



CUANDO UN RAYO TE ALCANZA: LA FUNCIÓN TERAPÉUTICA DEL MITO ANDINO EN “EL VIOLINISTA DE LAS MONTAÑAS” Y “EL SENDERO DE LOS RAYOS” DE KARINA PACHECO

When Lightning Strikes You: The Therapeutic Function of Andean Myth in “El violinista de las montañas” and “El sendero de los rayos” by Karina Pacheco

CARLOS YUSHIMITO DEL VALLE
UNIVERSIDAD ADOLFO IBAÑEZ (CHILE)
CARLOS.YUSHIMITO@UAI.CL
ORCID: 0000-0002-9455-608X

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1110>
vol. 31 | diciembre 2024 | 103-114

Recibido: 30/07/2024 | Aceptado: 08/11/2024 | Publicado: 31/12/2024

Resumen

Este ensayo estudia la recuperación del mito de *illapa*, divinidad andina atmosférica, y las implicancias rituales del Taki Ongoy, movimiento de resistencia mesiánico surgido en el Perú colonial del siglo XVI, en dos textos de la escritora Karina Pacheco (Cusco, 1969). El trabajo del mito en ambos relatos, en la línea de Hans Blumenberg (1985), opera como un medio de reconstrucción de la subjetividad andina afectada por la violencia política del periodo 1980-2000. Se representa dicho imaginario mítico como una alternativa terapéutico-narrativa que permite a los personajes rehabilitar simbólicamente el escenario post-bélico peruano de finales del siglo XX.



Palabras clave

Trabajo del Mito, Terapia narrativa, Blumenberg, *Illapa*, *Taqy Ongoy*

Abstract

This essay studies the recovery of the myth of *illapa*, an atmospheric Andean divinity, and the ritual implications of the Taki Ongoy, a messianic resistance movement that emerged in colonial Peru in the 16th Century, in two texts by the writer Karina Pacheco (Cusco, 1969). The work on myth in both stories, in line with Hans Blumenberg (1985), operates as a means of reconstructing Andean subjectivity affected by the political violence of the period 1980-2000. This mythical imaginary is represented as a narrative therapeutic alternative that allows the characters to symbolically reinhabit the Peruvian post-war scenario of late 20th Century.

Keywords

Work on Myth, Narrative Therapy, Blumenberg, *Illapa*, *Taqy Ongoy*

La obra de la escritora cusqueña Karina Pacheco (1969) ha ido cobrando cada vez mayor notoriedad sobre todo desde que, en el año 2022, su novela *El año del viento* (2021) obtuviera el Premio Nacional de Literatura en el Perú. Antropóloga de profesión, su modo de abordar un arduo tema literario como el de la violencia política posee una sensibilidad audaz y heterogénea, abundante en referencias simbólicas de potente imaginación mítica, y un método documental próximo al de su disciplina de formación, lo cual le confiere a la propuesta estética que despliega una posición poco convencional en el actual panorama de la narrativa peruana.¹

Este ensayo estudiará los relatos “El violinista de las montañas” y “El sendero de los rayos”, incluidos en sus dos primeros libros, *Alma Alga* (2010) y *El sendero de los rayos* (2013), con el fin de examinar en ambos la representación del colapso político que tuvo lugar en el Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX; en particular, el procedimiento que se apoya sobre el trabajo del mito como un medio de reconstrucción de la subjetividad andina en crisis. Retomo, en cierta medida, las observaciones realizadas por Gonzáles Echevarría cuando proponía reexaminar la operatividad interdiscursiva que podría recaer sobre el mito para “hacer inteligible” la realidad latinoamericana (Gonzáles Echevarría, 2011: 35). La andina, en particular, desestructurada y en gran medida catastrófica, económica y sociodemográficamente —si estimamos aquí la magnitud de las cifras fatales

¹ Esta vertiente temática y metodológicamente orientada a explorar los códigos de la cosmovisión andina, cuyos procedimientos documentales provienen de la antropología, incorpora constantemente referencias de su sincretismo mítico en casi todas sus novelas y cuentos como, por ejemplo: *Alma Alga* (2010), *El sendero de los rayos* (2013), *Las orillas del aire* (2017), *Lluvia* (2018) o *El año del viento* (2021). Podemos encontrar sus antecedentes y, claramente también su filiación, en el proceso literario peruano de los años ochenta, sobre todo en las obras de autores como Óscar Colchado (1947-2023), Enrique Rosas Paravicino (1948) o Julián Pérez Huaranca (1954), las cuales, a su vez, se han nutrido del extraordinario trabajo etnoliterario de José María Arguedas (1911-1969). Generacionalmente, la obra de Karina Pacheco se podría situar en un tercer periodo o corriente de producción que aborda como temática la violencia que enfrentó al grupo terrorista Sendero Luminoso con el Estado peruano en el periodo 1980-2000. A diferencia de sus precursores que trabajaron dicho tema en las décadas de los ochenta y noventa, los autores y las autoras que empezaron a publicar a partir del año 2000 han utilizado libremente como archivo el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú (2003) (Cox, 2008: 228-229). Finalmente, señalemos, Karina Pacheco forma parte de una nueva generación de autoras cuya obra ha erosionado la idea de la literatura de tema andino como bastión exclusivamente masculino.

que dejó la violencia finisecular en el Perú, así como los efectos que ha tenido la globalización sobre los índices de subsistencia económica de su población—, se presentaría así, tentativamente, como un ámbito idóneo para el análisis y el debate. Estaría por ver si, en efecto, tal como sostenía Gonzáles Echevarría, la disciplina antropológica que da cuenta de ciertos mecanismos mitificadores sigue siendo fundamental para definir y legitimar el discurso literario (2011: 23). Moderadamente, en las líneas que siguen, nos circunscribiremos a sondear dicha cuestión en la obra de una escritora que es, asimismo, antropóloga, y que se nutre del archivo de la historia y del mito para emplearlos de modo funcional en sus relatos. Al ocuparse de la memoria como objeto de conocimiento, nuestra autora no solo revisita el testimonio de la violencia política del periodo 1980-2000, sino que también recurre al mito en tanto operación restauradora tanto a nivel anímico como simbólico.

La obra de Karina Pacheco, según creemos, restituye un vasto horizonte de procesos de socialización fracturados o interrumpidos principalmente a partir del deterioro de los vínculos psicosociales que afectaron en profundidad al individuo en el entorno contemporáneo de los Andes peruanos.² Sin embargo, al abordar el trabajo simbolizador del mito, no se detiene principalmente en su facultad para articular relatos identitarios, asociados a la conservación o a la recuperación de los orígenes (Gonzáles Echevarría, 2011: 35); sino que, cercana en ello al funcionalismo de Hans Blumenberg (1985), se apoya en su labor terapéutica, tanto a nivel personal como colectivo, como consecuencia de un proceso de reactualización mítica que es resultado de una incesante tarea de interpretación realizada por individuos y colectividades (Segal, 1999: 148-152). El mito proporciona, según esta perspectiva, una explicación sobre las operaciones y posibles significados del mundo más que un sentido etiológico de la identidad. Y, en tanto proceso imaginativo y poético, desarticula el rol que tradicionalmente se le ha concedido como generador de respuestas absolutas o cristalizadas, precisamente al rechazar “those questions by means of storytelling” (Blumenberg, 1985: 166).

En lo que sigue, analizaremos cómo la autora ha recuperado el mito de *illapa*, divinidad andina atmosférica responsable de los fenómenos asociados con la lluvia, el rayo y los truenos; así como las implicancias rituales del Taki Ongoy, movimiento de resistencia mesiánico surgido en el Perú colonial del siglo XVI. Como veremos, sus relatos de ambientación rural articulan ambos referentes a la manera de un sustrato mítico, de forma que, en las conclusiones de sus historias de angustia y tragedia personal y comunitaria, se vislumbra una alternativa terapéutica a nivel narrativo, lo que permite a sus personajes rehabilitar simbólicamente el escenario post-bélico peruano de finales del siglo XX.

Si la literatura, como un recurso de lo que Fritz Breithaupt ha denominado “pensamiento narrativo”, funciona como un facilitador de reexaminaciones de la experiencia supraindividual, en tanto permite que los individuos puedan compartirlas con sus semejantes —“coexperimentándolas” a partir de lo este que llama “renarraciones” (2023: 156)—, dicha función se asemejaría a la del mito, sobre todo al ofrecer “respuestas a determinadas crisis” (Breithaupt, 2023: 159-179). No se alejan estas preocupaciones, tal como podremos ver en algunas entrevistas realizadas a la autora, de su discurso social: “Quizá no hemos curado heridas fundacionales que han quedado abiertas y putrefactas en muertes, desapariciones e impunidades, y eso sigue gravitando en las esferas de nuestros países y de nuestros continentes” (Estrada, 2023: s/p). La literatura, a partir de su función catártica o purgativa, interviene entonces para “narrativizar” la experiencia del trauma, de la angustia, la pérdida y la alienación; y, de esta manera, permite cumplir una labor revitalizadora basada en el acompañamiento simbólico e imaginativo de los textos literarios, operativos, al

² Esto resulta principalmente notorio en los relatos de localización urbana, en los cuales los desenlaces se abandonan a una cierta incertidumbre fatídica o desesperanzada. Es el caso paradigmático de cuentos como “El silencio” o “Luciernagas”, cuyo motivo es el suicidio; o “Días de campo”, “Volvete a ver”, “Sin sol en Santiago” o “Contra el adiós”, todos ellos incluidos en sus dos primeros volúmenes de cuentos, donde se tematizan el trauma de los familiares, hermanas casi siempre, de sujetos desaparecidos en diferentes contextos de violencia política, cuyas historias —a diferencia de las aquí estudiadas— cierran sin catarsis alguna. Uno de los objetivos de este trabajo, precisamente, apunta a señalar que los relatos en los cuales se incorpora el mito como recurso antropológico ofrecen, a diferencia de los otros, una salida terapéutica a los protagonistas.

igual que el mito, como “posibilidad reconstructora de una unidad armónica original o, por lo menos, previa a la situación actual”, cuando, a consecuencia “del monolitismo epistemológico de la ciencia moderna”, el arte ha quedado reducido a una mera “técnica” (Duch, 1998: 430).

El mito: formas narrativas para rehabetar el mundo

El *mythos* como fenómeno verbalizador de la realidad se diferencia de los procesos “abstractivos” definidos por el *logos* a partir del medio narrativo que emplea: la palabra (Duch, 1998: 14). Este poder para “apalabrar” los hechos y la experiencia de los mismos no es una operación que pueda desligarse de los saberes racionales ni técnicos. Acompaña el deseo humano que Lluís Duch ha descrito tan bellamente como una “innata vocación de infinito” (1998: 15) y se caracteriza por su condición colectiva, vivificadora de la realidad; por su carácter instrumental para darle sentido a la situación del hombre en el mundo; pero, sobre todo, por su naturaleza narrativa y ejemplar como esencia del engranaje de la vida pública (García Gual, 2013: 23).³

No obstante, desde la perspectiva de Hans Blumenberg (1985), el mito ha pasado a entenderse también como un recurso funcional que no se realiza en la labor etiológica que se le ha otorgado tradicionalmente —referida, por ejemplo, a la explicación de los orígenes de un grupo humano— sino a partir de su operatividad compensatoria en el núcleo de la vida cultural de toda comunidad. Lejos de concebir, pues, al mito como una práctica arcaica opuesta al *logos* ilustrado, Blumenberg piensa en él como un sistema narrativo que desempeña una función racional que no tanto explica los fenómenos del entorno cuanto los describe, con lo cual se alivia el sentimiento de ansiedad e incertidumbre que asalta al ser humano ante la opacidad o el misterio del cosmos (Segal, 1999: 145; García Gual, 2013: 334). Puesto que el ser humano es, por su propia naturaleza, un sujeto carencial —un ser vulnerable biológicamente hablando—, tiende a buscar, desde la perspectiva de Blumenberg, en la cultura, una compensación; de allí que el mito le proporcione una orientación cultural, un horizonte capaz de hacer de aquel “una estrategia importante no solo de autoconservación sino también de autoconfirmación” de la criatura cultural y biológica que somos (Mauerer, 2015: 204). El mito pierde, de este modo, su carácter sagrado para revestirse de un sentido antropológico que le permite al individuo “hacer habitable” un mundo incomprensible e incierto, en donde los fenómenos que lo afectan pueden, en consecuencia, perder su impersonalidad, hacerse narrables y contribuir con ello a su orientación ontológica. En breve, conjurar el mundo, organizarlo, adaptarse a él y reparar, a través de un relato, su angustia personal y colectiva.⁴

Ese sería, en efecto, el trabajo del mito: un proceso gradual y cambiante, sometido, debido a su propia naturaleza polisémica, a una práctica continua y a veces contradictoria de interpretación; en consecuencia, opuesta a toda clase de dogmatismo cultural u existencial, para ofrecerse como un recurso de libertad absoluta que permite al ser humano darle significaciones al mundo que lo alberga (Duch, 1998: 431). Distanciado del “absolutismo de la realidad” que el mito etiológico, según su hipótesis, ha facilitado desde Platón en adelante, Blumenberg (1985) no ve al mito como algo “ya recibido e interpretado”, sino como una operación que permite al sujeto y a su grupo social “la superación de la extrañeza arcaica del mundo” (Duch, 1998: 433). De allí la función terapéutica de las narraciones míticas, un mecanismo de superación de la angustia a través de la flexibilidad de la

³ La definición del mito es bastante amplia y problemática según la disciplina y las corrientes dentro de la misma empleadas para tal fin. Para seguir este debate, sobre todo desde el ámbito de la antropología, véase el libro de García Gual (2013: 18 y ss); y, de modo más amplio, Duch (1998) y Dundes (1984). Además, recomendamos la reflexión en torno al mito que realiza Manuel Marzal específicamente para el área cultural andina (1995).

⁴ La función del mito descrita por Blumenberg como medio compensatorio para el ser humano se encontraría próxima a la del símbolo, según los estudios de Gilbert Durand: “El símbolo es concebido como una síntesis equilibrante, mediante la cual el alma individual armoniza con la psiquis de la especie y da soluciones apaciguantes a los problemas que plantea la inteligencia de esta” (2010: 127).

imaginación, el sentido lúdico de las relaciones humanas y su facultad poética “que procura una confianza para vivir y modelos para actuar en el mundo” (García Gual, 2013: 334). El recurso al mito en los textos que analizaremos a continuación no encuentra lo esencial de su apelación en el modo de pensar el origen de la violencia política, sino en su significación anímica, en las facultades que tiene este discurso para enfrentar el terror y franquear la angustia que se instaló sobre la subjetividad desestructurada por la violencia en el Perú del siglo XX.

Mellizos, rayos y chamanes: ciclos de restauración psíquica

En los relatos de Karina Pacheco, tal apelación al mito como recurso antropológico puede observarse con cierta sistematicidad en el relato que da nombre a su segundo volumen de cuentos, “El sendero de los rayos”. La historia inicia cuando dos mellizos cusqueños, protagonistas del relato, encuentran en su hogar al ahijado de su madre, un niño silencioso y algo hermético llamado Santiago, que ha llegado a pasar con ellos un verano para practicar su español. El pequeño, natural de una comunidad campesina de Inkillmayu, ha sobrevivido, según se nos cuenta, al golpe de un rayo.⁵ Y como el contacto del rayo supone “una señal de aptitud para el camino místico” (Pacheco, 2010: 114), su padre, Elesio, ha procurado alejarlo de su destino como curandero, un oficio que él también ejercita y que aparentemente resiste, bien por una suerte de tabú cultural, bien por una suerte de renuncia derivada de su contacto con la modernidad.⁶ La historia del niño cursa paralela a la de Karim —contada por su hermana, la narradora—, quien, por la época de aquel encuentro, ha determinado estudiar en su tesis el impacto que la violencia política produce sobre los habitantes de la región de Canas, al sur de Cusco. Tiempo después, durante uno de los viajes que tiene como objeto facilitarle el archivo testimonial requerido para finalizar su investigación, Karim es apresado y torturado por las fuerzas del Estado. Gracias a la oportuna intervención de su padre, conseguirá librarse de los cargos de terrorismo de los cuales se le imputan, culminará su tesis doctoral y completará sus estudios de postgrado lejos del país. No obstante, su vida parece escindida a partir de la experiencia traumática que el confinamiento, parte inconfesable de su pasado, ha impreso sobre su vida anímica. No será sino hasta años más tarde que, convocado por un encuentro onírico con Santiago, el “maguito”, tanto él como su hermana se reunirán en una suerte de epifanía sanatoria en las alturas del cerro Ausangate.

Como bien puede apreciarse, el recurso mítico que trabaja operativamente como un relato de reparación psíquica, extrapolable al estado de fractura social que vive el país, coincide con una de las funciones que Hans Blumenberg veía en la antropología cultural del mito; esto es, “como una estructura de rendimientos compensatorios frente al ser carencial necesitado de ello” (Mauerer, 2015: 189). Simbólicamente, el ahora curandero Santiago les muestra, en el punto climático de la historia, sus manos: en la izquierda subsiste aún la huella del rayo, mientras que las líneas de su palma derecha han desaparecido definitivamente: “Resulta, pues, bastante claro, que cuando el rayo te alcanza y no te mata, la vida empieza de nuevo” (Pacheco, 2010: 101). Aquel signo de muerte-resurrección —las huellas de las manos abolidas como preludio de un nuevo “sendero” vital, ahora abiertas a la reescritura— no solo aplica entonces a la nueva identidad chamánica asumida por el niño, ahora joven, sino que se proyecta sobre Karim, “traído de vuelta” no solo física sino también espiritualmente por el ritual del reencuentro identitario: “En los ojos de Santiago descubrimos el sendero de los rayos que habíamos recorrido desde

⁵ En su ya clásico estudio sobre la naturaleza y las prácticas del chamanismo, Mircea Eliade ha señalado con bastante detalle las circunstancias que rodean la investidura y la sucesión de los chamanes en los pueblos tradicionales. Al parecer, no solo en el mundo andino (ver Baulenas i Pubill, 2016: 101) sino también en varias otras zonas del orbe, el contacto del rayo determina el destino mágico de los individuos por elección de los dioses (Eliade, 2022: 123). Este motivo no solo está presente en el relato de Pacheco; asimismo, se pueden observar en él otros rasgos hereditarios, próximos a los estudiados por Eliade.

⁶ Esta última lectura bien podría explicar por qué envía a su hijo a vivir a la urbe para que aprenda castellano.

la primera vez que nos vimos, veintiún años atrás, que podrían haber sido mil o solo un día. Nos abrazó, como si estuviéramos retornando del mundo subterráneo” (Pacheco, 2010: 118).⁷

En la escena nos encontramos, en rigor, ante la realización de una anábasis, un ascenso terapéutico, guiado por la labor curativa del oficiante andino. La narradora, antropóloga interesada en la “cultura urbana”, felizmente casada e integrada a la vida colectiva, y su hermano, experto en el mundo andino y en la violencia política que lo desestructura, parecen integrarse en un *tinkuy* final en lo alto de la montaña sagrada, a través de la intervención mediadora del curandero.⁸ Ambos, *curis* o *chuchus* —es decir, mellizos—, sujetos prodigiosos desde la perspectiva de la cosmovisión andina, poseen aptitudes excepcionales para la comunicación hierofánica (Baulenas i Pubill, 2016: 98-99), aquí encarnada por el antiguo niño “maguito”, presumiblemente convertido en *camasca* o incluso en *altomisayuy*. Los mellizos y gemelos eran considerados, al igual que el chamán intermediario, “hijos del rayo”. La reunión de la pareja uránico-telúrica como purificación de la crisis, funciona como un mitema fundamental en casi todas las culturas antiguas (Libis, 2001: 40),⁹ incluida la andina en el atributo del dualismo complementario, “cuyas partes eran opuestas y necesarias entre sí”, del *yanantin* (Flores Galindo, 2022: 46). Tal como puede verse también en el relato, los mellizos —esa suerte de unidad básica social encarnada en la figura del *qarivarmi* andino— invocan dicho arquetipo¹⁰ que representa, en la conclusión del viaje narrativo, un ideal de reconciliación y encuentro en torno a la anamnesis capaz de restaurar su común identidad atávica: “Aprendemos chacchando hojas de coca, como lo hiciéramos en nuestro primer viaje de estudios al campo, saboreando como hace miles de años” (Pacheco, 2010: 119).

Recordemos que *illapa* o *chuqui ylla*,¹¹ divinidad meteorológica perteneciente al orden teogónico andino, representaba principalmente al rayo, un culto que luego se sincretizó en la figura del santo guerrero Santiago (Choy, 1958). El relato no solo es preciso al designar con dicho nombre al intermediario del culto, el niño Santiago, sino que el mismo mitema incorpora además al curandero como una encarnación de la propia divinidad atmosférica, al facultarlo, tal como ya hemos visto, a través del contacto sagrado de su potencia oracular.¹² En un minucioso estudio del culto a *illapa*, Ariadna Baulenas i Pubill (2016) ha observado varios componentes del mito que son aquí parte relevante del texto al abordar la interpretación de la figura central del “maguito” en la historia. Para Guamán Poma de Ayala, el término *illapa* servía también para la designación de los ancestros muertos —los *mallquis*— (Baulenas i Pubill, 2016: 98), lo que en la trama refiere a la memoria colectiva que precisamente Karim persigue; *illapa* es,

⁷ Véase más adelante en este estudio la referencia a Aby Warburg, de quien extraemos esta cita que resultará oportuna en su momento al hacerla corresponder con ciertas referencias míticas que emplea también el texto de Pacheco: “La serpiente desaparece debajo de la tierra y pronto vuelve a aparecer en la superficie. El regreso desde el subsuelo, que es el lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar su piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal” (2022: 53). A esta “resurrección terapéutica” es a la que aludiremos luego como anábasis (movimiento contrario a la catábasis).

⁸ Para un estudio etnolingüístico del *tinkuy*, véase Valiente Catter, 2016.

⁹ El tema del andrógino como símbolo de reparación comunitaria no ha pasado desapercibido tampoco para Mónica Cárdenas al leer la novela de Pacheco, *Las orillas del aire* (2017): “La androginia de sus nombres nos puede hacer pensar en una complementariedad o en una unidad también andrógina en el sentido desarrollado por Mircea Eliade, de ideal utópico unificador” (Cárdenas, 2019: 49).

¹⁰ Empleamos aquí el término “arquetipo” según la definición del sistema de análisis mitológico poético de Northrop Frye. Un arquetipo cristaliza un motivo o modelo folklórico que persiste, circula y se asimila en la tradición literaria (1963: 25). Dichas unidades narrativas corresponden a lo que, desde la disciplina de la antropología estructural, Lévi-Strauss denominará, a su vez, “mitema”, término que en este ensayo usaremos también de modo equivalente.

¹¹ Como ha observado Baulenas i Pubill, a diferencia de otras divinidades andinas como *inti* o *quilla*, *illapa* o *chuqui ylla*, no es una entidad culturalmente traducible, puesto que encarna, a la vez, múltiples fenómenos atmosféricos como la lluvia, el rayo, el trueno o el granizo (2016: 64). En nuestro análisis nos centraremos exclusivamente en la manifestación meteorológica del rayo, para lo cual seguiremos en ello el texto de Pacheco. Aludiremos, además, a la lectura simbólica de *illapa* como divinidad guerrera y a sus vínculos con los ciclos de fecundidad agrícola, relacionados con la lluvia. Este sentido nutricional y fecundador estaría relacionado en el texto de Pacheco con el aspecto terapéutico del final del cuento.

¹² *Illapa* es, a la vez, el dios y el curandero a quien se admite como un equivalente divino gracias al don que ha adquirido para comunicarse con aquel.

asimismo, el dios guerrero, cuya representación —un hombre armado de maza y honda—, a través de una operación sinecdótica, permite imaginar el marco de violencia bélica que desestructura tanto el orden social de los mellizos como el de la comunidad del propio Santiago. *Illapa* era, no lo olvidemos, la designación que los indígenas dieron igualmente a las armas de fuego hispánico (Choy, 1958: 271). Como el rayo, en fin, también Santiago “aparecerá y desaparecerá” en la historia;¹³ y la impronta final de su iluminación repercute, como ahora veremos, sobre la psique del protagonista.

En los estudios psicoantropológicos de María Rostworowski, la sociedad andina tradicional en la cual parece inscribirse la visión utópico-terapéutica del final del cuento, se organizaba a partir de estructuras míticas de parentesco en donde, ante la ausencia de la figura paterna, se privilegiaba el binomio hermano/hermana, el *qarivarimi* —hombre/mujer— que daba existencia social a los individuos y al grupo. Ante el desorden propio de *illapa* como dios masculino asociado a los fenómenos naturales, violentos y devastadores (Rostworowski, 2019: 23), la intermediación ritualizada permite un restablecimiento de la experiencia social, en la medida que propone un ascenso epifánico tanto a nivel personal como colectivo. El *qarivarimi* —Karim y la narradora, como unidad: ambos, “hijos del rayo”— pareciera insertarse en la estructura propia del *tinkuy* y en el orden reparador dualista del pensamiento andino del *yanantin*.

Pero lo anterior también nos instala en lo que Aby Warburg denominara en su libro *El ritual de la serpiente* como la “polaridad del símbolo” (2022: 98). El mito de *illapa*, según podemos observar, presenta varias conexiones con la serpiente —el símbolo del rayo—, de acuerdo a los estudios que Warburg realizara entre la comunidad norteamericana de la etnia walpi. A la vez destructiva y nutricia, referencia a lo mórbido y a lo curativo, la ambivalente figura mítico-simbólica de la serpiente adquiere sentido cuando se considera la estructura económica de los walpi, quienes, al igual que los antiguos andinos, dependían de las lluvias para asegurar su subsistencia; por lo cual articulaba, en torno a dicho símbolo, todo un sistema simpatético de creencias y cultos agrícolas (Warburg, 2022: 43-49). Este mismo carácter dual de la divinidad del rayo, beneficiosa y perjudicial, ha sido observada en *illapa* por Baulenas i Pubill, quien refiere, por ejemplo, que el Inca Garcilaso de la Vega, al negar la divinidad del rayo, afirmaba que los campos donde este caía eran, en adelante, maldecidos por la comunidad (2016: 65-66). Este carácter propio del tabú podría explicar el conflicto que en la obra se establece en la figura numinosa, pero resistida, del chamán, quien se opone a un don percibido inicialmente como inadecuado o incómodo.¹⁴ En ese mismo orden del relato, el mundo afectado por el desorden de la violencia política en el Perú, el trauma personal y colectivo queda así reanimado por la sonrisa liberadora, reparadora y nutricia del final, que permite al protagonista habitar otra vez el mundo y las prácticas de la vida en sociedad a través de una conjura cultural narrativa procesada por Santiago, el “maguito”.

Desorden cósmico y reparación musical: una respuesta órfica

Al invocar el encuentro de ambos hermanos, el “maguito” Santiago hace sonar un violín, medio espiritual que, introducido como instrumento musical por Occidente en el mundo andino, afectó profundamente sus rituales y tradiciones ceremoniales.¹⁵ “El violinista de la montaña” alude a dicho

¹³ Esta característica de *illapa* como ser que sufre intermitencias en su manifestación refiere, según Jan Szeminski, a la etimología de “Illa” que pudo significar en Quechua “ausentarse” (Baulenas i Pubill, 2016: 62).

¹⁴ El tabú, afirma Roger Callois, pertenece al mismo orden de lo sagrado, pero definido por su carácter contagioso y degradado que sanciona una prohibición debido a una suerte de “imperativo categórico negativo” (1996: 17-18). *Illapa*, concebido como divinidad intermedia entre el *hanan pacha* (el mundo divino) y el *kay pacha* (el mundo humano), es decir, como punto mediador en un *tinkuy*, se extiende sinecdóticamente como el chamán, mediador de opuestos complementarios a la manera de un *yanantin* (Baulenas i Pubill, 2016: 67) o psicopompo (Fagetti, 2018: 112).

¹⁵ Arce Sotelo (2006) ha dedicado un estudio bastante detallado a la adaptación del violín al mundo andino y, en particular, a su funcionalidad en las ceremonias de los danzantes de tijera. Tanto en “El sendero de los rayos” como en “El violinista de

elemento a través de diferentes capas referenciales. En el pueblo de Lawa Lawa, la música de un violín ininteligible desciende desde las montañas en una doble operación de espanto: “los pastores se cubrían las orejas para no dejarse arrastrar hasta los abismos” (Pacheco, 2013: 24); y de fascinación: “La gente abrió de par en par sus ventanas, sus puertas, sus balcones; deleitados todos, escuchaban, contemplaban la luna, se dejaban acariciar por el viento” (Pacheco, 2013: 26). Adherida así al carácter paradójico del *mysterium tremendum* de lo numinoso (Otto, 2008: 25-58), el carácter pulsional de la melodía evoca diferentes mitemas que confluyen en la figura espectral, sentida pero no vista, del violinista: Orfeo, con su capacidad para hipnotizar bestias y animales (Martín, 2010: 42); la epidemia asociada a la manía y a la enajenación dionisiaca (Detienne, 2003: 48) o la seducción misteriosa del flautista de Hamelin, cuya tradición oral fuera registrada por los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm en el siglo XIX. Sin embargo, tal como desarrollaremos a continuación, no debe descartarse, además, una referencia a la conmoción musical-epifánica del Taki Ongoy, cuyo carácter histórico repercute muy profundamente como una crítica colonial en el texto (Rostworowski, 2019: 27-76).

Es evidente que dichos sustratos mitológicos tan dispersos apuntan a la transgresión de lo que Arnold Van Gennep denominara “margen”: un límite entre lo sagrado y lo profano cuyo umbral es cruzado gracias a determinados rituales de consagración (2013: 42-45). Acceder al estadio del margen significa “agregarse a un mundo nuevo”, sobre todo cuando se pasa de una situación social a otra de carácter sagrado (Van Gennep, 2013: 42). En el relato puede observarse que este último espacio, representado por la montaña desde la cual desciende la enigmática melodía, inspira otra vez una experiencia anabásica entre los habitantes del pueblo. Se trata de una llamada interior de naturaleza mística o espiritual, que convoca pero que asimismo despierta resistencia de parte del *logos*, por lo cual dicho “margen” intenta ser clausurado a través de rituales de purificación y exorcismo:

Corrió tanto esa historia de boca en boca, incluso en programas radiales sobre entes sobrenaturales, que en dos ocasiones llegaron espiritistas portando bálsamos y grabadoras para tratar de exorcizar, o al menos capturar la música de las montañas. (Pacheco, 2013: 25).

La incidencia amenazadora se concreta, sin embargo, cuando cinco niños deciden obedecer la seducción de la música y, tras seguir su rastro, desaparecen en las montañas. El violinista, sustituido en adelante metonímicamente por la música de su instrumento, adquiere entonces las características de psicopompo.¹⁶ Solo uno de aquellos niños, poseído por cierto estado de iluminación, retorna para dar testimonio de su experiencia: “Por la madrugada, el canto de las aves se vio precedido por el de uno de los escolares desaparecidos” (Pacheco, 2013: 28). Acompañado de una guitarra, su voz hace renacer en los habitantes “la añoranza por la pasión, por el valor, por la inmortalidad” (Pacheco, 2013: 28). El himno del niño místico que ni sacerdotes ni beatas consiguen descifrar es percibido, a su manera, como una enfermedad y un peligro contagioso.¹⁷ Todo refiere, pues, en ese acontecimiento al desconcierto ante lo sagrado: la música, los pájaros, el influjo lunar: “su repertorio crecía con cada luna llena” (Pacheco, 2013: 24). Así, no queda duda de que el narrador colectivo del texto deja en claro el estado de incertidumbre que la aparición del canto, como una estela inaprehensible, pero familiar —como una especie de memoria latente— genera en el mundo profano. Pero dicho estado resulta ser amenazador,

las montañas”, el violín parece un equivalente del instrumento de guía semejante a la cítara órfica —el arpa es también, junto con el violín, central en muchos de los ritos agrícolas andinos— en los cultos dionisiacos a los que Orfeo, para algunos estudiosos, figura de un posible pasado chamánico griego, se vinculó en cultos tardíos (Martín Hernández, 2010).

¹⁶ Así se articulan en las figuras del flautista de Hamelin y del Orfeo misterioso la misma función de guía al mundo sobrenatural de los muertos. En los estudios de Fagetti (2018: 112) puede observarse la constante de esta labor, la de psicopompo, en las funciones tradicionalmente otorgadas a los chamanes.

¹⁷ Como ha observado Rostworowski sobre el Taki Ongoy (“enfermedad del canto”) este movimiento, calificado como idólatra en el siglo XVI, buscaba la purificación de los nativos a través de rituales que tenían un claro trasfondo político transformador, pero sobre todo la voluntad de una “reestructuración de la conciencia” indígena (2019: 258). Al igual que el niño del relato de Pacheco, los poseídos por el espíritu de las wakas en el culto popular/religioso del Taki Ongoy experimentaban un estado de trance y fueron perseguidos y sancionados por las autoridades evangelizadoras cristianas.

por extensión, para el orden institucional, que reprime las pulsiones colectivas, primero a través de la intervención de la iglesia y posteriormente a través de las fuerzas policiales.

En este punto, la esfera de la enfermedad traída a los Andes por el cristianismo y, por extensión, por la modernidad, vincula el texto claramente a los mismos temores que, en el siglo XVI, señalaron como amenaza los oficiantes religiosos del movimiento religioso conocido como Taki Ongoy (Brosseder, 2018: 87; Flores Galindo, 2022: 48-50). De allí el contrapunto que el cuento establece entre la percepción del éxtasis como *endemoniamiento* —“Allí, el párroco le roció abundante agua bendita y le pidió que fuera racional, que se confesara y expiara sus culpas” (Pacheco, 2013: 28)— y, por su parte, la aparición de las aves como símbolos sagrados de transformación, representativa de los oficiantes religiosos de naturaleza chamánica (Brosseder, 2018: 101): “el muchacho siguió cantando desde el alba hasta el anochecer, en varios momentos acompañado por el gorjeo de los jilgueros, así como por el silbido de los niños y el viento” (Pacheco, 2013: 29). Todo ello evoca, según se ve, un mundo mágico, inclinado al misticismo y a la trascendencia inmaterial, en oposición al orden de una realidad social caracterizada por la represión y el hostigamiento semejante al de las campañas coloniales de extirpación de idolatrías (Flores Galindo, 2022: 83-96).

La invitación al trance y a la revelación de lo sagrado, asociados a la cima de la montaña, se ve entonces interrumpida por la violencia que claramente sugiere la generada por el conflicto político de inicios de 1980: “Desde las alturas de Lawa Lawa ráfagas de metralletas y estallidos de granadas comenzaron a tronar multiplicando su estruendo en los ecos de las montañas. De repente, como una voz agonizante, el murmullo de un violín empezó a escucharse” (Pacheco, 2013: 30). En las cenizas de la confrontación, la música queda sustituida por el ruido de las armas; de modo que la violencia destruye entonces las epifanías, las experiencias estéticas, la inocencia y la armonía comunitaria. Dicha alegoría es, además, cíclica e histórica:

También vieron cómo, cual trofeo, se fueron pasando uno a uno los restos de un violín dinamitado [...] Antes de marcharse, en el centro mismo de la plaza dejaron un reguero de tambores, quenás, zampoñas, guitarras y charangos a medio quemar, con las cuerdas reventadas y su madera mezclada con restos de sangre y cabellos chamuscados. (Pacheco, 2013: 31)

Pese a este escenario apocalíptico, el conjuro institucional de lo sagrado no consigue, según se ve en la conclusión del relato, un triunfo definitivo. Otra vez el discurso mítico se ocupa de compensar el clima de alienación, represión y violencia, al sublimar aquella herida a través de la herencia oral que conservará, en adelante, en el ámbito de la memoria y de la tradición, su poder terapéutico:¹⁸ “Pero también hay noches de luna llena en las que corre el rumor de que en las montañas de Lawa Lawa se vuelve a oír la música de la que hablaban los abuelos” (Pacheco, 2013: 32). Si a decir de Hans Blumenberg (1985), el terror y la angustia comunal es derrotado por el mito a través de la poesía (Duch, 1998: 433), la música del violín encarna dicha potencialidad imaginativa y poética para enfrentar no solo la realidad de la violencia, sino también los residuos que han quedado en su memoria.

¹⁸ Desde otra perspectiva, ese llamado a las alturas de la montaña podría leerse como una construcción mítica en torno a las utopías, que, en este caso, se opone claramente, hacia el final del relato, a la alienación del mundo moderno referido a partir de la enumeración fatigosa de los hábitos de alienación capitalistas (Pacheco, 2010: 32). Ello podría verse relacionado con la idea de la reiniciación de un nuevo ciclo, que intenta ser exorcizado, a su vez, por la oficialidad religiosa, en un orden similar al observado en la historia del Taki Ongoy (Rostworowski, 2019: 40).

Coda: infancia y simbolización del arraigo

Mujeres y niños parecen encarnar en estos relatos, según se puede ver, una condición vulnerable con la cual se identifica la subjetividad del mundo andino. No pasará desapercibido, por ejemplo, que en “El violinista de la montaña” la trama del relato se ordena a partir de un sistema de polaridades: infancia y mundo adulto; *mythos* y *logos*; lo sagrado y lo profano, lo que en el mundo andino corresponde al *yanantin*. Cuando dichos estadios o *locus* antagónicos se trastornan en los periodos de crisis, el equilibrio psicosocial demanda lo que Henri Bergson denominó “función fabuladora” de la imaginación (citado en Durand, 2010: 124). La función antropológica del *mythos*, el relato como reorganización social, se nutre entonces de un dinamismo, de una vivacidad infantil que nos devuelve a un estadio de inocencia que, a través de la ensoñación poética, a decir de Gaston Bachelard, despierta en el individuo la posibilidad de maravillarse, dando así lugar “en la experiencia de la conciencia no solo a la poesía, sino también a los antiguos mitos, a los ritos que caracterizan a las religiones, las magias y las neurosis” (Durand, 2010: 92). No está distante a esta definición García Gual cuando afirma, por su parte, “que la mentalidad mítica tiene algo en común con la mentalidad infantil” por su evocación de atmósferas maravillosas y su funcionalidad y estructuras narrativas (2013: 28). No es extraño, pues, que los niños aparezcan constantemente en estas historias como intermediarios de la funcionalidad mítica, ya sea como *mediums*, ya sea como testimoniantes excepcionales de las experiencias numinosas. El estado del pensamiento o de las creencias primitivas expresan así, como creía Warburg, una especie de “filogenia infantil”, un estado de “infancia espiritual” (Warburg, 2022: 88), no tanto por su ingenuidad “participativa”, en el sentido de un Levy-Bruhl (1966), sino por su apertura a repertorios operativos que no se realizan únicamente en procesos abstractivos propios del pensamiento racional o científico. En esto, la operación mítica, con su fuerte y dinámico componente simbólico, “trata de evocar un complemento ausente de esta realidad que tenemos ante nuestros sentidos” (García Gual, 2013: 29), de forma que termina por intervenir como un exorcismo del trauma, hasta llegar a superar el terror y la angustia humana, como creía Blumenberg, por medio de la poesía (Duch, 1998: 433).

Hemos visto hasta aquí, al analizar la función del mito como medio de reconstrucción de la subjetividad, una respuesta a los estados de crisis tanto individuales como colectivos en la obra de Karina Pacheco. El mito para Hans Blumenberg, el símbolo para Gilbert Durand o la imaginación para Gaston Bachelard o Henri Bergson coinciden todos ellos en un mismo procedimiento de carácter terapéutico a través del cual el individuo contemporáneo encuentra aún un relato funcional para narrar y, por consiguiente, reparar o reordenar ya su interioridad, ya su relación con el mundo. Al referirnos a los fenómenos de desestructuración política, en particular los que afectan a las frágiles comunidades tradicionales de los Andes, resulta ineludible recuperar la funcionalidad mítica que se les opone narrativamente como un medio de compensación común, de autoconservación y resistencia histórica.

Bibliografía

- ARCE SOTELO, Manuel (2006), *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima, Fondo Editorial PUCP (Instituto de Etnomusicología), 2006.
- BAULENAS I PUBILL, Ariadna (2016), *La divinidad Illapa. Poder y religión en el imperio inca*. Arequipa, Ediciones El Lector.
- BLUMENBERG, Hans (1985), *Work on Myth*. Robert Wallace (trad.). Cambridge, MIT Press.
- BREITHAUPT, Fritz (2023), *El cerebro narrativo. Lo que nuestras neuronas cuentan*. Joaquín Chamorro (trad.). Ciudad de México, Sexto Piso.
- BROSSEDER, Claudia (2018), *El poder de las huacas. Cambios y resistencias en los Andes del Perú Colonial*. Arequipa, Ediciones El Lector.

- CAILLOIS, Roger ([1939] 1996), *El hombre y lo sagrado*. Juan José Domenchina (trad.). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- CÁRDENAS MORENO, Mónica (2019), “Filiación y memoria femenina en la novela peruana escrita por mujeres de la última década”, en *América sin Nombre*, n.º 24, pp. 41-51. DOI: <<https://doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.03>>.
- CHOY, Emilio (1958), “De Santiago Matamoros a Santiago mata-indios”, en *Revista del Museo Nacional*, n.º 27, pp. 195-272.
- COX, Mark (2008), “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 68, pp. 227–268.
- DETIENNE, Marcel (2003), *Dioniso a cielo abierto. Un itinerario antropológico en los rostros y las moradas del dios del vino*. Margarita Mizraji (trad.). Barcelona, Gedisa.
- DUCH, Lluís (1998), *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Lamana (trads.). Barcelona, Herder.
- DUNDES, Alan (1984), *Sacred Narrative. Reading in the Theory of the Myth*. Los Angeles, University of California Press.
- DURAND, Gilbert (2010), *La imaginación simbólica*. Marta Rojzman (trad.). Buenos Aires, Amorrortu editores.
- ELIADE, Mircea ([1951] 2022), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Ernestina de Champourcín (trad.). México, Fondo de Cultura Económica.
- ESTRADA, Roberto (2023), “Las heridas fundacionales de Karina Pacheco”, en *Revista Los Cínicos*. <<https://revistaloscnicos.com/2023/12/21/las-heridas-fundacionales-de-karina-pacheco/>>. (21/12/2023).
- FAGETTI, Antonella (2018), “Chamanismo”, en Blancartem, Roberto (comp.), *Diccionario de religiones en América Latina*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 108-114.
- FRYE, Northrop (1963), *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York, Harvest/HBJ Book.
- FLORES GALINDO, Alberto ([1986] 2022), *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima, Horizonte.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2013), *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2011), *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- LÉVY-BRUHL, Lucien ([1922] 1966), *Primitive Mentality*. Boston, Beacon Press.
- LIBIS, Jean (2001), *El mito del andrógino*. María Tabuyo y Agustín López (trads.). Madrid, Siruela.
- MARTÍN-HERNÁNDEZ, Raquel (2010), *Orfeo y los magos. La literatura órfica, la magia y los misterios*. Madrid, Abada Editores.
- MARZAL, Manuel (1995). “El mito en el mundo andino ayer y hoy”, en *Anthropologica*, vol. 13, n.º 13, pp. 7-21. DOI: <<https://doi.org/10.18800/anthropologica.199501.001>>.
- MAUERER, Marco (2015), “Historias sobre los humanos. la perspectiva antropológica sobre el mito de Hans Blumenberg”, en Oncina Coves, Faustino; García-Durán, Pedro (eds.), *Hans Blumenberg: Historia in/ conceptual, antropológica y modernidad*. Valencia, Pre-Textos, pp. 189-204.
- OTTO, Rudolph (2008), *Lo sagrado*. Eduardo García Belsunce (trad.). Buenos Aires, Claridad.
- PACHECO, Karina (2010), *Alma Alga*. Lima, Borrador editores.
- PACHECO, Karina (2013), *El sendero de los rayos*. Cusco, Ceques Editores.
- ROSTWOROWSKI, María (2019), *Aproximación psicoantropológica a los mitos andinos. Obras completas XIII*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- SEGAL, Robert (1999), *Theorizing about Myth*. Amherst, University of Massachusetts Press.

VALIENTE CATTER, Teresa (2016), “Tinkuy. Encuentro de contrarios o diferentes. Una mirada en las fuentes”, en *Indiana*, vol. 33, n.º 1, pp. 199-220. DOI: <<https://doi.org/10.18441/ind.v33i1.199-220>>.

VAN GENNEP, Arnold (2013), *Los ritos de paso*. Juan Ramón Aranzadi Martínez (trad.). Madrid, Alianza Editorial.

WARBURG, Aby (2022), *El ritual de la serpiente*. Joaquín Etoarena Homaeche (trad.). Ciudad de México, Sexto Piso.