



Mestizaje armónico y cautiverio en el relato sobre "las vírgenes del Sol"

Harmonic Miscegenation and Captivity in the Story about "the Virgins of the Sun"

Carlos Rossi Elgue*

Recibido: 20/03/2023 | Aceptado: 01/08/2023

Resumen

El 9 de julio de 1939 se estrena en el teatro Colón de Buenos Aires la ópera *Las vírgenes del Sol* de Alfredo Schiuma, con libreto de Ataliva Herrera y escenografía de Pío Collivadino, en homenaje al IV Centenario del nacimiento del Inca Garcilaso de la Vega. El libreto refiere un episodio de la Conquista del Perú en 1532 protagonizado por Hernando de Soto, uno de los capitanes de la armada de Francisco Pizarro: él irrumpe en la "casa de las escogidas", donde se encuentran las "vírgenes del Sol", y las obliga a salir a la plaza de Caxas para "repartirlas" entre los conquistadores. Revisaremos las crónicas en las que se narran estos hechos -de testigos, o de cronistas "mestizos" como Garcilaso de la Vega- para, luego, profundizar en la visión de Herrera sobre los hechos y la escenografía de Collivadino que la refuerza. Analizaremos el modo en que el relato sobre cautiverio y violación se reitera en el tiempo y produce representaciones modélicas que tienden a responsabilizar a la mujer sobre los hechos. La manipulación de los materiales en sus sucesivas reescrituras pondrá en evidencia la construcción de lugares de enunciación anclados histórica y culturalmente a partir de los cuales cristalizaron ideas sobre el sexo, la violencia y la asimetría jerárquica entre conquistadores e indígenas, hombres y mujeres.

Palabras clave: Conquista del Perú, Hernando de Soto, vírgenes del Sol, reescritura, ópera

Abstract

On July 9, 1939, the opera *Las vírgenes del Sol* by Alfredo Schiuma premiered at the Teatro Colón in Buenos Aires, with a libretto by Ataliva Herrera and set design by Pío Collivadino, in homage to the IV Centenary of the birth of the Inca Garcilaso de la Vega. The script refers to an episode of the conquest of Peru in 1532 starring Hernando de Soto, one of the captains of Francisco Pizarro's army: he breaks into the "house of the chosen", where the "virgins of the Sun" are, and

* Argentina. Licenciado y Profesor en Letras, Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Latinoamericana I (B) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires e investigador y doctorando en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la misma universidad. E-mail: carossielgue@yahoo.com

forces them to go out to the Plaza de Caxas to “distribute” them among the conquerors. We will review the chronicles in which these events are narrated -of witnesses, or of “mestizo” chroniclers such as Garcilaso de la Vega- to then delve into Herrera’s vision of the events and the Collivadino’s set design that reinforces it. We will analyze the way in which the story about the kidnapping and rape is repeated over time and produces exemplary representations that tend to make women responsible for the events. The manipulation of the materials in their successive rewritings will reveal the construction of historically and culturally anchored places of enunciation from which ideas about sex, violence, and hierarchical asymmetry between conquerors and between indigenous people, men and women, crystallized.

Keywords: Conquest of Peru, Hernando de Soto, virgins of the Sun, rewriting, Opera

El 9 de julio de 1939 se estrena en el teatro Colón de Buenos Aires la ópera *Las Vírgenes del Sol* de Alfredo Schiuma (1885-1963), con libreto de Ataliva Herrera (1888-1953) y escenografía de Pío Collivadino (1869-1945) en homenaje al IV Centenario del nacimiento del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616).¹ El libreto pretende tomar como referente la visión de Garcilaso sobre la cultura incaica, perspectiva que también suma Collivadino para su concepción escenográfica. El argumento refiere, sin especificar sus fuentes, un episodio de la conquista del Perú en 1532 protagonizado por Hernando de Soto, uno de los capitanes de la armada de Francisco Pizarro: al avanzar hacia Cajamarca, De Soto irrumpe en la “casa de las escogidas” donde se encuentran las “vírgenes del Sol”, también llamadas *mamaconas* o *mamacunas*,² y las obliga a salir a la plaza de Caxas para, luego, “repartirlas” entre los conquistadores.

La casa de las escogidas, o acllahuasi, fue tema de otras producciones argentinas de la época, como la ópera *Yupanki* (1899) de Arturo Beruti con libreto de Enrique Larreta, la ópera *Ollantay* (1926) de Constantino Gaito escrita por Víctor Mercante y la obra homónima de Ricardo Rojas (1939) con música incidental de Gilardo Gilardi. Estas obras ponen en evidencia la emergencia de un fenómeno -que comienza a fines del siglo XIX y se fortalece en las primeras décadas del siglo XX- que explora los mitos prehispánicos andinos y la historia de la conquista de América en el marco de una creciente revalorización de lo americano.³ En la Argentina, este suceso se corresponde

¹ La obra, que se repone en las temporadas de 1944, 1947 y 1966 en el teatro Colón, se estrena con la dirección de Ferruccio Calusio, regie de Otto Erhardt, escenografía de Pío Collivadino y Dante Ortolani y coreografía de Margarita Wallmann. Los personajes principales fueron interpretados por Pedro Mirassou y Sara Menkes.

² Margarita Gentile precisa que *mama* refiere a madre o señora y que *cuna* o *cona* designa el plural. Los sustantivos quechua en general fueron “españolizados” por lo que para señalar el plural se agrega una “s” final (*mamaconas*) (2011: 1078).

³ Según Juan María Veniard, “[e]l *americanismo* comprende obras musicales producidas a partir de una idea extramusical de índole americana” (2000: 205). En este marco de sentido, la musicóloga Pola Suárez Urtubey describe el “indigenismo musical” como la búsqueda de sincretismo entre formas prehispánicas vertidas sobre tradiciones europeas que emerge “en una América que se sentía palpar en el misterio de sus selvas y sus pueblos ricos en tradiciones legendarias” (2010: 78).

con el esfuerzo por definir los contornos de la identidad nacional y la necesidad de cohesionar una sociedad heterogénea, como consecuencia del arribo de grandes masas de inmigrantes, principalmente italianos.⁴ En ese contexto, nos preguntamos: ¿cuál era la intencionalidad de los artistas e intelectuales que revisaban la cultura incaica a comienzos del siglo XX en la Argentina? ¿De qué manera se resignificaron los acontecimientos del pasado en función de esa intención?

Para intentar responder estas preguntas comenzaremos indagando los relatos inaugurales que pudieron haber servido de referentes para estas reescrituras, en los que se consigna el accionar de Hernando De Soto en la conquista del Perú. Los textos más importantes que se conservan, escritos por testigos o protagonistas de los hechos ocurridos en 1532, son los de Cristóbal de Mena (*La conquista del Perú, llamada la Nueva Castilla*, 1534), Francisco de Jeréz (*Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco*, 1534) y Diego de Trujillo (*Relación del descubrimiento del Perú*, 1571). A partir de estos documentos es posible constatar la génesis y desarrollo de un relato que se reitera y circula en el tiempo en el cual, con diferentes matices, se privilegia la figura del conquistador y su desempeño en el territorio conquistado. La sucesiva reproducción del relato y los valores que promueve convirtieron el suceso en mito, es decir, en un modelo de conducta humana para un grupo social específico, un “modelo ejemplar” (Eliade, 1999: 7-8). Nos interesa focalizar en el surgimiento de esa matriz narrativa que se reproduce en el tiempo y contribuye a crear un imaginario sobre el universo incaico -más específicamente, sobre las mujeres escogidas-, y un relato sobre la fractura del imperio como consecuencia de la invasión española: en la casa de las escogidas, donde se encontraban mujeres en perpetua reclusión y virginidad, se rompe la armonía cuando un hombre ingresa y “enamora” a una de ellas; este quebrantamiento de la norma social provoca el caos que anticipa el final del dominio de los Incas. Quilla, la joven virgen que debía custodiar el fuego sagrado, abandona sus obligaciones al vincularse sentimentalmente con un capitán español y, como consecuencia, provoca la destrucción.

La estructura narrativa del drama equipara microcosmos y macrocosmos ya que la resolución del vínculo amoroso se corresponde con el destino del imperio. Esta superposición de planos, que tiene su eje en el amor inadmisibles entre la virgen y el conquistador, estructura la acción en *Las vírgenes del Sol*, pero se trata de un tópico que articula el argumento en gran cantidad de óperas europeas del siglo XIX.⁵ Además, aparece en las obras argentinas referidas anteriormente; la particularidad que presentan estos argumentos es que mientras que en *Yupanki* y las dos *Ollantay* quien penetra en la casa de las escogidas es un indígena, en *Las vírgenes del Sol* es un conquistador español. Aun

⁴ La entrada de inmigrantes al país respondía al proyecto estatal que buscaba trabajadores para poblar una vasta región de tierras cultivables. Sin embargo, su incorporación no resultó del modo esperado ya que la mayoría quedó en Buenos Aires, causando transformaciones en la ciudad e impactando sobre la población criolla (Jitrik, 1982: 90). Los censos nacionales de 1869, 1895 y 1914 muestran que Buenos Aires pasó de 178.000 a 649.000 y, luego, a 1.576.000 habitantes como consecuencia de esta incesante inmigración (Halperín Donghi, 1999: 57).

⁵ La resolución de un amor imposible, que en general es amenazado por un tercero en discordia, y que conduce a un desenlace trágico, sirve como esquema estructurante, por ejemplo, en óperas como *Norma* (1831) de Vincenzo Bellini, *La favorita* (1840) de Gaetano Donizetti, *Nabucco* (1842), *Aida* (1871) y *Otello* (1887) de Giuseppe Verdi.

así, la secuencia narrativa se repite: un conquistador, o un guerrero indígena, enamora a la princesa, en general hija del rey, y la rapta, pero la imposibilidad de esa unión –dada por la diferencia de identidades culturales o de linajes, según el caso- se resolverá de manera aleccionadora para los amantes, por haber transgredido la ley. En el caso de *Las vírgenes del Sol*, esta secuencia es la resultante de una compleja red de reescrituras que se inicia en 1532 pero se moldea con el paso de los años, a partir de diferentes fuentes.

Como ya adelantamos, revisamos los textos iniciales sobre la conquista del Perú, y el análisis de los mismos permitió reconstruir un lugar de enunciación netamente europeo, masculino y cristiano. Desde ese lugar se legitima la violación de la casa de las escogidas y el reparto de mujeres, como cualquier botín, por parte de los españoles. Focalizamos en textos e imágenes que exploran y, a su vez, contribuyen a la fijación de estereotipos sobre el incario, las mujeres indígenas y el mito sobre el mestizaje en Latinoamérica: el comportamiento “ejemplar” del conquistador, que tiende a invisibilizar el acto de violación y uso de la fuerza sobre la voluntad de las mujeres, será reescrito y reafirmado, no sin tensión, en una sucesión diacrónica. Sobre esta senda, indagaremos el modo en que el mito resuena en algunas crónicas escritas a comienzos del siglo XVII en las que, a diferencia de las anteriores, se reelaboran elementos de la historia y la cultura indígena. Así, trabajaremos con los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala y la *Historia y Genealogía de los reyes Incas del Perú* del fraile Martín de Murúa, para luego reflexionar sobre su resignificación en la versión de Ataliva Herrera a comienzos del siglo XX en Argentina.

El análisis de obras e imágenes pone de manifiesto que la violación, el rapto y el cautiverio conforman un campo de sentido a partir del cual se establecen representaciones modélicas de los conquistadores y las mujeres, y se articulan operaciones discursivas tendientes a legitimar la violencia masculina. Asimismo, la manipulación de los materiales en sus reiteradas reescrituras evidencia, por un lado, la construcción de lugares de enunciación anclados histórica y culturalmente a partir de los cuales se reprodujeron las ideas sobre el sexo y la violencia; y, por otro, la reafirmación de la asimetría jerárquica tanto entre conquistadores e indígenas, como entre hombres y mujeres, que performa los relatos sobre la conquista, incluso hasta la actualidad.

El relato mítico sobre las “vírgenes del Sol”

Las primeras referencias de cronistas a las denominadas mamaconas se asientan en el relato del “encuentro de Cajamarca”, cuando Francisco Pizarro derrota a Atahualpa en 1532. Si bien existen diferentes versiones del encuentro, a partir de las cuales se enfatiza el protagonismo de uno u otro personaje, Antonio Cornejo Polar propone la existencia de un “relato modélico” (1994: 6) que perduró en la memoria andina: en la plaza de Cajamarca, Atahualpa ingresa con un séquito de hombres para reunirse con Francisco Pizarro; allí, el padre Vicente Valverde se acerca a él para requerirle la sujeción al Dios cristiano y al emperador Carlos V. La entrega del libro sagrado (presumiblemente una Biblia o un breviario), que Atahualpa arroja al suelo, se convierte en ultraje que promueve el ataque de los conquistadores españoles. El encuentro con las vírgenes escogidas constituye un episodio secundario que tiene como protagonista a Hernando De Soto, cuando realiza una expedición exploratoria.

Tres de los testigos de los hechos refieren el suceso: el cronista oficial de la expedición, Francisco de Jeréz, escribe que “se halló en aquel pueblo de Caxas una casa grande, fuerte y cercada de tapias, con sus puertas, en la cual estaban muchas mujeres hilando y tejiendo ropas para la hueste de Atabaliba, sin tener varones más de los porteros que las guardaban, y que a la entrada del pueblo había ciertos indios ahorcados por los pies, y supo de este principal que Atabaliba los mandó matar porque uno de ellos entró en la casa de las mujeres a dormir con una, al cual y a todos los porteros que consintieron, ahorcó” ([1534] 1987: 174). Cristóbal de Mena, otro de los soldados que integran la expedición, señala que De Soto y sus hombres “[l]legaron al pueblo, que era grande, y en unas casas muy altas hallaron mucho maíz y calzado; otras estaban llenas de lana y más de quinientas mujeres que no hacían otra cosa sino ropas y vino de maíz para la gente de guerra” ([1534] 1987: 97-98). Casi cuarenta años después, en 1571, Diego de Trujillo recordaba: “[...] había en aquel pueblo tres casas de mujeres recogidas que llamaban mamaconas, y como entramos, y se sacaron las mujeres a la plaza, que heran más de quinientas, y el capitán [Hernando de Soto] dio muchas de ellas a los Españoles” (1948: 54).

A partir de estas primeras versiones es posible construir el microrrelato mítico que se ampliará y resignificará en la producción literaria posterior, conformando un eje narrativo a partir del cual reflexionar sobre las representaciones que emergen. Como podemos observar, la descripción de las mujeres se centraba en las actividades que realizaban, en la reclusión e imposibilidad de contacto con el exterior y en la actitud de los españoles que las hallaron. El carácter “modélico” o “ejemplar” del accionar de De Soto sólo puede ser comprendido en el contexto en el que se produce, ya que pone de manifiesto el acto imperial de avasallamiento de los territorios conquistados en busca de botines.

Es interesante que pocos años después de los hechos, en 1552, Francisco López de Gómara escriba desde España, ya que nunca viajó a las Indias, que los incas:

[T]ienen casas de mujeres, cerradas como monasterios, de donde jamás salen; capan y aun castran los hombres que las guardan, y aun les cortan narices y bezos,⁶ porque no los codiciasen ellas; matan a la que se empeña y peca con hombre; mas si jura que la empenó Pachacama, que es el Sol, castíganla de otra manera por amor a la casta; al hombre que a ellas entra cuelgan de los pies. Algunos españoles dicen que ni eran tan vírgenes ni aun castas; y es cierto que corrompe la guerra muchas buenas costumbres (López de Gómara, 1979: 181).

A partir de esta cita, observamos que la mirada europea y masculina construye una imagen de las mujeres recluidas a semejanza de las monjas europeas, pero puntualizando en su condición de pecadoras. Es probable que esta perspectiva incitara a algunos cronistas de comienzos del siglo XVII a refutar y reparar esa imagen, haciendo hincapié en las

⁶ En el *Diccionario de Autoridades* se indica que el vocablo bezo remite a “[e]l lábio grueso, y que sale mucho hácia fuera, como de ordinario le tienen los Negros [...] Los que escriben de Phisonomía dicen que los que tienen los labios gruesos, que llamamos bezos, son escarnecedores y maldicientes” (Hierro F. del, T. I, [1726] 1963: 602)

virtudes de estas mujeres. En este sentido, Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala y Martín de Murúa, principalmente, reconstruyeron el relato de la historia prehispánica y se detuvieron en la descripción de las “vírgenes del Sol”. En sus textos intentan plasmar una idea más precisa sobre las funciones jerárquicas, características y rangos sociales de estas mujeres que originalmente fueron identificadas como *mamaconas*. Nos detendremos en la descripción que realiza Garcilaso de la Vega, ya que se presenta como el intertexto que atraviesa explícitamente el libreto de Ataliva Herrera.

El Inca, al igual que Murúa, compara las *mamaconas* con las “monjas” que “[v]ivían en perpetua clausura hasta acabar la vida, con guarda de perpetua virginidad” ([1609] 1985: 177) y aclara que “las escogían por linaje o por hermosura: habían de ser vírgenes, y para seguridad de que lo eran las escogían de ocho años abajo” (176); que debían ser “hijas de los Incas, así del Rey como de sus deudos, los legítimos y limpios de sangre ajena, porque de las mezcladas con sangre ajena, que llamamos bastardas, no podían entrar en esta casa del Cuzco” (176). Esta ley, que según Garcilaso nunca fue violada, imponía que si alguna virgen delinquiera sería enterrada viva y su “cómplice” ahorcado. Aquí Garcilaso enfatiza la condición de pureza de las vírgenes, así como la imposibilidad de mezcla de las sangres divina y humana. Esta prohibición, que remite a un orden natural inquebrantable, resultará central en los conflictos que ponen en escena las obras para el teatro musical argentino de comienzos del siglo XX, referidas anteriormente.

En la casa de las escogidas se diferenciaban, según el Inca, las *mamacunas*, mujeres mayores que oficiaban de “madres” o “matronas” y enseñaban, a su vez, a las más jóvenes, llamadas *acllacuna*. Como señala Garcilaso, y también ilustra Guamán Poma, hilar y tejer eran las actividades principales de las vírgenes⁷ (Véase Figura 1).



Figura 1. “Primer capítulo de las monjas ACLAACONAS”, Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*.

⁷ Martín de Murúa diferencia seis tipos de casas de *acllas* que estaban integradas por mujeres elegidas por su hermosura y que se dedicaban a diferentes tareas, como hilar, tejer, atender la huerta, cocinar y preparar la chicha o cantar (2004: 170-175).

Las “vírgenes del Sol” de la modernidad

A comienzos del siglo XX, las revisiones sobre el universo de las vírgenes del Sol pusieron en evidencia la violencia ejercida por los conquistadores hacia las mujeres indígenas, aunque permanecieran todavía difusos los parámetros del lugar de enunciación adoptado para explorar el pasado. En este sentido, resulta claro que aun cuando primara la intención de privilegiar la historia prehispánica, estableciendo un lazo identitario americano, la perspectiva de las producciones del teatro musical tendió a poner en primer plano los valores hispánicos cristianos y a colocar a las mujeres en un lugar polémico: ellas, por su poder de seducción, su exótico “misterio”, serían las que desencadenarían los conflictos y traerían la destrucción; en otras palabras, serían las culpables de provocar la violación y el rapto, por despertar un deseo masculino irrefrenable, y, en consecuencia, precipitar la caída del imperio.

El libreto de *Las vírgenes del Sol* resulta paradigmático para analizar la manera en que algunos intelectuales argentinos buscaron en la historia andina y colonial referentes a partir de los cuales interpretar el propio pasado y reflexionar acerca de la identidad nacional. La escritura de libretos para la ópera y teatro musical que se desarrolló desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se transformó en un fenómeno excepcional.⁸ En ese período, hombres de letras, músicos y artistas plásticos aunaron sus esfuerzos para consolidar un ideario y una iconografía asociada al incario, en un momento en que el conocimiento sobre la cultura andina comenzaba a establecerse como disciplina académica. Al respecto, resulta central la figura de Ricardo Rojas (1882-1957), quien se vuelve la autoridad máxima sobre temas indígenas y se transforma en “maestro” de muchos de los artistas de su generación. En algunas obras, como *Eurindia*, explora los relatos prehispánicos y coloniales e impulsa una tendencia artística en la que lo indígena y lo español podrían mezclarse; de este modo, surge su concepción “euríndica”: “una conciliación de la técnica europea y de la emoción americana” (1951: 233). La labor de Rojas establece un verdadero programa cultural centrado en la búsqueda de “las raíces americanas” y su incorporación a la “tradición nacional”. Bajo esta premisa que buscaba la fusión de lo europeo con lo local se daba forma a una matriz mítica universal capaz de trascender fronteras, que estrechaba lazos americanos, y, a su vez, refería a lo propio (Rossi Elgue, 2016: 95).

En Argentina, la temática indianista entroncó con el nacionalismo en artistas que aspiraban a rescatar leyendas del universo indígena, por lo general incaico, araucano o guaraní, y crear un sincretismo entre temas provenientes del imaginario vernáculo y matrices europeas.⁹ En el plano visual, las propuestas que evocaban el imaginario indígena tendían a crear una atmósfera misteriosa que privilegiaba la abundancia de metales

⁸ Para profundizar en el estudio de este suceso, poco considerado por la crítica literaria, resultan fundamentales los aportes de Mario García Acevedo (1963), Enzo Valenti Ferro (1997), Malena Kuss (2000), Juan María Veniard (2000), Pola Suárez Urtubey (2010) y Omar Corrado (2010).

⁹ Entre los compositores de la época se destacan Arturo Berutti, Pascual de Rogatis, Constantino Gaito, Gilardo Gilardi, Arnaldo D’Espósito, Felipe Boero y Alfredo Schuima; entre los libretistas: Enrique Larreta, Edmundo Montagne, Víctor Mercante, José Oliva Nogueira y Ataliva Herrera; y, entre los artistas plásticos que intervinieron en la realización escenográfica: Jorge Bermúdez, Rodolfo Franco, Juan de Prete, Ángel Guido, Héctor Basaldúa y Pío Collivadino.

preciosos, una vegetación exuberante y figuras de arabescos, que podían aparecer en el diseño de nubes, plantas, joyas o bailes sensuales, mezclando, así, elementos locales con estereotipos europeos sobre el “otro” exótico-oriental.¹⁰

En este sentido, Pola Suárez Urtubey remarca la influencia del modernismo a fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuyos primeros partícipes “buscaron todo lo raro y precioso en épocas históricas o en culturas igualmente lejanas y prestigiosas. Fue éste uno de los caminos que condujo a los compositores argentinos hacia las leyendas y la historia precolombinas” (2010: 81).

Bajo esta perspectiva se concibe *Las vírgenes del Sol*, aunque, tal como dijimos, pretendidamente influenciada por la visión del Inca Garcilaso de la Vega. Observemos de qué manera la obra del cronista se incorpora al libreto de Herrera y a la visión escenográfica de Collivadino, para luego reflexionar sobre el sentido que aporta a la representación de las “vírgenes del Sol” y el Templo del Sol, donde transcurre la acción. Al comenzar las didascalias del libreto, se resume el argumento:

En el Cuzco, capital del Perú, en noviembre de 1532, Atahualpa vence a su hermano Huáscar. El vencedor celebra la victoria con grandes fiestas en Cajamarca. Se interna hasta allí Francisco Pizarro, que le ofrece amistad en nombre del rey de las Españas. El Inca permite en señal de alianza que recorran el reino destacamentos españoles. Hernando de Soto al mando de una patrulla invade Cuzco; el capitán furtivamente penetra en el Palacio de las vírgenes del Sol; una de ellas le rinde su virginidad. La guardadora del fuego sagrado expía la caída con el suplicio de ser quemada viva. Pizarro traiciona y aprisiona a Atahualpa. El imperio de los incas se derrumba conforme con los viejos vaticinios” (Herrera. 1939: 19).

Este esquema establece la línea interpretativa sobre la que Herrera desarrolla el drama: el pecado de la mujer, que abandona sus obligaciones (según se señala en la cita, resguardar el fuego sagrado), trae aparejado el final del imperio de los Incas. Los viejos vaticinios reproducen los que ya había referido Garcilaso de la Vega en los *Comentarios reales*: durante los años previos a la llegada de los españoles ocurrieron una serie de acontecimientos que fueron interpretados como signos funestos: temblores de tierra, un rayo que destruye el palacio del Inca, la aparición de cometas en el cielo. Se preveía que un día, cuando se celebrara la fiesta del Sol un cóndor sería cazado por un halcón y caería en la plaza principal de Cuzco. Una noche, además, la luna aparecería con un triple halo, el primero color sangre, el segundo verdinegro y el tercero semejante al humo. Los adivinos, explica Garcilaso, descifraron que el rojo anunciaba una guerra cruel que acabaría con los

¹⁰ En el imaginario rioplatense, lo “oriental” se incorpora a partir de obras europeas. Desde los escritores de la generación del Ochenta hasta los modernistas de comienzos del XX –Lucio V. Mansilla, Pastor S. Obligado, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Lugones o Joaquín V. González– hubo interés por Oriente, tanto en los viajes que realizaron algunos de ellos como por la difusión, desde 1910, de su literatura - por ejemplo, *Las mil y una noches* o las célebres cuartetos *Rubaiyat* del persa Omar Khayyam- (Gasquet, 2008: 6-7). En esos años lo oriental comienza a asociarse a figuras de jeroglíficos y arabescos, e imágenes de las pirámides del Cairo y harenes, que se vuelven representaciones de lo exótico en general.

hijos de Huaina Cápac; el negro, la destrucción del imperio de Inca y el humo que todo se desvanecería en el aire ([1609] 1985: 352-355).

Para el primer acto de la ópera las indicaciones escenográficas de Herrera establecen: “[e]stancia de adoración de la luna, en el Templo del Sol, cuyos muros están recubiertos en plata reluciente. Es noche de luna. A la derecha, una puerta hacia el interior del palacio de las vírgenes; a la izquierda otra puerta hacia el recinto, donde arde el fuego sagrado que proyecta su luz sobre el aposento [...] Las elegidas preparan el próximo festival de Mosocnina, dedicado al fuego sagrado, y velan el fuego que se consume en el altar del Sol. Las vírgenes visten túnicas blancas con cinturón áureo, ciñen la cabeza con diademas de oro y calzan sandalias de lana blanca. Las mamacunas llevan túnicas y sandalias de lana gruesa, teñidas de grana” (1939: 20).

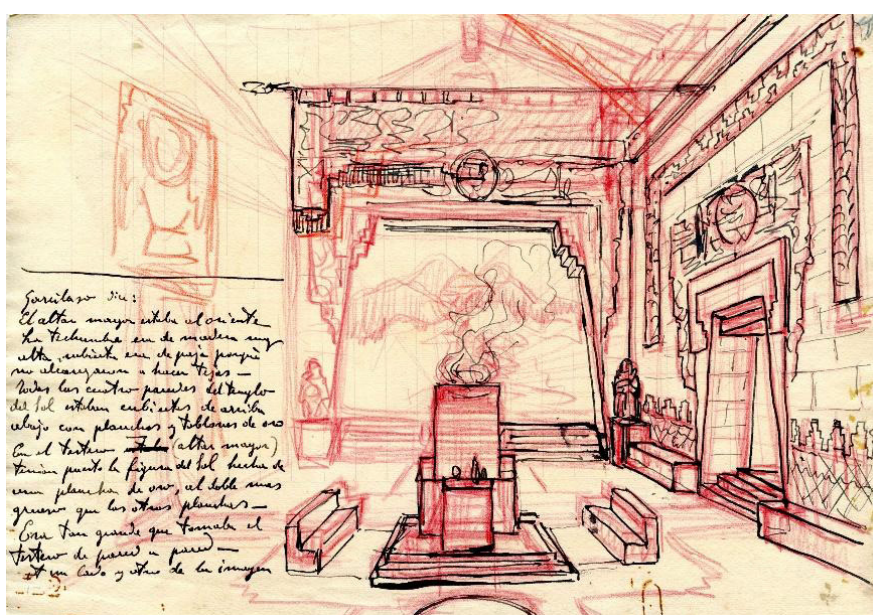


Figura 2. Boceto de Pío Collivadino para *Las vírgenes de Sol* con transcripción de un fragmento de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega.

En uno de los bocetos de Pío Collivadino en los que proyecta su visión escénica para la ópera se descubre que el artista consultó los *Comentarios reales* para componer su visión del Templo del Sol (Véase Figura 2). Allí anota parte de la siguiente cita de Garcilaso:

El altar mayor (digámoslo así para darnos a entender, aunque aquellos indios no supieron hacer altar) estaba al oriente; la techumbre era de madera muy alta, por que tuviese mucha corriente; la cobija fue de paja, porque no alcanzaron a hacer teja. Todas las cuatro paredes del templo estaban cubiertas de arriba abajo de planchas y tablones de oro. En el testero que llamamos altar mayor tenían puesta la figura del Sol, hecha de una plancha de oro al doble más gruesa que las otras planchas que cubrían las paredes. La figura estaba hecha con un rostro en redondo y con sus rayos y llamas de fuego todo de una pieza, ni más ni menos

que la pintan los pintores. Era tan grande que tomaba todo el testero del templo, de pared a pared. No tuvieron los Incas otros ídolos suyos ni ajenos con la imagen del Sol en aquel templo ni ninguno otro, porque no adoraban otros dioses sino al Sol, aunque no falta quien diga lo contrario. (1985, T. 1: 163)

Collivadino recoge las indicaciones del libretista y busca en la autoridad de Garcilaso una perspectiva legitimada para componer su visión escénica. De este modo, construye una representación iconográfica sobre el Templo del Sol basada principalmente en fuentes escritas que estimulan su creación. Estos datos le permiten tomar decisiones estéticas y establecer su propia valoración sobre los objetos y símbolos que utilizará. Atento a la funcionalidad de la escenografía privilegia, en este sentido, el sol del portal y la pira en la que se enciende el fuego sagrado. Asimismo, incluye en su concepción elementos exotistas, como los objetos ornamentales sagrados que se colocan en el primer acto (Véase Figura 3) y la vegetación desmesurada que colma la visión del jardín del tercer acto (Véase Figura 4)¹¹; el paisaje de la montaña, por otra parte, tendrá un lugar central.



Figura 3. Fotografía de la puesta en escena de *Las vírgenes del Sol* (Primer Acto).

¹¹ Por un lado, en la Figura 3 se observa la presencia de cuatro grandes figuras que escoltan las entradas laterales: a la derecha, dos monolitos que remiten a la cultura incaica y, a la izquierda, dos esculturas de aves cuya impronta parece más vinculada a la representación del Horus egipcio que a la iconografía andina. Por otro lado, en la Figura 4 la construcción de la vegetación se plantea excesiva: contrastan las líneas rectas de los cactus gigantes con las líneas sinuosas y exotistas que componen el árbol de Josué -*Yucca brevifolia*- (típico de California, Estados Unidos) y el árbol del viajero -*Ravenala madagascariensis*- (proveniente de Madagascar).



Figura 4. Fotografía de la puesta en escena de *Las vírgenes del Sol* (Tercer Acto).

En la Figura 4 puede observarse a las mujeres escogidas a un costado del escenario; la disposición escénica transmite temor, ellas parecen ocultarse entre la vegetación y se aferran unas a otras. La violencia a la que serán sometidas por los conquistadores contrasta con el comienzo de la obra, cuando Hernando de Soto irrumpe en el Templo del Sol, conoce a Quilla y rápidamente ambos expresan su admiración el uno por el otro: Quilla ve en él a un dios, por eso le dice: “¡tengo miedo!... Delirio... es de mis ojos/ una vaga visión... ¡Di si eres hijo / del Sol!” (1939: 32). Y él le responde: “No te amedrentes, tímida gacela / que en el misterio de la selva vela...” (33). Desde el primer encuentro De Soto asume una posición de superioridad cercana a lo divino, por lo que, en consonancia con esto Quilla le dice: “tu mirar es cima de montaña” (34) o “tu voz... ese celestial aliento” (36). Mientras que, contrariamente, ella asume el lugar inferior, asociado a la naturaleza -dirá de ella misma: “Soy capullo tierno” (35)-. La mirada de los amantes define los lugares desde los que se producirá el intercambio; claramente, esta visión está marcada por la asimetría en la que se asocian los sentidos alto / bajo, divino / terrenal, conquistador / indígena, hombre / mujer.

Conquistador y princesa se enamoran a primera vista y abandonan el patio por el jardín adyacente. Al otro día, las mamaconas descubren que el fuego sagrado se ha apagado y que su guardiana ha desaparecido. Hernando de Soto aparece en escena cuando las mujeres están reunidas en el jardín y, al verlo, reproducen la percepción de Quilla sobre la apariencia del extraño, a quien observan como a un dios. Más tarde, ingresa Quilla, quien vuelve de su cautiverio, y pide piedad por el delito cometido: “¡Hermanas perdonadme! Mi cuerpo de alabastro, / limpio resplandecía como la luz de un astro; / no sabía del engaño del poder masculino” (54). Por su debilidad es condenada a ser quemada viva. La distancia superior / inferior se sintetiza en las palabras de la protagonista al reconocer el “poder masculino”; sin embargo, la obra no profundiza sobre las implicancias de ese

poder masculino sino que se centra en la construcción de la mujer como objeto exótico ante el cual es imposible evadirse: la situación de poder se invierte y es el conquistador quien se ve arrastrado por su propia pasión ante la seducción misteriosa de la mujer.

El segundo Acto gira en torno a los vaticinios funestos que comienzan a hacerse realidad como consecuencia del accionar de Quilla. En el tercero, Quilla, condenada a muerte y embarazada, entra en escena junto al sumo sacerdote. Mientras un cóndor pasa volando y cae en el centro de la escena, entra Hernando de Soto decidido a rescatar a su amada. Levanta a Quilla, que está semiconsciente, cerca del fuego. Ella lo reconoce y le dice: “¡Eres hijo del Sol! Tu blando aliento / tiembla sobre tu virgen guardadora: / en lo profundo de mi seno siento / el germen de tu chispa creadora!” (117). Él le responde: “¡Virgen, hija del Sol! Sé guardadora / de la chispa inmortal: tu seno lleva / el fuego de la sangre gestadora / del Sol eterno de la estirpe nueva!” (118) Quilla se convierte, de este modo, en guardadora de un nuevo fuego, el de la sangre “gestadora” española, y olvida el fuego de la tradición andina. El sol, ya no es el sol incaico sino el sol de la estirpe nueva, la estirpe mestiza.

Luego, la oscuridad invade el espacio, el fuego sagrado “ha muerto” y se oyen los lamentos de las vírgenes y los guerreros. El sumo sacerdote clama: “¡Nuestra raza está maldita!” (120). Los españoles invaden el templo y se señala en las didascalias que Hernando de Soto entrega las vírgenes a la soldadesca española mientras arenga: “¡Segad la flor de las virginidades!” (121). En las acotaciones se indica que “[l]as vírgenes y mamacunas despavoridas huyen perseguidas por los españoles, que han bloqueado todas las salidas; indefensas abrázense unidas por el terror al amparo del sumo sacerdote, gritando: ¡Divino Sol! ¡El blanco!” (121-122). El final plantea la ejemplaridad del accionar de De Soto, que será seguido por sus compañeros, y su correspondiente visión del mestizaje: los hombres de la armada tomarán a las mujeres por la fuerza y las volverán cautivas, para traer al mundo la nueva progenie. La historia de amor que precede a esta escena encubre la historia de la violación y el cautiverio, y el mestizaje armónico de la entrega amorosa devela toda su violencia.

La obra termina cuando la adivina Canahuisa entra en escena corriendo y se arroja a las brasas gritando: “¡Cenizas para todas las edades / el inmortal imperio de Manco!” (122). Si bien los amantes logran sobrevivir, en tanto de Soto logra salvar de las llamas a su enamorada, su unión implica un final trágico para el Tawantinsuyu y, por lo tanto, para la posibilidad de un nuevo orden: Quilla lleva en su vientre la nueva estirpe, pero ésta queda subsumida en la identidad del conquistador: “tu chispa creadora”. Hernando de Soto insta a sus compañeros a seguirlo en la acción, tomar a las mujeres por la fuerza, o “enamorarlas” y producir el mestizaje en el que se impone la voluntad del blanco y se somete a la civilización indígena, que queda eclipsada hasta convertirse en cenizas. En este sentido, advertimos que la ópera propone una visión sobre el mestizaje en la que, por un lado, se admite la mezcla biológica, pero, por el otro, se obtura la posibilidad, incluso, del solo reconocimiento de la cultura indígena. Se asume, en consecuencia, un relato hispanizante que valora la herencia de los conquistadores españoles y no admite la continuidad de la cultura incaica.

Consideraciones finales

Este artículo parte del relato sobre la entrada de los conquistadores al *acllahuasi* en el marco de la conquista española del imperio incaico, relato anclado a un contexto en el que el accionar de los hombres estaba legitimado por la lógica de sujeción y avasallamiento de los territorios sometidos. A partir de ese episodio fundacional la mirada sobre las mujeres como botín a repartir se reprodujo en la crónica de la época sin cuestionamientos, mientras que la representación sobre ellas se fue cargando de sentidos, privilegiándose la semejanza con las monjas, las otras mujeres recluidas de la cultura cristiano-occidental. Si bien algunos cronistas como el Inca Garcilaso intentaron clarificar la importancia de las *mamaconas* en el mundo sagrado del incario, la repetición del mito incorporó un imaginario sobre las mujeres recluidas en el que, sin dudas, operó la fantasía masculina occidental. Con el paso de los años, misterio y exotismo permearon un objeto de deseo en el que la lógica imperial se invirtió: las mujeres ya no se constituyeron como víctimas de la violación y el cautiverio sino como causa de que esto sucediera.

La culpabilización de la mujer, de larga data en la cultura occidental, parte de una construcción particular del instinto sexual masculino: tan atractivas como destructivas, las mujeres despertarían en los hombres una irrefrenable pasión de la que no podrían liberarse sino a través de la posesión. La función procreadora del sexo, en esta ecuación, queda vinculada a la figura masculina que debe crear una nueva prole; la mujer funciona únicamente como instrumento, como sujeto que debe ser doblegado y sometido, porque, como surge de la construcción de Quilla, ella misma implica un peligro.

La representación de la mujer como objeto de deseo, que se reforzaba hacia fines de siglo XIX y comienzos del XX en la Argentina por medio de la circulación de imágenes en colecciones de pinturas, publicidad o, incluso, en la pornografía, estaba enmarcada dentro de los parámetros de seducción del momento: el exotismo, lo “oriental”, el misterio, lo prohibido. En ese contexto, un personaje como Quilla respondía, con creces, al gusto de la época: ella personifica a la mujer poseedora de rasgos exóticos -asociados a la tierra y la naturaleza-, que se presenta como objeto de deseo inalcanzable y perturbador, a tal punto, que despierta el irrefrenable deseo masculino y legitima la violación. Esta construcción de la sexualidad que invierte las relaciones de poder visibiliza una matriz cultural en la que se impone la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer y se autoriza su sujeción.¹²

En *Las vírgenes del Sol*, el ejercicio de la fuerza sobre las vírgenes se transforma en una historia de amor en la que se subvierte la voluntad de la mujer: invisibilizando los numerosos cautiverios de mujeres indígenas que poblaron la historia de la conquista, Quilla se encuentra encerrada por su propio pueblo y espera ser “liberada” por un hombre-dios que la ame. Sin embargo, esta inversión del deseo que coloca a la mujer en el motor de la acción y habilita el “rescate” conlleva la culpabilización y el sometimiento. Ataliva Herrera recupera la historia de las “vírgenes del Sol” poniendo de relieve la ley

¹² En *Historia de la sexualidad I*, Michel Foucault explica, en este sentido, el modo en que el sexo se manifiesta expresión de un dispositivo de poder: “[e]l sexo, esa instancia que parece dominarnos y ese secreto que nos parece subyacente en todo lo que somos, ese punto que nos fascina por el poder que manifiesta y el sentido que esconde, al que pedimos que nos revele lo que somos y nos libere de lo que nos define, el sexo, fuera de duda, no es sino un punto ideal vuelto necesario por el dispositivo de sexualidad y su funcionamiento” (1998: 189).

que prohibía a los hombres tener relaciones con las mujeres recluidas, tal como expone Garcilaso de la Vega en los *Comentarios reales*, sin embargo, somete esa norma a una nueva legalidad, la del conquistador español, frente a la cual no hay posibilidades de sanción o rechazo. En este sentido, recupera la perspectiva de los primeros cronistas del “encuentro de Cajamarca”, en la que la única moral es la propia, y el lugar desde el que narra el pasado concibe a la cultura incaica como pieza solo digna de ser conservada en un museo. La pretendida recuperación del mundo andino por parte de Herrera, a partir de la incorporación de vocablos o de algunos pasajes que dan cuenta de la lectura de Garcilaso, termina ofreciendo una cristalización del “otro” en el que se destaca la inferioridad y el exotismo. Estos elementos son reforzados por Collivadino con una escenografía que sigue las palabras de Garcilaso, pero introduce elementos propios de la época para connotar la cultura ajena.

Finalmente, si bien *Las vírgenes del Sol* se presenta como un intento por recuperar los lazos con el pasado incaico, termina reafirmando la diferencia que privilegia la supremacía hispánica y reduce la cultura indígena a un pasado lejano, misterioso y exótico. La distancia cultural superior-inferior que atraviesa la obra también articula la construcción de los personajes y visibiliza el modo de leer el pasado a partir de la diferencia de género: por un lado, al colocar a la mujer en el lugar medular del conflicto se busca invertir la causa de la destrucción del imperio incaico, en tanto las implicancias de la expansión colonizadora pierden complejidad y se reducen al poder de seducción de una mujer y, por otro, se legitima la violación, el rapto y el cautiverio como consecuencia inevitable del natural e irreprímible deseo masculino.

Bibliografía

- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.
- Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- De Mena, C. (1987) “La conquista del Perú, llamada la Nueva Castilla” (1534). En Salas, A. et al., *Crónicas iniciales de la conquista del Perú*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Elíade, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. México D.F, Madrid: Siglo XXI.
- García Acevedo, M. (1963) *La música argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia.
- Garcilaso de la Vega, Inca. ([1609] 1985). *Comentarios reales*. Tomos 1 y 2, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

- Gasquet, A. (2008). “El orientalismo argentino (1900-1940). De la revista *Nosotros* al grupo *Sur*”. En *Latin American Studies Center, Working Paper*, n° 22, USA: University of Maryland, College Park, 1-24.
- Gentile, M. E. (2011). “Mamacuna y monjas de clausura. Notas para unos derroteros institucionales andinos (siglos XV y XVI)”, *Simposium* (XIX Edición): San Lorenzo del Escorial. Estudios Superiores del Escorial, 1077-1094. Extraído el 22 de junio de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=462272>
- Guamán Poma de Ayala, F. ([c.1615] 2006). *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. México: Siglo XXI.
- Halperín Donghi, T. (1999). “Una ciudad entra en el siglo XX”. *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Gutman, M. y Reese T. (eds.). Buenos Aires: Eudeba.
- Herrera, A. (1939). *Las vírgenes del Sol. Libreto de la ópera homónima compuesta por Alfredo L. Schiuma*. Buenos Aires: Librería del Colegio.
- Hierro, F. del ([1726-1739] 1963). *Diccionario de la lengua castellana (Diccionario de Autoridades)*. Madrid: Gredos, Real Academia Española.
- Jeréz, F. de. (1987). “Verdadera relación de la conquista del Perú y la provincia del Cuzco, llamada la Nueva Castilla (1534)”. en Salas, A. et al., *Crónicas iniciales de la conquista del Perú*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Jitrik, N. (1982). *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires: CEAL.
- Kuss, M. (2000). “La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana”. En: *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 4, La Habana: Nueva Época.
- López de Gómara, F. ([1552] 1979) *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*, Caracas: Ayacucho.
- Murúa, M. de. (2004). *Códice Murúa. Historia y Genealogía, de los Reyes Incas del Perú del padre mercenario fray Martín de Murúa*. Códice Galvin, Estudio de J. Ossio, Libro I y II. Madrid: Testimonio.
- Rojas, R. (1951). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Losada.
- Rossi Elgue, C. A. (2016). “Lo universal y lo particular: hispanismo e indianismo en el teatro y la ópera argentina”, *La fundación ausente. Discursos en torno al IV Centenario*. Coord. Tieffemberg, S. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Suárez Urtubey, P. (2010). “1910: punto de encuentro de folklore e indigenismo, en la matriz europea de la música argentina”. En: Revista *Temas de la Academia: Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-19015)*, N° 8, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Trujillo, D. de. (1948). *Relación del descubrimiento del reyno del Perú*. Ed. Porras Barrenechea, R. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos de Sevilla.

Valenti Ferro, E. (1997). *Historia de la ópera argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Veniard, J. M. (2000). *Aproximación a la Música Académica Argentina*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

Figuras

Figura 1. “Primer capítulo de las monjas ACLLACONAS”, Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Siglo XXI: 273.

Figura 2. Boceto para *Las vírgenes de Sol*. Museo Pío Collivadino –UNLZ–, n° 500-99997-791.

Figura 3. Fotografía de la puesta en escena de *Las vírgenes del Sol* (Primer Acto). Museo Pío Collivadino –UNLZ–, n° 500-99997-79801.

Figura 4. Fotografía de la puesta en escena de *Las vírgenes del Sol* (Tercer Acto). Museo Pío Collivadino –UNLZ–, n° 500-99997-19803.