

El espacio transcultural en la obra de Diego Romero [Transcultural Space in Context: The Art of Diego Romero]. *Estrago: Revista de Centroamérica*. Trans. Alejandra Urdapilleta. No. 3, October 2005-February 2006, 69-79.



Sumario

octubre 2005 - febrero 2006

Epístola para norbert	46
<i>David Ocón</i>	
El hijo del conde se queda	50
<i>Raúl Quintanilla Armijo</i>	
La luna se asomó blanca	66
<i>María Gallo</i>	
El espacio transcultural en la obra de Diego Romero	68
<i>Shanna Ketchum</i>	
El caballito de mar y la coral	80
<i>Teresa Codina</i>	
Trazos en el agua	34
<i>Tamara Díaz Bringas</i>	
Yo también quiero morir en un atentado terrorista	90
<i>Hector Avellán</i>	
Espora	92
<i>Patricia Belli</i>	
Estrago 3	100
<i>Rodrigo Peñalba</i>	

Weichsellstrasse, 3:35 p.m.	0
<i>Consuelo Mora Benard</i>	
Algunas veces he muerto	2
<i>Jacinta Escudos</i>	
Ancestras	14
<i>Yolanda Blanco</i>	
Detrás de la postal del tucán	16
<i>Santiago B. Olmo</i>	
Amado	30
<i>Omar d'León</i>	
Aves patagónicas	34
<i>Graciela Cros</i>	





El artista Cochiti Diego Romero ha creado un arte que se vincula críticamente tanto con las formas tradicionales de la cerámica Pueblo del suroeste norteamericano, como con las narrativas del *mainstream* de la cultura occidental de masas. Romero ha fundido estos dos mundos antagónicos en su cerámica y más recientemente en su obra gráfica.

Shanna Ketchum

se ha venido refiriendo como Espacio Transcultural.

De acuerdo al antropólogo social David Tomas, estos espacios transculturales abarcan los

conflictos de poder que surgen entre gente de distintas costumbres, maneras y lenguajes. A menudo, el espacio transcultural revela eventos risibles o lucios de la Historia, que

El Espacio Transcultural en la obra de Diego Romero

traducción : alejandra urdapilleta

Temas dominantes en la obra de Romero van desde las representaciones convencionales de la vida moderna Pueblo, pasando por las memorias históricas de la cultura Pueblo, hasta agudos comentarios personales sobre asuntos de interés popular. Esta atención a la diferenciación analítica en el simbolismo, el lenguaje y la actitud de una cultura, como en la obra de Romero, es característica de lo que

sólo han sido documentados por su humor o por su perverso interludio dramático en relación con las narrativas ocurrentes. Argumento acá que Romero construye tales espacios críticos en sus grabados y cerámicas pintadas para dirigirse a una historia viviente que se contrapone al retrato positivista que Occidente hace de los pueblos y lugares no-europeos. De hecho, Romero le ofrece al espectador una manera fresca de

observar lo “familiar”, a través de una crítica cultural construida desde una perspectiva conscientemente nativa.

Central en la discusión de la perturbadora obra de Romero esta la significación histórica (en el arte) que ya tiene en las narrativas del *mainstream*. Un ejemplo ha sido dado por J.J. Brody. Tomen a los cien pequeños pueblitos en el suroeste de Nuevo México que datan entre los 1000 y los 1250 de n.e., que de acuerdo a él, muestran un tipo especial de cerámica que está caracterizada por una marcada continuidad y un cambio moderado.¹ En ese periodo, un amplio rango de cerámica con complejas imágenes pintadas a la vez no-figurativas y narrativas en carácter colocadas dentro de espacios pictóricos enmarcados.²

Tal interrelación entre la forma de una vasija y las formas pintadas en su superficie es indicativa de la tradición Mimbres. De acuerdo a Brody, el concepto de acercarse a una vasija como superficie pictórica en donde

¹ Brody, J.J. *Mimbres Painted Pottery* Scholl of American Research. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991, pp.1.

² Ibid., pp.2.

poner una pintura esta modificada por características mecanicistas tales como los diseños geométricos que enmarcan el área principal de una vasija Mimbres. Esta técnica crea una relación pseudo- orgánica entre las representaciones pictóricas y sus superficies de soporte.³ En su representación de la Iglesia Pueblo de Taos, Diego Romero ha colocado al observador en un contexto determinado al pintar típicos tropos del Suroeste norteamericano, tales como el paisaje y la arquitectura Pueblo. La exhibición pintoresca de las culturas del Suroeste esta bien establecida desde el siglo XIX cuando primeramente ocurrió el influjo del

turismo. De hecho, como ha comentado el antropólogo Nicholas Thomas, los sitios del Suroeste sufren un efecto de desplazamiento hacia el dominio autónomo de lo estético e incluso de lo ornamental. De tal manera, que estos sitios se convierten en lugares de pasividad, en lugares para ser vistos por turistas, en vez de en lugares donde ocurren acciones.⁴

³ Ibid., pp137.

⁴ Thomas, Nicholas in *Katsina: Commodified and Appropriated Images of Hopi Supernaturals*. Los

Artistas nativos contemporáneos como Romero conocen estas imágenes “inocentes” muy bien y se han vuelto diestros en re-presentarlas de tal manera que revelen como estas misconceptions etnocéntricas han el entendimiento intercultural. El grabado de la iglesia Pueblo de Taos es una de las muchas imágenes que funcionan como signos hegemónicos, o símbolos, del los pueblos nativos y su medio ambiente, que aun circulan en los medios masivos y a través de los escritos de los académicos del siglo XIX. A menudo este tipo de des-empoderamiento esta relacionado a los trabajos realizados por numerosos pintores de frontera y fotógrafos que supuestamente buscaban capturar para la posteridad “una raza que se desvanecía”, aun cuando representaban a la colonialista sociedad occidental que amenazaba a los pueblos indígenas. En años recientes, esta imagineria ha sido duramente criticada por ser menos un documento visual , que un ejercicio colectivo de historicismo “creativo” euro americano, un ejercicio es decir en blanqueo de la historia.

Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 2001,pp.11.

Como uno observa acá, Romero utiliza combinaciones inesperadas de imágenes anti- colonialistas para frenar (disallow) el sentimentalismo fácil de los recuentos del mainstream.

En un artículo reciente titulado “Postmodern Parody” (Parodia Posmoderna), Allan Ryan invoca un método para leer el arte nativo americano contemporáneo a través de la aplicación de una teoría de la parodia que revelase temas significantes y generalmente pasados por alto.⁵ Su reconsideración del arte nativo americano sugiere cuatro temas que se traslapan: la reformulación de una identidad anti-colonialista; la revisión post-colonial de la historia desde una perspectiva nativo-americana; el enfrentamiento a los símbolos hegemónicos de los EEUU; y la relación critica de los nativo-americanos a los asuntos de interés global. El más complejo de estos temas es el de la identidad y su auto representación. Quizás en el grabado titulado “ Héctor at the ships” (Héctor en los barcos), Romero ha incorporado a los Gemelos Héroes, seres que poseen importantes roles y

⁵ Ryan, Allan J. “Postmodern Parody: A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art.” *Art Journal* , vol.51, no.3, Fall 1992, pp. 59.

conceptos que cumplir en la Madre Tierra y el Bajo Mundo, funciones bien establecidas para los pueblos Pueblo, Apache y Navajo.⁶ Los Gemelos



Los Gemelos Heroes evolucionaron hasta convertirse en los Hermanos Chongo de Diego Romero. Estos

⁶ Romero, Diego. "Coding the Universe." *Studio Potter*, vol. 23, no. 1, December 1994, pp. 73.

Héroes fueron inspirados por representaciones Mimbres de formas figurativas similares que pueden ser vistas en la vasija Mimbres

Eventualmente

personajes se volvieron importantes para el artista pues personifican, para él, una metáfora para toda una manera de vivir. Los Gemelos Heroes son generalmente vistos como protectores de la tierra que defienden en contra de males y malas ocurrencias. Son ellos los decapitadores monstruosos, que a la vez pueden ser traviesos y desobedientes. Los gemelos también son conocidos por traer problemas para si mismos y para gente inocente que deambule por allí, debido a su espíritu desinteresado y descuidado. De hecho, la dualidad de los Gemelos Héroes esta personificada por los Hermanos Chongo; ellos también tienen su lado bueno y su lado malo. En este sentido, los Hermanos Chongo siguen la tradición Mimbres; se podría decir incluso que ellos son los modernos descendientes del "pueblo desvanecido". Considerando la ubicación de los Hermanos Chongo en un contexto posmoderno, uno los puede caracterizar como seres transculturales ya que su existencia y nueva identidad son parcialmente definidas por los sistemas occidentales de representación.⁷

⁷ Tomás, David. *Transcultural Space and Transcultural Beings*. Colorado: Westview Press, 1996, pp. 70.

Debido a que Romero ha transformado artísticamente y recontextualizado de manera crítica a estas figuras históricas volviéndolas más accesibles en su forma visual, como en los grabados, los personajes funcionan de manera provocativa a través de las fronteras espaciales y culturales. De tal manera, Romero ha exitosamente *elicited* la función primaria de la parodia, que es la reelaboración de la Historia. De hecho la catedrática Linda Hutcheon ha afirmado que la parodia parece haberse transformado en el modo preferido de expresión para aquellos que son marginalizados por la ideología hegemónica.⁸ Esto sucede debido a que la parodia parece ofrecer una perspectiva del pasado y también del presente que, consecuentemente, le permite a un artista hablarle a un discurso ascendente desde una posición disidente dentro del mismo.

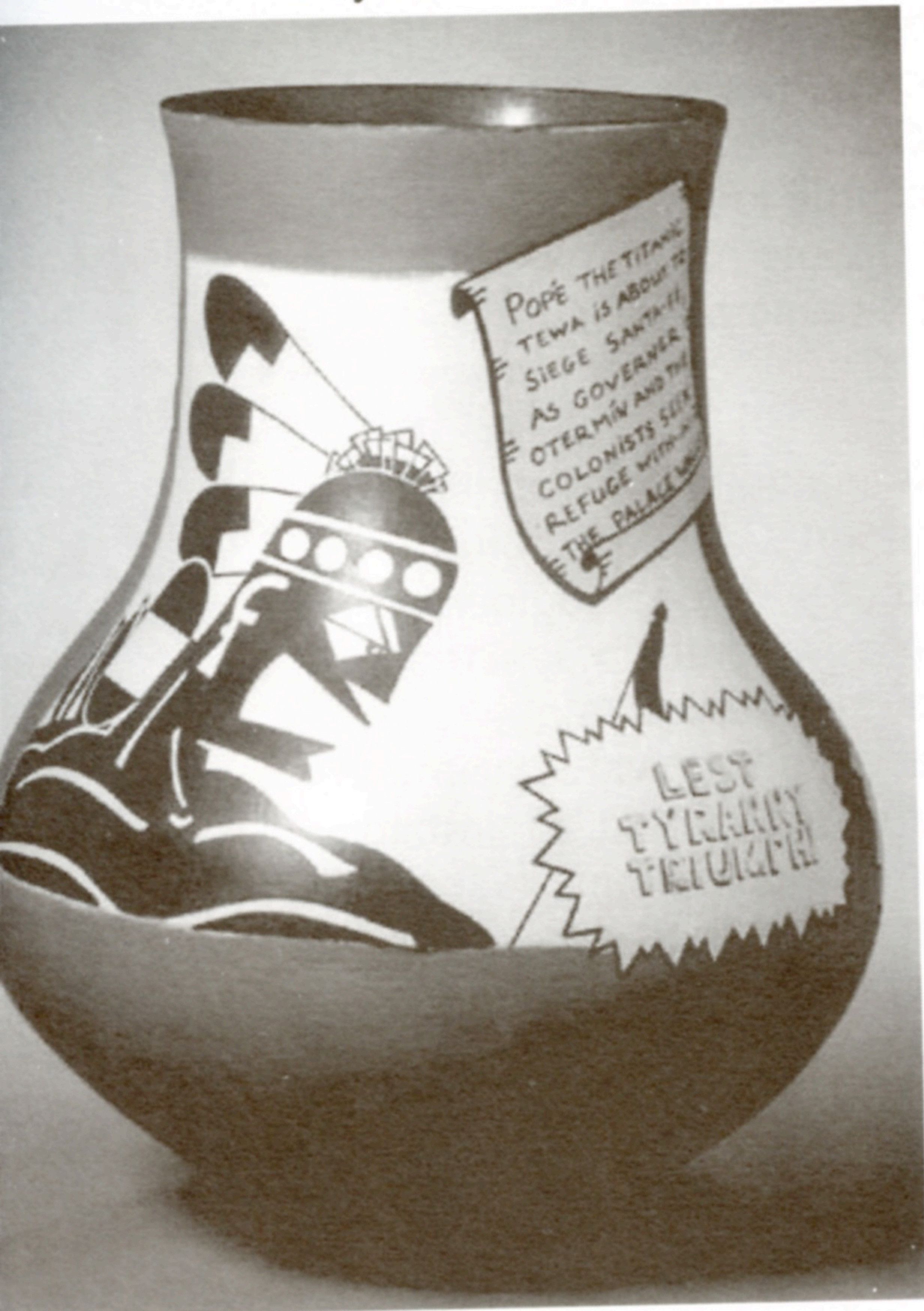
La función de la parodia cultural puede ser vista en la serie "American Highway" (Autopista Norteamericana). En este ciclo, Romero narra historias acerca de un pueblo disenfranchised ,

⁸ Ryan, Allan J. "Postmodern Parody: A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art". *Art Journal* , vol. 51, no. 3, Fall 1992, pp. 59.

de su cultura marginal, y del pueblo colonialista que se beneficia y capitaliza a esa cultura disenfran.... La extensa obra de Romero acerca del lado malo de los Hermanos Chongo quizás necesite el mas social de todos los comentarios acerca de las condiciones de la vida indígena en el moderno Suroeste. En esta serie, el artista hace que los Hermanos Chongo y Coyote naveguen las carrateras y caminos de Nuevo México.

Romero piensa que la inacabable "autopista norte americana" ofrece una ilimitada fuente de imaginería cultural. En este contexto, los tres personajes representan la personificación del individuo alienado, de la cultura subordinada. El grabado contrasta lo blando del pintoresco paisaje con la inminente gasolinera que se ha convertido en común símbolo encontrado en muchas de las carreteras. El contraste entre la intromisión tecnológica en el paisaje, y los personajes que circulan por la carretera , provee una fuerte afirmación acerca de la industrialización forzosa de las tierras indígenas. De hecho Romero piensa que el camion Pickup funciona como símbolo del consumerismo

norteamericano, y su orgia de desperdicios, que utiliza y descarta todo. Sin embargo, el aspecto crítico, y muchas veces humorístico de estos grabados resulta de la ubicación de Coyote debajo de la capota del



pickup, implicando así que el consumismo también puede "quebrarse".

Cuando Romero incluye a Coyote, figura también encontrada en la cerámica Mimbrense, como un

personaje de sus narrativas, el mismo se sumergió en todo lo demás. Romero ha dicho que "el coyote es el clásico bromista indígena, el taur, el

bufón entre bufones, el rey de los *disenfranchised*"⁹ Es el mismo bromista, cuyas innumerables aventuras y ocurrencias cómicas han entretenido, educado y *engaged* a generaciones de pueblos indígenas. Su influencia ha dejado una profunda huella en el trabajo y la práctica de muchos artistas indígenas, y ni siquiera la modernización occidental ha podido expulgar (expunge) sus reflexiones críticas.

La inclusión del coyote, o bromista, en la obra de Romero, es de hecho, una construcción apasionada (compelling), ya que esta figura articula un efecto subversivo conocido como el "desplazamiento del bromista"¹⁰. Se entenderá mejor como una "jugada seria", cuyo fin último es un desplazamiento radical en la perspectiva del observador, e incluso un reposicionamiento político, al imaginar puntos de vista alternativos a aquellos ofrecidos por el *mainstream* occidental. Este proceso está de acuerdo con el ácido humor del trabajo de Romero ya que la identidad

⁹ Romero Diego. "Coding the Universe" *Studio Potter*, vol. 23, no. 1, December 1994, pp. 75.

¹⁰ Ryan, Allan J. *The trickster Shift: Humor and Irony in Contemporary Native Art*. Vancouver and Toronto: UBC Press, 1999, pp. 5.

del coyote esta entrelazada con un comportamiento reflexivo y definida por un desempeño activo. En muchas sociedades nativas, las narrativas del *bromista* eran y son aun de cierta manera, utilizadas para enseñar actitudes de reflexión y comportamiento afin. A menudo, las historias son contadas con mucho detalle, pero la moraleja de la historia nunca es explicada totalmente, ya que uno mismo tiene que solucionar el problema. Ya que estos relatos del *bromista* son llamados de alerta, instrucciones y a la vez entretenimiento, es difícil para algunos resolver las incongruencias de esta jodedera en serio. Tales incongruencias se caracterizan por ideas dispares, o relaciones caóticas.¹¹ Sintetizando, son aquellas situaciones críticas creadas en el tenso espacio transcultural.

En un estudio acerca de la percepción de las bromas, que recuerda los escritos de Bakhtin, la antropóloga Mary Douglas ha caracterizado a todas las bromas como poseedoras de un efecto de disención (tir), e

¹¹ Goodkind, Robert. "Effects of complexity, Incongruity, and Content on Cartoon Humor Appreciation." M.A. thesis. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974, pp.4.

incluso de un efecto subversivo actuando sobre la estructura de ideas dominantes.¹² De acuerdo a Douglas una buena broma o chiste entra en conflicto con algo formalmente organizado por algo informal, algo sin regular y energético, de tal manera que el balance del poder cambia, aun si lo hace momentaneamente. La provocación de un chiste esta en la sugerencia de que cualquier orden establecido puede ser perfectamente arbitrario y subjetivo. En ese sentido, el chiste muestra que el orden aceptado no tiene ninguna necesidad natural y que mas bien es una construcción histórica. El bromista indígena a menudo utiliza un rol informal que crea una presencia energética; de tal manera que el bromista revela una realidad que tiene dos caras, o dos códigos. En una palabra, el bromista representa lo socialmente irónico. El es mitad héroe, mitad tonto; una activa y definitiva presencia en una sociedad que no penetra en el reino del museo, y que no emerge como una presencia estética. De tal manera, la figura del bromista funciona creativamente

¹² Ryan, Allan J. The Trickster Shift: Humor and Irony in Contemporary Native Art. Vancouver and Toronto: UBC Press, 1999, pp. 5.

como una de las principales tácticas retóricas de la parodia en la estratégica reconfiguración de la Historia desde un punto de vista cercano pero crítico. De hecho, es la presencia del bromista la que permita el señalamiento crítico de la diferencia en el corazón mismo de la similitud mostrada o develada.

Otra inspiración del trabajo de Romero para el desarrollo de personajes como los Hermanos Chongo proviene de los comic books o pasquines. Romero usualmente bocetea sus escenarios en una libreta y luego los transfiere a otro medio diferente. En este grabado titulado "When Titans Collide" (Cuando los titanes colisionan), las figuras del conquistador español Don Diego de Vargas y de uno de los Hnos. Chongo se muestran luchando en primer plano con una iglesia Pueblo y un paisaje en el fondo. La alusión a personajes heroicos va de la mano con las intenciones del artista de lidiar y retratar la sanginolienta colonización de los indios Pueblo iniciada con la beligerante llegada de los españoles. Su uso de la línea al representar el sudor cayendo de la frente de ambos personajes, la musculatura descomunal, y la escena de lucha, en

general son todas similares a las tiras cómicas, a la vez divertidas y serias. El uso de texto y burbujas para indicar el diálogo, muestra a Chongo diciendo: "Tu mal termina aca Diego, prepárate para el combate." La respuesta de De Vargas a Chongo es mas bien etnocéntrica y derogatoria. La más importante adición a la escena aparecida en el grabado es sin embargo el texto que aparece en la esquina de abajo a la derecha, en donde lo dicho por Chongo se "traduce del inglés al indio". Esta pequeña información relegada a la esquina inferior de la imagen es bien efectiva para focalizar la atención del espectador sobre las diferencias históricas entre De Vargas y Chongo. La naturaleza espectacular del estilo narrativo de Romero hace que el espectador conjure imágenes de personajes como Superman, el Hombre Araña y otros al ver el grabado.

De acuerdo Alan Gowen, crítico de arte canadiense, las artes populares y comerciales a menudo incorporan un entendimiento histórico del mundo

como un lugar de lucha entre el bien y el mal.¹³

Una imagen que consistentemente ha acarreado este tipo de convicciones ha sido el campo de batalla donde “El Bien combate al Mal”. Una imagen de caricatura de DeVargas luchando contra Chongo establece y mantiene esta misma percepción ya que corresponde a algo inculcado en la experiencia del espectador. La naturaleza humorística y muchas veces sardónica de los conflictos interculturales es agudamente representada por Romero en los grabados y pinturas de Don Diego de Vargas. Es en estos grabados que la naturaleza transcultural del trabajo de Romero registra la existencia y la dinámica de un tenso espacio transcultural ocupado tanto por pueblo occidentales y no occidentales. El resultado final es un objeto de conocimiento diverso y cuestionado que contiene rompecabezas y debates que generan preocupaciones tanto intelectuales como políticas.

En la “*Coming of Diego*” (Llegada de Diego), Romero ha hecho una

¹³ Gowans, Alan. Learning to See: Historical Perspectives on Modern Popular/Commercial Arts. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1981, pp. 225.

tradicional vasija de cerámica y en ella ha pintado a un caricaturesco conquistador, con texto acompañante en sus costados. A pesar de que el artista cite a los Mimbres como fuente de inspiración haciendo un *update* de las figuras y diseños geométricos encontrados en su cerámica, claramente nos está mostrando como el arte popular y el comercial realmente rompen con las imágenes tradicionales, a pesar de sugerir lo contrario. Es decir, la obra de Romero nos muestra como no se percibe ninguna continuidad “real” entre el pasado y el presente en las representaciones convencionales. Las referencias históricas a la mitología, el lenguaje y la cultura son suplementadas por un simbolismo que permite que los protagonistas y villanos sean moldeados y convertidos en metáforas de la vida indígena contemporánea. De acuerdo a Gowen, todas las civilizaciones han creado vehículos apropiados a sus antecedentes y a la necesidad de imaginarse este dualismo en una perceptiva forma alegórica.¹⁴ Las narartivas de Romero juegan con estas tensiones históricas entre la imagen y el texto, el conocimiento y la

¹⁴ Ibid.

ignorancia, y los deseos y expectativas de sus expectadores. La efectividad de su trabajo es conseguida combinando el aparentemente inocuo medio de la cerámica tradicional con la cultura de masas del siglo XX, su antítesis en muchos aspectos.

Las imágenes de la industria cultural que el cita metafóricamente, al crear espacios transculturales en su obra, son testamento de la “modernidad alterna” de sus narrativas. El proceso básico es grandemente innovador ya que incorpora a la vez que transforma componentes preexistentes, pero la aplicabilidad contemporánea de su trabajo rompe con los contextos y significados de la tradición cultural Mimbres que nunca pueden ser totalmente entendidos. Aunque existe un golfo entre la imagen Mimbres y el contexto contemporáneo, las analogías entre las imágenes del pasado y del presente resultan, en algunos niveles, en la alienación de la cultura contemporánea de su pasado. Sin embargo, como ha sido señalado por H.G. Barnett, la presuposición fundamental concerniente a la innovación es que nuevas combinaciones no pueden surgir de un vacío.¹⁵ Una innovación debe de tener antecedentes culturales que puedan ser

¹⁵ Barnett, H. G. Innovation: The Basis of Cultural Change. New York: McGraw Hill Book Company, Inc, 1953, pp. 181.

verificados y analizados, a como lo ha demostrado Brody, por ejemplo, con la cerámica Mimbres. De hecho, Brody estableció que las representaciones figurativas tempranas en la cerámica Mimbres eran estimulantes críticos de un orden diferente – ellos, tamb[ie]n, eran met[áforas] que contenían símbolos y signos que comunican fines morales, éticos y didácticos.¹⁶

En su extraordinario libro de 1969 titulado *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto* (*Custer murió por tus pecados: Un Manifiesto indígena*), Vine Deloria animaba a los catedráticos e intelectuales para que examinasen la ironía, junto con la sátira, para de esa manera adquirir un mejor entendimiento de la psique colectiva y de los valores alternativos de los nativos americanos. Una manera obvia de acercarse al presente trabajo es a través del campo minado del posmodernismo occidental. De acuerdo al arquitecto modernista Charles Jenks, los mejores trabajos son aquellos que tienen un doble código y están cargados de ironía. De hecho estas son herramientas que han sido utilizadas a menudo por artistas nativo-americanos contemporáneos. Sin embargo, las sugerencias de Deloria concernientes a los nativos americanos pocas veces han

¹⁶ Brody, J.J. Mimbres Painted Pottery. School of American Research. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991, pp. 212.



sido el enfoque de investigaciones relacionadas a las artes visuales. Esto puede ser debido a que la ironía, con sus

múltiples dimensiones, puede ser un elemento elusivo, uno que dificulta ser definido tan fácilmente. Sin embargo, artistas nativo-americanos como Diego Romero construyen historias alternativas en sus obras que están en oposición a las representaciones positivistas de los pueblos y lugares no-europeos dentro de la sociedad del *mainstream* en EEUU. Es en obras como las de Diego Romero en que los espacios transculturales se articulan más efectivamente para ofrecer así una nueva manera de ver, que es, una afirmación crítica entre la práctica subversiva, la producción estética y la sabiduría cultural, encaminada a la decolonización de la Historia.

