

# VENERACIONES NOSTÁLGICAS: REINTERPRETACIONES ARTÍSTICAS DE LA TRADICIÓN CARIBEÑA DEL ALTAR

## NOSTALGIC VENERATIONS: ARTISTIC REINTERPRETATIONS OF THE CARIBBEAN TRADITION OF ALTARS

### Resumen

A través de la diáspora a Estados Unidos, desde los años 50, algunas tradiciones culturales del Caribe han sobrevivido en las comunidades puertorriqueñas de ciudades como Nueva York o Filadelfia. Una de ellas es la elaboración de altares en el ámbito privado, con fines devotos hacia los antepasados y hacia deidades cristianas y afrocaribeñas. En la producción del artista Pepón Osorio, el concepto del altar se replantea en el museo, protagonizando una idealización nostálgica de una geografía familiar pero lejana, de un pasado que necesita estar presente y de los nuevos ídolos creados por los medios de masas.

### Palabras Clave

Altar, Caribe, Cultura Popular, Pepón Osorio, Puerto Rico.

### Laura Bravo López

Universidad de Puerto Rico.  
Departamento de Historia del Arte.  
Recinto de Río Piedras.  
San Juan. Puerto Rico.

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, ha sido investigadora becada en instituciones artísticas en Londres, París y Nueva York. Ha sido comisaria asistente en el International Center of Photography, y comisaria de exposiciones y proyectos en Puerto Rico y España. Es autora de *Ficciones certificadas*, ha contribuido en más de una quincena de libros y dirige la revista de crítica de arte *Visión Doble*. En la actualidad es profesora y directora del Programa de Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11/09/2013  
Fecha de revisión: 23/09/2013  
Fecha de aceptación: 18/11/2013  
Fecha de publicación: 30/12/2013

### Abstract

From the 50's decade, some Caribbean cultural traditions have survived in Puerto Rican communities in cities such as New York and Philadelphia, through the diaspora to the United States. One of those traditions is the creation of altars in private spaces to venerate ancestors, Christian and Afro-Caribbean deities. In Pepon Osorio's artwork, altars are reconceptualized in the museum. They become a nostalgic idealization of a familiar but distant geography, of a past that needs to be present and the new idols created by the media.

### Key Words

Altar, The Caribbean, Pepon Osorio, Popular Culture, Puerto Rico.

## VENERACIONES NOSTÁLGICAS: REINTERPRETACIONES ARTÍSTICAS DE LA TRADICIÓN CARIBEÑA DEL ALTAR

### 1. EL ALTAR COMO MEMORIA Y RESISTENCIA, DE LO PERSONAL A LO CULTURAL

Más allá del marco estrictamente divino o hagiográfico, la presencia del altar es considerablemente común en otros espacios una vez que sus referencias semánticas, morfológicas y funcionales logran ampliarse. De la construcción pétreo elevada sobre la que se celebran ritos, sacrificios u ofrendas religiosas, el altar y su ubicación se expanden a escenas como la doméstica, la personal o la artística —contextos que aquí nos ocuparán principalmente—, y sus formas se amplían a las de nichos, retablos, santuarios, capillas e incluso composiciones improvisadas o fruto de la intuición, configurando un género de gran riqueza y de posibilidades creativas, conceptuales y estéticas.

Un ámbito común y de particular importancia en el que los altares se manifiestan en el marco geográfico de la América hispana es el doméstico y personal, donde funcionan como extensión de los existentes en espacios sagrados habituales como las iglesias y en los que la factura y la creatividad femenina (debido a la

tradicional presencia de las mujeres en el hogar) es de gran relevancia<sup>1</sup>. En espacios tan variados como la cocina, el dormitorio o sobre la televisión, los altares domésticos forman parte de la vida cotidiana y la devoción personal de sus creadores, facilitándoles así un rincón para su introspección<sup>2</sup>. Los elementos que suelen configurar estos particulares altares varían desde las fotografías familiares y de los antepasados, los talismanes, fetiches u otros elementos asociados a la fortuna personal o familiar, recuerdos de fiestas o celebraciones dentro del mismo marco de parentesco, así como estampas o figuritas de santos<sup>3</sup>. La memoria, por tanto, es otro ingrediente fundamental en la conformación del altar, ya sea en cuanto a la presencia de las imágenes o pertenencias de las generaciones familiares a las que se les rinde culto, a la evocación de momentos especiales en la historia de ese grupo particular o a la configuración de una narrativa que dé forma y sentido a la reconstrucción de la historia de ese determinado hogar<sup>4</sup>.

Estas prácticas tradicionales del altar en el ámbito doméstico, llevadas al marco de la diáspora de la población del Caribe, México



Fig. 1. Altar doméstico puertorriqueño.  
Foto: Laura Bravo López.

y Centroamérica a los Estados Unidos, especialmente desde mediados del siglo pasado, amplían sustanciosamente el marco en que pueden entenderse. Así, dentro de la experiencia de la dislocación por efecto de la emigración y de la nostalgia derivada de tal desarraigo, estos altares son también interpretados como una forma de resistencia política y social a través de la memoria, de conexión con las raíces culturales o religiosas de la tierra que se ha dejado atrás y de continuidad de la genealogía cuya cadena parece romperse debido al abandono de la geografía que enraíza a esa determinada familia o colectivo<sup>5</sup>. Las tradiciones de cultos y prácticas religiosas son, de hecho, componente esencial en la pervivencia de estas costumbres, cuyo sincretismo aúna la imaginería católica, la

indígena y la africana, como sucede en el caso de la santería<sup>6</sup>.

Han sido numerosos los creadores que han llevado estas prácticas y formas del altar en la tradición mexicana y caribeña al terreno de las exhibiciones artísticas, convirtiéndolo en un género en sí mismo desde los pasados años setenta<sup>7</sup>. En algunos casos, estos artistas desarrollan ese peculiar género por sus connotaciones asociadas a la espiritualidad, mientras que otros—simultáneamente en ocasiones—inciden con su trabajo dentro del museo en el análisis de la transculturación de las raíces latinas en la metrópoli estadounidense en la que viven y trabajan, proceso con el que logran activar y mantener viva, por su parte, la memoria de su pasado<sup>8</sup>. La interpretación de estos altares artísticos que con mayor homogeneidad defienden críticos y curadores, entre ellos Amalia Mesa-Bains, es la de su función de espejo histórico y religioso, de construcción ideológica, de memoria de la ausencia construida desde la pérdida, de una “redefinición de una espiritualidad politizante”<sup>9</sup>. Esta suerte de resistencia cultural, religiosa y política sería consecuencia de la necesidad de pervivencia del pasado en las comunidades latinas en Estados Unidos, así como de la voluntad de trasladar al espacio artístico de mayor categoría institucional—el museo—unas prácticas más asociadas al arte popular o al *low art*<sup>10</sup>, un asunto al que volveremos en breve con mayor insistencia.

Algunos artistas que han desarrollado este género del altar parecen confirmar tales connotaciones de resistencia cultural y de pervivencia de sus creencias y de su pasado familiar o personal. Juan Boza, artista cubano que a los treinta y nueve años marcha a Estados Unidos como parte del conocido como Éxodo del Mariel, en 1980, plantea las raíces y el marco de su producción de este modo:

*“Mi trabajo es antropológico, lleno de devoción, evocador de fuerzas y visiones espirituales y*

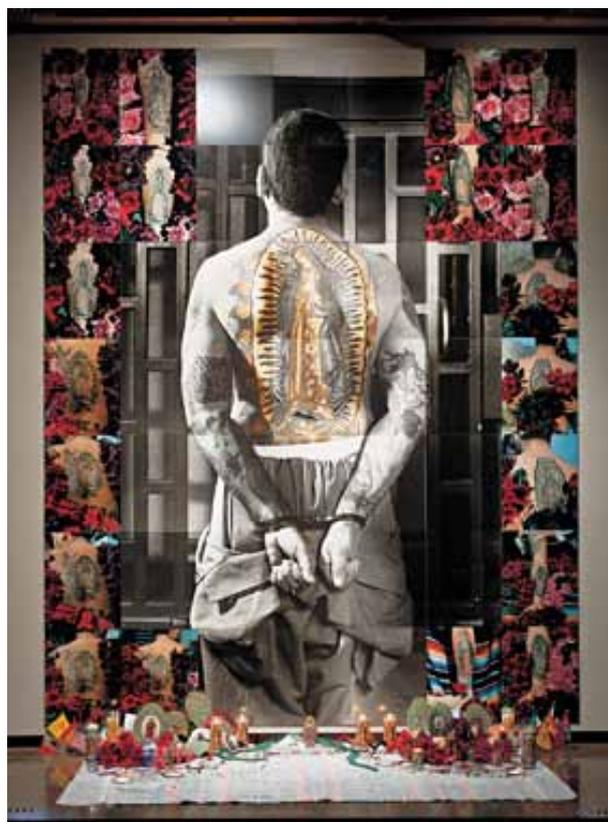
*mágicas. Expresa los orígenes de mis ancestros y la mezcla fascinante de las creencias cristianas y africanas, como la santería*<sup>11</sup>.

La obra de Boza, a efectos formales, presenta claras referencias a la estética y a la composición de los altares de la santería, con su abigarramiento de elementos de pequeño tamaño y de brillante colorido que se acumulan sobre lo que



*Fig. 2. Juan Boza. El principio y el fin. 1987. Center for Contemporary Art. Santa Fe. Estados Unidos.*

conformaría el esqueleto del altar, construyendo narraciones a partir de objetos de índole personal, religiosa o cultural<sup>12</sup>. Con mayor incidencia en el marco crítico, político y cultural de la presencia latina, concretamente la chicana, en Estados Unidos, *La Guadalupana*, de Delilah Montoya, presenta la asociación que de esta vasta comunidad puede o suele realizarse con la delincuencia y la criminalidad. La espalda tatuada del hombre esposado—a punto de ser encarcelado—con la imagen de la Virgen de Guadalupe, revela la presencia de estas creencias vernáculas y su peligrosa connotación social y política, a la vez que activa formalmente de nuevo la referencia al altar, con su composición sobre pared y suelo, incluyendo el despliegue de pequeñas figuras que aluden a la religión y a la cultura popular mexicana. Ampliando más si cabe el universo visual presentado en las obras anteriores, *Praise your*



*Fig. 3. Delilah Montoya. La Guadalupana. 1998. Museum of Fine Arts. Nuevo México. Estados Unidos.*



Fig. 4. Marimer Gómez. *Praise Your Lord*. 2009. Galería de Arte de la Universidad de Puerto Rico. Recinto Universitario de Mayagüez. Puerto Rico.

*Lord* (2009), de la joven creadora puertorriqueña Marimer Gómez, adopta el formato del altar como mesa elevada sobre la que se realiza una particular ofrenda, revisando iconográficamente un fervor que supera el religioso y que, centrado en la necesidad de encontrar una fuerza que guíe hacia la salvación de diferentes males cotidianos o de más relevante alcance, se manifiesta en los elementos que ella misma así comenta:

*“Mi idea es presentar aquellas cosas a las que el ser humano se aferra por la fe: fe en la religión, fe en el azar, fe en la guerra, fe en el amor, fe en la política [...]. Dependemos de ello para mantener esperanzas de que nuestra vida va a mejorar: la salvación después de morir, las elecciones, el amor que resulta en apego y dependencia, la lotería, el reclutamiento para la guerra. A todas ellas les rendimos culto, les hacemos ofrendas [...], les rezamos y les prendemos velas”<sup>13</sup>.*

La combinación, nuevamente, de fotografías de antepasados, de un rosario, estampas y figuras religiosas, recortes de periódico aludiendo a sucesos relevantes en la historia personal del hipotético creador del altar, tarjetas de felicitación, flores, velas y elementos propios de la cultura popular como el mantel de encaje, enmarcan también esta obra en la creciente presencia del altar en el espacio de exhibición artística con tan particulares significaciones.

## 2. PEPÓN OSORIO Y LOS ECOS DEL ALTAR: FRAGMENTACIÓN, RECOLECCIÓN Y MEMORIA

Dentro del grupo de artistas que trabajan con la estética de las tradiciones y los ritos de las comunidades hispanas en los Estados Unidos y con el alcance social y cultural de su pervivencia, la producción de Pepón Osorio se enmarca concretamente en el contexto de los *nuyoricans* (los residentes en Nueva York de nacimiento o ascendencia puertorriqueña) y de los emigrantes puertorriqueños en Philadelphia (ciudad en la que él reside desde 2001), producto ambos en su mayoría de las diásporas de los años cincuenta. El mismo Osorio (Santurce, 1955) es parte de este colectivo, puesto que se traslada a Nueva York en 1975 para dedicarse profesionalmente al trabajo social, en una unidad especial para menores víctimas de abusos y negligencias del Departamento de Servicios Sociales. El campo de sus estudios universitarios—el cual, en efecto, invade su obra de principio a fin—es la sociología, disciplina en la que obtiene un Bachillerato, en 1978, del *Herbert H. Lehman College*, situado en el Bronx. Su desarrollo profesional en la esfera artística nace, por tanto, mientras persigue otro tipo de inquietudes, aunque en el arte encuentra las herramientas y el contexto propicios para transmitirlos y experimentar con sus resultados. Este contacto se concentra durante los años en los que trabaja con familias económica y socialmente desfavorecidas y comunidades marginadas, en

su mayoría hispanas o afroamericanas, y al graduarse de Maestría en Educación en Arte por la Universidad de Columbia, en 1986. Poco después, se convierte en artista residente del Bronx Museum y de El Museo del Barrio, dando paso a una carrera de constantes reconocimientos internacionales.

De tal modo, según este breve recorrido comienza a apuntar, Osorio se abastece conceptual, estética y formalmente para su obra del contexto cotidiano cultural de las comunidades hispanas en Estados Unidos, especialmente las puertorriqueñas, en referencia tanto a la conservación de sus tradiciones como a la marginación que generan los estereotipos que pesan sobre ellas. Su trabajo artístico, que se desarrolla principalmente a través de la instalación, combina intereses y procedimientos de disciplinas como la sociología, la historia, la religión, la antropología, la estética, lo que podríamos considerar una suerte de “*arqueología urbana*” y el estudio de la identidad, a través de un método de trabajo que le ha merecido el calificativo de “*antropólogo cultural*”<sup>14</sup>. Una de sus principales fuentes de inspiración y de provisión material para sus obras es, de hecho, una cadena de tiendas conocida *Always 99*, en las que se suelen adquirir generalmente productos de primera necesidad y de decoración de muy reducido coste. Estos objetos, acumulados abigarradamente en sus instalaciones, son un espejo que refleja la realidad de numerosas familias e individuos que viven desarraigados de su origen cultural, así como de sus experiencias y sus anhelos<sup>15</sup>. A partir de estos fragmentos, Osorio adopta las formas del altar, ya sean tradicionales o renovadas, para construir una metáfora de la recomposición de la memoria y de la pervivencia metafórica del pasado familiar y cultural de la comunidad de origen puertorriqueño en Estados Unidos, con una profunda carga sentimental e imbuida de melancolía y añoranza por la tierra que se dejó atrás o que se imagina idealizadamente, aunque también con la adopción de nuevos y

particulares ídolos a los que rendir devoción en ese nuevo contexto cultural. La reconfiguración del altar que se desarrolla en las instalaciones de Pepón Osorio es producto, por tanto, de un triple proceso de traslación, el cual les dota de un particular carácter y provoca a su vez un juego de interpretaciones característico y constante en su producción artística.

### 3. TRASLACIONES GEOGRÁFICAS

Pepón Osorio formó parte, como se indicó páginas atrás, de la comunidad de origen puertorriqueño residente en Nueva York, en su caso concreto, desde el año 1975, hasta que en 2001 se traslada a la ciudad de Philadelphia. A través del contacto con el colectivo *nuyorican*, especialmente con aquellos ciudadanos que viven con bajos recursos y con los que trabaja en el Departamento de Servicios Sociales, el artista es testigo de sus costumbres y, particularmente, de la añoranza con que muchos de ellos recuerdan y mantienen viva la cultura popular puertorriqueña lejos de la Isla. Sus instalaciones, de hecho, se leen en numerosas ocasiones como un homenaje a la identidad cultural de esta comunidad y a lo que se ha dado en llamar “*estética nuyorican*”, en especial por su particular afecto hacia determinados objetos que funcionan como evocaciones nostálgicas del pasado, personal o familiar, o de los paisajes y escenarios que se dejaron atrás, y que conforman, en definitiva, un imaginario de la experiencia de la distancia, la expatriación y la pérdida<sup>16</sup>.

Un nítido ejemplo de ello puede apreciarse en *100% Boricua* (1991), en la que Osorio rescata los “*curios*”, las vitrinas o aparadores domésticos en los que se acumulan y exponen diversos objetos de un especial valor para los dueños del hogar, ya sea afectivo, simbólico u exótico. En el caso de esta obra, sus vitrinas se llenan de elementos a modo de *souvenirs*, que representan símbolos puertorriqueños como instrumentos musicales

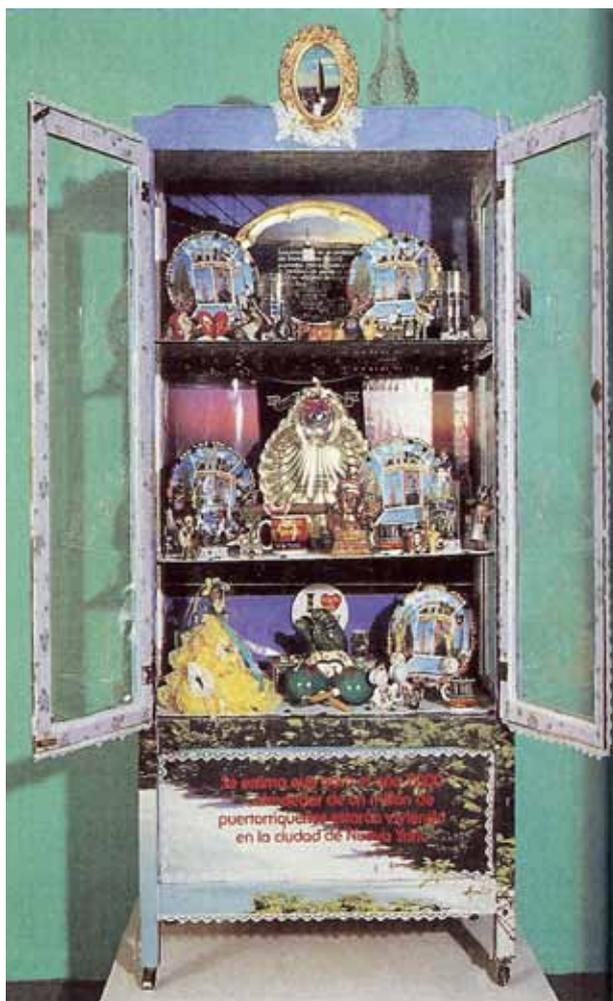


Fig. 5. Pepón Osorio. *100% Boricua*. 1991. Walker Art Center. Minneapolis. Estados Unidos.

o su propia bandera, fundidos entre una mayoría de objetos (tazas o platos de decoración) que simbolizan la ciudad de Nueva York o los Estados Unidos. El enunciado que el artista coloca en la parte inferior de la vitrina y que resalta en rojo ante el espectador indica, en castellano: “Se estima que para el año 2000 alrededor de un millón de puertorriqueños estén viviendo en la ciudad de Nueva York”. Tal afirmación reitera el hecho de la fusión de las culturas estadounidense y puertorriqueña, teniendo a esta última como una referencia constantemente presente y en ocasiones triunfadora sobre la primera, como el detalle de la bandera sobre el rostro de la Estatua de la Libertad parece indicar, a modo

de metáfora de la conquista de los deseos de prosperidad en la gran metropoli.

Similar caso sucede con otra de sus obras más conocidas, *Scene of the Crime (Whose Crime?)*, la cual fue creada para la Bienal del Whitney Museum de Nueva York. Manteniendo el exponente común del abigarramiento de elementos, aquí se representa una habitación cualquiera de una residencia en alguna ciudad de Estados Unidos, cuyos dueños, de raíces puertorriqueñas, habrían empleado una decoración con imágenes de santería, como Yemayá, calendarios con la imagen de Cristo, trofeos, fotos familiares en marcos de falso oro y reproducciones de la bandera de Puerto Rico en las sillas, las cuales están, además, forradas de plástico. Sin embargo, más que simplemente nostalgia y melancolía, esta instalación escenifica el resultado de un crimen cometido en el hogar, el cual el propio Osorio, valiéndose precisamente del cliché de tal parafernalia decorativa y de la representación constante en los medios de comunicación —y especialmente en el cine hollywoodiense— de los latinos como maleantes y delincuentes, convierte en un instrumento para denunciar la identificación de ese gusto caribeño por la ornamentación exhaustiva con tales estereotipos de los hispanos en el cine americano. Osorio, además, incluía un mensaje sobre el felpudo de entrada a la casa que se encargaba de dar la clave final:

*“Ojalá pudieras entender que ha supuesto años de dolor reunir en nuestras casas nuestras posesiones más valoradas, pero que el dolor más grande es el de ver cómo en las películas otros se burlan de la manera en que vivimos”<sup>17</sup>.*

Paradójicamente, la acogida de la mayor parte de los espectadores latinos de *Escena del crimen* fue de escepticismo y de cuestionamiento hacia la identificación de su cultura con este tipo de decoración, lo que el mismo artista interpretó como una negación de tales estereotipos y de la relación que establece con la cultura de clase social desfavorecida<sup>18</sup>.



Fig. 6. Pepón Osorio. *Scene of the Crime (Whose Crime?)*. 1993. Bronx Museum for the Arts. Nueva York. Estados Unidos.

En cualquier caso, estas obras y todos sus elementos reafirman la forma y la función del altar que Osorio simboliza en sus instalaciones. Manuel Álvarez Lezama parece confirmarlo en este respecto:

*“Lo que ocurre en Nueva York es que tanto los puertorriqueños como él pueden comprar lo que quieren para crear sus “altares”. Las siete potencias, la farándula, los animalitos, las flores, las banderas de Puerto Rico, los muebles forrados de terciopelo, construyen un paraíso muy distinto a los infiernos de la calle”<sup>19</sup>.*

Esta representación de la tradición latina por reunir y atesorar la memorabilia familiar y cultural, como si de un altar se tratase, es central

en la producción artística de Osorio. La memoria personal y la memoria cultural son, por tanto, dos categorías presentes en la representación del estilo de vida y del apego a ciertas tradiciones populares puertorriqueñas o hispanas en los Estados Unidos, lo cual a su vez hace germinar diversos estereotipos y prejuicios hacia esa misma cultura. Con respecto a este valor de la pervivencia del pasado y la tierra de origen, el mismo artista comenta:

*“Siempre estuve preocupado con quién soy y de dónde vengo, con respecto a los demás [...]. Mi obra te lleva al pasado y al presente. Te hace preguntarte: ¿hacia dónde vamos, hemos mejorado, o vamos empeorando? Ese tipo de reflexión es lo que te permite meditar en cuanto al futuro”<sup>20</sup>.*

#### 4. TRASLACIONES ARTÍSTICAS

En su inspiración en las posibilidades formales de los altares para la creación de sus instalaciones, Pepón Osorio practica asimismo otro particular intercambio de valores y cualidades, en este caso dirigido hacia los tradicionales niveles de calidad en el arte, en una práctica de (con) fusión del *Low Art* y el *High Art*. Según se ha ido comentando, la tipología de altar que Osorio desarrolla recurrentemente es la del doméstico, aquel que se construye en el ámbito del hogar y que puede expandirse, como se comentará a continuación, al espacio laboral, en la voluntad de crear un grado de intimidad o de personalizar el espacio donde se lleva a cabo un determinado trabajo.

Una de las creaciones que representa con nitidez este asunto es *Angel: The Shoe Shiner*, una instalación expuesta en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1993, en la que Osorio recrea los instrumentos de trabajo de un limpiabotas al que conoció en las calles de esa misma ciudad. Junto a la inclusión de pantallas que emitían la imagen de Ángel mientras se dirigía hablando al espectador y la de sus manos en el desarrollo de su labor, la ostentosa silla en la que el cliente debería sentarse y el asiento del propio protagonista se presentan profusamente adornadas de pequeños objetos decorativos de plástico, flores artificiales, falsos dorados y una gran bandera puertorriqueña que sirve nuevamente de tapicería. Aquí, Osorio recupera elementos propios del “gusto popular”, de su apego por la decoración minuciosa y profusa, de escaso valor material y económico pero de gran estima personal, para reclamar su valor artístico a través de su exhibición en las instituciones museísticas de mayor categoría. Similar proceso suceden en *Face to Face*, donde la personalización del espacio laboral se desarrollaría en unas hipotéticas oficinas del Departamento de Servicios Sociales, en el que el artista trabajó durante un periodo de tiempo, y que se exhibió en el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pennsyl-

vania en 2002. La profusión de detalles, tan dulcemente rococó, con la que las (y me atrevería a afirmar que en femenino) secretarias de tales oficinas decoran sus correspondientes cubículos incluye fotografías de familia y de momentos especiales, adornos plásticos con imán, tarjetas de felicitación, tazas de café, calendarios, flores



*Fig. 7. Pepón Osorio. Angel: The Shoe Shiner. 1998. Whitney Museum of American Art. Nueva York. Estados Unidos.*



Fig. 8. Pepón Osorio. *Face to Face*. 2002. Institute of Contemporary Art. Pennsylvania University. Pennsylvania. Estados Unidos.

artificiales, además de las sempiternas y almiaradas figuritas de plástico y otros adornos similares. El afán por acumular recuerdos afectivos de familiares vivos o perdidos —a través de fotografías, *mementos*, dibujos y otros objetos personales— así como iconos religiosos, *souvenirs* o recuerdos de celebraciones señaladas— es también una práctica que reafirma la función de altar personal o privado aun dentro de un espacio público y que es, de hecho, una práctica constante en el Caribe y que ha extendido a territorios de los Estados Unidos donde existe una gran población heredera de estas costumbres.

El paso con el que Osorio logra efectuar esta particular traslación de las categorías tradicionales de arte es por medio de la invasión del espacio museístico con estas prácticas decorativas populares y sus mismos elementos. De hecho,

en el proceso de gestación y construcción de sus instalaciones, Osorio no solamente consigue los objetos que las conformarán en las populares tiendas *Always 99*<sup>21</sup>, sino que también incorpora ideas u otros artefactos proporcionados por los miembros de las comunidades puertorriqueñas con las que trabaja en las fases de documentación e investigación social para sus creaciones artísticas<sup>22</sup>. La profusión decorativa con la que el artista carga sus instalaciones hace, asimismo, referencia a la que practican en sus hogares los grupos sociales hispanos menos favorecidos que residen en los Estados Unidos, aunque sin dejar pasar por alto una dosis de lúdica parodia en su particular cita a esta determinada estética asociada con las baratijas y el *Kitsch* popular<sup>23</sup>. La obra de Pepón Osorio, por lo tanto, dinamita las tradicionales y estancadas jerarquías en la tradicional nivelación del arte, a través de la

procedencia marginal—comercios de baratijas o pulgueros—de los objetos empleados en sus aras, de la ínfima calidad de sus materiales, de su producción en masa o de la procedencia de aquéllos de las casas o la colección de la comunidad de origen puertorriqueño instalada en Estados Unidos, facilitando la colaboración de comunidades tradicionalmente ajenas al mundo del arte (en un sentido plenamente académico)<sup>24</sup>.

En una última vuelta de tuerca en este proceso de desmitificación artística y de ruptura de categorías entre lo elevado y lo popular, Osorio incide en el talante periférico o marginal de sus creaciones al elegir un marco de exhibición ajeno a los museos de arte, como son locales abandonados en barrios hispanos en Estados Unidos, ya sean tiendas, barberías o las residencias de los ciudadanos que han colaborado en la creación de sus obras. El mismo Osorio comenta acerca de este asunto:

*“lo que me parece crucial de estos eventos de participación es que éstos desmitifican toda la noción de arte [...]. De algún modo, mi trabajo no es tanto de colaboración, sino que es un modo de mirar al artista, que está en el centro —y moviéndose hacia la periferia— con el resto de las personas que lo ayudan a que la obra ocurra”<sup>25</sup>.*

Su producción, en este sentido, parte del mencionado proceso de traslación del espacio doméstico o personal al museístico (tal y como sucedía en las creaciones de otros artistas comentadas en páginas anteriores), y de ahí, en un inteligente giro conceptual de ciento ochenta grados, del museo a la comunidad de la que proceden material y conceptualmente, consiguiendo atraer a un público no asiduo al espacio de exhibición y planteándole la calidad artística de sus propias creaciones<sup>26</sup>. Su trabajo, por tanto, se convierte en un instrumento de reflexión política, social y cultural sobre las comunidades con las que trabaja e investiga y sobre su adaptación en un nuevo entorno.

## 5. TRASLACIONES DEVOTAS

En algunas instalaciones de Osorio es posible apreciar una tercera línea de dislocación con la que el artista juega a evocar la forma y la función tradicionales del altar. Partiendo de dos de sus instalaciones más complejas y conocidas, *Badge of Honor* y *En la barbería no se llora*, las recurrentes figuras de santos, amuletos o antepasados protectores son sustituidas por otras imágenes más representativas de la cultura de masas de finales de siglo xx.

*Badge of Honor*, nace del encargo del *Newark Museum* de Nueva York en 1995, donde se instala tras ser inaugurada en una tienda abandonada del barrio latino de la ciudad. Evoca la historia real de un preso puertorriqueño en una cárcel estadounidense y la relación con su hijo adolescente, para lo cual el artista proyecta las conversaciones que él mismo grabó, individualmente, entre ambos, en sus respectivos espacios, la celda de la prisión y el cuarto de dormir. Este diálogo en la distancia reproduce la tristeza y las recriminaciones del hijo por los delitos cometidos por el padre y el arrepentimiento que éste le presenta a su hijo. Los dos espacios son recreados en la instalación y se presentan separados por un muro, acentuando la imposibilidad de la comunicación directa entre ambos interlocutores, así como la confrontación entre la austera celda en la que habita el padre y la abigarrada habitación de su hijo, convertida en una suerte de gabinete de curiosidades o cámara de tesoros e ídolos mediáticos. En este *horror vacui* decorativo, las paredes se inundan de pósteres de Bruce Lee, de jugadores de la NBA y de carros de carrera, con cromos de jugadores de béisbol, trofeos deportivos y fotografías del padre, así como zapatillas deportivas de reconocidas marcas, una bicicleta, balones de baloncesto, y otros objetos que conviven con la bandera y otros símbolos puertorriqueños. El carácter de santuario que Osorio le confiere a la habitación, aunando la devoción del hijo a sus familiares, a su origen

cultural y a los ídolos mediáticos que comparte con gran parte de la juventud de ese contexto espacio-temporal, se acrecienta aún más a través de la saturación ornamental del cuarto, metáfora del vacío emocional que se pretende llenar con un excesivo consumo, no sólo por parte del hijo, sino de toda la sociedad contemporánea<sup>27</sup>. Precisamente el consumismo concentra el foco de las críticas planteadas por Osorio en sus instalaciones más plásticamente barrocas, reflejando lo que considera el afán adquisitivo de los latinos, en este caso de los adolescentes, como parte del *American Dream* que Estados Unidos vende como evidencia de felicidad y de prosperidad económica, simbolizando ese nuevo elemento al que adorar en el espacio del hogar<sup>28</sup>.

Los periodos de recesión y escasez (emocional o material) que desde mediados del pasado siglo vivió la generación de los padres del artista, junto con la obsesión por las apariencias ostentosas que, en ocasiones, invaden la vida cotidiana puertorriqueña (dentro o fuera de la Isla), son la pantalla crítica de fondo en estas instalaciones<sup>29</sup>. La revisión de planteamientos políticos y sociales que Osorio efectúa aquí viene a través de la puesta en escena del miedo a no tener, el cual se compensa, por tanto, con la adoración a la abundancia en estos peculiares santuarios y altares domésticos.

Finalmente, en una de sus creaciones más célebres, *En la barbería no se llora*, la cual nace en



Fig. 9. Pepón Osorio. *Badge of Honor*. 1995. Newark Museum. Nueva Jersey. Estados Unidos.



*Fig. 10. Pepón Osorio. No Crying Allowed in the Barbershop. 1994. Museo de Arte de Puerto Rico. San Juan. Puerto Rico.*

1994 del encargo del programa de arte público *Real Art Ways*, en Hartford (Connecticut), Osorio pone en marcha la traslación de valores artísticos antes mencionada, puesto que ha sido objeto de visitas tanto en espacios de la comunidad —una barbería abandonada del barrio puertorriqueño de aquella ciudad estadounidense— y en espacios expositivos como el Museo de Arte de Puerto Rico, entre otros. En ella, el artista recrea una barbería de barrio para conferirle el valor de templo sagrado de adoración a la masculinidad, con una irónica dosis de parodia, a través no sólo de los típicos utensilios empleados en la práctica de esta profesión, sino de elementos tan extravagantes como diseños de espermatozoides en la decoración de las paredes, fotografías de torsos musculosos en los espejos, símbolos empleados en tatuajes típicamente varoniles (rosas, balas, armas de fuego), llantas de gomas de carro y una estatua

de San Lázaro (patrón de los débiles y los desamparados). Además, se incluía en las paredes una interminable galería de retratos de leyendas masculinas del cine y la música latina como José Feliciano, Elvis Crespo, Emilio Estévez, Rubén Blades o el mito boricua del béisbol Roberto Clemente, entre otros muchos héroes de la masculinidad, configurando un peculiar altar de hombres ilustres y de los modelos de éxito a los que rendir culto, que los padres muestran a sus hijos<sup>30</sup>. En definitiva, toda esta sucesión de detalles desemboca en una lectura paródica de la exaltación hispana del machismo, así como de la fortaleza física y emocional que debe caracterizar a la población masculina, nuevamente a través de la recurrente práctica de Osorio de imitar la tradición de atesorar la *memorabilia* familiar y cultural, conservarla y rendirle culto en un altar personal.

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

La referencia visual a la tradición de la composición de altares en las prácticas artísticas contemporáneas del Caribe provoca una serie de transformaciones y de traslaciones que circulan de lo espiritual a lo conceptual, de un marco popular a uno académico, y que además son reflejo simbólico de las hibridaciones culturales producto de las migraciones que grandes grupos de población han efectuado desde hace décadas hacia los Estados Unidos. En particular, numerosas instalaciones del puertorriqueño Pepón Osorio son eco de esa herencia conceptual y formal del altar, y reflejan el mestizaje de costumbres que han practicado algunos de los protagonistas de la diáspora hacia Nueva York o Philadelphia. En sus exposiciones, ya sean en espacios museísticos o en otros de talante alternativo, se evidencia también cómo la tradición devota de los altares transforma sus referencias desde las deidades religiosas a los dioses creados por los medios de comunicación, desde las iglesias al entorno del hogar y de la comunidad, enlazando además los establecimientos de

enseres a bajo coste con el espacio del museo de arte. En definitiva, tanto en su producción como en la de otros artistas que nacieron y trabajan en el Caribe, se provoca un replanteamiento de la necesidad del ser humano de adorar, de

recordar y de rendir culto hacia lo que se siente cercano pero se ha dejado atrás, escarbando también en la redefinición de lo que significa la identidad cultural para una sociedad que ha sido trasladada de sus raíces.

## NOTAS

<sup>1</sup>CORTEZ, Constance. "Forward". En: VV.AA. (Ed.). *Imágenes e historias / Images and histories: Chicana Altar-Inspired Art*. Medford, Massachusetts: Tufts University Gallery, 1999, pág. XI.

<sup>2</sup>YBARRA-FRAUSTO, Tomas. "Cultural Context". En: VV.AA. (Ed.). *Ceremony of Memory. New Expressions in Spirituality Among Contemporary Hispanic Artists*. Santa Fe, Nuevo México: Center for Contemporary Arts of Santa Fe, 1988, págs. 9-11.

<sup>3</sup>En la tradición mexicana del Día de los Muertos, la ceremonia de la *ofrenda* incluye además la presencia de elementos como comida, pequeños juguetes de papel maché, diseños florales o velas, en su asociación con la muerte y con el culto a los antepasados. Véase MESA-BAINS, Amalia. "Spiritual Visions in Contemporary Art". En: VV.AA. (Ed.). *Imágenes e historias...* Op.cit., pág. 6.

<sup>4</sup>Véase YBARRA-FRAUSTO, Tomas. "Cultural Context"... Op.cit., pág. 11.

<sup>5</sup>Amalia Mesa-Bains hace referencia concreta a la realidad chicana, aunque considero que esta afirmación puede extenderse a la diáspora caribeña en general. Véase MESA-BAINS, Amalia. "Spiritual Visions..." Op.cit., págs. 1-2. De hecho, existen interesantes investigaciones acerca de la supervivencia de los ritos religiosos caribeños en Nueva York, como el de Bettina E. Schmidt, quien señala cómo tras las prácticas de los inmigrantes cubanos en esta ciudad, en ceremonias privadas o en altares domésticos, hay un creciente interés de parte de los puertorriqueños en las religiones afrocubanas, especialmente a partir de la década de los cuarenta, alentados por sus vecinos cubanos del *Spanish Harlem* antes de la Revolución. Véase SCHMIDT, Bettina E. *Caribbean Diaspora in the USA. Diversity of Caribbean Religions in New York City*. Hampshire, Nueva York: Ashgate, 2008, págs. 74-76.

<sup>6</sup>MESA-BAINS, Amalia. "Curatorial Statement". En: VV.AA. (Ed.). *Ceremony of Memory...* Op.cit., pág. 7.

<sup>7</sup>CORTEZ, Constance. "Forward"... Op.cit., pág. XI.

<sup>8</sup>Véase ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor. "Contemporary Commentary". En: VV.AA. (Ed.). *Ceremony of Memory...* Op.cit., pág. 14.

<sup>9</sup>MESA-BAINS, Amalia. "Curatorial Statements". En: *Ceremony of Spirit. Nature and Memory in Contemporary Latino Art*. San Francisco: The Mexican Museum, 1993, pág.9. Nuestra traducción.

<sup>10</sup>LÓPEZ, Elizabeth. "Cultural Syncretism and Altar-Inspired Artwork". En: VV.AA. (Ed.). *Imágenes e historias...* Op.cit., pág. 12.

<sup>11</sup>Declaración personal del artista Juan Boza, recogida en: VV.AA. (Ed.). *Ceremony of Memory...* Op.cit., pág. 20. Nuestra traducción.

<sup>12</sup>Existe una extensa y valiosa investigación acerca de la presencia formal, espiritual y estética de la santería en el arte latinoamericano actual, editada por Arturo Lindsay. En ella, Juan Boza expone la influencia y la presencia de sus creencias religiosas en su producción artística, la cual es estudiada por Ricardo Viera y Randall Morris, quienes la definen como el trabajo de un "artista-sacerdote". Véase BOZA, Juan. "Travails of an artist-priest, 1941-1991". En: LINDSAY, Arturo (Ed.). *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington D.C., Londres: Smithsonian Institution Press, 1996, págs. 171-189.

<sup>13</sup>Marimer Gómez, declaración personal de la artista, parte de la exposición colectiva *Working on Found Objects*, Galería de Arte del Edificio Chardón, Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, agosto-septiembre de 2009.

<sup>14</sup>En este apelativo han coincidido diversos historiadores y críticos. Véase HERZBERG, Julia P. "Pepón Osorio: redefinición de los límites en el arte de instalaciones". *ArtNexus* (Miami), 36 (2000), pág.57; y FUSCO, Coco. "En la barbería no se llora". En: VV.AA. *Pepón Osorio: De puerta en puerta /Door to door. Catálogo de exposición*. San Juan: Editorial EAC, 2000-2001, pág. 65.

<sup>15</sup>Víctor Zamudio-Taylor realiza una observación que refleja muy acertadamente este proceso creativo de Osorio: "Para los supervivientes de la diáspora, la reconstrucción de un lugar inmanente implica recolectar fragmentos y ruinas del origen y el tránsito. Ése será el lugar desde el cual se activa la memoria para deshacer los dolores de la amnesia social de quienes se han desplazado de lugar y de idioma". ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor. "The Ceremony of Spirit..." Op.cit., pág. 40. Nuestra traducción.

<sup>16</sup>Sobre esta peculiar estética *nuyorican*, Anna Indych desarrolla un interesante análisis, poniéndolo en relación también con esa particular nostalgia. INDYCH, Anna. "Nuyorican Baroque: Pepón Osorio's Chucherías—Latin Americans and bad taste: kitsch culture". *Art Journal* (Nueva York), 60 (1), págs.72-83. Similar interés se delinea en el artículo de BALLESTER, Diógenes. "The Aesthetic Development of Puerto Rican Visual Arts in New York as Part of the Diaspora: The Epitaph of the Barrio". En: VV.AA. *Homenaje Alma Taller Boricua XXX Aniversario*, San Juan: Museo de las Américas, 2001, págs. 30–35.

<sup>17</sup>Véase INDYCH, Anna. "Nuyorican Baroque..." Op.cit., pág. 77. Nuestra traducción.

<sup>18</sup>Ibidem.

<sup>19</sup>ALVAREZ LEZAMA, Manuel. "Pepón Osorio nos pone a pensar". *El Nuevo Día* (San Juan), domingo 29 de octubre de 2000, pág. 83.

<sup>20</sup>Declaración de Pepón Osorio, citada en el artículo de VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. "Pepón Osorio: el urbanícola". *El Nuevo Día, Revista Domingo* (San Juan), 23 de julio de 2000, pág. 7.

<sup>21</sup>El mismo artista lo declara así: "No salía de las tienditas de chucherías a 99 chavos y por medio de las visitas que hice de casa en casa para el trabajo social, noté cómo el vernáculo doméstico empieza a hacer sentido. Todas estas cosas que la gente acumula, lo que guardas en tu casa, los recuerdos, lo que te da nostalgia". VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. "Pepón Osorio: el urbanícola... Op.cit., pág. 7.

<sup>22</sup>Sobre el fundamental papel de la comunidad en la obra de Osorio, véase HERZBERG, Julia P. "Pepón Osorio: redefinición de los límites... Op.cit., págs. 57-63.

<sup>23</sup>BENÍTEZ, Marimar. "El museo y la calle". En: VV.AA. *Pepón Osorio: De puerta en puerta...* Op.cit., pág. 17.

<sup>24</sup>Sobre la ruptura de categorías artísticas en la obra de Osorio, véase TORRUELLA-LEVAL, Susana. "Pepón Osorio: del arte a la vida". En: VV.AA. *Pepón Osorio: De puerta en puerta...* Op.cit., pág.35. También comenta su revisión del concepto de arte José Jiménez. Véase JIMÉNEZ, José. "El arte de las minorías", *El Mundo* (Madrid), 28 de marzo de 1998.

<sup>25</sup>OBRIST, Hans-Ulrich. "Entrevista con Pepón Osorio". En: VV.AA. *Pepón Osorio: De puerta en puerta...* Op.cit., pág. 7.

<sup>26</sup>El mismo artista comenta: "Mi arte es para personas que van a museos y para personas que no van a los museos. Eso de que las personas tienen que ir al museo es un concepto en desuso. Realmente es el museo el que debería ir a la gente". Declaraciones del artista recogidas en: DURÁN, Estella. "An Artist Whose Creations Live Out Among the People". *The New York Times*, 22 de Julio de 1999, pág. E1. Nuestra traducción.

<sup>27</sup>VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. "Pepón Osorio: el urbanícola... Op.cit., pág. 6.

<sup>28</sup>HERZBERG, Julia P. "Pepón Osorio: redefinición de los límites... Op.cit., pág. 59.

<sup>29</sup>Así lo expone Osorio en una entrevista realizada por Félix Joaquín Rivera. RIVERA, Félix Joaquín. "De cómo más es mejor". En: VV.AA., *Pepón Osorio: A Retrospective of the Work of Pepón Osorio*. Nueva York: El Museo del Barrio, 1991, sin paginar.

<sup>30</sup>Declaraciones del artista recogidas en TSAO, Emily. "Artist's barbershop explores machismo in Latin culture". *The San Juan Star*, suplemento Venue, domingo 21 de agosto de 1994, pág. 3.