

# La dulce mirada: kitsch y comportamiento iconofágico en un grupo de fanales religiosos del Museo La Merced, Santiago de Chile

---

Lily Jiménez Osorio<sup>1</sup>  
*Universidad de Chile*

## RESUMEN

Este ensayo discute tanto el sentido religioso como estético de los fanales del Museo de la Merced, ubicado en Santiago de Chile. Los fanales son conjuntos de objetos contenidos bajo una cúpula de cristal que tienen en el centro una pequeña talla del Niño Dios. Su constitución y creación se ha realizado en distintos momentos históricos, siendo las tallas originales del siglo XVIII, los decorados y cúpulas propias del siglo XIX. A través de una observación y examen detallados de los materiales y objetos de tres ejemplares, sostengo que el fanal permite una doble mirada, religiosa y estética, que tensiona su sentido visual desde lo afectivo, oscilando entre lo “kitsch” y lo iconofágico, dos comportamientos de las imágenes propios de la época en que son producidos (finales del siglo XIX y principios del XX).

## PALABRAS CLAVE

Fanales, cultura visual religiosa, kitsch, iconofagia.

## The sweet gaze: kitsch and iconophagic behavior in a group of religious Lanterns from La Merced's collection, Santiago (Chile)

## ABSTRACT

This essay argues both the religious and aesthetic sense of the religious lanterns pertaining to the Museo La Merced's collection, located in Santiago, Chile. These lanterns are sets of objects contained under a glass dome with a small carving of the God represented as a child in the center. Its constitution and creation has been carried out in different historical moments, being the original carvings from the 18th century and the decorations and cupolas typical of the 19th century. Through a detailed observation and examination of the materials and objects of three specimens, I maintain that the lantern allows a double gaze, religious and aesthetic, that stresses its visual sense from the affectivity, oscillating between the “kitsch” and the iconophagic behavior, two behaviors of the images which are typical of the time in which they are produced (late nineteenth and early twentieth centuries).

## KEYWORDS

Lanterns, religious visual culture, kitsch, iconophagy.

---

<sup>1</sup> Candidata a Doctora en Estudios Americanos, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, contacto: [ljimenez@uchile.cl](mailto:ljimenez@uchile.cl)

En el Museo La Merced, ubicado en el centro de Santiago y a un costado de la Basílica de la misma orden, se custodia una colección de objetos religiosos profundamente intrigante: los Fanales al Niño Dios, los que gozan de una sala dedicada exclusivamente a su contemplación.

Los fanales al Niño Dios son piezas de origen religioso que presentan un desafío al análisis histórico y estético, puesto que están conformados por añadiduras sucesivas que dificultan su datación. Están compuestos de una figura central exenta, ornamentos varios, una base y una cúpula de cristal desmontable que cierra el conjunto. Por lo general, la figura central corresponde a una talla quiteña del Niño Dios de madera policromada o alabastro. Algunos ejemplares pueden contener máscaras metálicas en su interior que dan forma y detalle a los rostros. El Niño Dios se encuentra rodeado de ornamentos u ofrendas diversas, y el conjunto se encuentra contenido en una base de madera (que puede ser circular u ovalada y presentar decoraciones en marqueterías) cubierta por el cristal ya mencionado. Dicha cúpula se conoce con el nombre de “fanal”, sin embargo, en el ámbito sudamericano, se suele llamar “Fanal del Niño Dios” a todo el conjunto<sup>1</sup>.

Estos objetos dan cuenta de la transformación material de la devoción al Niño Dios entre los siglos XVIII y XX, puesto que se caracterizan por múltiples ofrendas cuyas materialidades denotan técnicas posteriores a la creación del objeto central. Estos fanales se construyen bajo un principio de acumulación y adición, observándose una dinámica respecto de la imagen, la que a su vez es saturada con otras imágenes. En este ensayo sostengo que los fanales, en cuanto objetos de devoción privada cercana a lo popular, funcionan como una bisagra entre las formas tradicionales de arte religioso colonial y las dinámicas kitsch de construcción de imágenes, transformándose en objetos iconofágicos que devoran y atraen otras imágenes y otras materialidades. En este sentido, permiten una mirada específica dentro del ámbito devocional, dulcificando su efecto no tanto por el

hecho de tratarse de niños representados, sino debido al sentido emocional y afectivo que tiende a “kitschificar” estos objetos. Para ello, examinaré detenidamente un grupo de tres fanales, los que han sido escogidos en función de su contemporaneidad y complejidad material.

### Los fanales en el museo: antecedentes históricos de la colección

La colección de fanales al Niño Dios conservados en el Museo La Merced es el conjunto más importante que existe en Chile de estos objetos, abarcando 79 piezas<sup>2</sup> en total de diversos grados de conservación. Este acervo permite recorrer sus tipologías y describirlas, lo que otorga un valor tanto museográfico como histórico a esta colección. De este conjunto, se encuentran 52 fanales en exhibición permanente desde el año 2003, cuando el Museo de la orden fue re-inaugurado<sup>3</sup>.

En el ámbito nacional, existen otros museos y colecciones privadas que exhiben algunos fanales, aunque ninguno se le compara en dimensiones y extensión. El más relevante después de la Merced es el Museo de Arte de la Universidad de los Andes, que tiene alrededor de 20 ejemplares. Le siguen el Museo del Carmen (6 a 7 fanales) y el Museo de Arte Colonial San Francisco (6 piezas). Una de las colecciones privadas de arte Colonial Americano más reconocidas es la Colección Joaquín Gandarillas Infante<sup>4</sup>, que está siendo investigada y exhibi-

<sup>1</sup> Cabe mencionar la existencia de otro tipo de fanales, por ejemplo, dedicados a la Virgen o con escenas de la Sagrada Familia. Suelen ser menor en cantidad y no existen colecciones en Chile que tengan fanales de este tipo en una cantidad considerable.

<sup>2</sup> VARGAS, Emilio, *El fanal: un mundo transparente. La relación entre la colección de fanales del Museo La Merced y su espacio expositivo*. Tesis para optar al grado de Magister en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado, 2019, p. 23.

<sup>3</sup> La intención de crear un museo por parte de la Orden de La Merced tiene su origen a mediados del siglo XIX, cuando los sacerdotes buscan crear un espacio expositivo para sus objetos preciados, los que incluían elementos litúrgicos, arte sacro, piezas arqueológicas, paleontológicas y etnográficas. Hacia 1970 deciden reorganizar el museo, eliminando los objetos de carácter científico y centrándose explícitamente en el arte religioso y sacro. Esta nueva curaduría permaneció hasta 1991, cuando el museo cierra por 12 años. En el año 2003 vuelve a abrir, con nuevas directrices museográficas y con una sala dedicada exclusivamente a los fanales del Niño Dios. VARGAS, Emilio, *El fanal: un mundo transparente...* opus cit., p. 24.

<sup>4</sup> CRUZ, Isabel, *Arte Colonial Americano. Colección Joaquín Gandarillas Infante*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2018, pp. 134-143

da por la Pontificia Universidad de Chile. Este repertorio cuenta con tallas quiteñas del Niño Dios en sus posturas (dormido, yacente, sedente, de pie), mas no presenta conjuntos completos como fanales.

La colección del Museo La Merced fue adquirida en un 90% a través de compras (principalmente a anticuarios) y fue formada principalmente entre los años 1981 y 1991, aunque una de las incorporaciones más recientes es del año 2015. El 10% restante de las adquisiciones corresponde a donaciones de particulares. Debido a las condiciones administrativas del museo, no se cuenta con un equipo de conservación, por lo tanto, las piezas adquiridas reciben medidas de conservación o restauración<sup>5</sup> cuando forman parte de exposiciones o cuando se postulan fondos con ese objetivo<sup>6</sup>.

En términos de conservación, cada Fanal del Niño Dios es un caso. Para su exhibición en el Museo La Merced, se han escogido aquellos que se encuentran “completos”, vale decir, que todos sus elementos característicos se encuentren sin alteraciones. En ese sentido, la imagen central debe estar sin faltantes en su capa cromática y sin craquelados; la cúpula y la base deben estar sin fracturas. Un elemento clave, aunque no excluyente, es el arco floral o baldaquino (dependiendo del caso) que corona la imagen central: por sobre el Niño Dios se componen guirnaldas con decoraciones vegetales de flores, frutos y hojas que cobijan al Niño Dios. Cabe mencionar que los fanales pueden variar sus tamaños: en términos de altura, pueden medir desde 19 cm hasta casi 40 cm. Asimismo, las bases oscilan entre los 20 cm por 10 cm hasta 40 cm por 20 cm aproximadamente<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Estas medidas suelen considerar técnicas para estabilizar los añadidos, asegurando un traslado seguro. En ocasiones se intervienen policromías desgastadas, no obstante, las intervenciones suelen ser poco invasivas. Cfr. Idem, p. 25.

<sup>6</sup> En muchos casos los museos en Chile deben postular a fondos concursables para la investigación y conservación de sus colecciones.

<sup>7</sup> En el *Protocolo para la descripción de figuras religiosas del Niño Dios en Fanal* de los autores Rolando Báez y Emilio Vargas se entrega un detallado fichaje de 45 fanales, donde se precisan las medidas, los materiales, las iconografías y las técnicas de elaboración de los ornamentos y las tallas. Cfr. BAEZ, Rolando y Emilio Vargas, *Protocolo para la descripción de figuras religiosas del Niño Dios en Fanal*, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, Servicio Nacional del Patrimonio, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Santiago, 2019, pp. 9-45.

En términos iconográficos, los Fanales del Niño Dios se inscriben dentro de las imágenes de Natividad o Nacimiento que corresponde a la Etapa de Encarnación en la historia sagrada<sup>8</sup>, por lo tanto, los Fanales estaban en el núcleo de las tradiciones de adoración al Niño Dios que se realizaban en los días previos a la celebración navideña. Dichos festejos abarcaban novenas (oraciones colectivas que se realizan durante los nueve días previos a la fecha de Navidad), elaboración de vestuarios tejidos para las tallas y a veces se mecía la imagen del Niño sobre un manto, acunándolo como a un bebé<sup>9</sup>. Las pequeñas tallas de Niños Dios circulaban originalmente en conventos, donde las monjas les tejían vestidos como a muñecas, y en casas particulares formando parte de los altares familiares. Hacia el siglo XIX existen fuentes que describen cómo en las casas de la élite se encontraban ya dentro de sus cúpulas de cristal y tenían un lugar especial en el hogar<sup>10</sup>.

Debido a que estas devociones se ubicaban en el hemisferio sur, la fecha de Navidad coincidía con un clima estival y algunas festividades de cosecha, por lo tanto, la abundancia en términos vegetales era un elemento que se expresaba en los fanales a través de sus ofrendas y decoraciones vegetales. El arco floral es el elemento más elocuente que vincula el mundo vegetal con los ciclos naturales y las devociones rurales en el caso de los fanales. La historiadora Olaya Sanfuentes sitúa estas imágenes y sus prácticas asociadas entre “mujeres, niños y campesinos”<sup>11</sup>.

Si bien las devociones al Niño Dios pueden rastrearse hasta San Francisco, en el caso de Chile fueron principalmente los jesuitas quienes las promovieron durante la Contrarreforma y la evangelización del Nuevo Mundo<sup>12</sup>. La imaginería relativa al Niño Dios generó un gran impacto afectivo y fue un motivo iconográfico que promovía la cercanía y el contacto estrecho con la divinidad, de ahí su importancia en las prácticas religiosas privadas y familiares.

<sup>8</sup> Idem, p. 46.

<sup>9</sup> Algunas de estas prácticas persisten hasta la actualidad en zonas rurales e insulares de Chile. Ver cita 16.

<sup>10</sup> VARGAS, Emilio, *El fanal: un mundo transparente...* opus cit, p. 11.

<sup>11</sup> SANFUENTES, Olaya, “Una tierna devoción: el niño Jesús entre mujeres, niños y campesinos en Chile” en: “VV. AA. *Chile Mestizo, tesoros coloniales*”, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, 2009, pp. 52-57

<sup>12</sup> CRUZ, Isabel, *Arte Colonial Americano...* opus cit., p. 138.

Los fanales han realizado un recorrido histórico que empieza con sus imágenes exentas en diversos soportes para llegar a ser encapsulados bajo las cúpulas de cristal. Estas cúpulas dan una nueva vida a estas imágenes, puesto que los fanales tienen por función amplificar la luz. Actúan como farolas y a la vez protegen su contenido de intrusiones y manipulaciones. Una vez creada la distancia del uso, el fanal puede ser observado como una imagen visual.

### Las miradas en torno al fanal

Los fanales pueden ser comprendidos como dispositivos que mantienen la huella de distintas miradas hacia ellos. Entiendo la mirada como una relación o vínculo entre un objeto observado, el contexto donde se produce la acción y el objeto que observa o dirige la mirada.

Existen diversos modos de ver según la intencionalidad, la carga significativa de la mirada, o el lugar que observador tiene en la sociedad, y según el uso que se da a la imagen. Según John Berger<sup>13</sup>, la imagen impone una forma de mirada sobre sí misma: un objeto presentado como arte desencadena una serie de juicios sobre lo que debería ser o no artístico. Del mismo modo, un fanal propone múltiples miradas sobre sí: una religiosa por cuanto origen y una estética por cuanto objeto de museo. Los Fanales del Niño Dios son objetos visuales sujetos a una mirada múltiple que converge entre lo religioso y una estética kitsch.

La mirada religiosa conjuga la creencia con la imagen, haciendo de ésta un sujeto religioso en el uso y en la práctica que se tiene con ella. En este sentido, la mirada implica una forma de relacionarse materialmente con la imagen, creando un espacio de conexión entre las partes, una respiración simultánea resonante donde dos cuerpos se encuentran: uno humano y uno no humano<sup>14</sup>. Por otra parte, es necesario entender el concepto de creencia en las religiosidades como un acto que no es meramente dis-

cursivo, sino ante todo como una corporización que tiene lugar en y a través de los gestos, los objetos y los materiales que se conjugan en el acto de creer<sup>15</sup>. Los actos devocionales asociados a los Fanales del Niño Dios no pueden ser comprendidos exclusivamente bajo una categoría de religiosidad popular<sup>16</sup>, ya que exceden el ámbito de la ritualidad y la sacralización. Los fanales dan cuenta de prácticas asociadas a la imagen en general y a la imagen religiosa en particular. Constituyen en sí mismos un testimonio de un cambio en la relación con la imagen que se produce en la segunda mitad del siglo XIX y que promueve nuevos criterios de belleza, placer y de comunicación con ellas.

Los fanales del Niño Dios se pueden inscribir en una tendencia generalizada de la producción masiva de imágenes, las que tienden a un proceso de “kitschificación”, entendiéndose a este último como una convivencia particular proyectada a la imagen, no como una característica intrínseca del objeto. Kitsch es un concepto que surge a mediados del siglo XIX para nombrar el malestar en el uso y el gusto de cierto tipo de arte considerado como un resto del romanticismo<sup>17</sup>. Se tiende a asociar con una forma de fealdad propia de las sociedades industriales<sup>18</sup> y existe cierto consenso en identificarlo con una gran carga emocional que desplaza la contemplación en el arte<sup>19</sup>.

Se ha sostenido que lo kitsch se caracteriza por una búsqueda de placer rápido y efectivo, lo que fue propiciado por la industria de los *souvenirs*: no se promovía crear una belleza nueva, sino que se exaltaba el atractivo de las cosas dependiendo de los referentes, evidenciando su

<sup>13</sup> BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2017, pp. 7-33. Cfr. CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador moderno, Visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC Murcia, 2009; MORGAN, David, *The sacred gaze. Religious visual culture in theory and practice*, University of California Press, Los Angeles, 2005.

<sup>14</sup> Cfr. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestos de aire y de piedra*, Canta Mares Ciudad de México, 2017, p. 86.

<sup>15</sup> Cfr. MORGAN, David, “Introduction: the matter of belief”, En *Religion and material culture*, Routledge, London and New York, 2010, p. 10. Para el tema de la creencia en conjunto con los objetos, ver DE CERTEAU, Michel, *La debilidad de creer*, Katz Editores, Buenos Aires, 2006, pp. 33-44.

<sup>16</sup> Probablemente, Olaya Sanfuentes ha sido una de las historiadoras chilenas que más ha investigado en torno a las devociones al niño Dios y los fanales de esta colección, Cfr. SANFUENTES, Olaya, “Los cambios en el sentido del regalo navideño en Santiago de Chile a finales del siglo XIX”, en: VV. AA. *Adoración en los Andes. Afectos en torno al Niño*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2015, pp. 20-26.

<sup>17</sup> CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991, p.232.

<sup>18</sup> ECO, Umberto., *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007, p. 397.

<sup>19</sup> KULLKA, Tomas, “El Kitsch”, en *El Kitsch*, Casimiro Editores, Madrid, 2011, p.13.

carácter parasitario y resaltando una imitación de la belleza por sobre la creatividad<sup>20</sup>. En la medida en que los fanales se conjugan con este momento histórico en el que aumenta el acceso a experiencias visuales y a la adquisición de mercancías, éstos encarnan una forma particular de relacionarse con la memoria: como un objeto encapsulado, sostiene Celeste Olaquiaga, esa cualidad kitsch “no es más que una memoria suspendida cuya fugacidad se intensifica por su extrema iconocidad”<sup>21</sup>. Sin embargo, en el caso de los fanales la respuesta proviene precisamente desde la creatividad: cada Cristo Niño se ve situado por cada uno de los objetos que lo acompañan, dando origen a una nueva forma de convivir con la imagen desde su afirmación como imagen, toda vez que reafirma su iconicidad.

Mi intención no es desvalorizar los procesos que llevan a los fanales hacia una configuración kitsch, por el contrario, dicho proceso aumenta su atractivo y hace que estos objetos no pierdan interés en la actualidad. El kitsch, muchas veces entendido como una forma estética de las sociedades industriales, puede ser postulado como una dinámica y una relación específica con la imagen, donde la afectividad y la corporalidad son tanto más relevantes que la propuesta estética del fanal. Así, por ejemplo, a la luz de artistas contemporáneos pueden leerse los fanales instalados en esta otra dinámica de la imagen. Pienso, por ejemplo, en las fotografías religiosas de David LaChapelle de la serie *Jesus is my homeboy* (2003) o toda la serie del libro *Heaven to Hell* (2006). En estas imágenes, LaChapelle juega con los colores, las texturas y los relatos bíblicos a la vez que exagera los contrastes y actualiza la interpretación de dichas escenas. En *Last Supper* (2003) se puede observar una mesa rodeada de personas con un Jesucristo vestido a la usanza romana según estereotipos cinematográficos propios de la estética Saint Sulpice. Los acompañantes de este Jesús usan ropas contemporáneas: poleas blancas sin mangas o deportivas, pañuelos en la frente, jeans y polerones. Toda la escena ocurre en un espacio claustrofóbico y cerrado con cortinas de velo, papel mural texturado y un mantel de vinilo azul con frutas. La composición evidentemente espejea *La última cena* de Da Vinci con su frontalidad inexplicable y

sus gestos congelados y exagerados. Los fanales realizan la misma operación que LaChapelle en estas imágenes: actualizan esa historia santa apelando a materiales contemporáneos, añadiendo elementos que no necesariamente buscan nuevos significados, sino que potencian los sentidos corporales y semióticos, generando una apreciación saturada de la imagen.

Otro referente contemporáneo que dinamiza la relación entre arte y kitsch es el caso de Jeff Koons, quien en sus trabajos *Sacred Heart* (1997-2007) se posiciona en un eje opuesto al de los fanales: aunque estas esculturas tienden a la simplicidad con variantes de colores (rojo/dorado, violeta/dorado, magenta/dorado y azul/magenta), el volumen monumental produce el mismo efecto de saturación de los sentidos. Situados en azoteas principalmente, estas esculturas de acero inoxidable están pulidas al punto de producir un efecto de espejo, involucrando a todo el entorno en la obra. A diferencia del arte sacro que usa el oro como resplandor para evitar el reflejo de lo mundano, estas obras incorporan el exterior en el objeto observado, haciendo participe al observador de la obra. La saturación del paisaje urbano, los observadores y los que interactúan con la obra son los que añaden decorados a estos sagrados corazones.

Lo que une estas obras y los fanales son las formas de personificar principios del kitsch. Abraham Moles ha establecido cinco ejes para entender lo que se puede considerar kitsch: la ley de inadecuación estética, el principio de acumulación, la intencionalidad de una percepción sinestésica, el principio de mediocridad y finalmente uno de confort asociado a la espontaneidad del placer<sup>22</sup>. A ello habría que añadir que el sentido de lo kitsch se adhiere a un gusto popular, entendiendo este último como aquello aceptado masivamente. De esta manera, los fanales del Niño Dios encajarían en algunos de estos principios: mezclan materiales hasta el hartazgo, producen un choque sinestésico en sus texturas y se acercan a formas de la belleza entendida en un sentido religioso. En consecuencia, son objetos que promueven una relación “kitschificada” con la imagen religiosa, donde todos los objetos contenidos en la cúpula construyen una mirada múltiple y compleja. Para observar estos elementos, examinaré tres fanales de la colección del Museo La Merced.

<sup>20</sup> Idem, p. 25.

<sup>21</sup> OLALQUIAGA, Celeste, *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 23.

<sup>22</sup> MOLES, Abraham, “Principios y virtudes del kitsch” en: Kullka et al, *El kitsch*, Casimiro Editores, Madrid, 2011.

## La constitución material del fanal

No deja de ser llamativo que cuando se intenta dar una explicación a las ornamentaciones que contienen los fanales, regularmente se tiende a leerlas bajo la dinámica de la ofrenda o el don. Por ejemplo, la historiadora Olaya Sanfuentes ha hecho énfasis en la miniaturización de los objetos que acompañan al niño Dios como una práctica votiva posiblemente realizada en un contexto de celebración ritual de la navidad, donde éstos “salen del ámbito de lo cotidiano y se convierten en regalos para los dioses”<sup>23</sup>. Sanfuentes insiste en que la separación operada por el fanal mantiene la escisión entre las esferas de lo sagrado y lo profano, no obstante, al observar los fanales se podría sostener que la cúpula viene a aumentar, como un lente o lupa, el interior de lo contenido: no hay división sagrado/profano, sino una sobre determinación como presencia del Niño en su interior, es decir, una continuidad y una apertura de esa imagen sagrada que convive con el ámbito de los creyentes.

Olaya Sanfuentes explica la tipología de ofrendas en relación al contexto histórico devocional, entendiendo a los fanales como productos de una sociedad santiaguina agrícola de finales del siglo XIX, cuya ofrenda por antonomasia es el producto de campo: flores y frutas estivales. Las ofrendas, explica la autora, “se ven como una oportunidad de convivencia entre estas dos esferas, en que Dios y su creación pueden convivir en un mismo plano”<sup>24</sup>. Sin embargo, al mirar en detalle los fanales, se pueden apreciar estratos materiales que dan cuenta de transformaciones históricas en términos de producción, donde los materiales se mezclan bajo una nueva lógica de relación con la imagen. En ese sentido, se pierde el límite de los planos: la figura central y la ornamentación se solapan y comunican un nuevo conjunto. A continuación, examinaré cada fanal escogido para un análisis detallado de cada caso.

### *Niño recostado bajo baldaquino*

En el fanal F-29 *Niño Jesús recostado bajo baldaquino* (fig. 1 y 2) se pueden distinguir pequeñas figuritas de papel, posiblemente impre-



Fig. 1. Fanal F-29, *Niño Jesús recostado bajo baldaquino*, Anónimo Quiteño, s. XVIII, Colección Museo La Merced, Santiago de Chile.



Fig. 2. Fanal F-29 (detalle), *Niño Jesús recostado bajo baldaquino*, Anónimo Quiteño, s. XVIII, Colección Museo La Merced, Santiago de Chile.

siones litográficas, sobre un soporte de latón delgado, que se sostienen de pie junto a la figura central del Niño Dios. Se pueden observar cómo pequeños objetos de la cotidianeidad ingresan al fanal, sin importar si el motivo corresponde o no a una imagen religiosa. Pareciera que todos los elementos escogidos, como el mismo baldaquino que asemeja una cunita o camita muy elaborada, son objetos atractivos por cuanto interesantes a los ojos de un niño cualquiera. Este gesto, además, se inscribe en una tradición popular que reafirma en la niñez de Cristo su sentido encarnado, su humanidad por sobre su divinidad.

Si bien el decorado general presenta al Niño recostado sobre una piedra que simula una gruta rodeada de figuras fitomorfas, el baldaquino está bordeado de conchas marinas cónicas grises (posiblemente, lapas pequeñas), y las figuritas de papel sobre latón no representan necesariamente alguna escena bucólica. Muy por el contrario, algunas están sentadas sobre una mesa compartiendo una merienda, tocando instrumentos mu-

<sup>23</sup> SANFUENTES, Olaya, “Una tierna devoción...” opus cit., p. 54.

<sup>24</sup> SANFUENTES, Olaya, Los cambios en el sentido del.. opus cit; p. 21

sicales, o bien parecen representar aristócratas en un paseo de campo. Otras de estas figuritas muestran bestias de ganado y las acompañan animales elaborados en loza de pequeño formato, principalmente palomas. Un elemento particular de este fanal es que el niño Dios se encuentra ataviado con un vestido de encaje tejido a mano y un collar de perlas plásticas. Esta combinación de elementos no representa una jerarquía de objetos que podrían ser considerados dignos de ser presentado a la divinidad (como postula Sanfuentes), más bien representan la transformación de un sentido estético en la relación con Cristo encarnado, un Cristo aprehensible por los sentidos. En ese sentido, la relación con la imagen es la que se transforma: no se trata más de un espacio de sacralidad o de la fundación de lo sagrado (no es una reliquia), sino de un espacio de tránsito afectivo y emocional que se sobrecarga con distintas piezas.

Los materiales del fanal pueden parecer contradictorios: perlas de plástico, restos orgánicos, plástico, papel y latón no se pueden comparar a las joyas de platería fina y los vestidos que se usan para las imágenes de bulto de los templos que fueron manufacturados en la misma época. Ni tampoco se equiparan a las piedras preciosas, esmaltados y metales que se usan para confeccionar relicarios. Estas imágenes pueden leerse bajo la premisa de la inadecuación estética propia del kitsch, según Matei Calinescu, la que se expresa “en objetos cuyas cualidades formales (materiales, forma, tamaño, etc.) son inapropiadas en relación a su contenido cultural o su intención”<sup>25</sup>. No es que el fanal sea por sí mismo un objeto kitsch, sino que la relación entre sus partes tiene un efecto específico, donde el desgaste del plástico de las perlas realza la figura del niño como objeto querido, apreciado, tocable, aproximable.

En general, el kitsch se ha asociado a la falsedad, la repetición, la vulgaridad y la banalidad, pero en el caso de estos objetos religiosos predomina un sentido afectivo y un criterio de belleza que desplaza la necesidad de un original verdadero: el niño Dios es siempre el dios único del monoteísmo y en todos los fanales del Museo La Merced, ese niño Dios corresponde a estatuillas hechas a mano, pintadas a mano, como obras únicas. Se produce un cruce entre la singularidad y especificidad de una

obra única en cohabitación con objetos masivos, reproducibles, replicables.

La relación entre las tallas y las otras imágenes de reproducción masiva permite una composición especial que es particularmente aglutinadora, y en cierta medida, es iconofágica<sup>26</sup>. En su texto *La era de la iconofagia*, Noval Baitello Jr. sostiene, en congruencia con la propuesta de Hans Belting<sup>27</sup>, que las imágenes mantienen una relación con la ausencia de los cuerpos muertos: las imágenes tienden a desafiar y negar la muerte porque se fabricaron para vencerla, como una supervivencia del símbolo ante la ausencia<sup>28</sup>. Ello hace que las imágenes sean fóbicas por naturaleza, y en la era de su reproductibilidad técnica, éstas compiten “por el espacio y por la atención (vale decir, por el tiempo de vida) de las personas”<sup>29</sup>. El fanal como dispositivo complejo atrae otras imágenes a sí mismo y allana la imagen de bulto: allí donde está lleno de volúmenes, materiales y texturas diversas, la cúpula de cristal aleja la mirada para convertir esa multiplicidad en una superficie lisa destinada a alejar el contacto de las imágenes en su interior.

Por eso pueden convivir imágenes impresas en papel con imágenes de bulto: se presentan como en un escenario donde el creyente sólo observa como espectador, se ha detenido todo posible intercambio material o adición al conjunto. Nuestro segundo caso presenta esta cualidad de forma muy evidente.

#### *Niño Dios recostado con flores y animales*

Un caso interesante de este comportamiento iconofágico de la imagen se puede observar en el fanal F-66 *Niño Dios recostado con flores y animales* (fig. 3). Éste se encuentra absolutamente abarrotado de otros objetos, tanto fitomórficos como zoomórficos. El volumen de ellos es tal que tocan la cúpula de cristal, atiborrados hasta el contorno, presionando el límite autoimpuesto de la bóveda límpida que contiene el conjunto.

<sup>26</sup> BAITELLO, Norval, “Las cuatro devoraciones de la iconofagia. Iconofagia y antropofagia en la comunicación y la cultura”, *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N° 2, Sevilla, 2003, pp. 159-168.

<sup>27</sup> Cfr. BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz editores, Buenos Aires, 2007.

<sup>28</sup> BAITELLO, Norval, *La era de la iconofagia. Ensayos de comunicación y cultura*, Arcibel editores, Sevilla, 2008, p. 21.

<sup>29</sup> Idem, p. 18.

<sup>25</sup> CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la...*, opus cit; p. 231.



Fig. 3. Fanal F-66, *Niño Dios recostado con flores y animales*, Anónimo Quiteño, siglo XVIII aprox., Colección Museo La Merced, Santiago de Chile.

En este fanal se advierte una disposición arbitraria e inesperada de objetos, destacando la cantidad de pequeños animales que incluyen una tortuga, un pez, un gato, algunos caballos, patos, perros e incluso una bañerita con un niño en su interior (fig. 4).

Es atractivo el hecho de que el Niño Dios presenta en su mano derecha no un orbe, como se podría esperar de una figura ortodoxa, sino que sostiene un pez dorado de resina al que apunta con su mano izquierda. Este detalle permite vislumbrar que estos objetos no están posicionados en función de un significado ulterior, es decir, no es que el pez esté en lugar de la creación o encarnando un sentido teológico. El hecho de que este pez esté acompañado de un gato (asociado al demonio o a brujas en otros contextos) y una tortuga los presenta como una pura superficie de significantes vaciados: son sólo animales acompañando al niño de manera caprichosa, quizás incluso veleidosa. Los objetos no tienen un significado por sí mismos, sino que es la relación de contigüidad la que permite leerlos bajo una dinámica relacional con la imagen que tiene un cariz kitsch: no es que hayan frutas o plantas por algo en especial, se relacionan entre ellos de manera arbitraria, añadiendo al conjunto lo que está “al alcance de la mano”.

No obstante dicho vaciamiento de sentido, ese pez sobre la mano de Cristo puede a su vez reafirmar un sentido cristiano asociado al símbolo ICTUS, propio del cristianismo primitivo, el que era simbolizado por un pez. Aunque los contextos históricos son radicalmente opuestos (en dicha época el cristianismo era una religión

perseguida), esa posibilidad está abierta a la indeterminación propia de la imagen<sup>30</sup>. Cabe precisar que ese sentido simbólico del pez ocurre en un momento de censura del cristianismo, por lo tanto, el sentido de los símbolos era necesario ante la ausencia e imposibilidad de otras imágenes, especialmente imágenes públicas de culto. No es menor que los iconoclastas del siglo IX recuperaran precisamente ese tipo de simbologías a la vez que despreciaban los íconos y otras imágenes figurativas<sup>31</sup>.

El comportamiento iconofágico del fanal se ve aumentado por este vaciamiento. Sostiene Baitello que la explosión de imágenes produce una inflación de las mismas, perdiéndose su capacidad simbólica, generando en consecuencia una crisis de visibilidad que desemboca en “una rarefacción de su capacidad de apego. Cuando el apego entra en crisis, son necesarias más y más imágenes para alcanzar los mismos efec-



Fig. 4. Detalle del fanal F-66, *Niño Dios recostado con flores y animales*, Anónimo Quiteño, siglo XVIII aprox., Colección Museo La Merced, Santiago de Chile

<sup>30</sup> CASTILLO, Alejandra, *Imagen, cuerpo*, Palinodia, Buenos Aires, 2015, p. 59.

<sup>31</sup> BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009, pp. 193-220.

tos. Lo que se tiene así es una descontrolada reproductibilidad<sup>32</sup>. Esta característica aleja al fanal de los objetos de arte religioso en los que cada elemento representado tiende a referenciar un pasaje bíblico (sea canónico o apócrifo) o la tradición hagiográfica, y lo atrae a un espacio estético donde otros criterios gobiernan el sentido de lo bello y lo venerable.

Cabe destacar que esta contigüidad y coexistencia de imágenes y materiales dispares no presenta una contradicción -así lo afirma la cúpula misma que ordena todo en un solo conjunto. Tal como en las formas populares de devoción, no hay una jerarquía radical de lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo sagrado y lo profano. Tal como ha sostenido Eloísa Martín<sup>33</sup>, este tipo de práctica representa una forma de sacralización, de devoción creativa comprimida bajo sentidos afectivos y estéticos propios del creyente, en este caso, del productor (o productores) del fanal.

#### *Niño recostado bajo arco de flores*

Por efecto del sentido aglutinador e iconofágico del fanal, podemos especular sobre la inserción de otras devociones en estos conjuntos. Un caso particular que otorga un sentido histórico es la añadidura del Sagrado Corazón bajo diversas formas. Esta devoción toma mucha fuerza en el siglo XIX y es protagonista de las transformaciones de un catolicismo que busca reorientar la mirada del sufrimiento de Cristo hacia el amor del resucitado, de un régimen de mirada propiamente empático a un régimen de mirada simpático, donde el sentido pastoral y comunitario serán destacados<sup>34</sup>. Dicha transformación toma precisamente el kitsch religioso como vehículo principal, debido a su sentido pedagógico y a su posibilidad de encarnar las relaciones de la sociedad de masas, constituyendo "esencialmente un sis-

tema estético de comunicación masiva"<sup>35</sup>. El kitsch religioso toma fuerza en un momento de alta competencia denominacional dentro del cristianismo, lo que provoca un giro pastoral dentro del catolicismo, dulcificando la mirada religiosa y apelando a la comunidad de creyentes como niveladora moral<sup>36</sup>. La mirada, entonces, se transforma hacia un sentido simpático: no se busca imitar el ejemplo de Cristo, sino que la imagen mire directamente al devoto, devuelva la mirada, preste atención al lado mortal de la relación y acoja a quien observa. Esta diferencia es muy especial: no es una interpelación a seguir un ejemplo de mortificación, sino que es una invitación al gozo del misterio de la resurrección y de los pecados ya absueltos por el sacrificio de Cristo.

En la colección del Museo La Merced existen varios ejemplares que tienen elementos del Sagrado Corazón de Jesús. Desde intrincados bordados y detentes, hasta pequeñas estampitas recortadas. Un caso de ello es el fanal F-65 *Niño recostado bajo arco floral*, donde el niño Dios lleva puesto un collar hecho de perlas plásticas con un colgante elaborado a partir de un lente quebrado. En ese colgante se puede apreciar un recorte de una estampita (posiblemente una litografía troquelada) de medio cuerpo de un Sagrado Corazón de Jesús acompañado de flores y una medalla de la Virgen de los Rayos (fig. 5).

En este fanal se conjugan varios de los elementos ya enunciados para entender la dinámica kitsch de la imagen. El efecto del lente de aumento tiene una carga doble en términos



Fig. 5. Detalle del fanal F-66, *Niño Dios recostado con flores y animales*, Anónimo Quiteño, siglo XVIII aprox., Colección Museo La Merced, Santiago de Chile

<sup>32</sup> BAITELLO, Norval, *La era de la iconofagia*, opus cit; p.18.

<sup>33</sup> MARTÍN, Eloísa., Aportes al concepto de "religiosidad popular": una revisión de la bibliografía argentina, en Carozzi, J. y Ceriani, C. (coords.), *Ciencias sociales y Religión en América Latina. Perspectivas en debate*. Editorial Biblos y ACSRM, Buenos Aires, 2007, pp.61-86.

<sup>34</sup> Cfr. MORGAN, David, *The sacred heart of Jesus. The visual evolution of a devotion*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008, *passim*.

<sup>35</sup> MOLES, Abraham, Principios y virtudes del kitsch, opus cit; p.52

<sup>36</sup> MORGAN, David, *The embodied eye*, opus cit; pp. 111-136.

emocionales: acerca y magnifica el gesto del Sagrado Corazón, pone literalmente de relieve el corazón de la imagen y genera una circularidad entre el niño y el resucitado: dos caras de una misma persona, principio y fin sin sufrimiento pasional. Así, se exalta el sentido amoroso de la encarnación, donde vida y resurrección se encuentran en un mismo plano para ser contempladas como una misma imagen, simultáneamente. Este fanal colapsa la narrativa sagrada de la historia de Cristo sacrificado, poniendo diversas escenas en un solo tiempo y espacio. Se aprecia, además, que la imagen de la posible estampita muestra un corazón de Jesús que sale del cuerpo y se suspende en radiales, descorporizando las imágenes místicas de Margarita María de Alacoque, y creando una nueva separación cristalina entre los motivos iconográficos.

Estos fanales dan cuenta de una forma de “apropiación creativa” de la imagen de Cristo niño en estos micromundos pletóricos de entidades y ornamentos<sup>37</sup>. Muchas veces interpretado como un niño al que hay que mimar, acariciar y agasajar, las piezas que acompañan esta figura central se vinculan en una cercanía material con la talla central que invitan a recorrer con una mirada curiosa cada espacio de las texturas del fanal.

### Observaciones finales

En este ensayo he intentado profundizar una lectura contemporánea a un grupo de fanales del Museo La Merced, ubicado en Santiago de Chile, haciendo hincapié en las miradas sobre estos objetos. Una recepción contemporánea de los fanales evidencia su sentido kitsch, no

tanto porque lo sean en sí mismos, sino porque operan diversos desplazamientos que permiten una relación “kitschificada” con la imagen del Niño Dios. En este sentido, los fanales abren la posibilidad de una relación religiosa y estética con la imagen, donde el niño es adorado por el mérito de ser Dios encarnado y a quien es necesario agasajar. En la actualidad, estos objetos permiten examinar detenidamente esa transformación donde el objeto deja de ser considerado una pieza de arte y pasa a formar parte de una relación familiar, horizontal y transversal, donde las distinciones de lo sagrado y lo profano no son necesarias.

Finalmente, creo que es necesario enfatizar el comportamiento iconofágico de los fanales, puesto que no parece exclusivo de este tipo de objetos, sino que podría aplicarse a distintas imágenes religiosas que comienzan a abundar en la religiosidad americana durante el mismo período. Por lo mismo, abrir la categoría de kitsch a un vínculo por sobre el objeto permite vislumbrar una dinámica con la imagen, una convivencia que deja entrever el advenimiento de la sociedad del espectáculo tan cara a Guy Debord.

Así como en los fanales se diluye lo sagrado de lo profano, en ellos también se borrarían los límites entre lo religioso y lo estético. La experiencia del fanal es una experiencia nacida en la creencia y abierta a múltiples miradas, indeterminada en sus posibilidades, de la misma manera en que el fanal se exhibe en todos sus contornos: nos invitan a admirarlo en todos sus ángulos, sus esquinas, sus texturas y sus colores. Tocando sin interrumpir, respirando con la imagen misma, dulcificando amorosamente la relación con la imagen.

<sup>37</sup> VARGAS, Emilio. “Materia e idea. El ingreso del fanal al museo”. en: Báez, R. *Fue nuestro gozo cumplido. Fanales de la colección del Museo La Merced*. Ograma, Santiago, 2016, pp. 9-20