas, puesto que se encarga de descubrirle a Catalina otros aspectos sexuales y la incita a probar nuevas formas de sexualidad mediante un encuentro lésbico entre ambas. Así, Bettina encarna a esta Lilith o *femme fatale*, pero despojada, por momentos, de cierta carga negativa, para encarnar los aspectos íntegros de la madurez y el impulso sexual, la amplitud de mente, cuerpo y espíritu así como el conocimiento de la vida y de sus ciclos (Conway: 2016: 47), propios de la representación de la Diosa Roja.

3.4 La llamada

El mitema heroico de la *llamada* está ligado al destino del héroe, quien tendrá que desplazarse desde su centro acunador (la familia, el hogar e, incluso, la sociedad) hacia lo desconocido. Este primer desplazamiento, observa Campbell (2008), puede ser una trivialidad, un accidente, dentro de la vida cotidiana del personaje, pero revela un momento transfigurativo de la propia vida del héroe (Campbell: 2008: 42-43):

> […] Yo no sé si esta viña del Señor sea igual para todos, pero a mí las cosas nunca me pasaron de a poco […] Así ese día, a las cinco de la tarde, los cuatro pasos de la cuadra al balcón me cambiaron de golpe de *Catrala* en Catalina (*Catrala*: 20).

La cita revela un cambio abrupto en la vida de la protagonista; asomarse al balcón acarreará una serie de eventos, que culminarán en el hecho crucial y transformador del despertar sexual y, con el tiempo, vendrá la revelación de una conciencia identitaria sociocultural (*Vid. infra* 4.6). La *llamada* de Catalina se da por una serie de circunstancias cotidianas que además son propias de una etapa normal en una adolescente. Al ser invocada, la protagonista emprende un recorrido hacia un estado de madurez para pasar de ser la niña *Catrala*, apodo familiar infantil, Diosa Blanca, a ser Catalina y, con el tiempo, *La doña*, mujer adulta y comprometida en matrimonio, Diosa Roja, para finalizar siendo la Quintrala, mujer vieja y experimentada que retrospectivamente recrea los eventos de su vida, Diosa Negra. La *llamada* de la protagonista se define desde dos momentos. Primero, desde el despertar sexual –atributo de la Diosa Virgen–identificado en la atracción que siente por Esteban de Britto: "Los ojos marrones del italiano me atraían como un imán"

(*Catrala*: 2008: 22), pero también por sus otras escapadas sexuales[73]. Segundo, desde las circunstancias sociales y culturales que la empujan hacia el descubrimiento de nuevas formas de reconocimiento de su identidad como individuo en el mundo.

Campbell (2008) indica que la *llamada* desenmascara un misterio de transformación que puede ser un "rito, o un momento, de un paso espiritual que cuando se completa equivale a una muerte y a un nacimiento"[74] (43. Nuestra traducción). La salida al balcón implica un cambio de estado psíquico y físico, pero también, incorpora una doble naturaleza simbólica: primero, la acción motora de emerger del interior de la casa al balcón implica una proyección heroica, pues es una acción de ascensión hacia la luz o la aventura de vida que empieza Catalina y segundo, al traspasar el umbral se escenifica, también, la salida de la matriz confortable que la ha protegido. Este molde se representa por la forma espacial y física de la casa –símbolo nocturno– que equivale a la cuna y el vientre materno del que la niña Catrala se libera para tornarse en Catalina, Catalina adolescente muere a la infancia para renacer en su enamoramiento del italiano.

A este hecho simbólico se agrega la ansiedad, lo que Campbell (2008: 44) explica como la separación original de la madre. La narradora descifra fenómenos de la naturaleza que presagian su aventura próxima; esto también es una característica propia de la Diosa Virgen, quien se mimetiza y es capaz de leer los designios de la Naturaleza (Conway: 2016: 22). La narradora cuenta acerca de la presencia ruidosa de pájaros y un temblor de tierra que ocurren durante la ceremonia de investidura de Alonso de Ribera (*Vid. supra* 3.1), momento en que descubre al italiano, pero todos estos presagios solo son percibidos por los de sangre indígena, comenta la protagonista:

> […] Se silenciaron de golpe los clarines, campanas y tambores, y un silencio pesado cayó sobre la plaza. Sólo los queltehues[75], provenientes de los contrafuertes cordilleranos, crocitaron agoreros su graznido de mal augurio. Un indio de la cofradía de San Benito miró aterrorizado el cielo. Había descifrado el mensaje de los pájaros.
> *El tuetué canta,*
> *El indio muere,*
> *No será cierto,*

[73] Catalina experimenta su sexualidad de diferentes maneras y con diferentes personajes: tiene un encuentro sexual-lésbico con Bettina, la amante del padre (*Catrala*: 2008: 278-281); mantiene relaciones sexuales con el cirujano Maldonado de Silva (*Catrala*: 2008: 315-318); masturba primero a Luis de Aguilera (*Catrala*: 2008: 77-79) y, en otra ocasión, a un titiritero en la calle (*La doña*: 2008: 249-250).

[74] "[…] rite, or a moment, of spiritual passage, which, when complete, amounts to a dying and a birth" (Campbell: 2008: 43).

[75] Los mapuche tienen un baile en honor a esta ave: el *Tregl purun*, "que nace de la observación del cortejo. Es un baile de pareja (Aguas *et al*.: 2009: 50).

Pero sucede. (*Catrala*: 22).

La fuerza de la imaginación diurna aparece representada en esta cita (y en la cita siguiente también) a través de los ruidos que se asocian a los símbolos de las bestias teriomorfas que se representan en los pájaros. Campbell (2008) asocia la *llamada* a ciertos animales mensajeros, como la rana, el dragón o la serpiente. A estos animales mensajeros de la *llamada* se les atribuyen características maléficas, lo cual coincide con la catalogación de Durand (2005) dentro del régimen diurno de la imagen. Los animales identificados por Campbell (2008) pertenecen a la constelación animal del régimen diurno durandiano, pues el "heraldo o mensajero de la aventura […] es a menudo oscuro, odioso, o aterrorizante"[76] (Campbell: 2008: 44. Nuestra traducción). Los pájaros, que aparecen en esta cita (ver primera cita anterior), encarnan tanto una angustia como una vitalidad. Los *queltehues*, aves propiciadoras de buenos augurios en la cultura indígena, al volar en grupo y graznar se interpretan como la llegada de visitas (Aguas *et al.*: 2009: 50) lo que, en este caso, evidenciamos en el arribo del nuevo Gobernador. Pero, a estos pájaros se agrega el canto ruidoso, nefasto y fugaz –por el vuelo– del *tuetué*[77], el que deja presentir el vaticinio de la muerte para quien lo escucha. En términos generales, el pájaro ha representado para la especie humana el alma que puede ser buena o mala (Cirlot: 2016: 357-358); asimismo, puede simbolizar la correlación entre el pájaro como símbolo fálico que enmarca la significación de la elevación espiritual y, además, puede figurar la presencia de un amante. Así, podemos interpretar, por un lado, la presencia de las aves como un mensaje tanto agorero, porque da pie a la separación de la vida cotidiana, como un llamado halagüeño, pues anticipa el amor sublime y carnal que se apodera de Catalina. Por otro lado, la escena da cuenta de la simbología predominante de lo ascensional-luminoso que representa la cultura colonizadora (*Vid. supra* 3.1).

A la simbología de los pájaros se le agrega la simbología de la tierra:

> […] un rumor ronco, sordo, temible y contenido […] La tierra temblaba animada por cacareos inquietos y aullidos de perros asustados. Fue un movimiento suave, ondulante, casi imperceptible como el de la respiración de un cuerpo dormido, y no alcanzó a provocar histerias ni fugas masivas, pero quienes te-

[76] "The herald or announcer of the adventure […] is often dark, loathly, or terrifying" (Campbell: 2008: 44).

[77] Ave mitológica de la cultura mapuche, que indica la presencia de un *kal'ku* o brujo que adopta las alas de un pájaro (*chonchón*) y mantiene su cabeza humana.: "El Relato de Chon-Chon […] narra cómo un ser sobrenatural de carácter maléfico actúa en la tierra o mapu. Para esto se apodera del espíritu de un ser natural durante el sueño, convirtiéndose en una cabeza voladora o pájaro con cabeza humana, desenvolviéndose, así, básicamente en el aire" (Carrasco Muñoz, Contreras H. & García B.: 1998: 145-154).

> níamos algo de indio lo agregamos al canto agorero de las aves para confirmar la gravedad del vaticinio (*Catrala*: 22-23).

Así, no solo las aves cargan con un mensaje, también el leve movimiento telúrico (ver segunda cita anterior) premoniza. En esta cita, los ruidos simbolizan una animación de poderes maléficos que se personifican en figuras animales y naturales. Pero la narradora también enfatiza su descripción desde la inversión de las imágenes, pues muestra la cara eufemizada de los símbolos teriomorfos y catamorfos que exhibe la primera cita, lo cual es signo de su naturaleza cultural doble y del llamado de la Madre Tierra. La tierra posee ambas facetas, por ser una representación del arquetipo de la Diosa Madre, que para la simbología diurna se transmuta en los monstruos y en la caída, entre otras, pues se relaciona con "la rapidez del movimiento, la aceleración y las tinieblas (Durand: 2005: 117), que, en forma de temblor terrestre, tiene la cualidad de despertar y causar cambios repentinos. Pero, al mismo tiempo, ese temblor denota la tierra como una cavidad, un descenso lento, expresado en el cuerpo dormido y la respiración como una cualidad térmica, pues el cuerpo genera calor, por lo que figura una ensoñación de reposo. Todos estos elementos que se adicionan a las señales que emite la *llamada* son interpretados por los indios, gente que lee los designios que emanan de la naturaleza, como cuenta la narradora.

El último y principal elemento que se conjuga para completar la *llamada* de la protagonista es su encuentro con el amor:

> […] Era Esteban de Britto, italiano. Más tarde él diría que mi cabellera roja fulguraba al sol de la tarde santiaguina […] Cerré los párpados y los volví a abrir directo sobre él. Más tarde él juraría que el ramalazo verde frío de mis ojos le había calcinado para siempre el corazón (*Catrala*: 22).

De Britto es la última pieza que compone la fase de la *llamada* y es parte de lo que Campbell (2008) denomina un cambio en el centro de gravedad del héroe. El augurio de los pájaros, el temblor terrestre, pero, por sobre todo, el enamoramiento de Catalina la arrancan de su entorno cotidiano para situarla en un nuevo espacio, desconocido, que la encamina hacia su viaje heroico. La función que cumple de Britto es la del heraldo, figura que pone de relieve la necesidad de producir cambios en la vida del héroe (Vogler: 2007: 55).

Todos estos componentes de la *llamada* son premoniciones de la configuración de la aventura. Los pájaros, los ruidos, la tierra reclaman y rechazan la presencia del español; el indio entiende, por la reacción de los elementos naturales, que la llegada de un nuevo Gobernador implica la muerte de más indígenas, pero también conlleva un anuncio personal para la protagonista: el despertar de la Diosa Blanca a la vida amorosa y sexual. Así se da cuenta del engranaje de símbolos mixtos que mueven y predominan en la *llamada* de la protagonista. La *llamada* es, en sí misma, una representación de la simbología heroica que cumple la función de elevar al héroe hacia la inmortalidad, la

trascendencia y la pureza (Gutiérrez: 2012: 100). Esta *llamada* incita a la protagonista a emprender un viaje hacia la ascensión del poder, lo cual puede ser adquirido mediante la lucha y la derrota de las bestias tenebrosas (*Vid. infra* 3.7.3, 3.7.4, 4.5.4), esas que intentarán inducir a la diosa-heroína al fracaso espiritual y moral de su aventura.

3.5 La ayuda sobrenatural

Campbell (2008) sostiene que el héroe puede valerse de su propia voluntad para realizar su viaje, pero también puede ser empujado por fuerzas exteriores tanto benignas como malignas. La aventura heroica de Catalina se fundamenta en ambas posibilidades: primero, su propia voluntad atribuida a la fuerza que emerge de su condición de Diosa Blanca (*Vid. supra* 3.4) y, segundo, factores externos a la acción de la protagonista. A diferencia del funcionamiento que describe Campbell en el que la presencia del guía irrumpe de pronto en la vida del héroe para encauzarlo, la ayuda externa que recibe Catalina y que se consolidará durante la travesía heroica la observamos en la presencia continua de mentores. Entonces, la *ayuda sobrenatural* es un elemento que se introduce en la vida del héroe para impulsarlo a tomar el camino de la aventura, sin embargo, en el caso de *TNC* el guía ya existe en su vida, personalizado en las figuras de las dos abuelas y del tío Huancamán. Estos actores perfilan la personalidad de Catalina desde muy temprana edad.

En este mitema heroico el *guía espiritual* provee al héroe de enseñanzas, protección, guía, pruebas, entrenamiento y "amuletos contra las fuerzas del dragón que está a punto de superar"[78] (Campbell: 2008: 57). Nuestra traducción). Los "amuletos" de Catalina se evidencian en la filosofía de vida que Catalina adquiere. El tío Huancamán funciona como el vínculo fundamental que Catalina tiene para comunicarse con su herencia indígena. Este hombre se encarga de ayudarla a conocer el aspecto espiritual de la tribu Aconcagua:

> […] El viejo Huancamán me hizo girar hacia la cordillera y preguntó si alguna vez había escuchado latir mi propio corazón […]
> -¿Quieres oírlo? –dijo sonriendo. Cierra los ojos y ábrelos de pronto –ordenó […]
> Estaba conmovida por la majestuosidad del mundo, cuando de pronto escuché el golpeteo rítmico del corazón galoparme muy adentro, en el oído. Me invadió una paz indescriptible, una profunda emoción. Ese tambor bitonal era el centro de mi vida. Me estaba escuchando vivir.
> —No puedes escuchar todo lo de adentro, si dejas de escuchar todo lo de afuera –susurró Huancamán versificando en picunche, o quizá repitiendo una vieja fórmula sacramental (*Catrala*: 50).

[78] "[…] amulets against the dragon forces he is about to pass" (Campbell: 2008: 57).

Durand (2013) refuerza la idea de Campbell al reconocer que el héroe puede ser secundado por el redoblamiento del "compañerismo heroico", que cumple la función de reforzar la heroicidad del protagonista: "[e]l héroe clásico nunca está solo. Una especie de eco épico multiplica la imagen de sus hazañas" (Durand: 2013: 200). El compañero heroico de Catalina es una entidad bienhechora y fraternal del destino, los mayores de su familia indígena picunche. Así, la *ayuda sobrenatural* se liga al esquema del descenso nocturno que configura la protección y el refugio, receptores maternales que sostienen al héroe en su recorrido. Este mitema heroico, presente en todo el recorrido, expresa el vínculo arquetípico de la "caverna-casa" (Durand: 2005: 249), que representa tanto un hábitat como un continente, símbolos ya exhibidos por la casa física en la *llamada*, pero que en este mitema aparecen configurados en personas. La guía, que aparece encarnada en la esclava africana, se cimentaba en la configuración de la esclava desde los elementos funestos y tenebrosos que llevaban a la caída de la protagonista en el pecado (*Vid. supra* 3.3.4). Estos componentes cambian en *TNC*, donde la *ayuda sobrenatural* que personifica, por ejemplo, el tío Huancamán, se transforma en una evocación de las raíces culturales de ese "otro" omitido, que en esta obra queda plasmado en un refugio de valores y saberes ancestrales, símbolo de la matriz. La ayuda benéfica de Huancamán acerca a Catalina a su destino heroico, porque a través de este tío indígena la protagonista aprende y practica los rituales místico-religiosos (ver cita anterior) y accede a reuniones secretas (*Vid. infra* 3.7.2, 4.2.2), entre otras experiencias. Estos componentes proporcionan a Catalina una visión de las condiciones de vida cotidianas, culturales y religiosas de su legado indígena.

Entonces, ese compañero heroico, mentor o *ayuda sobrenatural* que es un continente espiritual y emocional para el héroe, en el caso de *TNC* tenemos que se trata de una red de mentores en la que se incorporan también las figuras femeninas de las abuelas, que personifican la fase final de la Diosa Negra, mujer sabia. Estas son las encargadas de prepararla e introducirla en los caminos de tanto su legado indígena por medio de prácticas rituales y culturales de la cultura Aconcagua (*Catrala*: 2008: 49-53) como de sus atributos femeninos: físicos y personales –ligados a fortalecer los atributos de la Triple Diosa–, y su legado material.

La abuela materna, Águeda, con la que Catalina se ha criado –como también aparece en Petit– le entrega, por un lado, valores asociados al legado indígena, pero además, hereda de ella el cacicazgo y bienes materiales en forma de tierras y encomiendas que se traducen en riquezas económicas e influencias políticas y sociales dentro de la sociedad colonial, y, por otro lado, le otorga igualmente poder cultural y responsabilidad moral sobre su propia tribu; es decir, todo lo que representa la transmisión cultural matriarcal de la abuela recae en sus manos:

> […] Desde siempre, Tobalaba ha pasado de madre a hija mayor, siguiendo la línea sanguínea. Así, yo la heredé de mi madre, doña Elvira, junto al título de cacica de Toda el Agua, tal como ella había heredado propiedad y título de su propia madre, mi abuela […] –Al nacer me llamaron la primera doncella de Chile, pero yo no lo era. Mi origen alemán irá siempre unido con mi raza india. Lo mismo se dijo de mi hija, pero mi hija era dos veces alemana. *Catrala*, mi nieta, por efecto de cruza de razas aristocráticas y fortuna territorial, es realmente la primera doncella del reino (*Catrala*: 161-162).

En esta cita observamos varios elementos interrelacionados, tales como la sucesión material, cultural y étnica de Catalina que pasa por la línea hereditaria materna. Advertimos, también, que Catalina está consciente de este legado de "doble linaje de encomendera y cacica de Tobalaba" (*Catrala*: 2008: 162) y de su herencia como representante de lo indígena. La cita anterior muestra la importancia que la abuela Águeda pone en que la cesión de los bienes es una tradición indígena, pero además, remarca que es Catalina quien encarna la fusión étnica y cultural representativa del nuevo mundo que se gesta en Chile, lo que se traduce en un énfasis en su raigambre mestiza. Esta demarcación del mestizaje como un rasgo positivo dentro de la narrativa quintralesca aparece delineada, primeramente, en Valdivieso, pero es utilizada a modo de defensa frente al discurso peyorativo proveniente de la voz popular. En *TNC* esa voz juzgadora se aplaca considerablemente, lo que se prueba en el discurso que pronuncia la abuela, en la que anuncia la entrega de posesiones a Catalina (ver cita anterior). La herencia indígena –étnica y cultural– queda emparejada a las otras descendencias que se conjugan en Catalina, transformándola en la "primera doncella", vale decir, se reivindica el aspecto indígena frente a lo europeo en igualdad de condiciones y se reconoce el mestizaje de Catalina.

Por otra parte, la abuela paterna, María Encío, fortalece el aspecto femenino de la adolescente Catalina, al mostrar su aprobación, a pesar de lo que la muchacha está por hacer (*Vid. infra* 3.6.2):

> […] Si estuviéramos en España, creo que pondría el grito en el cielo y te encerraría en el convento más cercano. Pero este mundo es otro mundo […] No veo por qué tú, que además eres rica, joven e independiente, no puedas hacer lo que se te ocurra (*Catrala*: 2008: 129).

La abuela remarca que la vida en la Colonia difiere de la de España, que todas las reglas, normas y leyes son transgredidas por todos y que ella misma lo ha hecho repetidas veces (*Catrala*: 2008: 129), lo que deja implícitamente enunciado que el Nuevo Mundo es un lugar del que emergen nuevas escalas de valores. Podemos por tanto comprobar que las actitudes de las abuelas implican el reconocimiento de la herencia indígena matriarcal y consiguientemente un fortalecimiento del poder femenino con respecto al orden coloni-

zador, poder que emana de la función de la Gran Diosa, consustancial a la protagonista.

Estos roles de ayudantes bienhechores se diferencian y contradicen los roles otorgados por Vicuña Mackenna, quien atribuye a la sangre aborigen lo que él considera son los lastres de Catalina (1944: 65, 67, 84-85). Según el hipotexto, la cultura y raza indígenas son los obstáculos principales que agravan la condición social de Catalina. Su comportamiento y su personalidad desviadas son producto del legado étnico y cultural indígena que en combinación con el poder económico y político crean un ser transgresor; es decir, el historiador enfatiza la predisposición negativa que la sociedad chilena ya tiene sobre la cultura indígena, y por sobre todo, reniega del mestizaje étnico y cultural como fundamento de la nación chilena (Cf. Llanos, 1994; Mora, 1994; Guerra-Cunningham, 1998; Ojeda, 1998; Cisternas, 2001; Lee, 2007). Estos rasgos son retomados por Petit (2009) a través de la voz del fraile, quien comenta que: "Los antepasados germanos y el cacique indio habían logrado mezclar curiosamente sus dones. En cuanto a lo moral…" (Petit: 2009: 52). Los puntos suspensivos son el recurso explícito que pone en duda la moral de la protagonista, lo que se agudiza, además, cuando incorpora una ayudante malhechora en la figura de la esclava africana Josefa. Esta autora no solo reafirma el prejuicio sobre la cultura indígena, sino que agrega prejuicios sobre la cultura africana (*Vid. supra* 3.3.4). Habrá que esperar hasta Valdivieso (1991) para observar una recuperación y un restablecimiento de la imagen de las raíces aborígenes de Catalina a través del personaje de la Tatamai; pero, como ya dijimos, los rasgos de este personaje indígena y otros (*Vid. supra* 3.3.4) que aparecen en la historia no logran producir un quiebre sustancial, pues al darle voz, en igualdad de condiciones, a los chismes y rumores, continúa perpetrándose la imagen negativa de lo indígena.

La representación de Catalina, como subalterna tanto por su condición étnica y de mujer, será sin embargo subvertida en *TNC* –y Valdivieso–, donde se altera el orden establecido por el hipotexto, pues al otorgarle a Catalina tres mentores que destacan, justamente, por estos aspectos despreciados por el historiador, la obra reestablece la valoración de estos aspectos del personaje. Debemos recordar, primero, que Huancamán es indígena, segundo, que la abuela Encío ha sido acusada y sometida a proceso por la Inquisición, pero es una mujer independiente, respetada y temida en la sociedad santiaguina (*Vid. supra* 3.3.3) y, tercero, que también la abuela Águeda es una figura prominente en la sociedad colonial, a pesar de su fuerte herencia indígena, reconocida por el propio historiador (Vicuña Mackenna: 1944: 95). En *TNC* estos guías le enseñan a comprender el significado de su herencia cultural y su condición de mujer como cualidades positivas de su legado.

3.6 Cruce del primer umbral

El cruce del primer umbral representa el movimiento de desplazamiento del héroe hacia las profundidades de la aventura. Campbell (2008) señala que el común de la gente se conforma permaneciendo dentro de los límites de su propio mundo, porque "más allá de la vigilancia paterna está el peligro para el niño y más allá de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu"[79] (Campbell: 2008: 64. Nuestra traducción). Esta zona confortable es la que el héroe deja tras de sí para aventurarse hacia lo desconocido. La llegada al umbral está presidida por una respuesta favorable a la *llamada*, la que provoca el desplazamiento mediante una red de concatenaciones. Esto se aprecia en *TNC* cuando Catalina, a partir de la invitación amorosa, en conjunto con un relicario, que extiende a Esteban de Britto (*Catrala:* 2008: 97-101), pone en movimiento una serie de situaciones que convergen en *el cruce del primer umbral*.

El relicario, hecho y enviado por Catalina, consta de un papel en blanco, los pétalos y el pistilo de un lirio azul guardados en una bolsita de gamuza. Estos objetos conforman a su vez una simbología, ya que los pétalos y el pistilo del lirio significan el centro en el que se anida el alma, y el color azul simboliza lo imposible (Cirlot: 2015: 212), mientras la bolsa de gamuza es el refugio donde se guarda esta esperanza de amor que Catalina ofrece al italiano. El adorno es aceptado por de Britto, así, la misma noche, en la que su abuela le entrega el legado territorial y su cacicazgo, Catalina se ha "convertido en dueña de la tierra. Y quizás esta noche dej[aría] de ser mi propia dueña y me conv[ertiría] en mujer" (*Catrala*: 2008: 169). El estuche que lleva de Britto es la marca que desencadena el comienzo de la etapa la Diosa Roja (*Catrala*: 2008: 157).

Ahora bien, Villegas Morales (1978) indica que *el cruce del primer umbral* puede adoptar las características de un objeto físico, como una puerta o un puente, o bien que puede tener rasgos temporales como una hora del día, amanecer o anochecer. *El cruce del primer umbral* en *TNC* se manifiesta durante las horas nocturnas; con el recogimiento de la gente de la ciudad de Santiago, aparecerá de Britto oculto tras una máscara de arlequín para cruzar el umbral de la puerta de la casa de Eldorado. Al cruce físico de la puerta se agrega el cruce temporal que nombra Villegas Morales relacionado con un intervalo del día que, en este caso, ocurre cuando la campana de la Catedral da la medianoche (*Catrala*: 2008: 170). Este aspecto temporal marca la antesala que conducirá a la protagonista al mundo especial. Rebeca, la sirvienta personal, es la encargada de abrir la "puerta chica de la cochera del tercer patio, justo cuando la campana de los agustinos golpeara la primera hora del

[79] "[…] beyond the parental watch is danger to the infant and beyond the protection of his society danger to the member of the tribe" (Campbell: 2008: 64).

día de San Eugenio" (*Catrala*: 2008: 170). Rebeca cumple la función de aliada en este evento, pues es la cómplice que ayuda y encubre las actividades de Catalina, además de facilitar la transición de Catalina al otro mundo (*Vid. infra* 4.1). El momento del *cruce del primer umbral* se caracteriza por el tránsito producido en secuencia: primero entra de Britto, por la puerta de la cochera, a la casa, segundo, sin que Catalina se percate, entra "Esteban por la puerta del dormitorio abierta" (*Catrala*: 2008: 171); luego, nos encontramos con el siguiente enunciado: "Aunque *Perro* no ladró avisándome […] Cerré la puerta detrás de él dejando afuera a *Perro*" (*Catrala*: 2008: 171). Estas sentencias proporcionan la identificación del momento específico del *cruce del primer umbral* por parte de la protagonista, pero también indican que *Perro* cumple, al igual que Rebeca, un rol de aliado, y en su papel de vigilante protector, el perro ha permitido la pasada de de Britto para consumar el acto que encaminará a la heroína al mundo del más allá (*Vid. infra* 4.1) y a su transformación en Diosa Roja. Además, cada uno de estos traspasos de umbral configura la estructura simbólica del encastre y la intimidad representada por la noche y los traspasos de un lugar a otro.

Finalmente, el acto trascendental del *cruce del primer umbral* se consolida en la unión sexual de los jóvenes: "Abrí los muslos escuchando como rajaba con las rodillas la tela de mis calzones […] recuerdo haber gritado y dejado mucho rato el grito suspendido en el mismo aire donde flotaba entre espasmos" (*Catrala*: 2008: 173). La culminación del acto sexual es, primero, una barrera física y luego, un signo de vida, en cuanto que conducirá al embarazo de Catalina (*Vid. infra* 4.7.3).

3.6.1 Pepe resorte, *el guardián del umbral*

El esclavo cumple por su parte la función de finalizar el pasaje del *cruce del primer umbral* puesto que al asesinar al amante se convierte en la personificación de una figura teriomorfa: el "guardián del umbral" (Campbell: 2008: 64). Este cumple el rol contrario al de Rebeca y Perro, pues su propósito es desequilibrar e interrumpir el camino de la heroína. Este ente monstruoso se guía por pasiones violentas, peligrosas y libidinosas, como lo expresa *Catrala*: "[s]entí caerme encima, con el peso de un deseo y una obsesión, la mirada afiebrada de Pepe Resorte, pero no la devolví" (*Catrala*: 2008: 124). El esclavo, enamorado del ama, está obsesionado con ella, pero ha sido rechazado por Catalina, ya que este "debía entender que no jugaríamos nunca más con la intimidad que tuvimos de niños" (*Catrala*: 2008: 124). Este sumiso y enamorado esclavo pasa de ser aliado, primera función del guardián, a convertirse en monstruo que acecha la noche de amor para cobrar venganza de su ama quien lo había flagelado y humillado frente al italiano horas antes (*Catrala*: 2008: 150-152). Vogler (2007) indica que los guardianes del umbral son figuras secundarias en una historia, pero también representan obstáculos cotidianos como opresión, prejuicios, entre otros, además de caracte-

rizar los demonios internos del héroe, tales como los miedos, las dudas, las inseguridades propias.

En *TNC* (2008), el esclavo, por su condición y su posición jerárquica en la sociedad colonial, pertenece a lo que Campbell (2008) considera como un obstáculo dentro de la vida cotidiana del héroe, ya que permanece fuera de los límites consagrados a los colonos y carece de todo privilegio; es un ser oprimido y explotado, pero que logra transgredir las fronteras que lo sojuzgan al dar muerte a uno de los integrantes del mundo colonial, lo que lo transforma –y esta es la otra cara del guardián– en destructor. El muchacho se vale del frenesí del amor, la fuerza más violenta que "hace perder la razón y libera las fuerzas destructivo-creadoras de la oscuridad"[80] (Campbell: 2008: 67. Nuestra traducción). Esta fuerza pasa inadvertida para Catalina; es decir, la protagonista fracasa en la tarea de reconocer y lidiar con la potencia que presenta este guardián del umbral, una de las pruebas prominentes en la aventura del héroe, pues los guardianes de los cruces, a pesar de presentar aspectos malévolos, pueden convertirse en aliados del héroe. Así, Pepe Resorte queda convertido en el ogro guardián que es condenado a morir en la horca por el asesinato del italiano (*Catrala*: 2008: 183-185).

Las imágenes durandianas se yuxtaponen, ya que en una primera instancia encontramos símbolos nocturnos representadas por la noche, la casa, la habitación y el cuerpo de Catalina, las que encarnan el recipiente acogedor y protector bajo el cual Catalina se siente amparada para realizar un acto sancionado por la autoridad paterna y social dominante, pero que es absolutamente normal dentro de las costumbres indígenas. Las escenas del asesinato muestran una predominancia diurna de los símbolos, pues la noche que en un primer momento se ha presentado anticipadora de un hecho positivo en la vida de la protagonista se transforma en horror, ocultación, secretos y bajas pasiones. Catalina cuenta que de madrugada y en pleno acto amoroso ve cómo el mulato se asoma por detrás de de Britto:

> […] como la máscara de Arlequín, el rostro de Pepe Resorte, oscuro, contraído, surcado por las marcas tumefactas de los latigazos […] [c]on un grito, el mulato levantó el estilete que había desenvainado del cinturón de Esteban y lo clavó una sola vez, larga y profunda, en la testuz del italiano (*Catrala*: 175).

La descripción física de Pepe Resorte se aborda desde la perspectiva diurna, en la que su aspecto es demonizado transformándose en una bestia teriomorfa que devora a su víctima mediante el acto de apuñalamiento manifestado en una imagen diairética y encarnado por el estilete, arma cortante que funciona como elemento divisorio, tajante, que fortalece los esquemas verticales mediante su carácter rigoroso y agresivo. El estilete, equivalente a la espada,

[80] "[…] overturns the reason and releases the forces of the destructive-creative dark" (Campbell: 2008: 67).

derrota al enemigo. De esta forma, las armas cortantes, las herramientas de labranza puntudas contienen, por un lado, un fundamento vengador, pues ejecutan el acto de separar el bien del mal y, por otro lado, representan un significado fálico que refuerza el sentido de potencia viril sexual del hombre, pues el esclavo muestra su superioridad viril frente al ama blanca. Ambos rasgos (venganza y virilidad) marcan la actitud del esclavo en el momento de ejecutar al italiano. Entonces, *el cruce del primer umbral* culmina con la muerte del amante que dará paso a la aventura de Catalina.

3.6.2 Mitema quintralesco: el asesinato del amante

La muerte del amante es un suceso narrado en el hipotexto. El historiador agrega a su relato la información proporcionada por el obispo Salcedo sin tener mayores detalles de las causas del hecho, atribuyéndolo a la malicia de la mujer (Vicuña Mackenna: 1944: 90):

> […] un encumbrado feudatario de Santiago, cuyo nombre no consignan los papeles que tenemos a la vista, pero de tan alta posición que era nada menos que un caballero de Malta. Invitóle doña Catalina a su alcoba por un billete amoroso, y cuando le tuvo en sus brazos lo mató […] la dama intentó descartarse echando la culpa a uno de sus esclavos […] Y este desdichado y crédulo […] fué ahorcado inocente en la plaza pública de Santiago (Vicuña Mackenna: 1944: 90).

En la cita, Vicuña Mackenna habla de un "caballero de Malta", sin hacer referencia a ningún nombre. El nombre propio y novelado del supuesto amante de Catalina aparece en Petit: Enrique Enríquez. Este es el apelativo que mantendrá este personaje en Vidal y en Valdivieso, dándole una continuidad al mitema gestado por Petit. Este alias es modificado en *TNC*, donde aparece como Esteban de Britto, nombre tomado de un personaje histórico[81] que refuerza la intertextualidad recurrente en *TNC*. Otro detalle que han mantenido todas las obras es la utilización del "billete amoroso", mientras que la muerte del esclavo negro por ahorcamiento solo aparece en Valdivieso y en *TNC*, como una forma de mantener el nexo con el hipotexto.

En la cita siguiente, Petit repite la escena sobre el asesinato tal como la cuenta el hipotexto, y al cederle la voz, en un monólogo a Catalina, refuerza la culpa que engendra el ensayo histórico sobre el asesinato del caballero de Malta a manos de la mujer:

> […] Y ahora, escucha la acusación de la Quintrala […] No estás aquí para lo que has venido. Ah, te parecía fácil aprovecharte de una […] "mujer liviana"[…]; eso has dicho en los portales a tus amigos: "La Quintrala, por felici-

[81] Nacido en Serpa, Portugal, en 1575, fue maestro de capilla de la Catedral de Badajoz (Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga: 2003: XIX).

> dad, es una mujer liviana"[…] !Eso dijiste, dando a entender que lo había sido para contigo, cobarde, cobarde![…] [L]a mirada extraviada de su ama, que acababa de coger rápidamente en la panoplia una pequeña daga, blandiéndola muy alto […] no alcanzó a detener el vuelo del arma, que se hundió firme en el pecho del hombre (Petit: 87-88).

Vidal y Valdivieso integran también la escena del hipotexto en sus respectivas historias. En Vidal los detalles del asesinato quedan en la voz de los parroquianos:

> —Y lo encontraron con el ánima fuera de las carnes en la misma plazuela de los Agustinos- dice como contando un secreto el señor Botija. -¿Por qué habrá decidido meterle cuchillo?-pregunta el señor Hornachos (Vidal: 93).

En Valdivieso vuelve a aparecer el uso de un arma cortante en el asesinato del caballero de Malta:

> […] Enrique Enríquez habló de mi lascivia y de cómo él me la gastaría y sobrado […] al infierno lo despacharía esa noche después de dejar mi cama (Valdivieso: 15).
> Quieta me estuve un suspiro largo y después mi mano levantó al aire el cuchillo y lo bajó de golpe contra la espalda de Enríquez (Valdivieso: 25).

Valdivieso se vale de la narradora para exponer los hechos, pero, además, agrega un motivo distinto del hipotexto: el asesinato del caballero de Malta se debe a que este mató al medio hermano de Catalina, Segundo Secas; este argumento trastoca el discurso del hipotexto.

Un factor común a Petit y Valdivieso es la indiscreción del hombre, pues ha comentado sus amoríos carnales a los amigos. Ahora bien, verificamos que en Petit y en Valdivieso se trata de un acto de venganza por parte de la protagonista en tanto que en Vidal la Quintrala quiere evitar ataduras y por eso lo mata (Vidal: 2002: 84-90). En estos relatos, Catalina sigue siendo la que comete el crimen, al igual que en el hipotexto. Ahora bien, la novelización del crimen viene dada por Petit y se repite en Vidal y en Valdivieso, aunque esta última presenta alteraciones a la escena original mediante la explicación que da la protagonista para cometer el asesinato. Ciertamente, esto implica un cambio que rompe con el acontecimiento expuesto en Petit y en el hipotexto. En el corpus secundario –también en *TNC*–los detalles del asesinato y el posterior escándalo son pormenorizados, lo cual indica la perpetuación del hipotexto. Petit y Valdivieso tocan, mediante un narrador en tercera persona, el tema de la corrupción política y la impunidad del personaje, acercándose así a las especulaciones del hipotexto y reforzando la visión de la historia del hipotexto.

El suceso de la inculpación de un esclavo es mencionado en Vicuña Mackenna, quien relata que es un esclavo negro al que se autoculpa por el asesinato y que finalmente muere en la horca, dándole la oportunidad a Catalina

de eludir la justicia con solo una multa "pecuniaria más o menos cuantiosa. Aquélla no sólo era justicia vil: era justicia vendida" (Vicuña Mackenna: 1944: 90). La familia Lisperguer goza de contactos e influencias a altos niveles, lo que resulta en la impunidad de la protagonista frente al asesinato y la condena de un inocente, según relata el hipotexto.

El incidente con el esclavo lo utiliza Valdivieso al recurrir a la voz popular del "dicen que" para dar a conocer el episodio:

> […] cuando don Pedro Lisperguer y Flores irrumpió acompañado de Ventura el negro…y el negro se plantó en medio del recinto, se golpeó el pecho a dos manos y gritó haber obrado él mismo el asesinato (Valdivieso: 29).

Petit no nombra al esclavo negro como inculpado, pero sí noveliza en torno al tema planteado por el historiador Vicuña Mackenna en relación con las influencias familiares que permiten a la Quintrala la impunidad de sus crímenes, por los que otros deben pagar el precio. Valdivieso y Vidal utilizan también el recurso retórico del narrador heterodiegético para relatar este incidente, que cuenta la historia desde la perspectiva vicuñamackennista y refuerza las opiniones del historiador, ya sea enfatizando, como lo hace Valdivieso, las influencias políticas y jurídicas de la familia Lisperguer (ver cita anterior) o resaltando, como lo hace Vidal, las acusaciones de bruja, de lascivia, de lujuria, de crueldad y de raza (2002: 10-13), elementos propios también del discurso vicuñamackennista; cada una de las novelas nombradas repite el molde de los símbolos del régimen del Bestiario implantados por Vicuña Mackenna, las que se concentran en el régimen diurno.

En *TNC* este mitema es modificado para exculpar a Catalina del asesinato. Aquí, Catalina se enamora del italiano, por lo que es tocada por el poder del amor, relacionado a la figura de la diosa *Cauillaca*[82] –comparable también a la azteca *Ichpuchtli*[83]–. Catalina personifica el papel de la doncella. La Diosa Virgen, que anda en busca de una identidad propia y que desconoce sus deseos y su fuerza (Shinoda Bolen: 2008: 199): "me sentía quiltro[84] de tres razas mezcladas […] Si no sabía quién era yo hoy martes, menos lo sabría

[82] Diosa Virgen del Amor, la Sexualidad, la Magia, la Infelicidad; el mito dice que quedó embarazada de Cuniraya Viracocha quien le dio a comer de su esperma en forma de una fruta. Cuando ella interroga a los dioses para saber quién es el padre de su hijo, todos confiesan, por lo que la diosa deja a su hijo la tarea de descubrir quién es su padre. El niño se monta en las piernas de Cuniraya Viracocha, que va disfrazado de mendigo, entonces la diosa ve que es un "don nadie" y corre hasta la costa y se lanza al mar con el hijo; ambos se convierten en piedra (Ann y Myers: 1993: 473, Steele y Allen: 2004: 149). Esta diosa tiene su equivalente en la Afrodita, Persephone-Kore griegas (Shinoda Bolen: 2004: 36).

[83] Diosa de la Tierra, la Naturaleza, el Amor, la Sexualidad, la Belleza y el Hogar (Ann y Myers: 1993: 27).

[84] Viene del mapudungun y denomina a un perro que no es de raza (Versión electrónica: http://etimologias.dechile.net/?quiltro. Consultado: 2014-04-06).

mañana" (*La doña*: 2008: 40), citas que evidencian su confusión frente a su propia ubicación en el mundo. No obstante, se continúan incorporando las acusaciones que la voz popular le atribuye sobre el crimen. Ejemplificamos mediante la siguiente cita, a través de la voz del padre de Catalina, la existencia de una voz popular, tal como también aparece en Valdivieso y en Vidal, pero esta se mantiene en el trasfondo del relato, ya que está mediada por la de Gonzalo de los Ríos; Catalina no reacciona a las habladurías, por el contrario, le divierten, lo que ya crea un cambio en el mitema:

> —Has de saber que los alcahuetes de la ciudad te atribuyen el crimen del caballero ese de San Juan, y toda la gente se refiere a ti como la Viuda Negra, esa araña que mata al macho que la fecunda […]
> La comparación, que ya conocía por la tía María, no me desagradaba.
> -¿Qué mejor destino que el de matar la Gran Bestia puede tener una doncella? –preguntó María riendo a parejitas con la tía Águeda (*Catrala*: 256).

Las tres obras del corpus secundario –exceptuando *El Inquisidor*– se valen de un personaje maduro y experimentado, un Don Juan. Mientras que en *TNC* el caballero de la Orden de San Juan cambia el nombre, la nacionalidad y la edad. El joven caballero se opone a la figura de ese don Juan que aparece anteriormente. Este es un cambio significativo en el mitema del asesinato. *TNC* integra todos estos elementos del hipotexto, un esclavo carga con la inculpación del crimen y es condenado a la horca, pero los trastoca. Catalina pasa a ocupar el sitio de la víctima, ya no se trata de una mujer vengativa, sino de una historia de amor truncado por una venganza pasional. Los chismes pertenecen al trasfondo y son más la preocupación del padre de Catalina, Gonzalo de los Ríos, hombre ambicioso que teme al "qué dirán" de la gente. Así, *TNC* mantiene las líneas generales de la historia, perpetuando este mitema quintralesco dado por la narración vicuñamackennista, pero transformando la historia con nuevos matices.

3.7 En el vientre de la ballena, la caída

El mitema heroico que sigue al *cruce del primer umbral* es una caída, como lo denomina Villegas Morales (1978), pues el héroe, en vez de reconciliarse o conquistar la fuerza del umbral, ha sido devorado por lo desconocido, en lo que parece representar su muerte. Esta caída, en el caso de *TNC*, está relacionada con una falta moral que se expresa con una suerte de descenso al infierno mediante el castigo de encierro impartido por el padre, pues afecta a su honor de hombre y de familia. El padre actúa acorde a la simbología diurna, pues se presenta como el justiciero que restaura la armonía al confinar a la hija, en este caso, al ente teriomorfo que ha causado el daño.

Veíamos anteriormente que la casa ha representado la función del vientre materno (*Vid. supra* 3.4), el que genera seguridad en la protagonista. En este

mitema heroico, la casa deja de ser el refugio acogedor para convertirse en la fiera que ha devorado a Catalina (*Vid. infra* 3.7.3). La fiera que engulle a Catalina en sus días de castigo está personificada en el padre, que Catalina asocia al Minotauro (*Catrala*: 2008: 105-120); observamos como la percepción de Catalina también se configura desde la simbología diurna.

Este mitema heroico implica en sí mismo una representación de las imágenes diurnas, pues el *vientre de la ballena* está dominado por la presencia del padre, quien encarna la imagen del monstruo que engulle a la heroína después de que esta ha caído en el pecado moral –el despertar sexual– (imagen catamorfa y nictomorfa). Esta heroína tiene la tarea de escapar del laberinto que representa *en el vientre de la ballena*; es decir, el encierro en su casa. Por este motivo, los símbolos teriomorfos –los monstruos– serán combatidos desde la simbología antitética, pues la huida requiere del instrumental heroico de elevación hacia la luz. Además, Catalina, que ya viene experimentando un caos emocional y mental, tendrá la oportunidad de ir esclareciendo sus dudas e inseguridades, lo cual también la transporta por el camino de la ascensión y la luz, simbología antitética.

El encierro, representativo de la caída moral y/o carnal, propio de este mitema heroico, pone de manifiesto la simbología catamorfa –opuesta a la intimidad configurada en el encastre (*Vid. supra* 3.4, 3.5)–. La caída se relaciona además con el movimiento rápido, la aceleración y las tinieblas –bajar implica oscuridad–; pero, por sobre todo, se manifiesta la temporalidad que lleva a la muerte –bajar a la tumba– (Durand: 2005: 117). Así se da una concordancia entre este mitema heroico y la simbología catamorfa representada en una aniquilación del héroe, porque Catalina ha cometido una falta de moral sexual y el encierro implica una muerte metafórica, pues la aleja de su habitualidad. Durand (2005) explica que la consecuencia secundaria de la caída sexual, como un acto de moral-sexual, se asocia a la figura de la mujer, es decir, la caída se feminiza, lo que observamos en que Catalina personifica la inmoralidad sexual, lo que conlleva una feminización del mitema heroico *el vientre de la ballena*.

Asimismo advertimos los símbolos nocturnos, pues el encierro físico implica un proceso de introspección para la protagonista, manifestado en una figuración de encastre. Entonces, evidenciamos un redoblamiento de las imágenes de encastre: la casa y el cuarto de Catalina son los dos primeros continentes, espacios que encierran a Catalina. A su vez, la protagonista personifica otro continente en el que se confinan sus reflexiones mentales y emocionales, el contenido de sí misma. Toda esta configuración simbólica escenifica un recogimiento, un regreso al vientre materno que la resguarda mediante la rememoración de las enseñanzas del tío indígena, *ayuda sobrenatural*. Sin embargo, al mismo tiempo, la casa adopta una figuración diurna, porque representa a la bestia devoradora. La simbología diurna se extiende al castigo impuesto por el padre, ejecutado por el canónigo Juan de la Fuente Loarte, confesor de la protagonista, y se refuerza a través de la ima-

gen tallada del Cristo de la Agonía (*Vid. infra* 3.7.1), escultura que se encuentra en la casa de Catalina: "Desde el corredor de enfrente, el Cristo de la Agonía me miraba fijamente, manso pero acusador […] -Ay, hija –lo escuchaba decir–, qué mal me pagas, la sangre que por ti derramé" (*Catrala*: 2008: 180). Así, estas figuras masculinas son imágenes diurnas personificadas en el arquetipo del monarca paternal y dominador, el Dios gran varón (Durand: 2005: 143), que ejerce su poder mediante la protección de las costumbres, las leyes y las normas sociales y religiosas del mundo colonial, pues el poder de lo masculino ejerce una triple fuerza: sacerdotal, jurídica y militar (Durand: 2005: 145), transgredida por Catalina.

Otro elemento que pertenece a este mitema y que queda en el trasfondo escénico, es la ejecución de Pepe Resorte. Los símbolos relacionados con la muerte del esclavo pertenecen al régimen diurno. El desfile camino al patíbulo encarna las figuras diurnas teriomorfas representadas por el capitán con su "rigidez implacable" (*Catrala*: 2008: 182) montado en su caballo "que braceaba con la cabeza muy alta, salpicando espumarajos blancos" (*Catrala*: 2008: 182). La figura del hombre erguido remite a la imagen del hombre ascendente, dispuesto a ejercer la autoridad y el orden requeridos para alejar el caos social. El hecho de montar a caballo redobla su significado en representación ctónica[85], pues reproduce la simbología de la muerte y la violencia, como explica Durand (2005: 83-84), bestia teriomorfa que anuncia la muerte. El sonido dramático de los tambores y las trompetas recrea el llamado de la muerte. Cirlot (2016) explica que el tambor es equivalente al altar sacrificial y cumple la función de mediador entre el cielo y la tierra, mientras que las trompetas, por ser de metal, se asocian al agua, identificable con la muerte por ser un símbolo nictomorfo (Durand: 2005: 99), y el fuego, igualable al cumplimiento de la ley divina. Los verdugos encapuchados personifican las imágenes nictomorfas de la oscuridad y las tinieblas que simbolizan la muerte.

No obstante, nada de esto afecta a la protagonista, quien solo recuerda "sensaciones físicas concretas y a la vez extrañas. Las imágenes, recuerdos, temores, ideas, pensamientos, no me concernían, como si una tela protectora me hubiese aislado" (*Catrala*: 2008: 182). Así, verificamos que el castigo del encierro, a pesar de sus características negativas, se transforma para Catalina en una forma de introspección, protegida por el confinamiento y rodeada del amparo que encierran las prácticas indígenas. Campbell (2008) anuncia que el paso del *cruce del primer umbral* al *vientre de la ballena* genera un renacer del héroe, pues su ausencia del mundo cotidiano lo pone en la posición de enfrentarse a su propia identidad.

---

[85] "El adjetivo ctónico es un tecnicismo de la antropología, la religión y la mitología antigua. Es sinónimo de subterráneo, profundo, del inframundo, aunque propiamente significa "perteneciente a la tierra profunda" (Etimologías de Chile: 2001: web).

Así, a pesar de la penitencia religiosa a la que es sometida (*Catrala*: 2008: 180), el confinamiento, los chismes y rumores sobre su persona, la muerte del esclavo y el sometimiento al padre, que implican una subordinación a los principios rectores de la sociedad dominante, la protagonista se fortalece.

En el capítulo titulado "Padre Nuestro" (*Catrala*: 2008), que empieza con el padre de la Fuente guiando el rosario de las mujeres, se expone el contraste entre las imágenes diurnas del soberano y las imágenes de la intimidad nocturna. Catalina finge someterse a la autoridad del rezo, mientras en su interior ejerce las prácticas mágico-religiosas indígenas: "Repetí la oración sin mover los labios, relajando el cuero cabelludo alrededor de la coronilla, como rezaban en mi tribu. Quería volver a ser india" (*Catrala*: 2008: 179). Catalina se resguarda en las prácticas espirituales indígenas, aprendidas de Huancamán, pues, al recordarlas y practicarlas, encuentra refugio y alivio para calmar el caos que envuelve su vida en esos instantes, lo cual muestra la nocturnidad del encastre. Esto se testimonia en la descripción del rezo penitente cristiano, cumplido como castigo, pero percibido como un elemento fingido, ajeno a las propias creencias de la protagonista, por lo que es improvisado y trastocado en un rezo al modo indígena:

> —Santa materia, madre de Dios –recité confundiendo mi voz con las otras. Nadie oyó mi herejía. Para eso servía el latín. Madre venía de *máter* y *materea* también, lo mismo que madera y madre tierra. Como diría Huancamán, todo era una sola cosa (*Catrala*: 184).

Catalina muestra una identificación profunda con su herencia materna al conjurar las imágenes diurnas, presentadas en el rezo cristiano, mediante una inversión eufemizante de los símbolos diurnos, pues logra encontrar, en el rezo, un centro apacible. El retiro involuntario se vuelve una fortaleza interior, un sitio para meditar respecto de su posición en el mundo. Campbell (2008) apunta que *el vientre de la ballena* es como el ingreso a un templo en el que toda la postura del héroe se troca. Esta imagen la hallamos evidenciada en las actitudes, los pensamientos y las acciones que Catalina va madurando respecto de su herencia materna indígena y en contrapeso a la herencia colonizadora. Esto aparece en el mismo capítulo "Padre nuestro", cuando Catalina escucha graznar a los *queltehues* y cantar al *tuetué* y olvida los rezos cristianos: "La invocación me invadió la memoria y quedé muda. Olvidé la oración, el rosario, hasta la letra del Avemaría" (*Catrala*: 2008: 184). Constatamos cómo los elementos indígenas, desde el aislamiento, van gradualmente monopolizando la existencia de Catalina, pues en su reclusión, la protagonista va descubriendo nuevos aspectos de esta herencia que se contraponen a los principios colonizadores, pero que, a la vez, van haciendo brotar su naturaleza mestiza.

3.7.1 Mitema quintralesco: el Cristo de Mayo

El Cristo de Mayo es también un mitema quintralesco, ya que involucra una de las leyendas más conocidas en torno al personaje. Catalina aparece como devota del Cristo de la Agonía en todas las obras que se han escrito sobre ella, y en todas, este Cristo de Mayo sufre los arrebatos de esta veleidosa mujer. Vicuña Mackenna cuenta la historia, basándose en la voz popular, de la siguiente manera:

> […] lo que el vulgo sabe hasta hoy sobre el agravio es que el Cristo de la Agonía volvió en una ocasión airados los ojos (cual hoy los tiene) sobre el rostro de doña Catalina, dicen los unos, porque se presentó a su vista con un excesivo descote, y otros, porque azotaba y ceroteaba en su presencia a los esclavos […] Y fue entonces cuando la soberbia Quintrala lo hizo salir de su aposento con estas palabras que ha conservado la memoria de las muchedumbres: "Yo no quiero en mi casa hombres que me pongan mala cara. ¡Fuera!" (Vicuña Mackenna: 105-106).

Petit relata este mismo incidente tiempo después de que fray Pedro le regala el Cristo de Mayo a Catalina:

> […] clava[ndo] en ella sus ojos torvamente […] — ¡Descuelguen al momento ese Cristo! —ordena, señalando sin mirarlo […] — ¡Llévenselo ahora al infierno, adonde quieran! Dice, sacrílega […] ¡Fuera! ¡Yo no quiero en mi casa hombres que me pongan mala cara! (Petit: 133-134).

Valdivieso cuenta, mediante el uso del "dicen que", que el Cristo pasó a manos de Catalina después del terremoto, cuando los agustinos tuvieron que reparar la iglesia y que en una ocasión, castigando a una esclava, esta se refugió a los pies de la escultura:

> […] pero su ama la latigó hasta perder el resuello y con una vela de adoración, le ceroteó las llagas. Dicen que el Cristo movió su cabeza […] El dolor acentuó los labios del Señor de la Agonía y ella ahondó su rabia: '¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Yo no quiero en mi casa hombres que pongan mala cara!' (Valdivieso: 138).

En Vidal (2002) se relata que Catalina ofrece su casa al Cristo de Mayo, pero el obispado declina la oferta: "corrió la bola de que la Quintrala había conseguido darle posada para lanzarlo después a la calle como mal inquilino. Una sobajeada leyenda la muestra injuriándolo porque la miró feo" (Vidal: 2002: 150). Como vemos, en esta última novela se troca la narración vicuñamackennista sobre el hecho, dejando en un rumor el desalojo que, supuestamente, ejerció Catalina sobre el Cristo de Mayo en el hipotexto y en Petit.

En *TNC* el Cristo de la Agonía aparece constantemente, por lo que adopta una fuerza aliada y a la vez antagonista. muchas veces mencionado: ha sido tallado de un tronco de naranjo amargo que crecía en el patio de los Dos

Solares, casa de Águeda Flores, y que el padre Figueroa lo habría tallado en Eldorado (*Catrala*: 2008: 91). Advertimos que en *TNC* el Cristo de Mayo se vincula un naranjo amargo. Según indica Cirlot (citando a Wirth y Guénon: 2016), el color naranjo se asocia a la "llama, [la] ferocidad, [la] crueldad y [el] egoísmo [y] la desesperación" (142-143), por lo que el Cristo de la Agonía es caracterizado como una figura que tiende a la teriomorfización. Catalina observa al padre Figueroa tallar la escultura en el patio de su casa, de ahí la familiaridad e intimidad que adquiere con la escultura, lo que, además, concuerda con las palabras de Vicuña Mackenna: "De que doña Catalina albergó en su morada contigua al templo aquella imagen por algunos años, casi no queda duda [y] que en su infancia viera labrar al padre Pedro de Figueroa" (Vicuña Mackenna: 1944: 106). Esta cita indica también que *TNC* continúa perpetuando el mitema con nuevos pasajes del hipotexto que no han aparecido en el corpus secundario. No obstante, aquí no aparece el desalojo de la escultura, sino que es entregada a los agustinos (*La doña*: 2008: 432); por lo que *TNC* se adueña del evento usando una nueva entrada para la misma historia, pero siempre desde el hipotexto.

Para Catalina, en el Cristo de la Agonía aparecen personificados no solo la religión del conquistador, sino también la religiosidad de los indígenas, lo que vuelve a reforzar el carácter mestizo y el sincretismo religioso que se desarrolla en la protagonista, pues Catalina tiende a asociar ciertas enseñanzas cristianas con creencias indígenas. Cuando el padre Figueroa comenta que Cristo murió para sanar los pecados de todos, pasados, presentes y futuros, Catalina le contesta:

> —Es la misma fe de las tribus de Tala Canta —dije—. El sacrificio de un Dios mayor limpia las impurezas, perdona las culpas, libera las fuerzas de la tierra, la semilla vuelve a germinar y las hembras quedan preñadas (*Catrala*: 128).

La cita muestra dos aspectos simbólicos del relato que comunican dos creencias distintas, pero que la protagonista logra fusionar. Cristo, cuenta Durand (2005), es comparado, reiteradamente, con el sol "Sol salutis, Sol invictus" (Durand: 2005: 155), por lo que existe una asimilación valórica inclinada a las imágenes espectaculares, porque denota el nacimiento de la luminosidad y la espiritualidad después del sacrificio del hijo de Dios. Esta clase de sacrificios se experimenta en las culturas solares tales como la egipcia o la azteca, culturas en las que los dioses también se sacrifican por una causa mayor. Catalina empuja esta similitud del sacrificio de Cristo con la de los dioses mayores, los que, en las culturas picunche-mapuche manifiestan una simbología cíclica mediante los mitos agrolunares de "sacrificio, muerte, tumba, resurrección" (Durand: 2005: 315). Catalina encontrará también un refugio en el Cristo de la Agonía, lo que describe la narradora después de la odisea de las acequias (*Vid. infra* 3.7.4): "Vi al Cristo de la Agonía esperándome

[…] con los brazos abiertos […] parecía como si me invitara a abrazarlo […] Solté la manta que me cubría y abracé a la figura" (*Catrala*: 2008: 335). Catalina siente una especie de unión empática con la figura del Cristo y con su escultor, pues indica que tal como Figueroa había fallado una y otra vez en su trabajo artístico y se había llenado de dudas y contradicciones durante su tallado, ella había hecho lo mismo hasta ese momento: cometer errores y sentirse perdida (*Catrala*: 2008: 335). Nuevamente, el hipotexto es retomado por *TNC* para modificarlo. Aquí el Cristo de Mayo aparece como una figura simbólica que encarna tanto una simbología diurna como una nocturna, pero en la que predomina, finalmente, el encastre acogedor que difiere de la información entregada por Vicuña Mackenna y repetida en el corpus secundario.

3.7.2 El "*taki onkoy"*

Sabemos que Valdivieso se destaca por integrar dos discursos transgresores en su relato: el indígena y el femenino, siendo este último el predominante (Cf. Llanos, 1994; Mora, 1994; Guerra-Cunningham, 1998; Sarabia, 2000). En *TNC* el componente discursivo fundamental para la narrativa quintralesca es lo indígena y lo mestizo, lo que constituye un primer atisbo del mitema latente (*Vid. supra* 2.1.3) de nuestro corpus primario. Uno de los elementos indígenas que destaca *TNC* es, justamente, el "*taki onkoy"*[86]; este componente es propio del mitema de *TNC* que recorre la diégesis y está asociado a la cultura indígena (*Vid. infra* 4.2, 4.3).

El "*taki onkoy"* se presenta en *TNC* a través de un canto que tiene lugar durante la noche. En el capítulo titulado "La otra oración" (*Catrala*: 2008) Catalina se ve involucrada, activamente, en la ceremonia del canto al despertar una noche y escuchar la monótona entonación y encontrarla ejecutada en su propia casa:

> […] La voz estaba en todas partes […] La presencia de los indios era tan invisible y poderosa como su voz [...] Las de la melopea eran Teresa Tehuán, Rebeca la tonta y dos indias de la cocina. Entre los hombres estaba Huancamán […] Los otros eran algunos encomendados de la guardia, el porquerizo y un peón de las caballerizas.
> Ahí estaban los indios, Antes habían sido los dueños del valle. Ahora esperaban inmóviles […] temerosos quizá por no saber a qué atenerse respecto de la presencia de la cacica de Tobalaba […] Al acercarme supe que también se me relajaban las facciones, transformándoseme en greda los nervios y músculos del rostro. Soy como ellos, pensé con tibieza. Ellos, mis orígenes.

[86] Movimiento nativista del siglo XVI: Las divinidades indígenas, Wacas, que los españoles habían destruido, volvían a la vida para vengarse y retomar el poder usurpado por el Dios español y su gente (De la Torre López: 2004: 85). Aquí aparece en cursivas, pues, responde a que se trata de una palabra extranjera.

> —Quiero cantar con ustedes —dije en picunche a Teresa […] Hasta hoy evoco la rama inferior del canelo rozando el hombro de los conquistados, la tibieza de sentirme en medio de los míos, con mi cuarto de inmaculada sangre indígena, libre de todo pecado […] Tener sangre de dos mitades es un imposible. Siempre al final hay que elegir (*Catrala*: 2008: 192-193, 199).

Observamos que Catalina no solo se une al ritual del *taki onkoy* bebiendo un líquido "verde, baboso y muy amargo"[87] (*Catrala*: 2008: 193) que la traspone en un trance alucinatorio, sino que además se siente identificada –integrante y activa– de este grupo de seres marginados y reprimidos por los preceptos colonizadores. El ritual del "*taki onkoy"* representa las alianzas identificadoras con la cultura indígena que se configuran en imágenes nocturnas de intimidad. La casa, como una especie de "laberinto tranquilizador" (Durand: 2005: 251), provoca la evocación de un ser vivo, pues cada habitación cumple una función casi orgánica y los olores conforman la "cenestesia de la intimidad" (Durand: 2005: 251). El granero, donde encuentra Catalina a los indios en canto, es un lugar para guardar semillas, entonces, escenifica el vientre materno fértil, en el que se resguarda un hijo de los peligros del mundo exterior. Este sitio redobla su significado, pues se encuentra ubicado en un subsuelo de la casa, lo que representa un descenso hacia la matriz, Madre-tierra; además, ya en ella, Catalina pide ser partícipe del ritual en la lengua de sus antepasados, otro rasgo connotativo de su ingreso en la matriz. Luego, al aceptar el bebedizo alucinógeno, se entrega a este estado original que la unifica con el rincón materno "para poder encontrar sin problemas las seguridades primarias de la vida" (Baudouin en Durand: 2005: 252). En el granero, Catalina encuentra iluminación interior mediante la ceremonia trascendental del "*taki onkoy"*, canto que invoca a los dioses, pero específicamente a la diosa madre-tierra, *Pachamama*[88], en la que Catalina cree, y por sobre todo, venera; este evento es, además, una antesala para el proceso iniciático por el que pasará la protagonista (*Vid. infra* 4.2.1).

Así, el encierro, en tanto castigo, cumple también una función positiva, pues comienza a gestar activamente una identificación con lo indígena mediante rituales y acciones contrapuestas a las creencias impuestas por el colonizador. Durand (2005) explica que el redoblamiento, que todo descenso

---

[87] "In South America, Echinopsis/Trichocereus has been used throughout prehistoric and historic periods and has been known by many local names including achuma or huachuma, giganto´n, agua collay, and Cardo Santo. The most well-known name by which it is known today is that of San Pedro. It is considered by contemporary shamans as a planta viva (or ''living''/spirit-filled plant) that facilitates shamanic journeys to other worlds […] Even the name San Pedro alludes to this. As contemporary shamans often remark, like the Christian Apostle by the same name, San Pedro is a keeper of the keys; the guardian of the gates to other, unseen, worlds. It is through ingestion of San Pedro that vista (vision) into these other realms is made possible" (Glass-Coffin: 2010: 59).

[88] Ver nota 42.

implica, como ocurre *en el vientre de la ballena*, es la base de las figuras de encastre, en las cuales el procedimiento de inversión se relativiza para dar lugar a calzar el macrocosmos en el microcosmos. Así es como Catalina integra a la diosa femenina en su interior como parte de un proceso espiritual de reconocimiento identitario con su herencia indígena. Esta gulliverización, según Durand (2005), está conectada con el proceso de engullimiento, una deglución de forma protectora. Las imágenes tenebrosas del esquema de la ascensión se transforman en el esquema del descenso, que evoca símbolos de encajonamiento e invierte su valor para transfigurarse en un símbolo eufemizado, de reposo mortuorio a cuna acogedora; este es el significado que adquiere la ceremonia del *taki onkoy* para la protagonista.

3.7.3 El laberinto del taurogidor

En este apartado y el siguiente (*Vid. infra* 3.7.4) se integra el mitema del laberinto, que hemos adoptado de Villegas Morales (1978), porque aparece en *TNC* de forma recurrente (*Vid. infra* 3.7.4, 4.2.2, 4.3) y se ajusta a esta parte específica del *vientre de la ballena*, ya que este mitema representa una caída nictomorfa, por lo que lo hemos integrado en estos dos subapartados (*Vid. infra* 3.7.4) para sobresaltar la configuración del laberinto como un obstáculo específico a ser superado por el héroe (Villegas Morales: 1978: 119).

Al comienzo de este mitema heroico (*Vid. supra* 3.7) nombramos la analogía que Catalina hace de su casa y su padre con el mito del laberinto del Minotauro. El laberinto, como elemento mítico, subyace y aparece en el transcurso del viaje de Catalina (*Vid. infra* 3.7.4, 4.2.2, 4.3) y está vinculado a los ritos iniciáticos (Guénon: 1995: 155). En este trecho de la aventura heroica, el laberinto pertenece a la fase culminante de la estadía en el *vientre de la ballena*.

Durante el encierro –de varios meses– Catalina ha logrado encontrar una unión significativa con sus raíces indígenas, pero sigue habiendo obstáculos a superar. Uno de estos se relaciona con el encierro mismo y el embarazo no deseado. Catalina tiene que lidiar con el castigo de la reclusión que percibe como un sentirse devorada por un abismo en el que el padre, el "taurogidor", como ella lo llama, la tiene cautiva:

> […] A mí el tiempo se me hacía eterno, encerrada en Eldorado, dando vueltas y más vueltas por los corredores […] Y al fondo […] mirándome con unos ojos de carnero degollado que me perseguían por todo el patio, diera las vueltas que diera, se erguía como un fantasma el cuerpo policromado del Cristo de la Agonía […] Allí, en mi propio laberinto perdía las mañanas y las tardes capturada por mi propio minotauro. Un taurogidor, un padre con dos naturalezas, ambas perversas y dañinas […] Creo que por esos días comencé a enloquecer […] Todo me hablaba de cosas que sucedían afuera, en un mundo que me estaba prohibido, pero en mi encierro sus palabras sonaban a pura magia

> […] en mi encierro yo no veía horizontes, yo estaba y era el centro de los cuatro corredores del segundo patio […] (*Catrala*: 202, 246).

Según la clasificación que realiza Buhigas Tallón (2013), la representación laberíntica que distingue esta fase del viaje heroico de Catalina se manifiesta en la forma del "laberinto del mártir". Esta figura laberíntica de forma cuadrada tiene una vía única que vuelve a sí misma todo el tiempo, imposibilitando la conexión entre el recorrido ondulante –propio del laberinto– y la forma cuadrada de la figura de este laberinto, lo que provoca una ruptura entre el contenido y el continente. Incluso llega a revelarse una cruz en un "punto culminante de la composición que ni siquiera es el centro o final del recorrido" (Buhigas Tallón: 2013: 51). Ciertamente, la escultura del Cristo de la Agonía, presente todo el tiempo en el patio de la casa de Catalina, cumple con las características descritas por Buhigas Tallón (2013), y su presencia implica una constante acusación –aquí el Cristo muestra su simbología diurna (*Vid. supra* 3.7.1)– que interpela a Catalina. Buhigas Tallón (2013) explica que a pesar de la forma cuadrada de este laberinto, existe un disimulado caos interno en esta configuración que observamos en este caso y que también queda verificado en las tribulaciones internas de la protagonista. Así, el proceso simbólico, que encarna el laberinto se vuelve incoherente, proporcionando "héroes sacrificados de pasos agrios, que vagan sin ningún placer por los abruptos vaivenes del destino" (Buhigas Tallón: 2013: 51). Esto también lo evidenciamos en los sentimientos que el comienzo del encierro causa en Catalina. La percepción de ser y estar en el centro se vincula con la posición del Cristo crucificado, postura sumisa a lo "insensato y lo mediocre" (Buhigas Tallón: 2013: 51) que inhabilita al ser, porque el centro, destino natural del laberinto, conforma un espacio secundario frente a la manifestación de la cruz, "vía dolorosa" que tiene como propósito último limpiar los pecados y asumir las culpas de los actos de Catalina. A diferencia de lo que explica Buhigas Tallón (2013) respecto de este héroe, de rasgos masoquistas, porque aguanta lo intolerable hasta perder la identidad propia y llegar a ser cruel con los demás, Catalina, como un ser que transita voluntariamente este laberinto, intentará librarse de esta celda impuesta tanto por el padre como por la sociedad. Porque este encierro no está limitado a las paredes de la casa, sino que se extiende a la dominación patriarcal latente en su vida, que crea una prisión dentro de la sociedad colonial:

> […] tendría que vivir y morir sujeta a las normas de un mundo masculino […] jalada de aquí para allá por todas las leyes del reino de este mundo, divinas y naturales, humanas y sociales, masculinas y paternales, y todas las exigencias de ese más allá oculto detrás de la realidad (*Catrala*: 231, 250).

La protagonista protesta por las restricciones que ejerce el mundo colonial y que afectarán aún más su vida debido a que está embarazada; embarazo que

Catalina intentará interrumpir desesperadamente, ya que sería "[…] imposible pensar siquiera en reconocer mi embarazo y menos aún parir ese hijo" (*Catrala*: 2008: 244). Las normas impuestas por los preceptos cristianos coloniales condenaban una situación de ese calibre, el hijo de Catalina sería un bastardo, pues ha sido concebido fuera de la legalidad matrimonial que exige la sociedad, lo cual equivale a una suerte de encierro patriarcal. Este dominio social que también ejerce el padre asusta a Catalina, pues el hombre no dudaría en matarla para proteger sus propios intereses: "Mi padre, el carnicero […] me hallaba en peligro" (*Catrala*: 2008: 306); nuevamente observamos que la protagonista utiliza la simbología teriomorfa para referirse a un integrante de la Colonia con raíces europeas. Estas circunstancias amenazantes impulsan a Catalina a romper con el encierro para encontrar una solución a su embarazo.

3.7.4 Las acequias: figuración del *maze*

Catalina ha mantenido en su encierro una actitud pasiva frente a su situación, lo cual se verifica en las palabras de la narradora, quien comenta el recorrido de los pasillos de su laberinto (*Vid. supra* 3.7.3), pensando en su posición en la vida, esperando que los acontecimientos del mundo exterior la alcancen (*Catrala*: 2008: 285-299). Pero esta actitud se irá trastocando en los atributos de la Diosa Blanca-Cazadora. Pues llega un momento en el que los peligros que la acechan la empujan a asumir una postura activa mediante la planificación y ejecución de una fuga de la vigilancia paterna.

Así, Catalina se deshace de la actitud extraviada para investirse, física y mentalmente con la fuerza del guerrero; aquí ocurre la transformación de la Diosa Blanca/Virgen en la Diosa Blanca/Cazadora. Para esto recurre, con ayuda de Rebeca, a un disfraz de hombre para visitar al cirujano Maldonado de Silva[89] (*Catrala*: 2008: 307-319). De esta manera, Catalina enfrentará el próximo camino laberíntico representado por la ciudad, el mundo colonial, espacio de dominio masculino, lo que transformará su forma de mirar el mundo por un momento (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 152). Este cambio, tanto de apariencia física temporal como de disposición personal, evidencia la fuerza interior que empujará a la protagonista fuera del *vientre de la ballena*.

De esta manera, el rol activo que asume Catalina altera su actitud personal que muestra el atributo de una diosa cazadora-guerrera como la diosa azteca *Chimalma*[90]. Esta divinidad virgen y guerrera se destaca por su independen-

[89] Francisco Maldonado de Silva fue un cirujano y bachiller, quien fue quemado por la Inquisición en Lima en 1639 por profesar la fe judía (Jewish Encyclopedia: 2002-2011: web).
[90] Diosa azteca de la guerra y la caza (Ann y Myers: 1993: 24). Su correspondiente es Artemisa y Atenea.

cia y por no sentir la necesidad de ser influida o validada por una figura masculina. En efecto, *Chimalma* cuando se une al dios *Mixcoatl* lo hace en igualdad de términos (Koch: 2006: 6-7). Este aspecto de la personalidad de Catalina es el que no ha sido afectado por las convenciones patriarcales de la sociedad y cultura coloniales, sino que más bien se ha visto impregnado por la cultura indígena. Catalina se ha convertido en una suerte de *Chimalma*, ya que, mediante la desobediencia a las restricciones paternas, muestra independencia y voluntad propia para escapar de la cárcel impuesta, rompiendo una vez más las reglas del juego dominante. La vestimenta de hombre representa la fuerza de determinación –*Chimalma* como la diosa del arco y la flecha– que invade a Catalina. La ropa masculina es el instrumento que facilitará la conexión con aquella cualidad energética y voluntariosa que la invade (Cf. Bunting Karr-Cornejo: 2011):

> […] las ropas dispuestas […] eran sólo un disfraz, pero a medida que las iba vistiendo sentí cómo me traspasaban su aplomo y seguridad, dotándome con una voluntad decidida y fuerte, de esas que al tomar una determinación no vacilan hasta que la han realizado (*Catrala*: 307).

A pesar de reconocer la función práctica que ejerce la vestidura de hombre, la narradora reafirma su postura identitaria. Por eso explica que esa "sensación de peso y determinación no es propia de los hombres, sino de las mujeres cuando nos disfrazamos y creemos que los demás nos ven como si fuéramos hombres" (*Catrala*: 2008: 307). En esta cita la protagonista muestra la fuerza femenina que, por los obstáculos convencionales de su época, es reprimida. El ideal femenino de la Colonia, en el que persiste Vicuña Mackenna cuando escribe su ensayo, ensalza una figura de mujer-virgen –símbolo occidental, cristiano y dicotómico de la Triple Diosa–, teniendo como ejemplo a la Virgen María. Catalina se apoderará de una fuerza femenina innata mediante el uso de una vestimenta masculina que, automáticamente, le entrega la potestad de ocupar un espacio de poder, que ha sido limitado para la mujer. Existen mujeres, como la Monja Alférez, Catalina de Erauzo –que también aparece en *TNC* como un recurso anacrónico–, que encarnan la fuerza guerrera mediante la adopción permanente de una indumentaria masculina, para reproducir a la mujer soldado, o la "virago" (Durand: 2013: 254), la mujer amazona. Pero mientras que el atavío es un instrumento que simplificará la huida y el paso por el laberinto citadino, el valor de carácter es el cambio sustancial que se genera en Catalina.

La huida de Catalina la conduce a visitar al doctor Maldonado de Silva, otra figura histórica presente en *TNC*, que representa otra voz marginada, oculta, y anacrónica; lo cual indica que el discurso de *TNC* –al igual que el de Valdivieso (Cf. Mora, 1994, 62; Cisternas Jara, 2001, 432-433; entre otros)– es reivindicativo, pues en él participan de forma dominante persona-

jes femeninos, indígenas o de afiliaciones religiosas divergentes, como Maldonado de Silva.

Como ya nombramos, el laberinto es reiterativo en *TNC* y se presenta también en esta última fase del mitema heroico *el vientre de la ballena.* Aquí la escena laberíntica se configura en la travesía de Catalina por las acequias al intentar el retorno, tras la escapada, a la casa paterna. Este descenso a las acequias lo logrará con la ayuda de Huancamán (*Catrala*: 2008: 326-330) y simboliza la bajada al infierno que debe efectuar Catalina antes de emprender su viaje iniciático.

Cuando Catalina descubre que su padre y los guardias la buscan, se refugia emocionalmente en la canción del *taki onkoy*: "Controlé mis nervios, cerré los ojos y comencé a murmurar la letanía que los españoles llamaban la enfermedad del canto, el taki onkoy" (*Catrala*: 2008: 322). Tanto el canto como la guarida física que encuentra Catalina, en la hornacina de la Virgen, dan cuenta de la fusión de los elementos religiosos indígenas y españoles que destacan su mestizaje. La Virgen le cede asilo momentáneo, como una forma práctica de evadir a los guardias, y el canto la ayuda a mantener la calma emocional. Asimismo, en ese instante, se desatan en la protagonista un torrente de dudas, preguntas y conflictos internos que ha venido madurando durante su reclusión, y que involucran su propia vida, la relación con su padre y su lugar en la vida de la Colonia. El canto le proporciona la claridad suficiente para iniciar el camino iniciático:

> […] Buscar mi nombre verdadero, comprender qué debía hacer para ser, cómo transformar mi caos en orden y mi laberinto en camino […] Quería saber dónde había ido a parar ese amor, esa confianza que le tuve de niña cuando sabía que él también me amaba. Si había dejado de ser la hija amada del poderoso corregidor, necesitaba saber al menos qué rol tenía ante los demás; qué lugar ocupaba Catalina María de los Ríos y Lisperguer, Catrala, en la ciudad y en este mundo ajeno y diverso que me envuelve hasta hoy […] ni yo misma comprendo cómo en la peor situación de mi infancia, porque era apenas una niña algo crecida, y en mi hora de mayor peligro, con temor y riesgo de morir desangrada bajo el dolor de los castigos, me asaltó ese claridad, esa lucidez (*Catrala*: 323-324).

La cita muestra varias incógnitas a las que la protagonista ha pretendido encontrar respuesta: la búsqueda de su nombre verdadero es un tema nuevo y recurrente en la novela al que volveremos más adelante (*Vid. infra* 4.7.4), su relación con el padre y su lugar en el mundo son preguntas que acuden a ella con claridad en un momento de peligro y fragilidad. A esta situación acude su mentor (ayuda sobrenatural), Huancamán. Aunque Catalina no desea volver al hogar paterno, Huancamán la incita a encarar su destino: "tarde o temprano tendrás que enfrentarlo" (*Catrala*: 2008: 328) y la asiste para bajar a los canales para escapar a la búsqueda que ha emprendido el padre por la ciudad.

Las acequias, explica la narradora, son una "prodigiosa red a ras de tierra, un laberinto, en forma de cruces que se atraviesan unas a otras, y cuyo único hilo de Ariadna es la pendiente" (*Catrala*: 2008: 328). Según las descripciones del laberinto hechas por Buhigas Tallón (2013), las acequias no presentan la forma clásica del laberinto. Este autor explica que en inglés existen dos palabras para denominar un laberinto: *labyrinth* y *maze*. Este último no pertenece a la definición y las características del laberinto propiamente tal; se trata más bien de un "perdedero, espacios para confundirse en su interior" (Buhigas Tallón: 2013: 42), difícil de salir de ellos al punto de lo imposible, pero cuando se logra la hazaña, se acaba el misterio.

Entonces, las acequias conforman lo que Buhigas Tallón (2013) denomina un *maze*, ya que no tiene centro, pero sí muchos caminos posibles para recorrerlo; es un lugar caótico, oscuro y sucio: "pasábamos embarrados al tener que saltar a la mitad de cada cuadra una acequia (*Catrala*: 2008: 329), cuenta Catalina. Las acequias representan la caída como tiempo real, "nefasto y mortal" (Durand: 2005: 118), pues si Catalina es descubierta en la calle, la ira del padre la puede llevar a la muerte. Las aguas de estos canales subterráneos son turbias y debajo están infestadas de animales que Catalina imagina como "guarisapos que debían nadar en la corriente" y "bichos repugnantes" (*Catrala*: 2008: 330). La caída, que en este caso es el descenso a las acequias, explicada por Durand (2005), cuenta con la animalidad teriomorfa que caracterizan los bichos, como la refiere la protagonista, pero también se asemeja a la suciedad intestinal; las acequias son, entonces, las tripas de la bestia –la ciudad– que han tragado a Catalina y por las que debe pasar, para ser expulsada y resguardada de vuelta en su casa. Esta travesía por los canales es una carrera física y simbólica contra el padre: física o material en el sentido que si este la encuentra fuera de casa, el castigo sería peor que el encierro; simbólica, porque las acequias, al igual que el padre, la encierran en sus fauces monstruosas.

Durante este tiempo, que en las aguas servidas se le hace eterno, Catalina encuentra, una vez más, refugio en las enseñanzas de su cultura indígena. Así, las imágenes diurnas que Catalina ha descrito en este recorrido de aguas turbias y bichos se invierten al rememorar a Huancamán y su abuela Águeda:

> […] No hay que trepar sino descender, había dicho la abuela. Descender como lo hizo Viracocha, hijo de dios a hijo del hombre, descender como Jesús. Podía jugar a hundirme en el cieno […] El verbo es jugar, afirmaban los aconcaguas, jugar es la acción del Dios que está adentro de todos los dioses y de todos los seres […] El laberinto era un círculo, verdad, pero no había que hacer caminos o buscar su centro, porque jugando el centro estaba exactamente donde uno estuviese en la acequia y su circunferencia en ninguna porque todo el mundo, mi mundo, estaba aquí en la acequia, conmigo […] Mi taki onkoy vibraba exultando tanta alegría que quería gritar o correr o bailar. Me sentía más libre y poderosa que al vestirme de hombre […] La oscuridad anterior era

> profunda pero tranquilizadora […] me aceptaba tal como era. Embarazada o no (*Catrala*: 331-332).

La primera impresión que tiene la protagonista de las acequias se relaciona con las imágenes diurnas, ya que el introducirse a las aguas servidas provoca un sentimiento de asco, miedo, caos y oscuridad, entre otros. La inmersión se siente como una caída, un ser devorado por el monstruo que engulle a su víctima. Entonces, la caída pasa a configurarse en un descenso lento, atributo principal de esta inversión de la imagen, hacia la seguridad que le proporcionan las aguas oscuras de los cauces; el camino que percibió tormentoso se vuelca en un recorrido lúdico, porque el descenso es placer, indica Durand (2005: 211). Al bajar a esa "panza" que representan los canales, nuestra heroína es engullida, pero no devorada, es decir, deja de ir a contracorriente y se mece por las aguas, por lo que se puede hablar de un redoblamiento de la imagen de contenido y continente: Catalina desciende a las aguas para ser contenida y protegida en su huida del padre. Ella, a su vez, contiene en sí misma al Dios mayor que vive dentro de todo. Así, el *maze,* lugar caótico sin centro, adquiere la forma de un laberinto redondo, contenedor, en el que, al mismo tiempo, Catalina es el centro; solo entonces la protagonista acepta su travesía por las aguas de las acequias y, también, acepta su embarazo sin temores ya (*Catrala*: 2008: 332), con esto se perfecciona la acción del encastre: las acequias la cobijan a ella y ella cobija a su hijo. Esta es la revelación que la ayudará a resurgir del *vientre de la ballena.*

3.8 Resumen

Hemos podido constatar a lo largo de este primer capítulo de análisis que en *TNC*, a través de los mitemas heroicos y quintralescos, se da un cambio en la estructura simbólica del arquetipo de la Gran Diosa, con respecto a nuestro corpus secundario. Este cambio es consecuencia de una recreación de la estructura simbólica que presenta a la Gran Diosa desde su aspecto positivo. Esto significa que Catalina es caracterizada en esta primera fase del viaje heroico con los atributos de la Diosa Blanca. Este ciclo de la Diosa habla de un nacer a la vida adulta por medio de un despertar sexual y una búsqueda de identidad; estos rasgos de la Diosa Blanca no se encuentran en las novelas de nuestro corpus secundario, en el que, en cambio, priman la Diosa Roja y la Diosa Negra desde sus atributos nefastos: la bruja y la *femme fatale*.

En consecuencia, podemos constatar que el mitema quintralesco que sufre la mayor modificación entre el corpus primario y el secundario es el relacionado con la brujería y la *femme fatale*. *TNC* muestra, por medio de la narradora, que la llamada brujería –descrita desde la simbología diurna de las Caras del Tiempo como supercherías y ritos satánicos en el hipotexto, en Petit y parcialmente en Vidal y Valdivieso– se presenta en la forma de

creencias y tradiciones mágico-religiosas de las culturas marginadas, lo que incluye también a las figuras mitémicas asociadas a estas prácticas. Esta alteración –entre otras– que observamos converge en la aparición del mitema propio de *TNC*, enfocado desde la simbología nocturna.

De igual forma, la encarnación de la *femme fatale*, propia de la tradición de la literatura quintralesca, se traslada a otro personaje de la fábula, Bettina; no obstante, tampoco es representada de manera polarizada, es decir, solo como la *femme fatale*, sino que este personaje también adquiere ciertos rasgos de la Diosa Roja como la fuerza de vida. Así, esta primera fase se destaca por las descripciones y las caracterizaciones presentadas desde la simbología nocturna de los símbolos de encastre e intimidad con los que se representa a las "otredades", mientras que el mundo colonial, representado por los hombres, es descrito desde la simbología diurna.

Vemos, entonces, que, por un lado, *TNC* presenta los mitemas quintralescos mediante el uso de la simbología nocturna, lo que altera las estructuras simbólicas con que el corpus secundario –exceptuando, en cierta medida, la obra de Valdivieso– ha construido al personaje, pero siempre manteniendo una conexión con el hipotexto. Al mismo tiempo, los mitemas heroicos afianzan este cambio generado en las estructuras simbólicas de los mitemas quintralescos. Por otro lado, esta transformación en el discurso mítico quintralesco, que sin dejar de lado los mitemas quintralescos introducidos por el hipotexto, añade al relato intertextualidades que provienen de nuestro corpus secundario, lo que implica otra modificación en las estructuras simbólicas. Todos estos elementos responden positivamente a nuestra hipótesis sobre una nueva manera de caracterizar al personaje quintralesco.

4 *Iniciación:* Diosa Roja, la matriz indígena

En este segundo capítulo de análisis continuamos estudiando las estructuras míticas del viaje heroico en su fase de *iniciación.* Este capítulo, siguiendo la estructura campbelliana que se relaciona con el estado de pruebas y victorias, corresponde a la segunda fase de la Gran Diosa: la Diosa Roja(-Madre). En esta fase, la correlación del viaje heroico y los ciclos de la Gran Diosa viene dada por el mito del héroe que se asocia a los ritos agrolunares, en los cuales este es hijo y/o consorte de la Gran Diosa; ella inmortal y creadora y él en pos de la inmortalidad mediante el proceso de iniciación. En el caso de la protagonista de *TNC*, el rito de paso la llevará a adquirir el estatus de Diosa Roja que se caracteriza por la fuerza de la vida y se define por la madurez y la fructificación de las cosas. Esta es la faceta de la cúspide de los ciclos, ya que este estado se presenta como el de la Madre "comprensiva, incondicional, pero no sentimental, pues castigará de ser necesario" (Raphael: 1999: 70). Los atributos que manifiesta están asociados a la sexualidad, la intelectualidad y la madurez espiritual. Esta fase se encuadra, principalmente, en el régimen nocturno de las estructuras místicas, pero también aparecen aspectos diurnos heroicos y sintéticos.

Aquí, los mitemas heroicos nos vuelven a mostrar, mediante la diacronía, cuáles son y cómo se presentan las estructuras simbólicas (*Vid. supra* 1.2, 2.1) que aparecen al interior del viaje heroico. Así como la estructura del viaje heroico va también destacando la sincronía de los mitemas quintralescos, en los que estudiamos las diferencias y similitudes entre ambos corpus (*Vid. supra* 1.2, 1.3.1, 1.3.2, 1.3.3).

Para el análisis de esta fase hemos añadido mitemas propuestos por Villegas Morales (1978), como es el caso del mitema con el que comienza este capítulo: *el viaje al mundo del más allá* (*Vid. infra* 4.1). Mantenemos en el flujo de la estructura (*Vid. supra* Figura 2) los mitemas campbellianos *el camino de las pruebas* (*Vid. infra* 4.2), *el encuentro con la diosa* (*Vid. infra* 4.3), sobre estos mitemas debemos señalar que constituyen un viaje heroico en sí; es decir, muestran el rito de paso de la protagonista. Seguidamente, aparecen los mitemas heroicos *la expiación paterna* (*Vid. infra* 4.5), *la apoteosis* (*Vid. infra* 4.6) y *la recompensa final* (*Vid. infra* 4.7). Incluimos, además, otro mitema de Villegas Morales (1978) *el descenso a los infiernos* (*Vid. infra* 4.5); este mitema de Villegas Morales reemplaza al mitema heroico de *la mujer como tentación*, que en el mito clásico representa un obs-

táculo carnal-terrenal para el héroe; pero que en el caso de Catalina se trata de homologarse con los atributos de la Gran Diosa.

En esta segunda fase del viaje heroico identificamos claramente el mitema propio de *TNC* sobre lo indígena que aparece a partir del mitema heroico del *viaje al mundo del más allá* (*Vid. infra* 4.1) y sigue con el *camino de las pruebas* (*Vid. infra* 4.2), en el que se inserta el rito de paso de la protagonista y continúa en el *encuentro con la diosa* (*Vid. infra* 4.3). El mitema heroico de *el descenso a los infiernos* se caracteriza por presentar un momento de crisis del personaje que se vincula al mitema propio de *TNC* (*Vid, infra* 4.4.1, 4.4.2, 4.4.3). El siguiente mitema heroico dentro del flujo de la estructura del viaje es *la expiación paterna, teriomorfización del padre*, en el que aparece de nuevo el mitema propio de *TNC* (*Vid. infra* 4.5.1) ligado a la presencia obstaculizadora de las figuras masculinas con el padre en el centro (*Vid. infra* 4.5.2, 4.5.3, 4.5.4). El mitema de la *apoteosis* (*Vid. infra* 4.6) es el culmen de esta fase de *iniciación*, en la que la protagonista es investida de los atributos y las responsabilidades que acarrea encarnar a la Diosa Roja. El mitema heroico de *la recompensa final* se relaciona también con el mitema propio de *TNC* (*Vid. infra* 4.7.1, 4.7.4); aquí el nombre (*Vid. infra* 4.7.4) de la protagonista es en parte mitema heroico y en parte mitema de *TNC*, pues está relacionado con el rito de paso y sus raíces indígenas; al igual que "El matrimonio y el rapto" (*Vid. infra* 4.7.1). A este mitema heroico pertenecen también los mitemas quintralescos del marido, Alonso Campofrío (*Vid. infra* 4.7.2) y el hijo –no nacido– (4.7.3). Al ir interpretando estos mitemas vamos identificando las estructuras simbólicas que los componen y de esta forma cumplimos con nuestro objetivo de estudio (*Vid. supra* 1.1) y contestamos a las preguntas de investigación (*Vid. supra* 1.2). Finalmente, cerramos este capítulo con una recapitulación del análisis realizado (*Vid. infra* 4.8).

La "*Iniciación* campbelliana" es la fase de las pruebas en la que el héroe se enfrentará con dificultades y obstáculos de los que será socorrido sutilmente por el "consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural" (Campbell: 2008: 61). Así también, el héroe encontrará situaciones favorables a su cometido heroico, que le revelarán un sentido o, incluso, valores nuevos a su existencia, pues representan una travesía interior, espiritual, en la que el héroe o misto[91] desciende a la oscuridad de lo desconocido para enfrentarse con peligros físicos y psíquicos que fortalecerán su carácter heroico. Cirlot (2016) explica que la iniciación, en sí misma, es el punto de partida del viaje que va más allá del traslado espacial del personaje, y que es la expresión del deseo urgente de descubrimiento y cambio que subyace al movimiento y la experiencia del viaje, por lo que el "verdadero viaje no es

[91] Según la R.A.E: Del griego μύστης *mýstēs:* "Iniciado en los misterios del culto esotérico eleusino en las antiguas Grecia y Roma" (Versión electrónica: http://dle.rae.es/?id=PPkQVFM|PPo0WnE. Consultado: 2017-04-13).

nunca una huida ni un sometimiento, es evolución" (Cirlot: 2016: 463-464). En este espacio iniciático se advierte tanto un movimiento de traslación física como un cambio de estado-ser del personaje, símbolo de purificación interna, que se relaciona con la fase de la Diosa Roja.

Como lo indica Villegas Morales (1978), existe una similitud entre la "*iniciación* campbelliana" y los ritos iniciáticos que se observa en tres secciones: tribales, societales (secretas) y mágicas (chamánicas) (Eliade: 1965: 2. Cf. Vierne: 2000). En *TNC*, la combinación de todos estos ritos a los que debe someterse la protagonista es descrita de forma pormenorizada. Además, esta ceremonia está ligada a la cultura indígena, lo cual pone de relieve la importancia fundamental que asume este mundo. Así, consideramos que el énfasis que la protagonista pone en rescatar su herencia indígena, que converge en su mestizaje, tiene como resultado un cambio en las estructuras simbólicas con las que se describe al personaje que, desde la perspectiva del imaginario durandiano, está cargada de imágenes asociadas a lo cíclico y a la intimidad. Esta carga de imágenes conlleva un reconocimiento de las costumbres, creencias y principios sustanciales de la cultura indígena a la que pertenece Catalina. Por su lado, Petit y Vidal carecen de una perspectiva que remarque positivamente lo indígena, cuando alguna vez hacen referencia a este aspecto cultural (*Vid. infra* 5.2). Esto se debe a la proximidad que ambas autoras tienen con el hipotexto, el que presenta lo indígena desde una óptica peyorativa. Aunque Vidal oscila entre lo vicuñamackennista y lo transgresor, ni ella ni las otras autoras –incluyendo a Valdivieso– incorporan detalles de las culturas indígenas y su cosmovisión, como lo hace *TNC*.

TNC transgrede, pues, la estructura del relato quintralesco al incorporar y pormenorizar aspectos de la cultura indígena con los que la protagonista se identifica y para los que reclama una validez dentro del mundo colonial. Las descripciones detalladas de rituales indígenas muestran la relevancia de lo sagrado-mítico de su mundo en comparación con el mundo colonial, este último retratado por la narradora como un universo repleto de imágenes diurnas.

A continuación procedemos a identificar los mitemas heroicos y quintralescos y comparamos también el corpus primario y el secundario cuando sea pertinente para ver las similitudes y diferencias presentes en las estructuras simbólicas.

4.1 Viaje al mundo del más allá, sitio sagrado

Ya hemos expuesto la primera fase del camino heroico que contempla la separación del personaje de su mundo cotidiano. Ahora la protagonista inicia el primer movimiento de traslación espacial del mundo cotidiano, lo español/colonial que predomina en la ciudad, hacia el mundo especial de Toda el Agua, donde Catalina se iniciará a la vida de adulta y de cacica. Este mitema

heroico lo presentamos mediante una modificación hecha con la ayuda de Villegas Morales (1978).

Los ayudantes sobrenaturales, a los que hace mención Campbell (2008), no están limitados solo a la primera fase del viaje heroico, sino que aparecen durante toda la trayectoria heroica. En la etapa de *iniciación* volvemos a identificar a los mismos ayudantes que cumplen, nuevamente, funciones de auxilio en pos de la heroína. Esta fase de *iniciación* de Catalina comienza con lo que Villegas Morales (1978) denomina "el viaje", un desplazamiento espacial que puede comprenderse como un viaje "común y corriente, no significativo, hasta el viaje interior, por el mundo de los sueños o del inconsciente colectivo" (Villegas Morales: 1978: 107). En el caso de Catalina, el trayecto desde Santiago a las tierras de Toda el Agua comprende este movimiento espacial que se traducirá en transformaciones personales de la heroína.

La abuela Águeda, en su calidad de *guía sobrenatural*, rompe con el castigo del encierro impuesto por el padre a Catalina y se la lleva a la chacra de Tobalaba (*Catrala*: 2008: 337-338). En ese momento, Santiago se representa sumergido en los símbolos diurnos heroicos (*Vid. supra* 3.1). Esta carga simbólica que revela la ciudad tiene por intención romper, quebrar y separar, y está asociada al héroe solar, luchador aguerrido y violento, para quien lo que cuentan son las hazañas (Durand: 2005: 165), pero también se relaciona con la cultura colonial que predomina en la capital del reino. Las armas, los soldados y las intenciones bélicas pertenecen a las imágenes del héroe "civilizador y justiciero [que] libra al mundo de monstruos y lucha sin descanso contra las fuerzas de las tinieblas" (Gutiérrez: 2012: 104). Así, los soldados españoles con una fuerza compuesta además por criollos e indígenas que se preparan en Santiago para partir a las tierras del sur a batallar contra los mapuche encarnan esta visión con respecto a una cultura distinta, la mapuche, ya que los indígenas son percibidos como una bestia teriomorfa[92] que impide

[92] Durand (2005) explica acerca del simbolismo animal que, a pesar de su imprecisión y expansión, las valorizaciones que se le dan a los animales pueden ser positivas (la oveja, la paloma) o negativas (el lobo, la rata), siendo imprescindible cavilar sobre la universalidad de estos símbolos, pues las imágenes de animales son las más corrientes y habituales para el hombre desde la temprana infancia. Por lo tanto, y como lo identifica el antropólogo, este "[b]estiario parece sólidamente instalado tanto en la lengua y la mentalidad colectiva como en la ensoñación individual" (Durand: 2005: 74). Este "bestiario" está compuesto de representaciones simbólicas de animales o fieras: símbolos teriomorfos, los cuales, a pesar de su carga arquetípica y universal, están saturados de particularidades extrañas al mundo animal, pero relacionadas con atributos abstractos, como la ocultación, el cambio, puesto que el "hombre se inclina así a la animalización de su pensamiento, y un intercambio constante se hace mediante esta asimilación entre sentimientos humanos y la animación del animal" (Durand: 2005: 75). Entonces, estas abstracciones representadas por los animales configuran el esquema de lo animado. El régimen diurno en su estructura heroica muestra únicamente los aspectos negativos de la animalización.

la concretización de los planes superiores de los conquistadores que no se limitan a la "subordinación a la corona española en la metrópolis, sino [que] también a la dominación de los europeos sobre los indígenas" (Quijano y Wallerstein: 1992: 552); es decir, la mentalidad del conquistador es señorial-feudal y se muestra en el sistema de encomiendas que imponen a los pueblos indígenas. Entonces, los preparativos para partir a la guerra en el sur se plasman en la cotidianeidad de la ciudad que se transforma en un sitio de armas, corazas, arcabuces, espadas y entrenamientos militares, todos estos implementos físicos de los soldados que refuerzan el simbolismo diurno heroico, pues las armas blancas como la espada y las dagas, y las armaduras metálicas, corazas y cascos, representan luminosidad, purificación y potencia de un combatiente, en este caso, el soldado guerrero español con capacidad de herir, matar, aniquilar físicamente. A este aspecto se agrega otra representación de la vida diaria colonial personificada en el poder eclesiástico que dirige la existencia psíquica y espiritual de la gente bajo la palabra de Dios. Entonces, así como la espada es el símbolo del guerrero, esta es también homologable a la cruz (Cirlot: 2016: 198-200): ambos símbolos pertenecen a la cultura conquistadora-guerrera con su instrumental de arcabuces, homólogos del símbolo de la espada. La caballería, por su parte, representa la imagen del héroe solar en busca de la luz de los cielos y que, para llegar ahí, debe destruir, mediante el uso de las armas, a los enemigos que impiden el progreso civilizatorio de su cultura.

Este es el mundo cotidiano que deja atrás la protagonista para trocarlo por un paisaje geográfica y simbólicamente distinto, pues las imágenes que describe y experimenta difieren de forma radical de las de Santiago. La protagonista refiere a este cambio de ambiente al arribar a la chacra de Tobalaba:

> […] Las golondrinas dibujaban arabescos en el aire tenue de la cordillera y las sombras de las araucarias, que rodeaban las construcciones del caserío, casi cubrían la gran explanada frente a la casa principal. Desde esa especie de terraza, orientada hacia el norte y el oeste, se dominaban muchas millas del terreno que llegaban hasta el río en suave pendiente. Era un gran panorama sobre el paisaje ondulado e inquietantemente verde (*Catrala*: 342).

Observamos que los pájaros vuelven a aparecer. Estos, indica Cirlot (2016), son un símbolo de la espiritualidad, lo que significa que se presentan como un simbolismo beneficioso en esta mudanza espacial. Las golondrinas de la cita, símbolo de la primavera, surcan los cielos señalizando el vuelo alto de las aves que expresa "fuerzas en actividad" (Cirlot: 2016: 358), proceso al que la protagonista debe someterse. Las araucarias, árboles nativos de la zona, acentúan el cambio de mundo, Catalina ha llegado a la chacra de Toda el Agua, mundo indígena; estos árboles casi cubren la casa con su sombra, lo que genera una imagen benefactora ya que se pliegan como un manto protector; así, el árbol es esencialmente el símbolo de la vida, del cosmos que, al

llevarlo al terreno de lo particular, queda representado por estas araucarias (*pehuén*). Aparece, además, la terraza como una especie de plataforma-altar desde donde Catalina puede admirar la panorámica de su futuro reino, un lugar salvaje de la naturaleza que pertenece a la Madre Tierra. Pero para llegar a entronarse como la jefa de aquel lugar, debe ser iniciada.

Campbell (2008) expresa que el héroe deja atrás su mundo cotidiano cuando ha superado las pruebas de la etapa de la *separación* y ha decidido emprender su viaje hacia lo desconocido. Ese mundo desconocido se constituye en un "paisaje de ensueño curiosamente fluido, de formas ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas"[93] (Campbell: 2008: 81. Nuestra traducción). Así, en nuestro corpus, este cambio de mundo es un movimiento de traslación del mundo cotidiano, en el que la heroína ha vivido hasta entonces, a un mundo especial en cuyo centro se experimenta una gran prueba. Esa ha sido la intención de dicho traslado. Este cosmos particular manifiesta una constelación de imágenes antagónicas a las pertenecientes al mundo cotidiano.

Asimismo, Tobalaba significa el regreso a las raíces indígenas y a la herencia matricial; así lo expresa la abuela al decir que "[m]i chozna, la primera cacica de Toda el Agua, casada con un curaca inca, había sido la constructora original" (*Catrala*: 2008: 342). En este sitio el mundo está regido e invadido por la naturaleza como la representación objetiva de la *Magna Mater* que se "enmascara o se encarna en la figura de la mujer maternal, una diosa o una sacerdotisa" (Cirlot: 2016: 235). Aquí vemos el efecto de la gulliverización, en el que la imagen que representa la naturaleza va transformándose para adquirir nuevas formas miniaturizadas: la *Magna Mater*, imagen primordial, se reencarna en la expresión física que exhibe la naturaleza, árboles, agua, montañas, y que Catalina, en su futura condición de cacica y en su estado de preñez, personifica como la unidad más pequeña, incluyendo el bebé que espera, de esta cadena de miniaturizaciones que resultan en el encastre. Se produce así una inversión de los "valores solares simbolizados por la virilidad y el gigantismo" (Durand: 2005: 218), símbolos diurnos de la cultura colonizadora-patriarcal de guerreros y sacerdotes que Catalina deja en Santiago, y que en Toda el Agua se transforman en imágenes femeninas que ponen en el centro de la acción a Catalina y a su cultura indígena, pues esta cultura representa lo materno.

[93] "[…] dream landscape of curiously fluid, ambiguous forms, where he must survive a succession of trials" (Campbell: 2008: 81).

4.2 Camino de las pruebas: iniciación ritual tripartita

Dentro de la fase de la "iniciación campbelliana", Villegas Morales (1978) distingue dos momentos que están asociados a la superación de obstáculos del héroe. Ya vimos cómo Catalina logra superar, como última prueba dentro de la separación, el laberinto de las acequias, ahora tiene por delante otro obstáculo que es su propio rito de paso a través de un ceremonial indígena en su hacienda de Toda el Agua. Este mitema heroico muestra también el mitema propio de *TNC*, ligado a los aspectos culturales indígenas (*Vid. infra* 4.2.1, 4.2.2, 4.3).

Este mitema heroico, estado laberíntico, está ligado a una iniciación ritualista, propia de las culturas arcaicas: el rito de paso. Van Gennep ([1909] 2008), folklorista y etnógrafo, indica que la vida de un individuo, en cualquier sociedad, radica en ir progresivamente pasando de un estado etario u ocupacional a otro. Estos cambios en un individuo gestan "acciones y reacciones en lo profano y en lo sagrado" (2008: 15) que generan una estabilidad en y para el grupo que las vivencia. Así, los ritos de iniciación se entienden como un "cambio de estado o el paso de una sociedad mágico-religiosa o profana a otra" (Van Gennep: 2008: 26), es decir, se produce un movimiento, individual o conjunto, desde una categoría social a otra. Así, los llamados ritos de 'iniciación', que ocupan un lugar tan prominente en la vida de las sociedades primitivas (ceremoniales de nacimiento, nombre, pubertad, matrimonio, entierro, etc.), se distinguen por ser ejercicios de separación formales y usualmente severos, donde la mente corta en forma radical con las actitudes, las ligas y las normas de vida del estado que se ha dejado atrás. Después sigue un intervalo de retiro más o menos prolongado, durante el cual se llevan a cabo rituales con la finalidad de introducir al que pasa por la aventura de la vida a las formas y sentimientos propios de su nuevo estado, de manera que cuando, finalmente, se le considera maduro para volver al mundo normal, el iniciado ha de encontrarse en un estado similar al de recién nacido (Campbell, 2004, 16-17; Eliade, 1965, 1-40).

4.2.1 "El día más largo"

Las culturas indígenas, por vivir en un constante fluir mágico-religioso, se valen de rituales para celebrar los traslados físicos y psíquico-espirituales de los integrantes de su grupo cultural. En este contexto, "El día más largo" es una ceremonia configurada como un rito de margen (liminal), que pertenece a la categoría tribal en que la función es pasar de la niñez/adolescencia a la adultez, obligatoria para los miembros de una sociedad (Eliade: 1965: 2); asimismo, este nuevo estatus le concede el derecho al cacicazgo, ligado a la iniciación secreta que equivale a una transformación situacional o rito de agregación (postliminal) (Van Gennep: 2008: 25): Catalina será iniciada para tomar el mando de su cacicazgo. A este rito solo tienen acceso miembros

exclusivos, pues tiene una connotación secreta. Eliade (1965: 2) aclara que se trata de sociedades secretas, confraternidades, limitadas a un sexo que suele ser el de los hombres. Asimismo, "El día más largo" se relaciona con un aspecto místico-chamánico, ya que tiene que ver con una vocación sanadora. Eliade (1995: 2) comenta que los que se someten a esta clase de experiencias iniciáticas, ya sea voluntaria o involuntariamente, están destinados a ser partícipes de una experiencia religiosa más profunda que el común de la sociedad. Esta fase del rito de paso se vincula a su entronación, la cual adquiere una importancia colectiva que significa la implicancia que tiene para la gente de Toda el Agua la adquisición de una nueva líder de características místicas. Además, su cacicazgo se celebra como un acontecimiento que transforma el tiempo del grupo social, es decir, signa el tiempo cíclico de sus súbditos, pues marca el fin de un reinado y el comienzo de otro: muerte y renacimiento, lo que implica que el ritual en sí se manifieste desde los atributos de la Diosa Negra.

Este proceso está marcado por los símbolos nocturnos, propios del rito iniciático, cuya función es resaltar el enfoque de lo indígena. Este proceso muestra también un cambio en la forma en que operan los símbolos en la construcción y configuración del relato quintralesco en *TNC*. Con respecto al corpus secundario la descripción de una ceremonia de iniciación indígena es inexistente. Si bien es cierto que Valdivieso enfoca su novela desde las perspectivas de las voces marginadas –indígenas y femeninas–, la autora no utiliza esta clase de recursos y, como dijimos, ninguna de las otras novelas del corpus secundario hace alusión a lo indígena como una herencia relevante y positiva para la protagonista. Entonces, deducimos que la descripción detallada en *TNC* sobre el rito de paso de Catalina cumple con el propósito de destacar la importancia de este legado y de remarcar el aspecto mítico del personaje (*Vid. supra* 3.2) mediante la inversión de las imágenes, las cuales cumplen la función de realzar su herencia indígeno-mestiza, su poder y su condición de mujer, elementos usados en las otras novelas para causar un efecto negativo con respecto al personaje.

Así, todos estos pasos comprenden la prueba del rito iniciático tradicional de las culturas premodernas (Cf. Eliade: 1965): "El día más largo", una forma de reanudar el tiempo mediante la celebración del rito propiamente tal y un retorno de la protagonista a la matriz de su cultura indígena:

> […] Había nacido hace diecisiete años, en esa misma habitación […] Estoy en Tobalaba, me dije. Estoy en Toda el Agua y hoy es mi Día más Largo [...] Nací en la región más transparente del aire, pensé, y hoy volveré a nacer en el mismo lugar, en Toda el Agua, rodeada por las montañas, envuelta en los rayos del sol y agasajada por las tres tribus que gobiernan las mujeres de mi familia desde mucho antes de que se estableciera la encomienda española (*La doña*: 15, 19).

Esta cita indica la presencia del tiempo cíclico, elemento constitutivo de la religiosidad indígena. Los picunche fueron parte de los grupos étnicos que comprenden el pueblo mapuche, por esta razón comparten una cosmovisión mágico-religiosa en común con esa gente, pero además, tuvieron influencias fuertes de la religiosidad andina, por lo que en este apartado encontramos el sincretismo de los componentes mágico-religiosos de ambas culturas. Las citas revelan el retorno, pues Catalina nació allí y ahora vuelve para morir y renacer, simbólicamente, como mujer y líder. Asimismo, remarca la importancia que su ascendencia matricial tiene con respecto a esas tierras, pues su cacicazgo es anterior a los mandatos de la cultura conquistadora. Catalina distingue la unión existente entre tierra, gente y cacica.

El elemento cíclico se liga directamente a la función de la luna, pues "El día más largo" de Catalina tiene lugar durante la luna llena: "Celebraremos el acontecimiento el día y la noche de luna llena" (*La doña*: 2008: 42), ya que la luna, *killén* o *küyen* en mapudungun, determina la celebración de ciertos rituales chamánicos (Montecino: 2015: 409); siendo el astro que muere y renace, y sirve para medir el tiempo, por lo que tiene una función reveladora del "eterno retorno" (Eliade: ([1949] 1974: 86). Aquí evidenciamos la muerte simbólica de la niñez y un renacer individual y otro colectivo con el fin de renovar el tiempo cotidiano y el sagrado, en aquel tiempo, de ahí el carácter místico de la iniciación.

Mediante la rememoración de su nacimiento y la constatación de su renacer (ver cita anterior) en el mismo lugar geográfico, Catalina da cuenta de que el cuerpo que la engendrará se liga esta vez a la naturaleza, a la *Pachamama*. Hay un movimiento cíclico de retorno al vientre materno mágico-religioso que representa la *Pachamama*, del cual ella emergerá como una matriarca. Los elementos de la naturaleza subrayan categóricamente la diferenciación con el diario vivir en la ciudad, donde los símbolos diurnos prevalecían. Estos adoptan ahora nuevas facetas, por ejemplo, al sentirse "rodeada por las montañas, envuelta en los rayos del sol", la protagonista visualiza su propio mundo desde imágenes de encastre, pues las montañas al rodearla se convierten en un cavidad protectora que redobla su sentido por el calor que emite el sol. Tanto las montañas como el sol han revertido sus manifestaciones, despojándose de sus connotaciones ascensionales y heroicas. En esta cita las montañas encarnan una continuidad y un retorno a la tierra. El agasajo al que remite Catalina, equivale al reconocimiento de su liderazgo en "calidad de gobernante natural" (*Catrala*: 2008: 162), liderazgo que ha sido ejercido por el linaje femenino, lo que enfatiza más las imágenes nocturnas. Esto lo interpretamos como la relación inherente entre su jefatura y su linaje matricial, lo cual personifica el poder de la divinidad femenina terrestre, la *Magna Mater* encarnada, poder natural y previo al establecimiento de las leyes patriarcales españolas. Es decir, el liderazgo que asume Catalina tiene un precedente pues se remonta a la época previa a la Colonia, por eso se

sitúa por sobre la legalidad española, la que pasa a cumplir un rol secundario para la tribu de Toda el Agua.

En la primera novela de Frías, *Catrala*, esto ya queda plasmado. Allí se narra el traspaso de la propiedad a la manera que dictaminan las leyes españolas: "no hubo aplausos y el silencio se prolongó hasta que terminamos de firmar los folios […] Bartolomé de Maldonado me hizo solemne entrega de las escrituras […]" (*Catrala*: 2008: 162). De este modo, *TNC* expone el rito legal de la escritura de las tierras como un acontecimiento formal, establecido dentro de las leyes seculares, entendidas como profanas, de la Colonia que, en comparación con la envergadura que se le confiere a la investidura del cacicazgo, alcanza una menor trascendencia. El ceremonial indígena que tiene que pasar Catalina es un evento sagrado, pues solo de esta forma encuentra la aceptación y legitimidad de su legado entre los súbditos.

Por esta razón, la celebración del rito de paso es un evento trascendental para las tribus de Toda el Agua. Por un lado, la celebración misma libera a la tribu para realizar actividades propias de su cultura y obviar, por un instante, sus deberes de encomendados; así pues, se suspende el acatamiento a los trabajos y a las leyes conquistadoras. Por otro lado, marca fundamentalmente un nuevo ciclo de reanudaciones para la gente. Esto viene dado por la cercanía que existe en las culturas indígenas entre lo sagrado y lo profano, ya que en ellas se "engloba casi todo: nacer, parir, cazar, etcétera, son en ellas actividades vinculadas a lo sagrado por múltiples dimensiones" (Van Gennep: 2008: 14). Así lo explica la abuela Águeda a Catalina:

> —Para nosotros será un día sagrado [...] Los Días más Largos de las caciques, las machis o las ñustas son importantes, porque nuestro destino personal involucra a mucha gente […] La magia del Día más Largo tiene la virtud de anticipar algunas situaciones que se repetirán a lo largo de los años –agregó la abuela. Será sano para el espíritu de las tribus recuperar esta ceremonia después de tanto tiempo (*La doña*: 16-17).

A través de la voz de la abuela observamos la relevancia que implica el destino personal de la protagonista y su futura jefatura como cacica de las tres tribus de Toda el Agua. La ceremonia de iniciación de su estatus personal se convierte, aparte de un rito de paso, en una ceremonia de regeneración del tiempo cíclico, es decir, la toma de mando de su cacicazgo irrumpe en la fluidez del tiempo cotidiano del grupo; se trata de un renacimiento de la comunidad, promesa de un nuevo futuro.

Por tanto, la celebración de la fiesta iniciática tiene, por un lado, un carácter sagrado, cuyo objetivo es apropiarse de las "*regalia[s]*" (Von Gennep: 2008: 157), elementos materiales y propios del líder tales como cetros, coronas, reliquias de los antepasados, entre otros. Y, por otro lado, como explica Eliade (1974), esta ascensión al poder de un nuevo líder está considerada como la regeneración de la historia de un pueblo, pues comienza una nueva

etapa para el conjunto, lo cual queda de manifiesto en la última parte de la cita. Las tribus experimentarán una recuperación y una ratificación de su existencia como cultura mediante la fórmula de la anulación del tiempo profano –su propia cotidianeidad y los deberes como encomendados– para recrear el tiempo sagrado mediante el ritual de posesión; una regeneración de un período temporal que repite el tiempo cosmogónico relacionado con los símbolos cíclicos de las estructuras sintéticas (Durand: 2005: 293).

4.2.2 "La casa de los hombres"

Toda el Agua representa el lugar sagrado en el que el misto debe purificarse y dejar el mundo profano (Vierne: 2000: 16); no obstante, dentro de este espacio sacro que es Toda el Agua hay un lugar de una potencia sagrada más profunda y espesa, que está alejada de la vida común de la gente que vive en la chacra: "La casa de los hombres". Este emplazamiento es la entrada al dominio de la muerte simbólica por la que tiene que pasar Catalina para volver a nacer.

Previo a la ceremonia de iniciación pública, pero como parte del ritual de iniciación, Catalina es invitada a compartir con los hombres de la tribu. Huancamán, *lonko*[94] de Tala Canta, su tío y *guía sobrenatural*, quien acompaña a Catalina desde su huida, es parte de esta comitiva de hombres mayores a la que solo Catalina tendrá acceso. Esto significa que, por el hecho de enfrentarse a esta situación sola, el carácter ritual pasa a ser también parte de la fase dos de la iniciación, como el ingreso a una sociedad secreta (Eliade: 1965: 2). La protagonista nunca ha estado en "una casa de hombres" (*La doña*: 2008: 97) y la describe de la siguiente manera:

> […] No había nada, solo una gran habitación vacía, sin ventanas, con suelo de tierra apisonada, regada y barrida por tantos años que parecía pavimento. El piso estaba cubierto casi totalmente por chamantos tejidos con dibujos de diseño Aconcagua y teñido con los colores que extraemos del quintral (*La doña*: 98).

La figuración nocturna del encastre aparece nuevamente, esta vez representada por la habitación. Los mantos que hacen las veces de alfombra están teñidos rojos (el *quintral* es rojo), como una alusión a la sangre que fluyen en las entrañas de la matriz-habitación que, además, prefigura el encuentro con la Gran Diosa en su acepción roja, es decir, en el predominio de la fertilidad, la protección, la re-creación de la vida en todas sus facetas, la culminación de los ciclos (Conway: 2016: 45).

Ya en el lugar, Catalina consume una droga alucinógena, componente propio de las iniciaciones premodernas (Metzner: 1998: 336-339) y, además,

[94] Jefe de una familia dentro de la organización social mapuche.

en este caso, un símbolo de bienvenida al círculo que forman los hombres sentados en los chamantos. Huancamán comienza la ceremonia contando una historia en concomicahue, "la lengua más secreta de los aconcaguas" (*La doña*: 2008: 98); este cambio de lengua es una manifestación que señala la confidencialidad secreta del rito.

A continuación, emprenden un recorrido, un viaje de iniciación en miniatura, por el interior subterráneo de la "casa de los hombres" que los conduce, por una puerta secreta, a las entrañas de la tierra: "cerré los ojos y volví a encomendarme a Apacheta[95]. Así, en manos de mis dioses mayores, inicié el descenso" (*La doña*: 2008: 100). La figuración de la caverna y el laberinto es propia de los ritos de iniciación indígenas, es el movimiento al otro mundo que propicia el contacto con el "mundo telúrico" (Schwarz: 1988: 59-60). Este acto del descenso muestra la inversión ligada a la imagen del encastre, la bajada a la *chingana*[96] implica un retorno al vientre, lugar sagrado que se manifiesta en esta ceremonia preparada por los hombres de Toda el Agua. Esta inmersión en las entrañas de aquella morada constituye, además de una bajada, un descenso laberíntico, pues "a los pocos peldaños descubrí que nos encontrábamos en un intrincadísimo panal de bóvedas y galerías ahuecadas en varios niveles de profundidad" (*La doña*: 2008: 100). Este refugio subterráneo es lo que Buhigas Tallón (2013) llama laberinto del aventurero, una hibridación entre un *maze* y una formación laberíntica (*Vid. supra* 3.7.4). La *chingana* es un lugar caótico, con espacios sin salida y muchos caminos: "aquel laberinto de pasadizos. De los muros brotaban alvéolos, cuevas, celdillas, aberturas […] inesperados pozos mortales" (*La doña*: 2008: 100), así lo grafica la protagonista. Pero a pesar de las dificultades que Catalina debe pasar, al final accederá a ese centro nuclear para después salir de él.

La protagonista se da cuenta de que este laberinto subterráneo, con sus ambientes ahuecados, baja en forma de espiral, es decir, que tiene una forma centrípeta, lo que facilita el camino de la iniciada, pero como esto no es suficiente, debe buscar otros recursos que ayuden. Para este fin, sigue las instrucciones de los cuentos picunche, conocimiento adquirido *a priori* en su contacto habitual con la cultura indígena, en los que el héroe siempre dobla a la izquierda. La *chingana* es, a pesar del esfuerzo de orientación que requiere, una morada acogedora y tranquilizadora, que en una escala homóloga simboliza la casa: "seguimos bajando el laberinto vertical, que descendía hacia las profundidades de mi tierra. Tampoco necesitaba hilos de Ariadna,

---

[95]Según la R.A.E apacheta es: 1. f. Majano que los indígenas de algunas regiones andinas ponen a un lado del camino para invocar la protección de la divinidad; 2. f. Bol. Lugar elevado de caminos o montañas al que se atribuye carácter sagrado según antiguas tradiciones indígenas.

[96] *Chinkana*, del quechua "Chinkay. Perderse, escondite" (Diccionario Quechua-Aymara al español: web). También del quechua que significa escondite, además de ser el lugar donde se desarrolla la cueca en la zona central de Chile (Memoria chilena: web).

porque en mi tierra no había minotauros" (*La doña*: 2008: 100-101). En esta cita, Catalina demuestra sus conocimientos culturales al evocar los hilos de Ariadna como una guía material innecesaria y también demuestra que este laberinto no infunde miedo en la protagonista, pues no contiene minotauros –el padre no se encuentra allí (*Vid. supra* 3.7.3)–, por el contrario, el acceso a este tiene un sentido hogareño, vinculado a su origen, a la Tierra Madre. Catalina se vale de los conocimientos ancestrales aprendidos mediante su *guía sobrenatural*, Huancamán, para encontrar el camino correcto. La simbología nocturna no exige la muerte de las bestias feroces, teriomorfas, y la oscuridad y las cavidades no representan temores a superar; por el contrario, son elementos aliados que generan la confianza y la tranquilidad. La naturaleza, además, se apodera del camino en descenso, al contrario de lo que ocurrió con el laberinto de la casa de Eldorado, caída catamorfa (*Vid. supra* 3.7.3). El descenso al centro sagrado nocturno que muestra este laberinto se revierte, la búsqueda en las profundidades de la tierra persigue una divinidad femenina, porque todos los elementos que rodean el laberinto hablan de la intimidad representada por ella.

Al final del recorrido, Catalina encuentra una cueva en la que se hallan guardados los tesoros de su gente o "regalías" como las llama Von Gennep (2008: 157). La caverna esconde el tesoro de los hombres de la tribu: las armas. Así, verificamos que la prueba iniciática, observada en este camino laberíntico, lleva a Catalina al descubrimiento de un erario oculto, un pasado que evidencia una simbología diurna, porque las armas pertenecen al régimen de las imágenes diairéticas: el hombre guerrero que por la fuerza y la violencia física alcanza sus metas, lo que contrasta con el gobierno ejercido por las Curiqueo[97], quienes logran revertir la historia de guerras de enfrentamiento que aquejaban a pueblos vecinos –enemigos–, los mismos que se habrían de convertir con el tiempo en las tribus de Toda el Agua (*La doña*: 2008: 101).

Observamos que la implementación de una forma de vida regida por las características del régimen nocturno, traducida en la jefatura de las mujeres, hizo "bajar al alto espíritu de la compasión sobre la hacienda de Toda el Agua y la vida de sus gentes, extendiendo un velo de calma en el corazón guerrero de los hombres" (*La doña*: 2008: 102). Así, la apropiación del poder por parte de las mujeres ha creado la paz entre los pueblos. Las armas escondidas hacen alusión directa a la guerra ritual que practicaban los pueblos indígenas. Este tipo de guerra, ejercida por los mapuche (incluidos los picunche), pero también otros pueblos, consistía en un "rito acostumbrado:

[97] Nombre familiar por parte de la familia maternal de Catalina en *TNC*. Del mapudungun Kurikewün, que significa "lenguaje negro, oscuro, apagado" (Versión electrónica: http://www.mapuche-nation.org/espanol/html/nacion_m/idioma/m-d-03.htm. Consultado: 2017-04-13).

la delimitación del territorio que luego posibilitaba el establecimiento de las alianzas. Las guerras establecían los sentidos. Las alianzas posibilitaban la convivencia", explica Bengoa (2003: 225). Esta estructura de entablar guerras es simbólica –presumiblemente adoptada de la cultura incaica–, porque se da bajo la forma de una violencia ceremonial restringida a ciertas reglas y códigos a seguir durante los enfrentamientos. Esta clase de conflictos se dio entre las tribus mapuche, que tuvieron colisiones con los ejércitos incaicos, manteniendo características rituales/sagradas. La descripción del variado repertorio de armas expropiadas sugiere, también, enfrentamientos con los primeros españoles, hecho fáctico, pues los picunche hicieron resistencia a la llegada de estos a la zona central de Santiago (Faron: 1960: 246-252).

Sin embargo, todo modo de hacer guerra había sido aplacado por el "realismo femenino" (*La doña*: 2008: 102) impuesto por las mujeres caciques. Empero, el pasado beligerante no estaba olvidado, sino solo escondido, y Catalina era una testigo, en ese instante, de la violencia que aquellos ejercicios guerreros habían significado para sus tribus: "Era tanta la violencia, la sangre, el dolor, la muerte y la impotencia que emanaban de la profusa colección, que caí en un sueño, un entresueño, un mágico estado de estupor" (*La doña*: 2008: 102). Este rapto de consciencia que padece Catalina frente a la impresión causada por las armas muestra un estado psíquico, a causa de los alucinógenos ingeridos, que la transporta a una suerte de trance que le permite alcanzar la siguiente etapa de este viaje interior (*Vid. infra* 4.3).

4.3 El encuentro con la diosa

Este mitema heroico es otro más que se corresponde como una prolongación de los apartados anteriores (*Vid. supra* 4.2.1, 4.2.2) que completa el mitema propio de *TNC*.

Catalina ha recorrido la cueva de sus antepasados (*Vid. supra* 4.2.2): Catalina conoce y reconoce ese pasado y asume la responsabilidad de continuar el legado de sus antepasadas, lo que la conduce al centro sacro, *el encuentro con la diosa*, lo cual implica desenmascarar la fuerza propia, que la sostendrá en su papel de líder frente a las tribus; pero que incluye, además, hallar aquel aspecto de madurez interna como mujer. Esto, indica Campbell (2008), demuestra que el héroe ha triunfado frente a los obstáculos.

Catalina cuenta que el escenario cambia –la potencia del alucinógeno– y de repente se encuentra en una playa pequeña "al fondo de una profunda quebrada, estaba en sombras, pero me enceguecía la luz de la mañana reflejada en la espuma alba de la corriente que rugía estruendosamente" (*La doña*: 2008: 102). Catalina traspasa el umbral de la cueva laberíntica –con los artificios detentores de las imágenes diurnas que representan el pasado masculino bélico de su gente– que le ha proporcionado protección, por su rasgo espacial cóncavo, que encarna el vientre materno. Ahora, surge un nuevo

cambio espacial para la protagonista, representado por una playa: lugar recluido, lo que refuerza doblemente el aspecto de intimidad que ejerce la hondonada y el agua que se encuentra en la playa.

La playa está situada al fondo de una quebrada, es decir, Catalina ha recorrido el vientre de la gruta en un viaje de descenso y ha llegado hasta su centro, donde la espera un sitio acuático. Esta bajada hasta las aguas de la playa que Catalina relata, se relaciona con la encarnación del espíritu en la materia (Cirlot: 2016: 121). La bajada que lleva al fondo de una quebrada en sombras, con un agua que ruge fuerte, es percibida por Catalina como configuración de la madre devoradora, como la personificación de la muerte y el renacimiento, atributos de la Diosa Negra, otra prueba que debe superar. Estos elementos son propiciados en el tiempo sagrado que la protagonista está experimentando, pues el escenario en el que se desarrolla la escena se extiende por encima de las percepciones terrenales: "no es para ser gozado por la proporción humana" (*La doña*: 2008: 103), lo cual deja en evidencia el carácter de iniciación mística y secreta que encarnan las imágenes nocturnas de la prueba. Catalina ha llegado al *omphalos* (Durand: 2005: 254), epicentro del laberinto, para compartir un tiempo sagrado con la diosa, "madre, hermana, amante, novia […] encarnación de la promesa de perfección […] la reconfortante, la nutridora, la buena madre […] El tiempo la encerró, pero ella persiste en su morada, como alguien que duerme en la intemporalidad, al fondo del eterno mar"[98] (Campbell: 2008: 92. Nuestra traducción). Todas las características que señala Catalina equivalen al aspecto de la Diosa Roja-Madre, diosa de la madurez, atributo que persigue y que la lleva a sostener su encuentro con la Gran Diosa en el corazón de su morada, pues es, además, la guardiana del tesoro del laberinto (Conway: 2016: 43).

El primer descenso en "El día más largo" de Catalina está figurado por la caminata desde la casa hacia el pueblo donde viven las tribus. El segundo descenso está representado por la bajada a la cueva laberíntica (*Vid. supra* 4.2.2), en la que se escenifica la espiral escalonada –componente figurativo de la escalera– que desciende al vientre materno. Así, el siguiente movimiento de traslación que realiza Catalina, en su rito de paso, es la salida de la cueva al paisaje marítimo, que sería el tercer tránsito. Todos estos tránsitos están en ambientes sacralizados, pues, como revela Eliade (1987), el cosmos es el resultado de una creación divina, por lo que está impregnado de sacralidad, pero también de fuerza física, como revela la narradora en esta escena de las aguas: "[d]emasiado poderoso el torrente, escarpados los muros, oscuras las gigantescas rocas pulidas como espejos por el agua y sonoro el ruido

[98]"[She is] mother, sister, mistress, bride […] incarnation of the promise of perfection[] the comforting, the nourishing, the 'good' mother […] Time sealed her away, yet she is dwelling still, like one who sleeps in timelessness, at the bottom of the timeless sea" (Campbell: 2008: 92).

que rebotaba en las paredes […] me resultaba tan familiar como temible" (*La doña*: 2008: 103). Aquí se experimenta la mezcla de las representaciones simbólicas diurnas, propias de los viajes iniciáticos, ya que es una forma de probar al misto en su fortaleza física y psíquica; es por ello que es natural encontrar esta oscilación de imágenes que convergen en la representación del elemento femenino. Evola (en Cirlot: 2016: 347) indica que sin la divinidad del agua, nada existe, y entre la simbología femenina se encuentran las aguas, la piedra, la cueva, la casa de la Madre, la casa de las profundidades, la casa de la fuerza, la casa de la sabiduría, la casa del bosque, entre otros. Además, se advierte que el ambiente sagrado, estado de poder sobrenatural y de plenitud en el que está inmersa Catalina, se contrapone a lo cotidiano, profano, pero que, igualmente, representa un principio complementario en el orden cósmico de lo indígena (Foerster: 1995: 88).

Seguidamente, Catalina debe secundar a Llantimán, el indio más viejo, quien representa la *ayuda sobrenatural* en esta tercera escena de traslación. En estas aguas, Catalina encuentra un viejo canelo que crece torcido entre unas rocas y se extiende hacia la quebrada. Aquí volvemos a observar la simbología del árbol sagrado universal, también presente en la religiosidad mapuche-picunche. Este árbol, que es esencial en los rituales chamánicos –de aquí se desprende el aspecto místico-chamánico del rito–, crece, cosmológicamente, en el centro de la tierra, el ombligo del mundo (Eliade, 2004, 270; Durand, 2005, 254), lo que, por un lado, refuerza el arribo de Catalina al centro sagrado de la Gran madre y, por otro, implica una simbología descrita por Eliade como un universo

> […] in continual regeneration, the inexhaustible spring of cosmic life, the paramount reservoir of the sacred […] it symbolizes the sky or the planetary heavens […] expressing the sacrality of the world, its fertility and perenniality, is related to the ideas of creation, fecundity, and initiation, and finally to the idea of absolute reality and immortality. Thus the World Tree becomes a Tree of Life and Immortality as well (Eliade: 2004: 271).

La alusión a la universalidad del árbol sagrado se extiende, en este apartado, a una homologación del canelo sagrado con la figura crística: "El tronco principal había sido alguna vez herido por un rayo que lo separó en dos troncos menores como los brazos de un Cristo" (*La doña*: 2008: 103), y es, además, reforzado por el olor a laurel (fermentado), otro árbol utilizado en las ceremonias sagradas mapuche, todo lo cual muestra también el carácter mestizo que Catalina conjuga en sus observaciones. Catalina entiende que "[e]se no era el fin del camino, los caminos en ese mundo no tienen final" (*La doña*: 2008: 103), lo que confirma que el árbol sagrado reproduce la inmortalidad y la transformación de lo sagrado en vida y nuevos destinos (Eliade: 2004: 271).

Catalina se encuentra en un lugar que Durand (2005) denomina *genitrix*: paisaje natural, en el cual la protagonista representa lo absoluto femenino, dentro de un entorno geográfico sagrado. Este espacio bienaventurado, como lo llama Durand (2005), adquiere relevancia primordial, ya que es una figuración de la morada como centro microcósmico dentro de la constelación de la intimidad de las imágenes nocturnas. El canelo que entierra sus raíces en las profundidades de las rocas para "penetrar como macho en la tierra virgen de la profundidad de la quebrada" (*La doña*: 2008: 103), y que se emplaza en un lugar cubierto por aguas y rocas, supone, en su verticalidad, la fecundidad, representación fálica. Así, el imaginario del árbol sagrado junto a las aguas y las rocas compone una infraestructura obstétrica y ginecológica (Durand: 2005: 254), pues para que surja la sacralización del lugar, este debe estar cerrado. Esto lo observamos en la descripción que hace Catalina, la que concuerda con lo que explica Cirlot (2016) a este respecto, pues el lugar está confinado por una quebrada o acantilado, equivalente al abismo, rodeado por muros y rocas que crean la figuración del vientre de la Gran Madre. En ese momento, Catalina da a conocer que ha obtenido la bendición de Apacheta, y "[a]hora debemos rogar a la Mamalluca" (*La doña*: 2008: 104). Este *encuentro con la diosa* revela la multiplicidad de personificaciones que adopta el arquetipo de la Gran Madre en una diversidad de elementos naturales del sincretismo picunche-andino.

Catalina se introduce desnuda en las aguas torrentosas del río Mapocho, lo cual simboliza, por un lado, el regreso al útero, disolución de la individualidad y vuelta a ser semilla, y por otro lado, la protagonista encarna parte del mito sobre la inmersión de las *huacas*[99] en el mar (2008: 65, 227), lo que muestra otro aspecto vinculado a su legado indígena. Luego avanza hasta atravesar unas rocas de basalto que se erigen altas como "colmillos negros tratando, a mordiscos, de detener la corriente" (*La doña*: 2008: 105). Estas rocas representan el límite fronterizo que separa dos dimensiones; son una demarcación para incorporarse a un nuevo mundo, y son descritas como un monstruo fiero que no solo quiere detener la corriente, sino que también sirve de guardián del umbral para impedirle el paso a los mistos como Catalina, que se posen sobre ellas. Al superar el torrente, la protagonista descubre un nuevo mundo, otro horizonte

> […] un reino distinto, más libre y menos comprometido. Era, y así lo comprendí, el instante de mi decisión […] podía abandonar para siempre Toda el Agua rechazando el cacicazgo de las Curiqueo, sin que nadie se interpusiera. Seguiría siendo De los Ríos, Lisperguer, Flores, Encío, pero dejaría para siempre de ser una de las Curiqueo […] ni siquiera quise ver qué había más allá de Toda el Agua. Comprendí que todo este camino de divino divina [sic]

[99] Diosas menores del panteón andino que personifican la maternidad, la sexualidad, los alimentos y la hospitalidad (Reyes: 2008: 227).

> Apacheta tenía un solo destino: el regreso. Y fue lo que hice, aceptar y volver a la raíz más tibia de mi ser […] Volví a ser virgen y me entregué al río para sentir la divina proporción de su corriente que penetró inundando mis entrañas, bañando con burbujas al hijo que contenían […] (*La doña*: 105-106).

La cita muestra que Catalina se encuentra en una encrucijada ya que aquí puede optar por abandonar su recién adquirida posición de cacica y aceptar solo su legado español-alemán y conquistador, en el cual su existencia carece de relevancia y responsabilidades, pues ese mundo se reduce a su condición de mujer sometida a los designios que el varón, ya sea padre o marido, imponga (*La doña*: 2008: 105). La protagonista es consciente de su situación, por lo que debe escoger entre pertenecer a aquella familia colonizadora o continuar el sendero de las raíces indígenas, herencia que debe asumir como una Curiqueo. Finalmente, la joven mujer no titubea, pues ha encontrado su lugar en el mundo al aceptar la vía del cacicazgo, y decide "volver a la raíz más tibia de mi ser" (*La doña*: 2008: 105), lo cual implica el reconocimiento y el retorno a su legado materno indígena, llevando consigo la recompensa del liderazgo social y cultural.

Catalina comenta que vuelve a ser virgen, es decir, la mujer en total posesión de sí misma, lo que se pone de manifiesto mediante el redoblamiento del elemento acuático que encierra propiedades purificadoras. Cuando se introduce en las aguas del río comienza otro intervalo importante del rito de paso: la purificación. Durand (2005) indica claramente que el primer supremo engullidor es el mar, pues se trata del "abismo feminizado y maternal que para muchas culturas es el arquetipo del descenso y el retorno a las fuentes originales de la felicidad" (252). Cada una de estas afirmaciones durandianas se ve expresada en la cita anterior porque las aguas son predecesoras de formas y sustentadoras de cada creación, "fons et origo" (Eliade: 1987: 130); posteriormente, también la tierra pasará a contener la función de madre. El descenso terrestre que Catalina ha realizado por la caverna laberíntica desemboca en esta última fase ligada a la forma acuática de la Madre, la *Mamacocha*, la deidad primigenia acuática más antigua de las culturas andinas, representación homóloga de la *Pachamama* (Ann y Myers, 1993, 475; Durand, 2005, 253), la cual alberga la capacidad de renovación. La protagonista ha llegado al ombligo del mundo, escenificado por este espacio natural, especie de cuenca, en la cual es necesario renacer mediante la purificación que proporciona la figuración de la cavidad y de las aguas, como un retorno a la matriz, al ser nonato, para renacer.

Así observamos que la inmersión en las aguas del río equivale a la disolución de las formas, lo cual implica una muerte y un renacimiento que producen en el misto una regeneración y una purificación, provocados por el contacto con el elemento acuático. Esto quiere decir que las aguas siempre retienen su función esencial, por lo que tienen la capacidad de desintegrar, abolir las formas, limpiar los pecados (Eliade: 1987: 131), de ahí las características

purificadoras y regeneradoras que se cumplen en el ritual descrito; el agua no manifiesta formas, porque todas las formas se producen fuera de ella. El sentirse virgen es, por esta razón, el efecto de renovación, volver a ser completamente sí misma, lo que Catalina experimenta en este momento sacro.

En el instante en el que Catalina resurge de las aguas, se origina una transformación que deviene una nueva percepción de sí misma, un nuevo ser; dejando atrás a la niña, Catalina renace como mujer adulta, como reencarnación de la Triple Diosa, Diosa Roja: "Yo era la madre tierra, la encarnación misma de la Mamalluca de Toda el Agua […] respiré en el aire inmemorial una sensación de espacio, de tierra aún sin poblar, de inicio de las cosas. De vacío" (*La doña*: 2008: 106). Catalina rebrota como una materialización de la Madre-tierra, lo que Cirlot llama un símbolo de la fertilidad terrestre y la naturaleza (2016: 235). La protagonista se percibe a sí misma como un ente sacro, porque está encarnando a la Madre-tierra. Como bien indica Eliade (1987), la sacralidad de la mujer depende de la santidad que se le otorgue a la tierra. Esto viene a reafirmarse en la estructura matricial en la que crece la protagonista, en la que los lazos sanguíneos femeninos, las alianzas telúricas y la aceptación de los fenómenos naturales son valorados como esenciales (Cirlot: 2016: 298) por el linaje del que desciende Catalina. Tanto entre los picunche como en la cultura andina, la Madre-tierra ocupa un sitio relevante en las creencias. Por esta razón, Catalina pasará a personificar a la *Mamalluca* para la gente de las tribus de Toda el Agua.

Antes de la inmersión de Catalina, pero después de que ha tomado la decisión definitiva de su futuro, la protagonista desanda su camino por el agua y escucha la voz del canelo diciéndole:

> —Soy la matriz de todos los bosques,
> Soy la fogata de todas las colinas,
> Soy la reina de todas las colmenas,
> Soy el escudo de todas las cabezas,
> Soy la tumba de todas las esperanzas[100] (*La doña*: 106).

Esta cita, por un lado, muestra la intertextualidad como recurso para reforzar ciertas argumentaciones del relato, como ocurre con este poema de la chamana María Sabina. Por otro lado, vemos que Catalina ha alcanzado la cúspide de su estado iniciático y ha encontrado la aprobación del árbol sagrado, la cual se conjuga en el canto chamánico anterior: esta es la culminación de su estatus como cacica y como líder espiritual también, pues el poema muestra el aspecto místico de la iniciación. El poema chamánico es una alabanza a la madre protectora, la tierra, que en este caso se descodifica como un reconocimiento y una aceptación del rol que Catalina asumirá como líder de

[100] Poema de la indígena mazateca y chamana, María Sabina (Mendoza Roos: 2012: 4-6. Cf. Estrada: 1981).

las tribus indígenas, lo que interpretamos como: "soy la matriz", madre acogedora; "soy la fogata", madre defensora; "soy la reina", madre justiciera; "soy el escudo", madre protectora; y "soy la tumba", madre acogedora nuevamente; así se completa el ciclo de la triada que encarna la Triple Diosa: nacer, morir y renacer. Todas las figuraciones usadas en la cita anterior muestran el ciclo de vida que se cierra en sí mismo, función que Catalina debe desempeñar. Volvemos a identificar en el poema de la cita anterior una representación de las imágenes nocturnas, las cuales refuerzan una transformación de las estructuras simbólicas en el personaje mediante el reforzamiento de las representaciones de lo indígena mediante el arquetipo de la Triple Diosa y sus ciclos.

Catalina responde a la aclamación del canelo con una plegaria: "escalera al cielo que también penetras en la tierra […] por los peldaños de tu tronco tallado como una escalera por el rayo, suben y bajan los señores del mundo" (*La doña*: 2008: 106). Esta escalera representa el *rehue* mapuche, tronco sagrado al que sube la *machi* y que está en conexión con el cielo y la tierra; es uno de los símbolos que aparece en la cueva laberíntica (*Vid. supra* 4.2.2); y representa también la escalera que sube, tal como lo requiere la simbología ascensional del *machitún*[101]. La ascensión por el *rehue* – escalinata– es isomorfa del ala, símbolo primordial de la ascensión para alcanzar la pureza de la sublimación. Esto se manifiesta cuando Catalina asciende como una especie de chamana triunfante después de adquirir el don del poder y el liderazgo otorgado por la Gran Diosa. Asimismo, esta escala que cumplió también la función de bajar a la intimidad del encastre, al subir, según el régimen de los símbolos íntimos, adquiere igualmente el esquema del "descenso, la perforación, la involución y los arquetipos de la intimidad, los que dominan las imágenes de la casa" (Durand: 2005: 253). También el rayo es un símbolo ascensional, equivalente al ala y la flecha, pero, por sobre todo, indica la luminosidad de la simbología diairética: el vencer al enemigo tenebroso. No obstante, el rayo, al igualarse con el semantismo de la flecha, de forma inversa, refuerza la idea de la bajada, ya que "el rayo es flecha invertida porque, en el descenso, sabe conservar 'velocidad y derechura'" (Durand: 2005: 139), atributos que muestran la espiritualidad esencial del símbolo, tal como se manifiesta en esta alabanza que proclama Catalina. Entonces, el rayo consolida la cualidad de la escalera, pues por ella se mueven dioses y señores con el fin de crear un equilibrio entre el espacio etéreo y el espacio físico de la tierra (*mapu*), función que le corresponde asumir a Catalina.

[101] "Rito de sanación realizado por el/la *machi* mapuche. A menudo se realizan para aliviar los males y enfermedades (*kutrun*) […]" (Montecino: 2015: 424).

4.3.1 "La vicuña sacrificada"

El ritual de iniciación picunche continúa con el regreso de Catalina a la superficie del mundo de Toda el Agua, siendo el sacrificio de la vicuña un momento importante en este rito de paso. Este episodio lo resaltamos de forma independiente dentro del mitema heroico de la iniciación porque consideramos que es parte del mitema propio de *TNC* que intensifica su discurso y refuerza la continuidad del mito.

En este capítulo de "La vicuña sacrificada" se realza y se reitera la imaginería ritualista indígena, andina y picunche (mapuche), que subraya la relevancia que adopta la cultura indígena en *TNC*. Este apartado relata el sacrificio físico que representa el ritual mortuorio de la vicuña. En las culturas precolombinas, el sacrificio, tanto humano como animal, era usual y era visto como una ofrenda de alto valor, ya que la sangre simboliza vida, animación, alimento (nutrición) y supervivencia. Todas estas asociaciones se refieren a la imaginería nocturna; así el sacrificio de humanos o animales hacía posible la vida, pues la volvía a reconstruir. El ritual del sacrificio es una forma de recrear la cosmogonía. Los seres míticos y los dioses eran sacrificadores y sacrificados, por esta razón, los humanos reproducen el acto sacrificial que practicaron sus propios antepasados y que estos, a su vez, aprendieron de los dioses como una forma de cambio y regeneración (Benson y Cook: 2001: 1).

Los animales más populares para sacrificios, entre los incas, eran las llamas[102]. Las vicuñas eran consideradas animales sagrados y eran solamente utilizadas para las necesidades de vestuario del Inca y la nobleza, pues su caza estaba prohibida (Broughton: 2010: 6). Así es que el sacrificio de la vicuña blanca en "El día más largo" de Catalina adquiere las dimensiones de un acto especialmente sagrado. El color blanco de la vicuña[103] expresa pureza dentro de esta clase de ritos sacros (Broughton: 2010: 11), rito que da inicio a un nuevo ciclo de vida, dado que el color, blanco, y el sexo, hembra, de la joven vicuña simbolizan virginidad, manifestación de la Diosa Blanca, y fertilidad, atributo de la Diosa Roja.

Este rito adquiere mayor preponderancia al ser dirigido por tres *machis,* indicativo de la tripartición que caracteriza a la Gran Diosa, porque la *machi* es la mediadora entre los mundos altos (*wenumapu*), medios (*mapu* o tierra) y bajos (*minchemapu*) (Foerster: 1995: 131). Según contabilizan la cosmolo-

---

[102] Este rito del sacrificio de una llama blanca y bella se denomina *Wilancha* y es practicado por los aymaras y tiene como propósito rogar por "fertilidad y ventura" durante el año (Montecino: 2015: 639).

[103] Los samis, del norte de Escandinavia, cuentan con un reno sagrado de color blanco. Asímismo, los Sioux, indígenas de Norteamérica, también incluyen entre sus creencias un animal sagrado blanco, el Búfalo Blanco (Legends of America: 2003: web; Cultural Survival: 2005: web).

gía y las creencias indígenas, la *machi* oficializa el rito de paso de la protagonista y consolida la presencia de los elementos indígenas durante la ceremonia. Asimismo, la *machi* es la encargada de dirigir el sacrificio del animal, para lo cual utiliza el *kultrún*, tambor representativo de la religiosidad mapuche que cumple la función de ahuyentar los malos espíritus (Foerster: 1995: 110). Este instrumento suena triplicado en "El día más largo" de Catalina, confirmando así la trinidad de la Gran Diosa (*La doña*: 2008: 123-124), pues la labor de la *machi* está reforzada por dos asistentes más, lo cual realza y redobla el significado tanto de esta ceremonia en la que, como relata la narradora, se fortalecen los lazos entre la guía espiritual y la nueva jefa de la tribu, como la personificación de la Triple Diosa en las tres *machis*; esto a su vez atrae la presencia de los antepasados:

> […] espíritus de quienes han muerto en esa tierra […] las almas de Toda el Agua, las ánimas de nuestra Mamalluca, nos rodeaban diciendo a coro que estaban con nosotros, que nuestra vida era su descendencia, que estarían siempre aquí y de nuestro lado en el futuro (*La doña*: 124-125).

La cita revela las creencias animistas en los antepasados que siguen viviendo en un mundo más allá de este, pero que continúan custodiando a su descendencia desde esa otra existencia. Esta forma de espiritualidad consta de "divinidades, personajes ancestrales (tanto auténticos como míticos), fuerzas buenas y malas y otros seres importantes" (Dillehay: 1990: 80-81), los que se jerarquizan en un tiempo y un espacio y que están ligados a un lugar geográfico o a un linaje, como es el caso de la protagonista de *TNC*.

Por su lado, la función de las *machis* y sus *kultrunes* es relatar el sacrificio, mediante el ritmo de los tambores. De esta forma, muestran el estado anímico en que se encuentra el animal ofrendado y cómo este estado, explicitado por el sonar de los *kultrune*s, va cambiando a medida que transcurre el ritual de desangramiento:

> […] Los kultrunes iniciaron un ritmo rápido, semejante al de un corazón acelerado […] el ritmo de los kultrunes fue moderando su ímpetu inicial. Ahora sonaba al compás de mi propio corazón, el mismo compás cansado del corazón de la vicuña […] los kultrunes iban distanciando perceptiblemente la frecuencia de los golpes, que cada vez eran más tenues, irregulares y discontinuos (*La doña*: 125, 127).

El *kultrún* evoca los latidos del corazón del animal y enuncia su muerte simbólica, autosacrificio de la Gran Diosa. Asimismo, este tambor, símbolo telúrico, reproduce un microcosmos simbólico del macrocosmos mapuche-picunche. En este instrumento se plasman la "superestructura cósmica y sus diversos componentes inmateriales" (Grebe: 1973: 24), lo que le atribuye al timbal la fuerza mágico-religiosa de reproducción de lo animado, ya que también simboliza la fertilidad terrestre. Por esta misma razón, cumple la

función de elevar el alma del animal hacia el infinito, pues el *kultrún*, por estar hecho del árbol cósmico, posee la potestad de proyectar a la *machi* hacia las esferas de los mundos superiores, en donde viven los dioses, a quienes se les entrega el sacrificio del animal. Asociado a esta misma parte del ritual, se encuentra el elemento cosmogónico de las orientaciones cardinales. El matarife presenta una parte del animal (los vasos sanguíneos) a los cuatro puntos cardinales y la primera ofrenda es dada a la Madre-tierra, tirando un chorro de la sangre al suelo. De esta forma se está recreando la cosmovisión fundamental indígena, también plasmada en la simbología pictórica del instrumento musical: las cuatro divisiones cardinales de la plataforma del *kultrún* componen la tierra de las cuatro esquinas (Dillehay: 1990: 87-91), cuyo centro físico, en ese momento, es Toda el Agua.

Catalina y la vicuña, como muestra la cita anterior, son las protagonistas centrales de esta parte del rito de paso, lo cual queda de manifiesto en la simbiosis que se genera entre ambas: unión simbólica con la Gran Diosa. Catalina mantiene contacto visual con el animal, pero, por sobre todo, se trata de una unión psíquico-emocional-espiritual que le permite sentir la ejecución del acto de degollamiento:

> […] yo sentí el helado filo del arma atravesarme limpiamente las costillas del pecho […] sentí sus dedos hurgarme cerca del corazón […] sufrí un desmayo cuando la vicuña no pudo sostenerse más en pie […] Sus ojos todavía hablaban. Todo estaba consumado, decían ahora" (*La doña*: 126).

Así, el ritual se presenta como un doble sacrificio en el que la vicuña es una ofrenda a la *Pachamama-Mamalluca*, la tierra de Toda el Agua, oblación que regala Catalina como la nueva cacica, lo que significa que también se está entregando a la voluntad de la *Pachamama*. Nuevamente, se presenta el encastre del contenido y el continente: la *Pachamama* se miniaturiza en el terruño de tierra que comprende la Toda el Agua, y la vicuña es una ofrenda de extensión que personifica a Catalina, pues es en realidad quien conforma el regalo absoluto y final a la *Pachamama-Mamalluca*: "Tú eres la regalada al aniversario de Toda el Agua" (*La doña*: 2008: 123), le indica la abuela; es decir que Catalina es Toda el Agua y esta, a su vez, es la *Pachamama*. Durand denomina esto como el "redoblamiento por encastres sucesivos" (Durand: 2005: 218), pues se genera una miniaturización de cada esfera que se origina en la representación sacrificial de la vicuña, pasando por el empoderamiento de Catalina por sobre un espacio físico, considerado una representación de la madre tierra, la *Pachamama*, a la que debe honrarse porque es la progenitora y protectora, papel de representación que asumirá Catalina en su nombre. Entonces, se trata de la *Pachamama-Mamalluca* como representación contenida en la persona de Catalina.

La muerte de la vicuña la evidencia Catalina como la elevación del alma del animal que se alza desde el cuerpo inerte como un soplido y "la ráfaga

cálida de su vida se iba volando, parecía una llama que mi cuerpo absorbió como si fuera el conducto de una chimenea" (*La doña*: 2008: 127). El poder espiritual, representado por el calor, es lo que retiene Catalina del animal sacrificado. Su cuerpo físico se queda para alimentar a la gente como maná ritual que se servirán las tres tribus en acto de comunión con la *Pachamama*; al ingerir el "ñatre" (*La doña*: 2008: 128) en esta consagración litúrgica, Catalina es consciente de que "[me] comería a mí misma, como la Pachamama se come a la Mamalluca y la Mamalluca nace de la Pachamama" (*La doña*: 2008: 128). De esta forma, se consuma el rito de comunión, forma de agradecimiento por la vida otorgada, abriendo un ciclo nuevo en la vida de las tribus.

Pero no es solo el cuerpo (carne) de la vicuña el que se carga de trascendencia. La piel que los matarifes arrancan al animal tendrá como función contener simbólicamente a la *Mamalluca*:

> […] La transformaría en una bajada de cama que yo usaría cuando no estuviese en Toda el Agua. Lo primero que debe pisar un jefe al levantarse por la mañana es su tierra, y, por la magia del rito, la piel de la vicuña se había convertido en la Mamalluca, con sus ríos, montañas, su cielo, sus hombres y animales. Y yo, la carne misma de Toda el Agua (*La doña*: 128).

Esta cita refiere a la gulliverización (Durand: 2005), pues la piel del animal funciona como un contenedor de la presencia de Toda el Agua en la vida de Catalina cuando esta no está presente en forma física en Toda el Agua. Entonces, independientemente de dónde esta se encuentre, esta piel significará la ligazón con su origen y representará, ulteriormente, el arquetipo del continente contenido o lo que Bachelard ([1948] 2014) explica como: "el interior del objeto pequeño es grande", es decir, que algo grande cabe en algo diminuto. Entonces, la piel de la vicuña encierra la significación de Toda el Agua que, a su vez, encarna a la *Mamalluca*. Para Catalina, todas estas imágenes son las que condensa la piel del animal sacrificado.

La ceremonia del degollamiento de la vicuña muestra también otros signos o amuletos, como los llama Campbell (2008), que confirman la aprobación del cacicazgo por parte de la Madre-tierra. El primero queda plasmado mediante el temblor que ocurre durante la oblación de la primera sangre extraída a la vicuña, lo cual significa, además, el recibimiento positivo del sacrificio del animal ante la *Pachamama-Mamalluca*. La segunda señal viene dada por el hallazgo de una piedra bezoar[104] en el interior del animal sacri-

[104] [L]a Piedra Bezoar, "también llamada en algunos textos piedra Bezaar, Bezar o Bezahar, […] queda recogida en multitud de tratados antiguos de farmacología. Fue un remedio muy utilizado y tras el descubrimiento de las Indias americanas, su uso se popularizó […] La Piedra Bezoar puede ser un tipo de gastrolito presente en el sistema digestivo de algunos animales […] Según Monardes (1580) […] tan sólo el 10% de las piedras bezoares orientales que se

ficado. Este descubrimiento de la piedra es recibido como un regalo otorgado por la *Mamalluca* a Catalina, un buen augurio, que también habla del sincretismo religioso que conjuga la protagonista. La piedra bezoar es una piedra con cualidades curativas que, según el relato, los indígenas ocupan contra "quebrantos de apretura o ansias del corazón" (*La doña*: 2008: 129), pero, además, es un amuleto que acarrea felicidad a quien lo posee. Esta piedra tiene un doble significado, pues también se liga a la cultura colonizadora por su valor curativo. A raíz de la sorpresa que crea el descubrimiento de la piedra, Catalina percibe al hijo patear en su vientre e interpreta que "también tenía un tesoro dentro" (*La doña*: 2008: 129); el hijo se homologa a la piedra en tanto que es asumido como un obsequio que adquiere connotaciones positivas, pues, representa el futuro (*Vid. infra* 4.7.3).

Por último, el sacrificio de la vicuña concluye con un intercambio de regalos que realiza la gente de las tribus de Toda el Agua y su nueva líder. Este episodio ritual tiene como objetivo alcanzar un "poder constrictivo" (Van Gennep: 2008: 50), ya que se trata de establecer un vínculo entre los miembros de las tribus con la nueva líder; es un micro rito de agregación, porque mediante el intercambio de regalos se genera una comunión social mutua: Catalina entrega y recibe agasajos de sus vasallos para fortalecer los lazos que los unen.

4.3.2 "El baño"

En este apartado aparece, otra vez, el agua como elemento de purificación (*Vid. Supra* 4.2.2). Esta formalidad ritual se ejecuta para que la futura cacica sea presentada, esta vez, ante los dioses menores, como puntualiza la narradora. Debemos recordar que el panteón de las divinidades mapuche constaba de varios niveles existenciales etéreos en los cuales habitaban dioses, antepasados y espíritus; lo mismo se encuentra en la cosmovisión andina (González: 1989: 41-42). Catalina ya ha rendido sus respetos a la *Pachamama-Mamalluca*, ahora es el turno de los ancestros, los espíritus y los dioses menores. Así, esta inmersión ritual a la que Catalina es expuesta recrea un rito antiguo que ha sido simplificado y en vez de ser llevado a cabo en el río junto con una ablución de sangre (perforación de las orejas con espinas de

---

encontraban en el comercio eran auténticas y exalta las que provenía [sic] de las vicuñas del Perú […] La piedra bezoar fue considerada desde la Edad Media como el mejor antídoto conocido y superior a cuaquier remedio simple o compuesto y permaneció en uso en la terapéutica hasta el siglo XIX. Se creía que era un mineral que provenía de la India cuando en realidad se trata de un cálculo que se formaba en cierta zona del estómago de algunas especies de animales y más frecuentemente en venados y cabras, especialmente en la Capra aegagrus, vulgarmente llamada cabra-bezoar; animal que se encuentra en estado salvaje en Creta, islas griegas y tierras altas de Turquía, Irán y Paquistán. Las piedras bezoares más codiciadas eran las que provenían de Khurasán, al norte de Persia" (Carrasco: 2012: 101-102).

cactus), ocurre como un baño en casa. La disposición ritual prescribe que la sangre de la vicuña se mezcle en el agua de la bañera, para luego ser vertida en el río como consumación del rito. Los rituales que involucran abluciones de sangre son autosacrificios que los humanos realizan como un homenaje al sacrificio que los dioses han hecho para que el mundo exista; de esta forma se mantiene la armonía de la vida (Reyes: 2008: 147-151).

Catalina narra que parte del ceremonial constaba de ritos de fuego, los que también se habían reducido a sahumerios de hierbas, acompañados de los cánticos sagrados. Este cántico sagrado que evoca durante la ceremonia del baño remite a un recurso intertextual que observamos nuevamente en *TNC* como una forma de preservación de elementos ya conocidos que vienen de otros textos literarios (*Vid. supra* 3.2):

> *—Esta soy yo, Mamalluca,*
> *La hija de Llanka Curiqueo,*
> *Que es hija de Elvira de Talagante*
> *Que es hija de Águeda Flores*
> *Que es hija de Catalina*
> *Que es mi madre,*
> *Que soy yo.*
> *Todas hijas de Dios,*
> *Todas creadoras de linaje,*
> *Todas caciques de esta tierra* (*La doña*: 156).

En esta ocasión, se trata de un fragmento que *TNC* ha recogido del texto de Valdivieso (1991):

> Esa soy, padre
> Hija de Llanka Curiqueo
> Que es hija de Elvira de Talagante
> Que es hija de Águeda Flores
> Que es hija de Catalina
> Que es mi madre,
> Que soy yo.
>
> Todas hijas de Dios, Catalina, creadoras de linaje.
> La confesión.
> Me confieso, padre (Valdivieso: 141-142).

No obstante la similitud, porque presenta el uso irrevocable de la intertextualidad, existe una diferencia sustancial en estas dos citas. En el texto de Valdivieso se trata de una confesión católica que Catalina le hace al cura confesor (*Vid. infra* 5.2). Entre tanto, en *TNC* este canto se vincula al rito del baño de "El día más largo" de Catalina, manifestación representativa de tradiciones puramente indígenas que pertenecen al legado cultural denegado y desacreditado por la historiografía. Esta intertextualidad representa en *TNC* el reconocimiento a la herencia indígena materna, pues la protagonista –junto a

los personajes secundarios de esta escena, que son mujeres– enfatiza la presencia del aspecto femenino de la deidad indígena, la *Pachamama-Mamalluca*. En su rogativa, Catalina se dirige a su tierra, no a un confesor masculino, reconociéndose a sí misma y a sus antepasadas como parte de esa tierra. Pero además, reconoce su aspecto mestizo, pues también es hija del Dios cristiano: "Todas hijas de Dios" (*La doña*: 2008: 156). No obstante, se percibe a sí misma concebida mediante una descendencia cultural matrilineal, porque es la descendencia femenina la "creadora de linaje", de poder y liderazgo, que pertenecen a esa tierra.

Se hace hincapié en que el uso de la intertextualidad, ya identificado aquí y en la primera parte del análisis (*Vid. supra* 3.2), tiene como función principal el rescate de ciertos elementos relevantes del discurso quintralesco presente en textos literarios anteriores. Las citas casi textuales en *TNC* de obras anteriores sobre el personaje, ponen en evidencia la continuidad del mito quintralesco mediante el reforzamiento de aspectos previamente destacados, pero que en *TNC* son retocados para crear un cambio en las estructuras simbólicas. La función intertextual en este apartado es reivindicar la transmisión del legado indígena y femenino de la protagonista, a diferencia del uso dado anteriormente (*Vid. supra* 3.2), cuyo objeto era cargar al personaje de rasgos de bruja.

4.3.3 "La confesión"

La confesión también aparece en *TNC*, pero en un contexto distinto del que presenta Valdivieso en su obra (*Vid. infra* 5.2). En *TNC* se trata de un trámite formal que Catalina debe cumplir, casi diplomático y necesario para la convivencia en la sociedad colonial, así se lo explica su abuela:

> […] el mundo de los europeos, Catalina, es tan imperfecto […] que aquellos que estamos inclinados por naturaleza a hacer el bien, debemos aprender a ser malos para conseguir buenos resultados […] tendrás que lidiar con la mayor hipocresía, en especial con los curas. O te quemarán en sus hogueras […] no importa nada el origen criminal de muchas fortunas; si eres rico te recibirán con alfombra roja […] Y si los crímenes son demasiado grandes, te confiesas y sanseacabó (*La doña*: 169).

En esta cita queda manifestada la crítica al mundo colonial, al mismo tiempo que la abuela, mediante este juicio, enseña a Catalina los tejemanejes que la vida como cacica le acarreará y las estrategias que debe adoptar para lidiar con aquel mundo que le espera. Catalina entiende esta doble naturaleza que se presenta a raíz de su pertenencia a ambas culturas, porque por "muy india que sea, una discípula de las clarisas no osa embaucar uno de los siete sacramentos sagrados" (*La doña*: 2008: 174). Observamos que la protagonista manifiesta también un sincretismo religioso-cultural, pues confiesa miedo al castigo eterno, creencia cristiana que ha adquirido a través de su educación

católica en las monjas, por lo que no puede abstenerse de la confesión católica. Así, Catalina realiza la confesión ante el cura de Venegas, el que no duda en reprobar su conducta, en especial, su participación en los rituales indígenas:

> […] Tal vez al confesar su rebeldía a los designios de Dios, doña Catalina, reconozca usted haber escuchado las voces atávicas de esos dioses sexuales que adoran sus indios, esos falos y ubres que en estos pueblos incultos se conservan mejor que en nuestras ciudades […] las presencias invocadas en las ceremonias indígenas son diabólicas encarnaciones de los espíritus de la carne. Los mismos ídolos que se representan en posiciones lascivas y reñidas con toda moral […] la misma diabólica soberbia que despierta los deseos terrenales […] es la que anima las ansias de reinar y poseer, el afán de riquezas, el ánimo por vivir a lo grande, rodeado de cortesanos y sirvientes solícitos, incluso la necesidad de amar carnalmente y el gusto por la promiscuidad […] la prevengo frente a estos cultos y ceremonias que se están llevando a cabo en las fiestas de su cacicazgo […] (*La doña*: 174-175).

El cura representa la simbología del régimen diurno por medio de la oposición que expresa frente a la participación de Catalina en los ritos y en la existencia de estas divinidades indias convocadas durante "El día más largo". Esta forma de percepción de los elementos culturales indígenas pertenece a una visión católica, la que demoniza esta constelación de componentes propios de aquella cultura. Así, el sacerdote percibe e interpreta las imágenes de los falos, las ubres, la sexualidad, la lascivia, la promiscuidad y la carnalidad como figuraciones que son demonizadas por las creencias clericales. En la imagen del Dios único se personifican los símbolos de la luz, ya que el cristianismo predica la ascensión del alma como la sustancia luminosa que persigue la unión resplandeciente con Dios, soberano entronado que defiende su reino mediante el uso de la espada. Esta convicción se traduce en que todo elemento divergente de su credo es asumido como contrario, propio de esta constelación de imágenes antitéticas. Además, la visión cristiana tiene como fin la separación entre el cuerpo, elemento nocivo, y el alma, que pertenece a Dios y es el único capital salvable para llegar a este. Asimismo, la proyección diurna se manifiesta en la reprobación de los festejos indígenas, que son vistos como una devoción demoníaca. Aquí la imagen predominante, con la que el cura describe el rito indígena, es la caída, reproducida en el ritual que se convierten en el "emblema de los pecados de fornicación, celos, ira, idolatría y homicidio" (Durand: 2005: 118); una caída que el sacerdote asume como carnal, que impide la elevación espiritual que separa el cuerpo físico de la divinidad del alma de Catalina: las celebraciones indígenas repiten una caída sexual y moral para el sacerdote, lo cual se manifiesta en condena y reprobación.

4.3.4 “La configuración cosmogónica del cacicazgo”

Catalina debe pasar por otra prueba para obtener la aprobación de las tribus como la nueva líder legítima mediante el “juego del miedo”: “sin gestos ni palabras, pero con actitudes hieráticas, petrificadas en sus cuerpos, y expresiones torvas y agresivas en sus rostros” (*La doña*: 2008: 178), para interponerse entre ella y el sillón del cacique, donde en ese momento permanece sentada la abuela. Según la información que proporciona Van Gennep (2008), durante una entronización –iniciación–, existen dos fórmulas para asumir el poder: una es dar muerte al antecesor y la otra es usurparle el poder. Para coronarse como cacica, Catalina, en efecto, tiene que arrancar a su antecesora, su abuela, del trono de mando. Van Gennep (2008) considera que la butaca principal conjuga un sitio simbólico del poder real-mágico-religioso. Catalina debe luchar por acceder al poder del cacicazgo mediante esta prueba del miedo a la que es sometida por las tribus, para ser ungida como la nueva jefa tribal.

La protagonista subraya que la forma de presenciar el acto de destitución de la abuela se diferencia entre indios y españoles. Los dos grupos –colonos e indígenas– testimonian distintos eventos. Esto revela las diferencias cosmogónicas que los grupos culturales encierran: Catalina narra que un grupo ve que ella levanta a su abuela de la mano y la retira del sillón real, mientras que el otro grupo, el indígena, observa cómo Catalina destituye a la abuela de su liderazgo: “se calló el tambor y hubo un silencio total” (*La doña*: 2008: 180). Así lo hallamos cuando Catalina vuelve a repetir el cántico de “El baño” (*Vid. supra* 4.3.2), al que se unen el canto de los pájaros que simboliza tanto la alegría melódica de la entronación de la nueva jerarca como el comienzo de una nueva fase benefactora para las tribus; así, el canto, en general, y el canto de los pájaros, en particular, como lo indican Durand (2005: 242) y Cirlot (2016: 356-357), tiene una función sagrada. La ceremonia, que culmina al caer la noche, redobla su semantismo por el efecto de las imágenes nocturnas como fuentes feminoides y divinas de protección y recogimiento. La noche es el mundo del revés –mundo de los muertos-, lugar de renovación, interpretado como “el retorno al hogar maternal, el descenso a la feminidad divinizada” (Durand: 2005: 227). Como ya dijimos antes (*Vid. supra* 4.3.1), esta afirmación se ve reforzada por la creencia de que los dioses menores –familiares muertos y antepasados genealógicos– se encuentran reunidos en ese lugar para recibir a la nueva cacica (*La doña*: 2008: 182).

Estos dioses menores se presentan en la simbología cosmogónica indígena mediante una dualidad complementaria, sistema de comprensión del universo que rodea la vida habitual de los indígenas y que se recrea durante la ceremonia. La presencia de los dioses menores, “conjunción de dos principios opuestos que forman parejas de oposición –tales como bien-mal, hombre-mujer, vejez-juventud […]” (Grebe: 1974: 47), está contenida en la sacralidad del número cuatro: estructura dualista que emerge en la configura-

ción de los apostados del fuego (*La doña*: 2008: 183) en los cuatro puntos cardinales y el centro, y que Catalina va nombrando al encenderlos.

Así como la noche es eufemizada y se traduce en *TNC* como un lugar divino, los puntos cardinales y el centro, para las culturas indígenas (así como para muchas otras), representan la estructura fundacional del cosmos (González, 1989, 40; Eliade, 1957, 20-47). Entonces, la *Mamalluca* de Toda el Agua ha pasado a conformar un plano espacio-temporal sagrado, en el que el acto de asunción al poder de Catalina repite un evento divino donde confluyen todos los planes existenciales del universo, de ahí la asistencia de los dioses menores. Así, la simbología del centro aparece concentrada en el plano terrestre que encarnan Toda el Agua y Catalina, mientras que los cuatro puntos cardinales son demarcados por las pilas de madera que generarán las fogatas que sellarán la ceremonia. El símbolo de los puntos cardinales y el centro se manifiesta en la forma geométrica de la cruz, como el símbolo de la "totalidad del mundo […] lugar de síntesis" (Durand: 2008: 338). El rito, llevado a cabo durante una noche de luna llena –configuración simbólica de la Gran Diosa–, fortalece la significación del poder fertilizador del astro mediante el alumbramiento de las fogatas, ya que el vigor energizante del fuego se confunde con el de la Luna (Durand: 2005: 340).

Resumiendo, el cacicazgo de Catalina se prefigura como un obsequio invertido, porque es la *Mamalluca* la que recibe a Catalina como un obsequio, una ofrenda de renovación. Entonces, cuando la abuela se despoja del *taklla*[105] –fuente del poder soberano que Van Gennep (2008) denomina "realia"– y que es traspasado a Catalina por los ancianos de Toda el Agua, pareja representativa de la cuatripartición divina[106], los fuegos ceremoniales se encienden para marcar la evocación sacrificial que simboliza el fuego. De esta manera, se le confiere al "sacrificado la destrucción total, [el] amanecer de una total regeneración […] muerte seguida de resurrección" (Durand: 2005: 340): la simbología completa de la Triple Diosa. Así, Catalina deja atrás la infancia, para asumir un nuevo estatus social dentro de la tribu: ahora, "Toda el Agua y todo el mundo" (*La doña*: 2008: 183) la podía observar luciendo la realia del poder; el acto quedaba sellado.

4.3.5 "La fiesta y el vuelo, y otros componentes simbólicos"

El sacerdote de Venegas critica las creencias y la fiesta ritual que ejecutan aquel día como "ignorante superstición" (*La doña*: 2008: 187) (*Vid. supra*

[105] Instrumento de labranza entre los Incas, además de símbolo de poder (Baudin: [1961] 2003: 225).

[106] El dualismo oposicional es sustancial a la visión de mundo indígena, la cual se fracciona en una cuatripartición de divinidades: dos viejos, una anciana y un anciano, y dos jóvenes, un joven y una joven (Foerster: 1995: 68).

4.3.3). Según sus palabras, asiste solo con el objetivo de observar el "acto satánico que se llevaría a cabo" (*La doña*: 2008: 185). La concepción demoníaca de los cultos religiosos indígenas fue la interpretación generalizada que hicieron los españoles desde su llegada. Esta conclusión era la "proyección y confirmación de la *ideología* medieval europea sobre la hechicería" (Foerster: 1995: 18), lo que según el autor conllevaba un proceso de eliminación de estas creencias llamado "extirpación de las idolatrías[107]" (Foerster: 1995: 18), práctica común durante la Conquista y la Colonia.

Vemos cómo la visión clerical interpreta la religiosidad indígena desde las imágenes diurnas: primero, existe el menosprecio a las estructuras sociales; ellos, como los mensajeros del Dios cristiano, son superiores frente al invitado indígena, no digno de compartir el mismo espacio. Segundo, la displicencia que estos muestran frente a las creencias aborígenes, tildadas de ignorante superstición y acto satánico, manifiesta, como dice Foerster (1995), una ideología polarizada con la que interpretan las costumbres religiosas de los indígenas como un despliegue demoniaco. El Dios que representa de Venegas personifica la pureza y la luz, por lo que el sacerdote se atribuye el derecho de criticar, juzgar y condenar todo lo que no encuadra dentro de sus postulados religiosos. La doctrina medieval cristiana comprende el sacrificio de Cristo, "Dios y hombre-cordero" (Foerster: 1995: 18), como un hecho de valor trascendental e irrepetible, por lo que nuevos sacrificios, como los practicados por los indígenas, implican nuevas crucifixiones de Cristo. Así "surge la imaginación de enemigos de Cristo y de Dios, que desprecian el sacrificio infinito de Cristo, que ensucian su sangre y que vuelven a crucificarlo, a Cristo, porque no se someten a1 sacrificio de Cristo y no lo hacen fructífero para su propia vida" (Foerster: 1995: 18-19). La lucha eclesiástica contra la idolatría de los indígenas, enfatiza Foerster, es la batalla por la primacía de la fertilidad del sacrificio que su salvador ha realizado.

Las fuerzas de la naturaleza también se hacen presentes en "El día más largo" cuando ocurre la erupción de los volcanes Peteroa, al sureste, y Tupungato, al noreste. Esta manifestación telúrica está vinculada a la cosmogonía indígena mapuche que establece que el este es en el punto cardinal referencial y óptimo, después "cada punto cardinal representa un grado menor de lo bueno" (Foerster: 1995: 62), en donde todos los puntos cardinales caen bajo la supervisión de un grupo de dioses jefes. Este modelo, según Foerster (1995), tiene sentido en algunos rituales de la cultura mapuche-picunche. Al

[107] "Desde su institucionalización a principios del siglo XVII, la Extirpación de idolatrías presentó numerosas analogías con la Inquisición. Estas se debieron al hecho de que la Extirpación fue institucionalizada como complemento del Santo Oficio, ya que los indígenas […] estaban exentos de la Inquisición, pues se les consideraba neófitos en la fe católica, por lo cual no podían ser juzgados por las mismas leyes que los cristianos viejos […]. Las analogías existentes entre las formas de actuación de ambas instituciones se debieron a que la Extirpación se organizó tomando como modelo a la Inquisición" (Gareis: 1989: 55, 58).

elemento espacio-cardinal se le agrega la erupción misma de los volcanes, los cuales son la morada de los espíritus *pillán*: *Pillán-fcha*, *Pillán-kuse*, *Pillán-weche* y *Pillánülcha-domo* (Foerster: 1995: 69). Los volcanes también se asocian a relatos de amor, "conyugalidad y filiación" (Montecino: 2015: 636) entre una joven y un volcán. Así, la erupción volcánica es interpretada como una muestra de la aceptación de la nueva líder por parte de las fuerzas naturales que rodean Toda el Agua.

Estos fenómenos naturales son el preludio del comienzo de la fiesta que sella el rito iniciático de la transferencia de poder mediante el encendido de fogatas que son avivadas con hierbas aromáticas y "polvos alucinógenos, el último regalo de los dioses mayores a los hombres" (*La doña*: 2008: 189). Este fuego que se enciende tiene propiedades purificadoras y se asocia a la creencia de lo sagrado, de dos espíritus llamados *Choñoiwe Kusé* (fuego vieja y *Choñoiwe Fuchá* (fuego viejo) que moran en el fuego, y que mensajeros cargan los sueños y los mensajes de los humanos a las divinidades (Montecino: 2015: 295).

La siguiente parte de la tradición del rito dicta que el cuentacuentos de las tribus rememore la genealogía de la nueva cacica, pero este opta por relatar la historia de penurias de un encomendado indígena. Esta historia, que es un extracto casi literal del cuento "El sueño del Pongo"[108] de José María Arguedas (1974), es otra intertextualidad. Esta vez la intención es brindar un relato que evidencie la vida cotidiana y las penurias por las que pasaba la población originaria encomendada durante la Colonia, por lo que el relato provoca "en mí y en los indios un sentimiento único, que se sumó al entusiasmo derivado de haber dicho lo que querían que yo escuchase" (*La doña*: 2008: 190). La estrategia asumida por el cuentacuentos es moralizar y denunciar la conducta de los colonos, aprovechando su presencia como invitados, pero, sobre todo, comunicarle a la nueva cacica que tiene la responsabilidad de proporcionar bienestar material y reconocimiento social a las tribus.

El tiempo sagrado del evento festivo es interrumpido por una comitiva venida desde Santiago. Esta delegación acarrea noticias de la llegada del gobernador desde el sur de Chile para aclarar el asunto de la excomulgación de de Ribera[109] por la Iglesia. Catalina reflexiona sobre este quiebre que se ha creado entre la Iglesia y la fuerza política de la Colonia: "Si mi cacicazgo debía crecer entre las fisuras de dos imperios tan poderosos como la Iglesia y el rey, ¿qué espacio quedaba en el mundo para el reino de mis tribus?" (*La doña*: 2008: 194). Esta reflexión de Catalina ejemplifica la profunda vulnerabilidad en la que viven las poblaciones indígenas, pues la vida colonial

[108] Cuento quechua –*Pongoq mosqoynin (Qatqa runapa willakusqan)* – que Arguedas escuchó relatar a un comunero del Cusco (Franco: 2010: 2).

[109] Históricamente ocurrió un conflicto entre el Gobernador y la Iglesia que le vale al militar ser "descomulgado" (Barros Arana: 1999: 305-306).

excluye y desconoce la situación de vida de estos, pero, al mismo tiempo, exige el cumplimiento de deberes sociales y religiosos por parte de los nativos. Las palabras de Catalina exponen un deseo explícito de preocupación frente a la vida de su tribu, tematización que no aparece en el corpus secundario, lo que vuelve a confirmar que este discurso sobre lo indígena se desvía de las fábulas expuestas con anterioridad a *TNC* –con cierta excepción de Valdivieso– (*Vid. infra* 5.1.2).

Asimismo, otro hecho simbólico que trae la noche es la presencia de una familia de pumas y chunchos, animales que se vinculan con la mística simbólica de las creencias indígenas. En general, la simbología representada por ciertos animales también es parte fundamental de las culturas precolombinas. El águila, la serpiente y el felino (jaguar o puma) son, como lo identifica González (1989), animales-símbolos representativos de ciertas fuerzas cosmogónicas. El puma se caracteriza por tener un rol significativo en la narrativa tradicional mapuche, en la que lo llaman "tío", *futamaye*, porque encarna prestigio, fuerza, vigilancia guerrera y agilidad al atacar (Herrmann, T., Schüttler, E., Benavides, P., Gálvez, N., Söhn, L., & Palomo, N.: 2013: 10). El puma y el jaguar han sido los predadores más grandes –en tamaño– del continente americano, por lo que su fuerza bestial como carnívoros colosales y poderosos ha suscitado una competencia peligrosa para el hombre (Saunders: 1998: 16), pero además, el felino es un animal culturalmente asociado a la Luna, pues tiene la habilidad de aparecer y desaparecer, como lo hacen las fases lunares (Cirlot: 2016: 291).

En ocasiones la representación física del felino se vincula con una fortaleza corporal, como es el caso explícito del taparrabo hecho de piel de puma que cubre a Caicaví al llegar a Toda el Agua (*La doña*: 2008: 185). En otras oportunidades, se manifiesta el poder interior del animal, asociado al poder divino y al inframundo. Así comprobamos que en el mundo andino "se utilizaron tocados de pieles de animales, en particular de puma, con determinadas connotaciones simbólicas asociadas a la autoridad o el poder" (Bovisio: 2012: 172). Bovisio (2012) deduce que el puma se identifica con la autoridad política masculina, lo que la propia protagonista confirma al expresar que quizás, su primo Caucaví, "hijo de los pumas […] había traído consigo a los grandes gatos que ahora asistían, como reyes que eran de la selva, a mi coronación" (*La doña*: 2008: 198). Los felinos se vinculan con la protagonista desde antes, pues ya habían aparecido el día de su nacimiento (*Catrala*: 2008: 100), por lo que Catalina deduce un vínculo de orfandad, ya que imagina que la familia de gatos salvajes son los huérfanos de la pareja cazada por los hombres de su familia aquel día en que ella nació (*Vid. supra* 3.2). Por otro lado, el jaguar, por ser un animal nocturno, se asocia al mundo subterráneo y representa sexualidad y fecundidad (Schwarz: 1988: 77), dos aspectos de la Gran Diosa que la protagonista ha asumido ya tanto por su debut sexual como por su estado de preñez.

En este apartado vuelven a reaparecer los *chonchones*, pájaros agoreros, presentes durante el nacimiento de Catalina (*Vid. supra* 3.2), mantienen su aspecto fatídico y son percibidos por Huancamán como "hombres que habitan encima de la tierra, pero desconocen la tierra. Han abandonado su *Mamalluca* y sólo se aman a sí mismos" (*La doña*: 2008: 199). La presencia de los *chonchones* representa un augurio nefasto, porque son una representación del desarraigo de seres –hombres– convertidos en aves, que han perdido su vínculo con la madre-tierra, lo que demuestra la importancia del apego a esta por parte de los miembros de la tribu de Toda el Agua. Sin embargo, los pájaros en vuelo representan la elevación espiritual, tal como la entiende la filosofía cristiana: el cuerpo físico separado del alma es el fin último. Esta elevación heroica aparece manifestada en el vuelo de estas aves: hombres que surcan los cielos y se alejan de la tierra generadora de vida. Así pues, en la representación del vuelo hallamos reafirmada la rectitud del espíritu en la que, según la tradición judeocristiana, las alas y el vuelo producen la simbología de la pureza, rasgo moral y arquetipo profundo personificado por la figura del ángel que representa el vuelo purificador (Durand: 2005: 139, 150).

No obstante, el vuelo en sí también condensa un simbolismo arcaico sujeto al régimen nocturno, el que aparece en *TNC* durante la fiesta que culmina con el baile. La danza, como mediadora entre los mundos sobrenaturales y terrenales, ha sido practicada por muchas culturas y su fin último es encontrar la unión con la deidad. El tipo de baile durante "El día más largo" de Catalina es extático, porque es el resultado de una emoción religiosa-espiritual que requiere de una expresión corporal. Oesterley (2002: 107-108) señala que este tipo de danza ceremonial comienza con movimientos moderados, pero que aumentan de acuerdo a la intensidad nerviosa del danzante, así, el baile se vuelve más salvaje a raíz de la pérdida del autocontrol que conlleva al abandono de la consciencia.

Acorde con esta explicación, la danza se transforma en un trance elevatorio, otra forma de vuelo, pues Catalina siente como comienza a flotar hacia las alturas y puede, desde la distancia, ver el espectáculo de la ceremonia que ocurre a sus pies. Este vuelo que Catalina experimenta es parte, en otras circunstancias, de los rituales correspondientes a los chamanes, lo cual pone en evidencia el carácter místico del rito de paso por el que está pasando el personaje; se trata de un estado místico-espiritual que, tal como les ocurría a los chamanes, no todos los participantes eran capaces de realizar. Eliade (2004) explica que en las tradiciones de muchos pueblos, el poder de volar fue dado a los hombres en tiempos míticos, cuando todos podían alcanzar el cielo. De igual modo, puntualiza que el vuelo mágico es la "expresión de tanto la autonomía del espíritu [y] como el éxtasis"[110] (Eliade: 2004: 479.

[110] "[...] expression both of the soul's autonomy and of ecstacy" (Eliade: 2004: 479).

Nuestra traducción), lo cual observa la protagonista al identificar figuras como Huancamán, Caicaví, Rebeca, la sirvienta, algunos otros indígenas y la prima, Catalina Ordóñez. Esta condición del espíritu se expresa en la valorización que adquieren estos personajes en la vida de Catalina: se sabe que Huancamán es el *guía sobrenatural*; su primo representa la fuerza masculina del liderazgo indígena tradicional-ancestral conjugada en su figura; su prima pequeña es la portadora de la piedra de la felicidad, la bezoar extraída de la vicuña como amuleto de poder que crea un lazo invisible; y la sirvienta junto a otros encomendados son la humilde representación de todas las tribus que habitan Toda el Agua, hijos de la *Mamalluca* que son capaces de elevarse en este vuelo sacro-espiritual en el que son despojados de toda jerarquía y pasan a configurar un único ser unidos a la madre-tierra, herederos del territorio que habitan. Así lo expresa la protagonista al decir que:

> […] me sentía conectando la tierra con el cielo […] para unir el dominio de lo increado al de las criaturas. Ambos extremos se unían en mi ser de mujer redonda, plena y vacía como la luna llena, como la madera, la madre tierra, la Pachamama, la Mamalluca (*La doña*: 203).

En esta cita se sintetizan, una vez más, los momentos predominantes de la simbología nocturna que caracteriza a las culturas indígenas, aliados a las representaciones de la intimidad y el tiempo cíclico y que dominan las descripciones narrativas de *TNC*. La protagonista misma encarna la figura de la contención mediadora entre el cielo y la tierra, *hieros gamos*[111], postura intermediaria que la convierte en el producto natural de ambos, así como también se puede interpretar que esta condición se debe al resultado cultural de su condición de mestiza. Las imágenes simbólicas representan una totalidad eufemizante (Durand: 2005: 322), es decir, todos los símbolos que el régimen diurno cataloga de teriomórficos, catamórficos y nictomórficos se revelan invertidos (positivos) en esta cita, tal como lo demandan las estructuras mística y sintéticas. La imaginería indígena prevalece expresada en las imágenes de la redondez, la luna llena, la madera, que son símbolos netamente femeninos y nocturnos. La luna es el arquetipo de la medición del tiempo y los fenómenos naturales mediante sus fases cíclicas: homologables a las fases de la Gran Diosa, pero además es la regenta de la mujer, porque gobierna el período menstrual de esta (Cirlot: 2016: 290). Asimismo, Catalina vuelve a conformar el centro sagrado que une tierra y cielo, y se propaga hacia la creación de lo animado hasta volver a la Madre-tierra; esto muestra una especie de proceso de repetición cíclico que da origen a la regeneración del tiempo profano, pero, sobre todo, al tiempo sagrado que está viviendo la protagonista.

---

[111] *Hieros gamos* es, según lo explica Cirlot (2016: 389) y Eliade (1987: 145), la unión matrimonial entre el cielo y la tierra.

Del mismo modo, la madera y la madre tierra *–Pachamama-Mamalluca–* consolidan aún más la función nocturna que ya demarca la figuración lunar. La madera, como la tierra, es un elemento simbólico maternal (Cirlot: 2016: 298) que expresa ideas de fecundidad y abundancia que se convierten en ideas religiosas, porque lo que "los varios aspectos de la fertilidad universal revelan, resumidamente, son el misterio de la generación, de la creación de vida"[112] (Eliade: 1987: 147. Nuestra traducción). La vida y la muerte son fases de la existencia humana, por tanto, se encuentran recogidas en los ritmos cósmicos que deben ser descifrados para comprender el misterio de la vida. Por esta razón, el cosmos es un organismo vivo que depende de la regeneración periódica, rehabilitación cíclica que se representa en el arquetipo cósmico del Árbol de la Vida. Este símbolo de la eterna renovación se homologa a la madera, como una encarnación miniaturizada de la representación de este árbol. El árbol, significado en la figura de la madera, no solo representa el cosmos, sino la vida, la juventud, la inmortalidad, la sabiduría (Eliade: 1987: 149). Además, la madera se equipara al fuego, que a su vez se asimila al poder fertilizador de la Luna. Toda esta simbología aparece configurada en esta escena del vuelo extático que realiza Catalina, y que es propia de la religiosidad indígena y del ceremonial chamánico.

Este momento extático que vive la protagonista queda contrastado en el relato con el mundo colonial-europeo, el cual no participa de este ceremonial, puesto que no comparte la visión de mundo que expresan los indígenas en sus ceremonias; por eso, la narradora califica a los invitados españoles-colonos como seres ignorantes de los asuntos importantes del cosmos: "Menos veían aún los extranjeros que sólo miraban lo que ocurre al fondo del aire, donde juegan sus roles ignorando a los espíritus que nadan invisibles sobre sus cabezas" (*La doña*: 2008: 206). Catalina marca de forma notoria las diferencias religiosas como las sociales que separan a ambas culturas mediante las descripciones hechas durante estos capítulos (*La doña*: 2008: 36-200): la comunidad colona, es configurada con epítetos tales como "extranjeros", "españoles", "ignorantes como el Clero". De esta manera, marca el legado ancestral indígena que es territorial y cultural.

Un aspecto surgido durante este rito iniciático es el quiebre con su infancia, lo que Catalina experimenta como el "límite que cortó definitivamente mi pasado de *Catrala* con mi futuro de Quintrala" (*La doña*: 2008: 203), es decir, el traslado a un estado de adultez mediante el rito de paso que, en su caso, es una mezcla entre rito tribal e iniciático de pubertad. El segundo componente, ligado al primero, es el paso de la "anonimidad" al liderazgo que se revela en una misión que debe cumplir como cacica: por una parte tiene como misión reclamar por los derechos de los indígenas a su cargo y,

[112] "[for what] the various aspects of universal fertility reveal is, in sum, the mystery of generation, of the creation of life" (Eliade: 1987: 147).

por otra parte, debe crear un espacio para aquella generación que surge de la conjugación de lo indígena y lo español: el mestizaje (*Vid. infra* 5.2).

> […] poner final a la fatiga de ser extranjera en un mundo de indios e india en un mundo de extranjeros, debía curar esa miedosa sensibilidad a flor de piel del que vive a medio camino entre dos mundos, extraño en ambos. Debía abolir la guerra del extranjero por someter y la del indio por preservarse, suprimir la distorsión de vivir dos reinos distintos en un solo país no más. Terminar con la ruptura (*La doña*: 207-208).

En esta cita se revela la empresa a cometer, ligada a la condición cultural y étnica mestiza de Catalina, y lo que conlleva un estado de desarraigo, porque Catalina es un nuevo producto que pertenece a ambos mundos, dos mundos que no logran reconciliarse en sus diferencias y tampoco encuentran puntos en común, de ahí este cometido que expresa la cita. Montecino (2001) explica que en la cosmovisión indígena andina, la Conquista y la Colonización fueron asumidas como una catástrofe cósmica o "pachacuti" (Montecino: 2001: 39), vale decir, una nueva fase de creación. Al mismo tiempo, vemos que la cita revela el deseo de poder ser sí misma, la mezcla de ambas culturas, y de emprender acciones que lleven a un cambio social. Mediante la explicación de Montecino (2001), citando a Valdés, podemos interpretar que en Catalina cohabitan ambas culturas: la indígena y la español-criolla, pues en cada "sujeto coexiste el 'uno' y el 'otro', el dominante y el dominado; el conquistador y el conquistado; el blanco y el indio; la mujer y el hombre" (Valdés en Montecino: 2001: 39). Catalina se siente extraña en ambos lados, pero tiene plena consciencia de ser parte constitutiva de ambos: rechaza la agresividad colona cuando asume la responsabilidad de abolir la guerra que pretende someter a los indígenas y rechaza el instinto de supervivencia que asumen los indígenas ante las embestidas confrontacionales con los españoles (*Vid. infra* 4.5.1). Catalina ambiciona más y decide, en ese momento, salvar la zanja que separa a ambos bandos; con esta revelación personal termina "El día más largo".

Queda en evidencia que cada uno de los elementos que conforman este rito de ofrenda pertenece a la sacralidad del mundo indígena. La idea de lo sagrado de la cultura sincrética mapuche-picunche-andina aparece en todos los apartados analizados hasta el momento y constituye una gran diferencia confrontacional con las creencias cristianas, lo cual queda de manifiesto en esta narración de "El día más largo". Además, constatamos el carácter transgresor del relato de *TNC* mediante la exaltación del elemento indígena con el que la protagonista se identifica y al que defiende. Este componente es el mitema propio de *TNC* y está asociado a lo que Durand (2013) expresa como un mitema latente (*Vid. supra* 2.1.3). Este tema de lo indígena y lo mestizo aparece en Valdivieso, aunque nunca con la profundidad y el detalle de *TNC,* mientras que en Vicuña Mackenna, Petit y Vidal se abordan desde la pers-

pectiva del conquistador-conquistado y desde los rasgos nefastos que caracterizan a la protagonista (*Vid. infra* 5.2).

4.4 Descenso a los infiernos

Este mitema heroico, adaptado de Villegas Morales (1978), tiene como propósito aislar al héroe del mundo y someterlo a una serie de sucesos estremecedores, para que experimente una transfiguración en su conducta (Villegas Morales: 1978: 114); la protagonista de *TNC* se enfrenta al *descenso a los infiernos* cuando es expuesta a la muerte de su primo Caicaví, de su *guía sobrenatural*, Huancamán y, además, debe superar un período de enfermedad. Este *descenso a los infiernos* es otra manifestación de lo que Campbell llama *en el vientre de la ballena*, cuya finalidad es morir y renacer. Muerte y resurrección no deben ser entendidas literalmente, sino que pueden referirse a obstáculos de tal magnitud que llevan a sumergirse en un trance de autodestrucción.

4.4.1 "La muerte de Caicaví"

Esta fase del héroe comienza con la muerte de su primo Caicaví (La doña: 2008: 380). Este acudirá a Catalina en un sueño que identificamos como una revelación del *encuentro con la diosa* (*Vid. supra* 4.3); este sueño está relacionado con *la mujer como tentación,* en el que la Gran Diosa está personificada en su faceta de Diosa Negra, representativa de la muerte, porque ella es también "muerte de todo lo que muere", indica Campbell (2008). La Gran Diosa aparece encarnada en la figura del primo difunto.

La confrontación que tiene Catalina en su sueño es con la figura del *animus*, aspecto irresoluto de su propia personalidad que se muestra en la figura del primo muerto. Al mismo tiempo representa el momento de *la mujer como tentación*, pues su fin es crear una interrupción en el camino del héroe para entorpecer su ascenso a la purificación. La imagen de la mujer, según Campbell (2008), personifica la vida y su contenido total, aspectos que se vuelven repulsivos para el espíritu puro del héroe que se da cuenta de que todo lo que hace y piensa está impregnado por los actos corporales biológicos y fisiológicos (Campbell: 2008: 102). Así, la presencia de Caicaví en el sueño de Catalina pretende probar su resistencia a las tentaciones del cuerpo. El líder picunche encarna el aspecto final de la tentación carnal de la mujer-diosa: "Todos ellos en uno solo se acercaban. Pero quien se metió conmigo a la cama fue Caicaví" (*La doña*: 2008: 410), indica Catalina. La protagonista asume la seducción de su primo muerto sin considerarla una amenaza o una perdición para su espíritu, como lo indica Campbell (2008), sino que aquella presencia espectral se transforma en un encuentro sexual equivalente a una

reconciliación con un aspecto oculto de su propia personalidad asumida desde los rasgos de Diosa Roja:

> […] Me dejé estar en sus caricias un tanto bruscas […] Mis pezones calientes se contrajeron asustados con el hielo de las manos del espectro […] Me besó con sus labios fríos rozando mi lengua con la suya […] y me penetró con un golpe seco y vanidoso […] Su fuego era fuerte, frío, y abracé ese cuerpo de hielo, pesado y penetrante como un cristal […] Era yo macho y hembra con mi picunche de hielo (*La doña*: 411-412).

A diferencia de lo que explica Campbell (2008) sobre la mujer como personificación de los desvíos del héroe y cómo este debe rechazar este encuentro sexual, la protagonista de *TNC* lo acepta, con lo cual demuestra la inversión de los símbolos. Catalina no evade el encuentro tentador de lo sexual, sino que se deja llevar por esa atracción. Campbell (2008) explica que esta parte de la aventura se caracteriza por la purificación y la perfección que persigue el héroe, búsqueda que quebrantan las tentaciones que ejerce la mujer en el hombre. Esta definición de Campbell (2008) se puede asociar a la "Madre Terrible" de la que habla Durand (2005), símbolo nictormorfo del régimen diurno, la que tienta al héroe con los placeres del cuerpo para desviarlo de su ruta. Caicaví pretende llegar a la fusión corporal con Catalina, invitación que es aceptada sin temores por ella: "Me preguntó si tenía miedo. No lo tenía. De tenerlo no estaría contigo, le dije" (*La doña*: 2008: 411). Con este comentario, Catalina rompe el embrujo de la tentación sexual –ligada a lo femenino– como un aspecto negativo, transformándose la escena de la seducción en un encuentro envestida de los atributos de la Diosa Roja, aspecto de la Gran Diosa que consiente y aprueba las uniones sexuales como un acto de fuerza de vida. Debemos recordar que en las culturas indígenas –especialmente mesoamericanas– existían diosas que velaban especialmente por la sexualidad, ya fuese esta reproductiva o por placer. A estas diosas se les rendía culto, eran receptoras de confesiones y otorgaban la absolución a sus devotos (Marcos: 1989: 24), por lo que este encuentro sexual, en sueños, se transmuta de una tentación, a un encuentro con la Diosa Roja; *coincidentia oppositorum*, unión de lo masculino con lo femenino del régimen nocturno de la imagen.

4.4.2 "La muerte de Huancamán"

A la muerte de Caicaví sigue la de Huancamán, prueba en extremo difícil para Catalina: "Cuando supe lo de Huancamán dejé de sentir todo, menos la rabia […]" (*La doña*: 2008: 419). Debemos entender que el papel que juega Huancamán en la vida de Catalina se liga no solo al ya comentado de *guía sobrenatural* y maestro de iniciación, sino que es, además, su padre espiritual, antítesis de su propio padre biológico.

En este evento específico del mitema, Huancamán representa el chivo expiatorio que necesitan las autoridades coloniales para apaciguar los ánimos políticos y religiosos, lo cual deja esclarecido doña Águeda: "El sacrificio de Huancamán tranquilizará a la Inquisición, entregará un culpable a la audiencia y explicará las cosas a los propios indios" (*La doña*: 2008: 415). Huancamán se sacrifica por el bien de su tribu y para expiar sus propias culpas, pues queda implícitamente confirmada su colaboración en la preparación del veneno que las tías de Catalina han elaborado (*Vid. supra* 3.3.2); según las creencias indígenas (Reyes: 2008: 152), toda muerte es un sacrificio que, en el caso de Huancamán es para perpetuar vida. Huancamán personifica, también, el maltrato, la tortura y la muerte que muchos indígenas padecieron a manos de los conquistadores, lo cual queda plasmado en las acusaciones y cuestionamientos que la propia Catalina manifiesta:

> […] El cuadro de mi tribu trágica se completaba con las últimas piezas del rompecabezas. Huancamán había tenido que ocultar su legítima calidad de Michima durante toda la vida para sobrevivir a las políticas de exterminio de indígenas principales. Unas veces los mataban por razones estratégicas. Otras, por la simple codicia que animó a los funcionarios del imperio a lo largo de toda la Conquista. Su hijo, Caicaví, sin tierras pero con verdadero dominio, había reconocido su nombre, había muerto en el lugar de su padre y el padre había quedado en deuda (*La doña*: 415).

Lo primero que destacamos de esta cita se relaciona con el nombre familiar de los caciques muertos: Michima, que significa antorcha, lo que interpretamos como una alusión de descendencia directa del *lonko* picunche, Michimalonco o "tizón ardiente", quien combatió contra la invasión española cuando esta llegó al centro de Chile[113]. En segundo lugar, la cita muestra la complejidad con que se ramifica el mitema quintralesco del envenenamiento (*Vid. supra* 3.3.2) mediante la incorporación del conflicto, común en aquellos días, entre españoles e indígenas. Este enfrentamiento cotidiano aparece nombrado en todos los textos literarios sobre la Quintrala, vale decir, es el trasfondo de su historia, porque, además, era el ambiente social –ahora histórico– que vivía la época. Hoy sabemos que las palabras expresadas en la cita anterior pertenecen a una realidad vivida por la población indígena del Chile colonial. Bengoa (2003) informa que después de la muerte de Valdivia y la

[113] Michimalonco, junto con otros caciques de la zona central de Chile (Quillota hoy), atacó a las huestes de Pedro de Valdivia siete meses después de que este fundara la ciudad de Santiago en 1541. El cacique destruyó la ciudad, las minas de oro de Marga Marga y quemó un barco que estaban construyendo en la costa de Valparaíso, zona en la que se generó el levantamiento (Faron: 1960: 249; 1955: 139).

derrota de Francisco de Villagra en Marigueño (Marihueñu)[114], los indígenas esclavizados en las minas de oro se niegan a trabajar, por lo que Pedro de Villagra decide como una forma de "guerra preventiva" salir a "correr la tierra, quemándoles las casas con la comida que dentro en ellas tenían, y a los indios que tomaban los alanceaban" (Góngora Marmolejo en Bengoa: 2003: 257). El historiador indica que las razones de Villagra podían pasar por la venganza, por el general muerto o por la prevención de una posible rebelión de los indios esclavizados que no eran pocos. Este ejemplo demuestra que las palabras de Catalina llevan una verdad histórica implícita de las razones que los gobernantes españoles tenían para condenar a Huancamán. Esta pugna será motivo de una nueva muerte en la familia de Catalina, lo que la lleva a un estado de enfermedad física y psíquica.

Catalina se llena de ira e impotencia al enterarse de que el corregidor, don Gonzalo de los Ríos, ha mandado a torturar a Huancamán para obtener información sobre la enfermedad del canto *–taki onkoy–*. Cuando Huancamán le responde que no es una enfermedad, sino un remedio para reponer un alma desolada que busca a Dios sin hallarlo (*La doña*: 2008: 418), el indio es enviado a la Inquisición donde es supliciado por los inquisidores (*La doña*: 2008: 438). Todos estos acontecimientos diezman los ánimos de Catalina: "¿Cómo siendo tantos y estando abrazados por la misma Mamalluca, nos resignamos a que nos juzguen tan pocos y con leyes tan lejanas?" (*La doña*: 2008: 419). Nuevamente, advertimos los resquemores de Catalina frente al mundo colonial y sus leyes, y percibimos el fuerte lazo que Catalina tiene con su propia responsabilidad, dote entregada por la Triple Diosa.

Huancamán representa la imagen paterna positiva tanto para Catalina como para su parentela. Huancamán es lo que Moxnes (1995) explica como el arquetipo del rey: figura del soberano, del padre; su palabra es ley y debe ser acatada, como lo expresa la tía de Catalina, Mariana: "Así lo quiere Huancamán Michima, así será, así se hará" (*La doña*: 2008: 415). Las palabras de Moxnes (1995) se refuerzan con lo expresado tanto por Cirlot (2016) como por Durand (2005): se trata de un ser que ve todo, es conocimiento, poder, honor eterno, guardián de la moral y el derecho, protector de las tradiciones y las creencias, conservador del *status quo* y pilar que repele a los enemigos. En resumidas cuentas, como asegura Durand (2005) un "Dios Padre y gran varón, soberano paternal y dominante", todos atributos propios de la figura del indígena. Este *descenso a los infiernos* es un cambio que se produce en el relato de *TNC* y agrega un nuevo aspecto al mitema del envenenamiento al Gobernador (*Vid. supra* 3.3.2), dándole un nuevo matiz a los datos presentados por el hipotexto. *TNC* agrega nuevos detalles en la intriga original vicu-

[114] Ataque sorpresivo efectuado por los mapuche en Marihueñu en agosto de 1554 y que culmina con la fuga de las fuerzas españolas hacia el valle central de Chile (Correa y Mella: 2009: 11).

ñamackennista, lo cual demuestra que, al seguir repitiendo formulaciones del hipotexto, este corpus primario efectivamente marca una continuidad del mito.

4.4.3 El infierno febril

El destino mortífero e inevitable de Huancamán ha sido sellado por el corregidor, don Gonzalo de los Ríos, al inculparlo por ser el instigador del *taki onkoy* y al relatar el maltrato al que se expone al indígena, destapa, definitivamente, el caudal de rencor que Catalina siente hacia él:

> […] Un sudor frío me humedeció el cuello y la frente. Me sentí enferma y no pude contener el estremecimiento que me sacudía por dentro. La visión del anciano cuerpo del indio, amarrado con sus manos a la espalda, colgado de una viga […] (*La doña*: 438).

El resultado de aquella conversación culmina con unas fiebres desconocidas que fulminan a Catalina –fiebres que asolan a la ciudad– (*La doña*: 2008: 440). Efectivamente, estos acontecimientos afectan a la protagonista al punto de debilitarla física y mentalmente. Vogler (2007) indica que este es el momento de la crisis central de una historia; observamos que las tensiones hostiles de la oposición, representadas por la autoridad colonial y personificadas por su padre generan una crisis en la protagonista que se manifiesta mediante la enfermedad.

En efecto, Catalina entra en un estado febril y de sopor en el que las imágenes y los sueños se entrecruzan:

> […] La sombra de un enorme baúl, que yo sabía que era la caja de Pandora […del que] [s]e abrió la tapa y salió volando fuera el voluminoso cuerpo de mi padre […] [M]i padre caía y caía, agrandándose hasta ser un gigante de acero y armas que cubrió todo el cielo. El Minotauro terrible que jamás había dejado de ser (*La doña*: 442-443).

Los elementos que se reiteran en sus visiones febriles son el baúl, símbolo de encastre, pero que adquiere connotaciones teriomorfas, pues se asocia a la caja de Pandora. El mito de la caja de Pandora se refiere a lo inconsciente en el sentido de potencialidades imprevistas, excesivas y destructivas (Cirlot: 2016: 122). Pandora, explica el autor, simboliza las tentaciones perversas que infestan a la humanidad. El padre, que figurativamente sale de "una caja Pandora", simboliza para Catalina la potencialidad de la maldad, lo que se ve reforzado con la transformación en Minotauro, gigante y con armadura, simbología diurna del gigantismo y la elevación transfigurada en un monstruo. El Minotauro reproduce, para Catalina, lo que Cirlot denomina una significación psicológica, que insinúa el "predominio de la parte monstruosa del hombre, tributo y sacrificio de lo mejor: ideas, sentimientos y emociones. El

Minotauro expresa casi el escalón final en la gama de relaciones entre la parte espiritual y la animal humana" (Cirlot: 2016: 313). De esta forma es como la protagonista percibe la presencia del padre, pues en él se sintetizan los males que acarrea la victoria del español sobre lo indígena. Así se representa, además, en el delirio de la fiebre, pues el Minotauro gigante cae sobre Huancamán aplastándolo.

Cuando Catalina se recupera, Teresa le relata la muerte de Huancamán (*La doña*: 2008: 452):

> […] De este modo murió mi tío Huancamán Paz […] no lloré cuando Teresa me dio los detalles. Sencillamente oramos juntas a nuestros dioses mayores, besando muchas veces el aire […] no pude decir el nombre verdadero de mi tío en mis oraciones, porque Huancamán significa simplemente hombre, hombre bueno" (*La doña*: 453).

Catalina vuelve a encontrar refugio y consuelo en sus raíces indígenas mediante el rezo dirigido a los dioses mayores junto a Teresa, su antigua ama. Este gesto es indicador del cambio sustancial en la conformación del personaje en *TNC*, donde la protagonista se inclina activamente hacia sus raíces indígenas y rehúye su herencia española, como también ocurre en Valdivieso. *TNC* desarrolla y hace compleja tanto la personalidad de la protagonista como las fábulas del relato, por lo que tiene una relación más cercana con el relato de Valdivieso.

4.5 La expiación paterna, teriomorfizacion del padre

Aunque para Campbell (2008) este mitema heroico de la aventura se relaciona con una conciliación con el padre, no necesariamente implica una reconciliación explícita. Esta escisión trata más bien de una confrontación con esa última fuerza opositora en la vida del héroe, que frena su avance en la aventura, lo que para Catalina llega personificado en la figura del progenitor y otros personajes masculinos que veremos a continuación.

4.5.1 "Nueva visión de mundo"

La Catalina de Frías difiere de la de Vicuña Mackenna y la literatura vicuñamackennista (*Vid. supra* 1.3.1, 1.3.3) por tener el propósito de crear un mundo nuevo. Así se lo propone al abuelo: "¿Y por qué no inventamos un mundo, abuelo? Uno para nosotros, los Lisperguer. Un mundo realmente nuevo en este nuevo mundo" (*La doña*: 2008: 241). En esta pregunta se distingue una intención del personaje que no ha aparecido en el corpus secundario, lo cual quiebra con la imagen anterior de la Quintrala, al mismo tiempo que muestra un afán de utilizar el poder adquirido:

> —En Toda el Agua, abuelo, me hicieron cacique con toda ceremonia. Esa chacra está hecha a imagen y semejanza de nosotras, las Curiqueo. No sé cómo explicarme. En Tobalaba siento que la gente vive contenta, y eso, me hace intensamente feliz, tanto como cuando era niña y me sentabas en tus rodillas (*La doña*: 241).

La protagonista utiliza las palabras bíblicas "a imagen y semejanza", pero las usa refiriéndose a ese mundo que es Toda el Agua, territorio construido a imagen y semejanza de mujer, que marca una diferencia con el mundo español, porque está expresando que el mundo indígena al que pertenece se rige por el poder femenino. La protagonista de *TNC* demuestra fuerza e iniciativa, algo que tampoco ha aparecido en la novelística anterior. Esta muchacha intenta buscar caminos por los que pueda cambiar el destino propio y el de los indígenas a su cargo, pues tiene consciencia de su estatus dentro de aquel mundo. Pero el abuelo la previene de sus dichos, porque esas "ideas te pueden costar el alma, hija, y esas palabras, la vida" (*La doña*: 2008: 242), lo que demuestra que las ideas y pensamientos que guían al abuelo son el resultado de su cultura cristiana occidental.

Debemos recordar que Pedro Lisperguer[115] es una figura mitémica en *TNC*, ya que aparece en el hipotexto, en nuestro corpus secundario y otras novelas (Cf. Arriaza, 1963; Yankas, 1972), pero es en *TNC* donde adquiere mayor protagonismo.

Este abuelo es nombrado en el corpus secundario refiriéndose a presuntos orígenes protestantes y a una supuesta herejía que cometió por lo que fue acusado y procesado por la Inquisición (Cf. Vicuña Mackenna: 1944: 24). En *TNC,* se repite este argumento del hipotexto: "Algunos rumorean por ahí que soy protestante" –corrigió, restando importancia al comentario […] Pero provengo de una familia católica, apostólica y romana" (*La doña*: 2008: 240), con este comentario emitido por el propio personaje se atenúa la carga negativa con la que se ha descrito al abuelo de la Quintrala. A esto se agregan ideas progresistas que articula en su discurso: "los herejes atribuyen el origen de este espíritu nuevo a la Reforma Protestante. Yo, en cambio, lo atribuyo al descubrimiento de este nuevo mundo" (*La doña*: 2008: 240).

---

[115] Según la información casi críptica que proporciona Vicuña Mackenna (1944) este hombre fue nombrado "capitán de caballos ligeros, conferido por Pedro de Villagra el 20 de febrero de 1564" (Vicuña Mackenna: 1944: 23). Luego indica que cuatro años más tarde lo nombran alcalde de Santiago, pero no puede ejercer como tal, ya que había sido "sometido a una censura eclesiástica" (Vicuña Mackenna: 1944: 24). Inmediatamente Vicuña Mackenna deja marcado con signos de interrogación lo que pudo haber llevado a esta censura "¿Cuál es la causa de la excomunión? ¿Eran sus creencias? ¿Era su vida? ¿Era la tradición bíblica de su ciudad nativa, los muros de cuya catedral, tan antigua como el Rin, muestran todavía el hollín de las llamas encendidas en guerras religiosas?" (Vicuña Mackenna: 1944: 24). Esta es la información que se noveliza.

A modo de paréntesis, si miramos este último comentario del abuelo, desde el punto de vista del género de novela que leemos, reconocemos en él un anacronismo, propio de las características inherentes a la Novela Histórica (Fernández Prieto: 2003: 191-192; Cf. Figueroa y González, 2007; Agurto Manzor *et al.*, 2003). Esto es así porque las ideas que expresa el abuelo Lisperguer constituyen una incongruencia temporal, pues entabla un diálogo mediante elementos, en este caso, ideológicos, posteriores al tiempo en que la diégesis transcurre, lo que se transforma en una distorsión del material histórico (Fernández Prieto: 2003: 154).

Esta clase de anacronismo crea una ruptura en el discurso que fractura la forma en que esta figura mitémica se ha descrito en el corpus secundario. El abuelo de Catalina no solo desmiente sus ligazones con un pasado protestante, sino que su forma de pensamiento difiere de la expresada por la época en que vivió. Fernández Prieto señala que los "anacronismos pueden afectar a ciertos detalles históricos bien conocidos que son deliberadamente falsificados para mostrar las posibles fallas de la memoria" (Fernández Prieto: 2003: 251). El pensamiento que manifiesta el abuelo Lisperguer puede tildarse de apócrifo[116], lo que llega a invalidar y distorsionar la información presentada por los textos históricos oficializados.

El cargo como jefe de hechicerías –información recogida del hipotexto–, le da la autoridad al abuelo para advertir a Catalina del peligro que implican sus palabras, pues corre el riesgo de perder el alma y la vida, ya que puede ser acusada y condenada por la Inquisición. Pero, Catalina, sin miedo, se empeña en sus ideas:

> —Los aconcaguas también tenemos leyendas, abuelo […] hablan de hombres que practican sus propias creencias, sin papeles ni necesidad de esclavizar a la gente […] Yo me sentía animada por todas las Curiqueo juntas, o un espíritu aún más arcano y misterioso (*La doña*: 242).

La cita revela la confrontación dicotómica de creencias. La protagonista insiste en fundamentar la validez de las costumbres y creencias indígenas, insistiendo en que estas, al contrario de las acciones colonas, no tienen la intención de subyugar a la gente. Vemos, por un lado, que Catalina expresa que el comportamiento colono se funda en la simbología diurna y, por otro lado, manifiesta que la cultura indígena centra sus costumbres y creencias en la simbología nocturna. Además, la argumentación que utiliza Catalina se apoya en la fuerza de un sentimiento originado por el poder que le concede el cacicazgo. Al identificarse con sus antepasadas, Catalina encuentra el brío de resistencia para exponer sus ideas y las convicciones que la empujan. Por

[116] Fernández Prieto (2003) indica que este es uno de los procedimientos de la Nueva Novela Histórica, que entrega propuestas de "historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o sobre personajes de gran relevancia histórica" (154).

eso conmina al abuelo diciéndole que las profecías de su gente coinciden con los "signos de los cielos" (*La doña*: 2008: 242), a lo que este replica que esas son falsas creencias, que van en contra de las leyes religiosas impuestas por las leyes coloniales. Se sabe que la conquista española traía la cruz y la espada, pues venían a conquistar tierras, a buscar riquezas y a procurar almas para Dios y la Iglesia (Salinas: 1994: 139), por eso todas las creencias y costumbres practicadas por los indígenas eran objeto de escrutinio, persecución y muerte. Salinas explica que los catequizadores muestran, "como exigencia previa a la conversión, una intención de destrucción de la identidad indígena o parte de ella" (Salinas: 1994: 141), lo cual revela el poder extremo de la Iglesia Católica –y de la Inquisición– que está al servicio del poder colonial para controlar y sancionar los desacatos morales, ideológicos y religiosos, especialmente enfocados hacia el comportamiento femenino (Salinas: 1994: 147-149). Estas cuestiones se vinculan a las reivindicaciones que Catalina pretende alcanzar y que discute con su abuelo.

Los problemas que se generan entre las autoridades coloniales repercuten asimismo en la vida de los indígenas, asunto que concierne a Catalina en su nuevo rol de cacica, protectora de su tribu (*Vid. supra* 4.3.5). Este es otro motivo de confrontación con el abuelo, lo cual muestra las visiones dispares que tienen ambos de lo que son el miedo y la cobardía, cuestionando los códigos de honor que perfilan el comportamiento del conquistador:

> — ¿Por qué si son todos caballeros y esta una guerra de señores, ustedes roban las tierras a los indígenas?
> —Nosotros no robamos las tierras *Catrala*, las ganamos […]
> —Y cuando son ellos los que vencen, abuelo, ¿qué ganan?, ¿quedarse donde han estado siempre? […]
> — ¡Ay, niña! —dijo—. Yo mismo me he preguntado eso muchas veces. Es como si no tuviera sentido suspiró antes de seguir hablando—. Sin embargo, existe una razón más profunda que las tierras. Tenemos el deber de convertirlos a la fe verdadera —agregó con una seguridad que contrastó con las vacilaciones anteriores-. Los europeos no hemos sido de los primeros pueblos en migrar, Catalina, pero sí lo hemos sido en expandir nuestro mundo y nuestra forma de vida, que es la más civilizada que ha conocido la historia —terminó con tono orgulloso.
> — ¿Y para trasladar su forma de vida tienen que aplastar nuestros templos, esclavizar a nuestros hombres, engendrar en nuestras mujeres, borrar nuestro idioma…? (*La doña*: 236-237).

Aquí vemos claramente el argumento idealizante y homogéneo que impregna los principios de la conquista europea. Los rasgos que caracterizan esta forma de pensamiento son los símbolos ascensionales, espectaculares y diairéticos que, como indica Durand (2005), tienen como fin desarticular a los monstruos, los indígenas, quienes representan las tinieblas. Para lograr su propósito, los conquistadores se invisten de las características ascensionales, y verticales que representa la luminosidad del héroe: el triunfo sobre el tiem-

po y la muerte. Esta antítesis, dice Durand (2005) es un dualismo exacerbado que se representa a través de los arquetipos del cetro y la espada; encarnados, en *TNC*, en la presencia de la Iglesia, los soldados y los políticos colonos que actúan enfrentando a la cultura "otra" como una bestia incivilizada que necesita ser corregida para adoptar las formas culturales cristiano-españolas. La cita, además, muestra que Catalina se inviste de "armas", caracterizando a *Chimalma*, Diosa Blanca, cazadora que pretende impartir justicia para los suyos.

4.5.2 Mitema quintralesco: el ataque al fraile y la hija bastarda

Dentro de este mitema heroico de la *expiación paterna* incluimos también la actuación del sacerdocio.

A la nueva visión de mundo que sueña Catalina se le oponen fuerzas como La Iglesia y la Inquisición. La Inquisición es una sombra que aparece en varios momentos del relato, pero que se concretiza después de "El día más largo". Catalina debe usar su poder, su astucia y su persuasión para enfrentar al Inquisidor Francisco Alcázar de Romo –el mismo que protagoniza la novela *El Inquisidor*–, quien durante una misa se dirige a amonestar la conducta femenina:

> —La naturaleza de la mujer es propensa a la frivolidad, a los pecados de la carne, al pecado mortal –dijo *El Inquisidor* con voz tan suave que parecía hablarnos al oído. ¡Cuidado, mujeres! ¡Corréis gran peligro de caer en el infierno! (*La doña*: 260).

El Inquisidor insiste en las debilidades del cuerpo como un asunto de mujer:

> —La carnalidad excesiva o el apetito desordenado subyace en los deleites ilícitos –dijo con la misma suavidad que parecía no quebrar un huevo-. Así lo estipula el Malleus Maleficarum[117], según el cual toda brujería proviene de la lascivia, vicio en el que la mujer es tan insaciable que sólo los demonios pueden colmarla (*La doña*: 2008: 261).

Esta cita muestra un asunto histórico conocido sobre los procedimientos inquisitoriales para combatir este tipo de comportamiento (*Vid. supra* 3.3). El interés, "obsesivo y desmedido" (Marcos: 1989: 18), principalmente de los sacerdotes durante las confesiones estaba enfocado en conocer los detalles de las prácticas sexuales. Los confesionarios contaban con preguntas

[117] "[G]ran código especialmente consagrado a los delitos de Brujería, que se imprimió por primera vez en 1486 […] La doctrina del Malleus o, mejor dicho, de sus dos autores, Enrique Institor (Kramer) y Jacobo Sprenger, es como el último desarrollo de la teoría de la realidad de las acciones mágicas […] libro que sirvió de guía a casi todos los jueces de brujas durante bastante tiempo […]" (Baroja: 2015: 153-154, 150).

específicas para las mujeres, ya que el propósito era crear la idea de "sexo sucio y pecaminoso" (Marcos: 1989: 19). Así, mientras la cultura colonizadora se aboca a reprimir el instinto sexual, ocultándose tras un ascetismo, propio de la visión simbólica de lo diurno, las culturas indígenas mantienen una relación ritual-religiosa con las expresiones del instinto sexual (Reyes: 2008: 203-208); ha de recordarse el antiguo ritual del *qachwa* que consiste en una danza y un baile que termina con parejas copulando en un prado de cultivo (Reyes: 2008: 207); asimismo, los aztecas contaban con sacerdotisas dedicadas a la espiritualidad sexual y, también, la cerámica mochica y chimú testimonian que el sexo era más que procreativo (Marcos: 1989: 21-22). La moral cristiana, potestad patriarcal de un Dios todopoderoso, se contrapone con la multiplicidad de dioses, entre los que destacan las diosas, vitales en la cosmovisión indígena (*Vid. supra* 3.7.2). La presencia de divinidades femeninas expresa una forma de ser mujer como una complementariedad del hombre (Marcos, 1989, 23; Reyes: 2008: 204-205); este aspecto se opone a los preceptos católicos en que la mujer, como muestran las citas, se presenta como inferior al hombre. Entonces, el cristianismo al reprimir la sexualidad, propicia una interrupción de los momentos cíclicos, propios de las culturas indígenas.

Siguiendo con el obstáculo que significa el Clero, otro evento que, aunque no tienen relación entre sí en el hipotexto, en esta narración quintralesca se funde para armar dos acontecimientos de la historia. El primer episodio, que aparece en el hipotexto (Vicuña Mackenna: 1944: 94), es el ataque a un cura por parte de Catalina. Salcedo cuenta en su carta, refiriéndose al incidente del sacerdote, que "[q]uiso matar por su persona a don Juan de la Fuente Loarte, Maestre-escuela de esta Santa Iglesia i vicario jeneral de este obispado, corriendolo con un cuchillo porque procuraba impedir sus liviandades" (Salcedo en Vicuña Mackenna: 1944: 94). El segundo evento tiene relación con el supuesto asesinato de una hija mestiza bastarda del padre de Catalina, la cual habría muerto a manos de la madre de esta. Vicuña Mackenna cita a Salcedo diciendo que "Fué esta doña Catalina mujer cruel, decia en 1633 de la novia del segundo Gonzalo de los Ríos, el obispo Salcedo al Consejo de Indias, porque mató con azotes a una hija de su marido…" (Salcedo en Vicuña Mackenna: 1944: 79). Petit, Valdivieso y Vidal también se suman a esta línea que deja recaer la culpa del asesinato de la hija bastarda de Gonzalo de los Ríos en la madre de Catalina. En *TNC*, y en este apartado, aparecen ambos eventos entrecruzados en la fábula y ligados a la teriomorfización del padre de Catalina, pero también del clérigo:

> […] Sabido es que tu padre mantenía infames amores con su hija natural [Estrella]. Si en algún momento ella quedó preñada se entiende la razón por la cual tu madre la mató a latigazos (*La doña*: 542-543).

Advertimos que la cita difiere del hipotexto, puesto que aquí altera hasta cierto punto la argumentación, pues parte de la culpa recae en el padre de Catalina; además, la protagonista proporciona un origen para los rumores que el hipotexto señalará en su momento: "el hecho transcendió los muros de Eldorado y los naturales chismes que provocó sostenían que lo agredí y perseguí con una espada cuando pretendía adoctrinarme en la fe verdadera" (*La doña*: 2008: 543-544). En esta cita, observamos que en la voz de la protagonista se neutraliza lo que exponen Salcedo y Vicuña Mackenna, pues la narradora vuelve a remitir a los rumores del pueblo, chismes populares narrados por Vicuña Mackenna como hechos fácticos. De esta forma, *TNC* desacredita las palabras del obispo y del historiador y, al mismo tiempo, sigue igualmente marcando los momentos clave del mitema; además de añadir a la figura del padre un aspecto teriomorfo, ya que lo convierte en un victimario. Así, tanto el incidente con el canónigo (Vidal: 2002: 95) como el crimen contra la hija bastarda (Valdivieso, 1990, 28; Petit, 2009, 20) se reiteran en la novelística quintralesca de la cual no es excepción *TNC*.

Como ya dijimos, estos dos mitemas quintralescos no tienen relación alguna en el hipotexto, pero en *TNC* se han entrelazado para darle a la fábula de la novela una reelaboración que difiere de las propuestas anteriores que han sido repetidas y adaptadas para ajustarse a los hechos nombrados por Vicuña Mackenna. En cambio en *TNC* se ha tomado como punto de anclaje al personaje, y a partir de este, se han ido hilando los mitemas quintralescos para dar un sentido de continuidad a la historia, aunque siempre teniendo en cuenta el discurso hipotextual.

4.5.3 Mitema quintralesco: El pollo envenenado *versus* el queso de Pichoa

El envenenamiento del padre por un pollo emponzoñado, arraigado en el genotexto (Salcedo) y en el hipotexto (Vicuña Mackenna), es uno de los grandes mitemas quintralescos que se reiteran en las narraciones sobre el personaje. En *TNC*, la muerte del padre se convierte en una incógnita, pues no llegamos a saber con certeza si es Catalina la asesina, y de esta forma el envenenamiento queda relegado a los rumores populares.

En *TNC*, el padre se enferma después de comer unas empanadas con queso de pichoa: "El que sacara de la despensa cerrada bajo siete llaves queso de pichoa de Toda el Agua en lugar del de Chanco común y corriente, no había sido accidental" (*La doña*: 2008: 454). La acción de haber muerto y resucitado ha cambiado las percepciones de la protagonista, esta ya no esconde sus rencores al decir, abiertamente, que no es accidental el hecho de usar el queso y que su intención era causarle daño. Pero, al mismo tiempo, la narradora utiliza una estrategia de mitigación que le baja el perfil al incidente, al indicar que la "pichoa era un juego de niños comparada al mortal veneno que acumula mi padre en su alma" (*La doña*: 2008: 454-455), con lo que justifica su acción de derrotar al Minotauro. El padre representa uno de

esos ogros, guardianes malignos que interrumpen el camino de la heroína y que, como explica Vogler (2007), el héroe debe derrotar. Al concederle nuevos y nefastos atributos, cambia la simbología que ha generado la descripción de la figura del padre en otras obras.

Catalina empieza a desplegar su poder desde la intimidad de su hogar. Sarabia (2000) indica que existe una estructura que explica que las mujeres asesinas acostumbran a utilizar veneno como forma de asesinato: "se circunscriben al espacio doméstico para llevar a cabo sus prácticas, y sus víctimas suelen ser parientes cercanos, amigos, sirvientes, […] viejos y enfermos" (Sarabia: 2000: 36). Así, Catalina logra adueñarse de su propio destino, como indica Vogler (2007), y acomete su venganza sobre el padre.

Gonzalo de los Ríos enferma y empieza a presentir su muerte cuando, por error, casi sube a una carroza fúnebre:

> […] Pero tuvo que retroceder con expresión de horror. Los dos tiros de caballos negros adornados con borlas y gualdrapas fúnebres que emergieron de la niebla, no eran los de nuestro carruaje, sino de la carroza funeraria que venía a buscar el cadáver […] El encuentro con la carroza dejó a mi padre con tercianas (*La doña*: 462).

Esta cita revela la espesa simbología diurna que transmiten las imágenes de la carroza, la niebla y los caballos negros, símbolos que son asimilados por el subconsciente del padre de Catalina como nefastos, razón por la cual el hombre se descompone. Durand (2005) explica que el simbolismo del caballo es isomorfo de las tinieblas y el infierno, así la cabalgata fúnebre –o infernal– aparece representada como un mal augurio, adoptando el significado de muerte: "soñar con un caballo es signo de muerte cercana" (Durand: 2005: 79). La niebla es una forma de agua que, en este caso, se asocia a la simbología nictomorfa caracterizada por la oscuridad y las tinieblas y reforzada por la imagen de la carroza, como símbolo de la tumba, embarcación mortuoria que se opone a la imagen de la verticalidad heroica que Gonzalo de los Ríos transmite como un hombre fuerte, poderoso, ambicioso. Aquí, vemos con claridad el predominio de las imágenes diurnas que Durand (2005) confirma como parte del folclore en leyendas y mitos occidentales –germanos y anglosajones– con un significado macabro y maléfico.

De esta manera, el orgulloso corregidor arriba a su casa, descompuesto por los vómitos y las náuseas, y luchando contra su propia debilidad:

> […] Las mujeres lo levantaron en vilo […] comenzaron a desnudarlo, aunque el muy aristocrático caballero continuaba resistiéndose y berreando rebelde como un verraco […] me resultó penoso ver a esa verdadera encarnación del genio español por acapararlo todo y llegar más lejos, echarse a llorar de pronto cuando, al clavar sus ojos en los míos, comprendió de una vez por todas que ya no las tenía todas consigo (*La doña*: 463).

Esta cita simboliza que la batalla entre padre e hija ha dejado como victoriosa a Catalina, y que ambos lo saben. Catalina, una vez más, compara la personalidad del padre con una representación de lo español colono, como un objeto lejano a su propio legado. El Minotauro ha sido vencido por la fuerza de lo femenino, así se lo indica a una de sus tías:

> […] soy yo la que lo está matando, María […] De los Ríos se va a morir de puras ganas que tengo de que se muera […] Lo hice porque sabía que ella lo repetiría a medio reino en nuestro mundo. Pensaba que quedaría por más loca aún de lo que estaba, pero calculé mal los resultados. Era precisamente lo que algunos querían oír (*La doña*: 477).

En esta cita hay un trazo que podría explicar el origen –casi intencional de su parte– que remite al contenido del discurso del hipotexto como una especie de visión futura que tiene la protagonista de cómo se malinterpretará su comentario. Esta cita se refuerza cuando el padre ha empeorado y ella se siente culpable:

> […] Fue hasta el ropero donde se guardaba la ropa de mi padre […] detrás de unas camisas estaba el frasco verde de la mandrágora. Si el odio es una poción mortal, soy yo quien lo envenena, me repetí, y una oscura sensación de culpa amenazó cubrirme con sus alas sombrías (*La doña*: 522).

En ambas citas anteriores hallamos matices del mitema sobre el parricidio. Catalina parece confesar su crimen, pero no es por la revelación de haber usado algún método oscuro para matar al padre, aparte de la pichoa, sino que es más bien por el deseo de venganza que la empuja a anhelar la muerte del padre; el veneno vendría siendo más bien el odio que la mueve. Esto quiebra con una parte del mitema construido por el hipotexto y la literatura vicuña-mackennista, los cuales inculpan a Catalina por la muerte del padre. *TNC* reincide al contar el hecho, pero adhiere nuevas gamas al mitema. El corpus secundario, basándose en el hipotexto, también inculpa a Catalina: en Petit es la hermana de Gonzalo de los Ríos quien acusa a Catalina, después de haber escuchado una conversación insinuante de venenos entre Catalina y la negra Josefa (2009: 44-48). Similar fábula aparece en Valdivieso cuando la hermana de don Gonzalo llega a husmear en la cocina buscando el veneno (1991: 111), y en Vidal se usa el mismo argumento, pero, con la diferencia que se inculpa a Catalina madre (2002: 28).

A pesar de que en *TNC* la causa del deterioro físico de Gonzalo de los Ríos pareciera ser la pichoa, la historia hipotextual habla de otra causa. En la historia que cuenta el obispo Salcedo y luego cita Vicuña Mackenna en su propio texto, habla de un pollo envenenado como causa de la muerte de Gonzalo de los Ríos: "Esta doña Catalina, de quien se trata al presente, mató a su padre con veneno que le dio en un pollo, estando enfermo" (Salcedo en Vicuña Mackenna: 1944: 85, 308). Este elemento reaparece en Petit, en Val-

divieso y en Vidal, pero no es señalado como la causa específica de la muerte. En Vidal, la protagonista cuenta, insinuando el envenenamiento, que su madre había preparado unas "empanaditas fritas espolvoreadas de azúcar molida: yo vi a mi mama machacando en el mortero el azúcar con unos cristales" (Vidal: 2002: 28). Mientras que en Petit, el motivo sería una tinaja para dormir que Catalina y Josefa le preparan al hombre enfermo (Petit: 2009: 47). Pero en Valdivieso el pollo retoma relevancia, pues, sería, finalmente, el motivo del fallecimiento. La acusación del envenenamiento mediante un pollo aparece hecha por la hermana de Gonzalo de los Ríos, pues es ya nombrada tanto en el genotexto como en el hipotexto: "Pidióle la muerte en esta Audiencia una hermana de su padre" (Salcedo en Vicuña Mackenna: 1944: 86, 308), y es el punto en común de Vidal, Petit y Valdivieso, algo que no aparece en *TNC*, donde la acusación vendrá de parte de Bettina (*Vid. infra* 4.5.4). Esta parte del mitema del parricidio difiere totalmente en *TNC*, lo que demuestra que hay un cambio que infringe el hipotexto con el propósito de cuestionar la información proporcionada por Vicuña Mackenna y basada en la justificación de la maldad innata de la mujer. En *TNC* se resalta el conflicto y la desavenencia que por años existe entre padre e hija –también nombrados en Valdivieso y Vidal–, enfatizando las ambiciones de poder exacerbadas del progenitor (*Vid. infra* 4.5.4). Por esta razón, Catalina reacciona de manera controvertida, de ahí su convencimiento, a veces ambivalente, de estar matando al padre por un mero acto de voluntad.

En *TNC*, el pollo envenenado forma parte de los rumores callejeros y entra en la narración en la voz del tío de Catalina, Pedro el Mozo, quien le comenta a la sobrina sobre los chismes que corren entre la gente:

> […] Sin que hayas hecho nada malo todavía, ya andan corriendo que tú y tu abuela, *La doña* Encío, madre e hija del corregidor De los Ríos, lo envenenan día a día, mañana y tarde […] Aseguran que entre ustedes, abuela y nieta, las dos urgen al pobre hombre a comer pollo a la cicuta y beber agua de ruda con arsénico (*La doña*: 510).

Así, comprobamos que en *TNC* el mitema del pollo envenenado está incluido dentro de la diégesis, pero es aplacado e, incluso, alterado, mediante el uso de la ironía, pues aquí se habla además de la pichoa, de arsénico y del veneno de la mandrágora (*Vid. infra* 4.5.4): "el frasco de la mandrágora […] eyacula […] un líquido espeso y oscuro […] rueda habitación afuera, donde vuelve a ser blanco y líquido como la leche de pichoa […] (La doña: 451-452). Con esta última alucinación al veneno de la mandrágora se completan las intrigas de los motivos posibles de la muerte del padre. Debemos puntualizar que el veneno es el elemento principal del mitema quintralesco del parricidio y lo encontramos en estos tres elementos. Asimismo, está alucinaión febril (*Vid. supra* 4.4.3) muestra la violencia y la ira que Catalina guarda en contra del padre. Este sentimiento negativo que presenta la protagonista es la

antesala que justifica la acción del personaje respecto del supuesto asesinato del padre. Vemos que *TNC* repite y utiliza nuevos ángulos, en los que se pone en duda o al menos queda velado al lector si es, realmente, Catalina quien comete el crimen, o es una simple casualidad del destino; pero, sin duda, presenta una reorientación y una transformación del mito.

4.5.4 Mitema quintralesco: La muerte del Minotauro

El padre de Catalina ha representado varios papeles en *TNC*: ha sido el Minotauro y el guardián del laberinto que la encarceló como castigo por su impertinencia sexual (*Vid. supra* 3.7.3); también ha representado un enemigo al querer aprovechar las herencias materiales de Catalina con fines propios de poder, lo que le otorga el papel de *sombra*[118], es decir, personifica una energía represora, pero es, a la vez, el digno oponente del héroe en su lucha (Vogler: 2007: 65-66). El corregidor reencarna todos los atributos personales y colectivos de la cultura colonizadora, la cual es rechazada por la protagonista. Así, la *sombra,* explica Vogler (2007), personifica los miedos y las cualidades desagradables, y rechazadas por el propio héroe, de sí mismo y que son proyectadas hacia otros seres u objetos del entorno. Por referirse justamente a su calidad de sombra, el padre es el gran obstáculo a superar. Esto se muestra en la lucha temprana que la muchacha ejerce contra el padre. En *TNC* queda claro, desde las primeras páginas, que las relaciones con el padre siempre han sido fallidas: "nunca quise mucho a mi padre, pero en ese tiempo estaba orgullosa de él, de sus títulos y su importancia" (*Catrala*: 2008: 17), lo que evidencia la continuidad del mito basada en obras literarias anteriores (Cf. Valdivieso, 1991; Vidal, 2002). Para la protagonista la presencia del padre implica siempre una problemática, pues lo percibe como un ente ajeno a su propia condición indígena y mestiza, que se contrapone a la condición española del progenitor descartándolo del universo en el que la protagonista se mueve. Así lo expresa cuando señala que "mi padre, europeo por los cuatro costados, inmóvil en el vano del patio de armas, perturbaba mi paz indígena con emociones ajenas" (*Catrala*: 2008: 55). Esto demuestra de nuevo la identificación de Catalina con sus raíces indígenas, tema que aparece en Valdivieso, pero que está ausente de las novelas vicuñamackennistas. En *TNC*, la protagonista se reconoce a sí misma como un ser transgresor, como también lo señala Valdivieso, porque Catalina se opone a la figura del

[118] Primeramente, este arquetipo junguiano de la *Sombra* es adoptado por Vogler y es entendido de la misma manera que lo definió Jung, como una energía del lado oscuro de la personalidad humana, "unexpressed, unrealized, or rejected aspects of something […] The negative face of the Shadow in stories is projected onto characters called villains, antagonists, or enemies" (Vogler: 2007: 65).

padre que equivale a la autoridad y a la obediencia que impone la cultura española.

La rebeldía de Catalina frente al padre, según da cuenta la narración, es una táctica que asumió para no "jugar" nunca "el juego del terror", que le infunde el padre, después de una paliza que le da (*Catrala*: 2008: 92-93), pues ella debe acatar, según este, por su condición de hija y mujer. Pero Catalina se encierra simbólicamente en "un círculo protector [que] se cerró en torno mío y empecé a rezar en picunche" (*Catrala*: 2008: 93). Catalina se siente protegida por las fuerzas divinas indígenas y también por el poder de sus ancestros, porque ellos "sabían lo que era sobrevivir sometidos a la voluntad de otro y me clavaban garras de puma en la garganta, ahogando para siempre el impulso de terminar con el miedo entregándome al castigo" (*Catrala*: 2008: 93). Nuevamente, observamos la complejidad que presenta el personaje en *TNC*; esta figura, por ser un personaje histórico, es susceptible de ser expuesto a muchas reelaboraciones (Campbell: 2008: 276). Aquí vemos cómo la niña Catalina enfrenta su destino al ser lanzada a las profundidades desconocidas del mundo y también de su propio ser interior, para vencer el obstáculo que supone el padre, siempre con la ayuda de su identidad indígena, como se deduce de las citas en este mismo párrafo.

Vemos que Catalina interpreta este castigo del padre no solamente como un castigo personal, sino también como una representación del sometimiento y el miedo que han sufrido los indígenas a manos de los españoles, es decir, el microcosmos de la vida personal de Catalina también exhibe el macrocosmos de la vida colonial, clara simbología del encastre. Por eso, el vencer la dominación del padre implica una victoria para Catalina en varios niveles de su existencia. La lectura que hacemos de este evento comprende una nueva transgresión del mito quintralesco, pues la narradora declara que de esta forma ella estableció el "modelo que los demás interpretaron como un desprecio obstinado ante la autoridad y más tarde incluso frente a Dios, cuando no era más que ganarme la vida venciendo al miedo" (*Catrala*: 2008: 94). Hallamos una nueva transgresión que se genera mediante una reformulación de la visión que el propio personaje transmite de sí mismo. La narradora da a conocer su propia verdad, su propia interpretación con respecto a su conducta, tradicionalmente entendida como un rasgo contumaz, pero que ella atribuye a las circunstancias de vida, lo que agrega un nuevo matiz al relato quintralesco, es decir, ya no solamente se repite lo dicho en el hipotexto, sino que en *TNC* se aventuran otros motivos que aportan tonalidades al relato y quiebran con el discurso hipotextual. Por otro lado, esta transgresión de indomabilidad del personaje, conocida y repetida por la literatura sobre la Quintrala, vuelve a reproducirse: Catalina es una protagonista rebelde, desobediente y desleal hacia la figura paterna. Esta reproducción de todos los elementos ya conocidos a través del hipotexto y del corpus secundario la interpretamos como una forma de sustentar el mito.

Así pues, *TNC* no es una excepción al representar al padre de la Quintrala como un hombre poderoso, a lo que agrega una suerte de maldad. Para el Corregidor –papel histórico– los bienes recién adquiridos de Catalina son un recurso en su afán de poder, por lo que el cacicazgo no tiene relevancia para él (La doña: 2008: 252), pues su aspiración es llegar a la gobernación de la capitanía general, e incluso, al virreinato. Así se lo expresa a Catalina:

> —Si Catalina Lisperguer de los Ríos, tu santa madre, no hubiese muerto al nacer tú, seríamos virreyes a esta altura. Tobalaba bien pudo ser por esos días el precio del virreinato o al menos de la gobernación […] Y tú serías virreina (*La doña*: 274).

En la cita, Gonzalo de los Ríos muestra el aspecto del ogro en el padre que se ha consumido por su propio ego, porque tiene pretensiones y ambiciones de poseer la propiedad material que ha heredado Catalina (*La doña*: 2008: 276). La protagonista parece mostrar está misma inclinación a abandonarse a su ego, pues piensa en su interior que "yo jamás sería virreina en una colonia española, yo quería ser reina en un mundo nuevo" (*La doña*: 2008: 274). Sin embargo, a pesar de mostrar las mismas tendencias que el padre, Catalina se empodera de la fuerza de sus ideales, que son crear un mundo distinto (*Vid. supra* 4.5.1), idea que será su "amuleto mágico" (Campbell: 2008: 57) que la protegerá de los embestidas de este padre-ogro.

Aquí vemos claramente la diferencia entre el personaje de *TNC* y el personaje presentado por Vicuña Mackenna y Petit. En su relato, Vicuña Mackenna muestra a este hombre como una víctima de los artilugios femeninos de las mujeres Lisperguer. Petit lo retrata en su novela de la misma manera, pues Gonzalo de los Ríos expresa un amor y una devoción incondicional a la hija y está expuesto a los caprichos de esta (Petit: 2009: 19-33). Don Gonzalo es el hombre preocupado por los rumores de brujería contra las mujeres de su familia, en especial, los efectuados contra su propia hija. Esta imagen se quiebra en la novela de Valdivieso, en la que se retrata a Catalina como víctima del desamor paterno, llevándolo al extremo de insinuar un abuso sexual por parte de este (Sarabia: 2000: 65). Esto tampoco cambia en Vidal, que resume la relación padre-hija como conflictiva, también a causa de la actitud despreciativa de este frente a la hija de origen mestizo (Vidal: 2002: 25-27). Este comportamiento del padre, que vemos en Valdivieso, Vidal y *TNC*, da pie a la transformación del mitema quintralesco de su muerte, pues esta conducta la interpretamos como un antecedente que justificará en cierta medida las acciones de Catalina en su contra.

En *TNC*, Catalina mantiene una guerra abierta contra el padre –idéntico caso ocurre en Valdivieso y Vidal–. La diferencia fundamental es que Catalina cuenta con un poder propio, económico, social y cultural, que no tiene en Valdivieso por ser muy joven, pero sí en Vidal, porque ya es adulta. En *TNC* estos atributos se convierten en una fortaleza, porque Catalina no nece-

sita justificar sus actos frente a nadie, como aparece en Valdivieso, ni necesita recurrir a artificios brujeriles para consolidarse en su posición de mujer poderosa, como ocurre en las obras de Petit y Vidal. Catalina está orgullosa de su herencia indígena, algo que su padre prefiere negar, porque él es español (*La doña*: 2008: 276). Esto se comprueba cuando Catalina le insinúa que solo le faltó nacer en España para ser "español de tomo y lomo –dije. Él infló ufano el pecho-. Yo soy medio india –agregué. –Eres mi hija –repitió, y de nuevo percibí ese tono de amenaza" (*La doña*: 2008: 276). Vemos cómo el padre, desde su posición colonizadora, pretende aplacar la identificación que Catalina expresa de su herencia indígena, lo que muestra, además, cierto apego al hipotexto que se expresa en el discurso generado por el padre. Montecino (1993) señala que el ser mestizo es un estigma, por lo que el rasgo fundamental que surge de la mezcla cultural y étnica será la negación del mestizaje: abjurar de la madre india y, a veces, del padre español, pero lo predominante será un "blanqueo", ya que lo español-blanco-europeo personifica el poder, el dominio y la riqueza, mientras que el "otro", indio, negro, mestizo o mulato, es sinónimo de subordinación, pobreza (Montecino: 1993: 35).

Por esta misma razón, al padre de Catalina poco y nada le importa la suerte que corra la población de Toda el Agua:

> […] Mi padre no percibía que la misma sangre que dividía al reino podía quizás unirlo. Creía que no sólo yo, sino Tobalaba entera, con bestias y hombres, éramos cosa suya, con deberes de sumisión y obediencia […] Me retiré con el alma suspendida en un hilo. No tenía miedo, sólo se había reanudado la guerra (*La doña*: 277).

Lo que se contrapone a la propia visión que tiene Catalina:

> —Padre, como cacique no me propongo alcanzar la felicidad de las almas de los indios de Toda .el Agua, que es una cosa personal, sólo aspiro a evitar en todo lo posible el dolor de mi gente —dije acentuando la palabra cacique. Si a mi padre lo avergonzaba, yo estaba orgullosa de ser india a medias (*La doña*: 252).

En esta cita, Catalina percibe la actitud del padre como altanería y soberbia (ver primera cita anterior), pues este hombre no tiene idea del significado que engloba Toda el Agua para ella. El padre adopta aquella posición monárquica, asociada a los arquetipos de lo luminoso-visual y de la dominación soberana (Durand: 2005: 142), símbolos diurnos ascensionales, que, en este caso, se presentan ligados al padre. Gonzalo de los Ríos percibe a Toda el Agua como una propiedad material de su propio dominio y derecho, producto canjeable por una mejor posición social y, sobre todo, poder. Catalina, por su parte, (ver segunda cita anterior) adopta una mirada sincrética en su visión. Para ella, la cultura indígena, sus costumbres y forma de vida, y su

propia mezcla étnica, que se traducen en la materialidad que representa Toda el Agua, no son un impedimento, sino una ventaja que podría ser mejor aprovechada por los regidores de la Colonia, entre ellos, su propio padre. Para desgracia de la protagonista, el padre, según las leyes españolas, tiene derecho a disponer de Toda el Agua a su gusto, pues posee la patria potestad, figura jurídica que, como dice la abuela Águeda, no existe en el idioma indígena y que le da derechos sobre la hija y lo que esta posea: las tierras. Catalina expresa que su padre "actuaba en total acuerdo con lo que le habían enseñado a ser, aristócrata español. Alguien que creía en el poder. Entre ellos el de su patria potestad sobre mí y mis bienes […] yo supe que esta vez tendría que tomar al Minotauro por las astas personalmente" (*La doña*: 2008: 283, 285). Catalina vuelve a transgredir mostrando las diferencias ideológicas que la separan de sus coterráneos colonos y que marcan su comportamiento. Al referirse al padre en los términos que se ven en la cita, marca definitivamente una distancia entre él, el español, y ella, la mestiza. Incluso, rebasa los límites de las convenciones propias de su tiempo al revelar su indignación frente a las leyes que le dan al padre tales derechos sobre su propia herencia.

Queda implícito en la cita del párrafo anterior que Catalina luchará de alguna forma contra los mandatos del padre. Sim embargo, la muerte llegará para Gonzalo de los Ríos y este se verá sometido a las fuerzas sanadoras indígenas, lo que interpretamos como la última derrota del Corregidor, quien es puesto en manos de la *machi* de Tala Canta. La *machi* realizará un ritual indígena, el *machitún*, para ahuyentar la enfermedad. Nuevamente lo indígena se muestra como un valor positivo en *TNC*. Los cuidados médicos que recibe el hombre por parte de Maldonado de Silva no han sido suficientes, pero la llegada de la "meica" logra aliviar al enfermo, y lo prepara en su transición. La relevancia de la medicina indígena es alabada por el cura Valdivia, quien comenta a Catalina que "tal vez […] si los indios se hubiesen hecho cargo de la enfermedad de don Gonzalo, lo habrían curado" (*La doña*: 2008: 561). Esta sentencia expone la seguridad del sacerdote frente a las curaciones realizadas por los indígenas y refuerza las valorizaciones que ya vienen apareciendo en *TNC* por parte de su protagonista y narradora.

Al igual que en un apartado anterior (*Vid. supra* 4.3.1), el *kultrún* vuelve a hacer su aparición en esta escena, pero esta vez trae el aviso de la muerte:

> […] las dos notas del kultrún de Rosa de Talagante, una alta y otra baja. Era el llamado imperioso de la ultratumba y contuve el escalofrío que me trepó por las espaldas […] el tambor que resonaba en mi recuerdo disminuía la fuerza y frecuencia de sus golpes, tal como, lo hicieron en su momento los latidos de la vicuña blanca. Yo sabía que era el ritmo del galope de la Parca que se acercaba a Eldorado […] el kultrún me seguía resonando, oídos adentro, cada vez más lento, cada vez con mayor desánimo […] Lejos, hacia la Cañada, cantó agorera una lechuza […] desde la misma dirección, comenzó a acercarse el trote lento de un caballo. *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula cam-*

> *pus*[119] [sic], resonaban sus cascos, al ritmo exacto del kultrún […] la Parca estaba cerca. No me pregunten cómo supe que la lechuza anunciaba la muerte de mi padre, pero no me importó […] Como si atravesara mi propio cuerpo, el alma de mi padre ascendió a las alturas. Se fue tal como se había ido la vicuña blanca, en una ráfaga cálida como una llama absorbida por el conducto de una chimenea (*La doña*: 574-577).

En esta ocasión el *kultrún* cumple la función de socorrer a la *machi* para facilitar la transición del alma del hombre hacia el más allá. Según las creencias mapuche, la muerte siempre es una acción de brujos, por lo que la *machi* asiste para espantar a aquellos espíritus malignos que se han apoderado del enfermo (Foerster: 1995: 90). Asimismo, aquí Catalina se refiere a la muerte con el apodo español, *Parca*: esto, por un lado, a raíz del origen español-criollo de su padre y, por otro, por la doble filiación cultural de la protagonista. Después nombra a una lechuza agorera que, aunque no la apellida, se sabe es el *chonchón*, animal que adopta una representación simbólica nefasta (*Vid. supra* 3.4). El símbolo representativo de la muerte, según el imaginario occidental, aparece manifestado por el caballo ctónico (Cirlot: 2016: 117-118); a este se agrega una nueva intertextualidad en la cita latina del galopar del caballo, cita extraída de Virgilio, *La Eneida*, VIII, 596 (Mollfulleda: 1996: 155) y que evidencia la proximidad de la muerte que viene galopando para llevarse a Gonzalo de los Ríos, destruyendo la gran *sombra* que este personifica en la vida de Catalina y cediéndole, definitivamente, su posición de poder.

El significado de la muerte del corregidor se relaciona, además, con una muerte simbólica, pues el padre representa todo un universo poderoso, regidor y dominador de aquel "otro" mundo que personifica y por el que lucha la protagonista; es, entonces, una metáfora de un cambio sustancial en el que el mundo colonial muere para ceder su lugar al cosmos mestizo.

4.6 Apoteosis, encarnación de la Diosa Roja

Campbell explica el mitema de la *apoteosis* como un momento en el que el héroe va "más allá de los últimos terrores de la ignorancia" (Campbell: 2008: 127), porque es el momento en que este reconoce que su tarea es ejecutar y sostener el destino del cosmos. Este mitema se presenta en *TNC* como un proceso. Observamos que empieza con el reconocimiento que le da su propia abuela: "[…] eres la primera doncella, madre de la raza que predominará en el reino" (*La doña*: 2008: 423). La abuela reconoce que Catalina porta un conocimiento renovador y sanador –vinculado a la Diosa Blanca–, o

[119] "Con su pezuña sacude el polvoriento campo con un sonido cuádruple" (Hinojo Andrés: 2012: 48).

como lo denomina Campbell, carga con las "runas de la sabiduría, el vellón de Oro o su princesa dormida"[120] (Campbell: 2008: 167. Nuestra traducción) que la narradora quiere transmitir. Este saber les pertenece no solo a los miembros de su comunidad, sino también a los miembros de la sociedad que está en construcción. Esta afirmación de la abuela se fortalece con la profecía que le hace el primo muerto a la muchacha Catalina:

> […] sólo enfrentando la muerte podíamos conservar la visión de los aconcaguas […] Ahora solo quedan ustedes, las Curiqueo –susurró-. Sólo ustedes y la visión de los aconcaguas […] Cuando macho y hembra sean uno o tres, llegará el reino de las Curiqueo –terminó el indio y se desvaneció (*La doña*: 412).

Esta premonición, que realiza el aparecido en el sueño de Catalina (*Vid. supra* 4.4.1), se refiere a la condición de poder de Catalina, pues el fallecimiento del joven cacique y la ejecución de Huancamán dejan a una única estirpe indígena picunche, las Curiqueo, para cumplir las obligaciones de restituir los derechos perdidos de la gente indígena y fundar un nuevo reino que no es ni español ni indígena, asunto que ya ha intuido Catalina (*Vid. supra* 4.5.1) y que ahora queda plasmado por el conjunto de estos designios.

La profecía de Caicaví se completa con un evento ocurrido durante "El día más largo" de la abuela Águeda, en que una bruja de Talagante se refiere a las Curiqueo como que:

> […] estaban hechas de las lágrimas de los dioses. Y por ser indios del agua, decía ella, son gente elegida para encabezar los hechos en los tiempos que vendrán […] para cada dificultad hay un dios diosa, en cada lugar hay un ánima y un ánimo y para cada tiempo, un rey reina (*La doña*: 238-239).

Este componente adivinatorio le otorga al acto del ritual de "El día más largo" y, por sobre todo, al personaje y su linaje matricial, un halo sobrenatural y místico redoblado que transforma el modo en que se ha caracterizado al personaje en el corpus secundario (*Vid. supra* 3.3).

Las lágrimas equivalen a la simbología de las aguas, elemento valorizado por su cualidad purificadora, regeneradora y fuente de vida (Chevalier y Gheerbrant: 1990: 374); atributos que tanto Bachelard como Reyes le asignan a lo femenino (Bachelard, [1942], 2003, 27; Reyes, 2008, 63-66). Ahora bien, de la significación de esta profecía inferimos que las lágrimas, símbolo del "dolor y la intercesión" (Chevalier y Gheerbrant: 1990: 563), son generadas por los dioses para procrear a esta estirpe femenina, la cual tiene un camino predestinado por estos para ser protagonistas de tiempos significativos; se manifiesta, por lo tanto, una bendición divina sobre estas mujeres. La

[120] […] runes of wisdom, the Golden Fleece, or his sleeping princess" (Campbell: 2008: 167).

simbología hídrica, como una imagen eufemizante, se revela una vez más en la forma profética de las lágrimas divinas, pues se liga a estas formas sagradas mediante la figura generadora de vida, al igual que la sal vinculada a las vastas aguas oceánicas, símbolo de concentración y condensación (Durand: 2005: 270) que, junto al agua, el vino y la sangre, es la "madre de los objetos sensibles" (Durand: 2005: 271), arquetipo del encastre o recogimiento. Entonces, la sal y el agua, que en su conjunción devienen en lágrimas, representan la encarnación sustancial de la vida en el microcosmos, desdoblándose en la imagen de este linaje de mujeres que las convierte en seres especiales: las mensajeras de la *Pachamama*.

A la predicción de las Curiqueo, la abuela Águeda rememora un vaticinio pronosticado por los mayores de la tribu mucho antes de que Catalina naciera:

> […] los loncos recordaron nuestras historias más antiguas […] Así nació la visión de una doncella rápida como el viento y masculina como la lluvia que devolvería la libertad a las tribus. Y cuando ello ocurra habrá un fuerte remezón de tierra y las vetas de oro más puro volverán a emerger del centro de la tierra (*La doña*: 422).

Catalina pasa de su estado de cacica y de encomendera a ser la realización de un presagio profético que pertenece a la cultura picunche; es la doncella esperada, salvadora de la vida indígena. Campbell (2008) explica que en la aventura se pueden distinguir dos tipos de héroes: uno que es emisario y otro que ha creado una unión de "Yo y el Padre somos uno"; en el caso de Catalina, se trata de una alianza con la Madre. Esta segunda variante se corresponde con los héroes iluminados que cumplen la función de redentores, quienes, según Campbell (2008), aparecen en períodos de crisis y falta moral. La visión ancestral picunche, de la que habla la abuela Águeda, se genera por las penurias que han sufrido los indígenas a manos de los colonos españoles y criollos: "Recién comenzada la Conquista, los aconcaguas aceptamos a los extranjeros tal como habíamos aceptado antes la llegada de muchos otros pueblos. Pero los europeos esclavizaron a las tribus" (*La doña*: 2008: 422). Así, Catalina es una elegida de esta visión-ensoñación picunche, puesto que ha tenido una visión personal (*Catrala*: 2008: 197-198) que involucra a la tribu completa, y porque es la encarnación y la fusión de la futura raza que dominará el espacio físico y cultural que habitan los colonos y los indígenas.

La abuela cierra el círculo visionario al confesar que esta profecía de los mayores tiene sentido:

> […] Una gobernante mujer, una reina, parece más inofensiva, por lo cual es probable que reciba menos oposición de parte de los europeos del reino […] Virgen, regresa la Pachamama y un nuevo orden nos regalan los dones del cielo (*La doña*: 423-424).

De este modo, el destino de la Quintrala adquiere una predestinación y da cuenta de la metamorfosis conseguida durante este corto período de su vida: pasa de doncella a mujer madura y, finalmente, al adoptar las funciones que le otorga la *Pachamama*, a madre protectora: resguardadora de las costumbres, creencias y tradiciones indígenas; la responsable de transmitir la historia de este pueblo, para no olvidar su rol en la historia de la conformación del pueblo chileno (*Vid. infra* 5). Es también mujer y mestiza, dos condiciones que, al igual que lo indígena, han sido negadas y silenciadas en la historia oficial o, como lo expone Waldman (2004), el mestizaje que presenta la Quintrala en *TNC* conforma un aspecto oculto pero siempre latente de la identidad nacional chilena. La Quintrala de *TNC* impugna la valorización perniciosa y da cabida a una personalidad compleja justamente por su herencia mestiza, puesto que se erige en un rol constitutivo y reivindicativo de un nuevo linaje (Waldman: 2004: 109).

Asimismo, verificamos que los rasgos de la Gran Diosa reafirman esta idea de mito fundacional. La Quintrala se convierte en Reina-Diosa-*Pachamama* que sabrá adueñarse de su papel de soberana; además, estos conceptos remiten a la sincrética fusión del personaje y del poder que representa. Cirlot (2016: 214) recurre a la simbología del Arcano undécimo del Tarot, en el que aparece la imagen de una reina domando a un león: la soberana no mata al animal, lo que significaría que la reina no menosprecia lo inferior, más bien prefiere dominarlo y usarlo, transmutarlo en algo mejor, de ahí el sentido de la cita anterior, pues la Quintrala personifica una nueva etapa de mejores transformaciones sociales y culturales.

Entonces, la Quintrala deja su rol de mujer mala para transformarse en un mito fundacional, pues simboliza el mestizaje del pueblo chileno. Esto se consolida en el momento de la muerte del padre, cuando sufre una revelación sobre su propio futuro:

> […] y sobrevino un silencio terrible. Aun estando preñada, supe con el corazón paralizado que era verdad lo que afirmaban mis indios: un nuevo orden nos regalaban los dones del cielo en el reino de este mundo. Y me correspondía ser la virgen (*La doña*: 584).

Esta cita engloba el entendimiento adquirido por Catalina de su función en la vida; ha encontrado su propio eslabón perdido; la travesía heroica le revela su porvenir. De tal manera, Catalina, el chivo expiatorio vicuñamackennista (Grau, 2002, 130; Lee, 2007, 105), se transforma en *TNC* en una heroína-madre bienhechora. Esta transfiguración del personaje enuncia el comienzo de un nuevo ciclo en el que es la fuente de esa vida configurada en su embarazo y en su propia mezcla étnica y cultural como el nuevo germen: la Diosa Virgen-Madre. Esta Diosa Virgen es la unificación sincrética de las creencias españolas e indígenas que conforman lo que Montecino (2001) denomi-

na como el *ethos* mestizo que propone una nueva cosmovisión en la que las divinidades masculinas decrecen en importancia y predominio dando lugar a una divinidad femenina poderosa, la Virgen-Madre en la que se condensan los atributos de las diosas precolombinas[121].

Esta visión que tiene Catalina es la culminación de un conjunto de manifestaciones visionarias que han acontecido a lo largo de la aventura. La primera revelación ocurre durante un sueño repetitivo que venía teniendo desde la noche en que murió el italiano, la misma de su participación en el "*taki onkoy"* (*Vid. supra* 3.7.2). El sueño-pesadilla refería a un ácido, salido de su propio corazón y nacido del pecado, que corroía como un veneno todo lo que tocaba, incluso el mismo infierno era traspasado hasta que tocaba fondo y reventaba "infectando todo de rojo a su alrededor" (*Catrala*: 2008: 191). Este sueño tiene una semejanza particular con las visiones propias de la iniciación chamánica, las que son de vital importancia para la tribu completa como también para el individuo que las vive; asimismo, la explosión roja, símbolo, como indica Cirlot (2016), de la sangre y el fuego, principio vivificador (2016: 140-141), se interpreta como la fuerza potente de vida que libera la Diosa Blanca al transformarse en Diosa Roja, etapa que además define al personaje. Por tal razón, esta visión merece un sitio importante, ya que por ser la cacica de las tribus de Toda el Agua, su augurio afecta a toda la gente que ella gobierna.

Estas estructuras simbólicas, que se presentan en este mitema, son nuevas en el mito que configura *TNC,* lo que refuerza el mito de la Quintrala al convertirla en una heroína, encarnación de la Gran Diosa. Catalina deja de ser la rica y poderosa encomendera de la Colonia que muestra el hipotexto para configurarse en este relato en la heredera de una tradición indígena con un destino único, por profecía y visión, encargada de renovar el ciclo con la edificación de un nuevo reino que reivindique los derechos de los indígenas y de aquellos marginados, los mestizos, futuro de ese nuevo mundo. Este conjunto visionario se convierte en la cúspide de Catalina y es al mismo tiempo parte de la recompensa heroica de esta figura glorificada que se sacrificará por cumplir con su destino de protectora. Catalina ha encontrado su identidad y también su propósito de vida: crear un nuevo reino y una nueva sociedad donde devolverles a las tribus indígenas su posición original.

4.7 La recompensa final

Este mitema heroico de la *recompensa final* es el momento en que el héroe celebra que ha vencido las pruebas que le ha deparado el destino. En *TNC*,

[121] "Es el caso de Guadalupe, en México; Copacabana, en Bolivia; La Tirana y la Virgen de Andacollo, en Chile, entre otros" (Montecino: 2001: 65-66).

Catalina superó su rito de paso y el gran obstáculo que amenazaba su libertad de vivir, el padre. Así la *recompensa final* coincide con estar vinculada a cuatro eventos en la vida de Catalina: su matrimonio y rapto, la verdad sobre Campofrío, la aceptación del hijo nonato y la asunción de su nombre verdadero. Estos sucesos consolidan su posición social y sus convicciones personales.

4.7.1 "El matrimonio y el rapto de los Lisperguer"

Este apartado se subscribe al mitema propio de *TNC*. Aunque el rapto es un hecho histórico que narra el hipotexto (Vicuña Mackenna: 1944: 51), relacionado con el robo de la novia que acometió Pedro Lisperguer Flores para casarse con Florencia Solórzano. Este hecho se relata en la diégesis de *TNC*, y el mismo ritual es aplicado a la protagonista; evento inédito en la narración quintralesca.

El rapto que ejecuta Pedro Lisperguer, relatado en *TNC*, es una mezcla entre el *lefentuwün* y *weñewün*, pues el primero se caracteriza por robar a la mujer de su aposento por la noche y el segundo se realiza con el consentimiento de la raptada, como Florencia, quien está enterada y dispuesta a ser robada, pero cuyo padre no ha consentido. Pedro Lisperguer ha raptado a Florencia Solórzano de la casa paterna para poder casarse con ella a pesar de las prohibiciones reales. Dentro del corpus secundario, el rapto de Pedro Lisperguer a Florencia Solórzano no es nombrado.

Catalina también utilizará el rapto, después de contraer matrimonio por la Iglesia. Así, Catalina se vale de ambas tradiciones cuando se casa, lo que da cuenta de su naturaleza mestiza: "iría de la Iglesia a los ritos ancestrales de mi tribu" (*La doña*: 2008: 563). La mixtura de las ceremonias se plasma, también, en la vestimenta de Catalina, quien para la ceremonia cristiana viste traje de novia negro –luto, como se lo prometió al padre– junto con todo su atuendo de joyería propio de su rango de cacica: el *tallku*[122], el *trarilonco*[123] de la piel de la serpiente que *Perro* encontrara y que Rebeca confeccionó para "El día más largo", collares y pectoral de plata y piedras (*La doña*: 2008: 563). Al igual que "El día más largo", Catalina se presenta vestida con elementos que muestran ambas herencias, pero haciendo predominar lo indígena ante lo español. Esto, además, se demuestra cuando al terminar la ceremonia religiosa el coro canta una coral de Ginés de Morata:

---

[122] Ver nota 105.

[123] "Cadena plana que corona la cabeza a la altura de la frente y de la cual penden discos de plata" (Joseph: [1930] 2006: 3).

> […] Quería un canto nuevo para celebrar mi nombre nuevo junto al advenimiento de una nueva ley. Yo, que estaba preñada, contraía matrimonio mientras mi padre moría, de modo que para mí la ceremonia era también un funeral, el del extranjero invasor. Estuve a punto de ponerme a bailar, pero me contuve […] Mi matrimonio con Campofrío era un negocio cuyo mejor beneficio sería el inicio de una dinastía nativa en el reino (*La doña*: 566).

Catalina vuelve a mostrarse en esta configuración literaria como un mito fundacional del mestizaje (Waldman: 2004: 109), y rompe otra vez con el hipotexto que ha tenido la intención de fundar una identidad nacional a partir de la negación del mestizaje (Cf. Cuadra, 1999; Grau, 2005). En esta cita Catalina manifiesta abiertamente su carácter mestizo, las ambiciones que tiene como nueva líder y las esperanzas que ha depositado en el hijo por nacer. *TNC* expone un personaje transgresor y visionario: el recorrido que ha hecho la ha llevado a encontrar una identidad clara; sabe quién es y que quiere para su vida, su hijo y el mundo en que habita.

Para la segunda ceremonia del rapto, y tal como ocurrió en "El día más largo", Catalina prepara una vestimenta mixta, con un traje de montar "en parte español en parte picunche, adornado con vistosas cintas de lana de vicuña teñidas con los colores del quintral" (*La doña*: 2008: 569), más todas las joyas indígenas que la señalaban como cacica y el rosario con la figura del Cristo de Mayo sobre el que dice "tuve buen cuidado de que el rosario colgara sobre el pectoral" (*La doña*: 2008: 569). Aunque, como ya ha quedado claro, Catalina se identifica mucho más con el legado indígena, pero cumple con las reglas sociales que impone la Colonia, más por un asunto estratégico de supervivencia, como lo muestra el uso del rosario, y más por guardar las apariencias; que por convicción religiosa.

Catalina se prepara para la ceremonia picunche del "rapto/robo de la novia". Entre las costumbres mapuche existen tres formas de contrato matrimonial: por arrebatamiento o rapto (*lefentuwün*), por compra (*ngillantuwün*) y por robo (*weñewün*) de la novia (Loncomil: 1990). El rapto de la novia es un rito que se efectúa mediante el secuestro de la mujer de la casa paterna, ya sea con o sin el consentimiento familiar. En el caso de Catalina se trataría de la forma de rapto, *weñewün*. Aunque se puede considerar que el ritual del rapto ha sido modificado a raíz de la mezcla sociocultural de Catalina, lo cual se muestra por la participación de toda la familia en el acto, como en una especie de escena teatral.

De esta forma, el rapto es un nuevo elemento mitémico que esta vez está relacionado con la herencia indígena de ambos protagonistas. Verificamos que *TNC* sigue perpetuando el hipotexto, ya que este hecho es parte del texto histórico, aunque modificado, pues en la historia de *TNC*, la familia de Catalina se inclina a reproducir y continuar las tradiciones de su herencia cultural materno-indígena, ya que tanto el tío como la sobrina utilizan la misma estratagema para consolidar su vida de casados. Al mismo tiempo, revelan el deseo de legitimación de las costumbres y tradiciones indígenas en una so-

ciedad en la que se desprecia a la cultura conquistada. Por esta razón, consideramos que este mitema es significativo y se agrega como un aporte novedoso a la literatura sobre la Quintrala.

4.7.2 Mitema quintralesco: Alonso Campofrío y Carvajal

Alonso Campofrío y Carvajal ocupa un lugar relevante en la historia de *TNC* que ha sido poco explotado en la literatura quintralesca. En Petit, este marido aparece como la opción hecha por fray Figueroa para enderezar la conducta de Catalina y es descrito como un hombre hechizado por la belleza de la mujer (Petit: 2009: 99-100). En Valdivieso solo se lo nombra al final de la novela cuando la protagonista indica que entrará "a la velación de novios" (Valdivieso: 1991: 141). Vidal refiere a Campofrío así: "Reconocía su agradecimiento a este hombre querendón y quitado de bulla que no la contradecía y la dejaba hacer su real gana y, a más, le proporcionó la mayor de las dichas al darle un hijo" (Vidal: 2002: 102). Esta descripción muestra al marido de Catalina como una figura simbólica de la intimidad protectora, por lo que demarca un atributo positivo en este relato. El factor común al corpus secundario es que este hombre es recurrente en la historia de la Quintrala, por lo que constituye un mitema quintralesco.

Así, en *TNC* cumplirá un rol más sobresaliente que en corpus secundario. Aquí también aparece como una representación protectora, pero sin el rasgo de progenitor, como en Vidal. Alonso Campofrío y Carvajal aparece como un segundo heraldo (*Vid. supra* 3.6.2) en la travesía heroica de Catalina, ya que se distinguirá al final de la historia por pasar a ser el marido negociado que la abuela le ha conseguido para consolidar la legitimidad, exigida por las leyes coloniales, del hijo que espera Catalina. Asimismo, Campofrío quedará implícitamente degradado a la calidad de adorno, una suerte de salvaguardia que resguarda a Catalina desde una posición metafórica, pues Catalina descubrirá el día del matrimonio y rapto que el hombre es impotente:

> […] El sexo de mi marido, apenas rodeado por una pelusa adolescente, caía exiguo y escuchimizado de su entrepierna […] Palpé con estupor su bolsa testicular. Estaba vacía al tacto […] no podría jamás penetrar nada con su lanza (*La doña*: 577).

La sentencia que Catalina pronuncia sobre la impotencia de su marido demuestra toda la fuerza de los símbolos heroicos. El pene es equivalente a aquella espada que empuña el héroe para vencer a las Caras del Tiempo (símbolos catamorfos, nictomorfos y teriomorfos) (*Vid. supra* 2.1.2.1). Campofrío, como soldado y capitán español, representa la imagen del hombre heroico, el hidalgo español y caballero armado que, irónicamente, pasará a ocupar, un papel pasivo en la diégesis. Este marido impotente que desposa Catalina distorsiona, una vez más, los presupuestos de la Historia oficializa-

da por Vicuña Mackenna. Este marido, que aparece como un personaje de trasfondo en la literatura quintralesca, se ha transformado en *TNC* en una figura que destaca y que ejerce el papel que justifica la sexualidad libre que adquirirá Catalina, la misma de la que se vale el historiador para acusarla. Así, con este nuevo elemento, *TNC* altera el mitema quintralesco que configura a la Quintrala como una mujer de sexualidad desenfrenada y la muestra como una mujer que busca simplemente satisfacer su vida sexual, porque su marido es impotente.

4.7.3 Mitema quintralesco: la aceptación del hijo nonato

El hijo de Catalina corre la misma suerte que el marido, ha sido nombrado en la literatura sobre el personaje, pero siempre desde un trasfondo secundario y ateniéndose a los comentarios sobre su precoz muerte. En *TNC*, sin embargo, alcanza una relevancia mayor. Este hecho histórico de la pérdida del hijo ha sido usado por Vicuña Mackenna para marcar una especie de castigo sufrido a raíz de su maldad:

> […] doña Catalina alumbró un hijo, al que pusieron el nombre de sus dos abuelos: Gonzalo de los Ríos […] El tercer Gonzalo de los Ríos falleció en la infancia antes de cumplir diez años. ¿Quiso acaso el cielo en su justicia que se apagase en la cuna aquella esperanza, aquel, consuelo, aquella compensación única de tantos males y de tantas menguas? (Vicuña Mackenna: 1944: 107).

Asimismo aparece en la primera edición de su ensayo histórico:

> […] yacían en toscos sacófagos tres jeneraciones de su raza i acostados en sus sangrientas sábanas los tres Gonzalo de los Rios, su padre, su abuelo i su propio hijo, inocente i malogrado como por providencial castigo (Vicuña Mackenna: 1877: 138).

En el caso de Petit y Valdivieso, el hijo no entra dentro de los relatos, pues ambas narraciones tratan al personaje en su primera juventud. En Vidal sí aparece, y es nombrado como el elemento que alguna vez provocó amor y ternura en la protagonista: "Nada más, con mi hijo conocí esa blandura con temor, ese desvelo interminable, ese subirse el corazón a la garganta. No consigo revivir su voz. Se me olvidaron sus palabras, su olor, el sonido de sus besos" (Vidal: 2002: 206). La cita muestra uno de los pocos momentos en la obra en que la Quintrala muestra tristeza, además de mostrar el hecho consumado de la muerte del hijo.

En *TNC* el hijo adquiere una posición protagónica, pues, aunque el embarazo aparece en un comienzo como un accidente, casi una maldición, que Catalina hará lo posible por extirpar, llega un momento que ese hijo nonato es aceptado:

> […] esa tranquila resignación me asustó por lo inesperada y alegre que nació […] yo regresaba a mi propio nido cargando en el vientre mi propio huevo […] embarazarse era el máximo juego que jugaba la vida, el más milagroso, el más alegre (*Catrala*: 334)

El embarazo es parte del juego de la vida, por lo que volvemos a observar la simbología del encastre continente-contenido, pues ese hijo es una semilla que, como su cacicazgo, inicia un ciclo. Así, el embarazo y su cacicazgo son igualados en importancia: ambos implican una revelación profética del poder y la esperanza futura para la protagonista:

> Siguiendo la inspiración divina, tu hijo, ese que cargas ahora, heredará este reino […] la incontenible energía que contenía mi cuerpo desde el embarazo era la fuerza de un rey que llevaba dentro. ¿Tendría él la fuerza de realizar el sueño de nuestra familia indígena? (*Catrala*: 357).

La cita exterioriza nuevamente la simbología del encastre y la premonición de que el hijo será la nueva semilla que se encargará de crear ese nuevo reino que la Quintrala viene soñando (*Vid. supra* 4.5.1). La cita anterior termina reforzando el final de la aventura heroica de la protagonista, cuando esta se da cuenta de que su futuro como cacica va acompañado del hijo por venir: "[m]i destino era sobrevivir y en mi vientre latía el destino de los aconcaguas" (*La doña*: 419-420). Simbólicamente hablando, el hijo representa el paredro o la forma dual "cuasi-andrógina de la Diosa y de su hijo-amante-esposo-hermano como dualidad de un principio femenino divino y de su subordinado principio masculino heroico" (Ortíz-Osés: 1984: 13). Entonces, este hijo personifica para Catalina el héroe arcaico, compañero de la Gran Diosa. Este héroe fertiliza a la Diosa uniéndose en matrimonio sagrado, como una "suerte de *uroboros* heredosexual" (Durand: 2005: 309). Este hijo tendrá un papel de mediador entre la cultura matricial-indígena que evoca Catalina y la cultura patrística que representa el conquistador, para dar nacimiento a una nueva forma vinculatoria.

4.7.4 Mitema quintralesco: el nombre verdadero

El nombre verdadero es el premio tras adquirir su posición de poder como cacica; es lo que ha buscado e intuido durante el recorrido heroico: "No supe cuál era mi nombre verdadero, pero significaba relámpago" (Catrala: 2008: 197). Van Gennep (2008) indica que los ritos de denominación sirven para individualizar y agregar al niño al grupo social general o a la familia o clan, y ese nombre puede ser genérico o de algún antepasado. Catalina ha llevado los nombres de las mujeres de su clan, su madre y su abuela paterna:

> […] ¿Cuál es mi nombre verdadero, el que recibí en el seno de mi madre muerta? ¿Cuál sería el que gritarían los indios cuando, transformada en mujer,

> saliera del campo sagrado? […] yo carecía de nombre; no era ni *Catrala* ni Catalina ni Catalina María, ni De los Ríos ni Lisperguer. Tal vez conocer mi nombre tercero destinado me liberaría, si no del dolor, del sinsentido que corroía mi vida (*Catrala*: 72, 181).

Estos nombres como los apellidos están asociados a la cultura cristiano-española. No obstante, la protagonista anda en busca de aquel nombre que le corresponde por su legado indígena que proviene de la propia Gran Madre y de su tribu cuando recibe el calificativo de cacica. La gente de Toda el Agua requiere que esta nueva líder les proporcione "seguridad y fuerza" y clama porque sea "terrible e invulnerable, que domin[e] a los conquistadores y lleg[ue] a ser tan poderosa ante los hombres como una aparición divina" (*La doña*: 2008: 523). No obstante, para lograr este cometido, Catalina debe posesionarse de aquella recompensa que persiguió durante su trayecto heroico. Esa retribución comenzó como un atisbo en el inicio del viaje que se marca en el diálogo que Catalina tiene con la *Mamalluca*:

> […] Estaba firmemente arrodillada sobre la tibia pelambrera de la divina Mamalluca que vivía en la piel curtida de la vicuña. Yo era más india que extranjera, si no por cruza de razas, por crianza, y las viejas Curiqueo me habían asignado un rol […] Eres tan culpable por el daño que has provocado en tu padre, como lo es una fuerza de la naturaleza cuando destruye para que un nuevo mundo se levante sobre las ruinas que deja atrás –dijo la Mamalluca, hablando a través de la piel […] Quintrala, Quintrala –escuché que susurraba la Mamalluca reconviniéndome, pero en ese momento no supe qué decir (*La doña*: 523).

En la cita se repite el aspecto gulliverizante que representa la piel de la vicuña sacrificada, pues en ella se encierra la divinidad de la tierra con la que Catalina se comunica. Dos momentos importantes guarda esta cita: el primero está relacionado con que la propia *Mamalluca* exculpa a Catalina de la muerte del padre y segundo, le revela su nombre verdadero.

El nombre de Catalina de los Ríos y Lisperguer comprende una carga semántica que observamos en la literatura quintralesca y que también aparece en *TNC*. En la diégesis de *TNC* se va dando cuenta de una progresión de madurez asociada a su nombre. Catalina de los Ríos y Lisperguer es *Catrala*, la niña; también es Catalina, la joven mujer; luego es La doña de Campofrío, la mujer comprometida, para finalizar con la adopción del apodo y nombre legendario, Quintrala en su vejez (*Vid. infra* 5).

El nombre de la protagonista es algo que aparece en *TNC* muchas veces como parte importante de la religiosidad indígena, siendo, justamente, este aspecto lo que acarrea el cambio en el mitema del nombre. La enseñanza del nombre verdadero la consigna Huancamán cuando le muestra a *Catrala* algunos secretos rituales de la tribu picunche y le dice:

> […] Mientras los otros se desconocen a sí mismos, se apasionan y sufren por las cosas, nosotros jugamos con ellas porque sabemos que cada uno lleva inscrito dentro suyo los signos de su verdadero nombre.
> — ¿Cuál es el mío? —pregunté. Era muy ingenua.
> —Eso lo sabremos cuando tú lo descubras, y todo lo que te rodea lo cante —dijo Huancamán (*Catrala*: 51).

Van Gennep (2008) apunta que una persona puede cambiar de nombre muchas veces en el transcurso de su vida, ya sea por categoría etaria, hazañas u otros motivos. Así un niño o niña puede recibir una "denominación vaga, luego un nombre personal conocido, a continuación un nombre personal secreto, más tarde un nombre de familia, de clan, de sociedad secreta" (Van Gennep: 2008: 95). Así, la enunciación de Huancamán se liga a rituales aborígenes que en *TNC* se acentúan en la descripción de la historia del personaje, otro motivo innovador de esta novela.

El apelativo de Catalina de los Ríos y Lisperguer, la figura histórica, se distorsionó cuando la figura de la Quintrala ocupó su lugar (Sarabia: 2000: 35). El hipotexto se refiere primeramente a su apodo infantil, el cual, según Vicuña Mackenna, se debe a una deformación del nombre propio Catalina, *Catrala*, Catralita para convertirse en Quintrala del *quintral*, palabra mapudungun que designa una planta roja y parasitaria que habita en los bosques del sur de Chile, homóloga del muérdago. Esta alusión hace directa referencia al color rojo, por su cabellera (*Vid. supra* 3.3.5), y lo parasitario está relacionado con la malignidad del personaje. El apodo Quintrala se repite a través de la literatura. Por una parte, Petit (2009) se guía por la misma definición dada por Vicuña Mackenna y plasma el nombre desde la voz narradora de fray Pedro Figueroa, quien en un monólogo directo reflexiona así: "'¡Quintrala!'[...] 'Quintrala es el nombre de una planta parásita de color rojo', se dijo el monje. Y, por asociación de ideas, la veía roja también de alma, a través de su cabellera colorina, y simbolizada por esta flor del quintral" (Petit: 2009: 40). Petit noveliza las palabras de Vicuña Mackenna para crear un origen, tal como lo hace el historiador, al nombre de Catalina. Por su parte, Vidal introduce una innovación al origen del apodo, vinculándolo con la cultura indígena y proporcionándole una fuerza casi sobrenatural a la personalidad extrovertida y beligerante de la protagonista. La voz de la sirvienta indígena, Potenciana, cuenta que en su lengua

> […] quin es conocer y tralca quiere decir trueno y el trueno suena después del relámpago, al comienzo te inventaba mil apodos cariñosos: Quintralca, Catralca, *Catrala*, y después Quintrala, la que conoce el trueno y es amparo del fuego. Y todos te empezaron a llamar así (Vidal: 49).

Cuando se trata del quiebre en la significación del apodo de Catalina, Vidal encuentra un nuevo sentido valórico que fortalece positivamente al personaje[124]. Vidal inscribe el apodo en la simbología diairética en la que la cabellera roja y la personalidad se asocian al fuego y el trueno, al fuego como energía purificadora, como una prolongación de la luz. El apodo se interpreta como una fuente de firmeza y liderazgo. Hay que mencionar además que en *El Inquisidor*, el alguacil también da una explicación al nombre de doña Catalina cuando le cuenta al Inquisidor sobre el rito de paso adolescente entre los picunche:

> […] Cuando los jóvenes regresan […] los reciben como si fueran otras personas, llamándolos con nombres diferentes […] a las mujeres [las reciben] con grandes coronas de flores, decoradas con esas plumas doradas que tienen algunos choroys [sic] y rojas que sacan del pecho de las loicas […] Tal vez, había pensado, doña Catalina de los Ríos había recibido así su nombre de Quintrala (*El Inquisidor* 108).

Este simbolismo, que presentan tanto Vidal (2002) como *El Inquisidor*, es retomado en *TNC* y reelaborado para darle una nueva significación al apodo Quintrala. Así, el significado que proporciona Vidal al nombre de la Quintrala lo adopta *TNC* también[125], pero sin dejar de lado la referencia hipotextual que queda en la voz del padre: "¡Quintral!-repitió. Pareció contento de poder pronunciar la palabra" (*La doña*: 2008: 583). A esta cita se le agregan las palabras emitidas por Bettina, a la muerte del corregidor: "¡Quintrala! –la escuché gritar desde la calle-. ¡Quintrala te dicen y Quintrala eres!" (*La doña*: 2008: 591). Bettina y el padre de la protagonista conforman, entonces, la continuación de la voz del historiador en *TNC*, necesaria para poder reconocer los elementos que generan el mito quintralesco. La maldición que pronuncia Bettina tiene como efecto propio del retorno, aclara Vogler (2007), repartir premios y/o castigos, ya que de esta forma, se devuelve la estabilidad al mundo de la diégesis. No obstante, Catalina desecha su reproche diciendo que: "Así me llamaron los pájaros, quise gritar en respuesta. Pero me quedé pensando que si bien sabía yo quién era ese martes, mejor lo sabría el

---

[124] Esta interpretación del nombre que da Vidal proviene de la ya hecha por Edwards Bello (1973: 75-77) en su libro *Mitópolis.*

[125] Figueroa Vázquez y González Soto (2007) incluyen un anexo, proporcionado por el propio Gustavo Frías a las autoras, que trata justamente sobre el origen de su nombre: "Me decían Quintralca, y esa era la primera vez que escuchaba esa palabra en mapudungun […] Quintrala provenía de quintral, esa especie de muérdago parásito que para los europeos solo servía como tintura roja […] Para los indígenas en cambio, el quintral era una planta mágica, capaz de producir poderosas tinturas […] Mi tribu, la de Tala Canta, consideraba el quintral un símbolo de los tres elementos que se unían para formar el mundo, el fuego rojo, el agua verde y la tierra parda, las herramientas sagradas de los dioses mayores" (Figueroa Vázquez y González Soto: 2007).

miércoles" (*La doña*: 2008: 591). En esta cita se condensa la historia que Catalina relata, puesto que, por un lado, aparece el mitema quintralesco, creado por el historiador y retransmitido por la literatura sobre el personaje, que aquí se vuelve a reiterar en la voz de Bettina y el padre. Por otro lado, y he aquí el contrapunto esencial y el aporte a este mitema quintralesco dado por *TNC*, Catalina legitima este nombre dándole una importancia mayor, pues es un nombre dado por la divinidad, por lo que la protagonista consolida su identidad mediante la recompensa de su nombre (ver cita en este mismo párrafo).

Así su nombre verdadero es la pieza que premia su aventura heroica, con la que el héroe demuestra su viaje por el mundo especial: "It proves she's been there, it serves as an example for others, and it shows above all that death can be overcome" (Vogler: 2007: 220). Este regalo puede llegar a tener el poder de restaurar el mundo cotidiano del héroe y puede ser una ambrosía literal o metafórica. En el caso de Catalina, este don viene dado por la persona misma: poder, sabiduría, herencia, un propósito altruista que involucra la recuperación y el reconocimiento de lo indígena y lo mestizo: Catalina carga con el elixir de la responsabilidad. Tal como expresa Vogler refiriéndose al héroe, Catalina enfrentará la responsabilidad de liderar a su gente; su ego dará lugar a su "self" (Vogler: 2007: 222), en el que tendrá que incluir a las tribus indígenas, protegerlas y darles respaldo dentro de la sociedad española colonial por medio de su poder económico, político y social.

4.8 Resumen

En este capítulo de análisis hemos podido comprobar que existe un vuelco en las estructuras simbólicas que aparecen en la narración quintralesca de *TNC*, estructuras que difieren sustancialmente de las existentes en el corpus secundario. De la fase de *iniciación* se desprende claramente el mitema propio de *TNC*, representado en el rito de paso expresado a través de la estructura del viaje heroico y sus mitemas. Este mitema de *TNC* está supeditado a la simbología del régimen nocturno –místico y sintético– encarnado en las manifestaciones culturales y religiosas de la cultura indígena. En esta fase vuelven a destacar los personajes marginados en las figuras de los hombres indígenas.

Al mismo tiempo, los mitemas heroicos –y quintralescos– siguen consolidándose mediante las transformaciones que sufre el arquetipo de la Gran Diosa. En esta fase vemos alternancias entre los ciclos de la Diosa Roja, Blanca –y en menor medida de la Diosa Negra–, lo que va mostrando el proceso de transformación en la protagonista, que genera el tratamiento del arquetipo en la novela.

Como resultado, el personaje que presenta *TNC* en esta fase resalta por una serie de atributos míticos asociados a la Gran Diosa en su aspecto de

Diosa Roja, lo que marca una clara progresión de madurez en el personaje, mientras que los rasgos que la protagonista presenta de la Diosa Roja en el corpus secundario son mostrados desde la cara nefasta de esta. Así, por ejemplo, en Petit (2009), Catalina es mostrada con los primeros rasgos nefastos de la Diosa Roja, encarnados en la bruja y la *femme fatale*. En Valdivieso, Catalina asume con más claridad los rasgos de la Diosa Blanca, en tanto que en Vidal, Vicuña Mackenna y *El Inquisidor* hallamos una fuerte inclinación por recrear aspectos negativos de las Diosas Roja y Negra. En *TNC,* en cambio, surge la configuración de una nueva forma de presentar a la Quintrala como la Diosa Roja en su faceta de guardiana, dadora de vida, por lo que la representación principal es el continente/contenido, propia del régimen nocturno y sus imágenes místicas; de ahí el cambio sustancial de las estructuras simbólicas con las que *TNC* caracteriza al personaje en los mitemas heroicos y quintralescos. Esta fase de la Gran Diosa, explica Conway (2016), es la más incomprendida, lo cual se aprecia en el corpus secundario, que se centra en el aspecto oculto-oscuro-tenebroso –régimen diurno, imágenes de las Caras del Tiempo– de la Diosa.

Esta fase manifiesta una corroboración de nuestra hipótesis. Esto se aprecia en que *TNC* despliega su mitema propio, encarnado en el rito de paso, desde la simbología nocturna, lo cual quiebra con las caracterizaciones que el corpus secundario ha mostrado de la protagonista. Además, sigue mostrando la presencia de símbolos diurnos para caracterizar a los hombres españoles, criollos, eclesiásticos y militares, mientras que la simbología nocturna continúa personificando a los personajes vinculados a la otredad. De este modo, nuevamente evidenciamos que las estructuras simbólicas de ambos corpus se diferencian, pues en *TNC* se genera una nueva forma de describir y de representar a la Quintrala.

5 *Retorno* de la Diosa Negra

El *Retorno* de la Diosa Negra configura el último capítulo de análisis, donde seguimos respondiendo a las preguntas de cuáles son, cómo se presentan y que diferencias y similitudes de las estructuras simbólicas se evidencian en ambos corpus (*Vid. supra* 1.2). En esta última fase de la estructura mítica del viaje heroico, el que se corresponde con el tercer ciclo, el de la Diosa Negra, continuamos usando la diacronía de los mitemas heroicos para identificar los mitemas quintralescos que se dan en la sincronía del relato.

En esta fase del *retorno* consideramos solo dos mitemas heroicos: *la maestría de ambos mundos* (*Vid. infra* 5.1) y la *libertad para vivir* (*Vid. infra* 5.2), quedando descartados los mitemas: *el rechazo al retorno*, *la huida mágica* y *el rescate desde dentro* (*Vid. supra* Figura 1), porque no aparecen en la diégesis de *TNC*. Además de un apartado de resumen del capítulo de análisis (*Vid. infra* 5.3).

Estos dos mitemas heroicos expresan tanto la última fase de la estructura heroica del *retorno* como la culminación del mitema propio de *TNC*, el cual se exterioriza a través de la acción escritural que ejerce la protagonista en su condición de Diosa Negra. El mitema de *la maestría de ambos mundos* se vincula con el uso de la escritura como instrumento para recontar su historia y la de los personajes marginados. *La libertad para vivir* se relaciona con el reconocimiento que la protagonista le brinda a su raigambre mestiza. Ambos mitemas se ligan al mitema propio de *TNC*.

Este último capítulo de análisis se une, inseparablemente, a la tercera y última fase de la Triple Diosa: la Diosa Negra. Este es el aspecto más temido de la Triple Diosa, su color representativo es el negro, azul oscuro o púrpura, colores que absorben la luz, pues ella es un recipiente –de muerte, creación y renacimiento– del que emana y al que vuelve toda la vida. A la fase de la Diosa Negra pertenecen el invierno, la noche, el espacio, el abismo, la menopausia, la vejez, la sabiduría, el consejo. Además, esta manifestación de la Diosa Negra se presenta como la guía hacia la puerta que lleva a la muerte y la reencarnación, siendo la iniciadora a los misterios y las profecías más profundas; la luna menguante es su fuente de poder mensual (Raphael: 1999: 71). Así, se presenta la protagonista, ahora encarnada en la Quintrala, la mujer vieja que rememora ciertos acontecimientos que marcaron su vida de niña y de joven. Esta narración personal se contrapone a las descripciones del personaje como una mujer ignorante y analfabeta que se encuentra en el corpus secundario, mostrándola, por el contrario, culta y educada, lo que en

el texto se manifiesta mediante el recurso de la intertextualidad, en cuanto que el personaje-narrador recurre constantemente al uso de citas de textos de la literatura universal, por lo que se configura en un personaje de elevada cultura literaria. Segundo, el texto también expone la responsabilidad que la protagonista ha asumido al adquirir su posición de cacica (*Vid. supra* 4), por lo que narrar los acontecimientos de su vida involucra asimismo el relato de la vida y cultura de los picunche (ya en un largo contacto con lo andino), consecuentemente, su escritura implica una reflexión tanto personal, social como cultural. Finalmente, Doña Catalina, al adueñarse de su historia, adquiere el poder que esta le otorga para dar testimonio de su época, y también, al tiempo, cuestionar la conformación de la identidad chilena a través de críticas a las bases fundacionales en tanto pueblo mestizo biológica y culturalmente, pero que reniega de su legado indígena (*Vid. infra* 5.2).

Todos estos elementos, que generan un cambio en las estructuras simbólicas desde las que se ha configurado esta figura, se perfilan para aportar una nueva perspectiva dentro de la literatura quintralesca. Este nuevo perfil queda plasmado en la historia que escribe y relata la protagonista, para reinventarse a sí misma para la posteridad, definiéndose y aceptándose desde sus dos raíces culturales (*Vid. infra* 5.2), lo cual marca su mestizaje. El cambio producido en las estructuras simbólicas ayudará a explicar e interpretar el discurso mítico que presenta *TNC* en relación con el corpus secundario.

5.1 Maestría de ambos mundos, la escritura de la alteridad

A partir de la consumación de su viaje iniciático, Catalina se convierte en la Quintrala, que se asume como un ente mestizo tanto étnica como culturalmente y esto la transforma en una maestra de dos mundos. Campbell (2008) explica que el héroe tiene la libertad de atravesar del mundo especial al mundo cotidiano sin contaminar los principios de uno o del otro. Desde esta posición, la Quintrala presenta esta historia, que está relatada y escrita desde su vejez, y es una retrospectiva de los acontecimientos que rodearon su vida caminando este fino sendero que ha significado su mezcla étnico-cultural.

De esta manera, el retorno de la protagonista es la propia escritura como instrumento para relatar, cuestionar y criticar una época específica, y también polemiza alrededor de la sociedad chilena. Debemos remarcar que el período colonial se destaca por su proliferación escrita; todo quedaba fundido en tinta como fuente y dato histórico, lo que Rama (1998) denomina la "ciudad letrada" –y la "ciudad escrituraria" –, centro protector y ejecutor de las órdenes del poder colonial, pues toda comunicación era ejercida a través de cartas, crónicas y relaciones (Rama: 1998: 47); estas formas comunicativas son adoptadas por la protagonista, pero enfocadas a reproducir y favorecer su propio discurso –que en sí es un relato marginal por su posición de mujer mestiza–, que se aleja del discurso propagado con anterioridad, aquel

que se observa en el corpus secundario. Así la escritura y la lectura tienen un aspecto sacro, pues son pocos los privilegiados que las dominan en este tiempo (Rama: 1998: 43), y en *TNC* Catalina maneja ambas con una impronta de alteridad, por su condición de mujer y mestiza.

La Quintrala, la mujer vieja que escribe su historia, personifica la última fase de la Gran Diosa: la Diosa Negra, asociada al contacto directo con la muerte y el fin de los ciclos, entendido esto como el cierre de las fases de la vida, se corresponde con los símbolos sintéticos. Este tercer ciclo de la Gran Diosa se caracteriza por una multiplicidad de calificativos: la bruja, la arpía, la madre terrible, la madre oscura, la sabia, el espacio sideral, el abismo, la menopausia, la reencarnación; además de ser la iniciadora de los misterios y las profecías. Esta fase de la Triple Diosa es la tercera fase lunar, en la que Catalina encarna lo que Bernardo llama la "Anciana Sabia", que difiere totalmente de la característica nefasta que adquiere en el corpus secundario, especialmente en Vidal, quien la retrata como la bruja-arpía. Esta "Anciana Sabia" se asocia a la luna menguante y al otoño y que, a la vez, es la Diosa oscura de la luna nueva y del invierno, siendo este último aspecto una faceta oculta de la triple manifiestación de la Gran Diosa que representa los atributos de cambio y transformación (2005: 7), lo cual se plasma en la escritura –y los rasgos– del personaje. Como dijimos, la bruja es la fase de la Gran Diosa que cierra ciclos de vida y la Quintrala a través de su relato está realizando justamente esta acción, pues su etapa está llegando a un final:

> […] ignoro hasta dónde se extenderá este escrito, que ya abulta más de tres mil hojas escritas por ambos lados. Inicié la redacción de estas páginas hace dos inviernos, con la idea de arrojar a las llamas el palacio completo de mi memoria, para que se quemara en los fuegos de San Juan, cuando los aconcaguas celebramos la muerte del año viejo y la resurrección del tiempo nuevo (*La doña*: 580).

Indiscutiblemente, la escritura de la Quintrala se caracteriza por estar dominada por la simbología cíclica. Como lo expresa Durand, se trata de subyugar el "devenir por la repetición de los instantes temporales, de vencer directamente a Cronos […] operando sobre la propia sustancia del tiempo, domesticando el devenir" (Durand: 2005: 291). Así, la narración de Catalina proporciona una retrospectiva y un quiebre en el tiempo para hacer escuchar su voz más allá de las fronteras de su propia época; de ahí la proyección del cuestionamiento que hace la narradora traspasa y atraviesa el tiempo histórico. La cita es indicativa de la función de muerte y resurrección que encarna la fase de la Diosa Negra, de ahí el carácter apologético de su narración, que expone argumentos de su verdad. La quema de su escrito, que se anuncia como intención, se vincula a la celebración del solsticio de invierno que entraña el renacimiento del Hijo sagrado o Dios Sol; en este caso, la escritura que se quemará representa una resurrección, es decir, un retorno a la vida.

Así también aparece un personaje imbuido de espiritualidad que no escribe para "corregir la historia, sino más bien como un ejercicio espiritual antes de morir"[126] (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 160. Nuestra traducción). Estos motivos espirituales se relacionan con sus creencias religiosas indígena y española, pues indica que lo escrito será quemado en la noche de San Juan, fecha que para las culturas indígenas se presenta como el solsticio de invierno y para los europeos como el solsticio de verano. En ambos casos los creyentes queman sus objetos en desuso para empezar un nuevo ciclo de vida. Para los cristianos se relaciona con la festividad de San Juan Bautista, pero que pertenece a una tradición pagana en la que el culto al fuego era la principal característica (Santamaría: 2015). Asimismo, el acto de incinerar sus escritos recuerda las creencias y tradiciones indígenas –*Wawa Inti Raymi*[127], *We-tripantü*[128]–. Ambas culturas usan el fuego como un elemento purificador (Durand: 2005: 142, 178-180, 274), por lo que la escritura se convierte en un acto de regeneración. Así vemos que en el evento que narra la protagonista se pone claramente de manifiesto una fusión sincrética religiosa (*Catrala*: 2008: 47-49), elemento novedoso, producto del cambio que venimos observando en las estructuras simbólicas con que se caracterizan al personaje.

Así, la Quintrala, como es propio de esta fase, contempla su mortalidad, retoma los caminos de su laberinto de vida para dejarlo limpio y dispuesto a la espera de la muerte. Además, demuestra una tranquilidad en su rol de mujer mayor, ya que puede mirar retrospectivamente los eventos pasados, las pérdidas de los seres queridos, los acontecimientos que marcaron su vida y su época y darse el trabajo de escribir aquellas memorias y emociones. Estos rasgos de la Quintrala se refuerzan en *El Inquisidor*, en cuya fábula aparece esta Quintrala vieja para jugar un papel de salvadora: "[l]a inesperada salvación de las mujeres y de los judíos fue atribuida al poder benefactor de la Quintrala […] Entonces, la Iglesia mintió. Negando a pie juntillas lo sucedido restaba importancia a la Quintrala […]" (2008: 385). Aunque esta obra vuelve a marcar los mitemas quintralescos desde los preceptos vicuña-mackennistas en la voz del Inquisidor (*Vid. supra* 1.3.2), porque trata de darle un origen a la leyenda del personaje, la protagonista es igualmente representada de modo positivo al aparecer tanto el discurso hipotextual como

[126] "[not to] set the story straight, but rather, as a spiritual exercise before death" (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 160).

[127] The Inti Raymi is the most inspirational expression of gratitude to Father Sun, held at the 21th of June, when the position of the sun is disposed to the northwest. In the Andean cosmic vision, the Inti Raymi is a spiritual ceremony related to Father Sun, a God who creates life in nature (Mars: 2010: 24).

[128] El significado sería Tri: Nuevo (a), tripan: salir, Antü: sol, lo que se traduciría en Nueva salida del sol (Milesi García: 2013: 40).

las voces marginadas en igualdad de condiciones; muy parecido a lo que hace Valdivieso en su obra.

5.1.1 "La mujer analfabeta *versus* la mujer letrada"

TNC se vale de la estrategia de usar un personaje escritor que narra su historia, lo que lo diferencia diferencia del corpus secundario. En efecto, en el discurso hipotextual podemos observar que el historiador sostiene que la Quintrala carece de educación formal: "Ignórase cuál fué su educación doméstica, pero consta en su testamento […] que no sabía firmarse […]" (Vicuña Mackenna: 1944: 81); este aspecto es retomado en la obra de Vidal, quien la muestra como una protagonista analfabeta e ignorante, mientras que Valdivieso –con su narrador autodiegético– y Petit –con su narrador heterodiegético– muestran atisbos de un personaje medianamente educado.

Vidal informa del analfabetismo de la Quintrala utilizando la voz autodiegética, quien se lamenta de ello: "No sé leer ni escribir y me repelo por no haber aprendido […] no saber leer ni escribir es como estar ciega" (Vidal: 2002: 23). Seguidamente, en Valdivieso este rasgo queda documentado cuando el tío Pedro Lisperguer lee para las dos Catalinas, madre e hija, un documento oficial: "Así me quedó en la memoria aquella lectura que mi tío don Pedro hizo, después de desenvolver el documento […]" (Valdivieso: 1991: 121). Entretanto, en Petit se muestra a Catalina dando clases de catecismo a los niños indígenas, lo que implica que al personaje se le otorga cierta educación (Petit: 2009:57-58). Este mitema quintralesco es transgredido en *TNC*, pues caracteriza al personaje como letrado:

> […] Sobre la mesa había dispuestos papeles, recado de escribir […] Sin pensarlo dos veces comencé a escribir […] (*Catrala*: 97).

Esta cita se refuerza en la rememoración de su gusto por las mitologías clásicas:

> […] El abuelo me enseñó a leer y sacar cuentas, cosas que aprendí muy de prisa y fácilmente, aunque a esas materias yo no prestaba mayor interés. En cambio, cuando comenzó a contarme mitologías clásicas de dioses y hombres […] lo escuchaba arrobada […] (*Catrala*: 106).

Mediante estas citas podemos comprobar que en *TNC* se transforma la imagen ignorante y analfabeta de la protagonista por un personaje culto y consciente de su existencia en el contexto sociocultural que le ha tocado vivir. De esta forma, la Quintrala despliega un abanico de conocimientos de cultura general, especialmente relacionados con la literatura –recursos intertextuales–, que en el corpus secundario no aparece. El siguiente ejemplo se enmarca dentro de esta clase de conocimiento intelectual adquirido por medio de la instrucción recibida de su abuelo paterno:

> […] el abuelo dormido sobre sus libros me recordaba una escena del Quijote apócrifo que había terminado de leer en Toda el Agua (*La doña*: 431).

La utilización de elementos intertextuales, como en este caso el famoso *Quijote de Avellaneda* que la narradora ha leído, denota una educación y cultura general que incluso puede considerarse ser extravagante, a juzgar por la lectura de este libro apócrifo. Otro componente que reafirma la alteración de este mitema quintralesco y que vuelve a revelar a un personaje culto es la práctica mnemotécnica que Catalina ha aprendido de su tío Juan Rudulfo y del sacerdote Valdivia:

> […] Por años he ordenado el palacio de la memoria que me enseñó a construir Juan Rudulfo […] Más tarde, bajo la tutela del padre Valdivia, perfeccioné su diseño y amplié a casi el doble su tamaño original. El palacio de la memoria es un sistema mnemotécnico bien conocido por los sabios…consiste en edificar mentalmente un palacio con todas las habitaciones y patios necesarios, siguiendo las reglas establecidas por Simónedes de Ceos y divulgadas cuatroscientos años más tarde por Cicerón (*La doña*: 440).

Esta cita muestra con claridad que Catalina ha tenido acceso a conocimientos que en circunstancias normales les son vedados a las mujeres de su época. La educación colonial consistía en educar para convertirse en buena madre y esposa, ya que ese era el papel que la sociedad esperaba de ella (Salinas: 1994: 51). Las féminas que accedían a conocimientos como los que relata la Quintrala eran las que tomaban los hábitos (Salinas: 1994: 54, 157), y aunque las que pertenecían a la clase alta podían, en ciertas circunstancias, acceder al conocimiento reservado exclusivamente a los hombres, estas eran las menos, ya que la mayoría adquiría conocimientos básicos para desenvolverse en el matrimonio. La protagonista tiene, pues, un conocimiento intelectual que no corresponde con la imagen entregada en el corpus secundario y, en general, en la literatura sobre el personaje (Cf. Arriaza: 1963, Arratia: 1966, Yankas: 1972).

El uso de anacronismos intertextuales es usual en la obra. Al respecto, Fernández Prieto (2003) explica que los anacronismos intertextuales están constituidos por citas de "textos literarios, históricos, científicos, alusiones a otros autores, referencias a obras de arte, de música, etc., que pertenecen a contextos posteriores al de la época evocada" (194); estos anacronismos se utilizan como una herramienta de destemporalización y deshistorización de la novela (Fernández Prieto: 2003). A continuación damos un ejemplo de un anacronismo intertextual cuando la Quintrala relata la rapidez con que los chismes corrían en Santiago y comenta el origen de una palabra que se vol-

vió canción popular en el Chile contemporáneo del autor hasta ser, incluso, asimilada por un personaje cómico de la televisión chilena en los años 70[129]:

> […] Cuevitas inventó un nuevo sentido para la palabra "copucha", que era la vejiga que rellenaban con vino, aceites, incluso granos de guarda, para significar con ella la forma como se inflaban entre nosotros los rumores y chismes. Pronto el término tendría glosas populares:
> La copucha, la copucha,
> La copucha va creciendo,
> La copucha, la copucha,
> La copucha reventó (*Catrala*: 74).

Según el diccionario *Etimologías de Chile*, copucha significa chisme. Hay dos versiones de la etimología de esta palabra: la primera dice que viene de copa y, la segunda, que provendría del mapudungun *puchuchu,* que significa vejiga de animal. Esta palabra pertenece al lenguaje habitual chileno para referir a un chisme. Entonces, la Quintrala traslada el vocablo "copucha" a su propio tiempo, aunque sea una expresión moderna. Otro elemento a destacar en la cita es la aparición del personaje "Cuevitas", inspirado en el empresario de ballet y mecenas de las artes Jorge Cuevas Bertholin, nacido en 1885, de familia distinguida, en declive, y conocido por su habilidad social; este personaje constituye asimismo un anacronismo en la narración (Vargas Avilés: 2012: web).

Otro ejemplo de anacronismo intertextual lo podemos observar cuando la Quintrala menciona los espacios geográficos, alrededor del cerro Santa Lucía, en los que estaban situadas las distintas órdenes religiosas en el Santiago colonial y cita un poema del poeta Nicolás Guillén, quien visitó Santiago varios siglos después de la época en la que vivió Catalina de los Ríos:

> […] La Merced tuvo que instalarse en los faldeos del cerro Santa Lucía, cuyas rocas y cavernas servían de domicilio a delincuentes y asesinos. Un poeta de Cuba que visitaría Santiago años después, describió muy bien el lugar:
>
> Cerro Santa Lucía,
> Tan pecador por la noche,
> Tan inocente de día (*Catrala*: 141).

Esta cita es un ejemplo del empleo de anacronismos intertextuales que están lejos del tiempo de la diégesis, pero cercanos al lector moderno y que la narradora expone como un indicador natural y propio de su mundo, pero sobre todo, de sus conocimientos.

---

[129] Gloria Benavides, actriz, cantante y humorista chilena, en su personaje de "La cuatro dientes" que hizo popular la canción La Copucha.

TNC está repleto de anacronismos e intertextualidades, tales como un sinnúmero de referencias a grandes obras literarias como el *Decamerón*, la mitología griega, *I Modi*, entre otros, que evidencian y refuerzan el cambio sustancial en la caracterización del personaje en esta obra, alejándose de la descripción de la Quintrala como analfabeta que ofrece Vicuña Mackenna o Vidal.

5.1.2 "La Quintrala, voz de los marginados"

En consonancia con lo anterior y a consecuencia de la escritura autobiográfica y de la narración autodiegética focalizada desde una posición de alteridad, queda explicitado el retorno de la Diosa Sabia, que se manifiesta en la responsabilidad que la Quintrala asume frente a sí misma y a su gente picunche. En obras anteriores, como en Petit y Vidal, la Quintrala no reconoce ninguna afiliación con lo indígena ni con lo mestizo. Así lo expone Petit en su obra después de que Catalina ha asesinado a un sirviente indígena: "El esclavo, detrás de su ama, tácitamente la iba maldiciendo: Tupac-Tupac, dos años antes, había desaparecido misteriosamente… ¡Ahora, Huemul, el hermoso Huemul!... ¿A quién le tocaría después?" (Petit: 2009: 127). La Quintrala de Petit no tiene reparos en matar a los indígenas que están bajo su cargo, lo que demuestra su desapego e indiferencia frente a la vida de sus sirvientes de origen indígena. Muy por el contrario, en *TNC*, la fase del retorno de la protagonista se sintetiza y se vincula a su experiencia personal-sagrada, pues esta le concede un compromiso social e histórico frente a lo indígena, específicamente frente a la gente de Toda el Agua y frente a su propia raíz mestiza (*Vid. supra* 4.7); este deber de la protagonista involucra la escritura de sus memorias como testimonio de un tiempo formativo del que fue parte:

> […] De pronto, la comprensión me golpeó con la fuerza de un rayo. Todo lo que se habla, todo lo que se dice y escucho, pensé, está destinado a permanecer en mi recuerdo. Ese es el sentido de las cosas, deduje, permanecer en mi recuerdo […] para grabarse en mi memoria. Y de ahí proyectarse en mi futuro entero (*La doña*: 2008: 84).

Lo que se narra en esta cita muestra este deber que siente la protagonista lo cual se refuerza en el siguiente recuerdo de la protagonista:

> […] Cincuenta años después de los acontecimientos que recuerdo, cuando las tradiciones y las costumbres de los aconcaguas ya casi han desaparecido, se ha despertado un gran interés por nuestra medicina indígena […] Es probable que estas líneas que escribo sean el último testimonio de la existencia de nuestra medicina (*La doña*: 118).

Las dos citas anteriores demuestran que la protagonista carga con el cometido personal de narrar, mediante la potestad de la escritura, su relato de vida

entrecruzado con la historia picunche; una historia de la cual ella es partícipe y de la que también se ha asumido como guardiana. Su recuerdo acarrea hechos silenciados y ocultos que da a conocer desde aquella posición de poder escritural, social y político. Este poderío se ve cuando en la cita describe que está sentada en el mismo escritorio donde antes estuvieron dos figuras masculinas autoritarias –ambos colonos y conquistadores–: "[...] escribo sobre la misma mesa dominica donde escribió mi padre y antes mi abuelo […] Escribo para ver y olvidar (*Catrala*: 2003: 18)"; ahora, es ella la ama y señora de este escritorio de madera, es decir, tallado de un árbol, lo que simboliza el *axis mundi,* conexión entre el cielo y la tierra, centro del poder. Ahora ella demuestra la fuerza de la Diosa Negra, ya que se reapropia literal, figurativa y simbólicamente de un espacio y un rol que le ha correspondido a los varones de su familia; la Quintrala se ha transformado en la cabeza que lidera a la familia. Vemos cómo la Quintrala, símbolo lunar (Diosa Negra), desplaza a la figura masculina de los hombres-héroes-solares, aquellos que han perseguido los ideales diurnos. Así, la protagonista se posiciona en ese escritorio, símbolo vegetal de la resurrección, para usarlo como un medio en el cual apoyar su acción escritural, acto regenerativo, ya que al contar su historia recupera su herencia perdida y, al mismo tiempo, siembra la semilla de un nuevo ciclo de vida (Durand: 2005: 307). Del mismo modo, la pluma con la que escribe encarna el símbolo del vuelo ascensional heroico que representa el pájaro; no obstante, al ser una pluma que se clava en el papel se torna una figuración de encastre, pues su ascensión se transforma en descenso a la matriz, lo que queda reafirmado por el papel en que plasma sus memorias, como elemento vegetal-terrestre que contiene la tinta.

La reivindicación que pretende la Quintrala se expone cuando narra las consecuencias que la política colonial tiene sobre la vida y la cultura indígena. En la cita siguiente deja ver los efectos que la colonización ha tenido para los indígenas:

> […] casi cincuenta años después, soy, no sé, quizá la única que recuerda las oraciones de mi tribu desaparecida, absorbida, succionada, asesinada. Chuchunco[130], agua que estuvo y ya no estás más, eso es mi tribu ahora, cuando escribo estas líneas […] (*Catrala*: 195, *La doña*: 203).

Como resultado de los estragos de la Colonia, la Quintrala se siente compelida a mostrar y levantar la voz por aquellos que han quedado marginados y

[130] "No hay mayor acuerdo sobre la traducción al castellano de la palabra Chuchunco, significaría una interrogación o exclamación sobre qué se hizo, o dónde se fue, el agua, lo que tiene bastante sentido pues era el final de una de las acequias que habían labrado los incas y los indígenas del Mapocho al poniente del rancherío ubicado cerca del cerro Huelén, llamada por los españoles de Nuestra Señora del Socorro, de San Francisco y de San Lázaro, y que efectivamente terminaba perdiéndose en la tierra en el sector así llamado" (Muñoz: 2008: 1).

silenciados por la sociedad y la Historia. De la cita se desprende una imagen diurna teriomorfa de la cultura colonizadora en la que su gente es "absorbida, succionada, asesinada"; esto habla de la animalidad dentaria de las "fauces terribles, sádicas y devastadoras" que corresponden al Sol ctónico considerado antropófago en las culturas amerindias (Durand: 2005: 88, 92-93) y que expone el arquetipo del ogro. Lo que cuenta la Quintrala es el motivo de la caída de su pueblo, el cual ahora, mediante su escritura, obtendrá una forma de salvación por medio del acto de rememoración que la propia escritura implica.

Siguiendo con el acto de denunciar el comportamiento de los conquistadores con respecto a la población aborigen, es ilustrativo el siguiente ejemplo en el que la protagonista narra hechos que ha contemplado como testigo presencial:

> […] En general, en el reino, la población de varones picunches había disminuido dramáticamente desde la conquista hasta los hechos que recuerdo. Los que no murieron en los levantamientos de Michimalonco fueron enrolados en el Ejército del rey como "indios amigos" o encomendados a los colonizadores y condenados por éstos a verdaderos trabajos forzados, como la mita en las minas y las zafras en los ingenios […] Las mujeres de nuestra raza duraron más. La mayoría, en las casas de sus encomenderos, que procreaban en ellas. Al momento que escribo estas líneas, nuestra raza altiva, generosa y desdichada, está prácticamente desaparecida. Sólo se conservan unos pocos indios puros, despegados ya de sus lenguas y sus creencias […] como [en] Toda el Agua y otros pocos lugares (*La doña*: 109-110, 485).

De nuevo, las rememoraciones a través de la escritura ponen de relieve hechos históricos acaecidos en aquellos tiempos y la condición de inferioridad y miseria en la que se encuentran los indígenas a raíz de la colonización, y muy específicamente, las circunstancias de su propia gente, que ha sido víctima de forzada asimilación cultural y biológica[131] (el mestizaje), y el posterior sometimiento a los requerimientos del conquistador.

Así, la escritura testimonial expresa la contención materna de la Gran Diosa, pues mediante su relato la protagonista guarda, como la figuración del continente-contenido, los hechos, los ritos, las tradiciones picunche. La escritura de la Quintrala se convierte en una forma de proteger, cuidar, alimentar el recuerdo de aquellos que no están más, revela acontecimientos de la historia oficial y de una historia silenciada y descarta e incorpora nuevos motivos –y mitemas– a su propio relato, por lo que su rol de Diosa Roja, madre protectora, se entrelaza con su papel de Diosa Negra.

---

[131] Montecino indica que la "instalación, mayoritariamente masculina, de los españoles en la Zona Central de Chile, propició su pronto y extendido acoplamiento con las mujeres mapuche-picunche [] las primeras madres de los(as) mestizos(zas) chilenos(as) fueron las mujeres mapuche-picunche" (Montecino: 1993: 27).

Al mismo tiempo que la Quintrala es responsable de transmitir la historia de su gente, también debe asumir el compromiso de representar a la *Pachamama-Mamalluca,* debe escuchar y dar solución a los problemas que tiene su gente:

> —Los extranjeros nos imponen una fe cada vez más separada de la tierra, señora, y nosotros somos hijos de la Mamalluca […] Los ojos de Llantimán brillaban conmovedores cuando entonó la melodía de la virgen [*sic*] regresa, una nueva generación nos regalan los dones del cielo […] —Los dioses son de la tierra y hablan a través de ella. Un soberano que no ha recibido la unción de la divina tierra, es un soberano vulnerable. Tú cuentas en cambio con la bendición de divino divina Apacheta y la de nuestra divina Mamalluca, doña […] Las palabras del viejo me llenaron con tanta energía que me quedé en silencio para mantenerlas en el aire (*La doña*: 486-487).

Queremos destacar dos cuestiones que se desprenden de esta cita: por un lado la realidad que viven los indígenas durante la colonia para preservar las propias creencias y tradiciones y, por otro lado, la función representativa que tiene la Quintrala para su propia gente. La Quintrala narra por tanto cómo la imposición de la fe cristiana, que con el tiempo alejará y trastocará las creencias de los indígenas, implica una larga lucha a la que se somete la tribu de Toda el Agua, ejemplo, al mismo tiempo, de la realidad vivida por toda la población aborigen en América.

El viaje iniciático de Catalina la ha investido de una potestad que engendra esperanza en las tribus de Toda el Agua (*Vid. supra* 4.6), lo cual constituye el reclamo de las tribus en la voz del *lonko*, como se puede apreciar en la cita. Así, el canto que pronuncia el indígena muestra que la Quintrala es, indiscutiblemente, una personificación de la Gran Diosa, y que ha sido bendecida por esta, por partida doble: primero, la empresa que emprende la protagonista habla de un reconocimiento a su naturaleza de mestiza, en la que lo indígena cumple un papel primordial; y segundo, esta identificación le concede al personaje un propósito de vida que se manifiesta en su intención de luchar por los derechos de inclusión de la cultura picunche, en igualdad de condiciones, en la vida de la Colonia (*Vid. supra* 4.6). El *lonko* le recuerda a la Quintrala, mediante la recitación del canto, su investidura y su responsabilidad frente a las tribus. La Quintrala es cacica, pero también es la encarnación de la Diosa Roja-Madre: "[A]dulta Plena de la luna llena y del verano" (Bernardo: 2005: 7); la mujer madura y fértil, poseedora de estabilidad, plenitud, compasión y, sobre todo, poder para ayudar a su gente (Conway: 2016: 45-48). En definitiva, este componente de la responsabilidad de la Quintrala como jefa-madre, encarnación de la Triple Diosa es un elemento totalmente innovador de *TNC* que no aparece en las novelas del corpus secundario.

5.2 Libertad para vivir: "reconocimiento de la mixtura"

Campbell (2008) explica que para vivir, el ser humano debe inventarse una imagen idealizada de sí mismo, pues la "certeza de la culpa inevitable de la vida enferma el corazón" (Campbell: 2008: 205) a tal grado de que no quedan ganas de vivir. Pero esta imagen embellecida del sí mismo distorsiona también el entendimiento de la función del humano y del cosmos. Esta situación es justamente la que ha superado el héroe. Este ser ha vencido su propio ego y ahora puede vivir sin miedos.

Así observamos que la protagonista realiza una recuperación de las raíces mixtas mediante el reconocimiento y la percepción de su doble pertenencia cultural y étnica, es decir, lo mestizo, que constituye un aspecto importante de su persona.

Este tema del mestizaje es recurrente y aparece narrado en las diversas novelas, además de haber sido estudiado en profusión (Cf. Mora, 1994; Llanos, 1994; Cuadra, 1999; Sarabia, 2000; Cisternas, 2001; Grau, 2002 y 2005; Lee, 2007, entre otros). Petit adhiere al hipotexto vicuñamackennista exponiendo al personaje desde características negativas que se relacionan con su pertenencia a lo indígena y a lo alemán. Por ejemplo, expone el linaje de Catalina, mediante las voces masculinas, aludiendo a una suciedad inherente a su casta (*Vid. supra* 3.3.2, 3.3.3, 3.3.5): "La sangre Lisperguer es mala sangre –agregó el padre Mendoza […] Es sangre que hay que depurar –contestó el padre Figueroa" (Petit: 2009: 75). Vidal, por su parte, presenta el mestizaje como una acusación a Catalina hija y como un insulto a Catalina madre por parte del padre de la protagonista: "si no me hubiera gritado: 'Zamba *Catrala*, tornatrás, nieta de un negro y de una picunche […] Hija y nieta de indias […] mestiza templada" (Vidal: 2002: 25-26); esta cita se fundamenta en los argumentos vicuñamackennistas que atribuyen los defectos de la protagonista a la mezcla racial (Vicuña Mackenna: 1944: 15, 65, 74, 85, 93; Vicuña Mackenna: 1877: 128); mientras que Valdivieso acentúa positivamente el carácter mestizo-indígena del personaje:

> […] "Mestiza", decían a espaldas de doña Águeda, y Catalina preguntó a su madre sobre eso de ser mestiza, una palabra que quedaba en la piel y ella quería saber cómo ese decir le andaba por dentro. Doña Águeda contestó que eso era ser mujer primero y también, mujer cruzada por dos destinos, lo que era ser mujer dos veces […] Bastardaje y mestizaje nos hicieron, y de esta mezcla para adelante seguimos (Valdivieso: 36-37).

En Valdivieso se produce, pues, un cambio sustancial con respecto a la condición de mestiza del personaje; aquí la mezcla étnica es asumida. En *TNC*, por su parte, este rasgo mestizo-indígena se distingue y se repite con aún más fuerza mediante la descripción detallada de aspectos propios de la cultura indígena y española que se funden en Catalina otorgándole su particular mixtura.

Acorde con esto, la protagonista asume definitivamente su condición de mestiza –y de mujer poderosa–, lo que se plasma en su investidura durante el rapto (*Vid. supra* 4.7.1) en el que expresa su sincretismo religioso:

> […] Extraje entonces la cruz y la dejé colgando encima de la mantilla con que me cubría para que ambas imágenes se conocieran. El Dios de afuera con mi Dios de adentro, pensé, sin temor alguno al montón de recuerdos que se me agolpaban en la memoria para seguir viviendo conmigo para siempre. De Britto y Resorte, el titiritero y mi embarazo, la mandrágora y el taki onkoy, las leyendas de Huancamán y los frascos de veneno, que me pesaban como armas de fuego, uno en cada bolsillo, Jesús ya había expiado por mis pecados y agradecí besando el aire (*La doña*: 432-433).

Entendemos que através de esta cita se revela la unificación de ambos legados religiosos en la protagonista. El dios de afuera está representado por el cristianismo mientras que el dios de adentro hace alusión a la Diosa-madre. Luego están los recuerdos de dos hombres cercanos a Catalina: Pepe Resorte que personifica la curiosidad y el despertar sexual; de Britto es el descubrimiento de la pasión y el enamoramiento; el titiritero es la aventura y la libertad sexual, todos rasgos de la encarnación de la Cocamama[132], diosa del amor y de la sexualidad, conocida por tener muchos amantes: primeros atributos de la Diosa Roja; el embarazo representa la fertilidad y el devenir, lo novedoso, segundos atributos de la Diosa Roja. Aparecen también la mandrágora y el *taki onkoy,* que representan las fuerzas puras de la naturaleza, los dones de la Madre-tierra; las leyendas indígenas contadas por Huancamán son el legado cultural, mientras que el frasco de veneno reproduce el cáliz, los impedimentos que Catalina ha sufrido y sufrirá en la vida. La mujer interpreta el sacrificio del hijo de Dios como una especie de consentimiento para comenzar a vivir con libertad, así, besando el aire, gesto indígena, da gracias a la *Pachamama*. Entonces, la Quintrala, como lo exigen los atributos de la Madre Diosa, amalgama las dos raíces que constituirán los cimientos de un nuevo mundo, un nuevo ciclo de vida, de ahí el carácter de mito fundacional del personaje que presenta *TNC*.

Lo mismo ocurre con otro detalle que presenta la protagonista que se destaca y exterioza en *TNC* mediante la vestimenta, por ejemplo cuando el personaje se dispone a prepararse para la celebración de su rito de paso:

> […] Ese día quería vestir prendas que recordaran mis dos orígenes […] me puse una camisa sevillana de muselina blanca, encima una blusa picunche de lana de alpaca negra, bordada con grecas teñidas de rojo con las flores del quintral, y una falda española del color de las castañas […] Llevaría también

[132] La Cocamama también es la diosa de la Tierra y la Naturaleza, de los ciclos de la Vida y la Muerte, del egoísmo, de la salud, de la sanación y de la felicidad; la Cocamama fue acuchillada por un amante celoso y de ella nació la planta de coca (Ann & Myers: 1993: 474).

> un poncho corto de lana de vicuña, que usaba la gente de Toda el Agua en días calurosos como este (*La doña*: 20).

Se hace evidente en esta cita que Catalina tiene la intención de fundir sus legados culturales, pues realiza una elección consciente de su ropa para presentarse en un día tan importante como es el de su entronización. La protagonista de *TNC* niega "el valor peyorativo del mestizaje" (Waldman: 2004: 109); por el contrario, reivindica y reconoce su legado materno indígena, además de expresar orgullo por esa herencia cultural heterogénea. A través de la elección de su indumentaria, se define a sí misma como un puente de conexión entre dos culturas (Bunting Karr-Cornejo: 2011: 149) en la que, sin embargo, priman los componentes indígenas, pues se dispone a reconstruir un ritual de preeminencia para su gente picunche.

Como bien señala Waldman (2004), existe una alusión constante a la pertenencia indígena, por ejemplo, mediante el uso reiterativo del "nosotros" (*La doña*: 2008: 15-24): "*nosotros* los indios también escuchamos atentamente" (*La doña*: 2008: 19), "[h]abía llegado la primavera y los indios *celebrábamos* los comienzos de la existencia" (*La doña*: 2008: 22), o la evocación permanente, mediante la voz de la abuela, de la importancia de la toma de mando: "al estar aquí en Tobalaba para entronizar ante los indios el cacicazgo de Catalina, de acuerdo a *nuestras costumbres ancestrales"* (*La doña*: 2008: 42. Nuestras cursivas). También la misma Catalina defiende y justifica la defensa territorial y cultural que ejercen los indígenas del sur. Esto se expresa en el comentario que realiza cuando una criolla comenta que los indígenas se comen el corazón de un español aún vivo:

> —No lo creo, señora –dije–. Los indios antes se comen el hígado, después comen el corazón. Y sólo lo hacen cuando han derrotado a un héroe, doña Teresa. Ellos son así –agregué con intención […] La De Talaverano jamás comprendería que el canibalismo de nuestros indígenas era religioso […] los indios comen el hígado y el corazón de los héroes vencidos con la idea de desarrollar en ellos sus virtudes (*La doña*: 47).

Efectivamente, la antropofagia de algunos pueblos indígenas, entre ellos los mapuche, tenía como propósito incorporar las virtudes heroicas del enemigo: el "mapuche reverenciaba al adversario "bebiendo" parte de su vigor y sagacidad dispuesta en la sangre y el corazón. Era una señal de respeto al adversario" (Elgueta Reyes: 2014: 14), es decir, un acto antropofágico simbólico que los conquistadores malentendieron. El mapuche no ingería carne humana en su vida cotidiana. La antropofagia, explica Anaya (1966), tenía fines rituales y obedecía a motivos religiosos que designaban la unión del hombre con las divinidades, aclaración válida que se aplica a cualquier cultura indígena del continente. Los comentarios de Catalina que recurren en defensa de lo indígena demuestran su conocimiento cultural de estas costumbres, al mismo tiempo que muestran rasgos anacrónicos en su pensamiento. De esta

manera, de la cita anterior se desprende que en *TNC* hay una clara diferencia en el abordaje del tema del mestizaje, pues destaca la incomprensión cultural que tiene la cultura colonizadora dominante frente a las costumbres de los pueblos aborígenes, al mismo tiempo que muestra una Catalina con pleno conocimiento por su condición de mestiza.

Así como la Quintrala defiende lo indígena, también se reconoce en su herencia española, si bien en menor medida. Esto se puede ver cuando realiza una comparación entre la diferencia en el significado de la serpiente para los indígenas y los españoles: "Las culebras no son malditas, dañinas ni agoreras para nosotros los indios, pero yo también era cristiana y la serpiente oculta en el Paraíso me resonó como la del relato bíblico del Génesis" (*La doña*: 2008: 23); o cuando es víctima de los celos: "[…] no tener marido podría ser una constante de mis noches. Pero yo soy europea y no tengo por qué creer cosas de indios, repetí para tranquilizarme. Yo soy europea. Soy alemana, soy española" (*La doña*: 2008: 51). Se transparenta de esta forma que el personaje se encuentra en una constante oscilación de pertenencia cultural, lo que muestra las dificultades que debe sobrepasar en su travesía. Asimismo, revela la problemática que se engendra en la sociedad colonial con respecto a la mezcla cultural y étnica de muchos, y la posterior negación a la realidad mestiza de lo que será la sociedad moderna chilena (Waldman: 2004: 109); así mismo lo expresa Bengoa (2012) al decir que la cuestión indígena es un "anclaje no deseado" (Bengoa: 2012: 105) tanto en Chile como en el resto de América Latina.

Así, la presencia detallada de elementos culturales indígenas evidencia en *TNC* el quiebre significativo en relación con el corpus secundario, en el que solo aparecen ciertas reminiscencias descritas de forma negativa de lo indígena. La de Valdivieso es, dentro del corpus secundario, la única novela que presenta argumentaciones referentes a lo indígena, que aparecen vistas desde una mirada otra, una defensa del derecho a existir; una argumentación basada en una denuncia de rasgos generales. Mientras que, por el contrario, en *TNC* se trata de descripciones de creencias, costumbres y ritos propios de la cultura picunche –ya una mezcla de lo inca y lo mapuche a la llegada del conquistador europeo–, aparte de la presentación de una protagonista que asume su legado indígena como una obviedad incuestionable frente al mundo colonial, puesto que el discurso está dominado por argumentaciones en pro de lo indígena.

"El día más largo" es un ejemplo claro de una descripción referida a un rito indígena, aunque sea en parte producto de la imaginación del autor[133]. José Bengoa indica que la "sociedad indígena del sur de Chile, que conocieron los españoles, había tenido contacto físico durante su último período en forma

[133] Gustavo Frías comenta en una entrevista periodística la invención de *El día más largo*, porque de los picunche se sabe muy poco hoy (Lennon: 2003).

directa, setenta años antes, con la civilización incaica y por supuesto había aprendido de ella" (Bengoa: 2003: 35)[134]. Así por ejemplo, estando en camino al poblado de las tribus de Toda el Agua, la abuela le comenta a Catalina que ese verano deben "honrar al divino divina Apacheta" (*La doña*: 2008: 85), lo que expresa la influencia de ciertos aspectos religiosos heredados de la cosmovisión andina y presentes en el imaginario picunche. Así advertimos la presencia de la sacralidad religiosa, que oxigena la vida de los indígenas, representada en la unión de lo sobrenatural sagrado con la naturaleza y que se conjuga en la representación física (Eliade: 1987: 118) de los montículos de piedras, símbolos ascensionales, llamados *apachetas*.

Un segundo componente que enfatiza la herencia tanto indígena como femenina se da mediante el liderazgo matricial que presenta la novela, pues el cacicazgo le pertenece a las mujeres de la familia:

> […] la primera Llanka Curiqueo se fue a vivir con sus dos maridos al valle encajonado por las montañas. Ambos hombres engendraron hijos en Llanka. Sus descendientes formaron la tribu original y la Curiqueo fue su primer cacique (*La doña*: 87).

Este aspecto matriarcal mera ficción, pues tanto mapuche (Gundermann Kröll: 1985: 127) como incas (Paredes: 2012: 200) conformaron una sociedad igualmente patriarcal, por lo que la poliandria y el matriarcado con su sistema de gobernación femenino, presente en la narración sobre las antepasadas de Catalina como vemos en la cita anterior, no se sustentan sobre una realidad histórica. No obstante, esta ficcionalización viene a fortalecer en *TNC* la representación de un imaginario en el que lo indígena femenino esta cargado de poder, lo cual permite el cambio en las estructuras simbólicas con las que se sustenta la narración de la historia en *TNC*.

Asimismo, la protagonista, por su herencia mestiza, tiene la capacidad de percibir el mundo desde dos formas conceptuales distintas. Así, con su ojo alemán-español observa el ritual indígena como un acto amable, ingenuo y pintoresco (*La doña*: 2008: 97), ojo que mira desde la profanidad, mientras que con el otro advierte otra dimensión:

> […] Mi ojo picunche-aconcagua vivía un momento único, un tiempo fenomenal, totalmente fuera de la ordinaria rutina diaria y dispuesto a repetir infinitamente la secesión de sus eventos, que a los europeos nos parecían accidentales, pero que para nosotros, los indios, obedecían al pie de la letra los viejos ritos de la raza (*La doña*: 97).

[134] Hoy por lo demás la Arqueología ha demostrado la existencia de una ciudad incásica allí donde se fundó Santiago de Chile (Heusser: 2016).

Esta cita revela, nuevamente, la fusión de lo mestizo y, también, la imagen cíclica (nocturna) manifestada mediante la estructura sagrada de la regeneración del ciclo vigente en su rito de iniciación. El ojo picunche tiene la capacidad de ver y vivenciar el tiempo sagrado y el tiempo del mito; es el ojo de *kairos*[135]. Este tipo de ceremonias tiene la función de suspender el tiempo profano, e introducir al iniciado, y en este caso, a las tribus de Toda el Agua, en un tiempo primordial que se repite eternamente y que está pleno de significado, ya que su reiteración corresponde a un evento realizado por los dioses en favor del equilibrio cósmico (Eliade: 1974: 90).

La Quintrala de *TNC*, al reconocerse como una mezcla y empoderarse en su rol de cacica y mestiza, traspasa un mensaje transgresor que difiere del de las novelas del corpus secundario –a excepción, en parte, de Valdivieso– e infringe la formulación establecida en la literatura sobre el personaje. Lo que se manifiesta en este comportamiento de la protagonista es la aceptación y el reconocimiento de la diversidad de identidades que coexisten en ella, pluralidades que han existido desde tiempos anteriores a la Colonia, pero que la élite política y el Estado han suprimido, ya que el Estado-Nación requería, como explica Bengoa (2002/2003, 1996), la "negación de las diversidades" para construir una auto-imagen que rescatara a la Patria como un ente homogéneo y unido.

Este rasgo homogeneizador emerge al final de la novela de Valdivieso cuando el lector se da cuenta de que la protagonista usa la confesión católica como su instrumento de discurso, confesión que pone término a la historia de la siguiente manera:

> […] He vuelto a obedecer las exigencias que manda para el sacramento del matrimonio, nuestra santa iglesia católica, apostólica y romana. Absuelta de mi confesión y acatadas mis exigencias entraré a la velación de novios […] Pero antes quiero dejar constancia que al igual que los Lisperguer, los Flores y los Ríos, cumpliré siempre mis compromisos con la iglesia [*sic*] […] Que no se diga que descuidé mis deberes cristianos (Valdivieso: 1991: 141).

A pesar del quiebre que realiza Valdivieso en su obra, mediante la introducción de un personaje autodiegético que resalta por su rebeldía y su feminismo (Cf. Llanos, 1994; Mora, 1994; Guerra-Cunningham, 1998; Sarabia, 2000, entre otros), y de los relatos transgresores que se cuentan –los fuertes lazos indígenas, su posición de mujer–, en la cita se habla de una claudicación del personaje frente al sistema patriarcal colonial y cristiano. Este sistema de disposiciones y restricciones que la protagonista ha confesado haber infringido, pero al que ahora se somete, sellando su sumisión y su acata-

[135] Un tiempo en que las condiciones son propicias para realizar una acción crucial; momento oportuno y decisivo (Versión electrónica. En: http://www.merriam-webster.com/dictionary/kairos.

miento al Dios-padre cristiano: "esa soy, padre […] todas hijas de Dios […] Me confieso, padre" (Valdivieso: 1991: 141-142). Así, la protagonista, aunque reconoce su herencia indígena, pero, sobre todo, su condición de mujer al nombrar a sus ancestros matriciales y reconocer su calidad procreadora (*Vid. supra* 4.3.2), se subordina, finalmente, a la estructura colonial, lo que desdice la actitud contraventora presentada durante la obra. Esta Catalina es vencida y asimilada a su entorno patriarcal, con énfasis en sus deberes de cristiana, retomando el lugar que ha adquirido en la Historia oficial.

Por otro lado, Vidal presenta a doña Catalina, al igual que *TNC*, desde su vejez, pero como una mujer amargada, enferma y desolada por su decadencia moral y física. Esta Quintrala es la mujer despiadada y cruel que ha cometido crímenes e injusticias con sus subordinados:

> —Soñé que estaba muerta […] Me sueño acercando una antorcha de brea a sus cuerpos llagados, a sus ojos aterrados, a sus labios rotos […] Entonces, yo los descuartizo para armarlos de nuevo y zurcirlos y dejarlos mansos. Pero antes, quiero sembrarles una semilla de miedo eterno, que les hereden a sus choznonietos. Ninguno osará posar la vista en mis tesoros […] Sí, son mi propiedad y yo soy su dueña (Vidal: 208-209).

O como lo expresa en esta otra cita:

> […] antes que las heroínas, las próceras, las virtuosas, seré yo, matriz del deseo, cuna de la muerte, quien les marque la memoria y viva en sus hambres, su lujuria, su crueldad… (Vidal: 206).

En esta cita se trasluce que la protagonista no mantiene vínculos con lo indígena y que se identifica con lo colonizador, por lo que podemos constatar, además, que asume el papel representativo de la Diosa Negra desde la faceta terrible (*Vid. supra* 3.3.1). Catalina, se encuentra en el reino subterráneo del sueño, en el que se aparecen todos los seres a los que ha torturado en vida. En este sueño la Quintrala es el monstruo teriomorfo y nictomorfo que devora a sus víctimas, pero el sueño es también un adelanto del infierno al que sus acciones la han conducido; es demostración de su poder y su soberbia. El último capítulo de Vidal está dominado por la palabra de los parroquianos, los integramos aquí para mostrar que el personaje quintralesco sigue manifestándose tal como lo presenta la literatura vicuñamackennista –incluso Valdivieso–. Vidal finaliza: "—Y el chicote cae y cae y usted se retuerce […] y ya siento la cera ardiente […] Y ya siento que se me apagará la vida, mas no mis violentas fantasías y mis encuentros con ese ángel atroz" (Vidal: 2002: 226). Los parroquianos evidencian que la imagen de mujer malvada y maldita de Catalina sobrevive a su muerte, perpetuándose su relato para la posteridad.

Podemos ver a partir de estas tres anteriores citas, en Vidal, que Catalina continúa apareciendo como la mujer impune: absuelta por la Iglesia de sus

crímenes, sádica, asesina de sus subordinados, cruel y codiciosa hasta el fin de sus días; es una figuración teriomorfa creada desde las imágenes que proporciona la sociedad patriarcal en la que la historia de esta mujer se ha enmarcado y desde la que se la ha prefigurado desde la simbología diurna que reproduce el corpus secundario.

Al contrario de los ejemplos citados hasta ahora, *TNC* revierte esta clase de imágenes y se define desde una nueva forma simbólica para caracterizar al personaje, lo que genera el mitema propio, totalmente novedoso en la literatura quintralesca. Aquí, la mezcla étnica y cultural es asumida plenamente, y con orgullo, por la protagonista:

> […] Los Flores estábamos orgullosos de nuestro origen indio. La bisabuela Elvira ñusta de Tala Canta […] era objeto de veneración familiar […] al contrario de la mayoría de las familias de los conquistadores del reino, que habían encerrado por locas a las abuelas indias en la última despensa del tercer patio de sus casas. Y luego las habían olvidado (*La doña*: 133).

Y agrega, para enfatizar la cita anterior, lo siguiente:

> […] Tal vez sea una ingenuidad, pero ahora, de vieja, pienso que […] haber ocultado a la abuela picunche marcó el rasgo hipócrita del carácter de mis coterráneos (*La doña*: 284).

En esta cita queda plasmado el reconocimiento que la Quintrala hace a sus raíces indígenas y el apego que tiene por aquella herencia picunche. De esta forma, se invierte su imagen como la maltratadora de esclavos e indígenas. Pero, además, da a conocer la negación de la condición de mestizos que ya existía en la época. La mezcla de lo europeo y lo indígena fue el resultado biológico de la conquista ya fuese mediante el contacto "violento y amoroso" (Montecino: 1993:13) o las alianzas matrimoniales estratégicas, como es el caso de la familia de la Quintrala. El ocultamiento de la herencia indígena, tanto en las clases dominantes como en las clases más bajas de la Colonia, se dio ya en las primeras décadas, mientras que los frutos de las uniones mixtas se asimilaron y adhirieron a la condición de "conquistador o colonizador que tenía su padre y pasaban por blancos, si los reconocía el padre […] y en abierta descalificación de su origen indígena" (Álvarez: 1997: 88).

Este entendimiento fundamental de sus raíces viene dado por la recompensa de la búsqueda personal de la protagonista que se materializa en la retrospección de su relato al momento de plasmarlo por escrito. En el comienzo del viaje anda en busca de su identidad, porque no era "negra, tampoco era completamente india ni española ni alemana" (*Catrala*: 73), encuentra durante este recorrido iniciático el poder y la identidad que culminará con la aceptación de su doble naturaleza. Así lo expresa diciendo que no era "hombre entre los hombres ni indio entre los indios. Era mujer y era mestiza" (*Catrala*: 2008: 107). Entonces, en esta frase se evidencia el sincretis-

mo que configura a la Quintrala, que es, además, el cimiento de la fundación de Chile.

Catalina, al tener dos ojos que observan el mundo de diferentes maneras, manifiesta el mestizaje que ella condensa. Montecino (1993) indica que el proceso de mestizaje es una "represión, ocultamiento y enmascaramiento a través del blanqueo" (Montecino: 1993: 17); es decir, una negación de la realidad mestiza que se balancea entre lo español y lo indígena. Aquí, la protagonista expone las dos visiones que se fusionan en ella, lo que Montecino (2001) denomina el "**ethos** particular latinoamericano" (Montecino: 2001: 39. Negritas de la autora). La identidad mestiza comienza a surgir durante la Colonia y tiene su apogeo expresionista con el Barroco. En esta visión de mundo los "aspectos ceremoniales y rituales cobrarán un gran valor" (Montecino: 2001: 40), lo cual queda de manifiesto en los preparativos para el ritual de paso que protagoniza Catalina (*Vid. supra* 4.2.1). Así, la Quintrala al adueñarse de toda su identidad cultural, contraviene la estigmatización de ser mestizo. Montecino indica que existía una marca cultural que define la Colonia chilena y se relaciona con una negación del mestizaje, es decir: "negación del origen en la madre india y el padre español, supliendo ese origen por un blanqueo mítico" (Montecino: 1993: 35); Catalina, por el contrario, revierte este imaginario cuando acepta, primeramente, su legado indígena materno y luego su herencia europea.

El mundo cotidiano y sagrado que revela la protagonista mediante su relato escrito presenta su propia vida y cómo esta se configura a través de las interacciones de cercanía que mantiene con figuras indígenas –africanas también– de su vida cotidiana. Montecino (1993) comenta que las mapuche-pincunche como las mapuche robadas en el conflicto de la guerra de Arauco conformarán el mestizaje chileno y que, además, serán las "portadoras de los préstamos culturales: las 'nanas' indias que socializaron a los niños españoles" (Montecino: 1993: 33), porque las mujeres indígenas, mestizas y españolas mantuvieron un diálogo en la vida diaria, el cual transmitió "saberes, tradición oral, prácticas aprendidas desde antiguo que constituirán y darán perfil a la cultura mestiza" (Montecino: 1993: 37), algo que queda cristalizado en cada momento de la narración de la Quintrala. El poder soterrado de lo particularmente indígena –y femenino–, predomina sobre el discurso oficial y patriarcal que viene dado en las voces masculinas de hombres con poder, como el padre de Catalina, los soldados y los eclesiásticos.

5.3 Resumen

En este último capítulo de análisis comprobamos que la narración quintralesca de *TNC* y su mitema han alcanzado un culmen, pues la simbología nocturna, con la que se contruyen las estructuras simbólicas, termina por romper con las descripciones y caracterizaciones del corpus secundario me-

diante nuevas alteraciones. La Quintrala de *TNC* ha quebrado con varios de los supuestos que la han configurado en la literatura vicuñamackennista. Aquí encontramos a la mujer letrada y culta que expresa sus pensamientos y opiniones al traernos de vuelta una versión distinta y transgresora de su propia historia, la cual nos llega mediante la voz de la Diosa Negra Sabia y no desde la bruja. En este último ciclo la Quintrala adquiere la forma final de los atributos que la Gran Diosa le concede. Estos rasgos la envisten de las cualidades de protectora y conservadora de la cultura y de la historia de su pueblo, dando voz a los marginados de la Historia oficial y excluyendo la voz masculina del colonizador en esta parte del relato. Esta fase le pertenece a la mujer que ha asumido su herencia mestiza, la cual se inclina por los valores culturales indígenas –maternos–, por lo que implica un doble reconocimiento tanto de lo indígena como de lo mestizo. Este acto de escribir su mensaje final para la posteridad se convierte en el *retorno* mismo.

Este último rasgo que adquiere la protagonista, ya alejada de las configuraciones de bruja y *femme fatale*, en que incorpora los atributos de la Diosa Negra, como mujer sabia y que, además, se adueña de la escritura, actividad tradicionalmente masculina, marcan un distanciamiento definitivo de la caracterización de la Quintrala en la narrativa anterior, ratificando una vez más la hipótesis planteada en este trabajo acerca de un nuevo acercamiento a la caracterización e interpretación del personaje.

6 Conclusiones

El objetivo central de este estudio ha sido identificar las estructuras simbólicas en un conjunto de novelas que tratan sobre el mito de la Quintrala y analizar la forma en que se manifiestan. Hemos centrado nuestra atención en el mito como discurso mítico –simbólico–, contribuyendo de esta forma a llenar un vacío empírico en los estudios críticos sobre la literatura quintralesca.

Para cumplir con el objetivo propuesto nos hemos planteado tres preguntas acerca de la configuración de las estructuras simbólicas; las dos primeras se centran exclusivamente en el corpus primario y la tercera aborda la comparación entre el corpus primario y el secundario. Todo nuestro análisis está articulado a partir de la teoría del estructuralismo figurativo, teniendo como base estructural la aventura del viaje heroico y los ciclos de la Gran Diosa que nos han permitido comprobar la consolidación del mito literario de la Quintrala. La estructura mítica del viaje heroico ha servido para exponer la diacronía que presentan los mitemas heroicos del relato de *TNC* y la sincronía de los mitemas quintralescos en ambos corpus. Los ciclos de la Gran Diosa vienen a reforzar la estructura del viaje del héroe, pues marcan que esta aventura heroica de la Quintrala difiere de la aventura clásica del héroe, cuyo propósito es alcanzar la inmortalidad en el proceso de iniciación; la Quintrala sufre una transformación mediante la adquisición de los atributos de la Gran Diosa durante su travesía heroica.

En términos generales, el análisis confirma nuestra hipótesis al permitirnos concluir que existe un quiebre entre *TNC* y las novelas que conforman el corpus secundario. La ruptura entre ambos corpus viene dada por un cambio en las estructuras simbólicas. Esto quiere decir que el arquetipo de la Gran Diosa, el cual sustenta el mito de la literatura quintralesca y su simbología es recreado en *TNC* desde una constelación de símbolos opuesta a la que presenta el corpus secundario. A pesar de que todas las novelas se adhieren al hipotexto, en cuanto que los mitemas quintralescos, que constituyen el denominador común de ambos corpus, continúan reproduciéndose en todas las obras en mayor o menor medida hemos podido constatar que sufren cambios sustanciales en *TNC*, por lo que hemos podido concluir que hay una clara diferencia de carácter ideológico entre ambos corpus.

Concretamente, mostramos la transfiguración del personaje quintralesco en *TNC* a través del recorrido del viaje heroico del personaje, que se consolida en el rito de paso que experimenta la protagonista, transformándola tanto interior como exteriormente, algo que no se ha observado en novelas ante-

riores. Ese cambio observado tiene relación con el continuo énfasis del tema indígena, lo que evidencia el mitema propio de *TNC*. Este mitema trata sobre el protagonismo que asume la cultura indígena, lo mestizo y lo femenino; tres cuestiones que, a su vez, se ligan a las descripciones y las caracterizaciones que realiza la protagonista de sí misma, del mundo indígena y de las voces marginadas. Este mitema propio de *TNC* se refuerza mediante la adopción de las características de la Gran Diosa en sus aspectos positivos de mujer sabia, luchadora, resguardadora de cultura que adquiere la protagonista y que le proporcionan la facultad de apropiarse de su propia historia, lo cual se percibe por tratarse de una narración autodiegética.

Asimismo, *TNC* crea un universo ficcional en que se presentan los mitemas quintralescos, tales como: el parricidio, el asesinato del amante, la relación de Catalina con la servidumbre, entre otros, que el lector reconoce de la tradición literaria quintralesca. Ahora bien, al ser narrados autodiegéticamente estos mitemas quedan transformados, pues desde la perspectiva de la narradora se reconoce y se reivindica la cultura indígena, lo que conlleva la aceptación y el empoderamiento de su mezcla étnica y cultural, dejando en claro que el futuro de aquella sociedad en la que vive no le pertenece al europeo, sino al linaje mestizo, tema que converge en el mitema propio de *TNC*: el mito de la Quintrala en el siglo XXI se corrobora justamente mediante el empleo que hace la protagonista de la escritura, la que consideramos como el retorno cíclico que realiza el personaje para reintroducirse en la historia literaria chilena y la historia chilena.

La simbología que manifiesta *TNC* se inclina principalmente hacia las estructuras místicas y sintéticas cuando la protagonista se describe y se percibe a sí misma y a su entorno indígena, mientras que las imágenes diurnas caracterizan las representaciones que encarnan personajes y sucesos europeo-español-coloniales. Esta estrategia de Frías hace que la protagonista se perciba desde la perspectiva de la voz marginada de mujer e indígena, por eso *TNC* representa una ruptura con las estructuras simbólicas que han predominado en la representación quintralesca anterior. Así, podemos concluir que este mitema discrepa en relación con el corpus secundario constituyéndose en el aporte de estas novelas de Frías a la literatura quintralesca.

Atendiendo a la pregunta de investigación sobre las diferencias y similitudes entre el corpus primario y el secundario, detectamos otros cambios. La primera alteración viene dada por un empoderamiento de la protagonista de *TNC* debido a que, por un lado, surge el uso exclusivo de la narración autodiegética que no se da en el corpus secundario. Vidal y en especial Valdivieso emplean un narrador autodiegético; en Vidal el narrador autodiegético hace un uso que se inclina hacia el régimen diurno, mientras que en Valdivieso la narradora usa la simbología nocturna al referirse a sí misma y al mundo de lo marginado, pero ninguna de las dos rompe con el discurso hipotextual. Por otro lado, un segundo cambio surge a partir del empleo de la intertextualidad; la narradora de *TNC* se vale de extractos textuales prove-

nientes tanto del hipotexto como de algunas de las novelas del corpus secundario, pero en vez de usar estas citas –casi textuales–, en las que la protagonista es caracterizada de una forma peyorativa, las subvierte en su favor para que cumplan la función de reivindicar su propia historia; al mismo tiempo, el empleo de este recurso intertextual fortalece la continuidad del mito.

Otra diferencia que se marca entre los corpus viene dada por las caracterizaciones de las mujeres. Tanto las mujeres de la familia Lisperguer como las mujeres étnica y culturalmente divergentes adoptan una posición significativa, relevante y valiosa en la narración de *TNC*, pues son recuperadas en sus rasgos culturales y religiosos, gracias al cambio de simbología desde donde son interpretadas estas otredades marginadas. De este modo la imagen de la bruja se revierte en *TNC* para convertirse en atributos vinculados a un legado cultural de la protagonista.

Lo mismo ocurre con el mitema de la *femme fatale*, el cual también sufre una alteración considerable en *TNC* respecto del corpus secundario. En *TNC*, Catalina rompe con la encarnación de la *femme fatale*, mitema con carga diurna en Vicuña Mackenna, en Petit y en Vidal, personificación que proyecta el aspecto negativo del arquetipo de la *Magna Mater*. Esta imagen de la *femme fatale* que ha encarnado la Quintrala sigue apareciendo, pero es trasladada a otro personaje de la fábula de *TNC*, Bettina. Así, la configuración de la *femme fatale* da paso a la preponderancia de los atributos positivos de la Diosa Blanca que la protagonista adquiere en la primera parte de la estructura heroica de la fase de *separación* y que continuará adoptando en las siguientes fases de *iniciación* y *retorno*. Esto indica que la historia plantea una nueva interpretación de la protagonista, pero sin desviarse de los rasgos elementales de la historia propuestos por el hipotexto. De esta manera, comprobamos que en *TNC*, al desplazar la carga semántica que posee la figura de la *femme fatale* hacia otro personaje, la protagonista se libera asumiendo un papel distinto que ya no proviene del hipotexto. Así, *TNC* desarticula al personaje al despojarlo de la polarización que se emplea en el corpus secundario para retratarlo.

En comparación con el corpus secundario, *TNC* hace un uso extendido y continuo de la simbología nocturna, lo que muestra y resalta a Catalina como un personaje transgresor, quien al relatar su propia historia se encarga de dar otra perspectiva de su vida y de su comportamiento. En *TNC*, Catalina es la joven que va en busca de su identidad tratando de encontrar una alianza permanente con el mundo exterior polarizado por las diferencias sociales y culturales de dos visiones de mundo diferentes, pero que se conjugan en la protagonista, de ahí que su actuación estará condicionada a moverse entre polos y dependerá de las circunstancias y el contexto. Todo el proceso que vive Catalina durante su viaje heroico (*separación-Diosa Blanca, iniciación-Diosa Roja y retorno Diosa-Negra)* se relaciona con una indagación con respecto a su propia identidad y a la posición que le corresponde ocupar en el mundo que la rodea. Aquí se revelan tanto las vacilaciones propias de su

edad como las relacionadas con su mestizaje. Catalina encarna ese otro distinto, porque se reconoce en su herencia indígena más que en el legado español que representa su padre. Así, sus acciones quebrarán con las estructuras morales y religiosas arraigadas en la cultura colonial; las reglas y las normas que han regido al personaje, dentro y fuera de su hogar, serán cuestionadas a lo largo de la aventura.

Observamos que Vicuña Mackenna y Petit siguen una misma línea en las caracterizaciones de los mitemas quintralescos que se inclinan hacia la simbología diurna. Valdivieso usa tanto símbolos diurnos como nocturnos, inclinándose hacia lo nocturno; Vidal y El Inquisidor incorporan ambos regímenes, pero propenden hacia la simbología diurna.

De este modo, las caracterizaciones que aparecen en el texto de Vicuña Mackenna y en parte del corpus secundario –especialmente Petit– marcan una diferencia discursiva al contrastarlas con *TNC* dejando a la luz un quiebre entre el corpus primario y secundario. Las obras vicuñamackennistas muestran una tendencia hacia la simbología del régimen diurno –heroicas o esquizomorfas–. En la literatura vicuñamackennista predominan las imágenes patriarcales asociadas a las proezas y los actos masculinos, simbología diairética, espectacular y ascendente y la figura de la mujer se muestra dicotomizada, pues se toma como referente la figura demonizada de Catalina en relación con la figura virginal de otros personajes (la hermana, amigas, entre otras), por lo que se observa la dominancia de símbolos teriomorfos, catamorfos y nictormofos. Luego, en la novelística del siglo XX y XXI, encontramos que la simbología está entrando en una transición; siguen habiendo imágenes misóginas, pero surgen las voces marginadas, especialmente en Valdivieso, a la que le sigue Vidal. Finalmente, en *TNC* ocurre un cambio en la forma de expresar la figura femenina, la cual aparece empoderada desde varias perspectivas tales como la socio-cultural y la económica, además de exponer preponderantemente las representaciones socio-culturales de lo indígena y lo mestizo, que la protagonista destaca y con las que se identifica conscientemente.

Siguiendo con nuestro razonamiento, la novela de Petit se encuadra en el extremo representativo de la novela vicuñamackennista, pues recrea la misma simbología a la que apela Vicuña Mackenna en su ensayo histórico, por lo que la tendencia en su discurso se inclina hacia la simbología diurna, según la cual la Quintrala es bruja y *femme fatale*: simbología generada desde imágenes diurnas teriomorfas, catamorfas y nictomorfas, fuertes y marcadas. A estas se opone la simbología heroica, pues los hombres en esta novela vicuñamackennista representan el bien y las buenas intenciones que se manifiestan en los personajes masculinos: el padre de Catalina y el sacerdote fray Figueroa en Petit y en el ensayo de Vicuña Mackenna.

Vidal, por su parte, ya presenta una suerte de transición, porque aunque en esta novela la Quintrala se presenta en su configuración de bruja, aquí uno de los hombres responde a un rol transgresor, puesto que aparece mati-

zando el discurso masculino, representado por la simbología diurna-heroica –propia del discurso vicuñamackennista–; asimismo y en cierta medida, la Quintrala de Vidal, en los pasajes en que el discurso se transmite a través de una narradora autodiegética, matiza sus propios actos. Así, por ejemplo, de Vidal surge el mitema modificado del nombre (apodo) de Catalina, que será repetido en *TNC*.

La novela de Valdivieso es la que crea el primer quiebre sustancial con la escritura del hipotexto. Esta obra es la primera que aborda el relato de la Quintrala utilizando el régimen nocturno de las imágenes místicas. Valdivieso contrapone este conjunto de símbolos a las imágenes diurnas creadas por el hipotexto y repetidas por la literatura vicuñamackennista. De este modo, Valdivieso vincula, positivamente, la representación de la Quintrala con el proceso de fundación nacional, asociado a la mezcla cultural, social y étnica: aquí la alteración viene dada, como en *TNC*, por la presencia de un narrador autodiegético, mientras que el discurso vicuñamackennista lo encarna el "dicen que". Valdivieso se caracteriza por un personaje contestatario, que da voz a los marginados de la Historia. Esta protagonista expresa su malestar frente al mundo patriarcal que la somete y en el que ella carece de poder y derechos. No obstante, la obra pierde peso, ya que, a pesar de la justificación de sus actos y la denuncia y crítica social que realiza, el personaje presenta finalmente una sumisión a las normas y reglas que le impone la sociedad colonial, integrándose –al final de su confesión– a aquellos parámetros patriarcales que confiesa desdeñar, con lo que en algún grado sigue en la misma línea del hipotexto.

Según hemos podido comprobar, en *TNC* la Quintrala despliega facetas personales nuevas y más transgresoras que en Valdivieso, pues el personaje narrador de *TNC* cuenta su historia como una forma de preservar su tiempo para la posteridad, rememorando el conocimiento que se perdió con la desaparición de su pueblo picunche y la obligación que ella tiene de cumplir con la transmisión cultural, lo cual proporciona un giro ideológico en la literatura quintralesca. En esta nueva forma de narración, Catalina asume también un rol predominante desde los atributos de la Diosa Negra, componente novedoso en las novelas quintralescas aparecidas hasta la fecha.

TNC repite los mitemas quintralescos ya conocidos que atraviesan la historia del personaje, pero genera cambios al cuestionarlos, modificarlos y reconstruirlos. Asimismo, elige nuevos momentos del hipotexto y de las obras del corpus secundario para recrearlos, desarrollarlos e integrarlos a la narración. De esta forma, procura la continuidad del mito mediante la utilización de los momentos distintivos del personaje, pero alterándolos. Así, la estructura mítica del viaje heroico en conjunción con los ciclos del arquetipo de la Gran Diosa, fortalece la diégesis de *TNC*, porque da cuenta de una protagonista-heroína que no encontramos en ninguna de las novelas del corpus secundario. Catalina, investida con las propiedades de una heroína-diosa cumple con la hazaña de reivindicarse y reivindicar los derechos de su tribu

picunche, siendo esta la personificación de un héroe guerrero y hasta cierto punto, también redentor, pues renueva un ciclo.

De esta manera, a diferencia de los postulados de Bunting Karr-Cornejo (2011), Figueroa Vázquez y González Soto (2007), Agurto *et al.* (2003), y Cuadra (1999), que postulan la existencia de una diferenciación entre el personaje histórico y el mítico, concluimos que la Quintrala se sigue perpetuando como un personaje mítico en la literatura. Esto debido a que los mitemas quintralescos siguen presentes, además de evidenciar la incorporación de nuevos elementos provenientes del hipotexto y de obras anteriores. Estas particularidades consolidan el discurso mítico sobre el personaje que, junto al cambio en la simbología, transforman las estructuras simbólicas del discurso sobre el mito de la Quintrala, pues en *TNC* se evidencia un propósito trascendental que asume Catalina durante este recorrido iniciático: primero, un reconocimiento y una reivindicación de la cultura indígena, aspecto que no se presenta en el corpus secundario, con cierta excepción de Valdivieso y, segundo, una introspección para reconocerse en su diferencia cultural y asumir una responsabilidad con respecto a esta nueva revelación personal que desemboca en la aceptación de su particular raigambre mestiza.

Así, de acuerdo con nuestra hipótesis, en esta investigación hemos comprobado que existe una continuidad del mito de la Quintrala que viene dado por una transformación, un reposicionamiento y una reorientación de las estructuras simbólicas que diferencian el corpus primario del secundario. Las estructuras simbólicas que presenta *TNC* la siguen perpetuando como una figura mítica, atemporal y ahistórica, fundadora del mestizaje chileno; puesto que la función de este mito viene a responder a interrogantes primordiales de la fundación social, cultural y étnica del pueblo chileno, es decir, manifiesta una suerte de relato de creación histórica –no cosmológico– al mismo tiempo que tiene una intención ejemplificadora y formadora. La Quintrala, al reelaborarse en un mito literario, se convierte en un discurso polisémico, de significaciones sociales y culturales en la sociedad chilena; relato mítico que conforma un cuerpo simbólico que ha sido gestado a través de su trascendencia histórico-literaria. *TNC* implica una transformación del personaje, sin embargo, en ella continúan observándose los elementos constitutivos y reconocibles de la historia y de la figura quintralesca. Todos estos atributos, hechos y relaciones, que son parte integral del engranaje que representan las estructuras del viaje heroico y los ciclos de la Gran Diosa, constituyen una transformación de las estructuras simbólicas. Estas, que se gestan a partir del texto fundador vicuñamackennista, se subvierten en *TNC*, pues los enunciados valórico-morales, las normas y los prejuicios del historiador Vicuña Mackenna son cuestionados, aunque el hipotexto como tal no deja de estar presente en Frías, lo que no podría ser de otro modo pues son los rasgos que hacen al mito de la Quintrala culturalmente reconocible.

Por último, debemos manifestar que el relato quintralesco no ha agotado su fuente de interpretaciones. En este trabajo incluimos algunas de las nove-

las que se han escrito sobre el personaje, pero existen otros trabajos literarios, cinematográficos, teatrales, televisivos e, incluso, periodísticos que pueden ser investigados de forma multidisciplinaria y transversal. Queda pendiente la labor de continuar explorando el mito quintralesco, mito del imaginario social y cultural chileno que no se deja abarcar en su continuo potencial de crear nuevos significados relacionados con la interpretación de la identidad chilena.

Sammanfattning

El mito de la Quintrala: estructuras simbólicas en dos novelas de Gustavo Frías (*Myten om La Quintrala: symboliska strukturer i två romaner av Gustavo Frías*) har som syfte att undersöka hur symboliska strukturer i myten om La Quintrala ter sig från ett hermeneutiskt och symboliskt perspektiv i ett antal romaner (*Vid. infra* Korpus, Teori och Metod) om denna chilenska urgestalt. Med detta perspektiv tolkar man en litterär text som om den vore en *sermo mythicus*, det vill säga en myt, där man måste ha i åtanke det sociala och kulturella sammanhanget där texten uppkommer. Å andra sidan, vill denna studie fylla ett empiriskt tomrum beträffande studien av La Quintrala, eftersom de kritiska texterna som har studerat dessa litterära verk till dags dato inte har fördjupat sig i att analysera vad som är kärnan i berättelsen om La Quintrala, dvs. dess mytiska drag. Därav relevansen av denna studie.

Korpus

Avhandlingen består av en primär och en sekundärkorpus. Den primära korpusen består av Gustavo Frías' romaner om La Quintrala: *Tres nombres para Catalina: Catrala* ([2001] 2008) och *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío* ([2003] 2008) (framöver förkortat *TNC*). Dessa romaner kommer att jämföras med romanerna som utgör vår sekundär korpus, som består av den historiska essän av Benjamin Vicuña Mackenna, *Los Lisperguer y la Quintral*a ([1877] 1944), vilken också utgör hypotexten i vår analys. Därutöver ingår i sekundärkorpusen följande romaner om den mytiska figuren: *La Quintrala* av Magdalena Petit ([1932] 2009), *Maldita yo entre las mujeres* av Mercedes Valdivieso (1991), *Oro, veneno y Puñal* av Virginia Vidal (2002) och *El Inquisidor, un origen para la leyenda* (2008) av Gustavo Frías.

Alla dessa romaner, inklusive den historiska essän (se nedan), har valts för att var och en utgör viktiga bidrag för att utforma myten om av La Quintrala i litteraturen. Den historiska essän tillhör det liberala politiska projekt vars syfte var att lägga grunden för den nya nationen och skapa en nationell identitet. I Vicuña Mackennas verk fungerar La Quintrala som en "syndabock", eftersom hon representerar en tid och ett kvinnobeteende som förkastats i uppbyggandet av den nya nationella identiteten under denna tid av politisk, ekonomisk och social självständighet. På så vis lägger Vicuña Mackenna grunden för att den muntliga berättelsen om den här kvinnan, som redan förekommer under kolonialtiden, förs vidare från den muntliga

traditionen till den skrivna texten. Petits verk, som utgör en kanonisk text eftersom att den används som skolmaterial än idag, upprepar diskursen som påbörjades av Vicuña Mackenna.

Det året som Chile påbörjar sin resa tillbaka till demokratin, ger Mercedes Valdivieso ut sin roman *Maldita yo entre las mujeres* (1991). Verket framhäver den tidens feministiska anda och ursprungsbefolkningens anspråk. Detta syns tydligt i de litterära strategierna som författaren använder sig av för att återberätta La Quintralas historia, i form av en autodiegetisk berättare som tar en jämlik plats gentemot den heterodiegetiska berättaren –som utgörs av Vicuña Mackennas diskurs–, samt framträdandet av utanförskapets röster som i tidigare verk har blivit nedtystade. *Oro, veneno y puñal* av Virgina Vidal (2002) använder en liknande strategi då den inför både en autodiegetisk och en heterodiegetisk berättare. Dock beskrivs La Quintrala mest från den heterodiegetiska berättarens perspektiv där de onda dragen dominerar beskrivningarna, precis som hon alltid porträtterats i den litterära traditionen. Slutligen återberättas myten om La Quintrala med den hypotextuella diskursen åter i Gustavo Frías verk, *El Inquisidor, un origen para la leyenda*, ett verk menat att berätta mytens ursprung. I romanen är det El Inquisidor –inkvisitorn– som berättar och trots att La Quintrala inte är huvudfigur, presenteras hon som en figur som utövar kraft, makt och auktoritet i Santiagos koloniala samhälle.

Forskningsläget

I detta avsnitt presenteras de kritiska arbeten som har studerat de olika litterära verken i vår korpus utifrån frågor som bl. a. berör etnicitet, makt, genus och nationell identitet. Jag redogör för de specifika kritiska studierna gjorda av Cuadra (1999), Bunting Karr-Cornejo (2011), och i mindre omfång, arbeten gjorda av Figueroa Vázquez och González Soto (2007) och Agurto Manzor *et al*. (2003). Dessa kritiker har analyserat både primär korpusen –mindre studerat hittills– och sekundär korpusen. De litterära verken anpassar sig till förutsättningar som gäller när verket ifråga skrevs, varför dessa texter kommer att vara påverkade av olika litterära genrer, såsom den historiska romanen och den nya historiska romanen som litteraturen om La Quintrala skriven under nittiotalet och framåt tillskrivs. Dessa forskningsarbeten har bekräftat en brytning mellan litteraturen som följer spåren efter vår hypotext och den som är skriven efter 1990, samt bidragit med en klassificering av verken som delas in i en "mytifierande" och en "avmytifierande" narrativ, som främst Bunting Karr-Cornejo (2011) har bidragit med. Cuadra (1999) benämner enbart den litteratur skriven av kvinnor (Petit, Arratia och Valdivieso) som avmytifierande. Dessa författare – Cuadra (1999) hänvisar dock enbart till Valdivieso– drar som slutsats att de litterära verken skrivna efter 1990 har för avsikt att åt skilja den historiska respektive den mytiska figuren. Baserat på författarnas resonemang kring myten om La Quintrala, samt de kritiska verk som granskar de litterära texterna, menar jag att berät-

telsen om La Quintrala inte har utforskats som myt och det är detta empiriska tomrum som jag avser att fylla med denna avhandling.

Frågor och hypotes

Med avsikt att undersöka hur de symboliska strukturerna gestaltas i myten om La Quintrala ställer jag mig följande forskningsfrågor:

1) Vilka är de symboliska strukturerna i myten om La Quintrala som återfinns i *Tres Nombres para Catalina: Catrala* (2008) och *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío*?
2) Hur framställs de symboliska strukturerna i myten om La Quintrala i *Tres Nombres para Catalina: Catrala* (2008) och *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío*?
3) Vilka är likheterna och skillnaderna i dessa symboliska strukturer i primära korpusen (*Tres nombres para Catalina*) jämfört med de som återfinns i sekundärkorpusen (*Los Lisperguer y la Quintrala*, *La Quintrala*, *Maldita yo entre las mujeres*, *Oro, veneno y puñal* och *El Inquisidor, un origen para la leyenda*)?

Min hypotes är att den myt som bildats genom olika litterära texter (och som jag analyserar i min sekundärkorpus) kvarstår i *TNC*, samtidigt som det sker en transformation, en ompositionering och en omorientering av de symboliska strukturerna i vår primär korpus i jämförelse med vår sekundärkorpus. Detta innebär att när det sker en förvandling av arketypen Den Stora Modern (*Vid. infra* Teori och metod), som dominerar litteraturen om La Quintrala, och i de symboler som karakteriserar myten om La Quintrala, samt genom att skapa nya 'mytem' i *TNC*, skapas en ompositionering av La Quintralamyten i förhållande till traditionen. När myten redovisas utifrån en ny symbolism förändras följaktligen tolkningen av karaktären i den historiska, sociala och kulturella nutiden. Detta medför ett nytt sätt att beskriva och tolka La Quintrala. Förändringen i de symboliska strukturerna kopplas samman till en förändring i Moderarketypen och de symboler som förekommer i La Quintralas 'mytemet' och som i sin tur återkopplas till arketypen. Denna arketyp associeras också till uppkomsten av *TNC*s eget 'mytem', som uppenbarar sig i hjälteresan (*Vid. infra* Teori och metod), därvid stärkts förändringen i de symboliska strukturerna i myten om La Quintrala genom hjälteresans mytiska struktur.

Teori och metod

För att genomföra min analys har jag valt *den figurativa strukturalismen*[136] (Durand: 2005) samt två mytiska strukturer: Campbells hjälteresa (Cf. Campbell: 2008) och Den Stora Gudinnans tre cykler (Cf. Neumann: 2015, Conway: 2016, Raphael: 1999):

Jag har valt den figurativa strukturalismen för att analysera båda mina korpusar. Denna teori har sitt ursprung i verket *Det imaginäras antropologiska strukturer* (*The anthropological structures of the imaginary*) av Gilbert Durand som använder sig av två metoder: *mytkritiken* –mythocriticism– som analyserar en litterär text i enlighet med hur man analyserar en myt, och *mytanalysen* –mythoanalysis– som studerar de dominanta myterna som uppstår i en kultur och under en specifik period. Jag kommer enbart att använda mig av *mytkritiken* i min analys. Durands teori har sin grund i den mänskliga föreställningsförmågan som han kallar "de antropologiska strukturerna" (Cf. Durand: 2005). Dessa strukturer utgör ett kraftsystem omfattande alla uttryckssätt av symboler som definierar och fastställer *imaginariet* –the imaginary–, det vill säga det föreställningsbara. I detta arbete benämner jag dessa strukturer som symboliska strukturer. De symboliska strukturerna innefattar bilder –images–, symboler och arketyper som framför en innebörd i en bestämd kontext och har ett symboliskt syfte: i mitt fall handlar det om mina korpusar, eftersom dessa romaner fångar in författarens egna föreställningar om La Quintrala. De symboliska strukturerna omfattar och bygger upp den mytiska diskursen –*sermo mythicus*– som jag analyserar i mina texter. Durand har sorterat imaginariet i två kategorier: 1) *Dagens ordning* – Diurnal Order– där de heroiska strukturerna bestående av de *uppstigande* – ascensional–, *spektakulära* –spectacular– och *genomträngande* –diæretic– symbolerna samexisterar i opposition till det Durand kallar för *Tidens Ansikten* –The Faces of time– som omfattar de *teriomorfiska* – teriomorphic–, *nyctomorfiska* – nyctomorphic– och *catamorfiska* – catamorphic– symbolerna. 2) *Nattens ordning* –Nocturnal Order– som inrymmer den *mystiska* strukturen med *inversion*- och *intimitets*symbolerna samt den *syntetiska* strukturen som innehåller de *cyckliska* och de *rytmiska* symbolerna, som även omfattar *progressmyter*. Denna klassificering kommer att hjälpa oss att identifiera 'mytemen', dvs. de minsta beståndsdelarna av en myt som alstrar betydelse och som dyker upp upprepade gånger genom berättelsen. 'Mytemen' innehåller hela spektrumet av symboler som definierar den mytiska diskursen.

Jag använder även Joseph Campbells mytiska struktur om hjälteresan som beskrivs i hans bok *Hjälten med tusen ansikten*. Med hjälp av den här strukturen, som är indelad i tre faser (Avfärd, Invigning och Återkomst), har jag

[136] Jag kommer att skapa egna benämningar på Durands begrepp och kommer att hänvisa till de engelska begreppen eftersom det inte finns några översättningar av Durands teori på svenska.

spårat både ‘mytemen’ och symbolerna som förekommer i båda mina korpusar. Denna struktur redogör för de heroiska ‘mytemen’ som tillhör själva strukturen. Hjälteresan utmärker sig för ett rörelsemönster som redovisar både den diakroniska och den synkroniska berättelsen. Jag tillämpar enbart det diakroniska rörelsemönstret på vår primära korpus, och det synkroniska rörelsemönstret, som betonar La Quintralas ‘mytem’, appliceras på båda korpusarna där jag urskiljer symbolernas innebörd.

Slutligen använder jag Den Stora Gudinnans cykler: Den Vita Gudinnan, Den Röda Gudinnan och Den svarta gudinnan (Cf. Neumann, 2015; Conway, 2016; Raphael: 1999). Dessa cykler motsvarar de tre faserna i hjältens resa på följande sätt: Avfärd-Den Vita Gudinnan, Invigning-Den Röda Gudinnan och Återkomst-Den Svarta Gudinnan. Medan den heroiska strukturen visar ett diakroniskt rörelsemönster som La Quintrala genomgår under den här resan, påvisar Den Stora Gudinnans cykler en förvandling i La Quintralas karaktär som införlivar Den Stora Gudinnans attribut under resan. Den Stora Gudinnans cykler har lagts till för att den symbolisk-arketypiska strukturen är det som styr litteraturen om La Quintrala. Både hjälteresan och dess diakroniska ‘mytem’, La Quintralas synkroniska ‘mytem’, samt Den Stora Gudinnans arketyp och dess cykler kommer att tolkas genom den figurativa strukturalismens symbol-klassificering.

Arbetsmetoden innebär att identifiera och lyfta fram de symboliska strukturerna med hjälp av mytkritiken och andra hjälpmedel, såsom symboliska lexikon och andra bibliografiska källor. På så sätt reder denna studie ut beståndsdelar som utformar varje skede i myten om La Quintrala och dess symboliska strukturer, samt påvisar skillnader och likheter mellan våra korpusar, därigenom kan jag också se Frías nya förändringar och tillägg i *TNC* i förhållande till den litterära traditionen om denna fiigur.

För att underlätta identifieringen av de olika beståndsdelarna i myten om La Quintrala har jag anpassat den mytiska strukturen om hjälteresan till mitt arbetes egna förutsättningar, av den anledningen utelämnar jag vissa av de heroiska ‘mytemen’ i detta arbete. Andra ‘mytem’ har blivit anpassade med hjälp av andra teoretiker som har omformulerat vissa aspekter och omtolkat hjälteresan (Cf. Vogler: 2007 och Villegas Morales: 1978). Denna anpassning underlättar och tydliggör uppställningen och uppvisningen av både de heroiska ‘mytemen’ och La Quintralas ‘mytem’ samt de symboler jag har kunnat upptäcka. Arbetet har tre mytemkategorier: den första består av de heroiska ‘mytemen’ som hör ihop med hjälteresans tre faser (se ovan). Den andra utgörs av La Quintralas ‘mytem’ och den tredje kategorin behandlar enbart *TNC*s eget ‘mytem’. Detta ‘mytem’ spänner över hela hjälteresan. Samtliga ovan nämnda ‘mytem’ analyseras i det diakroniska och det synkroniska rörelsemönstret i enlighet med den ordningen som hjälteresan visar.

Analysen

Detta avsnitt omfattar tre komparativa analyskapitel där jag studerar händelser och särdragen som La Quintrala är känd för, dvs. 'mytemen' i primär- och sekundärkorpusen.

Det första analyskapitlet, "Avfärden, Den Vita Gudinnans äventyr", analyserar den första fasen av hjälteresan relaterat till den första cykeln av Gudinnan och utgörs av sex heroiska 'mytem' (nedan i kursiv). Avfärden består av *den vardagliga världen* (Cf. Vogler: 2007) som berättar om livet i Santiago under kolonialtiden och som även refererar till det första av La Quintralas'mytem': kriget i Arauco. Därefter följer *födseln* som handlar om omständigheterna kring en hjältes förutbestämda öde, i detta fall La Quintralas. Till *födslen* anknyts trolldomen. Samtidigt, till häxerianklagelserna som hon har utsatts för hör också hennes omättliga sexualitet vilket förknippar henne med en *femme fatale*. Till trolldomen förknippas också andra karaktärer runt henne såsom hennes mostrar, farmor och vissa betjänter och samtliga analyserats noggrant. Under rubriken *kallelsen till äventyret* behandlas huvudpersonens sexuella uppvaknande och hennes sökande efter en egen identitet. Detta 'mytem' utgör inledningen äventyret att bli kär. I *den övernaturliga hjälpen* beskrivs tre figurer som La Quintrala har ett känslomässigt band till mormodern, farmodern och indianen Huancamán; alla tre kommer till hennes undsättning när det behövs under resans lopp. I *färden över den första tröskeln* porträtterats La Quintralas slav som "tröskelns väktare" men även som "mördaren" i 'mytemet' om hennes älskares mord som jag placerat under det här heroiska mytemet. Till sist, i *valfiskens buk* framkommer för första gången *TNC*s 'mytem' "*Taki Onkoy*", samt två 'mytem' som handlar om labyrinten, anpassade efter Villegas Morales (1978) bearbetning. Dessa är: "Taurogidors labyrint" och "Rännorna, *maze* föreställningen". I den här fasen visas La Quintrala som en tonåring som vaknar till det vuxna livet som innebär ett uppvaknande till sexualiteten och ett sökande efter den egna identitet sprungen ur hennes säregna etniska och kulturella blandning.

Det andra analyskapitlet, "Invigningen: Den Röda Gudinnan, den indianska matrisen", avser att visa hjälteresan i kombination med Gudinnans andra cykel, Den Röda Gudinnan, för att tydliggöra hur de symboliska strukturerna återges. Detta kapitel består av sju heroiska 'mytem': *resa till den andra världen*, är anpassad efter Villegas Morales (1978). Sedan följer *prövningarnas väg* som redogör för La Quintralas passagerit. Passageriten utgör den framstående och säregna delen av *TNC*s 'mytemet' och är relaterat till hennes indianska arv. *Mötet med gudinnan* och *nedstigning till helvetet* – det sistnämnda taget från Villegas Morales (1978)– behandlar ytterligare aspekter om det indianska arvet. *Försoningen med fadern* porträtterar de manliga figurerna, kolonisatörerna, och hur dessa utgör hinder som La Quintrala måste övervinna; här ingår ett av La Quintralas 'mytem' om hennes vision om en ny världsordning där indianerna får en jämlik plats i förhållande till kolonisatörerna. *Upphöjelsen* berör La Quintralas inkarnation av Den Röda Gudinnan då hon förvärvar Gudinnans attribut. Slutligen i *den*

yttersta gåvan behandlas La Quintralas bortrövande och bröllop, vilket ännu en gång understryker hennes indianska arv; det finns ytterligare tre heroiska 'mytem' som handlar om maken, det ofödda barnet och hennes namn. Det här sistnämnda innebär att hon tar i anspråk sitt namn som en gåva från Den Stora Gudinnan, därav anses det här 'mytemet' som en del av *TNC*s 'mytem' eftersom det tillhör en del av initiationsriten. I den här fasen gestaltas La Quintrala som den mogna beskyddande, vaktande, återställande kvinnan som återupprättar sitt indianska arv. Denna bild av La Quintrala skiljer sig radikalts från den negativa *femme fatale* som har porträtterats i sekundärkorpusen. När La Quintrala återkommer från den här fasen av hjälteresan uppfattar hon sig själv som en medveten kvinna, redo att uppfylla sitt öde som en manifestation av Gudinnan. Hon känner ett socialt och kulturellt ansvar gentemot den indianska världen som hon axlar när hon återkommer till den koloniala värld hon tillhör.

I det tredje och sista analyskapitlet, "Den Svarta Gudinnans återkomst", inkarnerar La Quintrala Den Svarta Gudinnan. Det här kapitlet behandlar enbart två heroiska 'mytem', *herre över de två världarna* och *frihet att leva*. Dessa två 'mytem' utgör uttryck för den sista fasen av hjälteresan, Återkomsten, och sammanställer *TNC*s egna 'mytem' genom att La Quintrala skriver sin egen historia men därmed även alteritetens, d.v.s. indianernas, mestiserna och kvinnornas röst – *herre över de två världarna*– gör sig hörda i hennes berättelse. I *frihet att leva* erkänner och återupprättar La Quintrala sitt indianska påbrå. La Quintrala återvänder från sin resa i berättelsen men återvänder även till livet för att förmedla en ny version av sin egen historia.

Analysen av alla dessa 'mytem' har som syfte att besvara forskningsfrågorna om förekomsten av symboliska strukturer, hur dessa framställs och vad det är för skillnader och likheter mellan dessa symboliska strukturer i respektive korpusar.

Slutsatser

I detta kapitel besvaras huvudsyftet med avhandlingen som har varit att identifiera hur de symboliska strukturerna i en sammanställning av romaner skildrar myten om La Quintrala, samt att analysera hur dessa symboliska strukturer framställs. Jag kan konstatera att i *TNC* förändras de symboliska strukturerna i La Quintralas 'mytemen' som förstärks av berättelsens heroiska 'mytem'. För att besvara mina frågor (*Vid. supra* Frågor och hypotes) har jag plockat ut och brutit ned de heroiska och La Quintralas 'mytemen' och redogjort för likheter och skillnader i de symboliska strukturerna i respektive korpus. Dessutom har jag konstaterat att *TNC* visar ett eget 'mytem' som är närvarande i hela den diakroniska berättelsen, och i delar av den synkroniska, d.v.s. i både de heroiska 'mytemen' och i La Quintralas egna 'mytem'. I stora drag har jag bekräftat min hypotes som gick ut på att det fanns en brytning mellan *TNC* och den sekundärkorpusen. Detta sker genom en förändring i de symboliska strukturer som föreligger i myten om La Quintrala. Det innebär att Den Stora Gudinnans arketyp och dess symboler som

all litteratur om La Quintrala bygger på, förändras och La Quintralas skildras eftertryckligen från *Nattens ordning*, d.v.s. att *TNC* använder sig av de mystiska och syntetiska symbolerna för att porträttera huvudpersonen.

Jag kan således fastställa att det finns en skillnad i de symboliska strukturerna mellan hypotexten och romanerna i båda korpusarna. Jag kan visa att den dominerande symboliken i både Vicuña Mackennas essä och Petits roman lutar sig tydligt mot *Dagens ordning*. I dessa texter porträtterats La Quintrala utifrån de *teriomorfiska* (häxan, *femme fatale*), *catamorfiska* (moralens kränkare) och *nyctomorfiska* (sataniska drag, djävulspakt) symbolerna. Däremot tillhör den heroiska strukturen (bestående av de *uppstigande*, de *spektakulära* och de *genomträngande* symbolerna) männen i båda texterna (den modiga och store krigaren, den lydiga mannen mot Gud, kyrkan och de sociala principerna). Detta kompletteras med användningen av den heterodiegetiska berättaren som avgör hur La Quintrala uppfattas. I Valdivieso återfinns både *Dagens ordning* och *Nattens ordnings* symbolik med en övervikt mot *Nattens ordning* där den *mystiska* strukturen –*inversion*- och *intimitetens* symboler– dominerar historian. I Vidal föreligger också både *Dagens ordning* och *Nattens ordning* med dominans av *Dagens ordning*, trots närvaron av den homodiegetiska berättarens skildring. *El Inquisidor* skapar en redogörelse som använder båda ordningarna, dock blir stundvis inkvisitorns röst starkare eftersom den återger upphovet till myten om La Quintrala och den här karaktären representerar just Vicuña Mackennas diskurs.

I *TNC* dominerar den autodiegetiska berättaren helt, även när den koloniala världen beskrivs. Den koloniala världen skildras, i motsats till Vicuña Mackenna och Petit, utifrån *Dagens ordning* där kolonisatörerna motsvarar de *teriomorfiska*, *catamorfiska* och *nyctomorfiska* symbolerna. Dock genomsyras berättelsen av de *mystiska* och *syntetiska* symbolerna som tillhör *Nattens ordning* –alltså, *inversionens*, *intimitetens*, de *cykliska* och de *rytmiska* symboler, samt *progressmyterna*–. Genom de här symbolerna förevigas Den Stora Gudinnans cykler, vilka relaterar till La Quintrala i 2000-talslitteraturen.

Jag kan därmed dra slutsatsen, baserad på en *mytkritisk* analys, att det föreligger en förändring av de symboliska strukturerna mellan primär- och sekundärkorpusen. De symboliska strukturerna stödjer sig på antingen *Dagens ordning* eller *Nattens ordning*, och oavsett vilka symboler som överväger fortsätter alla romaner att återge La Quintralas 'mytem' i överenskommelse med hypotexten, vilket resulterar i att båda korpusarna fortsätter att upprätthålla en mytisk diskurs och en mytisk skildring av La Quintrala. Slutligen bidrar *TNC* att framställa La Quintrala med aspekter och händelser som inte tagits upp tidigare och som kommer både från hypotexten och från övriga romaner som utgör min sekundärkorpus. *TNC* upprepar även La Quintralas 'mytem' men förändrar, återskapar och ifrågasätter dem, vilket tydliggör en brytning i den mytiska diskursen som leder till förändringen i de symboliska strukturerna. Framför allt har *TNC* skapat ett eget 'mytem' som synliggör och hyllar den indianska kulturens seder och traditioner som ett

positivt bidrag till det chilenska folkets identitet (mestisarvet) i motsats till de verken som inspirerats av hypotexten, där det indianska arvet uteslutits och/eller nedvärderats (*Vid. supra* Korpus). Till sist bekräftar jag att det föreligger en mytisk diskurs i myten om La Quintrala i båda korpusarna, och i motsats till tidigare studier som hävdar att 2000-talets litteratur skiljer mellan La Quintralas historiska och mytiska figur, varför jag vidmakthåller att *TNC* upprätthåller en kontinuitet i myten om La Quintrala genom en transformation, en ompositionering och en omorientering av de symboliska strukturerna.

Summary

El mito de la Quintrala: estructuras simbólicas en dos novelas de Gustavo Frías (*The myth of La Quintrala: the symbolic structures in two novels by Gustavo Frías*) aims to examine in a corpora of novels how the symbolic structures in the myth of La Quintrala is presented from a hermeneutic and symbolic perspective. From this point of view a literary text is interpreted as if it was a *sermo mythicus*, that is to say, a myth. The interpretation has to consider the social and cultural context in which the work originates. And on the other hand, fill the gap concerning the study of this figure, because the critical works that have examined these literary texts have not deepened the investigation of a relevant part of La Quintrala's narrative, that is to say, the myth. That is the relevance of this work.

The corpus

The first corpus integrates the novels written by Gustavo Frías, *Tres nombres para Catalina: Catrala* ([2001] 2008) and *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío* ([2003] 2008) (hereafter shortened to *TNC*). The novels will be compared with a second corpus that integrates the historical essay by Benjamin Vicuña Mackenna, *Los Lisperguer y la Quintrala* ([1877] 1944), which constitutes the hypotext in this analysis. I also add the literary works *La Quintrala* by Magdalena Petit ([1932] 2009), *Maldita yo entre las mujeres* by Mercedes Valdivieso (1991), *Oro, veneno y Puñal* by Virginia Vidal (2002), and *El Inquisidor, un origen para la leyenda* (2008) by Gustavo Frías.

All these literary works, including the historical essay, have been chosen because they became milestones in the characterization of La Quintrala in literature. The historical essay pertains to the political liberal project whose purpose was to lay the foundation of the new nation and create its own identity. In Vicuña Mackenna's essay this character works as a "scapegoat", since she exemplifies a period of time and a woman's behaviour that are undesirable in the formation of national identity during an economic, political and social period of independence. Vicuña Mackenna consolidates the oral legend of this woman, already in existence during the Colonial period, to be passed into written history. Petit's novel, which represents a canonical

text because it has been used as school literature up until today, and she reiterates the discourse that Vicuña Mackenna began with.

In the earlier 1990s, when Chile returned to democracy, Mercedes Valdivieso published her novel *Maldita yo entre las mujeres* (1991). Her work underlines the period's feminist rights, and the indigenous people's vindications. This is observed in the literary strategies that the author uses to retell La Quintrala's story in the form of an autodiegetic narrator that occupies an equal place with the heterodiegetic narrator –that is Vicuña Mackennas discourse– in the story, as well as the appearance of the voices of alterity which have been silenced in earlier novels. *Oro, veneno y puñal* of Virgina Vidal (2002) uses a similar strategy, with both an autodiegetic and a heterodiegetic narrator. However, La Quintrala is described mostly from the heterodiegetic narrator's point of view in which the evil characteristics dominate the accounts; exactly as she always has been depicted in the literary tradition. Ultimately, the myth of La Quintrala retells again in *El Inquisidor, un origen para la leyenda* (2008) by Gustavo Frías. This work is also based on the hypotextual discourse. The intention of this novel is to narrate the origins of the myth. In the novel, it is *El Inquisidor* –the inquisitor– who tells the tale, and despite that La Quintrala is not the main character, she is being presented as a character that exerts force, power and authority in Santiago's colonial society.

State of the art

In this chapter I present a panoramic picture of the critical works that have scrutinized the different literary works from a variety of standpoints such as ethnicity, power, gender, and national identity, among others. The specific works I have considered are Cuadra (1999), Bunting Karr-Cornejo (2011), and to a lesser extent, Figueroa Vázquez and González Soto (2007), and Agurto Manzor *et al*. (2003). These authors have examined the first corpus – least examined so far–, and even the second one. These literary texts adjust themselves to the historical periods' conditions in which they were written, therefore these novels have been influenced by different literary genres, such as the Historical Novel and the New (historical) Novel. These analytical works have confirmed a fracture between the vicuñamackennista literature and the one produced after 1990. These investigations have also contributed to a classification of the literary novels in two main groups: a "mythologizing" and a "demythologizing" narrative, carried out by Bunting Karr-Cornejo (2011). Cuadra (1999) categorizes only the literature written by women (Petit, Arratia and Valdivieso) as demythologized; Cuadra (1999) refers exclusively to Valdivieso in this matter. These authors conclude that literary works written after 1990 differentiate between the historical charac-

ter and the mythical one. Based on the authors' arguments about the myth of La Quintrala, as well as the critical lectures that investigate the literary texts, I deduce that the story of La Quintrala has not been investigated from the perspective of myth as a discourse.

Questions and hypothesis

With the intention of examining the myth of La Quintrala I raise the following questions:

1. Which are the symbolic structures in the myth of La Quintrala that I can find in *Tres Nombres para Catalina: Catrala* (2008) och *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío*?
2. How do the symbolic structures in the myth of La Quintrala manifest themselves in *Tres Nombres para Catalina: Catrala* (2008) och *Tres nombres para Catalina: la doña de Campofrío*?
3. Which are the similarities and differences in the symbolic structures in the first corpus (*Tres nombres para Catalina*) in comparison with the second corpus (*Los Lisperguer y la Quintrala*, *La Quintrala*, *Maldita yo entre las mujeres*, *Oro, veneno y puñal* and in *El Inquisidor*)?

This hypothesis that I propose suggests a continuity in the myth presented in *TNC* through a transformation, a repositioning and a reorientation of the symbolic structures. When a change occurs in the Great Mother archetype (*Vid. Infra* Theory and methodology), which dominates the literature about La Quintrala, and the symbols that characterize La Quintrala's mythemes, as well as the gestation of a new mytheme in *TNC*, it creates a repositioning of La Quintrala. This means that when the myth is revised from a new symbolism, it transfigures the interpretation of the character in the historical, social and cultural present. This transformation entails a new way of seeing, describing and interpreting La Quintrala. The change in the symbolic structures correlate with a change in the Mother Archetype and the symbols that emerge in La Quintrala's mythemes, and at the same time these are linked to the archetype. This archetype is also associated with the origin of *TNC*'s own mytheme that is revealed in the hero's journey (*Vid. infra* Theory and methodology), thereby the change in the symbolic structures in the myth of La Quintrala is being strengthened through the mythical structure of the hero's journey.

Theory and methodology

In the second chapter of this dissertation I have chosen figurative structuralism to analyse my corpora. This theory has its origins in the work of Gilbert

Durand (1992), *The anthropological structures of the imaginary*. This theory is composed of two methods: mythocriticism examines a literary text in the same way that a myth can be analysed, and mythoanalysis studies the dominating myths that arise in a culture during a specific period of time. I only use mythocriticism in my investigation. Durand's theory has its foundation in the human imaginary, which he calls "the anthropological structures" (Cf. Durand: 1992). These structures constitute a force system that includes all the symbolic expressions that define and establish the imaginary. In this investigation I name them "symbolic structures". The symbolic structures incorporate images, symbols and archetypes –embedded in mythemes–, which deliver a significance in a particular context, and have a symbolic intention. In this way, they can be applied to my corpora, since these novels capture the authors' own imaginaries about La Quintrala. Hence, the symbolic structures comprise and formulate the mythical discourse –*sermo mythicus*– that I examine in my corpora. Durand has categorized the imaginary in two Orders of symbolism (Cf. Durand: 1992): 1) the Diurnal Order, where the heroic structures are constituted by the ascensional, the spectacular and the diæretic symbols coexisting in opposition to the "Faces of time", which consist of the theriomorphic, the nyctomorphic and the catamorphic symbols. 2) the Nocturnal Order accommodates the mystical structure to which the symbols of inversion, and the symbols of intimacy belong, as well as the synthetic structure composed of the cyclical symbols and the rhythmic schema to the myth of progress. This classification will help me identify the smallest significant units, that is, the mytheme. The mythemes contain the whole spectrum of images, symbols and archetypes that defines the mythical discourse.

Moreover, I employ Joseph Campbell's mythical structure of the hero's journey as described in his book *The hero of a thousand faces* (2008). With regards to this structure and its three phases (Separation, Initiation and Return), I have detected the mythemes, in which the symbols, images and archetypes reside, and these emerge in both my corpora. This structure exposes the heroic mythemes that belong to the structure of the hero's journey. The hero's journey follows a movement pattern that expresses the diachronic and the synchronic narratives. I apply the diachronic movement pattern of the structure exclusively to my first corpus, and the synchronic movement pattern, which emphasizes La Quintrala's mythemes, is implemented to both corpora.

Finally, I use the Great Goddess' cycles: the White Goddess, the Red Goddess and the Black Goddess (Cf. Neumann, 2015; Conway, 2016; Raphael: 1999). These cycles correspond to the three phases in the hero's journey in the following manner: Separation-The White Goddess, Initiation-The Red Goddess and Return-The Black Goddess. Whereas the structure of the hero's

journey exhibits a diachronic movement pattern as the journey that La Quintrala undergoes, The Great Goddess' cycles indicate a change in La Quintrala's character, who incorporates The Great Goddess' attributes during the journey. The Great Goddess' cycles have been added due to this symbolic-archetypical structure, which is the one that predominates in La Quintrala's literature. Both the hero's journey and its mythemes, as well as La Quintrala's synchronic mythemes, and the Great Goddess' archetype and its cycles, and *TNC*'s own mytheme will be interpreted through the symbol classification of figurative structuralism.

The methodology identifies and exposes the symbolic structures with the help of mythocriticism and other resources, such as symbolical dictionaries, and other bibliographic sources. Therefore this investigation deciphers the components that configure every stage of the myth of La Quintrala and its symbolic structures, by observing the similarities and differences between both corpora. In so doing, I can detect Frías' additional changes and incorporations in *TNC* as well. To facilitate the identification of the different constituents in the myth of La Quintrala, I have adjusted the mythical structure of the hero's journey to this investigation's necessities, hence the omission of some of the heroic mythemes in this work. Some other mythemes have been accommodated with the help of other scholars, who have reformulated some aspects, and reinterpreted the hero's journey (Cf. Vogler: 2007 and Villegas: 1978). This adjustment facilitates the organization and the display of the heroic mythemes, La Quintrala's mythemes, and *TNC*'s own mythemes, as well as the symbols which emerge inside them. This investigation has three categories of mythemes: the first is the heroic mythemes that belong to the three phases of the hero's journey. The second consists of La Quintrala's mythemes, and the third category concerns just *TNC*'s own mytheme. This mytheme extends across the whole hero's journey. Each of the mentioned mythemes are analysed in the diachronic and the synchronic movement pattern according to the structure that the hero's journey exhibits.

Analysis

This chapter incorporates three comparative analyses, where I examine events and characteristics that La Quintrala is known for, that is to say, the mythemes. These analytical stages are to be found in the hypotext and the novels.

In the first chapter of the analysis, "Separation, the adventure of the White Goddess", I analyse the first phase of the hero's journey together with the first cycle of the Goddess. This chapter includes six heroic mythemes (below in italics). The Separation contains *the ordinary world* (Vogler: 2007) that narrates life in Santiago during colonial times and even refers to the first mytheme of La Quintrala: the war of Arauco. After, it follows the *birth* con-

cerning the circumstances around the hero's predestined fate, in this case La Quintrala's. To the birth mytheme pertains the witchcraft mytheme, which is another of La Quintrala's mythemes. At the same time, the witchcraft accusations are connected to the characterization of the unsatisfied sexuality that has outlined La Quintrala as a *femme fatale*. To this witchcraft mytheme are related other characters such as the aunts, the grandmother and some servants. All these characters have been analysed in an independent chapter called "Wichcraft". The mytheme of the *call* is related to La Quintrala's sexual awakening and her search for her own identity; this mytheme inaugurates the start of the adventure when La Quintrala falls in love. In the *supernatural aid*, I describe three characters who have an emotional bond to La Quintrala: both grandmothers and the indigenous man, Huancamán, all of whom are coming to her rescue when needed during the adventure. In the *crossing of the first threshold*, I depict La Quintrala's slave as "the guardian of the threshold" but also as "murderer" in the mytheme about her lover's murder that is placed under this heroic mytheme. Finally, in the *belly of the whale* the *TNC*'s mytheme in the "*Taki Onkoy*" emerges for the first time, together with two mythemes that deal with the labyrinth, adapted from Villegas' (1978) procedure. These are: "The Taurogidor's labyrinth" and "The ditches' maze configuration". The analysis of these mythemes aims to respond to my investigation's questions about the existence of symbolic structures, how these structures manifest themselves, and what kind of similarities and differences exist between these symbolic structures in both corpora. In this phase, La Quintrala is characterized as a teenager who is wakening to adult life, becoming aware of her sexuality, but above all, searching for identity. This identity originates from her particular ethnical and cultural mixture.

The second chapter of analysis, "Initiation: the Red Goddess, the indigenous matrix", intends to expose the hero's journey together with the second cycle of the Goddess, the Red Goddess, to illustrate how symbolic structures are being reproduced. This chapter includes seven heroic mythemes: the *journey to the other side,* adapted from Villegas (1978). It follows the *road of trials* which introduces La Quintrala's rite of passage. This ritual constitutes the most prominent and distinctive part of *TNC*'s mytheme, and is described in two subchapters that relate to her indigenous heritage in this heroic mytheme. The *meeting with the goddess* and *the descent to hell* –this one also adapted from Villegas (1978)– concern yet additional information of *TNC*'s mytheme about her indigenous legacy. The heroic mytheme, *atonement with the father*, depicts the male characters, the colonizers, and how these men represent obstacles that La Quintrala has to overcome. One of La Quintrala's mythemes belongs to this mytheme, the one about her vision of a new world order where the indigenous people have an equal place in relation

to the colonizers. The *apotheosis* refers to La Quintrala's incarnation of the Red Goddess when she acquires the Goddess' attributes. Lastly, the *ultimate boom* includes another of La Quintrala's mythemes: her abduction and wedding which evidence once more her indigenous heritage; further there are three heroic mythemes which concern the husband, the unborn child and her name. The latter implies that she claims her name as a gift from the Goddess. This mytheme is part of *TNC*'s, because it is connected to a part of the ritual of initiation and her indigenous heritage. In this phase, La Quintrala is characterized as a mature woman, the protector, the guardian, the restorer mother who vindicates her indigenous legacy. This Quintrala goes beyond the characterization of the Red Goddess as the negative *femme fatale* that she has always been portrayed as in the second corpus. When La Quintrala returns from this phase of the hero's journey, she perceives herself as a conscious woman, prepared to accomplish her fate as the manifestation of the Goddess. She purports a social and cultural responsibility against her indigenous tribe's requests which she bears when she returns back to the colonial world where she belongs.

In the third and last chapter of analysis, "The Return of the Black Goddess", La Quintrala incarnates the Black Goddess. In this chapter, I only use two heroic mythemes: *Master of the two worlds* and *Freedom to live*. These two mythemes express the last phase, the Return of the hero's journey, and consolidate *TNC*'s own mytheme through the medium of La Quintrala's writing of her own story and the story of the alterity, that is, women's, indigenous people's and the *mestizo* people's voice –*master of the two worlds*–. In *freedom* to live, she recognizes and vindicates her indigenous legacy, and this action in itself contemplates La Quintrala's return to life to enunciate a new version of her own story.

Conclusions

This chapter answers the main purpose of this investigation, which has been to identify how the symbolic structures in a compilation of novels depict the myth of La Quintrala, and furthermore how they present themselves in the myth. The answer is that *TNC* presents a change in the symbolic structures that exist in La Quintralas's mythemes, which are strengthened by the heroic mythemes in the story. To answer these questions (*Vid. supra* Questions and hypothesis), I have extracted and itemised the heroic mythemes and La Quintrala's mythemes, and I have compared the differences and similarities in the symbolic structures present in both corpora. Furthermore, I have stated that *TNC* displays its own mytheme, which is present in the diachronic and the synchronic narratives, that is to say, in both the heroic mythemes and La Quintrala's mythemes as well. I have confirmed my hypothesis about a rup-

ture between *TNC* and the second corpus. This occurs through a change in the symbolic structures that dwell within the myth of La Quintrala. This means that the Great Goddess' archetype and its symbols, which dominate all literature about La Quintrala, have been transfigured, and La Quintrala's characterization is reproduced from the Nocturnal Order.

I establish that there is a difference in the symbolic structures between the hypotext, the novels in the second corpus, and *TNC*. Accordingly, I observe that the dominating symbolism in both Vicuña Mackenna's essay and Petit's novel tend toward the Diurnal Order. In these texts La Quintrala has been depicted from the theriomorphic (the witch, the *femme fatale*), the catamorphic (the moral transgressor), the nyctomorphic (the satanic features, the devil's pact) symbols. On the other hand, the heroic-diurnal structure, which includes the ascensional, the spectacular and the diæretic symbols, belong to the men in both texts (the brave and great warrior, the obedient man to God, the church, and the social principles). The symbolic structures are reinforced by the use of the heterodiegetic narrator who shapes the perceptions in which La Quintrala perceives. In Valdivieso, on the other hand, I find both the Diurnal and the Nocturnal Orders' symbolism with an inclination to the Nocturnal Order in which the mystical structure –the inversion and the intimacy symbols– dominates the story; this narrative considers both a heterodiegetic and an autodiegetic narrator. Moreover, in Vidal appear both the Diurnal Order and the Nocturnal Order, but the dominating symbolism is the Diurnal Order, despite the presence of an autodiegetic narrator's depiction. *El Inquisidor* creates an account that also uses both Orders, nevertheless the inquisitor's voice becomes at intervals stronger, since it reproduces the origin of the myth of La Quintrala, and the inquisitor uses Vicuña Mackennas discourse, nonetheless, La Quintrala depicts as a strong figure that expands her power despite her secondary prominence in the story.

In *TNC* the autodiegetic narrator dominates entirely, even when it describes the colonial world. This colonial world is being depicted, in contrast to Vicuña Mackenna's and Petit's narrative, from the Diurnal Order in which the colonizers are associated with the theriomorphic, the catamorphic and the nyctomorphic symbols. However, the narrative is permeated by the mystical and the synthetic symbols that belong to the Nocturnal Order: the inversion, the intimacy, the cyclical, the rhythmical symbols, and the progress myths. Through these symbols, the Great Goddess' cycles are being perpetuated.

I conclude, based on the mythocritical analysis, that there exists a transformation in the symbolic structures. The symbolic structures are being sustained in either the Diurnal Order or in the Nocturnal Order, but regardless of the symbols that govern the novels, they still reproduce La Quintrala's mythemes according to the hypotext, which presupposes that both corpora continue to sustain a mythical discourse. Finally, *TNC* characterizes La

Quintrala with new aspects and events which come from both the hypotext and the earlier novels. *TNC* repeats likewise La Quintrala's mythemes but transforms them, recreates them and questions them, which evidences a rupture in the mythic discourse, leading to a transformation in the symbolic structures. Above all, *TNC* has created its own mytheme, which emphasizes and praises the indigenous culture's traditions and customs as a positive contribution to the Chilean people's identity (*mestizo* heritage), contrary to the "vicuñamackennista" literature, where the indigenous legacy has been excluded and devalued (*Vid. supra* Corpus). Lastly, I confirm that it underlies a mythic discourse in the myth of La Quintrala in both corpora, and as opposed to earlier investigations which state that the literature of the 21st century distinguishes between a historical and a mythical character of La Quintrala, I sustain a continuity of the myth of La Quintrala through a transformation, a repositioning and a reorientation in the symbolic structures.

7 Bibliografía

Corpus primario

Frías, Gustavo. [2001] 2008. *Tres Nombres para Catalina: Catrala*. Tercera edición. Aguilar Chilena de Ediciones. Alfaguara. Santiago de Chile.

----------. [2003] 2008. *Tres Nombres para Catalina: La doña de Campofrío*. Segunda edición. Aguilar Chilena de ediciones. Alfaguara. Santiago de Chile

Corpus secundario

Frías, Gustavo. 2008. *El Inquisidor, un origen para la leyenda*. Aguilar Chilena de ediciones. Algafuara. Santiago de Chile.

Petit, Magdalena. [1932] 2009. *La Quintrala*. Edición 24. Editora Zig-Zag, Viento Joven. Santiago de Chile

Valdivieso, Mercedes. 1991. *Maldita yo entre las mujeres*. Colección Biblioteca del Sur. Editorial Planeta Chilena. Santiago de Chile.

Vicuña Mackenna, Benjamín. [1877] 1944. *Los Lisperguer y la Quintrala*. Empresa Editora Zigzag. Santiago de Chile.

Vicuña Mackenna, Benjamín. 1877. *Los Lisperguer y la Quintrala*. Segunda edición. Imprenta del Mercurio. Valparaíso.

Vidal, Virginia. 2002. *Oro, veneno y puñal*. Brosquil ediciones. Valencia.

Bibliografía citada

Adorno, Rolena. 1988. 'El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad'. En: *Revista crítica literaria latinoamericana*. Año 14, Número 28. 55-68. Consultado: 2015-10-20.
En:
https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/1327196923-adorno-1988.pdf.

Agosín, Marjorie. 1982. 'Una bruja novelada: La Quintrala de Magdalena Petit'. En: *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana.* Volumen 12. 3–13.

Aguas D., Wilma, Nettig R., Erwin, Clavería P., Nelson. 2009. *Wera wenu werken, Mensajeras del cielo, Las aves en la cultura Mapuche*. Talleres Lautaro. Osorno.

Agurto Manzor, Jocelin, *et al*. 2003. *El personaje histórico de la Quintrala desde la perspectiva de dos novelas recientes: Oro, Veneno y puñal de*

Virginia Vidal y Tres Nombres para Catalina: Catrala de Gustavo Frías. Tesis de grado. Universidad de Playa Ancha. Valparaíso.
Albornoz Vásquez, María Eugenia. 2002. 'Develando una simbólica subterránea: Catalina cruzada por Mercedes Valdivieso en *Maldita yo entre las mujeres'*. En: *Cyber Humanitas*. Número 23. Universidad de Chile. Consultado: 2013-08-15.
En: http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D3544%2526ISID%253D258,00.html.
Algo habrán hecho por la historia de Chile. 2010. [Programa Bicentenario] Capítulo 2: 'El mestizaje, la Quintrala y el poder de los jesuitas (1557-1721)'. Televisión nacional de Chile. Santiago. 25 de julio.
Álvarez, Víctor. 1997. 'Mestizos y mestizaje en la Colonia'. En: *Fronteras de la Historia*. Número 1. Volumen 1. Consultado: 2016-11-03. En: www.rodriguezuribe.co/histories/Mestizos.pdf.
Amunátegui, Miguel Luis.1885. *Descubrimiento i conquista de Chile.* Leipzig. Impr. de F. A. Brockhaus. Consultado: 20151123.
En: http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0008747.pdf.
Anaya Monroy, Fernando. 1966. 'La antropofagia entre los antiguos mexicanos'. En: *Estudios de cultura Nahuatl.* Número 6. 211-218. Consultado: 2015-04-29.
En: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn06/084.pdf.
Ann, Martha & Myers Imel, Dorothy. 1993. *Goddesses in world mythology*. ABC-CLIO. California.
Arguedas, José María. 1974. *El sueño del Pongo.* En: *Relatos Completos*. Biblioteca clásica y contemporánea. Editorial Losada. Buenos Aires.
Arratia, Olga. 1966. *La tragedia sexual de la Quintrala*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile.
Arriaza, Armando. 1963. *La tragedia de los Lisperguer*. Editorial Nascimiento. Santiago de Chile.
Bachelard, Gaston. [1942] 2003. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Cuarta reimpresión. Fondo de Cultura económica. Ciudad de México.
Bachelard, Gaston. [1948] 2014. *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de intimidad* (Breviarios). Fondo de Cultura económica. Ciudad de México.
Bacigalupo, Ana Mariella. 2005. 'The creation of a Mapuche sorcerer: sexual ambivalence, the commodification of knowledge, and the coveting of wealth'. En: *Journal of anthropological research*. Número 3. Volumen 61. 317-336.
Balboa Echeverría, Miriam. 1996. *Doña Catalina: obra de teatro en dos actos*. Feminaria Editora. Buenos Aires.
Barella, Carlos. 1938. *Vida, pasión y muerte de la Quintrala.* Editorial Zigzag. Santiago de Chile.
Barros Arana, Diego. 1999. *Historia General de Chile*. Tomo Tercero. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. Consultado: 2016-01-03.
En: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7987.html.
Barros Arana, Diego. 2000. *Historia General de Chile*. Tomo Cuarto. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. Consultado: 2015-09-15.
En: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7988.html.

Barthes, Roland. [1964] 2003. *Ensayos críticos*. Seix Barral. Buenos Aires.
Baudin, Louis. [1961] 2003. *Daily life of the Incas*. Dover Publications, Inc. New York.
Benson, Elizabeth & Cook, Anita G. 2001. *Ritual sacrifice in ancient Peru*. University of Texas Press. Austin.
Bengoa, José. 1996. *La comunidad perdida, ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*. Ediciones Sur. Santiago de Chile.
Bengoa, José. 2002/2003. 'Erosión y transformación de las identidades en Chile'. En: *Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz*. Indiana. 19/20. 37-57.
Bengoa, José. 2003. *Historia de los antiguos mapuches del sur*. Catalonia. Santiago de Chile.
Bengoa, José. 2012. 'Los Mapuches: historia, cultura y conflicto'. En *Cahiers des Amériques latines*. Consultado: 2016-10-09. En: https://cal.revues.org/118.
Bernardo, Analís. 2005. 'Las mujeres de la Diosa'. En: *Suplemento de La Jornada, Triple Jornada.* Número 86. Consultado: 2016-10-02. En: www.jornada.unam.mx/suplementos.html.
Bornay, Erika. 1995. *Las hijas de Lilith*. Segunda edición. Ediciones Cátedra. Madrid.
Bórquez Solar, Antonio. 1914. *La belleza del demonio, La Quintrala: novela histórica, dramática y bárbara*. Impr. Meza Hermanos. Santiago de Chile.
Bovisio, María Alba. 2012. 'La metáfora como principio estético en el arte prehispánico del noroeste argentino'. En: *Boletim do museu paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*. Universidad de Buenos Aires. Número 1. Volumen 7. 161-178.
Broughton, Kelly. 2010. *South American camelids in central Andean religious practice*. Degree of Bachelor of Arts. University of Wisconsin-La Crosse. Estados Unidos.
Buhigas Tallón, Jaime. 2013. *Laberintos: Historia, mito, geometría*. La esfera de los libros. Madrid.
Bunting Karr-Cornejo, Katherine Elizabeth. 2011. *Our nation, ourselves: 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*. Ediciones Nowtilus. Madrid.
Campbell, Joseph. [1949] 2008. *The hero with a thousand faces*. Tercera edición. Bollingen Series XVII. New World Library. Canada.
Campbell, Joseph. 2013. *Goddesses: mysteries of the feminine divine*. Joseph Campbelll Foundation. Canada.
Cano Roldán, Imelda. 1981. *La Mujer En El Reyno De Chile*. Municipalidad de Santiago. Santiago de Chile.
Caro Baroja, Julio. [1966] 2015. *Las brujas y su mundo*. Tercera edición. Alianza editorial. Madrid.
Carrasco Muñoz, H., Contreras H., V., & García B., M. 1998. 'Elementos constitutivos de la matriz simbólica en tres relatos míticos mapuches'. En: *Estudios filológicos*. Número 33. 145-154. Consultado: 2015-10-26. En: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131998003300012&lng=en&nrm=iso&ignore=.html.

Carrasco, Joaquín. 2012. 'Remedios Zoológicos comunes en *De la materia médica de Dioscórides (S.1) y el incunable Hortus Sanitatis, de animalibus* (S. XV) y su pervivencia en la farmacopea actual'. En: *ILUIL*. Volumen 35. Número 75. 1 Semestre. 81-110.

Cassirer, Ernest. 1957. *The philosophy of symbolic forms. Volume Three: the phenomology of knowledge*. Yale University press. New Haven and London.

Castillo, Ana María. 2009. *Comunicación y género*. Arcibel editores. Unión Europea. Consultado: 2015-10-01. En: https://books.google.se/books?id=mpZqxazihSYC&pg=PT32&lpg=PT32&dq=la+quintrala+lectura+obligatoria+chile&source=bl&ots=kf_Jw5IcIx&sig=bSbviz22fyvYTaPzBYcbONKODt8&hl=sv&sa=X&ved=0CDcQ6AEwA2oVChMInaCVleagyAIVxBEsCh2_mQCo#v=onepage&q=la%20quintrala%20lectura%20obligatoria%20chile&f=false.

Castro San Carlos, Amalia. 2011. 'La higuera, el alcohol y el diablo en los relatos campesinos de la zona dentro sur de Chile'. En: *Revista Estudios Avanzados*. Número 16. 139-159. Universidad de Santiago de Chile. Consultado: 2015-09-07.
En:
http://www.revistaidea.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/viewFile/395/386.

Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga. 2003. *Esteban de Brito*. Serie 1. Catálogos. Volumen 1. 147-156. Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Consultado: 2016-11-03.
En:
http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003634&posicion=1&registrardownload=1

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. [1969] 1990. *Dictionaire des symboles.* Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter. París.

Cirlot, J. C. [1997] 2016. *Diccionario de símbolos*. Décimonovena edición. Ediciones Siruela. Madrid.

Cisternas Jara, Natalia. 2001. 'La Quintrala como Construcción Discursiva. Análisis al diseño historiográfico de Catalina de los Ríos Lisperguer de Benjamín Vicuña Mackenna'. En: *Anuario de Post Grado*. Universidad de Chile. Número 4. 429–438.

Coelho Bucco, María Josele. 2010. 'Las trampas de lo maldito: a representaçao do femenino na ficção histórica contemporãnea no Chile'. En: *Anais do X SEL. Seminario de Estudios Literarios.* Universidade Estadual Paulista. Facultade de Ciencias e Letras de Assis. Consultado: 2012-03-19.
En:
https://www.yumpu.com/pt/document/view/14826701/las-trampas-de-lo-maldito-a-representacao-do-unesp.

Collier, Simon & Sater, William F. [1996] 2004. *A history of Chile 1808-2002*. Second edition. Cambridge university press. Estados Unidos.

Contreras Painemal, Carlos. 2014. 'Los parlamentos mapuche en la literatura científica'. En: *Lengua y literatura indoamericana*. Número 16. 91-112. Freie Universität. Alemania.

Conway, Deanna J. [1994] 2016. *Maiden, mother, crone: the myth and reality of the triple goddess*. Llewellyn Publications. Woodbury.

Correa C., Martín & Mella S., Eduardo. 2009. *El territorio mapuche de Malleco: las razones del illkun*. LOM editores y Observatorio Ciudadano. Recurso electrónico. Consultado: 2015-08-07. En: http://www.iwgia.org/iwgia_files_publications_files/0273_LAS_RAZONES_DEL_INKULL.pdf.

Cruz Alonso Sutil, María. 2015. 'Luis de Valdivia (1561-1642) S.J. Estudios sobre las lenguas de Chile para la intermediación lingüística en los conflictos bélicos'. En: *Mutatis Mutandi*. Volumen 8. Número 1. 127-147. Consultado: 2017-03-28. En: http://revistamarina.cl/revistas/2000/2/fierro.pdf.

Cuadra, Ivonne. 1999. *La Quintrala en la literatura chilena*. Editorial Pliegos. Madrid.

Cultural Survival. 2005. *The deer that reigns*. Consultado: 2015-12-26. En: https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/finland/deer-reigns.

De la Torre López, Arturo E. 2004. *Movimientos milenaristas y cultos de crisis en el Perú, análisis histórico y etnológico*. Fondo Editorial. Pontificia Universidad Católica del Perú. Consultado: 2013-12-06. En: http://books.google.se/books?id=eEv6BdtHwLwC&pg=PA81&lpg=PA81&dq=Un+movimiento+nativista+del+siglo+XVI:+el+Taki+Ongoy.&source=bl&ots=iF0OH6Gi5a&sig=bYMPAomTXZvSRUSWh0bXyjyWagQ&hl=sv&sa=X&ei=PLOhUqLsDILg4QTX2IGIDQ&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=Un%20movimiento%20nativista%20del%20siglo%20XVI%3A%20el%20Taki%20Ongoy.&f=false.

De la Vega, Daniel. 1935. *La Quintrala, poemas dramáticos.* Talleres de El Mercurio. Santiago de Chile.

De Rosales, Diego. S. a. *Historia General del reino de Chile, Flandes Indiano*. Tomo 1. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile. Consultado: 2013-11-22. En: http://books.google.se/books?id=VVia9CRdkHAC&pg=PA220&lpg=PA220&dq=queso+de+pichoa&source=bl&ots=5Q_pN4xaAs&sig=5GmIHCgUeIxHo-BaNL1m9jpScOvw&hl=sv&sa=X&ei=qN2PUqLWCYeO4wSsxYHIAg&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=queso%20de%20pichoa&f=false.

Díaz Meza, Aurelio. 1926. *Leyendas y episodios chilenos: crónicas de la conquista-VI.* Cuarta edición. Letras del siglo. Editorial Antártica. Santiago de Chile

Díaz Meza, Aurelio. 1933. *La Quintrala y su época. Obra póstuma del celebrado escritor tradicionista.* Ercilla. Santiago de Chile.

Diccionario Quechua-Aymara al español. S.a. *Chinkana*. Consultado: 2016-12-20. En: http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php?listletter=quechua&display=2.

Dillehay, Tom, D. 1990. *Araucanía: presente y pasado*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile.

Dougnac Rodriguez, Antonio. 1981. 'El delito de hechicería en Chile indiano'. En: *Revista chilena de historia del derecho*. Número 8. 93-107. Consultado: 2017-04-16. En: http://www.anales-ii.ing.uchile.cl/index.php/RCHD/article/viewArticle/26130.

Durand, Gilbert. [1961] 1971. *Le décor mythique de la Chartreusse de Parme, contribution a l'esthéthique du romanesque*. Librairie José Corti. París.

Durand, Gilbert. [1996] 2003. Mitos y sociedades: introducción a la mitodología. Editorial Biblos. Colección Daemon. Buenos Aires.

Durand, Gilbert. [1992] 2005. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de cultura económica. Madrid.

Durand, Gilbert. [1968] 2007. *La imaginación simbólica*. Segunda edición. Amorrortu. Buenos Aires.

Durand, Gilbert. 2012. "La mitocrítica paso a paso". En: *Acta sociológica*. Número 57. Enero-abril. 105-118. Universidad Autónoma de México. Consultado: 2016-02-11. En: http://revistas.unam.mx/index.php/ras/article/viewFile/29762/27667.

Durand, Gilbert. [1979] 2013. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Editorial Anthropos. Barcelona.

Edwards Bello, Joaquín. 1969. *La Quintrala, Portales y algo más*. Universitaria. Santiago de Chile.

Edwards Bello, Joaquín. 1973. *Mitópolis*. Editorial Nascimiento. Santiago de Chile.

Edwards Renard, Javier. 2001. 'Memorias para un País Desmemoriado'. En: *El Mercurio.* 1 de septiembre. Consultado: 2016-09-05. En: http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={8dfb66b6-60d7-43e2-b556-bc790709fd55}.

Eetessam Párraga, Golrokh. 2009. 'Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale'. En: *Signa. Revista de asociación española de semiótica*. Número 18. 229-249.

Eliade, Mircea. [1958] 1965. *Rites and symbols of initiation*. Harper & Row publishers. New York.

Eliade, Mircea. [1949] 1974. *The myth of the eternal return, or cosmos and history.* Princeton University Press. New Jersey.

Eliade, Mircea. [1957] 1987. *The sacred and the profane*. Harcourt, Inc. Florida.

Eliade, Mircea. [1963] 1991. *Mito y realidad*. Editorial Labor. Barcelona.

Eliade, Mircea. [1951] 2004. *Shamanism, archaic technique of ectasy*. Princeton university press. New Jersey.

Elgueta, Justo. 1902. *La Quintrala serenense*. Santiago. Encuadernación chilena. Consultado: 2016-12-08. En: https://www.bcn.cl/Books/La_Quintrala_serenense/index.html#p=16.

Elgueta Reyes, Rubén. 2014. ''Flandes Indiano', y el 'Reyno de Chile'. La identidad guerrera del 'Yndio' en la obra de Duego de Rosales'. En: *Revista Historia y Espacio*. Número 42. 115-131. Consultado: 2015-04-29. En: http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/2987.

Ercilla de, Alonso. 2003. *La Araucana*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Editorial del Cardo. Consultado: 2017-04-24. En: http://www.biblioteca.org.ar/libros/89803.pdf.

Estrada, Álvaro. 1981. *María Sabina life and chants*. Ross-Erikson Publishers. Santa Barbara.
Etimologías de Chile. 2001. *Etimología de ctónico*. Consultado: 2013-05-21. En: http://etimologias.dechile.net/?cto.nico.
Eyzaguirre, Jaime. 1948. *Fisonomía histórica de Chile*. Fondo de Cultura Económica. México.
Faron, Louis. 1955. 'The natural and cultural setting of the aboriginal Picunche'. En: *Ethnohistory*. Número 2. Volumen 2. 133-145. Duke University Press.
Faron, Louis. 1960. 'Effects of conquest on the Araucanian Picunche during the Spanish Colonization of Chile: 1536-1635'. En: *Ethnohistory*. Número 3. Volumen. 7. 239-307. Duke University Press.
Fernández de Avellaneda, Alonso. 1614. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de La Mancha*. España.
Fernández Prieto, Celia. [1998] 2003. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Segunda edición. Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona.
Figueroa Vázquez, María y González Soto, Débora. 2007. *Ruptura del referente literario del personaje La Quintrala en la novela Tres Nombres para Catalina de Gustavo Frías*. Tesis de grado. Universidad de Santiago de Chile. Chile. Santiago de Chile.
Flores Norberto. 1994. 'La Quintrala: the rejection of history as a patriarcal legitimizing discourse in Mercedes Valdivieso's 'Maldita yo entre las mujeres''. En: *Symposium*. Número 4. Volumen 48. 277-284. Washington.
Foerster, Rolf. [1993] 1995. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Segunda edición. Editorial Universitaria. Santiago de Chile.
Franco, Sergio. R. 2010. 'El sueño del pongo: entre la abyección y el deseo'. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Consultado: 2016-01-27. En: http://www.biblioteca.org.ar/libros/151154.pdf.
Frazer, James George. 2009. *The Golden bough, a study of magic and religion*. The floating press. London
Gallardo, Juanita. 2003. *Herencia de fuego*. Editorial Planeta. Santiago de Chile.
Garabano, Sandra. 2009. 'Una herencia monstruosa: mestizaje y modernización en Chile'. En: *Revista Iberoamericana.*Volumen LXXV. 349–362. University of Pittsburgh Press. Pittsburgh.
Gareis, Iris. 1989. 'Extirpación de idolatrías e Inquisición en el Virreinato del Perú'. En: *BIRA*. Volumen 16. 55-74. Lima.
Gennep van, Arnold. [1909] 2008. *Los ritos de paso*. Alianza editorial. Madrid.
Glass-Coffin, Bonni. 2010. 'Shamanism and San Pedro through Time: Some Notes on the Archaeology, History, and Continued Use of an Entheogen in Northern Peru'. En: *Anthropology of consciousness*. Volumen 21. Issue 1. 58-82. Consultado: 2015-08-06.
González, Federico. 1989. *Los símbolos precolombinos*. Ediciones Obelisco. Barcelona.
Grau, Olga. 2002. 'Benjamín Vicuña Mackenna y la Quintrala'. En: *Cuadernos Sociológicos*. Universidad ARCIS/Sociología. 127–156.

Grau, Olga. 2005. 'El mito de la Quintrala en el imaginario cultural chileno'. En: *L'hybride / lo híbrido: cultures et littératures hispano-américaines*. Les ateliers du Sal. Indigo & côté-femmes éditions. Paris.
Graves, Robert. (2016). *La diosa blanca: una gramática histórica del mito poétic*o. Alianza Editorial. Madrid.
Grebe, María Ester. 1973. 'El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico'. En: *Revista Musical Chilena*. Volumen 27. Número 123-1. 3-42. Universidad de Chile. Santiago de Chile.
Grebe, María Ester. 1974. 'Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche'. En: *Revista Musical Chilena*. Volumen 28. Número 126-1. 47-79. Universidad de Chile.
Guénon, René. 1995. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Paidós Orientalia. Buenos Aires
Guerra-Cunningham, Lucía. 1983. 'La aventura del héroe como representación de la visión del mundo en *Alsino* de Pedro Prado'. En: *Hispania*. LXVI, 32-39.
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"'. En: *Revista chilena de literatura*. 47–65. Santiago de Chile.
Guerrino, Antonio Alberto. 1969. 'Historia de la mandrágora'. En: *Medicina e Historia*. Abril. Fascículo LIV. 1-16.
Guillén, Nicolás. [1958] 2003. *La paloma de vuelo popular, Cerro Santa Lucía*. Biblioteca Virtual Universal. Consultado: 2013-06-06. En: http://www.biblioteca.org.ar/libros/88673.pdf.
Gundermann Kröll, Hans. 1985. 'Interpretación estructural de una danza mapuche'. En: *Revista de antropología chilena*. Universidad de Tarapacá. Número 14. 115-130
Gutiérrez, Fátima. 1998. 'Mitos, amores, palabras y música: Carmen o el desafío de la otra parte'. En: *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*. Número 13. 55-69. Madrid.
Gutiérrez, Fátima. 2012[a]. 'La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría y recorridos metodológicos'. En: *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*. Volumen 27. 175-189. Madrid. Consultado: 2017-04-06. En: http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/38931/37566.
Gutiérrez, Fátima. 2012[b]. *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Editorial Milenio. Lleida.
Guzmán Valenzuela, Guillermo. 1948. *Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer: la Quintrala: novela histórica*. TT.GG: Politécnico. San Bernardo.
Herrmann *et al.* 2013. 'Values, animal symbolism, and human-animal relationships associated to two threatened felids in Mapuche and Chilean local narratives'. En: *Journal of ethnobiology and ethnomedicine*. 1-15. Consultado 2015-11-30. En: http://www.biomedcentral.com/content/pdf/1746-4269-9-41.pdf.
Heusser, Natalia. 2016. 'Hallan restos incaicos en centro de Santiago' en *La Hora*, 13 de julio. Consultado: 2016-12-08. En: http://www.lahora.cl/2016/07/los-incas-habrian-hecho-la-base-del-plano-santiago/.

Hinojo Andrés, Gregorio. 2012. *La invención de las palabras*. Universidad de Salamanca. Salamanca.

Jewish Encyclopedia. 2002-2011. *Francisco Maldonado de Silva*. Consultado: 2016-12-19. En: http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13664-silva-francisco-maldonado-de.

Joseph, Claude. [1930] 2006. 'Platería y Vivienda Araucana'. En: *Revista Anales de la Universidad de Chile*. Ser indígena Ediciones. Valdivia. Consultado: 2015-08-14. En: http://enlaces.serindigena.org/archivosdigitales/libros/libro_plateriayvivi endaaraucana.pdf.

Knuckey Zúñiga, Cristina. 2015. *Dos voces para la Quintrala: la creación de la Quintrala como anti-ejemplo colonial de Benjamín Vicuña Mackenna en Los Lisperguer y la Quintrala y la reescritura de Mercedes Valdivieso en Maldita yo entre las mujeres*. Tesis para optar al grado de licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Departamento de literatura, Facultad de filosofía y humanidades. Universidad de Chile. Consultado 2016-10-15. En: http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137751.

Koch O., Peter. 2006. *The aztecs, the conquistadors, and the making of Mexican culture*. McFarland & Company, Inc., Publishers. North Caroline.

La doña. 2011. [Telenovela dramática]. Director: Vicente Sabatini. Chilevisión, Santiago. 4 de octubre 2011-4 de abril 2012.

La Historia de Chile en Cómic. 2010. *Las últimas noticias*. Consultado: 2014-06-02. En: http://saladehistoria.com/Comic/pdf/HChile_015.pdf.

La Quintrala. 1955. [Película en Youtube]. Director: Hugo del Carril. Argentina. Cinematográfica Cinco

La Quintrala. 1987. [Miniserie televisiva]. Director: Vicente Sabatini. Televisión Nacional de Chile. Santiago. 30 de abril-2 de julio.

La Quintrala. 2003-2004. [Ópera interactiva]. Director: Lars Graugaard. Dinamarca. Piteå Kammaropera, Suecia, Den Anden Opera Copenhagen-Dinamarca, Opera n der Leine Hannover-Alemania.

Llanos, Bernardita. 1994. 'Tradición e historia en la narrativa femenina en Chile: Petit y Valdivieso frente a la Quintrala'. En: *Revista Iberoamericana*. Denison University. 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)'. En: *Latin American Literary Review*. University of Missouri-Kansas City. Número 69. Volumen 35. 104–119.

Legends of America. 2007. *Native American legends. Legend of the White buffalo*. Consultado: 2015-12-26. En: http://www.legendsofamerica.com/na-whitebuffalo.html.

Lennon Zaninovic, Maureen. 2003. 'La hechizante madurez de la Quintrala ya está en librerías'. En: *El Mercurio,* Actividad Cultural. 28 de octubre. Consultado: 2016-09-22. En: http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={56a652a7-bbe4-425f-811b-bf917385fb2b}.

Levi, Primo. 2005. *Cuentos Completos*. Editorial digital Titivillus. Consultado: 2017-03-28.

En:
http://assets.espapdf.com/b/Primo%20Levi/Cuentos%20completos%20(3115)/Cuentos%20completos%20-%20Primo%20Levi.pdf.
Lévi-Strauss, Claude. [1958] 1995. *Antropología estructural*. Editorial Paidós. Barcelona.
López Cotín, Olga. 1996. 'Maldita yo entre las Mujeres de Mercedes Valdivieso: Una arquelogía del diabolismo femenino'. En: *Cincinnati Romance Review*. Volumen 15. 206–213.
Lorand Matory, J. 2015. 'In-depth review: The formation of candomblé: Vodun History and Ritual in Brazil'. Consultado: 2017-03-29. En: https://doi.org/10.1017/tam.2015.70.
Marcos, Sylvia. 1989. 'Curas, diosas y erotismo: el catolicismo frente a los indios'. En: *Mujeres e iglesia. Sexualidad y aborto en América Latina*. En Portugal, Ana María, ed. Distribuciones Fontamara-Catholics. México.
Mars, Miranda. 2010. *Inti Raymi: a dialogue with Pachamama. Strengthening indigenous identity and claiming cultural rights through the celebrations of Inti Raymi in Ecuador*. Tesis de master. Faculty of Social Science, Departament of Cultural Anthropology. Utrecht University. Consultado: 2016-08-20. En: http://dspace.library.uu.nl.
Mauron, Charles. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction á la psychocritique*. Cortí. París.
May, Rollo. [1991] 1993. *The cry for myth*. Souvenir Press Ltd. New York.
Memoria Chilena. S.a. *Un siglo de intenso conflicto bélico. La guerra de Arauco (15501656)*. Consultado: 2015-10-26. En: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-691.html.
Memoria chilena. S. a. *La cueca. Chinganas*. Consultado: 2015-12-20. En: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93129.html.
Memoria chilena. S.a. *Francisco Maldonado de Silva*. Consultado: 2016-12-19. En: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95169.html.
Mendoza Roos, Martha Magali. 2012. *Los cantos chamánicos de María Sabina, un estudio de la oralidad y de las figuras retóricas en las traducciones del mazateco al español*. Kandidatuppsats. Språk- och litteraturcentrum. Lunds Universitet. Suecia.
Metzner, Ralph. 1998. 'Hallucinogenic drugs and plants in psychotherapy and shamanism'. En: *Journal of Psychoactive drugs.* 30:4. 333-341. Consultado: 2017-03-13. En: http://www-tandfonline-com.ezp.sub.su.se/doi/pdf/10.1080/02791072.1998.10399709?needAccess=true.
Milesi García, Lara. 2013. *We tripantu: territorialidad y agregación social mapuche. Estudio del caso del Valle de Elicura (Chile)*. Tesis de master. Universidad de Salamanca. Consultado: 2016-08-20. En: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/122419/1/TFM_MilesiGarc%c3%ada_Tripantu.pdf.
Mínguez, José Miguel. 1995. *Acuarela sangrienta: la Quintrala*. Los libros de la Frontera (Amelia Romero editora). Barcelona.
Mollfulleda, Santiago. 1996. *El latín en los episodios nacionales*. Universitat de Barcelona. Barcelona.
Monneyron, Frédéric y Thomas, Joël. 2004. *Mitos y literatura*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

Montecino, Sonia. 1993. *Palabra dicha: escritos sobre género, identidades, mestizajes.* Serie: estudios. Libros electrónicos. Universidad de Chile. Santiago de Chile. Consultado: 2014-09-07.
En: http://www.libros.uchile.cl/239

Montecino, Sonia. [1996] 2001. *Madres y huachos, alegoría del mestizaje chileno*. Editorial Sudamericana. Santiago de Chile.

Montecino, Sonia. 2015. *Mitos de Chile, enciclopedia de series, apariciones y encantos*. Catalonia. Santiago de Chile.

Montenegro Lillo, Raúl. 1955. *La Quintrala*. Editorial Central. Buenos Aires.

Mora, Gabriela. 1994. "Discurso histórico y discurso novelesco a propósito de la Quintrala". En: *Inti: Revista de literatura hispánica*. Rutgers University. Número 40-41. 61–73.

Morales Piña, Eddie. 2001. 'Brevísima relación de la nueva novela histórica en Chile'. En: *Notas Históricas y geográficas*. Número 12. 177-190. Consultado: 2016-12-11.
En:
http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0031774.pdf.

Morgado, Benjamín. 1983. *Retrato hablado de la Quintrala: comedia en dos actos*. Editorial Talía. Santiago de Chile.

Moxnes, Paul. 1995. *Hjältar, häxor, horror och andra djuproller i mänskligt samspel.* Bokförlaget Natur och Kultur. Falun.

Muñoz, Alicia. 2014. 'La Quintrala's confessions: the contesting of female agency and indigeneity in two popular Chilean visual narratives'. Volumen 23. 153-172. En: *Journal of Latin American cultural studies*. Consultado: 2014-03-27.

Muñoz, Juan Guillermo. 2008. 'Chuchunco: Apuntes de los terrenos en que ubicaba la Universidad de Santiago de Chile, en los siglos coloniales'. En: *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*. Número 135. Consultado: 2016-08-20.
En:
http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/contribuciones/article/viewFile/879/831.

Neumann, Erich. [1955] 2015. *The great mother, an analysis of the archetype*. Bollingen Series XLVII. Princeton University Press. Woodstock, Oxfordshire.

Oesterley, W. O. E. [1923] 2002. *The sacred dance: a study in comparative folklore*. Cambridge University Press. Londres. Consultado: 2015-05-24.
En:
https://books.google.se/books?hl=sv&lr=&id=MHpm1uh1zhMC&oi=fnd&pg=PA1&dq=meaning+of+the+sacred+dances&ots=TurteczM7V&sig=4alnrrFPbpArUCFPPo8m87A4GVg&redir_esc=y#v=onepage&q=meaning%20of%20the%20sacred%20dances&f=false.

Ojeda, Cecilia. 1998. 'Una reinterpretación de la Quintrala en la historia chilena: Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso'. En: *Confluencia.* Northern Arizona University. Volumen 13. 92–97.

Órdenes, Mathias. 2013. 'La Quintrala en la memoria colectiva chilena: construcción y representación simbólica'. En: *XIV Jornadas interescuelas de Historia*. Mendoza. Argentina.

Ortíz-Osés. 1984. 'La diosa vasca en su contexto antropológico'. En: *KOBIE (serie etnografía). Zientzietako Aldizkaria-Revista de Ciencias*. Bizkaiko

Foru Aldundia-Disputación Foral de Viscaya. Número 1. Universidad Deusto.
Oviedo, José Miguel. 2012[a]. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*. Alianza editorial.Madrid.
Oviedo, Jose Miguel. 2012[b]. *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Alianza editorial. Madrid.
Paredes, Julieta. *Mujeres en Diálogo: avanzando hacia la despatriarcalización en Bolivia*. Coordinadora de mujeres. Bolivia.
Purkiss, Diane. 2013. 'Witchcraft in Early Modern Literature'. En: *Tne Oxford Handbook of witchcraft in early modern Europe and Colonial America*. Oxford Handbokks Online. Consultado: 2015-05-14.
En:
http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199578160.001.0001/oxfordhb-9780199578160-e-8.
Quijano, Aníbal y Wallerstein Immanuel. 1992. 'Americanity as a concept, or the Americas in the modern worldsystem'. En: *International Journal of Social Sciences*. Número 134. 549-557. UNESCO, París.
R.A.E. 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Consultado: 2014-04-20.
En: http://dle.rae.es/?w=mito&o=h.
R.A.E. 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Consultado: 2015-11-18.
En: http://dle.rae.es/?id=32ocpAj.
R.A.E. 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. Consultado: 2016-12-25. En: http://dle.rae.es/?id=DBv4vmR.
Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Arca. Montevideo
Raphael, Melissa. 1999. *Introducing thealogy: discourse on the goddess*. Sheffield Academic Press. Sheffield.
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.
Ries, Olga. 2014. 'La Quintrala y la nación gótica'. En: *Revista Soletras.* Dossiê. Número 27. 177-193. Consultado: 2015-10-01.
Roach, Marion. 2005. *The Roots of Desire: The Myth, Meaning and Sexual Power of Red Hair*. Bloomsbury, New York.
Rojas, Iván. 2001. 'La otra Quintrala'. Revista: Ercilla. Número 3173. 78. 1 de octubre.
Rubilar Lagos, Marcela. 1993. '*Maldita yo entre las mujeres*. El mestizaje como elemento transgresor'. En: *Acta literaria.* Número 18. 171-182.
Salinas, Cecilia. 1994. *Las chilenas de la colonia: virtud sumisa, amor rebelde*. LOM Ediciones. Santiago de Chile.
Santamaría, P. 2015. 'Los rituales de la noche de San Juan'. *Diario ABC.se, Comunidad de Valencia.* 23 de junio. Consultado: 2016-01-02.
En:
http://www.abc.es/20100623/local-comunidad-valenciana/noche-juan-201006231009.html.
Sarabia, Rosa. 2000. "Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer y la construcción del monstruo Quintrala". En: *Anales de Literatura Chilena.* University of Toronto. Año 1. 35–52.
Saunders, Nicholas J. editor. 1998. *Icons of power: feline symbolism in the Americas*. Gran Bretaña. Routledge. Consultado: 2015-05-27. En:

https://books.google.se/books?hl=sv&lr=&id=iEwSyyMGhEEC&oi=fnd&pg=PR9&dq=symbolism+of+the+puma&ots=Wlv7-2QA4c&sig=oXE8bE0Zc4F8-C101984xU-yQcA&redir_esc=y#v=onepage&q=symbolism%20of%20the%20puma&f=false.

Schwarz, Fernan. 1988. *El enigma precolombino: tradiciones, mitos y símbolos de la América antigua*. Colección enigmas de la historia. Ediciones Martínez de Roca. Barcelona.

Sellier, Philippe. 1984. 'Qu'est-ce qu'un mythe littéraire'. En: *Littérature*. La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle. Número 55. 112-126.

Shakespeare, William. 1999. *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. Consultado: 2016-01-03
En:
http://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf.

Shinoda Bolen, Jean. [1984] 2008. *Goddesses in everywoman. Powerful Archetypes in women's lives*. Harper Collins Publishers. New York.

Solares, Blanca. 2007. *Madre Terrible, la diosa en la religión del México Antiguo*. Anthropos editorial. Barcelona.

Steele, Paul Richard, Allen, Catherine J. 2004: *Handbook of Inca mythology*. ABC-CLIO. California.

Suárez, Carolina. 2016. 'Claves temáticas en la narrativa chilena escrita por mujeres en la generación del 50: Mercedes Valdivieso, María Elena Gertner y Elisa Serrana. En: Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética. Número 14. 204-219. Consultado: 2017-03-15.

Tausiet, María y Amelang, James S. Eds. 2004. *El diablo en la edad moderna*. Marcial Pons, Ediciones de Historia. Madrid. Consultado: 2017-03-28.
En:
https://books.google.se/books?id=h4a8mAD2CfoC&pg=PA99&lpg=PA99&dq=folklore+diablo+cojuelo&source=bl&ots=IOP44i19he&sig=f-gqEM7LFJ93s18yDCUX8Iw0S58&hl=sv&sa=X&ved=0ahUKEwiHpI7q5PnSAhWJfiwKHQi-B-AQ6AEINTAH#v=onepage&q=folklore%20diablo%20cojuelo&f=false.

Thomas, Joël. Ed. 1998. *Introduction aux methodologies de l'imaginaire*. Ellipses/éditions marketing S.A. Paris.

Toribio Medina, José. 1928. *Chilenismos, apuntes lexicográficos*. Soc. Imp. Y Lit. Universo. Santiago de Chile.

UNESCO. 2008. *Ifa divination system*. Lista de Patrimonio Inmaterial. Consultado: 2017-03-29.
En:
http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/ifa-divination-system-00146.

Vargas Avilés, Francisco. 2012. 'El marqués de Cuevas'. En: http://www.temas.cl/2012/10/31/el-marques-de-cuevas/
Consultado 2016-10-03.

Valenzuela, Eduardo. 2013. *Maleficio, historias de hechicería y brujería en el Chile colonial*. Pehuén Editores. Santiago de Chile.

Vázquez, María Ángeles. 2008. *La mujer en la Colonia. I encuentro Internacional Mujer e independencias iberoamericanas*. Consultado: 2015-11-13.
En: http://www.miradamalva.com/mujeres/mav.html.

Vega de, Lope. 2001. *Arauco Domado*. Pehuén editores. Santiago de Chile.

Vicuña, Manuel. 2008. 'El bestiario del historiador: las biografías de "monstruos" de Benjamín Vicuña Mackenna y la identidad liberal como bien en disputa'. Consultado: 20121106.
En:
http://www.scielo.cl/pdf/historia/v41n1/art07.pdf.

Vierne, Simone. 2000. *Rite Roman Initiation*. Presses Universitaires de Grenoble. Grenoble.

Villegas Morales Morales, Juan. 1978. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Editorial Renacimiento. Barcelona.

Viu Bottini, Antonia. 2007. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena 1985-2003*. RIL. Santiago de Chile.

Vogler, Christopher. 2007. *The writer's joruney: mythic structure for writers*. Third Edition. Michael Wiese Production. California.

Waldman, Gilda. 2004. 'Chile: indígenas y mestizos negados'. En: *Revista política y cultura*. Universidad Autónoma de México. Número 21. 97-110.

Ward, Ronda. 2001. 'A colonial woman in a Republican's Chilean History: Benjamín Vicuña Mackenna and La Quintrala'. En: *Journal of Women's History.* The Johns Hopkins University Press. Volumen 13. 83–107.

Yankas, Lautaro. 1972. *Doña Catalina. Un reino para la Quintrala*. Editorial Orbe. Santiago de Chile.

Yzquierdo, Domingo A. 1885. *La Quintrala: drama histórico en tres actos y en verso*. Libraría Americana. Santiago de Chile.