

## El desafío de Manuela Topa Amaru: apuntes para pensar la representación y las mujeres en el cine

Por Lorena Best.

“Manuela Topa Amaru, ñusta” se titula el óleo sobre tela anónimo cuzqueño de inicios del siglo XVIII que desde el 2013 pertenece a la colección del Museo de Arte de Lima.

Quisiera relatar la historia de este cuadro, antes de enrumbar por los sinuosos caminos de la experiencia, el pensamiento y el cine a los que me desafía, desde el pasado colonial, la mirada de Manuela Topa Amaru. Hace algunos años me topé con este cuadro en el Museo de Arte de Lima, inmediatamente me llamó la atención la mirada de la retratada, su postura y los detalles de su vestimenta: una lliclla indígena negra tejida a telar, un anaco de lana negro adornado con una sutil guarda con motivos iconográficos andinos, las mangas sobresalientes de una blusa blanca de encaje de estilo europeo y, especialmente, que esté con los pies desnudos, calzando ojotas. Detalle –probablemente intencional- que refuerza su estatuto de mujer indígena. Luego me fijé en la inscripción que está escrita en el cuadro, en el que se lee: “Este es el Retrato / de la Yll. Señora [Doña] Manue / la Tupa Amaro Ñusta el Sobe/rano y Gran Monarca Onrrando / me hiso y [borrado] que representa la / persona Real del Ynbicto Carlos / quinto y como a tal / [.....] / son sus reales armaz con espe/ [borrado] encierra / to [borrado] Por ser comparada / con [borrado e ilegible] rrosa / [ilegible] [T]upa Amaro Real”. Se trataba del retrato de una mujer relacionada con la nobleza inca. Entonces, por única vez frente a una representación femenina en una pintura colonial, tuve la sensación que la mujer que veía retratada fue una persona real, una mujer que tuvo una existencia histórica y material. Que en su retrato, Manuela Topa Amaru nos interpelaba desde el pasado colonial, buscando inscribirse como sujeto de su época, como personaje histórico, como alguien plagado de deseos y contradicciones. Este cuadro había atraído mi atención, en medio de una variada colección de pinturas coloniales de idealizadas y homogéneas ñustas, collas y vírgenes de la escuela cusqueña. Entre estas ñustas, collas y vírgenes no encontré la fuerza de la mirada que sí hallé en el retrato de Manuela Topa Amaru.

Así supe que esta pintura tenía una historia fascinante que narro a continuación, tomando el texto de la investigación de Natalia Majluf, entonces directora del MALI: “En algún momento a mediados de la década de 1970, mientras estudiaba una imagen del Señor de los Temblores, Francisco Stastny distinguió en la parte superior de la tela un escudo de armas, que aparecía tras la pérdida parcial de la capa de pintura. En la parte inferior derecha identificó además lo que parecía ser una cartela, que también asomaba bajo la imagen religiosa. Los elementos no dejaban duda de que ese Cristo genérico había sido pintado sobre otra composición, con toda probabilidad, sobre un retrato de cuerpo entero. Stastny tomó entonces la decisión de retirar la capa superior para revelar la obra que había quedado oculta debajo. Apareció así entonces esta pintura de Manuela Tupa Amaro, posiblemente el único retrato independiente de una mujer de la nobleza andina con nombre propio que se conoce del período colonial. Gracias a este cuadro, se recuperaron los estudios históricos sobre la nobleza indígena durante el periodo colonial. Manuela se decía hija legítima del cacique Lucas Tupa Amaro y de la española Gabriela Arze. Era aún soltera en mayo de 1683, cuando firmó en Cuzco una información que buscaba establecer su descendencia directa del “Inga Topa Amaro señor natural que fue destos reinos del Peru...”. En ese documento, Manuela afirmaba ser nieta de Blas Tupa Amaro y Magdalena Ocllo, descendientes de Felipe Tupa Amaro I, el último gobernante de Vilcabamba y, por tanto, herederos legítimos del emperador Huayna Capac. Supuesto o real, el prestigio que brindaba ese linaje sería la mayor posesión de su familia, fuera de los títulos de unas tierras en las punas entre Mollococha y Macusani, que le habrían sido robados a sus padres y

que esperaba aún recuperar.” (Majluf, 2014 p. 170)

A través de su retrato, Manuela Topa Amaru se adjudicaba un estatuto, un linaje, un lugar en la sociedad de su época. Así ella construyó una narrativa particular sobre su historia a través de su poderosa presencia en el retrato: su rostro es el de una persona concreta, con rasgos propios, a diferencia de la representación estereotipada de las ñustas y collas idealizadas de la pintura colonial cuzqueña. Así como su rostro, los elementos de la vestimenta de Manuela son verosímiles, como si revelaran el uso de estos objetos en su vida cotidiana. Este cuadro es un objeto cargado de diversos significados al ser la potente evocación de una persona específica, que parece confrontarnos con la mirada desde un pasado remoto. Es desde este pasado que la mirada de Manuela me enfrenta para pensar el lenguaje del cine y las formas que ese lenguaje ha usado y usa para representar a las mujeres.

Este escrito se constituye como una deriva, una amalgama que nace a partir de la interpelación del cuadro de Manuela y me remite a algunas películas que me persiguen para pensar críticamente la idea de género y la relación entre las mujeres y el cine. Diversos cuestionamientos y pensamientos contradictorios me asaltan para pensar el lugar de las mujeres y su representación en el cine, específicamente el cine peruano. Intenté así ceñirme a la experiencia del cine realizado en Perú, pero las imágenes y mis pensamientos sobre ellas, me proponen otro camino: trazar una ruta heterogénea, aparentemente inconexa, en resumen; un tránsito por una serie de películas que aparecieron al confrontarme con la imagen de esta pintura. Lo que sí se fue delineando en medio de la avalancha de pensamientos que tuve y tengo, es que lo central es pensar el cine como lenguaje y desde el lenguaje en sí mismo. Al proponer este ejercicio no excluyo las reflexiones que giran en torno al papel de la mujer en el cine, a su lugar en las formas de producción cinematográfica, al equilibrio de la participación femenina, a su cuota de visibilidad, al tratamiento de los temas que se relacionan a la mujer o a las maneras en que ha sido representada la mujer en el cine. Sin embargo, considero que todos estos aspectos nos llevan a cuestionarnos la estructura, en este caso a cómo se ha construido y utilizado la estructura del lenguaje del cine. Cuando una se hace preguntas a partir del lenguaje, las respuestas tardan y son complejas, tal vez porque el desafío radica en, y cito a Teresa de Lauretis en sus ensayos compilados en el libro “Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine” : “la construcción de otro marco de referencia, uno donde la medida del deseo no sea el sujeto masculino. Porque lo que está en juego no es tanto “hacer visible lo invisible”, sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente.” (Laurentis, 1983 p. 53)

La creación de las condiciones de visibilidad nos remite al lenguaje en sí mismo, me pregunto entonces: ¿cómo transitar, manipular, subvertir el lenguaje para que tenga cabida un sujeto diferente? ¿cómo crear películas que dialoguen, también que confronten y resistan, que intervengan, que estén llenas de grietas, donde los espectadores puedan ejercitar sus intenciones? Películas en las que las mujeres vayamos más allá de los estereotipos que hemos integrado sobre nosotras mismas, en las que podamos pensar más allá de la dicotomía entre lo femenino y lo masculino, en las que nos podamos representar superando los esencialismos sobre lo femenino. Estas y otras preguntas son el punto de partida para dialogar con parte del cine hecho por mujeres en el Perú.