

➤ Muebles móviles y pintura en movimiento: los biombos y las fronteras ajustables de lo transareal

Ottmar Ette
Universität Potsdam, Alemania

Resumen: El autor realiza un estudio diacrónico de la historia del biombo: desde sus orígenes asiáticos hasta su llegada a América Latina y su posterior comercialización en Europa. De esta manera, se parte de las crónicas que la España colonial hiciera al respecto para analizar tanto la relevancia de las decoraciones y los usos de dicho mueble móvil (México, siglos XVII y XVIII, Perú, siglo XIX) como las concepciones culturales que a este iban asociadas. Por ende, el biombo se erige como metáfora de lo transareal, como materialización de diversas tradiciones culturales fusionadas y en movimiento.

Palabras clave: Biombo; TransArea; Estudios culturales; Latinoamérica; Siglos XVII-XIX.

Abstract: The author studies the history of the Japanese folding screen diachronically from its Asian origins to its arrival in Latin America and its subsequent commercialization in Europe. He starts reflecting on the chronicles written about it in Colonial Spain to analyze the importance of the decorations and the uses of these moving pieces of furniture (Mexico, 17th-18th centuries, Peru, 19th century) and the cultural conceptions that were related to it. The Japanese folding screen becomes thus a metaphor of the transareal as materialization of various cultural traditions that merge and are in movement.

Keywords: Folding screen; TransArea; Cultural Studies; Latin America; 17th-19th Centuries.

A lo largo de su vida, así como en los momentos cercanos a su muerte, el Inca Garcilaso de la Vega otorgaba mucho valor a su ascendencia directa por vía materna de Atahualpa Yupanqui y del último gobernante inca Huayna Cápac. De la misma ascendencia se gloriaban también los últimos dos grandes maestros de la escuela de pintura cuzqueña, la que a pesar del renombre y fama que había gozado solo unas décadas antes, ya para 1837, como lo retrató claramente el viajero francés Paul Mancoy, pasaba por un gran empobrecimiento económico y marginalización artística.¹ Los cuadros de esta escuela, tan preciados y requeridos aún en el siglo XVIII, eran considerados por las élites limeñas a inicios del siglo XIX retrógrados y localistas. A estos artistas del interior se les reprochaba la dependencia de un estilo pictórico “indígena” y la incapacidad de mantenerse al día y seguir el ejemplo de las formas y composiciones europeas.

Ambos maestros, Tadeo Escalante y Marcos Chillitupa Chávez, solo fueron capaces de contraponer a esta evolución, la continuidad de su práctica creadora y su inmutado orgullo hacia su genealogía inca. En la capital del Perú, no obstante, sus representaciones de los gobernantes Incas o temas y objetos andinos únicamente lograron interesar a los

1 Ver al respecto Wuffärden (2011: 272). Agradezco a Vicente Bernaschina por la referencia a este artículo.

viajeros europeos. Solo en el transcurso de las últimas décadas, bajo condiciones históricas y culturales diferentes y bajo el signo de nuevas sensibilidades, es que ha vuelto a despertar el interés en sus obras y en sus interpretaciones artísticas. Para las élites criollas de la joven independiente República del Perú, estas no tenían nada que decir.

Sin embargo, alejados de Lima, en el Cuzco, los cuadros de estos maestros, todavía a inicios del siglo XIX, conservaban la fama de hacer justicia al prestigio de sus creadores mediante la referencia a su elevada procedencia social y de poner de relieve artísticamente la reivindicación de la antigua dinastía inca. En los años treinta del siglo XIX, aún no se perdían por completo las esperanzas de ver fortalecidos los derechos de la población indígena y al mismo tiempo de reivindicar los derechos políticos heredados por esta ascendencia. Claro que la *Independencia* no fue una revolución en el sentido europeo.



Biombo con la genealogía de los Incas (1837).

Marcos Chillitupa Chávez: *Biombo con la genealogía de los Incas (1837)*

Los pintores de la escuela del Cuzco se hallaban en una filiación artística colonial, a pesar de que más tarde se los comenzara a clasificar equivocadamente dentro de tradiciones indígenas o en una difusa especie del “arte popular”. Como una de las últimas creaciones de esta escuela pictórica, alguna vez social y artísticamente prestigiosa, se puede considerar la *Genealogía de los Incas* de Marcos Chillitupa Chávez, datada en 1837; no es un cuadro enmarcado, sin embargo, sino un así llamado “biombo”, compuesto por seis grandes piezas de 195 x 75 cm cada una, que presenta en total una secuencia de dieciocho impresionantes cuadros. Los retratos numerados de esta mampara –que pertenece a la colección privada de

la familia Pastor– exhiben la dinastía de los Incas, partiendo por la figura fundacional de Manco Cápac (I) y que siguiendo la dirección de lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo llega hasta Túpac Yupanqui (XI), Huayna Cápac (XII), Huáscar (XIII) y Atahualpa (XIV). Siguiendo esta dirección, en el último cuadrante abajo a la derecha, nos encontramos con el retrato final que representa, lógicamente, la única figura a caballo, la de un comandante militar, designado con el polisémico título de “El Libertador del Perú”.

Es fascinante notar cuán extenso resulta el campo de vectores que distingue a esta obra de arte del año 1837. La genealogía de los gobernantes Incas desemboca en la figura de un libertador y se vincula a ella con esperanzas políticas en un contexto pleno de alzamientos en la joven República del Perú. Además, se funda en la pertenencia a y en la descendencia de una antigua dinastía prehispánica y se sirve mediante el estilo pictórico colonial, que sabe enlazar las tradiciones de representación europeas con elementos indígenas o mestizos, de un soporte material que es de indudable procedencia asiática. El concepto “biombo” no deriva de las culturas indígenas. ¿Cómo podemos interpretar entonces, de una manera que necesariamente exceda los niveles translocales y transregionales, este tejido de relaciones verdaderamente transareal, en el que se entrelazan –para decirlo con el concepto de Arjun Appadurai– las dimensiones culturales² de América con aquellas de Europa y Asia? ¿Cómo podemos, en el sentido de los *TransArea Studies*³, interpretar y comprender no sólo el *Biombo con la genealogía de los Incas*, sino el complejo fenómeno de los biombos en general?

En este momento es importante establecer que la denominación española de “biombo”, para la cual en alemán todavía es posible oír junto al galicismo *paravent* la expresión *Spanische Wand* (pared española), es la que nos puede mostrar el camino⁴. Y este camino, o mejor dicho, estos caminos están vinculados en los niveles más diversos con los pujantes desarrollos, que se distinguieron rápidamente a escala global y que pueden ser asignados a la primera fase de la globalización acelerada, en especial al espacio del Pacífico. La palabra biombo proviene del japonés y fue adoptada por los portugueses en el momento en que Portugal aún podía incluir al Japón dentro de sus relaciones comerciales y mercantiles; rápidamente, esta palabra de origen asiático tuvo ingreso al español, donde fue capaz de imponerse ante otras denominaciones concurrentes provenientes de otros países europeos. Con la palabra “biombo” se vincula, por lo tanto, un fenómeno de extensión global; en los peregrinajes de la palabra se revelan también algunos de los peregrinajes del objeto denominado por ella. De tal forma, se aluden ya en los caminos del concepto japonés, que remite en última instancia al chino y con el cual se vinculan diversas áreas culturales entre sí, los caminos de un saber, sin el cual la historia de la mampara española en el continente americano permanecería incomprensible. ¿Cómo llegaron palabra y objeto al virreinato del Perú?

La coreografía del material léxico es más compleja de lo que parece a primera vista. El hecho de que los portugueses tomaran el lexema “biombo” del japonés, no quiere decir que haya que considerar a la mampara un invento endógeno de los japoneses. El archipiélago japonés constituye sobre todo una importante plataforma giratoria dentro de

2 Appadurai (1996). Para una discusión sobre el enfoque cultural de Appadurai en relación con los estudios transareales y la importancia fundamental de la literatura y las artes en la historia de la globalización, ver Ette (2013).

3 Para una propuesta programática en detalle sobre los *TransArea Studies*, ver Ette (2012a).

4 Para una investigación sobre la dimensión histórica y cultural de los biombos, ver Baena (2007: 441-450).

aquellas relaciones transarchipiélicas, sin las cuales no podría pensarse el desfile triunfal del “biombo” a nivel planetario.

Las primeras referencias a muebles móviles y fácilmente desplazables se encuentran en la literatura china del siglo segundo antes del inicio de nuestro calendario. Basándose en estos testimonios literarios muy tempranos, sería perfectamente posible atribuir a China la invención de esta mampara —o como lo expresa la palabra francesa este “para-viento”—. Recién en el séptimo siglo después de Cristo es que estos muebles movibles, estos móviles separadores de espacios, llegaron al Japón, donde experimentaron una rápida difusión y luego una alta perfección artística en su ejecución (Curiel 1999: 12). No obstante, aún no había llegado el momento en que estos muebles, finos y fáciles de plegar, se difundieran desde el Japón, y sin duda también desde China, hacia el mundo; tampoco había llegado el momento en el que pudieran mostrar, en especial en el hemisferio americano, extraordinarios desarrollos artísticos tanto específicos como transculturales. Estos desarrollos solo se hicieron posibles, una vez los protagonistas de la primera fase de la globalización acelerada hubieron atravesado con nuevas relaciones el espacio del Pacífico por primera vez.

Solo después de que en 1566 el marinero español Miguel de Legazpi, en su expedición hacia Oriente, encontrara una ruta que no solo llevara de la costa pacífica novohispana hasta las Filipinas, sino de estas también de regreso a Nueva España y al puerto de Acapulco; y solo después de la fundación en 1571 de Manila, la futura capital filipina, y la institución en 1573 de un tránsito marítimo regular entre Acapulco y las Filipinas —una ruta que permaneció activa por más de doscientos cincuenta años— se hizo posible desde Nueva España entrar en relación e intercambio continuo con el Japón, el Cipango de Marco Polo. Con el comienzo del tránsito marítimo regular entre Manila y Acapulco se cerró en cierto modo el último eslabón en el imperio mundial español: el imperio ibérico tenía así a disposición contactos y enlaces efectivamente globales, que fueron —y esto no solo para los poderes ibéricos mismos— de enorme importancia para las actividades militares y políticas, aunque también religiosas, culturales y comerciales. El fenómeno altamente dinámico del biombo es de una extraordinaria y enorme relevancia para hacer visible la complejidad de estos desarrollos en el contexto de una economía mundial en proceso de formación. Tanto los continentes como los archipiélagos fueron integrados en estas nuevas relacionalidades más allá de las fronteras “acostumbradas” entre áreas a primera vista tan diferentes.

Desde el momento en que se instauraron relaciones marítimas continuas y transpacíficas, comenzaron a llegar a Nueva España bienes suntuarios de procedencia asiática y entre ellos de seguro mamparas, aunque siempre quedará abierta la duda de si los primeros biombos que alcanzaron Nueva España, el futuro México, eran de origen chino o japonés (Curiel 1999: 11). Sea como sea, es otra la pregunta que resulta más decisiva: ¿de qué forma nos permite la investigación de los biombos comprender fenómenos de una globalización en expansión desde la perspectiva de este bien suntuario, de una manera en la que cada uno de los distintos y móviles puntos de vista sean también considerados? Y a partir de esta pregunta, ensayar también una respuesta, a partir de un nivel cultural cotidiano, a los desafíos de una convivencia a escala global.⁵ Y este mueble móvil, que adquirió cada vez más diferentes funciones sociales, es efectivamente capaz de complejizar un estilo de

5 Al respecto, ver Ette (2010: 9-19).

pensamiento que en el mejor de los casos ha sido impulsado desde intercambios y perspectivas bilaterales.

Alberto Baena Zapatero, en sus investigaciones sobre el comercio global de biombos, ha señalado con acierto que mediante este ejemplo no solo ingresa en nuestro campo visual una temprana globalización entre cuatro continentes –África pertenece también a la red global de rutas marítimas–, sino además se nos hace evidente cuán insensato y obsoleto resulta insistir en la tradicional distinción entre centro y periferia en la investigación de estas materias (Baena 2012: 31). En el comercio de biombos nos encontramos ante fenómenos que se hubieran sospechado o esperado más bien de la fase actual de la globalización; desarrollos, no obstante, que son indudablemente comprobables ya en esta temprana fase (Baena 2012: 33). El comercio de biombos pone en evidencia aquello que Sanjay Subrahmanyam⁶ ha designado como *Connected Histories* (Subrahmanyam 1993). Y aun así, se podría y debería, en el sentido de las reflexiones presentadas, dar un importante paso más en una dirección transareal, dejando atrás la idea de fronteras culturales, comerciales o cognoscitivas claramente designables. Por esta razón, es imprescindible dejar atrás la concepción de una historia espacial (*Raumgeschichte*) en favor de una historia vectorial (*Bewegungsgeschichte*).

En general, es posible determinar dos rutas principales para el comercio global de este bien suntuario llamado biombo: aquella de los portugueses, desde Asia por el Cabo de Buena Esperanza hasta Portugal, y aquella de los españoles, por el punto nodal de las Filipinas, a través de Acapulco, Veracruz y el Caribe hasta España; aunque en esta última, lógicamente existía también una bifurcación desde Acapulco hacia el sur, hacia el Virreinato del Perú (Baena 2012:34). El punto nodal Manila era provisto en estos intercambios tanto por comerciantes españoles y portugueses, como por comerciantes chinos y japoneses –un comercio mundial, que se hizo posible por las rutas de transportes globales recientemente establecidas–. Para los portugueses, sus centros más importantes eran principalmente Macao, Nagasaki y Goa (Baena 2012: 35), ciudades y puertos desde los cuales también se embarcaban bienes suntuarios hacia Manila, lo que permitía insertarlos en la circulación “española” de estas rutas comerciales. Ahora bien, ¿cómo surgió esta demanda por mamparas de fabricación china y japonesa?

De gran importancia para el entusiasmo europeo por este tipo de muebles móviles fue sin duda la delegación de japoneses cristianizados, dirigida por el jesuita Diego de Mesquita, que en 1585 arribó a la corte del rey de España Felipe II así como a la del papa Gregorio XIII y que traían entre sus regalos biombos japoneses que captaron la atención de los europeos. Estos dejaron una gran impresión no solo en el Vaticano, sino también en la poderosa e influyente corte española que se iba a transformar en la plataforma diseminadora de estos muebles tan fácilmente móviles. La demanda por biombos se difundió rápidamente a través de otras cortes, grandes y pequeñas, así como a través de otros centros urbanos europeos. De ahí la ya mencionada denominación “pared española” (*Spanische Wand*) en los países germano hablantes. “Pared” sí, pero altamente móvil y movable.

Hasta ahora, en lo que respecta a las corrientes mercantiles internacionales y desarrollos estéticos de los biombos, el pequeño círculo de investigadoras e investigadores que se

6 Para una discusión teórica sobre las propuestas de las *Connected Histories*, *Entangled Histories*, *Histoire Croisée*, entre otras, ver Ette (2013).

dedican a estos se ha concentrado más en el lado japonés y menos en el chino, y más en el novohispano que en el peruano. Pasemos entonces rápida y concisamente por los aspectos mejor investigados, antes de volcarnos sobre la situación en el Virreinato del Perú.

Para la historia y el desarrollo muy específicos de los biombos novohispanos tuvo importancia particular la clausura y el aislamiento del Japón a los influjos occidentales, llevada a cabo entre los años 1638 y 1639. Lo que se tradujo en la expulsión del archipiélago precisamente de aquellos artistas y artesanos que habían seguido desarrollando la composición y pintura de las mamparas con referencias a las tradiciones y modos de representación pictóricos del lejano Oriente y de Occidente; es decir, los artistas y artesanos que fundaran el así llamado arte Namban⁷; el concepto “Namban” denominaba en Japón a los bárbaros del sur y también a los europeos. Con esta expulsión, el intercambio directo entre Japón y Nueva España, que corría principalmente por dos canales –comúnmente de manera informal a través del Galeón de Acapulco, así como a través de las embajadas del sogún japonés a partir de 1610–, cobró un impulso decisivo (Rivero Lake 2005: 295). En el continente americano, Nueva España se convirtió verdaderamente en plataforma giratoria para el comercio, en primera instancia, y luego también para la confección de biombos, los que de forma adicional al mercado de consumo español y europeo, eran transportados hacia y vendidos también en las regiones meridionales de América. Los modelos elaborados en Nueva España podían reclamar para sí, desde múltiples perspectivas, un carácter ejemplar.

Permanezcamos todavía brevemente en el campo del arte Namban, investigado cada vez con más precisión. Este asombroso arte, que por largo tiempo estuvo relegado a un relativo olvido, fue llevado a Nueva España por los artistas japoneses –principalmente por Emonsaku– en su traslado a Filipinas, primero, y después al continente. Al parecer, algunos de estos artistas, luego de pasar por Acapulco, se asentaron también en regiones meridionales de las colonias en América, aunque en lo que al Perú concierne, el estado de la cuestión permanece aún incierto y provisorio. Los influjos de esta escuela Namban –preparados por un pintor tan impresionante como Kano Domi, quien llegó al virreinato novohispano como uno de los primeros artistas Namban a inicios del siglo xvii (Rivero Lake 2005: 297)– sobre el arte producido en esta región, ubicada en el cruce de rutas comerciales norte-sur, aunque principalmente este-oeste, fueron tan desconcertantes como duraderos.

Si los *TransArea Studies* se enfocan precisamente en aquellos procesos de intercambio y transformación que, a escala global se desenvuelven directamente entre diversas áreas culturales sin la mediación central y centralizadora de Europa, entonces el arte Namban resulta de enorme interés y relevancia para una orientación científica como esta. Porque el estudio de las vectorizaciones transareales de ninguna forma puede prescindir del espacio de movimientos y mociones del arte, de la literatura y, en general, de la cultura sin el cual es imposible entender las diferentes fases de globalización acelerada en su complejidad. En consecuencia, los estudios transareales encuentran en el arte Namban un campo de investigaciones sumamente atractivo.

Precisamente en este campo se distingue una complejidad de relaciones inter- y transculturales, las que pueden ser iluminadas tanto paradigmática como programáticamente por investigaciones dirigidas hacia una historia de los movimientos. Ahora bien, tampoco

7 Al respecto, ver el impresionante libro de Rivero Lake (2005).

hay que olvidar que durante largo tiempo ni los especialistas en el arte japonés ni los especialistas en el arte hispano-colonial se interesaron por el arte Namban. Un sistema de investigación estático y ordenado disciplinariamente, separado mediante fronteras demarcadas entre las disciplinas, no podía hacer justicia al desafío que plantea el arte Namban a las ciencias: y así se perdieron los temas y objetos de este arte en la retícula de investigaciones disciplinarias y especializadas. En el campo académico, las fronteras entre las disciplinas, en más de un sentido y en muchas ocasiones, suelen ser nada nebulosas. Aun así, estas obras de arte en las tensiones formadas por tradiciones pictóricas asiáticas, americanas y europeas representan testimonios de una creatividad artística que surge precisamente del cruce de las culturas más (a primera vista) disímiles.

Las formas de expresión de los artistas Namban en la pintura novohispana de los siglos xvii y xviii influyeron a su vez potente y paradigmáticamente a otros artistas repartidos en otras regiones de las colonias españolas, especialmente en Santa Fe de Bogotá, en Quito o en Lima; y la importancia de estos artistas es igualmente paradigmática para los estudios transandinos.

El ejemplo de Nueva España pone en evidencia que la vinculación de las tradiciones pictóricas más diversas que se aprecia en la composición y pintura de los biombos permite hablar de una transculturación fundamental en el campo de las artes. En este caso, el virreinato perteneciente al imperio español ocupaba no solo una posición importante dentro de los entramados de relaciones intraamericanos en una orientación norte-sur, ni tampoco solo una función puente en la orientación este-oeste entre los archipiélagos del Caribe y de las Filipinas, sino además, a partir de ambas, había construido un entramado de relaciones global, que encontró en los biombos novohispanos y sus recíprocas estimulaciones asiáticas, americanas y europeas, lo que sería acaso su expresión artística más condensada. De este modo, Nueva España se ubicó en una función mediadora de gran importancia para el Virreinato del Perú.

Acapulco se convirtió rápidamente en el principal puerto de transbordo de bienes suntuarios –y por supuesto también de los biombos– para todo el continente americano. Sin considerar las prohibiciones que normaban la exportación de mercancías entre los distintos virreinos y capitanías españoles, fueron embarcados desde Nueva España un gran número de biombos de China, Japón o de producción virreinal; aunque aquí también se podrían mencionar la gran cantidad de barcos que desde Lima y otros puertos de la costa este sudamericana navegaban cargados de metales preciosos en dirección a la costa novohispana y que en el camino de regreso traían nada menos que mercancías y bienes suntuarios europeos, que acababan de ser importados por el Galeón desde Manila (Baena 2012: 48).

El transbordo de mercancías en otros puertos así como el contrabando directo eran prácticas usuales en estos intercambios mercantiles, en especial para los comerciantes peruanos, quienes buscaban satisfacer la gran demanda de biombos que se producía en las casas más ricas de su virreinato. Que esto sucedía con la absoluta aprobación o incluso con la complicidad misma de los órganos estatales más altos, es algo que se aprecia, por ejemplo, en el transbordo de bienes suntuarios que se produjo en 1697 en el puerto de Acapulco al barco que debía conducir al nuevo virrey, conde de Cañete, hacia Lima (Baena 2012: 54). Cada vez más, fueron biombos de producción novohispana los que eran embarcados o contrabandeados no solo hacia Europa, sino en una considerable cantidad también hacia Sudamérica. Un gran número de estos biombos novohispanos testimonian, aún hoy en el Perú, cuán

importante fue Nueva España no solo como plataforma giratoria, sino en cuanto lugar de producción de biombos en el comercio interamericano (Baena 2012).

Ante estas rutas comerciales globales, en las cuales los biombos fueron transportados y mercantilizados, no es sorprendente que el tema de “las cuatro partes del mundo”⁸ fuera precisamente una de las representaciones predilectas y por lo tanto más frecuentes en los biombos novohispanos. Con la ayuda de temáticas globales (tanto transatlánticas como transpacíficas), los criollos podían escenificarse como una élite versada en lo universal y, más todavía, como una élite verdaderamente universal. Este motivo se irradió muy bien y se encuentra también en otros talleres de artistas que pronto surgieron en las capitales de las colonias americanas. Si a los criollos, es decir, a los españoles nacidos en América, se les negaba, en los virreinos del imperio ibérico, el acceso a los más altos cargos políticos, administrativos y eclesiásticos, reservados solo para aquellos que habían nacido en España, entonces en Nueva España, precisamente en este ámbito artístico y cultural, se inauguraba un amplio campo en el que les era posible legitimar y escenificar potentemente, a través de la introducción de criterios de diferenciación positivos, sus pretensiones de poder. Por lo mismo es que las élites criollas manifestaban un gran interés en instituir talleres y manufacturas propias, que satisfacían en los distintos virreinos y audiencias la creciente demanda por los lujosos muebles. A pesar de los altos precios, parece ser que la demanda por biombos de alta gran artística fue continua durante un largo espacio de tiempo, un hecho que permite suponer que los interesados debían ser compradores con una capacidad financiera muy potente.

Junto a esta situación, aquí brevemente esbozada, se entiende y se puede esperar, por supuesto, que los artistas nativos, complementariamente a los motivos provenientes de los biombos chinos, japoneses o novohispanos, también representaran sobre estos muebles de la élite social objetos y temas locales y regionales. Parecen haberse formado ya tempranamente en las distintas partes de la colonia española preferencias y tradiciones propias, que hacen evidente que la circulación de los bienes suntuarios y objetos de representación social no resulta por ningún motivo un fenómeno abstracto de un temprano comercio mundial. Los desarrollos artísticos fueron de una asombrosa variedad temática y de alta calidad.

Por una parte, hay que considerar que en los biombos surgidos en las colonias españolas, y quizás aún más en el espacio sudamericano, frecuentemente se trata de representaciones que exhiben escenas de la vida cotidiana en los distintos virreinos, audiencias o capitanías generales (López Pérez 1998). Las formas en que muchos de estos biombos fueron utilizados por las familias más ricas de la sociedad colonial oscilaban entre el espacio público y el íntimo, separaban a veces un espacio de lo femenino de uno de lo masculino, aunque sin dejar de recurrir a las ventajas que otorgaban las móviles aplicaciones prácticas del mueble desarrollado originariamente en China. La movilidad del bien suntuario aparece continuamente en primer plano: los biombos eran utilizados en los lugares más diversos de la representación social de sus dueños. Lo que tenía como resultado un campo de tensiones entre estilo de vida y lujo, entre formas del mobiliario occidental y oriental, que Roland Barthes desplegó de la siguiente manera en un libro dedicado a *su* Japón⁹:

8 Ver al respecto también Curiel (2009: 1-5).

9 Con respecto al Japón de Roland Barthes, ver Ette (2011b: 88-98).

Para nosotros, el mueble posee una vocación inmobiliaria, mientras que la casa en Japón, a menudo deconstruida, resulta apenas más que un elemento mobiliario; en el corredor, como en la casa japonesa ideal, privada de muebles (o de muebles rarificados), no existe ningún lugar que designe la menor propiedad; ni asiento, ni cama, ni mesa desde de los cuales el cuerpo pueda constituirse sujeto (o amo) de un espacio: el centro está negado (ardiente frustración para el hombre occidental, provisto en todas partes de su sillón, de su cama, propietario de un *sitio* doméstico). Descentrado, el espacio es también reversible: es posible dar la vuelta al corredor de Shikidai sin que nada pase, salvo una inversión sin consecuencias del arriba y del bajo, de la derecha y de la izquierda: el contenido es dado de baja sin retorno: ya se pase por él, se lo atravesase o se siente uno en el piso mismo (o en el techo, si se ha dado vuelta la imagen), no hay nada que *captar*.¹⁰

Los escenarios representados en los preciosos biombos nos permiten a menudo una mirada detallada a la vida cotidiana durante la época colonial, nos muestran particularidades locales o regionales, como por ejemplo las perspectivas sobre las respectivas modas, los pasatiempos o las actividades musicales o gastronómicas. Además, en los escenarios se otorga gran valor a la posibilidad de reconocer en ellos determinadas plazas y calles, parques y fuentes, en cuyos paisajes urbanos se asientan escenas de talante costumbrista. Los paisajes nos transmiten de manera visible las ideas y nociones sobre una buena vida o también de un buen gobierno, donde comúnmente las escenas campestres amplifican los *cityscapes*, prolongando de este modo sinecdóquicamente el ámbito de acción de los temas y objetos del biombo a toda la superficie del virreinato.

Desfiles y fiestas, música y baile, carruajes y aparejos, moda y productos locales despliegan sin duda una función identificatoria de las élites sociales con estos paisajes urbanos de la *ciudad letrada*¹¹, trátase de Santa Fe de Bogotá o de Lima. Los artistas locales satisfacían así la necesidad de bienes simbólicos, que permitían a las élites de las respectivas regiones de la colonia escenificar sus propias formas y normas de vida, aunque también las modalidades de la convivencia social e íntima. Todo esto, re-presentado en un mueble, cuyo carácter representativo tenía efectivamente una gran importancia en la distribución del capital simbólico.

Por otra parte, sin embargo, no hay que perder de vista el eminente carácter político que adviene sobre las representaciones artísticas en los biombos coloniales. Esta dimensión permite, como sucede en el famoso *Biombo de la Conquista*¹² de la tradición Namban novohispana, poner de relieve claros elementos de la autocomprensión y puntos de vista criollos sobre la historia tanto americana como universal.

10 “Chez nous, le meuble a une vocation immobilière, alors qu’au Japon, la maison souvent déconstruite, est à peine plus qu’un élément mobilier); dans le corridor, comme dans l’idéale maison japonaise, privé de meubles (ou aux meubles rarifiés), il n’y a aucun lieu qui désigne la moindre propriété: ni siège, ni lit, ni table d’où le corps puisse se constituer en sujet (ou maître) d’un espace: le centre est refusé (brûlante frustration pour l’homme occidental, nanti partout de son fauteuil, de son lit, propriétaire d’un *emplacement* domestique). Incentré, l’espace est aussi réversible: vous pouvez retourner le corridor de Shikidai et rien ne se passera, sinon une inversion sans conséquence du haut et du bas, de la droite et de la gauche: le contenu est congédié sans retour: que l’on passe, traverse ou s’asseye à même le plancher (ou le plafond, si vous retournez l’image), il n’y a rien à *saisir*” (Barthes 1993-1995: 821-824).

11 Sobre este importante concepto teórico-cultural, ver Rama (1984).

12 Ver Ette (2010: 9-19); así como (2012b: 157-170).

Esta obra, al igual que el *Biombo con la genealogía de los Incas*, resulta una obra en la que se enlazan tanto transareal¹³ como transculturalmente¹⁴ las tradiciones del arte, de la imagen y del pensamiento de las Américas, de Asia y de Europa. A la vez, en su urdimbre transarchipiélica novohispánica, oscilante entre Europa y Asia, deja percibir también un posicionamiento político e histórico, una conciencia criolla, que no fija su origen en una sola tradición o procedencia.

Con admirable intensidad, estos biombos, dirigidos hacia los espacios sociales y políticos, convocan en su compleja combinatoria tradiciones culturales y artísticas sumamente diferentes. En estas obras de arte transculturales, no solo se vinculan los modos de ver y las técnicas de pintura provenientes de las tradiciones asiáticas, europeas e hispano-coloniales con el programa pictórico de la autorrepresentación criolla o de la escuela del Cuzco. El complejo programa artístico se reviste sobre todo de una programática política, en la que se evocan tanto las tradiciones históricas del Tawantinsuyo como las del pasado mexica, trasladándolas hacia el presente y el futuro de una liberación política, social y cultural.

De tal manera, se genera una vectoricidad *transareal* específica –ya sea novohispana o andina–, que adquiere asombrosa importancia tanto en un espacio público como privado, a partir de la movilidad que adquiere este mueble desde el nivel de la cultura material. En estas obras verdaderamente polilógicas, tanto detrás de la focalización sobre la historia específicamente incaica en el biombo de Marcos Chillitupa Chávez como debajo de la ordenada Ciudad de México y de su violenta contracara, se hacen visibles inconfundibles modelaciones transareales y el modo en que las fronteras de manera continua pueden ser reajustadas dinámicamente.

(Traducción: Vicente Bernaschina Schürmann)

Bibliografía

- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Baena Zapatero, Alberto (2007): “Nueva España a través de sus biombos”. En: Navarro Antolín, Fernando (ed.): *Orbis Incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 441-450.
- (2012): “Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. xvii-xviii)”. En: *Anuario de Estudios Americanos*, 69, 1, pp. 31-62.
- Barthes, Roland (1993-1995): “L’Empire des signes”. En: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, pp. 821-824.
- Curiel, Gustavo (1999): “Los biombos novohispanos: escenografía de poder y transculturación en el ámbito doméstico”. En: Curiel, Gustavo/Navarrete, Benito (eds.): *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo. Colección de biombos en los siglos xvii al xix de Museo Soumaya*. México: Museo Soumaya, pp. 9-32.

13 En cuanto al término, puede consultarse en extenso el ya citado Ette (2011c: 17-59) y Ette (2011a: 313-347).

14 El término transculturación fue introducido en el debate científico por Fernando Ortiz para contraponerlo al término de la aculturación: Ortiz (1978).

- (2009): “Biombo: entrevista de Cortés y Moctezuma y las cuatro partes del mundo”. En: *Imágenes. Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México) <http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel06.html> (23.07.2012).
- Ette, Ottmar (2010): *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- (2011a): “Discursos de los trópicos - Trópicos de los discursos: espacio transareal y movimientos literarios en las regiones equinocciales”. En: Gómez, Liliana/Müller, Gesine (eds.): *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos. Relations caribéennes. Entrecroisements de deux siècles*. Frankfurt am Main/Berlin/New York: Peter Lang, pp. 313-347.
- (2011b): *Roland Barthes zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- (2011c): “Áreas de tránsito y saber con/vivir: reflexiones teórico-literarias en torno a Centroamérica y el Caribe.” En: Ette, Ottmar/Mackenbach, Werner /Müller, Gesine/Ortiz Wallner, Alexandra (eds.): *Trans(it)Areas. Convivencias en Centroamérica y el Caribe. Un simposio transareal*. Berlin: Verlag Walter Frey/Edition tranvía, pp. 17-59.
- (2012a): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter
- (2012b): “EntreMundos o la relacionalidad transarchipiélica de Nueva España”. En: *Iberoamericana*, XII, 48, pp. 157-170.
- (2013): *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur*. Berlin: Verlag Walter Frey/Edition tranvía.
- López Pérez, María del Pilar (1998): “Biombos coloniales: Pinturas inéditas de la vida diaria virreinal”. En: *Revista Credencial Historia* 105 <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1998/10501.htm>> (26.11.2012).
- Ortiz, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rivero Lake, Rodrigo (2005): *Namban Art in Viceregal Mexico*. México: Estilo México Editores/ Turner.
- Subrahmanyam, Sanjay (1993): *The Portuguese Empire in Asia, 1500-1700: a political and economic history*. London: Longman.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2011): “From Apprentices to ‘Famous Brushes’: Native Artists in Colonial Peru”. En: Katzew, Ilona (ed.): *Contested visions in the Spanish colonial world*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, pp. 251-273.