

Ottmar Ette*

↳ **EntreMundos o la relacionalidad transarchipiélica de Nueva España**

Resumen: Dentro del “macroproceso” de la globalización y sus cuatro fases de aceleración, existen artefactos simbólicos transarealmente producidos, como el *Biombo de la Conquista* (c. 1690), en los cuales se despliegan formas artísticas provenientes de intersecciones transculturales entre América, Europa y Asia. La condensación artística que surge de una relacionalidad transareal como ésta plantea desafíos epistemológicos y de análisis: el *Biombo* no es sólo una pintura, sino una pieza mobiliaria, que en sus articulaciones y vectoricidad, despliega un arte del EntreEspacio y de EntreMundos, en el que se hacen visibles plásticamente movimientos y entretejidos de secciones globales del planeta. **Palabras clave:** Estudios TransAreales; Nueva España; AsiAméricas; Siglo XVII.

Abstract: Within the “macroprocess” of globalization and its four phases of acceleration, there are transareally produced symbolic artefacts, as the *Biombo de la Conquista* (c. 1690), which unfold artistic forms originated in transcultural intersections between America, Europe and Asia. The artistic condensation emerges from a transareal relationality which poses epistemological and analytical challenges: the *Biombo* is not only a painting, but a piece of furniture (a movable good). In its articulations and vectoricity, an art of the BetweenSpace and the BetweenWorlds unfolds, that makes visible interwoven movements of different sections of the planet.

Keywords: TransArea Studies, New Spain, AsiAmericas, 17th Century.

La globalización no es ni un fenómeno reciente ni un proceso de expansión lineal. Entendida como un “macroproceso”, la globalización se despliega a lo largo de nuestras historias a través de distintas fases de aceleración, vinculando entre sí diversos espacios del planeta y diferentes perspectivas globales y globalizadoras (Ette 2012a). Dentro de este orden descentrado y discontinuo, existen artefactos simbólicos transarealmente producidos que tienen un significado especial. El *Biombo de la Conquista de México y la Muy Noble y Leal Ciudad de México*, confeccionado en el último tercio del siglo XVII, es uno de ellos. Contemplado en todos los aspectos de su composición, este biombo despliega formas de expresión artística que provienen de las intersecciones transculturales de tres continentes: América, Europa y Asia. A su vez, como es característico de las dis-

* Ottmar Ette es catedrático de Literaturas Románicas en la Universidad de Potsdam desde 1995. En 2004 fue Fellow del Wissenschaftskolleg zu Berlin y desde 2010 es miembro de la Academia Europaea. Sus investigaciones actuales se dedican a los estudios literarios como ciencias de la vida y a los estudios transareales. Sus publicaciones más recientes son *TransArea* (2012) y *Konvivenz* (2012). Contacto: ette@uni-potsdam.de.

posiciones productivas de la literatura y el arte del intersticio o de entre-espacios, el biombo permite señalar con claridad las transformaciones que se experimentan en las concepciones espaciales dinámicas que se dan en el macroproceso de la globalización y sus fases de aceleración.

Condensaciones artísticas de la relacionalidad transarchipiélica, como el *Biombo*, presentan, por supuesto, desafíos epistemológicos. Es objetivo de la presente colaboración abocarse a estos desafíos tanto como al hecho de que los EntreMundos que surgen de esta relacionalidad se dejan vincular con la movilidad de un mueble, y que sus posibilidades de ajuste, articulación y vectoricidad despliegan cultural y cotidianamente un arte del EntreEspacio y del EntreMundo en la forma de una pieza mobiliaria de la convivencia. De este modo, es posible traer a la vista plásticamente, en los múltiples sentidos de la palabra, movimientos y entramados de secciones globales: una relacionalidad transarchipiélica que se inaugura ya desde Nueva España.

El arte del intersticio: de la aparición de la ciudad bajo la ciudad

Una joven avista al frente de una hilera de hombres armados hasta los dientes la figura del orgulloso capitán. La columna invade el fragmento del cuadro desde la derecha, desde el oriente; algunos de los hombres van a caballo, otros a pie con sus lanzas empuñadas y rodean a quien, bajo las banderas de Castilla y León, se está preparando para el inminente encuentro. Un encuentro histórico: es el 8 de noviembre de 1519 según el calendario cristiano. La joven ignora lo que significa esta cronología cristiana y tampoco sabe nada sobre su creador. Nos encontramos en la Calzada de Iztapalapa, un suntuoso terraplén que cruza diagonalmente el enorme lago y lleva a Tenochtitlán, la capital del imperio azteca. Y parece como si los intrusos estuvieran *orientados*, esto es, dispuestos cartográficamente en la representación, porque invaden el cuadro desde oriente, desde Europa. Nos encontramos en vísperas del derrumbe del viejo orden en el Nuevo Mundo que, por la arremetida del Viejo Mundo, se transforma en un nuevo orden.

Los soldados que rodean al conquistador, clavan la mirada expectante en quien, montado en su caballo, se dirige hacia Moctezuma. Éste se va acercando lentamente cargado en andas por sus súbditos, provisto de todas las insignias de poder y de riqueza. El emperador azteca, a quien habían avisado con antelación del arribo de los españoles a las costas de su imperio, en vano había tratado de impedir un encuentro directo con los hombres barbados, que según él sólo podían ser mensajeros de Quetzalcóatl demandando las tierras. Aún duda cómo enfrentar a los visitantes barbudos.

Efectivamente, es un encuentro histórico entre el emperador, dotado de una corona de cuño occidental y engalanado con pompa orientalista y Hernán Cortés, quien había incurrido ilegalmente, en contra de la expresa voluntad de las autoridades españolas, al interior del continente, al valle del Anáhuac; un encuentro que aquí en el momento representado aún se desarrolla bajo el signo de un amable intercambio de regalos. Sin embargo, el tiempo de las medidas para ganar la mutua confianza pronto llegará a su sanguinario y fatal término. El pintor sabe que esta escena que pinta es de gran trascendencia universal, comprendiéndose a su vez a sí mismo y a su arte como su distante resultado.

No podemos identificar la cara de la joven que carga un niño en sus espaldas. Su mirada se ha apartado de nosotros y ella y las tres mujeres indígenas observan desde la



FIGURA 1: Encuentro de Moctezuma y Cortés sobre la Calzada de Iztapalapa. (Detalle.)
 Anónimo: *Biombo de la Conquista y de la Muy Noble y Leal Ciudad de México* (ca. 1690).
 Museo Franz Mayer, México D. F.

trajinera los movimientos de la infantería y de la caballería española que avanzan como un muro; son testigos del suceso histórico que finalmente irá a marcar su hundimiento. Y de hecho, este pequeño grupo de cuatro indígenas que desde su tambaleante canoa contempla absortamente el espectáculo que se desarrolla enfrente suyo, se ve diminuto comparado con los voluminosos cuerpos de los caballos, desconocidos para los aztecas antes de la llegada de los españoles y que pronto les llenarán de enorme miedo. ¿Se habrán percatado ya de que van en pos de una ineludible catástrofe en este nefasto año de su propio calendario cíclico?

Parece como si los indígenas, pintados aquí con tanto amor, se encontraran a la fuga en su propio territorio, fueran ya víctimas de ese interés calculador por el poder y la violencia que pronto convertirá a Cortés en soberano de una masa terrestre de enormes dimensiones y con ilimitadas riquezas: *marvellous possessions*, de hecho (Greenblatt 1992). Porque los españoles no han venido para recibir regalos de bienvenida, para convivir en armonía con los indígenas y dedicarse al comercio en beneficio de ambos. La centenaria *reconquista* de España contra los moros, desde el “Annus Mirabilis” de 1492, la caída de Granada y el “descubrimiento” de América, se había transformado en la *conquista* del Nuevo Mundo y así, el saber de los conquistadores provenientes de Occidente

se concentraba únicamente en la expansión del propio poder, el aumento de la propia riqueza y el desahogo de la propia violencia. Y este saber iba a imponerse violentamente: la joven, cuya cara nunca podremos descubrir, será borrada de la superficie de la historia junto a su comunidad. La relación de las dimensiones en la escena nos da a entender claramente que no hay posibilidad de intervenir en el destino, ha sido sellado en el futuro inmediato de su pasado representado.

La pintura al óleo que nos devela el encuentro histórico de dos mundos tantas veces esbozado, no es un cuadro sencillo, sino parte de una obra de arte de alta complejidad, que hoy se puede admirar en el Museo Franz Mayer en México en forma de biombo bajo el título *Biombo de la Conquista de México y la Muy Noble y Leal Ciudad de México*. Se trata de una mampara ilustrada por ambos lados, de 2.130 cm de altura y 5.500 cm de largo creada por un artista anónimo en el último tercio del siglo XVII en el Virreinato de la Nueva España. Es una obra en la que se enlazan tanto transareal¹ como transculturalmente² las tradiciones del arte, de la imagen y del pensamiento de las Américas, de Asia y de Europa. Es una obra de la urdimbre transarchipiélica de la Nueva España ubicada entre Europa y Asia.

La denominación en español “biombo”, para la que los alemanes suelen usar el término *spanische Wand* [muro español], nos muestra el rumbo que tomó esta configuración transarchipiélica.³ Se le vincula con la primera fase de la globalización acelerada, cuyo inicio puede asirse a la fecha simbólica de 1492. El vocablo proviene del japonés y pasó primero al portugués, en un momento en el que Portugal todavía incluía a la nación japonesa en sus intereses comerciales. Posteriormente, el vocablo pasa al español, donde pudo imponerse frente a otras denominaciones con las que rivalizaba. Así ya se perfilan las sendas del saber en los caminos transareales que enlazan las diferentes áreas culturales entre sí, sin las que la historia del “muro español” -y no sólo ésta- sería incomprendible en la Nueva España.

El hecho de que el lexema provenga del Japón, no necesariamente significa que el biombo sea un invento japonés. Los primeros indicios de muebles de este estilo se encuentran más bien en la literatura china del siglo II d.C., por lo que se le puede adscribir a dicha nación el invento de la protección contra el viento, tal y como lo expresa el vocablo francés *paravent*. Es probable que los separadores de espacio portátiles y plegables llegaran al Japón aproximadamente en el siglo VII d.C., donde su elaboración alcanzó gran perfección artística (Curiel 1999: 12). Sin embargo, aún iba a transcurrir mucho tiempo antes de que los biombos comenzaran a ponerse de moda en el continente americano y europeo.

Sólo después de que en 1566 Miguel de Legazpi encontrara en el marco de su expedición una ruta que no iba únicamente de la costa del Pacífico hacia las Filipinas, sino que también permitía el tornaviaje desde este archipiélago hasta el puerto de Acapulco, sólo después de la fundación de la futura ciudad capital filipina, Manila, en 1571, y el establecimiento de un tráfico marítimo regular entre Acapulco y las Filipinas en 1573

¹ En cuanto al término, puede consultarse Ette (2012a: 1-49) y, en castellano, Ette (2011a: 17-59 y 2011b: 313-347).

² El término transculturación fue introducido en el debate científico por Fernando Ortiz (1978) para contraponerlo al término de la aculturación.

³ En cuanto a la dimensión histórica y cultural de los biombos véase Baena Zapatero (2007: 441-550).

—una ruta que persistió a lo largo de 350 años— fue posible entrar en contacto e intercambio continuo desde la Nueva España (y con ello cumpliendo el sueño de Juan de la Cosa) con Japón, el Cipango de Marco Polo. Por fin se podía llegar a las Indias Orientales pasando por las Indias Occidentales y viceversa. Desde ese momento empezó a llegar a la Nueva España la mercancía de lujo proveniente de Asia, entre la que seguramente venía el biombo, aunque no se podrá saber a ciencia cierta si los primeros biombos que llegaron a Nueva España, el futuro México, fueran de origen chino o japonés (Curiel 1999: 11 s.). Sea como fuere, se trata aquí de un producto altamente transareal.

La introducción de tales artefactos a Europa se debe probablemente a una delegación de japoneses cristianizados que, en compañía del jesuita Diego de Mésquita, realizaron un viaje para visitar en 1585 al rey español Felipe II y al papa Gregorio XIII y como regalo traían, entre otros, algunos biombos japoneses, que tuvieron un impacto duradero tanto en el Vaticano como también en la poderosa e influyente corte española. Por eso no es casualidad que este mueble portátil, que tan honda impresión causara, se conociera en el mundo alemán bajo el nombre de “muro español”.

Para el desarrollo específico del biombo novohispano fue de gran importancia el aislamiento voluntario del Japón a partir de 1638 o 1639 para impedir la influencia occidental. Todos aquellos artistas y artesanos que adornaban sus biombos recurriendo a concepciones y tradiciones tanto orientales como occidentales y perfeccionaban así el arte *namban* —concepto que significa “bárbaro del sur”— tuvieron que abandonar el archipiélago (Rivero Lake 2005). Esto tuvo como consecuencia un aumento considerable del intercambio entre Japón y la Nueva España, que esencialmente fluía por dos canales: el informal, que era el *Galeón de Manila* y el otro, que era el de las legaciones del sogún japonés a partir de 1610 (Rivero Lake 2005: 295).

Los artistas emigrantes del Japón, especialmente Emonsaku, llevaron este magnífico arte, que por tanto tiempo había caído en el olvido, primero a las Filipinas, en aquel entonces también colonia ibérica, y después, a la Nueva España. El impacto de la escuela de Namban en el arte colonial español, iniciada entre otros por el excepcional pintor Kano Domi, que probablemente fue el primer artista *namban* que llegara a la Nueva España en el siglo XVII, fue sorprendente y profundo (Rivero Lake 2005: 297).

Si los TransArea Studies han de enfocar aquellos procesos de intercambio y transformación que transcurren a escala global directamente entre áreas culturales diferentes entre sí y sin que Europa funja como eje, entonces el arte *namban* cobra un interés principal para una investigación científica en esta dirección, sin la cual sería muy difícil determinar el espacio del movimiento de las artes, de la literatura y de la cultura europeas. El arte *namban*, que sólo puede explicarse desde relaciones transarchipiélicas⁴, nos devela un hecho contundente: la Nueva España ya era parte esencial de aquella maquinaria ibérica de dimensiones globales, que no solamente iba a dominar la circulación del poder y de la riqueza económica, sino también la del conocimiento y del arte.

El poder irradiador de estos artistas provenientes del Japón se aglutinaba en la Nueva España y enlazaba de forma muy compleja las tradiciones de la representación europeas, americanas y asiáticas, por lo que con todo derecho puede hablarse aquí de una transcultura-

⁴ En cuanto al término en relación con los “entre-espacios” y una perspectiva transareal, véase Ette (2011c: 185-235).

ción fundamental en el ámbito de la pintura. El Virreinato de la Nueva España, que formaba parte del imperio hispánico mundial, no ocupaba únicamente una posición importante en el entramado relacional americano en dirección norte-sur, ni sólo hacía de puente en dirección este-oeste, sino que además había construido relaciones que abarcaban todo el mundo y que encuentran su máxima expresión artística en los biombos novohispanos, en los que destacan los estímulos recíprocos de formas de ver asiáticas, americanas y europeas.

El biombo novohispano despliega la circulación universal del saber tanto artístico como artesanal. No sorprende, por lo tanto, que el tema de las “cuatro partes del mundo” fuera uno de los preferidos de los criollos, ya que con él se podían poner en escena como una casta cosmopolita y élite universal (Curiel 2009: 1-5). Si a los criollos les eran negadas las posiciones clave en la política, la administración y el clero —reservadas éstas a los españoles peninsulares—, los ámbitos del arte y de la cultura ofrecían la posibilidad de legitimar las demandas de poder individuales y de poner adecuadamente en escena criterios de distinción positiva. El biombo es también, en su calidad de arte del intersticio (entre-espacios), un despliegue del poder.

Estas líneas de autoconciencia y de autoconcepción no son manifestaciones aisladas en la historia, sino que, como fenómenos de larga duración, conforman una tradición que vuelve a aparecer a inicios del siglo XX en la teoría cultural del escritor mexicano y ministro de Cultura José Vasconcelos y su concepto de la “raza cósmica”. La latente presencia de una autoconciencia universal de tal magnitud, cuya genealogía se remonta a la Colonia, resurge bajo las condiciones de un México moderno e independiente. Así, en el pensamiento en torno a la *raza cósmica*, en el que no predomina una concepción racista, sino cultural y en el que se incluyen asimismo las tradiciones africanas, Vasconcelos dice lo siguiente:

Tenemos entonces las cuatro etapas y los cuatro troncos: el negro, el indio, el mogol y el blanco. Este último, después de organizarse en Europa, se ha convertido en invasor del mundo, y se ha creído llamado a predominar lo mismo que lo creyeron las razas anteriores, cada una en la época de su poderío. Es claro que el predominio del blanco será también temporal, pero su misión es diferente de la de sus predecesores; su misión es servir de puente. El blanco ha puesto al mundo en situación de que todos los tipos y todas las culturas puedan fundirse. La civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado (Vasconcelos 1992: 88).

El punto de arranque de esta conciencia criolla sobre una historia individual y propia, de un punto de vista autóctono en el que se juntan las más diversas tradiciones, no será el arribo de Hernán Cortés a las costas caribeñas o el momento de la quema de las naves para imposibilitar un retorno a Cuba. Tampoco se elige como punto de partida y de cristalización la conquista de Tenochtitlán o la fundación de la nueva Ciudad de México, sino aquel primer encuentro entre Moctezuma y Cortés (Curiel 2007: 4), que de forma tan extraordinaria fue plasmado en el *Biombo de la Conquista*; una entrevista que en cierto sentido se realizaba bajo el signo de un encuentro amigable entre dos culturas, en el que los criollos creían poder participar en ambos lados. Porque no hay otro episodio en la historia de la conquista de la Nueva España que fuera más adecuado para corroborar el derecho de los criollos de pertenecer a ambas tradiciones, desligarse con orgullo de los españoles y considerarse una élite americana. Volvamos una vez más y con mayor detenimiento al diseño artístico del *Biombo de la Conquista de México y la Muy Noble y*

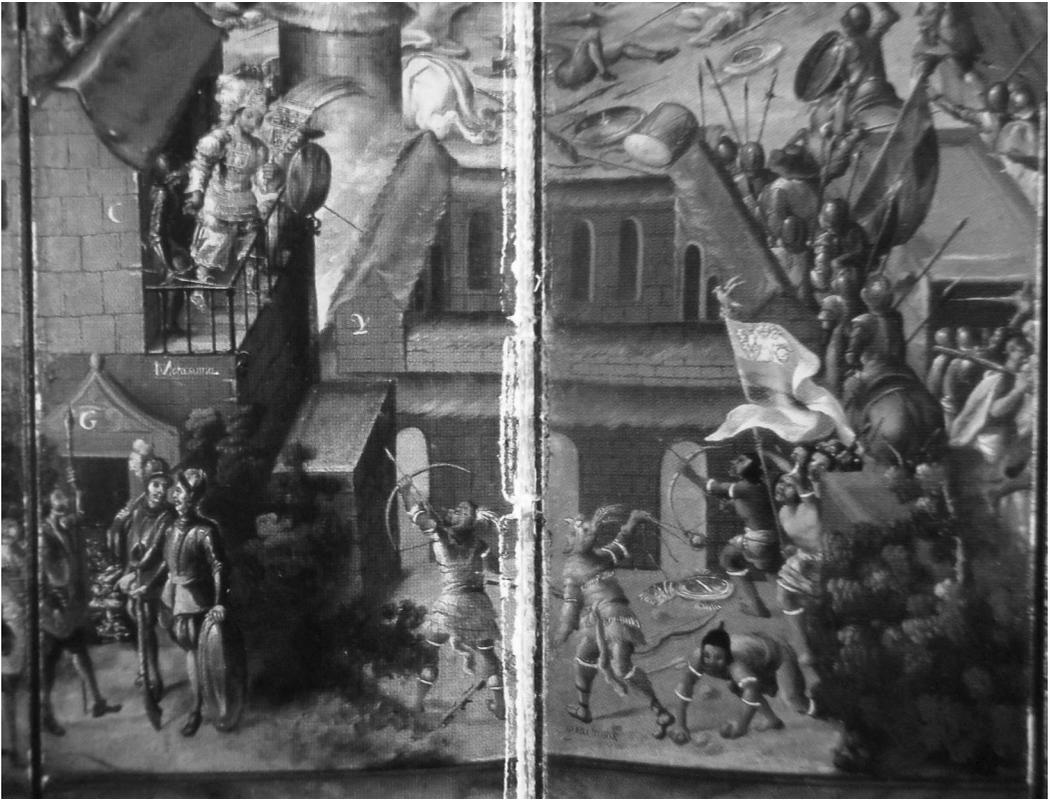


FIGURA 2: Vista de “la Muy Noble y Leal Ciudad de México”. Anónimo: *Biombo de la Conquista y de la Muy Noble y Leal Ciudad de México* (ca. 1690). Museo Franz Mayer, México D. F.

Leal Ciudad de México tomando en consideración las reflexiones anteriores. Acercémonos al biombo de sus dos lados.

Una cara de este biombo despliega delante de nosotros en toda la longitud de sus diez bastidores el maravilloso panorama de la Ciudad de México que se inserta majestuosamente en el paisaje del Anáhuac con las montañas y los volcanes que la bordean. Este plano tiene en su parte inferior izquierda una cartela “intercalada” en la que se enumeran los lugares de interés y presenta una vista ejemplar de un municipio bien organizado, cuya estructura urbana ha sido subdividida de forma clara y racional. El imponente plano de esta *urbs nova* con una abundancia de detalles que nos permite descubrir incluso en la actualidad la condición en la que se encontraba la capital novohispana en aquel momento, da a conocer los beneficios de un buen gobierno. No en balde se exhibían estos panoramas de la ciudad desde la elevación de Chapultepec, donde se recibía a los virreyes enviados desde España antes de que entraran en marcha triunfal a la Ciudad de México y tomaran posesión de “su” ciudad. Es evidente el carácter político de un plano de tal cuño: aquí se trata del poder, de su ejercicio apoyado de preferencia en la racionalidad y su centralización colonial.

Por tanto, esta cara del biombo nos ofrece la proyección de una comunidad citadina muy bien ideada y cuasi perfecta, la condición ideal para que se pueda ofrecer una convi-

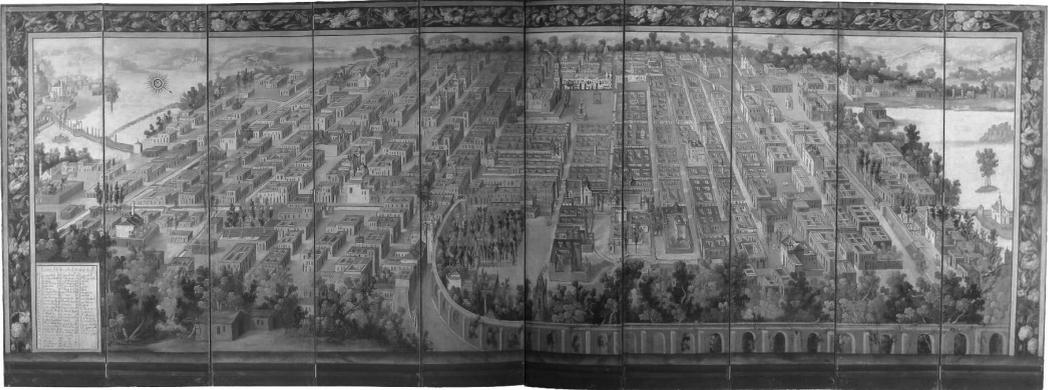


FIGURA 3: Ajusticiamiento de Moctezuma. (Detalle.) Anónimo: *Biombo de la Conquista y de la Muy Noble y Leal Ciudad de México* (ca. 1690). Museo Franz Mayer, México D. F.

vencia pacífica entre todos sus ciudadanos. Pero también salta a la vista que en este plano no encontramos un solo habitante. Las calles y las plazas están desiertas y destacan únicamente por las realizaciones arquitectónicas que reposan en la amable luz del sol. Esta *urbs nova* es una escenificación artística: combina lo hallado con lo inventado, lo hallable con lo inventable, es proyecto y proyección en uno.

Un cuadro totalmente diferente de la “misma” ciudad nos lo ofrece la otra cara del biombo, de colores muy diferentes, que tienden hacia un café rojizo. Aquí no vemos la capital del Virreinato de la Nueva España, sino la capital del imperio mexicano, esto es, no la Ciudad de México, sino la ciudad que le precede, Tenochtitlán. Ante los ojos del observador se desarrolla a lo largo de los diez bastidores de la mampara la imagen de una ciudad caótica, surcada con cierta irregularidad por canales anchos y angostos que se distribuyen incoherentemente a lo largo y ancho de la ciudad con sus plazas, dispuestas sin orden y fraccionada por callejones y callejuelas que no revela ninguna racionalidad ordenadora. Y esta ciudad se hunde en el fuego y la destrucción, desaparece bajo la inclemente lucha de los españoles contra los aztecas.

En esta ciudad suceden las peores masacres, representadas en diversos episodios que contienen la historia de su conquista por las tropas españolas comandadas por Hernán Cortés. En los cuadros de este biombo se pueden reconocer fácilmente las diferentes técnicas y estrategias guerreras. Es una ciudad en la que, después de un primer encuentro pacífico entre las culturas americana y europea, se alternan la masacre, la ejecución y los sacrificios, y transmite la imagen de una violencia no sólo omnipresente sino casi infernal. ¿Se habría podido representar este desmoronamiento de la convivencia con colores más drásticos y coreografías más crueles que éstos que despiertan recuerdos de representaciones medievales del infierno?

No hay duda: en esta ciudad no es posible la convivencia. Los españoles, animados por su deseo de poder y riqueza y no siempre representados en poses heroicas, sino asimismo llenos de codicia y brutalidad toman posesión de la capital de los otrora poderosos guerreros aztecas y en su sangrienta lucha los apoyan los tlaxcaltecas. Ha llegado el fin del imperio azteca y también de Tenochtitlán.

El contraste entre ambas caras del biombo no podría ser mayor. En uno de los lados se despliega la Ciudad de México extendida pacíficamente en el centro del valle mexicano, en la que el sinnúmero de canales ha sido sustituido por un sistema de calles y plazas distribuidos a manera de tablero de ajedrez; y en el otro lado aquel Tenochtitlán que, casi como una ciudad bajo otra, como una historia bajo la historia se perfila en su historia sanguinaria, abundante en masacres. No hay lugar a dudas: la “Noble y Leal Ciudad de México”, tal y como nos lo revela la cartela, es un cuadro imponente. Sin embargo, es una escenificación en la que la perspectiva criolla de la historia se encuentra en primer plano, el derecho a derivar el propio poder de dos tradiciones imperiales –la hispana y la azteca– y la afirmación de la posición de los criollos que, aunque ricos, no tienen acceso a los altos cargos en el Virreinato, que les son reservados a los peninsulares.

El biombo *oculta y muestra al mismo tiempo* la mirada de aquellos criollos, que sólo un siglo después se convertirán en los portadores de la Ilustración novohispana y consumidores de los movimientos independentistas que le seguirán en su distinto devenir. Por eso se podrá afirmar que el biombo novohispano es símbolo del arte del intersticio (entreespacio), de un intersticio dinámico desde el movimiento. En esta perspectiva duplicada de la ciudad se perfila una circunstancia futura: la esperanza de la construcción de una futura comunidad generada por y representante de la convivencia, que siempre toma en consideración su sangriento pasado.

El arte de(s) el movimiento: el advenimiento de lo estratificado

Ante este telón de fondo nos parece adecuado examinar desde una perspectiva muy diferente este cuadro recóndito y contradictorio del cabildo novohispano, de la convivencia de diversos grupos, comunidades y culturas. Aboquémonos a aquella cara del biombo, en la que el artista anónimo del último tercio del siglo XVII y fuertemente influido por el arte *namban* despliega sobre toda la superficie de la mampara el paisaje citadino, cuya contemplación requiere que el observador se acomode en el centro frente al biombo. Siguiendo la tradición de la perspectiva, inventada en la Florencia del siglo XV y la “triangulación de la mirada” (Belting 2008: 180), el panorama de la ciudad coloca al observador en el centro, exactamente en un determinado sitio desde el que la panorámica pueda desarrollar todo su poder y su dinámica. A primera vista, la ciudad perspectivada que se ha puesto en escena puede ser cualquier urbe del Viejo Mundo que se exhiba ante nuestros ojos según las costumbres occidentales de la mirada, como una historia estratificada del espacio urbano.

Sin embargo, no es cualquier ciudad, porque la otra cara del panorama urbano sigue presente, aunque no siempre visible: a cada paso nos topamos como quien dice “bajo” la *urbs nova* con el aparentemente desaparecido Tenochtitlán, de cuya conquista y destrucción nos habla la historia espacial de la otra cara del biombo.

Esto lo hace en aquellos diez bastidores de la mampara que ya no ofrecen una perspectiva centralizante, abarcadora del todo, sino un abanicamiento multiperspectívico en el que lo estratificado tiene otra forma de aparecer. Así, para poder aprehender la distribución y comprender adecuadamente el sinnúmero de detalles, el observador tiene que pararse frente a cada uno de los episodios históricos representados. De esta manera, el observador inevitablemente es puesto en movimiento y puede realizar en su recorrido los

movimientos históricos, militares, sociales o culturales decisivos para la creación de esta ciudad, (como ciudad bajo la ciudad). Si el panorama urbano sin sus habitantes se puede abarcar desde cierto punto bien definido, un punto fijo, la representación de la “ciudad bajo la ciudad” nos obliga a movernos de cuadro en cuadro, sin que por ello progrese en el sentido espacio-temporal o cronológico.

Por eso es realmente apasionante darse cuenta de la manera en que se moviliza y dinamiza la perfilada historia temporal en este mueble, que es mucho más que un simple mueble y por ende, permite reconocer ciertas dimensiones de una historia del *movimiento*. Aquí ya no se nos narra de forma lineal y cronológica la historia de la “ciudad bajo la ciudad”, la historia del choque transareal de la cultura americana y la civilización europeo-occidental que irrumpe en la anterior. Así, el encuentro histórico de Moctezuma y Cortés, del cual ya hemos hablado, no ocupa el primer bastidor de la mampara si la lectura se efectúa de izquierda a derecha, tal y como lo pide el devenir cronológico, sino que se extiende en los cuadros 8 (Moctezuma) y 9 (Cortés). ¿Qué explicación habría para ello?

Si hacemos coincidir los escenarios en el viejo Tenochtitlán con la representación de la nueva Ciudad de México, entonces nos damos cuenta de que el esquema de distribución de los episodios es espacial (Sarabia 2005: 6). Las tropas de Cortés entran en la ciudad desde Iztapalapa y por lo tanto, desde una dirección más bien sur, lo que correspondería al lado derecho de la panorámica urbana. Esta asignación espacial toma en serio la alocución de la “ciudad bajo la ciudad”, porque debajo de la superficie pintada de la vista panorámica se encuentra espacialmente el episodio histórico correspondiente. Y este sistema de las referencias recíprocas entre ambas caras del biombo, que en vista de su intenso entretreído no debería considerarse como anverso o reverso de la mampara, nos esclarece cuán intensos y violentos, destructores y autodestructivos fueron los movimientos que subyacen bajo el espacio urbano moderno.

Si la perspectiva del panorama de la ciudad le asigna al contemplador determinado sitio, un punto de vista (*Blick-Punkt*) geoméricamente calculable, la representación de la conquista de Tenochtitlán invariablemente pone en movimiento a su espectador. Así se le obliga a pasar frente a toda la mampara para poder descubrir debajo del espacio de la ciudad – aquella superficie alegre y bien ordenada– la sangrienta historia de violencia y masacres. Para que el observador no se pierda en el devenir de la conquista en el valle de México, se le ha puesto una cartela en la parte inferior izquierda donde se enumera cada uno de los sucesos. Por lo tanto, el primer encuentro entre los españoles y los aztecas está marcado con la letra A, que en la propia representación –a quién le asombra– ha sido puesta a los pies de Cortés montado en su caballo. Él simboliza el *alpha*, el principio de la historia virreinal de la Nueva España.

No por casualidad, los breves comentarios de la cartela explicativa conectan cierto sitio ya histórico en Tenochtitlán con el sitio actual en la Ciudad de México (según la fórmula “X, donde ahora se encuentra Y”). Con ello se logran poner de relieve los cimientos espaciales de los episodios en el plano de la capital del Virreinato de la Nueva España. La indicación de un lugar donde hubo cierta batalla, por ejemplo, permite una fácil identificación del mismo en la panorámica de la ciudad de aquel entonces. El espacio se distingue así como un espacio entrecruzado por una multitud de movimientos. La historia espacial se abre hacia una historia del movimiento, de la que se percata el observador al recorrer el biombo y considerar su transcurso en el movimiento.

La espacialización de la historia de la conquista tiene como consecuencia que se lleve a cabo la vectorización de la vista de la ciudad, obteniendo así una profundidad arqueológica (y conflictiva). Debajo de la superficie aparentemente estática de un cabildo en aquel tiempo ultramoderno de la *urbs nova* se logran reconocer, en cierto modo en una historia del movimiento, los movimientos altamente violentos del choque cultural que siguen presentes debajo de la aparente inmovilidad de finales del siglo XVII (y también en la actualidad). El choque con todos sus efectos fue demasiado intenso como para poder borrarlo en la futura convivencia. A la convivencia le falta consistencia; ha sido fundamentada en la asimetría del poder y continúa siendo precaria, incluso hoy en día.

Esta densificada vectorización de la historia de México también revela plásticamente la historia de los criollos, porque ésta no se puede comprender desde una sola perspectiva central y tampoco se la puede transferir al patrón europeo de una perspectiva central que ilumina de forma panorámica una totalidad. La derivación de la propia historia de la participación en dos tradiciones culturales entreveradas se traduce en la forma artística de un biombo pintado de ambos lados, cuyas caras se encuentran en una estrecha interrelación y no se fusionan en la mirada imperial a la capital de la Nueva España. La aparición de la historia bajo la historia nos muestra que la gran colonia española sólo se puede comprender contemplándola desde varias perspectivas al mismo tiempo y de ninguna manera desde un “salir a flote” de las estratificaciones. Lo hundido es lo que ya no es y sin embargo no puede dejar de ser.

Pero no nos dejemos confundir: el *Biombo de la Conquista de México* y la *Muy Noble y Leal Ciudad de México* de ninguna manera nos presenta la visión de los vencedores y de los vencidos, no importa el grupo indígena del que se trate, aztecas o tlaxcaltecas ni mucho menos la población indígena de la Nueva España. Esto no era de esperarse, ya que aquí se trata de muebles que expresan el altísimo prestigio social y gran poder (aunque sea económico) de cierta élite. El biombo no representa la visión del indígena, pero tampoco la de la patria hispana. Aunque es posible que los testimonios de la literatura y de la historia testimonial española o europea –desde las *Cartas de relación* de Hernán Cortés a Carlos V, pasando por la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* nacida de la pluma de Bernal Díaz del Castillo hasta la *Historia de las Indias* de Bartolomé de Las Casas, en ese momento inédita pero bien conocida– hayan influido directamente en la representación artística de ciertas escenas, no hay duda de que aquí se trata de una producción cultural transareal y un punto de vista de la historia de la conquista y de la Colonia que, como tal, no habría podido generarse y difundirse en la madre patria.

Como mueble perteneciente a una lujosa cotidianidad (Pichardo Hernández 2009: 29-38), el *Biombo de la Conquista* servía sin duda para dividir de forma transitoria y flexible los espacios interiores en una casa señorial de la Nueva España, entre otros, en salones y recibidores representativos, y asimismo para separar en las alcobas los ámbitos de lo público y de lo privado, para realizar divisiones modificables o, gracias a su tamaño, proteger del viento y del frío, tal y como lo indica el término francés *paravent*. El biombo es la expresión genuina de un arte del intersticio.

Desde esta perspectiva, la mampara no solamente relata una historia (altamente conflictiva y precaria) de la convivencia, sino que ella misma es un mueble de la convivencia en el continente americano. Siendo un mueble móvil de un *saber de la convivencia*, encarna la vida de una sociedad y de sus miembros entre los mundos, entre las tradicio-

nes, entre las culturas. El biombo muestra en el objeto, en su sustancia, de qué forma este vivir y vivenciar entre los espacios, en los intersticios, entre los grupos sociales y entre las diversas procedencias ha podido originar una productividad artística que se convertirá en el símbolo de un *saber convivir* en una vida entre los mundos.⁵

Si en ambos lados del biombo se entrecruzan una y otra vez la escritura y la imagen, y las letras se inscriben e “intervienen” en los cuadros con intención ordenadora, identificadora o documental, entonces este juego intermedial hace recordar las relaciones, sin duda mucho más complejas, entre letra e imagen, escritura de la imagen e imagen de la escritura que presentaban de forma tan múltiple los códices novohispanos. Este engranaje de dos sistemas mediales pone de relieve que la imagen se puede comprender como unidad capaz de ser descifrada, de ser *leída* en el sentido de la palabra bajo las condiciones de la *ciudad letrada* (Rama 1984) en las colonias españolas de América.

Esta función identificadora de la escritura establece, fija, no hace dudar: aquí está Moctezuma, allá lucha Alvarado, más allá aparece la nueva figura líder de los mexicas después de la muerte de Moctezuma y se abre camino peleando. Pero por más que los testimonios escritos o los diseños historiográficos de Cortés o Solís, de Bernal Díaz del Castillo o Bartolomé de Las Casas acuñaran las escenas en las imágenes y resaltaran las figuras que han entrado en la historia, la mayoría de las figuras representadas, sean comerciantes o comerciados, no pasa del anonimato y narra, en consecuencia, historias que no se pueden reducir a un nombre concreto o a un término unívoco.

En este punto queda en evidencia que la facultad móvil del biombo en cuanto obra de arte transareal, representación ideal del paisaje novohispano, narración histórica entreverada en su espacio, artesanía suntuosa para exaltar poder, mueble separador de espacios cotidianos, se ha desplegado en toda su complejidad. El *Biombo* nos ha puesto a la vista precisamente el carácter dinámico y discontinuo de los macroprocesos de globalización, las asimetrías que se proyectan desde los lineamientos y jerarquías coloniales, el violento precio que millones han pagado y siguen pagando ante la ausencia de un verdadero saber convivir.

Así, la joven que descubrimos al margen del primer encuentro entre Moctezuma y Cortés, y también al margen de todo el suceso histórico, no tiene identidad. Podría ser ejemplar para el destino de millones, que en apariencia indiferentes, fueron víctimas de un carente saber convivir. ¿Sabrá ella que su futuro depende del hecho de que ella y su hijo se encuentran en mal momento en el sitio equivocado? ¿Sabe que puede ser víctima de una violación, si no se resguarda a tiempo de las miradas y ataques de los hombres barbados?

Como mujer indígena parece ser siempre la mercancía, que ni siquiera posee un rostro propio; como madre parece ser la siempre protectora, pero en su desamparo ve amenazadas sus normas y formas de la convivencia. En su camino de vida está inscrita la amenaza de una inminente violencia. ¿Será por eso que nos oculta su rostro? Ella se asemeja a aquella otra joven y madre, que en el margen inferior del tercer bastidor, trata desesperadamente de huir de sus perseguidores. En sus brazos trae un niño, por lo que con toda razón se podría vincular esta representación con aquella que había desarrollado Raffaello como modelo para la relación madre-hijo de María con el Niño Jesús (Sarabia 2005: 21).

⁵ Sobre la literatura y el saber convivir, véase Ette (2012b) y, en castellano, Ette (2011d: 545-573).

Es la mujer cuyo rostro no vemos, porque siempre lo vemos, está siempre presente. Independientemente de si queremos reconocer en esta figura unida a su hijo, en su imagen, en aquella mirada que se nos oculta, la imagen de la vida, aquí podría formularse la pregunta de si es concebible crear una representación más persuasiva de aquella historia bajo la historia, que se desarrolla en el anonimato y, sin embargo, repercute en personas con nombres: seres humanos que son víctimas de la violencia omnipresente bajo la superficie de la *urbs nova virreinal*.

(Traducción: Rosa María. S. de Maihold.)

Bibliografía

- 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.
- Belting, Hans (2008): *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Beck.
- 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.
- (2007): “*Biombo de la conquista de México y la muy noble y leal Ciudad de México*”. En: *Imágenes. Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México) <http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imagen/ima_curiel01.html> (23.07.2012).
- (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/imagen/ima_curiel06.html> (23.07.2012).
- Ette, Ottmar (2011a): “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: edition tranvía/Verlag Walter Frey, pp. 17-59.
- (2011b): “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/Berlin/New York: Peter Lang, pp. 313-347.
- (2011c) “Entre/mundos insulares de la literatura. Islas, archipiélagos y atolones desde la perspectiva transareal”. En: Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.): *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*. México: Editorial Herder, pp. 185-235.
- (2011d): “Memoria, Historia, Saberes de la Convivencia. Del saber con/vivir de la literatura”. En: *Isegoría*, 45, pp. 545-573.
- (2012a): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- (2012b) *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Greenblatt, Stephen (1992): *Marvellous possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press.
- Ortiz, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo y cronología Julio Le Reverend. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

-
- Pichardo Hernández, Adria Paulina Milagros (2009): “Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo XVIII en Nueva España”. En: *Revista Multidisciplina*, II, 4 pp. 29-38.
- Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rivero Lake, Rodrigo (2005): *Namban Art in Viceregal Mexico*. México: Estilo México Editores/Turner.
- Sarabia, Antonio (2005): “Mappamundi: The Screen of the Conquest”. En: *FMR*, 7, pp. 1-22.
- Vasconcelos, José (1992): “La raza cósmica (Fragmento, 1925)”. En: *id.: Obra selecta*. Estudio preliminar, selección, notas, cronología y bibliografía de Christopher Domínguez Michael. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 83-115.