



UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

“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 Magíster en Estudios de la Imagen

Emilio Vargas Poblete

Profesora guía: Sandra Accatino

Santiago de Chile, marzo 2019

Índice

Resumen___2

Introducción___3

Capítulo I Fanales

I.1 Escuela Quiteña ___6

I.2 Devoción al Niño Dios en Chile colonial___10

I.3 Aspectos materiales y culturales___16

I.4 Colección del Museo La Merced: Aspectos curatoriales y museográficos___24

Capítulo II Museo

II.1 Acerca del museo___28

II.2 Valor cultural y valor exhibitivo___35

II.3 El espectador y la mirada___41

Capítulo III Lecturas del fanal de la colección del Museo La Merced

III.1 Un micromundo___47

III.2 Aspectos devocionales y estetizantes___52

III.3 Límites: sacro / profano___57

III.4 Condicionamientos institucionales: estandarización y apertura___62

Conclusiones___69

Anexo de imágenes___73

Bibliografía___80

Resumen

Este trabajo tiene como objeto de estudio la colección de fanales del Museo La Merced, se propone determinar la relación entre dicha colección y su espacio expositivo. Los fanales son piezas de factura colonial, sin embargo, la cúpula de cristal y los diferentes elementos que se disponen en la pieza son de diferentes épocas, lo que constituye al fanal como un objeto que está lleno de tensiones y cruces. En este trabajo se parte de lo más general, exponiendo los rasgos más característicos de la Escuela Quiteña y el arte colonial, los marcos devocionales en el Chile colonial. Luego se abordan algunos puntos sobre el museo, como su historia y un acercamiento a reflexiones de carácter más teórico bajo la mirada del pensador Walter Benjamin. En el último capítulo se despliegan varias entradas a la relación fanal-museo, como la miniatura, lo transparente, sacro/profano.

Introducción

Esta investigación tiene como objeto de estudio la colección de fanales del Museo La Merced de Santiago de Chile. Dicho objeto se pone en relación con el vínculo que esta colección tiene con el espacio en donde se sitúa. El desarrollo de este escrito parte de lo más general a lo más particular, para ir avanzando en un desglose que permita entender al fanal en sus diversos contextos. De este modo, este texto se articula en tres capítulos, el primero establece el contexto general de la producción del arte colonial en Sudamérica y su recepción en Chile. El segundo capítulo trata sobre el museo en general, dando a conocer sus antecedentes y los problemas correspondientes a este espacio, en particular, las nociones benjaminianas de valor cultural y valor exhibitivo, en tanto constituyen conceptos que permiten determinar la dinámica de ocultamiento/mostrar que opera en estos espacios con respecto a los remanentes auráticos que, sostenemos, portan los fanales. El tercer capítulo nos acerca más a la serie de perspectivas que se desprenden de la relación fanal - museo. Abordaremos la condición de miniatura de los elementos que constituyen al fanal, el límite entre lo sagrado y lo profano y, finalmente, los condicionamientos de la institución museal sobre sus colecciones, abriendo las perspectivas en relación a otras colecciones, prefigurando el futuro del conjunto del Museo La Merced bajo los lineamientos museográficos.

La premisa que se tiene en cuenta al desarrollar el análisis de nuestro objeto es que su ingreso al museo implica una serie de condicionantes que lo afectan material y

simbólicamente. Es decir, asumimos que el espacio expositivo tiene un efecto sobre sus colecciones, que la exhibición de objetos en un espacio determinado no es neutra, que por el contrario, establece una serie de políticas que afectan la recepción de lo que se exhibe. Esto se ve reflejado en la lectura, mirada y comportamientos del visitante al museo, distinta a la que tiene en la iglesia, que comparte con el Museo La Merced relaciones no solo institucionales, sino también, la exhibición de expresiones visuales devocionales. Esta diferencia se tensiona por una tradición que encauza a cada uno de los espacios con determinadas consecuencias. Dichas consecuencias son parte del análisis que desarrollaremos con respecto al vínculo fanal- museo.

La pieza fanal es compleja, ya que se constituye como un artefacto que reúne en un pequeño espacio diferentes elementos que conforman el conjunto. Esta complejidad no solo es de orden material, sino que también, presenta problemas de determinación temporal, ya que se va constituyendo a lo largo del tiempo y en diferentes geografías. Esta singularidad es vinculada a la complejidad de producción del fanal y su arraigo en diferentes contextos. Las líneas de análisis buscan situar al fanal en una doble estrategia, por un lado se quiere determinar los aspectos que constituyen a la pieza en su complejidad interna, teniendo en cuenta la relación plástica que constituye la composición de la pieza, por otro lado, se quiere lincar al fanal desde una perspectiva más teórica, asumiendo que desde diferentes cuerpos conceptuales se pueden encontrar enfoques que permitan entenderlo en su complejidad.

En el transcurso de esta investigación, el autor comenzó su participación en un proyecto FAIP¹, el cual consiste en relacionar la colección de fanales del Museo Histórico Nacional y La Merced, para lo cual se han realizado análisis materiales de piezas de ambas instituciones. Hasta antes de terminar este trabajo académico, los resultados de dicho proyecto son parciales, pero se han incluido algunas ideas que se desprendieron de esa instancia.

La bibliografía usada para llevar a cabo esta investigación es diversa, no obstante, los cuerpos bibliográficos que priman son relativos a la historia del arte y la teoría del arte. En consecuencia, la manera de abordar nuestro objeto está transida por una reflexión que permita situar al fanal dentro de las líneas que, desde el arte, se abran a las reflexiones sobre la imagen y sus problemáticas, particularmente, la relación que existe entre un artefacto y su espacio de exhibición.

¹ El Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (Faip) está dirigido a los investigadores de la ex Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Dibam.

Su propósito es subvencionar proyectos que conduzcan a la generación de nuevos conocimientos a partir de la valoración de las colecciones patrimoniales que custodia el Ministerio de las Cultura, Artes y Patrimonio y de estudios exteriores orientados a acrecentar y poner en valor el patrimonio cultural y natural del país.

Capítulo I Fanales

I.1 Escuela Quiteña

Las expresiones artísticas del periodo colonial en Latinoamérica son diversas y la gran extensión del territorio americano implicaba una multitud de formas de manifestación que respondían a la inmensa heterogeneidad de culturas precolombinas que habitaban este territorio antes de la llegada de los europeos. Las diferencias culturales en territorio americano eran enormes, existían en el Nuevo Mundo pueblos con un destacado desarrollo escritural, arquitectónico, religioso y político-social; mientras que en algunas zonas las culturas vivían en un estadio que estaba determinado básicamente por la caza y la recolección. Este sentido heteróclito de los niveles civilizatorios de los pueblos precolombinos se hizo patente en la relación que tuvieron con los conquistadores europeos. Los virreinos que se asentaron en este territorio, bajo la taxonomía político-administrativa española, coincidieron con el grado mayor de sofisticación que tenían las culturas prehispánicas. Sus centros eran referentes tradicionales que los españoles aprovecharon, instalándose en ellos y re-significando los símbolos religiosos, que a ojos de los conquistadores aparecieron como idólatras. De esta forma, donde había templos, altares o guacas, se construía una iglesia o se dejaba un elemento significativo como una cruz. Así lo dejaba de manifiesto el primer Concilio Limense de 1552 (Mateos 19). Esta apropiación de los símbolos iba a definir la relación que se desarrollaría a lo largo de los siglos coloniales en América (Gruzinski 91). El entramado de significaciones entre lo español y lo indígena estaría tensionado por el mundo de las imágenes, que respondían a dos paradigmas disímiles, no obstante, ambas culturas tenían en común el compartir patrones conceptuales similares en la medida en que “el arte se consideraba un don divino, el artista era un

mensajero de los dioses. El arte se hacía por y para la religión” (Gallegos 2). Esta concordancia, general, permitió que el dominio español se pudiera asentar y que se mantuviera latente una reivindicación silenciosa por parte del mundo indígena con respecto a las apropiaciones del repertorio cristiano con el panteón precolombino.

Muy tempranamente, en América se generaron escuelas de artífices a lo largo del continente. Dichas escuelas eran fundadas por comunidades religiosas, de ahí que el arte tenga motivos cristianos con fines evangélicos (Gallegos 3). Este sentido catequístico de las expresiones visuales va a determinar no solo las características formales o temáticas de estas obras, sino que, también, su uso, ya que dentro de ese contexto colonial, la empresa conquistadora se encaminaba por dos vías que regía la corona española, a saber, la explotación de materias prima, y la evangelización de los infieles. Esta segunda tarea estaba a cargo de las diferentes órdenes religiosas que llegaron junto con los conquistadores.

La Escuela Quiteña tiene su origen en la Escuela de Artes y Oficios fundada por los frailes franciscanos Jodoco Ricke y Pedro Gosseal en 1535 (Gallegos 3), tan solo un año después de la fundación de la ciudad de Quito. Además de enseñar y fomentar las habilidades vinculadas a la imagería religiosa y la plástica, en la Escuela de Artes y Oficios se enseñaba lectura, gramática, escritura y construcción. Al principio tuvo una fuerte influencia flamenca y española, predominio que durante el siglo XVII se haría cada vez más laxo, hasta alcanzar, hacia la segunda mitad del siglo XVII, un carácter más propio. El gran artista de la escuela en la transición del siglo XVII y XVIII es Nicolás Javier de Goríbar (Quito, 1666 - Quito, hacia 1740), quien fue discípulo de Miguel de Santiago Quito, hacia 1620-1633 – Quito, 1706). Cuando muere Goríbar, la escuela pictórica quiteña

se aleja de los cánones europeos, desarrollando patrones estilísticos propios. Durante el siglo XVIII se destacará un escultor llamado Manuel Chili (Quito, hacia 1720 — Quito, hacia 1796), más conocido por su seudónimo, Caspicara.

En cuanto a la producción de la Escuela Quiteña, esta tenía su precedente en el sistema gremial de la tradición medieval, la cual se relacionaba con el trabajo comunitario indígena, lo que facilitó la emergencia de los talleres en donde participaban un grupo numeroso de artesanos, los que tenían una labor especializada dentro de la totalidad de la obra. En este sistema, una persona se encargaba del tallado en bruto de la madera, otro se encargaba del acabado y de las terminaciones de las extremidades. Durante el siglo XVII se utilizaba frecuentemente el pan de oro bajo la técnica del esgrafiado, que consistía en retirar con estilete la pintura dejando a vista el brillo del metal bajo la pintura. En el siglo XVIII, las imágenes, a través de la técnica de las encarnaciones (Fig. 6.1), se hacen más luminosas y brillantes. Esta técnica consistía en la superposición sobre la madera de una primera capa de cola mezclada con carbonatos que, tras ser finamente pulida, recibía varias capas delgadas de pintura, lo que producía una piel sonrosada en las mejillas, hombros, codos y rodillas, manteniendo un color más pálido en el resto del cuerpo. La última etapa del encarne consistía en pulir el cuerpo con vejiga húmeda de carnero. El resultado de este proceso era una pieza con un brillo característico de la Escuela Quiteña (Gallegos 7). La mayoría de las obras no estaban firmadas, eran piezas que se producían bajo la participación de un conjunto de artesanos anónimos.

En el siglo XVIII, el incremento de la demanda de estas piezas y su exportación a gran escala a diferentes partes de Latinoamérica, favoreció una todavía más radical especialización en sus procesos de producción. A Chile muchas veces llegaban partes de piezas que en el mismo territorio se armaban y se les daba la forma final. Sobre todo llegaban manos y cabezas, las cuales se unían a un armazón hecho en nuestro territorio y se las cubría con atuendos. También llegaban cabezas y figuras sin atributos reconocibles y en Chile se les incorporaba elementos distintivos que hacían a la pieza perteneciente a una determinada advocación (Schenke 21, 22). En relación a los fanales, solo la talla del Niño Dios se encargaba a la Escuela Quiteña. Este llegaba a Chile desprovisto de los elementos que lo acompañan y eran incorporados a la escena en nuestro territorio. La campana de cristal (fanal) es de uso posterior.

La Escuela Quiteña tiene su última vigencia en la tercera década del siglo XIX, cuando Ecuador ya es un país independiente. Tal como hemos señalado, su desarrollo en los cuatro siglos de producción va de una marcada influencia europea hasta un estilo más propio que se identifica con el mundo indígena y mestizo. Según veremos en el siguiente apartado, los Niño Dios que se integraban al conjunto de los fanales son un reflejo de las técnicas establecidas por dicha escuela y alimentaban una necesidad de carácter más íntimo, ya que en el siglo XVIII la producción de la escuela se centra en la vivienda particular más que en las iglesias (Gallegos 6).

I.2 Devoción del Niño Dios en Chile colonial

Decíamos, al terminar el capítulo precedente, que la Escuela Quiteña tuvo un influjo en Chile de gran importancia, pues a lo largo del tiempo este ascendiente se fue haciendo más intenso. Durante el siglo XIX, bajo el proceso general de independencia de Latinoamérica, en el periodo republicano, muchos artífices de Quito migraron a diferentes países del cono sur, entre ellos, Chile. Al respecto, se rescatan dos nombres: Pedro Palacios e Ignacio Jácome (Martínez 22), quienes se asentaron en nuestro país.

La valoración de la influencia de los artífices quiteños ha estado marcada por la discrepancia. La recepción que tuvo el arte de la Escuela Quiteña durante los siglos coloniales en Chile fue amplia, en ese momento se requería de un repertorio de imaginería religiosa y la sensibilidad con respecto a esa producción era favorable. No obstante, en el siglo XIX dicha sensibilidad cambió, ya que las obras del pasado colonial eran asumidas bajo un influjo de carácter ilustrado que tenía como horizonte el progreso y su asimilación estética estaba mediada por el canon de bellas artes.

Es bastante conocida la referencia que la viajera Mary Graham (1785 – 1842) escribe en su *Diario de mi residencia en Chile (1822)*² con respecto a las costumbres del país de esa

² Mary Graham fue una viajera inglesa que en 1822 llega a Chile. Recorre los alrededores de Valparaíso y Santiago, en donde comienza a escribir su diario, en el cual da cuenta de las costumbres que presenció en su estadía, describió la vida pública y privada de la época. De regreso a Inglaterra publica su diario en 1824.

época. En él describe un objeto visto en una casa porteña, que podríamos considerar como un fanal:

En una esquina hay una mesa que exhibe un cofre de vidrio, dentro del cual hay un pequeño niño, un Jesús de cera, de una pulgada de largo, tendido sobre las rodillas de una Virgen, también de cera, rodeados por José, el buey y los burros, todos del mismo material decoradas con musgo y conchas marinas. (Graham 76)

Esta descripción es inmediatamente vinculada con un juicio estético que, en términos generales, hace la viajera inglesa sobre la producción que en Chile decora los salones con respecto a una idea de las bellas artes que ella defiende:

El parecido es en verdad un poco mejor que los retratos de la China, pero son igualmente tiesos y, aunque las vírgenes muestran una dulzura que recuerda a las madonas de antes del Renacimiento, están mal dibujadas y, sobre todo, sus extremidades no están para nada definidas...estimo que no existe en todo Chile un solo pintor nacional o extranjero; me temo que existen asuntos más importantes de que preocuparse que las bellas artes. (Graham 77)

Podemos relacionar estas palabras de Graham con los preceptos de la Academia de Pintura de Chile, que en 1849, en los artículos de su reglamento pone un especial acento en el estudio de los temas de la mitología grecolatina, normando los exámenes que sus estudiantes deben asumir para ascender de grado (de la Maza 23). Asimismo, en el discurso inaugural de su primer director, Alejandro Ciccarelli, realiza un recorrido por la historia de Grecia y Roma adjudicándoles a ambas culturas el patrimonio de la belleza, pues, atribuye al mundo clásico el paradigma de los ideales que generan un canon eterno de belleza, último norte que toda empresa artística debe buscar. En sus palabras, Chile debería ser la nueva Atenas de Sudamérica dada las condiciones del paisaje conformador del temperamento necesario para acercarse a la belleza (de la Maza 29).

Muchos intelectuales de la primera mitad del siglo XIX asumieron la postura de rechazo frente al arte colonial. En sus argumentaciones se puede apreciar que hacen referencia a criterios político-ideológicos, ya que entienden al periodo colonial como expresión de sujeción de Chile con respecto a la metrópoli, como una etapa en donde los hombres solo obedecían al yugo de una esclavitud mal disfrazada que tenía el imperio español con respecto a sus dominios (Acuña 13).

Es complejo determinar el valor exacto de una manifestación artística o artesanal, ya que obedece a un imaginario que responde a necesidades que una cultura exige en un tiempo y espacio determinado. En el siglo XIX, el arte colonial sufre el desprecio por parte de una visión que se circunscribió a una ilustración que tendía a valorar de manera peyorativa al

pasado artístico de Chile, en la medida en que éste representaba un periodo de atraso y oscurantismo. Sin embargo, a pesar de esta baja valoración de la producción del arte colonial, el punto de arranque, incipiente, de una nueva mirada para estas piezas, lo podemos ubicar en el interés que prestó el entonces intendente de la ciudad de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, quien en 1873, organiza la Exposición del Coloniaje, la cual se entendió como contrapunto a los avances de la república que apelaba a los ideales ilustrados. Esta exposición buscaba el contraste entre un pasado chileno bajo la hegemonía de España y los progresos del país de ese entonces. El pasado era percibido como retrasado, material y políticamente. No obstante, esa muestra de piezas coloniales permitió conocer la cultura material del Chile colonial. La línea crítica de la exposición se hizo desde el conocimiento y el acercamiento a las obras del período virreinal.

Podemos situar el origen de la devoción al Niño Dios en san Francisco de Asís, quien en el siglo XIII fomenta la idea del Nacimiento, a él se le atribuye la creación del primer pesebre en el año 1223 en Greccio, Italia. Esta representación se dispuso en una gruta con animales reales y personas que encarnan a las figuras del relato bíblico, no obstante, el culto al Niño Dios surge con fuerza a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII (Cruz 61), es manifestación de las ideas contrarreformistas y en Latinoamérica tuvo un carácter que, desde la devoción, se prestaba de forma muy adecuada al acercamiento a la figura de Cristo, reunía los elementos que configuraban un repertorio de imágenes que acercaban a Jesús a la comunidad, ya que al ser niño lo hacía más cercano. Desde sus inicios este culto tuvo un marcado sentido pedagógico, acorde con las directrices catequísticas. En términos

de representación, el culto al Niño Jesús tuvo muchas variantes, se le puede ver de pie, recostado, sentado (Fig. 1, 3 y 4), con los ojos abiertos o cerrados. También se puede apreciar a un niño recién nacido de pocos días o semanas, aunque en ocasiones se le representa como a un niño más crecido, de dos años.

El Niño en la paz de su sueño anuncia la futura Pasión de Jesús y, en muchos casos, es una reafirmación del Culto al Santísimo Sacramento. Los dolores del Viacrucis están prefigurados en la ensoñación de esta pequeña figura. Así como la imagen de la Virgen con el Niño anuncia la *Pietà*. El mundo protegido del Niño en el fanal contiene un pequeño universo que se complace en las formas sinuosas y suaves. Ese mundo, sin embargo, es tan solo un momento lenitivo que se activa en contraste con los desgarros del último periodo de Jesús en su encarnación. Asimismo, ese pequeño mundo del fanal es también una expresión de una superabundancia que tiene como contexto la fiesta de la natividad en este hemisferio que, al contrario de los países del norte, es un tiempo de abundancia en el que la naturaleza se presentaba como feraz. Recordemos que Chile era un país eminentemente rural y los dones y regalos que se le daban al Niño para las festividades de Navidad, eran elementos que la tierra entregaba en un paisaje muy bondadoso. Las primicias, los primeros frutos de la temporada eran símbolo de agradecimiento y al Niño se le reservaban los mejores frutos que, a modo de ofrenda, satisfacían la necesidad de agradecimiento hacia Él.

Los regalos estaban, entonces, circunscritas al marco de las celebraciones que en Navidad se hacían al Niño. Nueve días antes del nacimiento, el 16 de diciembre, comenzaba la Novena de la Navidad, que consiste en una actividad de preparación familiar para el nacimiento de Jesús, en donde cada día consecutivo se disponen cantos y rezos, que acompañan el proceso del armado del pesebre. En estas festividades, en las que participaba activamente el pueblo, hay un tránsito entre lo público y lo privado que se expresa en la relación de los devotos hacia el al Niño Jesús. Con el transcurrir del tiempo, se da paso a una devoción que se vuelca en el ámbito familiar o de la celda de clausura. La natividad se vivía con devoción y una pasión restringida por la iglesia, que limitaba los desenfrenos que dichas celebraciones conllevaban. Las ofrendas populares tenían como objetivo el acercamiento y la vivencia del encuentro de dos mundos que tiene como eje la Encarnación, el misterio del Dios que se hace carne, que se hizo humano.

I.3 Aspectos materiales y culturales

Los fanales que se encuentran en Chile, particularmente en la colección del Museo La Merced, son productos de la Escuela Quiteña. Ya hablamos de dicha escuela y al respecto, establecimos que en ella había una producción que, de algún modo, estaba serializada, en la medida en que cada artesano desempeñaba un rol particular en la labor de la producción. La obra final es el resultado de una serie encadenada de trabajo.

En términos materiales, el fanal es una pieza de producción colonial que consiste en una talla de madera policromada que representa al Niño Jesús, esta figura está dispuesta en diferentes posiciones. El Niño se encuentra sobre una base de madera, en la mayoría de los casos de forma ovalada, aunque también, hay bases de forma circular. El conjunto está recubierto por una campana de cristal, no obstante, también encontramos fanales de vidrio. Esta campana de cristal cerrada por arriba para resguardar del polvo lo que se cubre con ella, es en estricto rigor un fanal, que sirve para proteger cualquier objeto en su interior. Por ejemplo, en el mundo de la relojería es frecuente encontrar relojes que cuelgan adentro de un fanal. En el contexto de la producción de arte colonial se le llama fanal a la pieza en su totalidad, considerando la parte por el todo. El Niño Jesús está acompañado por un gran número de pequeños elementos que rodean a la pieza central (Fig. 4.1). Las figurillas son de una materialidad heterogénea, las hay de madera, metal, cerámica, vidrio, cera, piedra, plástico, reuniendo materialidades inorgánicas y orgánicas³.

³ Hay un fanal en la colección del Museo La Merced que tiene en su interior un ave disecada reconocida como un colibrí. Esta ave es propia de América y cuenta con más de 300 especies.

Aunque, tal como señalamos, la figura central de los fanales es, en su gran mayoría, de madera policromada, existen algunas de estas figuras hechas de alabastro, una piedra blanca y semi-translúcida que acentúa la blancura del Niño. La pieza principal llegaba a Chile y en este territorio se le acompañaba de los diferentes elementos, que eran ingresados al fanal de forma arbitraria o no sistemática durante el desarrollo del tiempo, tal como revelan las distintas materialidades de las figurillas que rodean a la central. Ellas nos indican que la intervención al fanal era constante a través del tiempo y los objetos de plástico nos revelan que todavía se hacía ingreso de elementos hasta bien entrado el siglo XX. La cúpula de cristal es del siglo XIX y del XX y se importaba, principalmente, desde Francia.

En relación a los aspectos culturales que inciden en la creación del fanal, lo podemos entender dentro del proceso de evangelización que se llevó a cabo en nuestro continente por parte de España, particularmente, en la zona de los Andes Centrales, que es en donde surge el fanal. Bajo el contexto de dominación español, que en el marco de algunas instituciones como la encomienda podía ser extenuante para el mundo indígena, la figura del Niño Jesús es recibida como un símbolo de esperanza para paliar los pesares de esa experiencia traumática (Sanfuentes 169). El Niño Dios, en términos generales, representaba la acogida que, desde la inocencia, amparaba y protegía a los humildes, a los desprotegidos. Se lo asociaba con los mestizos y se lo entendía como a una figura que se sensibilizaba con los padecimientos del pueblo y de los oprimidos. Esta condición se

tensiona en el fanal, ya que la pieza, al tener un carácter más bien suntuario, toma distancia del sentido del Niño Jesús antes expresado, en la medida en que era un objeto que tenía un uso limitado y por lo tanto exhibe valores que se relacionan con lo decorativo y cierto prestigio social.

Los diferentes elementos del fanal se disponen en un escenario que recuerda a nuestros pesebres navideños, los cuales tienen básicamente una narración en donde se presenta al Niño Dios en el momento de su nacimiento, rodeado de personajes, con la Virgen María y san José acompañándolo, junto a pastores y animales. Esta secuencia básica es evocada en el fanal, pero María y san José son reemplazados por diferentes objetos que configuran una escena. El fanal no es un pesebre, pero lo podemos situar como un sucesor y heredero de éste. El esquema representativo en el fanal se transforma en la medida en que diferentes escenarios contienen a nuestro protagonista, cada fanal tienen diferentes líneas temáticas, que transforman las condiciones de la narración, estas mutan desde un paisaje desértico, a uno más feraz, o de la sobriedad de un cojín mullido, hasta un paisaje marino. Estas diferencias estaban dadas por la espontaneidad de la inclusión de objetos, que obedecía al criterio que les brindaba la familia o la persona que estaba a cargo del conjunto.

Cuando a las celebraciones religiosas de la época colonial se le impuso cotas de medida por parte de la Iglesia Católica, las prácticas devocionales asociadas al Niño Dios se volcaron al interior del resguardo de las familias y conventos, asumiendo una relación más

íntima. Tal situación se ve reflejada en el fanal, un objeto protegido que se asocia a la mujer y a los niños (Cruz 39).

La blancura del Niño (Fig. 1.1) puede estar relacionada con los evangelios. En ellos, la ciudad de Jerusalén es representada transparente (Apocalipsis 21:9-27) y la luz es un factor que realza su majestad y la relaciona con la santidad, pues la luz es símbolo del poder de Dios que ilumina al mundo. El Hijo de Dios transmite esa claridad y su representación debe dar cuenta de lo luminoso (Mateo 17:2), de este hecho se desprende la blancura de la representación del Niño Dios. Relacionado con el poder lumínico asociado a Jesucristo, podemos constatar en un gran número de los Niños de los fanales una serie de rayos que se desprenden de su cabeza. Las potencias son representaciones de la Trinidad y consisten en grupos de rayos de luz que en número de tres nacen de la cabeza del Niño en forma de tridente.

Como vemos, los elementos de la figura central del fanal están imbuidos de significados simbólicos inscritos en la doctrina de la Iglesia Católica. Sin embargo, tanto esta figura como el fanal en su totalidad, no solo era una pieza que tenía como fin el inculcar la fe cristiana en tanto objeto devocional, sino que era también, un objeto que estaba inserto dentro de parámetros sociales, que le brindaban un valor de tipo estético. El fanal, en este sentido, es expresión de la devoción y de lo suntuario. Las características de orden simbólico estaban en tensión con una dimensión exhibitiva o especular.

La colección de fanales que alberga el Museo La Merced ofrece una gran variedad de tipologías del Niño Dios. En dicha colección se pueden apreciar múltiples expresiones que tradicionalmente han formalizado los gestos con que se representa al Niño Jesús. Desde el siglo XIII, San Francisco promueve una relación del fiel con el Niño que está marcada por un dialogo más íntimo, acercando a la grey cristiana esta figura. El Niño Dios fue mimado además de adorado (Schenke 84) y si asumimos esta cercana relación podemos pensar en la importancia que han tenido las diferentes formas representacionales, las cuales adquieren sentido en la medida en que las decodificamos, las entendemos.

Las tallas de los fanales que se encuentran en Chile se importaban desde Quito, lugar en donde arribaban los moldes en plomo y grabados desde España, este último lugar era depositario, a su vez, de la importación de Flandes, desde ahí viajaban. Por otra parte, la influencia flamenca era directa debido a los artistas de los Países Bajos que viajaban a España, particularmente a Sevilla (Schenke 84). Las tipologías eran, así, transmitidas por los contactos que se relacionaban bajo un influjo cultural constante. Al respecto, no hay que pensar que este influjo era recibido de forma totalmente pasiva, ya que podemos apreciar que entre los contactos dentro de este esquema de circulación hay variantes. El Niño Dios de pie, por ejemplo, que difunde y perfecciona en España Luis Martínez Montañés (1568-1649), es adaptado en la Escuela Quiteña por Manuel Chili (Caspicara) quien incluye elementos que direccionan su creación al ámbito de las costumbres propias del territorio surandino, permitiendo un proceso de aculturación y mestizaje artístico entre los elementos peninsulares y nativos (Schenke 96)

Las tipologías de los Niños de los fanales las podemos comprender dentro de la tradición retórica, ámbito de una larga data que estudia y clasifica los diferentes pasos e instancias en la expresión discursiva oral y escrita. Esta disciplina comprende no solo lo estrictamente verbal que hay en toda elocución, sino que, también, aborda las maneras que posibilitan el discurso, como disposiciones corporales y el tono de voz. Al respecto, recordemos un pasaje del filósofo y lingüista español cisterciense del siglo XVII, Caramuel: “El alma del discurso es, pues, el gesto, y su eficacia en el vulgo depende más del modo de perorar que del peso de los razonamientos” (Robledo 152). Esta cita hace referencia a los elementos que constituyen el discurso fuera del ámbito estrictamente verbal, aludiendo al énfasis del gesto, pero además nos dice algo que es de suma relevancia para lo que nos interesa, y es que en el contexto de Latinoamérica colonial la mayoría de las personas era analfabeta y su relación con las imágenes era diferente a la de una sociedad letrada. Esto implicaba que el repertorio de signos y símbolos que portaban las imágenes de esa época tenían que ser diáfanos para el espectador.

Dentro de la variedad de posturas y gestos de los Niño Dios de los fanales, podemos enunciar bajo una clasificación general, tres tipologías: Recostado, sedente y de pie (Schenke 100). Veamos cada una de ellas:

1. **Recostado:** Es la encarnación de la más tierna infancia. La figura puede estar con los ojos cerrados, entregado al sueño, o bien, con los ojos abiertos o semiabiertos.

Sus manos están, generalmente, unidas bajo su cabeza o puede estar con los brazos abiertos sosteniendo algún fruto. Esta postura permite que la figura pueda estar recostada sobre uno de sus lados o de espaldas mirando hacia arriba. Esta tipología proviene del pesebre, que, a través del tiempo, se fue independizando, alcanzando protagonismo y desprendiéndose de los elementos que en el Nacimiento acompañaban al Niño.

2. **Sedente:** Esta postura representa la sabiduría, ya que alude al pasaje del Nuevo Testamento en donde el pequeño Jesús se pierde del cuidado de sus padres por tres días en Jerusalén y cuando lo encuentran sus padres lo sorprenden hablando y escuchando a los sabios que se reunían en el templo para discutir asuntos teológicos (San Lucas 2:41-52). En esta representación el Niño se encuentra sentado con su brazo levantado y hace un gesto con sus dedos (dedo índice, medio y pulgar extendido, y dedo anular y meñique flexionados) que indica la señal de alocución. Es interesante resaltar que los artífices de esta tipología han tenido la libertad de transgredir el texto bíblico, ya que éste nos narra que Jesús tenía doce años cuando esto ocurrió, pero la representación nos muestra a un niño de menos edad. Esta representación es conocida como: Niño entre los doctores de la Ley, Niño Jesús sabio o Niño perdido en el templo (Fig. 3.1). En Latinoamérica es llamado Niño Dios Doctorcito o, simplemente, Doctorcito. Fueron las órdenes de Santo Domingo las que promovieron con más fuerza esta tipología a través de sus cofradías.

3. **De pie:** Representa el anticipo a la Gloria de Cristo y su Resurrección. Esta tipología emerge en Italia, tempranamente, en el siglo XIV y posteriormente en Flandes en el siglo XV, de Flandes pasa a España, donde Luis Martínez Montañés, durante la primera mitad del siglo XVII, la difunde dándole un acabado muy realista. La figura del Niño está de pie y en sus manos puede tener elementos como una vara de pastor o una cruz, además, puede tener los brazos extendidos, como con el gesto de querer abrazar, o los brazos más recogidos en su cuerpo. El simbolismo de esta figura prevé la vida pública del Cristo que predica la Palabra y su Resurrección (Schenke 102).

Estas son las tipologías generales del Niño Dios de las cuales se desprenden otras variantes como el Niño de la Espina, la cual representa al pequeño Jesús sosteniendo en sus manos unas espinas con las cuales arma la corona que posteriormente en su Pasión tendría relevancia. Otra variante es el Niño de la Pasión, que imita al Señor de la Paciencia o Cristo Pobre, en donde se muestra una figura, generalmente, sentada con heridas sangrantes, las cuales son un antecedente de su Vía Crucis. Esta figura tiene una mano en su mejilla y las piernas cruzadas. Estas dos últimas tipologías no se encuentran dentro de la colección que posee el Museo La Merced.

1.4 El Fanal Colección del Museo La Merced: Aspectos curatoriales y museográficos

El Museo La Merced es un espacio expositivo que pertenece a la Orden Mercedaria, tiene carácter de espacio privado y no mantiene ninguna relación con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. La orden religiosa fundada en Barcelona en 1218 tiene presencia en Chile desde mediados del siglo XVI. Es durante la segunda mitad del siglo XIX cuando se piensa en habilitar un espacio que exhiba diversos objetos que le son propios a la orden, como objetos litúrgicos, aunque también se incluyen en la exposición piezas que tienen que ver con la ciencia, como objetos paleontológicos y arqueológicos. Este primer espacio reúne tan variados elementos que se configura como gabinete de curiosidades. Este carácter es sintomático en términos institucionales, ya que dichos espacios son un antecedente de los museos modernos. Durante la segunda mitad de la década de 1970 el museo excluyó las piezas de ciencias naturales para centrarse en el arte sacro, se mantiene en esta línea hasta el 3 de marzo de 1991, cuando la institución cierra por doce años. Durante ese periodo se propone reestructurar sus salas. El museo volvió a abrir sus puertas el 23 de octubre del año 2003, presentando una disposición de sus colecciones en una línea de diseño más actual, con una propuesta que es más limpia en términos visuales. La directriz museográfica de la sala del segundo piso que alberga los fanales, data de esa fecha. Sus ventanas se tapiaron y se oscurecieron los ventanales del pasillo para controlar los factores lumínicos.

La colección de fanales del Museo La Merced consta de 79 piezas, de las cuales se exhiben de forma permanente 52 (Fig. 7 y 7.1). Las piezas que se encuentran en exposición están seleccionadas de acuerdo a criterios de conservación, son las piezas que se encuentran en mejor estado en términos materiales. Aunque la mayoría de las adquisiciones de los fanales que integran la colección se llevaron a cabo entre el año 1981 y 1991, han habido incorporaciones posteriores, la última de ellas se efectuó en 2015. Tomando en cuenta el número de obras, la colección mercedaria es la más grande en Chile y una de las más grandes de Latinoamérica. Considerando este criterio cuantitativo, podemos establecer que el gran número de piezas permite observar todas las tipologías existentes del Niño Dios, ya que existen instituciones en Chile que poseen fanales, pero su menor cantidad limita la apreciación tipológica del mismo.

La manera de adquisición de las obras ha sido mayormente por compra, el 90 por ciento, mientras que las donaciones constituyen el 10 por ciento restante. Dentro de la adquisición por compra, el 85 por ciento se ha llevado a cabo por mediación de anticuarios y el 15 por ciento por compra a particulares. El monto que se ha pagado por la compra de las piezas oscila entre los 10.000 y los 45.000 pesos.

Debido a la constitución administrativa del Museo La Merced, esta institución no posee un equipo de conservadores que atienda de forma sistemática y constante a las piezas de las distintas colecciones. Por esta razón, el conjunto de fanales es sometido al trabajo de conservación a medida en que estas obras se disponen a salir en préstamo a otras

instituciones expositivas. La última intervención que se llevó a cabo a los fanales se realizó en el año 2015, año en que se efectuó la exposición “Devoción y gozo. Fanales Museo La Merced” que tuvo como espacio a la Corporación Cultural Casas de Lo Matta. En ese momento se contrató a las conservadoras Cristina Wichmann y Claudia Mejías, que estabilizaron las piezas para que pudieran ser trasladadas de forma óptima. La labor de estabilización consistió en asegurar los diferentes elementos que contiene cada fanal, con el objetivo de que en su traslado no sufrieran ningún daño. Además, en algunos casos, se realizó una reintegración de policromía que presentaba desgaste con riesgo de pérdida. Los criterios que actualmente se privilegian en esta labor de conservación están relacionados con la estabilización de los objetos y no tienen un carácter de intervención que se pueda entender como invasivo. Esto implica que el criterio actual de conservación considera válido dejar que la pieza manifieste el paso del tiempo en ella.

La disposición de los fanales que alberga el Museo La Merced fue diseñada en consideración al conjunto total que se quería exhibir. Las bases que soportan a las piezas fueron confeccionadas según el rango de las medidas estándares de un fanal que comprende los 13 cm. y los 60 cm. de diámetro de base y constituyen una estructura con formas cúbicas de color negro que se montan de forma aleatoria con distintos niveles en dos grandes pirámides. Esto permite que el visitante pueda ver a diferentes alturas y por el anverso y el reverso de cada pieza.

Los criterios museológicos que determinan la museografía de la sala de los fanales están establecidos bajo los parámetros de una primacía de lo visual, ya que la sala se presenta como un espacio que atrae la atención del visitante sobre el conjunto de piezas. Se busca el impacto visual por sobre criterios de orden más narrativos. En consecuencia, en la sala solo se puede constatar la información básica acerca de las piezas: Fecha, procedencia, aspectos materiales y relación con la Navidad.

Los elementos que caracterizan al fanal nos narran una historia que es altamente significativa, ya que nos permiten situar a la obra dentro de parámetros temporales que nos remiten a un contexto determinado. Esta serie de elementos están inscritos en la pieza, pero se activan realmente en la medida en que hacemos una lectura del conjunto de las piezas en su emplazamiento concreto, es decir, en una sala de un museo en particular. Es esta relación la que abordaremos en los capítulos siguientes. Es importante no perder de vista los aspectos constituyentes de la obra cuando nos refiramos a la relación concreta entre el fanal y el espacio expositivo.

Capítulo II Museo

II.1 Acerca del museo

La colección de fanales que tratamos en esta investigación está emplazada en la última sala del segundo piso del Museo La Merced. A su vez, esta institución forma parte de la Red Colonial de Museos (RCM)⁴, la cual comprende a cinco instituciones de Santiago que poseen colecciones coloniales. Entender estas relaciones, de lo más particular a lo más general, nos permite situar a la colección de fanales en un marco con una historia y una tradición. El hecho de que los fanales hayan ingresado al museo es un hecho contingente, ya que nada en su complexión material determina su entrada, tampoco sus marcas culturales exigen su permanencia. Entender algunos de los problemas que manifiesta la institución museo (como la estandarización y apertura de sus colecciones) implica abrir un campo de cuestionamientos que nos permiten acercarnos a las piezas de los fanales, asumiendo que estas piezas tienen un origen que corre en paralelo con el desarrollo del museo, pero que se han mantenido al margen de esta institución hasta hace muy poco tiempo. Al respecto, veremos cómo se ha ido desarrollando el museo en el tiempo y nos abocaremos a algunos de los problemas más relevantes de esta institución.

El museo como institución tiene su origen más remoto en Occidente en la Grecia antigua y se vinculaba a la acumulación de objetos religiosos en los santuarios. Según su etimología clásica, la palabra museo dice relación con el lugar de las musas. Pausanias, en su

⁴ Las instituciones que constituyen la Red Colonial de Museos son: Museo Histórico Nacional, Museo Colonial San Francisco, Museo del Carmen de Maipú, Museo de Arte de la Universidad de los Andes y Museo La Merced.

Descripción de Grecia, se refiere a un pórtico en el ágora de Atenas que era una especie de museo al aire libre, así como de la Pinacoteca de los Propileos, en la Acrópolis (Poulot 10). También, se hace referencia al museo que estaba en Alejandría, en donde se exponían esculturas, aunque más bien, esa institución funcionaba como santuario y centro de investigación. Tenemos en estos ejemplos, espacios que se confundían con otras funciones de orden religioso. Más tarde, en el Renacimiento, en Florencia se da impulso al desarrollo de instituciones expositivas, que se expandirán al resto de Europa durante los siglos XVI y XVIII, incrementando el coleccionismo y asumiendo un papel de mediadores entre los estudiosos y los objetos. En este contexto, es fundamental el papel que jugaron los gabinetes de curiosidades, ya que en estos espacios se albergaban diversos elementos que eran receptados a lo largo del mundo bajo el marco de los descubrimientos geográficos y acercamientos a culturas que tenían su primer contacto con Occidente. Así, objetos como colecciones de insectos, herbarios, fósiles, herramientas, expresiones visuales y textuales, eran acogidos, catalogados y exhibidos. Estos espacios son considerados como los antecedentes de los museos modernos. Las motivaciones de recepción estaban transidas por un interés estético y científico. Además, hay un tránsito de elementos devocionales como reliquias de todo tipo, que llegan a estos gabinetes de curiosidades. Durante el siglo XVIII y XIX estas instituciones fueron declinando y sus colecciones se disgregaron en museos de arte o de historia natural. La noción de espacio público se materializa a fines del siglo XVIII, cuando en la Revolución Francesa se nacionalizan los bienes reales y se abre el Museo del Louvre en 1793. Los museos de esta época tienen como misión el incluir al ciudadano en el ámbito cultural, estas instituciones se abren solo algunos días y en horarios muy restringidos. En el siglo XIX se consolida la actual idea de museo, además de adquirir un marcado carácter nacional (Casabona 62 - 64). Este carácter, se fundamenta en la

integración de un pueblo bajo una identidad común, vale decir, que el museo no solo se plantea como un espacio donde se acopia una serie de objetos con cierto valor, sino que en la institución se aglutina un sentir que reúne tales características que reflejan la identidad de una nación. Los museos responden a estrictas condiciones de autenticidad, calidad y propiedad pública y se organizan con vistas a una regeneración de la memoria cultural (Poulot 34). De esta forma, el museo se erige como el promotor de la identificación nacional y constituyen símbolos de poder de una nación (Freeland 104). Los tesoros resguardados dentro del espacio de dicha institución no solo poseen una valoración estética, sino que devienen en símbolos que adquieren sentido como referentes masivos de identidad nacional. En el siglo XX las instituciones adquieren consciencia de su posición en el entramado de la sociedad, ya que se desarrollan las especialidades administrativas que tienen relación con el funcionamiento de estos espacios. Así, quedan asentados ciertos roles como el de curador, la museología y la museografía. También, las instituciones adquieren un valor dentro de la cultura de masas al ser ejes de flujos de un público que consume las experiencias que le ofrecen los museos.

A partir de la segunda mitad del siglo XX se han dado algunas definiciones del museo por parte del ICOM⁵. Veamos una del año 1951:

La palabra museo designa a todo establecimiento permanente,
administrado desde el interés general con vistas a conservar,
estudiar, poner en valor por medios diversos y esencialmente

⁵ Consejo Internacional de los Museos (ICOM) es un organismo que nace en noviembre de 1946 en París bajo el seno de la UNESCO. Genera grupos de trabajos y desarrolla nomenclaturas de carácter universal para los museos.

exponer para el disfrute y la educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos artísticos, históricos, científicos y técnicos, jardines botánicos y zoológicos, acuarios. (Poulot 12)

En la actualidad, las definiciones del museo obedecen, con algunos matices, a esta definición de 1974, también de ICOM:

El museo es una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público y que lleva a cabo investigaciones que conciernen a los testimonios materiales del hombre y de su entorno, los adquiere, los conserva, los comunica y sobre todo los expone para fines de estudio, educación y disfrute. (Poulot 12)

Cabe notar que no está resaltado un carácter político del museo en cuanto a sus relaciones en términos de geopolítica, sino que estas definiciones se refieren a ciertos estándares que caben dentro de las relaciones que el museo crea con la comunidad, asumiendo una responsabilidad con su medio, estableciéndose que la entrada al museo es un derecho ciudadano. En cuanto a sus funciones, éstas son básicamente tres: Preservar, estudiar y comunicar. (Poulot 16). Estas consideraciones son pertinentes para nuestro estudio, ya que enmarcan en términos globales la inserción del Museo la Merced bajo estándares generales.

Al museo se lo puede entender como una institución que recepta el deseo de unidad de una comunidad y a la vez cristaliza el sentido simbólico de la sociedad, que puede entrar en sintonía con un afán civilizatorio. La grandeza de un museo, en tanto el valor de lo que

contiene, no solo ofrece condiciones que favorecen la unidad de un país, sino que también entra a competir en rangos sociales con el referente con el cual una nación se quiere comparar. Tal es el caso de los ricos industriales estadounidenses, que a fines del siglo XIX, no escatimaban gastos para comprar obras de arte del continente europeo. Este hecho revela la importancia que tienen las obras de arte como agente simbólico para definir el rango cultural en términos de ostentación, así como, también da cuenta de la lógica de competición y cotejo cultural. En este sentido, la unidad de la representación social que ofrece el Museo La Merced está dada por la cohesión de la comunidad católica en busca de referentes visuales que encarnen el sentir religioso que, por cierto, no se agota en ese conjunto de visitantes.

Los museos nacionales son organismos oficiales en donde el Estado ejerce su política cultural, en ellos se conservan y consagran el patrimonio artístico público. El museo no solo reúne un conjunto importante de obras de arte, sino que educa transmitiendo criterios valóricos sobre el arte (Freeland 103). Esto lo saben bien los actores curatoriales que planifican propuestas museográficas y disponen un recorrido posible en la relación del museo con el público. Los museos, en la mayoría de los casos tienen el mayor número de sus piezas de arte almacenadas en depósitos, lo que se exhibe es solo una pequeña parte del patrimonio total de la institución. La decisión de sacar del depósito una colección para su exhibición, determina el planteamiento de la institución frente a lo que pretende transmitir a la comunidad. No solo es relevante la decisión de qué parte de la colección se exhibirá, sino, de qué modo se dispondrá, basada en una propuesta museográfica. Se configura, así, un vínculo educativo en la relación museo-público, en donde se hace presente una noción

de cultura, que en términos de institución nacional, se hace cargo de valores patrios que encarnan un alto grado de simbolismo (Freeland 115). Dicho simbolismo opera como una sumatoria de características básicas y reconocibles por la comunidad, con el riesgo de caer en una idea estereotipada que se establece como cliché condensatorio de una imagen representativa, que puede ser la generalización de un ideal que tiene que ver con una noción dominante. Al respecto, el Museo La Merced otorga valores que, desde el contenido cristiano, se abren a dimensiones que exceden lo devocional, instalando líneas investigativas que tienen como punto de arranque la representación material de un pasado latinoamericano.

Los museos han sido históricamente máquinas subrogadas a las políticas de las representaciones nacionales. En este sentido son aparatos de significación destinados a indexar y restituir continuamente las formas imprecisas de descripción del valor simbólico del hombre y del mundo (Laseca 9). El hecho comunicacional y de apertura de los museos, tiene que articularse con el mercado y con la academia, es en esta triangulación que se entiende el rol del museo en toda su potencialidad. Con respecto a los usos simbólicos y criterios de inclusión que tienen las instituciones, es interesante contrastar la colección de fanales que posee el Museo Histórico Nacional y el Museo La Merced, el primero cuenta con dos fanales, la primera pieza tiene una figura de la Virgen del Carmen con el Niño Jesús en sus brazos, está sobre un montículo con banderas y escarapelas chilenas, la segunda pieza representa a un templete adornado con banderas chilenas en sus torres. Ambas piezas conservan un sentido arraigado con lo nacional-republicano por el orden de las figuras y sus emblemas. Los fanales del Museo La Merced no tienen estos distintivos

nacionales, los diversos elementos que posee aluden al mundo religioso y a los elementos de la naturaleza bajo el signo de la abundancia. Si asumimos que ambas instituciones responden a misiones disímiles, podemos ver que los criterios de inclusión de las piezas son diferentes y son coherentes con el carácter de cada institución.

La colección de fanales que son objeto de nuestra investigación se encuentra en tensión con los problemas que tienen que abordar las instituciones museales. Si tenemos en cuenta que el hecho de la exhibición de objetos es convencional, asumimos que ese constructo tiene una lógica que se abre a diferentes planteamientos teóricos, uno de esos planteamientos dice relación con el vínculo dialéctico que se manifiesta entre el exhibir y el ocultar, eso es lo que veremos en el próximo apartado.

II.2 Valor cultural y valor exhibitivo

En este subcapítulo intentaremos situar al fanal dentro de unas coordenadas que provienen del filósofo judío-alemán, Walter Benjamin (1892 – 1940). Las nociones que ofrece este pensador sirven para determinar las condiciones del arte dentro de un recorrido que va desde lo ritual hasta lo secular, a saber, el valor cultural y el valor exhibitivo. Estos conceptos expresan la posición que ha tenido la producción y mirada sobre el arte bajo una propuesta de corte marxista. Es necesario entender en estas reflexiones al fanal como un elemento que ha devenido en un conjunto (colección) que se exhibe en un espacio determinado.

Las nociones benjaminianas a las que aludiremos tienen su antecedente en los conceptos marxistas de valor de uso y valor de cambio. Marx, en su primer capítulo del primer tomo del *Capital*, trata en extenso el tema del fetichismo de la mercancía. Explica que la mercancía guarda una contradicción interna cuando se sitúa antes de la circulación mercantil, y que luego de pasar por esta dimensión práctica, bajo los parámetros del mercado, esta contradicción se transforma en externa (Marx 32). Hay un sentido fantasmagórico en esta operación, ya que la mercancía tiene una doble dimensión, antes de entrar al mercado es “valor de uso”, el cual se corresponde con el conjunto de propiedades “naturales” que se manifiestan en la utilidad de dicha mercancía. Luego, la mercancía se ofrece en el mercado bajo la determinación del “valor de cambio”, el cual le asigna a la mercancía un precio, un costo que es expresado en una cifra. En este último

caso, la mercancía se exhibe como un producto que entra en la lógica del mercado con una determinación dada por las normas que rigen un contexto en particular. En este sentido, los diferentes productos dispuestos “encubren” el desarrollo que hay detrás de la fabricación de dicho objeto, ocultando, de esta manera, el trabajo o la cadena de trabajo que se necesitó para la producción de dicha mercancía.

La operación de equivalencia entre las nociones marxistas y las benjaminianas quedan de la siguiente forma: Valor de uso = valor cultural; valor de cambio = valor exhibitivo (Monteleone 70). Por cierto que este esquema es problemático, ya que las ideas de Benjamin, exceden el texto marxista en la medida que aborda un problema a partir de Marx, pero que éste no desarrolla en su obra. Expliquemos ahora lo que fundamenta esta equivalencia. El valor cultural tiene que ver con la “irrepetibilidad” asignada a un objeto o a una experiencia, en la medida que esta experiencia u objeto se nos presenta “como una aparición irrepetible de una lejanía por muy cercana que ésta pueda hallarse” (Benjamin 16). Al respecto, Benjamin inserta estos conceptos en una línea de tiempo en donde en primera instancia es preponderante la función ritual, que a su vez tiene dos fases, primero, lo mágico; segundo, lo religioso, en el sentido de un derrotero antropológico que transcurre en una línea de cambio desde lo mágico-animístico, a lo religioso en la medida en que se institucionaliza un sentir trascendente o espiritual. Esto deviene finalmente en el ritual secularizado. La obra de arte “auténtica” se funda teológicamente (Benjamin 18). El concepto que articula estas operaciones es el de aura. La destrucción del aura es la liberación del objeto de su envoltorio, es el hacer consciente que esa obra se ha

“desritualizado”, esto ocurre en una mirada retrospectiva que tiene consecuencias axiológicas para ese objeto o esa experiencia. Por ejemplo, una estatua de la diosa Venus para los griegos era un objeto de culto, pero para los Padres de la Iglesia, era un infausto ídolo (Benjamin 17). Este cambio, hace que una representación de Venus, que era venerada en su contexto original, haya pasado a ser un objeto pagano o un objeto que impone distancia para nosotros en la medida en que se nos diluye su sentido ritual, y solo nos queda la dimensión estética de dicho objeto. En este sentido, es el museo el que resguarda y administra ese objeto en tanto es patrimonial, lo que quiere decir que se le adosan nuevas lecturas que le dan un sentido diferente al señalado bajo su contexto original. El ejemplo antes señalado nos indica que la “irrepetibilidad” de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de la tradición.

Pero ¿Qué es el ritual secularizado? Una especie de pervivencia, una insistencia que se apropia del objeto en un marco en el que debería estar el objeto en su desnudez desauratizada. El espacio más patente de esta circunstancia podría ser el museo, ya que es en ese espacio en donde se exponen, se muestran los objetos desprovistos de su contexto de origen, desarraigados. En el museo se estandarizan las piezas que forman parte de sus colecciones aplicándoles criterios que tienden a unir elementos que afuera del espacio museo no estarían determinados por la unión que les brinda el hecho de ser parte de una colección. Pero ¿por qué pervive el rito? Es necesario entender que el espacio del museo no es neutro en términos simbólicos. Los espacios de exhibición no solo constituyen la conjunción de ciertas ideologías (nacionales, políticas, elitistas, etc.), sino que cada

exposición se enmarca dentro de un movimiento volitivo en donde hay acuerdos y criterios que se expresan en las condiciones que tiene cada exposición. El rito pervive en la medida en que muta, transformándose en un movimiento que puede alejarse de las instituciones que tradicionalmente manifiestan un compromiso por el patrimonio de un conjunto de rituales que asociamos a la religión asentada en una cultura determinada. En este alejarse los museos pueden, de alguna forma, sustituir una función ritual, que ahora se expande, se democratiza y, finalmente, se encuentra con las coordenadas de la cultura de masas, la cual invita a un sujeto colectivo a ser el receptor de una experiencia, en donde se colectiviza un sentir que media entre el objeto de mi experiencia y el individuo.

Al respecto, el Museo La Merced mantiene un carácter religioso, ya que pertenece a la Orden Mercedaria de Chile, pero cumple una función que mantiene cierto equilibrio con dos aspectos, en términos generales, que son el culto-religioso y el estético-exhibitivo. El primero de ellos tiene que ver no tan solo con la administración de dicho espacio, responsabilidad de la Orden Mercedaria, sino también, con un carácter temático o de contenido, ya que en general, es un museo de arte colonial y su emplazamiento fue el antiguo convento de la orden. Muchas de las obras que alberga el museo son de arte sacro, en donde la figura de Jesús y la de María se reiteran con diferentes variantes. Ya sean piezas volumétricas o pinturas, éstas tienen mucha semejanza con las esculturas y las pinturas que están dispuestas en la Basílica de La Merced, a un costado del museo. Mientras, en el espacio de la basílica las obras exigen una distancia que tiene que ver con el rito religioso, las obras del museo no hacen tal exigencia, o al menos no del mismo modo.

Benjamin asocia la pérdida del aura con condiciones históricas que son sensibles a las tecnologías que la modernidad mantiene como hitos (grabados, fotografía, cine). La reproducción técnica supone no solo el mecanismo por el cual se puede repetir, en teoría, hasta el infinito una imagen, sino también, implica que esa repetición provoca una cercanía excesiva que se desentiende del misterio del ritual, el que se ve afectado en el momento de su pérdida como algo que siempre estuvo ahí, pero que solo se constata una vez sucedida la pérdida.

¿Cómo se posiciona la colección de fanales en los términos benjaminianos? Primero hay que establecer que la colección de fanales está desarraigada de su contexto de origen (casas particulares y celdas de convento) y su emplazamiento en el museo “redirige” su sentido que era prioritariamente cultural hacia un ámbito más exhibitivo. No obstante, los fanales son piezas que se fueron constituyendo con el tiempo y que en ese proceso de complexión mantuvo lazos no solo con un ámbito cultural asociado a un rito católico, sino que también, albergan desde sus orígenes una dimensión especular, que exige el ser mirado, se predispone para la observación, condicionada materialmente en su visibilidad de 360 grados. Así, todo el contenido del fanal es visible.

La colección de fanales del Museo La Merced constituye un límite entre lo estético-exhibitivo, y lo ritual-religioso, ya que todavía alberga rasgos de una dimensión que podríamos llamar devocional, en la medida en que no se desprende del todo de sus señales que apelan al rito. El aura benjaminiana se debilita, muta, pero no desaparece,

más bien se desplaza adquiriendo nuevas estrategias que no están supeditadas al rito, ni mágico ni religioso. El aura se hace secular y en el museo se despliega con otras coordenadas, no bajo el amparo de lo arcano. Esta condición determina la actitud y disposición del visitante al museo, que es diferente al feligrés que asiste a la iglesia. Esta diferencia, finalmente, la encontramos sensibilizada en la noción de mirada que tiene el sujeto que se relaciona con las colecciones de un espacio expositivo, dicha noción es la que trataremos en el siguiente subcapítulo.

II.3 El espectador y la mirada

Como tratamos en el subcapítulo anterior, el aura es una noción difícil de desentrañar, en donde hay elementos que aparentemente funcionan como un oxímoron, ya que se advierte una lejanía que se nos presenta como cercana. Se nos hace patente en un espacio bajo un entramado singular en donde vemos algo que está mediado por la distancia. Esta operación se nos ofrece bajo una mirada obrada por el tiempo. La mirada es el órgano que se dispone entre el sujeto y su acontecer. Entenderemos que la mirada es una noción que se encarna en un sujeto concreto que la lleva a cabo y, en particular, ese sujeto mira algo que está dispuesto ante sus ojos de una forma deliberada. Esa figura que mira es el espectador, que tiene una emergencia en un momento del siglo XX bajo la cultura de masas. El espectador mira de una forma especial y nace bajo un conjunto de apreciaciones institucionales. Veremos cómo el visitante del museo se desarrolla y enfoca su mirada.

Los primeros trabajos que intentaban sistematizar la relación entre el espectador y el museo, se dan a partir de las décadas del 20 y del 30 del siglo XX en Estados Unidos. Estos estudios tenían una marcada línea cuantitativa, ya que se medía, básicamente, el tiempo que cada visitante empleaba desde que entraba al museo hasta que salía, se contabilizaba también a cuántas salas entraba dentro del recinto, qué número de obras veía y cuánto tiempo le dedicaba a cada obra (Contreras 32). A mediados del siglo XX se continúan realizando trabajos que dan cuenta de los espectadores de museos en Estados Unidos y Europa, los cuales mantienen un carácter estadístico y demográfico, estableciendo qué

tipo de personas asisten a exposiciones determinadas, cuál es la procedencia de ese público y su desarrollo a través del tiempo.

A finales de la década de los 60 y principios de los 70, se consolidan los estudios de público. Los cuestionarios elaborados y la acumulación de estadísticas sobre el comportamiento del visitante, se ven enriquecidos con nuevos criterios que provienen de diversas disciplinas de las ciencias sociales, como la sociología, la antropología, las comunicaciones y la psicología (Contreras 33). A partir de la década de los 70, los museos comienzan a poner hincapié en los estudios de sus audiencias debido a que se considera al museo como un lugar de aprendizaje, que requiere por lo tanto, un control de los métodos y recursos que la institución posee (o necesita) con respecto a los visitantes. De este modo, se crean en instituciones nacionales vinculadas a los museos para investigar variables que componen los públicos como: Demografía, psicología (satisfacción), utilización de servicios, hábitos de consumo cultural, entre otros (Contreras 33).

En Chile, los estudios de audiencias se inician en los años 90. El Museo Precolombino fue pionero en este ámbito al presentar un estudio en torno a la exposición “Colores de América” (1992), determinando variables que tenían relación con datos sobre sexo, nivel educacional, edad y aspectos más subjetivos en torno a la relación entre el público y la exposición que visitaron. Los resultados de esta experiencia los condujo a modificar la museografía de las exposiciones que siguieron. Durante el año 2000 la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), se preocupó de captar datos mediante

organismos que administraran información sobre los visitantes, como el Registro de Museos de Chile (RMC)⁶, encargada de cómo el conocimiento del visitante influye en estrategias de fidelización de públicos.

Tal como se puede apreciar, en los últimos años la institucionalidad cultural de nuestro país ha abordado la importancia de las audiencias con un sentido profesional. Las estadísticas y resultados de diversos estudios son importantes en la medida en que permiten generación de políticas públicas más efectivas para el incentivo de la población que nunca ha ido al museo o que es un visitante poco frecuente, además de consolidar a un sector de la comunidad que es asidua a dichos espacios.

Esto tiene directas implicancias con las políticas que cada museo aplica con fines a su relación con la comunidad. Podemos constatar que hay un cambio entre el antiguo museo y las nuevas directrices de una renovada museología, como ejemplo, antes el museo era considerado como fin, mientras que ahora el museo es un medio con un método para ejecutar procedimientos que permiten conseguir el objetivo del desarrollo de la comunidad y su patrimonio (Contreras 29). En este sentido, el espectador está abierto ante un espacio expositivo que, manteniendo el sentido educacional e informativo, busca, también, provocar la interpretación, entendida esta como una apelación a un rasgo de la personalidad o la experiencia del visitante.

⁶ El Registro de Museos de Chile (RMC) es la plataforma virtual de los museos de Chile, que cuenta con un directorio en línea de todas las entidades museales del país, con sus características y servicios más relevantes. Se funda en el año 2015.

En esta línea, nos podemos preguntar ¿Dónde se sitúa el espectador? El espectador se mantiene como sujeto frente a un conjunto articulado, cuidadosamente establecido y con directrices que proponen un enfoque en donde el visitante se posiciona, pero ¿Qué tan libre es el visitante que está frente a la propuesta del museo? La experiencia que se le ofrece puede ser tan abierta como las líneas desde donde se arma la *misión* del museo que abriga su experiencia. El visitante puede, efectivamente, sobrepasar ese montaje y plantearse nuevas interrogantes que entiendan la propuesta de la exhibición, interrogándola desde otros lineamientos. Siguiendo con la reflexión, Rancière, en *El espectador emancipado*, sostiene que la figura del sujeto que mira mantiene una distancia entre él y lo que mira. Esa distancia está marcada por una condición epistemológica, ya que el sujeto que mira no puede advertir el “tras bambalinas”, no conoce el proceso del artificio que contempla, ya que se deja consumir por un espectáculo que lo mantiene ignorante frente a un entramado deliberadamente construido. Mirar es lo contrario de conocer (10). Por cierto que esto puede tener matices, los cuales revelan a un espectador que se relaciona y, también, propone una lectura no inocente frente a lo que ve.

Hablamos del espectador como un sujeto abstracto que mira algo, pero en la práctica, ese sujeto siempre mira algo concreto y ese algo tiene un conjunto de características de orden formal que interpela al espectador. Ese conjunto de elementos están dispuestos de una manera determinada y esa disposición se mantiene en una posición de conquista sobre la atracción del sujeto que mira. Las obras exhiben estrategias de seducción, se plantean en un punto sugestivo. Los recursos plásticos de una obra que plantean una teatralidad está

sujeta al modo de seducción que interpela al visitante, mientras que cuando las figuras están dispuestas de tal manera que no ofrecen una acción están ignorando al sujeto que mira. Entonces, la mirada es sensible a los recursos que, formalmente, le ofrece la obra. Podemos contraponer el ensimismamiento de la obra y la acción que se da en términos expresivos (Fried 132-133). Ante esto, concretamente el conjunto de piezas de fanales del Museo La Merced se plantea como altamente sugerente frente a la atención que le exige al espectador, exponiendo estrategias para captar su mirada, bajo el marco de una concepción dramática que se erige como un medio para llegar a un fin. El visitante de la sala de los fanales puede sentirse observado por el conjunto de los innumerables ojos abiertos de los pequeños Niño Dios, puede perderse en los detalles de todos los pliegues y recovecos de las telas, los frutos en ramajes sinuosos y recorrer en círculo todos los detalles que buscan seducirlo. El conjunto de los fanales está dispuesto para entretener la mirada. La teatralidad es la cercanía con el espectador y la anti-teatralidad de las obras tratan al espectador como si no existiese (Fried 21). En este sentido, podemos distinguir entre una mirada lejana sobre los fanales, la cual se atosiga con el impacto del conjunto y su disposición, y una mirada cercana, la cual ve un mundo dentro de la cápsula que no está en el conjunto.

Existen varios tipos de mirada, ya que la mirada no es una noción unívoca que se pueda aplicar universalmente a elementos que se disponen indistintamente. La mirada siempre está en relación con un espacio concreto y ese espacio no se agota en el perímetro físico, sino que se abre a múltiples significados según su determinación simbólica. En este

sentido, existen espacios marcados por la política, por la academia, por lo devocional, etc. y cada espacio mantiene relaciones con ese acervo simbólico que va a exigir un tipo de mirada. Estos elementos son susceptibles de cambio, ya que un espacio que se determinó como eminentemente político, puede mutar a otro sentido en cuanto a su preeminencia. Así, la mirada se va adecuando a estos cambios y se constituye como un modo determinado de ver.

La mirada se sensibiliza con su medio, y es así que, existen perspectivas y puntos de partida en donde se aloja y se proyecta la mirada. Por ejemplo, hay una mirada disciplinar con respecto a las obras de arte que exponen los museos, esta mirada disciplinar puede asumir la perspectiva de la historia del arte, la cual le da sustento e ilumina al objeto expuesto. Existe, también, la mirada política, que podría ser el enfoque patrimonial que determina el valor del objeto y la relación más adecuada que debería tener esa obra con el medio, es la administración de la obra y la comunidad. Podemos mencionar, también, la mirada institucional, que es el museo, en donde se ensambla y se constituye el montaje de la puesta en exhibición de dichas piezas.

Capítulo III Lecturas del fanal de la colección del Museo La Merced

III.I Un Micromundo

En el capítulo precedente, intentamos abordar al fanal en sus coordenadas generales, para ello nos abocamos a aspectos institucionales, como el museo, y a las nociones benjaminianas como puntos referenciales que abrían perspectivas para intentar aproximarnos al objeto en sí. En este capítulo daremos un paso más en nuestras reflexiones y, para ello, analizaremos aspectos que configuran a la pieza fanal, aludiendo a sus componentes y a las relaciones que componen su singularidad.

En los fanales, el Niño Jesús es la figura central. Junto a Él, se encuentran dispersas múltiples piezas que componen una escena. Estas pequeñas figuras parecen configurar un espacio que le da un tema a cada fanal, intentan situar al Niño Dios en un pequeño ambiente bajo el perímetro de la campana de cristal. Los elementos que acompañan al Niño son de diversas materialidades, están dispuestos en diferentes esquemas espaciales, son todos distintos, pero tienen algo en común, y es que son de tamaño diminuto. Esta condición tiene una serie de implicancias que obedecen a la constitución misma de la pieza y de su contexto. Una de esas implicancias es que al ser de pequeño tamaño, el conjunto es abarcable por la mirada en general. Esta se desplaza por un recorrido cautivante sobre la pieza, la mirada recorre los múltiples detalles de cada fanal, se pierde en ese recorrido, va descubriendo y separando cada pequeña forma del conjunto, se acerca y abre cada elemento, también se desliza, alejándose para ver nuevamente el

conjunto que es abarcable. No ocurre lo mismo, por ejemplo, con una catedral, en donde el punto de vista siempre se está “perdiendo” de algún aspecto de la estructura dada sus dimensiones. El fanal es abarcable como pieza, pero sin duda, no ocurre lo mismo con el conjunto en donde están dispuestas estas piezas en el Museo La Merced, ya que la propuesta museográfica de dicha institución invita a recorrer circularmente al conjunto de fanales y no se logra nunca ver todo el conjunto desde una sola perspectiva. Entonces, dicha museografía está en tensión entre la individualidad de cada pieza con respecto al conjunto.

El hecho de que cada fanal contenga diminutas piezas y teniendo en cuenta que gran parte de estas piezas se encontraban en celda de monjas de clausura, podemos pensar que el tamaño se abre al juego (Silvestre 9), se presta para una dimensión lúdica. El juego invita a la manipulación (se ejerza esta de forma real o imaginaria). Un niño no juega con un auto de “verdad”, sino que lo hace con un auto pequeño que intenta ser la réplica de ese auto que utilizan los adultos, lo mismo podemos decir de las muñecas o las casa de muñecas. Es en la medida en que estas réplicas se encojen hasta alcanzar un tamaño manipulable, que se transforman en juguetes, se abren a la dimensión lúdica ya que replican al mundo, pero no son el mundo, son representaciones alusivas. Con respecto a esta idea, el juguete es tal, también, porque es abarcable, ya no solo por la mirada, sino también en su relación física a través de lo táctil. En otras palabras, es controlable, ya que lo puedo disponer, hay una libertad de disposición. Esta dinámica solo se interrumpe cuando el fanal hace ingreso al museo, es en ese momento cuando se “congela” la pieza,

ya que se la resguarda para que los elementos que la constituyen se mantengan tal cual como fue adquirida por la institución. Esa administración de las figuras pequeñas por los propietarios en su contexto de origen implica libertad, juego y control, estas nociones están establecidas, en buena medida, por el tamaño de las figuras, si no fuera de este modo, las intervenciones serían más restringidas, o de otro orden. Lo pequeño del tamaño del conjunto hace permisiva su disposición y ésta recurre a un imaginario que es dinámico. El caso de la cerámica perfumada de las monjas clarisas es relevante para aludir al vínculo entre lo sagrado y lo humano. Ellas desarrollaron una serie de pequeñas vasijas de arcilla durante los siglos XVII al XIX. Tienen como características más relevantes el que son muy pequeñas y son perfumadas. Al respecto, debemos indicar que uno de los fanales posee siete de estas cerámicas perfumadas, las cuales rodean al Niño y se encuentran dispuestas en la base de la pieza, son diminutos objetos que representan canteros, vasijas y copas. Miden, en promedio, medio centímetro de altura y están decoradas con colores verde, rojo y dorados, con un fondo color marrón.

En nuestro país la producción tradicional de estas cerámicas se perdió en 1898 con la muerte de Sor María del Carmen de la Encarnación Jofré. Su producción más antigua se logra datar en 200 años aproximadamente (Olea 3). Sin embargo, hay continuidad en la elaboración de estas lozas en la medida en que investigadoras como Paz Olea, también asesoradas por un equipo técnico, desde fines del siglo XX, han podido rescatar los secretos de esta producción en Chile (Olea 5-8) (Fig. 1). Lo que nos interesa acá es rescatar ciertos elementos de las cerámicas de las monjas clarisas en la medida en que sus

artesanías dan cuenta de la miniaturización del mundo. Esto es relevante en la medida que asumimos que esa pequeñez tiene relación con el ofrendar. Este sentido religioso se activa, en este caso, ya que la ofrenda al hacerse pequeña rompe con la dinámica funcional del objeto. Un cántaro de medio centímetro de alto no puede ser usado en un contexto cotidiano dado su tamaño. Al hacerse diminuto se “desfuncionaliza”, ya no sirve para los fines de orden práctico. Tomando distancia de ese orden práctico es que se abre a un ámbito que no es funcional-cotidiano, sino que adquiere un sentido devocional y su existencia se entrega a esa devoción que la conecta a lo religioso.

Lo mismo que sostenemos con respecto a la cerámica de las monjas clarisas, lo podemos atribuir a todas las figuras de pequeñas dimensiones que albergan los fanales, ya que en el conjunto de piezas podemos ver numerosos elementos que aluden y son representación de cosas que reconocemos como parte de nuestro mundo cotidiano: botellas, peines, animales, árboles, camas, etc. Todas son cosas que reconocemos, pero al estar en esa escala adquieren otro significado, se alejan del uso, se vuelven inútiles al sentido práctico. Estos elementos adosados al conjunto fanal pueden adquirir otro sentido al estar junto al Niño Jesús, nosotros no las podemos usar, pero el Niño tal vez sí.

La ofrenda es un gesto de profundo respeto en donde se regala algo con desprendimiento, se vuelca un deseo positivo hacia otro. “A mis amados les dejo las cosas pequeñas; las cosas grandes son para todos” decía el poeta bengalí, Tagore (178), al parecer, en lo pequeño se oculta algo, que es misterioso y que esconde un valor. Tal vez ese valor velado

de las cosas pequeñas tiene esa fascinación en nosotros, ya que se inscribe en una tradición en donde se conecta el macromundo con el micromundo, en donde lo primero, es el mundo entero, el universo; y lo segundo, somos nosotros, los seres humanos. En la Antigüedad y luego, en la Edad Media, hasta llegar a la modernidad, persiste la idea de relacionar lo grande con lo pequeño. La idea de *Anima mundi* de Platón, tenía relación con entender que en el cosmos se abrigaba una proporción de tal manera en que las cosas estaban interrelacionadas, había una correspondencia que armonizaba todo, una organización, de ahí que el término griego para la totalidad del mundo fuera “cosmos”, o sea, un orden. Para los arquitectos de la Catedral de Chartres estaba claro que el macrocosmos se correspondía con el microcosmos, es decir, la relación entre mundo y hombre, una idea que derivaba de Macrobio (pensador romano del siglo IV d/C) que planteaba que el mundo puede verse como un gran hombre y el hombre como un pequeño mundo (Beonio 40). De esta manera, se afianzan las correspondencias que conectan lo grande con lo pequeño.

Podemos entender al fanal como un mundo en miniatura, en el que existen elementos que configuran una puesta en escena. El hecho de que el fanal esté diseñado en escala diminuta, nos abre a perspectivas de un orden que tiene que ver con lo lúdico, la ofrenda y, finalmente, con lo religioso. La campana de cristal que demarca un límite, viene a restringir la entrada a ese pequeño mundo, pero a la vez tiene el sentido de mostrarse. La pieza, en ese sentido, es autómata, pero contempla la posibilidad abierta de un mostrarse. Es un pequeño mundo que se nos da a nuestro mirar.

III.2 Aspectos devocionales y estetizantes

El fanal como objeto en sí, alberga y contiene una multitud de aspectos desde los cuales se lo puede abarcar y entender. Aludiendo a su contexto originario, que ya lo hemos mencionado: celda de monjas y vivienda particular, podemos advertir que se encuentra arraigado en dos perspectivas que le son pertinentes, por una parte, el sentido devocional y, por otra, la dimensión estética. Ambos aspectos entran en conflicto debido al hecho del ingreso del fanal al espacio del museo. Es en la entrada al museo en donde se conjugan ambas dimensiones y se visibilizan elementos que se tensionan. Esos elementos son los que relevaremos en este apartado. Primero, nos detendremos en la dimensión devocional y ritual del fanal, luego abordaremos lo estetizante que puede haber en las piezas, y finalmente, desarrollaremos la tensión de ambos aspectos dentro de la institución museo.

Dentro del conjunto del fanal, podemos constatar una gran cantidad de elementos que remiten a diferentes aspectos, tanto devocionales, dentro de un campo religioso, particularmente del católico, como elementos que remiten a la fecundidad de un territorio determinado. En ambos casos, nos encontramos frente a símbolos, los cuales son la manifestación y testimonio de la relación entre el ser humano y su entorno. En este sentido, el símbolo se establece como la mediación entre el ser humano y el mundo (Moreno 4). El habitante de una cultura no se relaciona desnudamente con la realidad, sino que antepone una serie de elementos que constituyen dicha relación. El mundo se establece como tal en la medida en que lo aprehendo y lo constituyo mediante ritos, los

cuales tienen la doble función de visibilizar el entorno y delimitar mi posición frente al medio. La importancia del rito queda de manifiesto en el asentamiento de una posición del sujeto que, constantemente, renueva su relación frente al mundo, configurándolo.

El mito es la forma primordial que tiene el ser humano para darse un lugar en el mundo. Por medio del mito, se establece una articulación entre dos dimensiones, que podemos establecer, esquemáticamente, en un mundo sensible y un más allá, humano y divino. Estas dos dimensiones están mediadas por el mito que se instituye mediante el rito. Al respecto, el profesor Jaime Moreno establece dos tipos de objetivación del mito: una de primero y otra de segundo grado. La primera se desarrolla en cercanía psicológica con la experiencia vivida, tiene componentes altamente emotivos dada la dependencia experiencial del sujeto. Su expresión más recurrente es el símbolo potenciado, la metáfora. La segunda, tiene lugar en la lejanía psicológica de la experiencia. En donde el lenguaje se hace más reflexivo, conceptual y frío. Se articula en definiciones y juicios fundamentados (Moreno 6). Estas dos esquematizaciones nos son de utilidad para diferenciar dos ámbitos con respecto al fanal. En la primera, podríamos situar al sujeto que se relaciona con el fanal de forma tal que predomina la dimensión devocional, en la segunda, podemos advertir una relación que, se sitúa desde el análisis, por ejemplo, este trabajo de investigación acerca de los fanales, que se acerca a ellos bajo un aparato crítico - teórico.

El aspecto devocional que podemos adjudicarle al fanal, está inscrito bajo el amparo religioso de este. Recordemos que la figura central es la representación del Niño Jesús, esta figura es la más preponderante en el conjunto. Cuando el fanal hace ingreso a una colección de un museo, esta noción devocional queda fracturada al tensionarse con otros elementos que se inscriben en la tradición moderna del museo. La diferenciación básica entre un feligrés y un visitante al museo queda de manifiesto al instituirse una predisposición diferente entre ambas figuras. El fanal nunca pierde del todo su sentido religioso, pero es matizado con elementos que son de un orden más bien estetizante bajo el espacio de un recinto expositivo. El fanal que está dentro de un museo exige ser visto, se nos presenta dispuesto para recibir la mirada. En esa disposición, realiza una exigencia que se abre dentro de las posibilidades axiológicas, desbordando el ámbito religioso, el cual queda supeditado al contexto como dato complementario dentro de la información que ofrece el espacio expositivo.

La determinación estética que sufre el fanal, está dada por una articulación que desplaza la categorización moderna de dicha disciplina, ya que el fanal obedece a una sujeción que nunca pierde del todo con respecto a su matriz religiosa. Si establecemos que la estética moderna se constituye como un dominio que se aleja de las determinaciones asociativas por parte de la ética y el poder religioso, resulta que esa independencia o autonomía del arte no se ve reflejada en la pieza del fanal mismo, sino que se constituye en la medida en que el fanal ingresa al museo, pues es adentro de las colecciones del museo en donde se tensionan los nuevos componentes de autonomía que podría tener el fanal. Dicho en

otras palabras, el fanal, al hacer ingreso al museo, tiene la posibilidad de transformarse en arte, asumiendo que antes no lo era. Esto nos remite a la categoría misma del arte, la cual queda delimitada al ámbito moderno, en la medida en que se fijan las coordenadas para que emerja un relato que, con carácter retrospectivo, se vuelque hacia la producción del pasado y lo incluya en una tradición estilística o de escuela, bajo una secuencia consecutiva de períodos (Shiner 65).

¿Se puede plantear la categoría estética del fanal dentro de los límites del arte? En términos estrictamente formales, se puede entender a la pieza bajo los criterios que constituyen las nociones tradicionales de la belleza, a saber, equilibrio, proporción, simetría, unidad, etc. El conjunto de la pieza nos otorga todos los elementos que organizan una composición, desde ahí se articula una organicidad estética. Pero, por otra parte, si somos estrictos con los medios de producción en el contexto en donde se realizó la talla del Niño Jesús, podemos distanciarnos de una perspectiva general que llama a ese tipo de producción, arte, y señalar que ese sistema de factura corresponde a una producción de artífices que no se enmarca adecuadamente a la noción de arte, ya que esta categoría haría su entrada solo hacia mediados del siglo XVIII en Europa (Shiner 34). Es desde ese momento que la producción artística se constituye como tal, es decir, que desde ahí se otorga el distanciamiento frente a las instituciones en donde se adosaba la producción figurativa. Se cumple la autonomía del arte y emerge un aparato sistémico que da fuelle a la categoría en rigor que denominamos como arte. Si asumimos esta idea, de todos modos es problemático para el caso de los fanales, ya que la talla del Niño Jesús es

del siglo XVIII, la cúpula de cristal es del siglo XIX, y finalmente, los diferentes elementos que rodean a la figura central se siguen incorporando durante el siglo XX. Entonces, la pieza fanal se va armando a lo largo del tiempo y constantemente se va completando.

El aspecto estetizante del fanal tiene este doble cariz, por un lado, la pieza contiene diversos elementos que constituyen una composición que es susceptible de ser abordada bajo los parámetros estéticos, pero, sin embargo, su categoría esplendente se potencia en la medida en que hace ingreso al museo, ya que es en este espacio donde el fanal es eminentemente un objeto que se muestra y que se entrega a la mirada del espectador.

III.3 Límites: sacro / profano

En este apartado veremos la diferencia entre las magnitudes simbólicas entre lo sagrado y lo profano. Lo abordaremos desde una perspectiva antropológica, para lo cual, nos remitiremos, básicamente, a la obra de Mircea Eliade. La diferencia entre las dos dimensiones se establecerán bajo la conceptualización de la teoría del límite. La pertinencia de esta forma de abordar el problema está justificada desde la pieza misma del fanal, ya que su complexión denota un claro límite que establece un adentro y un afuera (sacro / profano).

Lo primero que debemos exponer es que la definición de lo sagrado está en directa relación con lo profano. Algo es sagrado en la medida en que se opone a lo profano. Donde hay un límite consagrado bajo un ritual se genera un espacio sacro, que se diferencia de lo no consagrado. El espacio del mundo no consagrado es homogéneo, es uniformemente el mismo. Estas nociones opuestas se las considera como tal en la medida en que hay un límite que las separa. Si no hay consagración, no se puede hablar de dicha diferenciación.

Los elementos que se ponen en marcha en el momento de la consagración ritual de un espacio, están en relación con la noción de hierofanía (del griego *hieros* = sagrado, y *phainomai* = manifestación) (Eliade 14). La hierofanía es una manifestación de lo divino, es cuando una deidad, un espíritu, un ente de una dimensión divina se hace presente en este

mundo terrenal. Dicha manifestación se puede hacer presente de diferentes formas y puede objetivarse de múltiples maneras. Por ejemplo, la hierofanía se puede manifestar en una roca, en un árbol, en un cerro, en un animal, y extremando esta noción, su amplificación puede extenderse al mundo entero. Lo que nos interesa de este concepto es la manifestación por antonomasia del mundo cristiano: La Encarnación, en la cual el Hijo de Dios se hace presente a los seres humanos de este mundo terrenal. El misterio de la Encarnación es complejo como problema teológico, pero acá solo debemos advertir que es fundamentalmente el momento en que el Hijo de Dios se encarnó en la Virgen María, por el poder del Espíritu Santo, y asumió para siempre la naturaleza humana sin dejar su Naturaleza Divina, en obediencia a Dios Padre para reconciliar y redimir a la humanidad producto del pecado original.

La hierofanía establece un orden particular para una cultura. Le brinda un eje por el cual se estructura un cosmos, o sea, un universo ordenado, en donde se establecen jerarquías y valores. La diferencia entre el cosmos y el caos implica un descubrimiento, fija un lugar para esa cultura y en términos simbólicos le permite fundar el mundo, brindándole una experiencia numinosa (del latín *numen* = Dios) (Eliade 27).

El fanal no solo es una representación de ese límite entre lo sacro y lo profano mediante la cúpula de cristal que delimita dicha diferencia, sino que también, representa la manifestación de la Encarnación por la cual, en términos históricos, el cristianismo se separa del judaísmo para instituirse como una nueva experiencia religiosa.

El fanal es portador de un límite que, como decíamos, está señalado por la cúpula de cristal que lo protege, donde el adentro (sacro) se diferencia del afuera (profano). Al respecto, podemos señalar que la pieza fanal es portante en toda circunstancia de esa diferenciación, dado que la pieza misma está confeccionada de tal manera que es portadora en todo espacio donde se disponga. Sin embargo, lo que nos interesa en este trabajo es determinar cuál es la relación entre el fanal y el museo, por lo cual debemos decir que la pieza acusa recibo en su lectura en tanto se encuentra en un espacio concreto y no en otro, en este caso, en el museo. La diferenciación entre lo sacro y lo profano a la que aludíamos más arriba, es tal en la medida en que se activa una lectura determinada de dicha diferencia. En caso de no aludir al simbolismo que representa el fanal, se estaría homogenizando el espacio. Hay dos opciones frente al límite: respetarlo o transgredirlo. En cierta medida, todo límite contempla en sus fundamentos la noción de transgresión, y esta se llevaría a cabo en el ejercicio de homogenización del adentro y el afuera del fanal, en donde operaría la violación del simbolismo de la mirada, que podría, eventualmente, no diferenciar el límite.

La noción de límite tiene múltiples expresiones, algunas de orden concreto o material, y otras de orden más bien simbólico o metafórico. Un claro límite con una amplitud extensiva es la muerte, ésta se presenta como límite infranqueable y con un carácter radical (Holzapfel 13) que comúnmente se metaforiza como muro, como cerco o como portal. Es un valor que tiene una doble presencia: concreta y espiritual, en donde encontramos una condición ineludible que tiene que ver con un cuerpo sin vida y por lo

tanto trocado en elemento dispuesto al deterioro sin consciencia, pero también es la puerta de entrada a un sinfín de ideas sobre el traspaso de esa frontera mortuoria, que generalmente es elaborada por el discurso religioso. En este sentido, podemos señalar que una noción básica que vemos en el fanal es un momento de la vida de Cristo, que como mencionábamos en otros apartados precedentes a este, anuncia la muerte y Pasión de Jesús. El fanal, también, nos indica que uno de los momentos de la vida de Jesús es el Misterio de la Resurrección, en donde se nos presenta la violación de esa frontera, de ese límite que es la muerte.

Es así, que el fanal porta varios límites, uno es la muerte, indicada y al mismo tiempo sobrepasada por la última etapa de Cristo en la Tierra, la Resurrección. El otro límite es el que representa la cúpula de cristal, en donde percibimos un linde físico, material, pero que contiene una singularidad, o una característica excepcional, es que nos demarca un espacio, pero nos permite ver la totalidad de lo que contiene y resguarda. La cúpula demarca y, a la vez, nos otorga una solución de continuidad.

Hay otro factor que es fundamental para establecer la relación entre el fanal y su espacio con sus límites, es el que se da en el museo. El museo es una institución que resguarda, que exhibe, que conserva piezas de sus colecciones, hay en esta institución un sentido que cabe dentro de las políticas patrimoniales, pero antes que toda interpretación, está el hecho de que el museo –concretamente el Museo La Merced– es un espacio físico, cercado y delimitado por muros, puertas y rejas. El museo se establece dentro de un

perímetro espacial concreto. Es dentro de ese perímetro que se contienen las piezas de fanales. Desde esa delimitación concreta surgen los sentidos que implican una política de la mirada y unos parámetros de las retóricas de comportamientos que enfrentan al fanal con el visitante al museo.

Los límites concretos que enunciamos acerca de los fanales y el espacio que los contiene, condicionan lecturas sobre las piezas mismas, con un adentro y un afuera claramente señalados y con condicionantes que implican una mirada que acusa recibo del espacio religioso que los alberga. Las nociones de sacro y profano están dadas en la relación de los fanales y el museo en una doble medida, primero lo vemos en las piezas mismas, y también lo podemos percibir en el entramado histórico del edificio en donde se encuentran, ya que la sala en donde se emplazan está circunscrita a los espacios del convento mercedario, que se habilitó para exhibir las colecciones de dicho museo. Tanto en el museo, como en los fanales, hay una torsión simbólica al ser ambos elementos llevados con el paso del tiempo a un ámbito de secularización. El convento se transforma en museo, el fanal devocional se dispone en una instancia expositiva. En los dos casos, se conservan remanentes y huellas de su contexto original.

III. 4 Condicionamientos institucionales: Estandarización y apertura

En este último apartado del corpus de esta investigación nos abocaremos a dos dimensiones que enfrentan a la pieza fanal en su relación con el museo. Daremos cuenta de cómo operan una serie de condicionantes que la institución museo ejerce sobre las piezas que conforman su colección. Al respecto, hemos dividido esas operaciones en dos secciones: Estandarización y apertura. Veremos cómo el ingreso del fanal (y de cualquier piezas que es parte del museo) constituye un derrotero que determina al objeto en tanto sentido material y también de lectura que se ejerce una vez que la pieza ha ingresado a las colecciones del museo. La otra dimensión, la apertura, es más sutil en sus consecuencias, ya que se expone a las posibilidades de lectura que la mirada le pide al objeto una vez dentro de la institución, es el ámbito de la interpretación. Esta segunda categoría está abierta a los postulados que conforman la parte netamente propositiva de este trabajo de investigación.

Sabemos que las operaciones de uso que tenía en su contexto originario el fanal, no son las mismas que la pieza tiene cuando se encuentra dentro de las colecciones de un museo. La pregunta fundamental es ¿qué ha cambiado en su ingreso? Partimos de la base de que el museo “le hace algo” al fanal, su ingreso a la institución no es neutro, sino que lo interviene y afecta la lectura que tenemos sobre estas piezas. Hay varias condiciones que el museo le impone al fanal para ser parte de sus colecciones. Cuando ingresa una pieza al museo, lo hace insertándose en las colecciones de dicha institución, esto quiere decir que

es parte de un marco más general que clasifica, describe y normaliza a la pieza entrante. Es por eso que se habla de colecciones y no de piezas aisladas. Esto implica un orden determinado por estándares que en Chile suelen estar cada vez más de acuerdo a criterios universales, determinados por organismos como UNESCO o Getty que se aplican en nuestro país por medio de SURDOC⁷ y el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP).

La documentación de bienes patrimoniales debe responder a tres preguntas básicas: ¿Qué tenemos? ¿dónde lo tenemos? Y ¿cómo lo tenemos? Las consecuencias que se derivan de este proceso deben permitir saber: 1- dónde se encuentra un objeto; 2- ayudar a planificar nuevas adquisiciones y nuevas restauraciones; 3- proteger a las piezas de robos, ya que permite identificarlos rápidamente; 4- sirve de plataforma a posibles estudios que se realicen sobre las piezas; y 5- mejora la administración de las colecciones. (Nágel 8). Esta normativa se fija en fichas que le dan a cada pieza un código que es único, o sea, por un lado las individualiza marcando el sello de cada pieza de forma individual, y por otra parte, las estandariza. Ese doble cariz las inserta en un ámbito de particularización, pero también las tipifica permitiendo que se las sitúe bajo un parámetro amplio de pertenencia a una colección determinada.

⁷ El Programa SURDOC es una herramienta informática, normalizada para la administración y manejo de las colecciones de los museos. El programa fue desarrollado en Chile entre los años 1997 y 2000 y consistió en el diseño y creación de un sistema de base de datos de estructura flexible y de uso exclusivo de cada institución. A partir del 2003 el programa fue migrado a Internet.

Aparte de los criterios de clasificación que hacen ingresar un objeto a una colección particular, hay criterios de conservación que de alguna manera “congelan” a la pieza. Los criterios actuales de conservación minimizan la restauración para dar paso a la conservación o restauración preventiva, que tiene como objeto estabilizar a la pieza y no intervenirla de forma invasiva. Bajo estos criterios la pieza se exhibe conservando las características de uso que tenía al momento de la entrada del objeto al museo. La colección de fanales que se exhiben en el Museo La Merced (52 piezas) están estabilizados y, como decíamos, conservan las marcas del tiempo y de restauraciones pasadas, esto ocurre en concordancia a los parámetros que privilegian a la pieza en su autenticidad, no se intenta ocultar el paso del tiempo. Esta idea fue desarrollada a principios del siglo XX por Alois Riegl (1858 – 1905), en su obra *El culto moderno a los monumentos*. Propone el “valor de antigüedad”, concepción que rescata la condición de imperfección. Relaciona la acción humana que produce un “trabajo terminado”, con la acción erosiva del paso del tiempo que deteriora todo lentamente. Según esta visión, se condena cualquier acción arbitraria sobre el estado de los elementos estructurales, sea esta de adición o de sustracción. Concluye diciendo que hay que mantener los monumentos, pero no hay que ir en contra de su proceso de degradación natural.

Cuando el fanal ingresa al museo se clausura la inclusión de elementos que constituyen la organicidad de la pieza, solo se permite la inclusión de elementos que responden al sustento del bienestar de la pieza en términos de conservación (como soportes, cuñas, hilos), pero no hay nuevos objetos participantes en la presentación del fanal. Esto es

determinante a la luz de lo que sabemos del uso en su contexto original de estos fanales, ya que se les levantaba la cúpula y se iban incorporando, paulatinamente, personajes que generaban una escena al alero del Niño Dios, lo cual determina la particularidad de cada pieza, en el sentido de que no hay ningún fanal igual a otro.

En consecuencia con lo anteriormente dicho, la estandarización del fanal se articula con un modo de lectura que es inédito en cuanto a su contexto de origen, ya que el conjunto de fanales expuestos en la sala del Museo La Merced obedece a criterios museológicos y museográficos y ese modo inédito de lectura solo se despliega en la medida en que la pieza hace ingreso al museo.

Sostenemos que la distinción y tensión entre una mirada devocional y estetizante (o cultural) con respecto al fanal, adquiere toda su plenitud bajo las condiciones que el museo le impone (permite) al fanal. La apertura de sentidos que se despliegan sobre estas piezas son exigidos por el espacio en donde se encuentra, ya que si consideramos al fanal dentro de su dimensión histórica, que da cuenta de un cierto estrato social del Chile de siglo XVIII ó XIX; o si lo consideramos como evidencia de las inclinaciones devocionales de las prácticas religiosas en la historia de Chile; o si los inscribimos en una tradición de imagen recargada proto-kitsch; o si observamos en las piezas los modos de producción que le dieron su factura como indicio de la tensión material entre las clases sociales de la época; en fin, las múltiples lecturas del objeto se dan a condición que ingrese al museo. La

apertura del fanal es permitida bajo el alero de la relación que tiene esta pieza con el museo.

Sin embargo, partimos asumiendo un hecho básico, que los fanales no fueron producidos para ser exhibidos en una sala de museo. Este hecho releva las condiciones convencionales de la relación pieza - museo y, sobre todo, nos induce a pensar la acción deliberada que implica “unir” el fanal con el museo. El arte colonial es tal y tiene esa categoría, ya que hay una red que institucionaliza las manifestaciones estéticas (Jiménez 54). Esa red implica un trabajo que administra la materialidad de las piezas, pero también, colaboran en la creación de un particular sentir que, generalmente, denominamos experiencia estética. Esto último, se ofrece con mayor claridad cuando hay un marco que permite visibilizar ciertos elementos condicionados por una institución museo, la que se muestra, socialmente, como el espacio adecuado en donde se despliegan los sentidos que fijan los objetos en un habitar visual de la comunidad. Ciertamente, el museo no es el único espacio en donde encontramos esta identificación entre el imaginario social con respecto a un objeto, pero es el espacio por antonomasia en donde se instituye al objeto con un revestimiento categorial de arte y esto implica unas nociones en donde la mirada se disciplina para estar en posesión de una relación particular que el habitante de la ciudad no conserva (del todo) con otros espacios.

Abordemos el caso particular de una pieza que está en exhibición (Fig. 5 y 5.1), es una pieza que tiene un carácter singular, debido a que posee un mecanismo que al accionarlo

crea movimiento. El Niño Dios se encuentra recostado, apoyado en su brazo derecho, viste un sencillo ropaje de color blanco. La figura del Niño, a diferencia de la mayoría de las otras figuras de la colección del museo, no se encuentra en el centro de la composición, sino que está al costado derecho, dejando la zona central a una figurilla femenina que podría representar a una campesina que sujeta una cuerda con la cual se dispone a extraer agua de un pozo que se encuentra al lado izquierdo de la composición. Hay dos pequeños animales que observan a esta mujer y el fondo del conjunto está determinado por una representación de rocas que pueden simular una gruta como escenario dominante. En la parte superior se encuentra una cabra solitaria. La figura de la campesina tiene un mecanismo oculto que se encuentra conectado por debajo de la gruta que por medio de alambres, accionan el brazo de la mujer que se mueve de abajo hacia arriba simulando sacar agua del pozo, crea un movimiento repetitivo que es el que se ejerce en las zonas rurales al sacar agua de un pozo. Además, este fanal tiene otro mecanismo bajo los mismos efectos de crear movimiento, que hace que la cabra arriba del monte, pueda mover su cabeza de arriba abajo. Estos movimientos se crean por medio de interconexiones de alambres que se unen por debajo de la estructura que es la base del conjunto.

En la disposición de este fanal en exposición no se ve el mecanismo, tampoco se puede accionar, ya que para que esto ocurra, es necesario sacar la cúpula para acceder al sistema de mecanismos. Esta pieza es sintomática dentro de la colección, ya que está sometida a limitantes que responden a la política del museo, como no tocar ni manipular lo que se

exhibe. Esta condición se tensiona si consideramos el contexto original del fanal, en donde el mecanismo era accionado con libertad. Las posibilidades de acción que tiene esta pieza con respecto a su situación actual (mediada por el museo) y las posibilidades que tenía en su contexto de origen, abren una brecha que permite una reflexión en torno al objeto y sus posibilidades. Esa brecha es la que hemos querido abordar en este trabajo, bajo las perspectivas particulares del ingreso del fanal al museo.

Conclusiones

Lo que se ha intentado a lo largo de este trabajo es aclarar la relación que tiene la pieza fanal con respecto al museo. Es esa relación la que motivó, en primera instancia, mi acercamiento al tema. El desarrollo teórico de este trabajo tuvo un punto de arranque claro, que para mí fue el constatar que las piezas que conforman las colecciones del Museo La Merced (particularmente los fanales) se diferencian de las piezas que alberga la Basílica de La Merced que colinda con el museo. Ambas instituciones están relacionadas dado que pertenecen a la Orden Mercedaria, pero también, tienen diferencias. Dichas diferencias dicen relación con lo que podemos llamar el “efecto museo” que ejerce esta institución con respecto a sus colecciones. En primera instancia, me llamó la atención la existencia de objetos devocionales que en la basílica responden a un sentido religioso marcado y constatado día a día por los feligreses que asisten a ese espacio y hacen una apuesta de fe frente a las imágenes que allí se muestran. Esas expresiones se manifiestan de forma concreta con la puesta de exvotos, el rezo en prosternación, peticiones, besos, el tocar, etc. al pie de las imágenes de santos, vírgenes, crucifijos. En fin, advertí una serie de comportamientos de parte de los feligreses que expresaban una profunda devoción católica. Pues bien, esta serie de comportamientos no los pude constatar con las imágenes que alberga el Museo La Merced, a pesar que en dicho espacio se pueden hallar objetos devocionales que representan a los santos, mártires, vírgenes y crucifijos. Los mismos elementos que están colindantes junto al museo. Me pregunté ¿Qué opera en el museo que desactiva esas reacciones de entrega devocional? Ese fue el punto de arranque de esta investigación. En ella, como el lector ha podido constatar si ha llegado a esta instancia

del texto, desarrollé un análisis de las piezas fanales que lo lindaban desde su contexto más amplio, como la producción artística del periodo colonial, hasta imbuirme en el detalle más pequeño del interior de la pieza. En ese lindar, rodear, intentar determinar el objeto, pude percatarme que sin duda, el fanal es un artefacto muy complejo dadas sus características internas, lo que podríamos llamar su sintaxis compositiva, además, la inscripción en el tiempo de dicho artefacto es un problema en sí mismo, en la medida en que su tránsito temporal es heterogéneo y parece que nunca termina de completarse, ya que si el museo clausura la posibilidad de incorporaciones al conjunto, el museo no necesariamente es la instancia final y definitiva del fanal. Esto último lo pienso en la medida en que la pieza se ha sensibilizado en cada siglo en donde ha pervivido. No obstante, el museo le hace algo a la pieza, la desarraiga de su contexto de uso. Esto permite que sostengamos que hay un efecto real en el fanal, de orden material y simbólico. Ambas dimensiones se constituyen de manera diferente, pero relacionadas. Las condiciones materiales acusan lo que hemos llamado “congelamiento” de la pieza una vez esta es ingresada a las colecciones del museo. Esto tiene que ver con los criterios de conservación y restauración como políticas de este tipo de instituciones. En cuanto al orden simbólico, este se sitúa en la mediación entre el espacio expositivo y la comunidad, en esa mediación pasa algo que constituye una manera de comportarse por parte del público (que no es el mismo del feligrés), también inscribe al fanal en una tradición que es diferente a la de los recintos que congregan a los fieles, ya que los museos, como pudimos constatar, siguen la línea de los espacios que, por una parte, instituyen a estas instituciones dentro de la urgencia revolucionaria de hacer públicas las colecciones reales,

también, se inscribe en la senda de los gabinetes de curiosidades, los cuales seguían un ideario que se conformaba bajo los preceptos europeos que acumulaban objetos curiosos y de interés científico o proto-etnográficos. Estas distinciones sociales con raigambre en ciertas tradiciones, implican lo que consideramos como lo que constituye la relación fanal – museo. Los elementos que configuran esa relación son diversos y tienen que ver con las lecturas que se emplean para abordar un objeto que, generalmente, está sobre un plinto. En este sentido, el espacio museal propone lecturas, disposiciones, miradas, comportamientos y juicios que las personas apropian como suyas frente al objeto que tienen frente a ellos. El fanal es singular, pero también, se inscribe dentro de esquemas más generales que lo comprenden como colección de una institución expositiva. Este trabajo se quiso situar en una doble perspectiva con respecto al fanal, al trabajarlo como artefacto poseedor de nociones compositivas dentro de un contexto, y a la vez, adoptar un punto de vista que lo analizaba en sus relaciones problemáticas dentro del museo. Las implicancias de esta mirada nos otorgaron una amplitud que permite determinar al objeto en un tránsito que se abre a una lectura constante, que advierte que las piezas de las colecciones expositivas son instancias culturales que están disponibles a ser interpretadas y constituyen un referente participativo dinámico.

En el trascurso de este trabajo, el autor ha desarrollado una investigación paralela sobre la colección de fanales de La Merced y la colección del Museo Histórico nacional. Ese proyecto es el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP). Los resultados de esa participación, hasta el momento antes de concluir este trabajo, no son totales, pero

resulta sintomático el reconocer que se siguen abriendo instancias en donde los fanales del Museo la Merced permiten un estudio. Es así, como este trabajo académico se plantea como un punto de convergencia en donde se podrá seguir investigando. En la misma línea, este estudio podrá permitir que se asienten criterios nuevos para intervenir la sala en donde los fanales se encuentran, ya que la museografía de dicha sala tiene más de quince años, y se podrían plantear cambios con respecto a sus disposición, como también, instituir diálogos con otras colecciones, con el fin de determinar diferencias y similitudes con piezas de otras instituciones.

Anexo de imágenes



Figura 1 Niño de pie



Figura 1.1 Niño de Pie (detalle)



Figura 2 Niño recostado



Figura 2.1 Flores (detalle)



Figura 3 Niño sedente



Figura 3.1 Niño bendiciendo (detalle)



Figura 4 Niño recostado



Figura 4.1 Botella (detalle)



Figura 5 Niño recostado



Figura 5.1 Mecanismo móvil (detalle)



Figura 6 Niño recostado



Figura 6.1 Encarnación (detalle)



Figura 7 Sala de fanales Museo La Merced



Figura 7.1 Sala fanales Museo La Merced

Bibliografía

- Arasse, Daniel. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. España: Abada. 2008. Impreso.
- Báez, Rolando. *Fue nuestro gozo cumplido. Fanales de la colección del Museo La Merced*. Chile: Proyecto de investigación FONDART. 2015. Impreso
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Argentina: Cuenco de plata. 2011. Impreso. Apostilla de Jorge Monteleone.
- Benjamin, Walter. *Obras. Libro I/vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. España: Abada. 2012. Impreso.
- Beonio, Mariateresa Fumagalli. *La estética medieval*. España: Machado libros. 2012. impreso
- Bettoni, Cecilia. *El destino del aura como categoría general de la experiencia*. Chile: Jornadas benjaminianas UV, junio 2014. impreso
- Casabona, Beatriz. *La Construcción de los Ejercicios de Colección del MNBA*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Chile. 2008. Impreso
- Contreras, Carolina. *¿Quién vino al museo hoy? Estudio de público en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Santiago, Chile*. Chile: Tesis para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural. Universidad de Chile. 2017. Web. Visitada el 11 de abril de 2018.
<<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/143124/quien-vino-al-museo-hoy.pdf?sequence=1>>

- Cruz de Amenábar, Isabel. *Adoración en Los Andes, Afectos en torno al Niño*. Chile: Colección Joaquín Gandarillas. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2015. Impreso
- Cruz, Isabel. *Flores sagradas en la pintura virreinal*. Chile: Colección Joaquín Gandarillas Infante. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2018. Impreso
- De la Torre, Carlos. *Tesoros de Quito*. Colombia: El Sello Editorial. 1990. Impreso
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Manantial. 2014. Impreso
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. España: Paidós. 2017. Impreso
- Freeland, Cynthia. *Pero ¿Esto es Arte? Una Introducción a la teoría del Arte*. España: Cátedra. 2003. Impreso
- Fried, Michael. *El lugar del espectador*. España: Machado libros. 2000. Impreso
- Gallegos, Magdalena. *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*. Centro Cultural del BID. Octubre de 1994. Web. Visitada el 2 de octubre de 2017.
<<http://www.url.edu.gt/PortalURL/Archivos/49/Archivos/9BID.pdf>>
- Graham, María. *Diario de mi residencia en Chile en el año 1822*. Chile: Norma. 2005
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica. 1994. impreso
- Guerrero, Diego. *Un resumen completo de El Capital de Marx*. España: Maia. 2009. Impreso
- Holzapfel, Cristobal. *De cara al límite*. Chile: Metales pesados. 2013. impreso
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. España: Tecnos. 2010. impreso

- Laseca, Roc. *El Museo imparable, sobre institucionalidad genuina y blanda*. Chile: Metales Pesados. 2015. impreso

- Le Bourlegat, Cleonice; De Castilho, María. *Lo sagrado en el contexto de territorialidad*. Web. Visto 19 de agosto de 2018 < file:///C:/Users/Emilio%20Vargas/Downloads/Dialnet-LoSagradoEnElContextoDeTerritorialidad-2916801.pdf>

- Lina Nágel. *Manual de registro básico*. Centro Nacional de Conservación y Restauración. Chile. 2002. Web. Visto 17 de septiembre de 2018 < http://www.cncr.cl/611/articles-4948_archivo_01.pdf>

- Lina Nágel. *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Web. Visto 18 de septiembre de 2018. < http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf>

- Martínez, Juan Manuel. *Arte y Culto: El poder de la imagen religiosa*. Chile: Colecciones del Museo Histórico Nacional. 2011. Impreso

- Marx, Karl. *El Capital. I Crítica de la economía política*. México: Fondo de cultura económica. 2015. Impreso

- Mateos, Francisco. *Constituciones para indios del Primer Concilio Limense (1552)*. España: Ediciones Jura. 1950. Impreso

- Olea, Paz. *Cerámica perfumada y policromada*. Chile: MHN. 1982. Web. Visitada en 22 de junio de 2018. < <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85847.html>>

- Poulot, Dominique. *Museo y museología*. España: Abada. 2011. Impreso

- Ranciére, Jacques. *El espectador emancipado*. España: Ellago Ensayos. 2010. Impreso

- Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen*. España: Machado Libros. 1987. impreso
- Robledo, Luis. *El cuerpo como discurso. Retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel*. Criticón. 2002. Web. P.p. 145-164. Visitada el 22 de enero del 2018.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/084-085/084-085_147.pdf>
- Sanfuentes, Olaya. *Agricultura y cultura en el convento de monjas. Una especial devoción al Niño Jesús en el siglo XIX*. Revistas USACH Estudios Avanzados 16 (Dic. 2011): 161-180.
Web. Visitada el 20 de octubre de 2017.
<file:///C:/Users/Emilio%20Vargas/Downloads/396-843-1-SM%20(1).pdf>
- Santa Biblia. Reina-Valera. 1960. Impreso
- Saramago, José. *El Evangelio según Jesucristo*. Argentina: Alfaguara. 2010. Impreso
- Schenke, Josefina. *Imágenes y reliquias en Santiago de Chile: Prodigios, tradiciones, creencias y prácticas (siglo XVIII)*. Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2015.
Impreso
- Schenke, Josefina. Editora. *Museo de Artes, Universidad de los Andes*. Chile: Universidad de los Andes. 2015. Impreso
- Silvestre, Federico. *Micrologías, o Historia breve de artes mínimas*. España: Abada. 2012.
Impreso
- Tagore, Rabindranath. *Pájaros perdidos*. España: Aguilar. 1958. Impreso
- Vargas, José María. *Arte quiteño colonial*. Biblioteca Virtual Universal. Web. Visitada el 2 de octubre de 2017. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132311.pdf>>

- Villoro, Luis. *El pensamiento moderno*. Filosofía del Renacimiento. México: Fondo de Cultura Económica. 2010. Impreso

Bentué, Antonio. *Introducción a la historia de las religiones*. Proyecto Fondedoc. 2002.

Web. Visto 8 de agosto de 2018 <
http://www.ugr.es/~pgomez/docencia/fr/documentos/Bentue.Antonio_Introduccion-a-la-historia-de-las-religiones.pdf>

Jiménez, José. *Imágenes del hombre, Fundamentos de la estética*. España: Tecnos. 1998. Impreso.

Moreno, Jaime. *Cristianismo*. Web. Visto el 10 de agosto de 2018 <
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Usuario/Mis%20documentos/Downloads/24477-1-79405-1-10-20121120.pdf>>

Moreno, Jaime. *La noción de mito*. Apuntes curso "Historia, religión y cine. II semestre 2004. Impreso. Chile.

Shiner, Larry. *La invención del arte, una historia cultural*. España: Paidós. 2004. impreso

