El relato histórico y el mito en *Rosa Cuchillo*

Hardy Rojas Prudencio

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

Rosa Cuchillo, novela del escritor peruano Oscar Colchado Lucio, aborda el tema del terrorismo en la década de los ochenta. Lo resaltante del texto es la mirada andina que el autor plantea sobre la violencia ejercida contra el *runa*. Colchado plantea a un mundo andino abierto, capaz de dialogar y encontrar puntos en común con el *Otro*. En *Rosa Cuchillo*, la cultura andina es parte de la solución al problema, implica acaso una mirada alternativa sobre el desencuentro cultural. Para proponer dicha postura, el autor construye dos personajes antagónicos: *Inkarri* y el *pishtaco* o *nakaq*. El primero es representado por Liborio, quien funciona como la voz del mundo andino; el segundo, a través de Sendero Luminoso y el Estado peruano. El autor genera tensión entre ambos personajes, lo cual produce una crisis en el mundo andino. Ante este desequilibrio cósmico, Liborio decide proponer una alternativa que involucre a los militantes senderistas.

Lo que nos interesa subrayar es la construcción de ambos personajes. Sostenemos que el autor apela al relato histórico y al mito para plantear al héroe cultural del texto. En el caso de Liborio, por ejemplo, podemos identificar elementos de los relatos de Atahualpa, Túpac Amaru I y Túpac Amaru II, además del mito de Inkarrí. Por otro lado, con respecto al relato del *pishtaco* o *nakaq*, es posible rastrearlo desde la época prehispánica. Veremos como el concepto del degollador adquiere nuevos sentidos según cada situación de crisis.

Palabras Clave: relato histórico; mito; diálogo; terrorismo; mundo andino.

Abstract

Rosa Cuchillo, novel of the peruvian writer Oscar Colchado Lucio, treats about the terrorism in the eighties decade. The important aspect about the text is the andean

perspective about the violence against the runa. Colchado proposes an opened andean point of view, capable to talk and find things in common with the *Other*. In *Rosa Cuchillo*, the quechua culture is part of the solution, not the problem. In order to do that, the author constructs two antagonic characters: *Inkarri* and the *pishtaco* or *nakaq*. The first one is represented by Liborio, the second, by Sendero Luminoso and the peruvian government. The author creates tension among both characters, that produces crisis in the andean world. In order to solve the conflict, Liborio proposes an alternative way that involves Sendero.

We want to focus on the construcción of both characters. We affirm that the author uses the historic story and the myth in order to create the cultural hero of the text. In the case of Liborio, we can identify elements of the Atahualpa, Tupac Amaru I and Tupac Amaru II stories. By the other hand, we can find the *pishtaco* or *nakaq* story in the prehispanic time. We will see how the *nakaq* concept gets new meanings in crisis times.

Key Word: historic story; myth; dialogue; terrorism; Andean world

En el año de 1997 Oscar Cochado Lucio publicó *Rosa Cuchillo*,¹ novela que desarrolla el tema del terrorismo en la década de los ochenta. Lo fundamental del texto es la mirada andina que plantea el autor sobre la violencia, y cómo el indio reacciona ante ella. En *Rosa Cuchillo*, el autor plantea a un mundo andino abierto, capaz de tender puentes de diálogo ante una cultura distinta. En la novela el mundo andino es parte de la solución. Esta propuesta contradice el enfoque separatista del *Informe sobre Uchuraccay* del escritor peruano Mario Vargas Llosa, y la óptica de alguna crítica que incide en el mito como una marca del conflicto y la separación. Nos referimos principalmente al mito de *Inkarri*. Por lo general, se interpreta el relato del héroe cultural partiendo de las recopilaciones de la antropología; sin embargo, en el caso de *Rosa Cuchillo*, el autor configura un héroe cultural distinto que se nutre del relato histórico y de algunas versiones del mito. Por ello, es de interés subrayar la importancia del relato histórico y el mito en la formación de los dos personajes antagonicos que interactúan en la novela. Esta investigación propone que los relatos que sostienen la estructura narrativa del texto son el mito de *Inkarri* y el relato del *pishtaco* o *nakaq*. El primero es representado por la voz de Liborio; el segundo, se manifiesta a través de los personajes Estado peruano y el partido Sendero Luminoso. Ambos agentes de la acción atentan contra el mundo andino, ambos personajes funcionan como el agente antagonico de Liborio-Inkarri. En este sentido, se plantea una cartografía de los relatos mencionados para entender el sentido que el autor configura para cada personaje.

El autor utiliza la figura del inca para construir al personaje de Liborio. Por ello, Colchado recurre al mito y a aquellos acontecimientos históricos que refuerzan la idea

1 *Rosa Cuchillo* se publicó el año 1997. Este artículo utiliza la segunda reimpresión del 2005.

del inca como paradigma cultural. En el caso del mito de *Inkarri*,² por ejemplo, interesa resaltar el concepto del héroe como representante de una sociedad arquetípica. El retorno del inca significa el advenimiento de un *pachacuti*, es decir, la culminación de un tiempo adverso que se estableció con su muerte. El personaje de Liborio remite al relato de la muerte de Atahualpa, el cual significó, en el imaginario andino, la cancelación de un tiempo armónico. Así mismo, la segunda muerte del inca, Túpac Amaru I, contribuyó a formar el renacimiento del inca como modelo cultural. Liborio-Inkarri representa el “retorno” de ese Inca. Colchado apela tanto al relato histórico como al mito para construir a un *Inkarri* acorde con el mundo que plantea la novela. Por ello, para analizar el relato de *Inkarri* planteado en *Rosa Cuchillo* es fundamental referirse tanto al relato histórico como al mito.

De otro lado, el concepto del *pishtaco* o *nakaq*, como contrario del inca, empieza a constituirse con la invasión europea. Como veremos más adelante, el personaje del *nakaq* puede rastrearse desde la época prehispánica; sin embargo, el concepto se trasladó a la figura del español, y tomó un sentido diferente. El español sirve a la corona, se encarga de explotar al indio, atenta contra la vida y la cultura del *runa* para beneficiar a un sistema foráneo. Esta relación antagónica entre *Inkarri* y el *pishtaco* es lo que es de interés resaltar en el texto de Colchado. Se puede identificar a ambos personajes, desde la llegada de los españoles. La conquista europea significó la ruptura de un orden, el fin de un tiempo ligado a la figura del Inca. El español significó, por el contrario, la imposición de un nuevo orden para beneficio del invasor. El establecimiento de un nuevo sistema involucra la explotación del vencido. Es por esta razón que el estudio de ambos relatos es importante, puesto que constituyen la base para entender la historia del Perú, desde la conquista hasta los conflictos sociales actuales del país. Aunque estos relatos se hayan dado a conocer siglos después de la conquista, el contenido y la estructura de estas narraciones remiten a la invasión europea.

Por lo pronto, se rastrea el origen de ambos textos. En primer lugar, la aproximación al mito de *Inkarri*, cómo se originó y qué implicancias simbólicas involucra con respecto a la dominación española. Así mismo, se desarrolla el relato del *pishtaco* o *nakaq*. Se intenta rastrear la narración desde su formación hasta sus variantes actuales. Lo que interesa principalmente es analizar la relación que han mantenido ambos personajes históricamente. La interacción de ambos relatos ha sido una constante en la tradición literaria peruana; sobre todo, aquella literatura que ha representado el indigenismo. La situación de marginación y explotación que históricamente ha sufrido el mundo andino ha sido plasmada por nuestra literatura. Son en estas manifestaciones literarias donde se puede rastrear las huellas de *Inkarri* y del *pishtaco*. Sin embargo, lo que interesa concretamente es conocer cómo funciona esta relación en *Rosa Cuchillo*.

2 Sobre el mito de *Inkarri* puede consultarse Arguedas (1956), Ossio (1973), Ortiz Rescaniere (1973), entre otros.

1. Inkarri

1.1. La utopía andina

La llegada de los españoles al Perú significó un cambio violento para el imperio incaico. Significó el derrumbe de una organización panandina que en el momento de la conquista estaba en crisis. Algunas etnias del imperio fueron sometidas forzosamente. Muchos de ellos no estuvieron conformes con la dominación Inca. Y es que para estos grupos locales la figura del Inca era despótica.

En 1560 el recuerdo de los incas estaba asociado con las guerras, la sujeción forzosa de los yanacunas para trabajar las tierras de la aristocracia cusqueña, el traslado masivo de poblaciones bajo el sistema de mitimaes (Flores Galindo, 1988, p.44).

Por ello, los españoles encontraron apoyo en estas etnias que estaban descontentas con la imposición inca. Muchos de estos grupos vieron en aquellos hombres foráneos la oportunidad de liberarse de la opresión cusqueña.

Fue mucho más tarde cuando los invasores se dieron cuenta de que los habitantes nativos del valle, los wankas, habían sido sojuzgados por los incas imperiales hacía algún tiempo, y desde entonces se convirtieron en sus fieros adversarios (Romero, 2004, p.23).

Vemos, entonces que el imperio incaico también sometió a otras culturas andinas. La pregunta que podríamos plantearnos es la siguiente: ¿Por qué se identifica al Inca con un paradigma ideal? ¿Qué hace del imperio incaico una sociedad arquetípica? ¿Por qué Colchado utiliza la figura de *Inkarri* para construir el texto? Evidentemente el concepto del Inca cambió: si antes de la llegada de los españoles, el Inca tenía un significado negativo para algunas colectividades; durante la colonia el recuerdo del imperio incaico se transformó en una sociedad equitativa y justa; ya que la situación del indio empeoró. En el imaginario andino, la vuelta del Inca representa una solución a la situación adversa por la que atraviesa el runa. Esto obedece a la reconstrucción de un imaginario colectivo. En la memoria andina se vuelve al pasado incaico para modificarlo y plantearlo como un paradigma a imitar. La tradición ligada a la identidad cultural se inventa para confrontar una situación adversa. Tal como sostiene Hall, la formación de la identidad involucra diversos factores sociales, incluyendo el pasado de los pueblos (2010, p.341). Es así que el hombre andino reelaboró el concepto del Inca para resistir a la dominación española. En este caso, “las tradiciones que son reclamadas como antiguas son a menudo recientes en origen y a veces inventadas [...] ellas normalmente intentan establecer una continuidad con un pasado histórico adecuado” (Hobsbawn, 1983, p.1). En el caso peruano, lo apropiado era la reconstrucción del pasado incaico como una sociedad justa, armónica y equitativa. Por ello, Colchado apela a la memoria andina para construir al personaje de Liborio, el concepto del Inca como arquetipo y héroe cultural es fundamental en el planteamiento de *Rosa Cuchillo*. La figura de *Inkarri*, representado por Liborio, implica, en el imaginario andino, la esperanza de una transformación o inversión del estado de las cosas; es decir, Liborio representa la posibilidad de un *pachacuti*. Sostenemos que el

relato de la utopía andina es parte fundamental de la estrategia narrativa del autor. El personaje que lucha en nombre del pueblo andino debe reunir tales características. El Ande que ofrece Colchado es un espacio sincrético, capaz de apropiarse de elementos de otra cultura para su propio beneficio. Liborio encarna ese carácter híbrido. Colchado apela a la utopía andina mediante dicho personaje. Para ello, plantea a Liborio como hijo de la divinidad. Esto enfatiza la relación que guarda la utopía andina con el milenarismo o mesianismo.³ Evidentemente podemos notar su procedencia occidental; ya que se refiere al fin de los tiempos, en donde reinará el Dios cristiano. Vale decir, que ante una situación de sometimiento extremo, las sociedades pueden imaginar realidades que se refieran a un futuro de salvación. “Es la reacción de una cultura que ha entrado en crisis por el sometimiento foráneo. Es la afirmación de una conciencia nacional de apego a su identidad cultural y de revitalización del pasado” (Kapsoli, 1984, p.8).

La idea del juicio final que podemos encontrar en algunas versiones del mito de *Inkarri* podría rastrearse de dicha influencia occidental. Sin embargo, en el caso concreto de los Andes; la utopía andina se refiere principalmente a la idea de un *pachacuti*, de una transformación o cambio de orden. Tanto el mito de *Inkarri* como los relatos sobre las edades nos remiten a un cataclismo que invierte el orden de las cosas.

1.2. La formación del mito de *Inkarri*

Las primeras versiones que conocemos del mito de *Inkarri* fueron recogidas por José María Arguedas.⁴ El relato gira en torno al Inca como figura representativa del mundo andino. *Inkarri* es el héroe cultural, quien regresará para expulsar a los que gobiernan en la actualidad. Sucederá un *pachacuti*, y la tierra se volteará. Entonces, solo los naturales volverán a tener el poder, y gobernarán como en el tiempo de los incas. La mayoría de versiones del mito giran en torno a este tema. El mito de *Inkarri* representa claramente lo que hemos denominado como utopía andina. En este apartado, nos interesa rastrear los orígenes del mito, además de mencionar la importancia de algunos acontecimientos históricos que conforman la base para la construcción del personaje de Liborio. Sostenemos que el autor de *Rosa Cuchillo* apela al relato histórico y al mito de *Inkarri* para plantear a su propio héroe cultural. Liborio representa a *Inkarri*, pero éste contiene elementos no solo del mito, sino de otros relatos históricos que determinan la actitud de apertura del héroe frente al invasor. Vale decir, que la historia implica un relato, un discurso narrativo, “hay en cada historia un proceso de significación que tiende a completar el sentido de la historia [...]” (De Certeau, 1993, p.58). Colchado, además de apoyarse en la memoria oral andina, utiliza el relato histórico para construir el texto.

3 Este término en principio no fue más que una manifestación cristiana que designa al milenio: “Se refería a la creencia de algunos cristianos, basada en la autoridad del Libro de la Revelación (20, 4-6), que dice que Cristo, después de su Segunda Venida, establecería un reino mesiánico sobre la tierra y reinaría en ella durante mil años del Juicio Final” (Cohn, 1983, p.14).

4 Para revisar las primeras versiones del mito de *Inkarri*, ver Arguedas, “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, revista del Museo Nacional, tomo XXV, Lima, 1956.

Por lo pronto, intentaremos indagar sobre el mito de *Inkarri*. Evidentemente, no podríamos precisar con exactitud en qué fecha se originó el mito, pero sí indicar algunos acontecimientos que pudieron influir en su formación. En primer lugar, es importante señalar que el mito es el resultado de un largo proceso de asimilación cultural. *Inkarri* contiene tanto elementos occidentales como amerindios. La influencia del milenarismo es un claro ejemplo de la hibridación cultural que podemos observar en el personaje. El día del juicio final nos recuerda la idea del fin del mundo, relacionada con el reino del Dios cristiano. La importancia de un mesías como guía de salvación es otro elemento que se ha transformado y ha tomado otra significación en el mundo andino. El regreso del mesías, de *Inkarri* está vinculado con una categoría que es fundamental en la cosmovisión andina. Nos referimos a la categoría *pachacuti*, y que se refiere al tiempo cíclico en el mundo de los Andes.

Creemos que para rastrear el origen de *Inkarri*, es imprescindible remontarnos al siglo XVI, cuando sucede el encuentro entre los españoles y los incas. Este acontecimiento marca un antes y un después con respecto a la historia del Perú, significó el comienzo del caos, del desequilibrio, del sufrimiento del indio. La conversación entre Valverde y Atahualpa es fundamental; ya que los españoles encuentran una justificación religiosa para capturar al Inca, y más tarde ejecutarlo. En otras palabras, este encuentro o *tinkuy* negativo implica la separación de dos mundos que se presentan irreconciliables. En muchas versiones del mito de *Inkarri* podemos encontrar el mismo motivo narrativo: el Inka separado del español (cf. Ossio, 1973). La muerte de Atahualpa en manos de los españoles es fundamental para entender el origen del mito. Este acontecimiento marca la caída del imperio incaico y el comienzo de una explotación sin límite contra el pueblo andino. “Una sociedad basada en la explotación y en el exterminio generalizado no podía ser tolerada [...]. Entonces se recurrió al pasado, se afirmó la conciencia de una sociedad idealizada” (Kapsoli, 1984, p.12). Como bien lo expresa Hobsbawn, en la mayoría de casos, las tradiciones son inventadas, reelaboradas para establecer una identidad. En el caso de la utopía andina, ocurrió algo similar: no solo se reelaboró la imagen de la sociedad de los incas, sino que se sustituyó el estrangulamiento de Atahualpa por la decapitación.

De esta forma, la tradición oral andina modificó el acontecimiento histórico de la muerte en el garrote, de tal manera que encajara en una categoría que pudiera funcionar con relación a su esquema mesiánico que, por una parte, justificara el pasado, justificación sólo posible gracias al mito y nunca en la historia, y que por otro lado hiciera posible la esperanza en un nuevo advenimiento del inka. (Pease, 1973, p.92).

Esta reconstrucción del pasado contribuyó a la formación del mito de *Inkarri*. Mercedes López-Baralt en “Guaman Poma, primer autor del ciclo de *Inkarri*”, menciona que el ciclo del mito se inicia con la publicación de *Nueva coronica i buen gobierno* en 1615. Según la autora, la modificación de la muerte del inca determina la formación del relato: “Ya de por sí su dibujo sobre Atahualpa [...] transforma la realidad histórica de la muerte por garrote vil por la muerte por decapitación, elemento indispensable no sólo del corpus oral del mito de *Inkarri*, sino de las múltiples versiones del drama

ritual de la *Tragedia del fin de Atawallpa* [...]” (p.452). Por esta razón, creemos que la mayoría de los autores señalan la muerte del inca como el acontecimiento histórico que más influyó en la construcción del mito de *Inkarri*. Sin embargo, no debemos dejar de lado el valor simbólico que tiene el encuentro entre el padre Valverde y el Inca Atahualpa. Ambos personajes representan la división de dos culturas diferentes. Podemos ver en este *tinkuy negativo* los mismos motivos que encontramos en el mito de *Inkarri*. La relación entre ambos personajes es irreconciliable, y el encuentro tiende a la separación. En el caso de *Rosa Cuchillo*, podemos encontrar el relato del encuentro entre el Inca y el español con respecto a la separación y a la división entre dos mundos opuestos, y que podemos identificar en las diferentes versiones del mito de *Inkarri*. Sin embargo, el personaje de Colchado, además, presenta competencias conciliatorias y de apertura. El autor utiliza el relato de la muerte del inca, pero lo modifica planteando al héroe cultural como puente entre dos mundos opuestos.

1.3. La última resistencia y la segunda muerte del Inca

La derrota de los incas no fue un acontecimiento inmediato. Supuso una férrea resistencia durante un largo periodo que se concentró en el reducto de Vilcabamba. Manco Inca, hijo de Hayna Capac, encabezó la resistencia y se replegó en el estado neo-inca. Vilcabamba significó para los españoles un peligro constante, ya que amenazaba su poder político, económico y militar. Fue acaso la última resistencia que quedaba del imperio de los incas. Este aspecto es lo que nos llama la atención, ya que a diferencia de los movimientos milenaristas del siglo XVI, la resistencia en Vilcabamba se relaciona con la figura del inca. En el caso del *Taki Onqoy*, por ejemplo, el motivo principal del movimiento se centraba en el rechazo total a la religión católica y a las costumbres españolas. Lo que predomina es el aspecto espiritual antes que el paradigma del inca. En el caso de Vilcabamba; por el contrario, el inca no acepta la cultura foránea y proclama la expulsión de los españoles. Intenta reivindicar y vivir de acuerdo a la sociedad del Tawantinsuyo. Es importante indicar; sin embargo, que Manco Inca colaboró con las fuerzas españolas en su lucha contra las tropas leales a Atahualpa. “Pero las exacciones de los españoles parecen haber sobrepasado toda posible concordia, y Manco Inca intentó irse del Cuzco en 1535, cuando Francisco Pizarro se hallaba en Lima [...]” (Pease, 1998, p.175). La relación de cooperación que mantuvieron el Inca y el español se rompió. Tal es así que Manco Inca inició su rebelión contra los españoles en 1536.

Lo que nos interesa resaltar del relato de la resistencia es la capacidad del inca para negociar con el español. Es cierto que durante la resistencia hubo luchas; mas, no podemos afirmar que ocurrió un rechazo total por lo occidental. Probablemente, en un inicio, se proclamará el rechazo absoluto a toda manifestación española; sin embargo, es posible que se hubieran dado intercambios. Aquí encontramos una diferencia con respecto a los movimientos milenaristas que proclamaban el rechazo a toda manifestación occidental. Al respecto, Alberto Flores Galindo señala lo siguiente:

Allí se refugiaron los restos de la familia real cusqueña, los últimos incas empeñados en una imposible resistencia a los españoles, y en otras ocasiones, en el

intento de proponer una especie de cogobierno o protectorado hispano. Se debatían entre la colaboración y el enfrentamiento. A diferencia de los seguidores del Taqui Onqoy, no rechazaban lo occidental, sino que buscaban integrarlo para sus propósitos: empleaban caballos, arcabuces, leían castellano. Uno de los monarcas de Vilcabamba, Titu Cusi Yupanqui, se hizo cristiano (1988, p.47).

Podemos ver una apertura en Titu Cusi Yupanqui con respecto a lo foráneo. Precisamente esta actitud de negociación es lo que nos interesa enfatizar en *Rosa Cuchillo*: ante el conflicto cultural entre el mundo andino y Sendero Luminoso, Liborio intenta negociar, propone cogobernar con el proletariado el nuevo Estado que iban a establecer luego de salir victoriosos. Sostenemos que este aspecto de la resistencia inca es uno de los cimientos que utiliza el autor para plantear al héroe cultural de la novela. En principio, hay un intento por parte del personaje de negociar con los camaradas del partido. Para ello, propone incorporar al proletariado en el sistema del Tawantinsuyo. En ese sentido, Liborio asimila un concepto occidental, y lo relaciona con el ayllu. Luego, cuando el personaje concluye que sus propuestas no son tomadas en cuenta, y que la lucha armada no va a beneficiar al runa, decide llevar a cabo la revolución por su propia cuenta, incorporando la estrategia de guerrillas que había aprendido durante su militancia senderista. Así, Liborio está más próximo a la apertura de Titu Cusi Yupanqui, que al rechazo por lo foráneo del *Taqui Oncoy*. Colchado propone a un héroe cultural abierto a lo diferente, que establece puentes de diálogo, que busca una solución al conflicto.

Si bien podemos rastrear elementos del héroe cultural en la última resistencia en Vilcabamba, proponemos que el renacimiento del paradigma cultural centrado en la figura del Inca se establece con la muerte de Atahualpa y Túpac Amaru I. La muerte del Inca en Cajamarca marcó un antes y un después en la historia del Perú. Sin embargo, planteamos que el acontecimiento más relevante, que influyó con mayor intensidad fue la ejecución de Túpac Amaru I en la ciudad del Cusco. Después de la muerte del inca Titu Cusi Yupanqui en 1568, el inca que lo sucedió en el reducto de Vilcabamba fue Túpac Amaru I. La actitud del último rebelde fue diferente al de sus predecesores, ya que éste no aceptó negociar con los españoles. “El virrey Francisco Toledo, el año 1570, se interesó en reanudar las negociaciones con los rebeldes de Vilcabamba con el fin de lograr la pacificación [...]. En respuesta los rebeldes ejecutaron a 6 de los 8 indios enviados” (Burga, 1988, p.116). Por ello, las autoridades españolas, siguiendo la política toledana de acabar con la resistencia indígena, capturaron a Túpac Amaru I el 27 de Junio de 1572.

La importancia del último inca es fundamental, ya que representa la última esperanza de acabar con el dominio español. Para las autoridades coloniales era imprescindible mostrar al pueblo indígena una medida ejemplar para acabar con toda posibilidad de rebelión en el futuro.

Túpac Amaru I, llevando aún el llautu símbolo de su poder imperial y cargando pesadas cadenas, ingresó a la ciudad del Cusco. En los meses que siguieron a su captura los españoles olvidaron ejecutar al joven monarca capturado. Pero luego se decidió proceder a un juicio sumario. Esta medida, destinada a impresionar a los

indígenas, debía ser espectacular y ejemplarizadora. Decidieron decapitarlo como una manera de demostrar a las multitudes indígenas que el inca estaba muerto y que nunca más volvería. (...). Es así como Túpac Amaru I es ejecutado el 22 o 23 de setiembre de 1572, ante apretadas muchedumbres de indígenas que habían seguido el cortejo del inca hasta el lugar de la ejecución pública en un estrado levantado en la plaza de Huacaypata. (Burga, 1988, pp.117-118).

La segunda muerte del inca, entonces, fue aún más simbólica, ya que fue más sentida y más dolorosa. La elegía *Apu Inka Atawallpaman*, poema anónimo de fecha desconocida, “deplora el infamante cautiverio que sobrellevó Atawallpa (...) hasta su ejecución, ordenada por la cúpula de conquistadores” (Gonzales, 2014, p.34). Si bien el poema se refiere a la muerte del primer inca, el sentimiento de dolor corresponde a la muerte de Túpac Amaru I. El imaginario indígena trasladó el sentimiento de dolor a la ejecución de Atahualpa para ir configurando lo que sería la utopía andina centrada en la figura del inca como paradigma cultural. En la elegía podemos identificar tanto la muerte de Atahualpa como la muerte de Túpac Amaru I; ambos relatos constituyen el poema anónimo.

De esta manera, la muerte de Atawallpa constituye la primera muerte del Inka como líder del mundo quechua, la de Túpac Amaru, la segunda y la definitiva aniquilación de una estirpe y el colapso del imperio Inka (...) ambos caudillos sobrevivieron en la memoria oral quechua como uno solo, y su muerte representa el desvanecimiento de la nación andina. A ese Inka-símbolo canta la elegía aunque en sus estrofas aparezca el nombre de Atawallpa; la congoja colectiva, la desolación y la inminencia del limbo, provienen de la ejecución pública de Túpac Amaru (Gonzales, 2014, p.48).

Afirmamos, entonces, que el renacimiento del inca como paradigma o modelo cultural comienza con la muerte de último rebelde de Vilcabamba. “No hay duda de la conmoción e impacto que suscitó la ejecución del joven inka (...). Creemos que aquí, junto a la multitud doliente, pudo haber estado el autor de la elegía presenciando la vejación de la nación andina en la figura escarnejada de su último líder”. (ibíd., 2014, p.49). La manera de morir del inca es significativa, ya que el cuerpo fue sepultado y la cabeza colocada en una pica para que sea exhibida públicamente. “Cuenta una versión popular que la cabeza comenzó sorpresivamente a embellecer a medida que pasaban los días y el virrey, alarmado, se vio obligado a ordenar que urgentemente enterraran también la cabeza (Duviols, 1971, p.133). Este suceso sobre la cabeza del inca, creada por el imaginario indígena, es una muestra del impacto que generó la muerte de Túpac Amaru I. “Este embellecimiento, que de alguna manera implica resurrección, puede ser el lejano origen del mito de *Inkarri* y es una prueba de las inclinaciones utópicas que comenzaron a afectar a las familias nobles cusqueñas, inventoras de este tipo de rumor” (Burga, 1988, p.120). De hecho, planteamos que el origen del mito de *Inkarri* puede rastrearse desde la primera muerte del inca como referente histórico, hasta conjugarse con la muerte de Túpac Amaru I. De ambas tragedias surge el sentimiento de identificación con la figura del inca. A partir de esa conjunción de sucesos nace la figura de *Inkarri*.

1.4. La apertura de Túpac Amaru II en *Rosa Cuchillo*

Se han escrito innumerables libros y ensayos sobre la rebelión de Túpac Amaru II. El nombre del personaje ha inspirado a diferentes movimientos sociales que cuestionaron el abuso contra los más desvalidos. El gobierno de Velasco Alvarado, por ejemplo, utilizó el nombre del rebelde para presentarse a sí mismo como defensor de los campesinos. “Velasco convirtió al insurgente indígena en su emblema por excelencia, imprimiendo su imagen en carteles, monedas, billetes y publicaciones. Túpac Amaru se volvió el símbolo de una reforma agraria llevada a cabo por su régimen” (Walker, 2015, p.288). El gobierno de Alvarado, de inclinación izquierdista, aprovechó la imagen del insurgente para legitimar la expropiación de las haciendas y eliminar la explotación contra el indio. Su postura nacionalista, enfrentada a los poderes dominantes encajaba supuestamente con el objetivo principal del rebelde de Tinta. Sostenemos; sin embargo, que la rebelión de 1780 va más allá de una reivindicación indígena. En primer lugar, es importante señalar que la gran rebelión que lideró Túpac Amaru II no fue en principio excluyente. José Gabriel Condorcanqui intentó atraer a su causa no solo a los pueblos indígenas sino a españoles y criollos, quienes también se vieron seriamente afectados por las reformas borbónicas que implantó la Corona en el Perú. Por ello, no es exagerado pensar que Túpac Amaru intentó llevar a cabo una rebelión multiétnica que integrara tanto a indígenas quechua hablantes, criollos, mestizos y españoles. “En las semanas iniciales después de la ejecución de Arriaga, Túpac Amaru se aseguró de que los rebeldes solo atacaran a autoridades españolas. Protegió a ricos criollos u a otros quienes los combatientes indígenas podrían haber entendido como el enemigo” (ibíd., p.29). En *Rosa Cuchillo*, Liborio intenta conciliar con el partido senderista. La actitud del rebelde de Tinta “coincide” con la postura de diálogo de Liborio:

Y la única salida para este país, compañero, era un gobierno para mestizos, socialista por supuesto. Es cierto que la gran mayoría son mestizos dijiste, pero dentro de éstos, más los hay con alma india, y estabas seguro que se hallarían gustosos de pertenecer a una nación de ayllus campesinos y obreros, donde se tienda al trabajo colectivista, como en tiempos de nuestros antepasados. (Colchado, 2005, p.87).

Al igual que José Gabriel Condorcanqui, Liborio, llamado Túpac por sus compañeros, se muestra abierto ante la posibilidad de una convivencia, intenta incluir al proletariado. Liborio-Inkarri experimenta un cambio de actitud con relación a la lucha armada: de una postura separatista y excluyente, el héroe tiende un puente de diálogo. Esta capacidad de cambio y de integrar al Otro es lo que subrayamos en relación al relato de Túpac Amaru II. Por ello, sostenemos que Colchado utiliza el relato de la rebelión de 1780 para plantear el puente de diálogo como solución al conflicto.

2. El *pishtaco* o *nakaq*

A diferencia de *Inkarri*, el *pishtaco* o *nakaq* está relacionado con lo foráneo, con aquel personaje que atenta contra la fuerza o la vida del runa. El degollador busca despojar al indio de su fuerza para beneficiar al poder dominante o extranjero. Si bien es cierto que el *nakaq* se relaciona con el poder foráneo; esto no quiere decir que sea ajeno a la

cultura andina. El degollador puede ser algún campesino que no cumple con las normas sociales de su comunidad. Vale decir, que todo miembro del mundo andino que rompa las reglas de reciprocidad, y que atente contra la vida del runa, en el imaginario andino, puede ser considerado como un *nakaq*. En la literatura andina, por ejemplo, generalmente el *nakaq* es algún miembro de la comunidad afectada.⁵ En algunos casos, esa fuerza vital es la grasa o el aceite que sirve para fabricar campanas o preparar medicinas. La figura del *nakaq* entonces se contradice con el concepto de *Inkarri*.

Nos interesa rastrear brevemente sobre el origen del relato, así como identificar los motivos principales que caracterizan a este personaje, y cómo se ha relacionado con el mundo andino. Sostenemos como lo afirma Ansión (1989) “[...] que el degollador es uno de los símbolos más expresivos de la permanente relación de subordinación y de violencia que sufren los hombres del campo con respecto a los españoles y blancos” (p.62). Por ende, la importancia de la figura del pishtaco es determinante en el texto que estamos trabajando: en *Rosa Cuchillo* el *nakaq* es el personaje antagonico del héroe cultural.

En el quechua del sur, el termino *nakaq* proviene de verbo *nakay* que significa degollar. En la región del norte, al mismo personaje se le denomina *pishtakuq*, del verbo *pishtay*, degollar. En la zona del Altiplano, la denominación aymara *kharisiri* significa “el que corta la carne”. Para Morote Best, “nakay es simplemente el degollador, y que por extensión se aplica a veces al carnicero o degollador [...]. Nakaq es el nombre que por oficio o circunstancialmente se dedica al degüello de animales, pero también es el primer personaje fabuloso del que debemos ocuparnos” (Morote Best, 1952, p.69). Para Arguedas (1953, p.218), por el contrario, *nakaq* solo se refiere al degollador de seres humanos.⁶

En el relato del *pishtaco*, el motivo principal de la historia se refiere al personaje como degollador de personas. Esta constante tiene similitud con la definición aimara del término según Van Den Berg: “Personaje legendario, a menudo imaginado como un sacerdote o monje, que vagabundea en las noches oscuras por los caminos del campo. Adormece a los transeúntes solitarios, les corta la carne y extrae la grasa de sus cuerpos para hacer velas” (Van Den Berg, 1985, p.101). Vemos que el motivo principal del personaje es degollar a otra persona para despojarlo de su vida, de su fuerza vital. La constante del relato siempre se refiere a la violencia ejercida contra el campesino, contra la cultura andina. La pregunta que podríamos plantear es la siguiente: ¿De dónde viene el pishtaco? ¿Por qué degüella y extrae la grasa de la gente?

Es posible rastrear el origen del degollador desde la época prehispánica, antes de la invasión europea. En este caso, los orígenes del *nakaq* se vinculan con los sacrificios y los castigos. Blas Varela afirma que el *nakaq* o degollador, era el hombre que desollaba a los animales para el sacrificio ritual (citado por Morote, 1952, p.69). De

5 Puede consultarse los cuentos *Camino de Zorro*, de Oscar Colchado Lucio (2007) y *Pishtaco*, de Dante Castro Arrasco (2007).

6 Sobre la definición del término *nakaq*, también se puede consultar a Guardia Mayorga (1980), Soto Ruiz (1976) y Parker, Chávez (1976).

otro lado, según Arguedas, el *nakaq* “debió ser un personaje temido, pues no era un sacerdote propiamente dicho sino un individuo diestro en el oficio de seccionar el cuerpo de las víctimas y dejar visibles, palpitantes aún, las vísceras, para que el sacerdote iniciará los oficios” (Arguedas 1953, pp. 218-219). Es probable que en la mayoría de culturas preincaicas hayan existido los degolladores, encargados de preparar la ofrenda como sacrificio a los dioses. En la cultura Moche, por ejemplo, se puede identificar la presencia del degollador o sacrificador en la iconografía dejada por esta antigua cultura. Podemos relacionar la presencia del *nakaq* con la imagen que Hocquenghem (1987) identifica como representación del sacrificador, que tiene en sus manos el cuchillo ceremonial, el tumi.

Así mismo, la imagen del *nakaq* puede estar relacionada con el castigo al enemigo:

[...] en el mundo prehispánico, existió una diferencia muy clara entre, por un lado, el sacrificio humano por degollación, que no supone ninguna saña contra la víctima que es considerada mensajera hacia el otro mundo, y por otro lado el suplicio y castigo a los rebeldes o a aquellos que han infringido el orden social, y que supone muerte lenta y cruel, particularmente el despellejar, desollar, descuartizar a la víctima. En efecto, los dibujos Moche muestran claramente estos dos tipos de muerte (Ansión, 1989, p.65).

Vemos, entonces, dos posibles orígenes del degollador: el sacrificio a la divinidad, y el castigo a los rebeldes, o a aquel que viola las leyes de la sociedad.

Es importante señalar que en la mayoría de versiones sobre el relato del *pishtaco*, el elemento de la grasa es un aspecto recurrente, “casi todas coinciden en señalar la extracción de la grasa como un objetivo del personaje. Cuando no buscan la grasa, es la carne o la sangre humana la que desean” (ibíd., p.68). En algunos casos, el aceite también es otro elemento del cuerpo que es extraído por el personaje.

Hasta el momento, hemos intentado rastrear muy brevemente sobre el origen del degollador en la época prehispánica. Sin embargo, creemos que el relato del *nakaq* adquiere mayor relevancia con relación al mundo andino cuando llegan los españoles. “Con la conquista española, el personaje preexistente del degollador tendió a ser visto como alguien asociado a los españoles, su sacrificador o verdugo [...]” (ibíd., p.69). En efecto, la invasión europea significó un cambio violento para la población andina. De pronto, el cataclismo significó un cambio de poderes. Por ello, se propone que el *nakaq* o *pishtaco* podría haberse visto como el servidor o defensor del poder dominante. El degollador servía a la Corona; estaba al servicio del sistema foráneo. Es interesante ver cómo el concepto del *pishtaco* cambió de acuerdo a las circunstancias de opresión y violencia sobre el mundo andino. A continuación, una versión del relato:

Texto 5:

Sí, sé de los famosos pistacos (*nakaq*).

En el gobierno del Presidente Prado, estos hombres eran pagados por el gobierno. No era pues cualquier hombre sino eran ellos fuertes, macetas, altos y blancos; incluso eran cuidados por el clero y bautizados para ese trabajo. Allá en ese cerro

Cuchihuayco y al frente, Cutupaita (nombres de los cerros), subida de Watatas, están esos lugares donde vivían los pistacos. A cualquiera que pasaba por allí éste descuartizaba, llevando a un inmenso penacho donde tenía preparado el lugar de su matanza.

Una vez que lo descuartizaba lo colgaba en unos eslabones, como a un carnero cortado por el largo de todo el pecho. Dicen pues que goteaba el aceite humano y éstos recogían en grandes vasijas para luego llevar el aceite humano al gobierno y ellos exportaban al extranjero en buenos precios. En estos tiempos estaban surgiendo las grandes máquinas en los países adelantados y mejor funcionaba con el aceite humano.

Todo este trabajo de sacar aceite, lo hacían de día en pleno sol.⁷ (Ansión, 1987, p.174).

En este caso, el poder se centra en el gobierno del Presidente Prado. El *nakaq* trabaja para la fuerza dominante. Vemos como el concepto del *nakaq* en relación a la conquista se traslada al poder del Estado. Así, como sucedió con los españoles, toda violencia sufrida por el pueblo andino es trasladada al motivo del relato del *pishtaco*. Por ello, no sorprende que en la década de los ochenta, cuando Sendero Luminoso se enfrentaba al gobierno de turno, haya ocurrido lo mismo con el relato del degollador. “Lo que parecía un mito sepultado por la modernidad, ha resucitado en Ayacucho, un escenario copado hace siete años por el senderismo y el Ejército. Sólo que los “pishtacos” pueden estar quizás en uno de los bandos que se enfrentan” (Degregori, 1989, p.109). La guerra entre Sendero Luminoso y el Estado peruano atentó contra el mundo andino. El campesino se veía amenazado tanto por los insurgentes como por el ejército peruano. Por ello, no resulta descabellado identificar a los senderistas y a los soldados como *pishtacos*. Ambas fuerzas defienden ideologías foráneas e intentan imponer una manera de gobernar el Perú. Este nuevo concepto del *nakaq* es lo que nos interesa subrayar en *Rosa Cuchillo*. En el mundo de la novela, el pueblo de Illaurocancha sufre toda la violencia ejercida por este personaje. Liborio, *Inkarri* intenta dialogar con él, tiende un puente de diálogo. Colchado construye la figura del *nakaq* mediante los personajes de Sendero Luminoso y el Estado peruano representados en la novela. Ambos bandos, en el imaginario andino, atentan contra la vida del campesino.

En *Rosa Cuchillo*, tanto el personaje de *Inkarri*, representado por Liborio, como el *nakaq* son construcciones a partir del mito y del relato histórico. En el caso del héroe cultural, la última resistencia en Vilcabamba, la muerte del inca y la rebelión de José Gabriel Condocanqui constituyen un antecedente de apertura e inclusión en la construcción del personaje principal de la novela. De otro lado, el agente antagonico, el *pishtaco* o *nakaq* es planteado por Colchado como el personaje desestabilizador en el mundo andino. Tanto el Estado peruano como el partido senderista atentan contra la vida y la cultura del runa. Ante este problema, *Inkarri*-Liborio tiende un puente de diálogo e intenta incluir al Otro diferente. Sostenemos que la importancia de *Rosa*

⁷ Este relato fue presentado por Herminia Alcarras Curi en 1981, como parte de un curso en la UNSCH. El informante, M.P.Q., tiene 37 años y vive en la comunidad de Guayacondo de donde es originario.

Cuchillo radica en la mirada inclusiva que propone el mundo del Ande con respecto al terrorismo y a la violencia de la década de los ochenta.

Referencias

- Ansi3n, Juan. (1987). *Desde el rinc3n de los muertos. El pensamiento m3tico en Ayacucho*. Lima: Gredes.
- (1989). *Pistachos de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea.
- Arguedas, Jos3 Mar3a. (1953). Cuentos m3gico-realistas y canciones de fiestas tradicionales. *Folklore Americano*, XI, (1), pp.101-128.
- Burga, Manuel. (1988). *Nacimiento de una utop3a: muerte y resurrecci3n de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Certeau, Michel de. (1993). *La historia de la Historia*. M3xico: Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana.
- Colchado Lucio, Oscar. (2005). *Rosa Cuchillo*. Lima: Editorial San Marcos.
- Degregori, Carlos Iv3n. (1989). Entre los fuegos de Sendero y el Ej3rcito: Regreso de los Pishtacos. En: Ansi3n, Juan. *Pishtacos: de verdugos a sacaojos* (pp.109-114). Lima: Tarea.
- Flores Galindo, Alberto. (1988). *Buscando un Inca. Identidad y utop3a en los Andes*. (3era ed.) Lima: Editorial Horizonte.
- Gonzales, Odi. (2014). *Eleg3a Apu Inka Atarwallpaman. Primer documento de la resistencia Inka (Siglo XVI)*. Lima: Pakarina.
- Hobsbawn, Eric. (2012). *La invenci3n de la tradici3n*. Barcelona: Cr3tica.
- Kapsoli, Wilfredo. (1984). *Ayllus del sol. Anarquismo y utop3a andina*. Lima: Tarea.
- Morote Best, Efra3n. (1983). *Aldeas Sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolom3 de las Casas".
- Ossio, Juan. (1973). *Ideolog3a mesi3nica del mundo andino*. Lima: Edici3n de Ignacio Prado Pastor.
- Pease, Franklin. (1973). *El Dios creador andino*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Romero, Ra3l. (2004). *Identidades m3ltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Per3.
- Vargas Llosa, Mario. (1999). Informe sobre Uchuraccay. *Contra Viento y marea III*. (79-114). Lima: Peisa.
- Walker, Charles. (2015). *La rebeli3n de T3pac Amaru*. Lima: IEP.