

# El Sagrado Corazón: apropiaciones privadas y públicas

Ana Isabel Pérez Gavilán A.\*

ESC. NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA  
BIBLIOTECA  
PUBLICACIONES PERIODICAS

Hoy en día, la imagen religiosa del Sagrado Corazón ha invadido circuitos en apariencia totalmente ajenos: el templo fue su contexto devocional y sagrado original; con la estampa y los «milagritos» pasó, a nivel popular, al dominio privado; y desde hace tres décadas ha empezado a penetrar en medios elitistas, como los museos y las galerías de arte, a través de las creaciones de artistas contemporáneos.

A mediados de los sesenta fueron los chicanos quienes, como grupo, retomaron iconos religiosos (la Virgen de Guadalupe), patrióticos (Emiliano Zapata) e históricos (monumentos y figuras prehispánicas), para hacer referencia a su origen mexicano mediante un discurso politizado y combativo, en un afán por forjar su identidad.<sup>1</sup> Después de la introducción de la imagen guadalupana —símbolo adoptado como la esencia de la idiosincracia mexicana mestiza— el Sagrado Corazón empezó, discreta y paulatinamente, a invadir la pintura de la siguiente década, tanto en la frontera norte como en el territorio nacional. En los años ochenta, los circuitos del arte hicieron ya patente el contagio de esta iconografía a nivel latinoamericano bajo la noción de «el Gran México», noción que el «performancero» Guillermo Gómez Peña define como una entidad cultural transnacional con límites indefinidos que contiene una «idea de México».<sup>2</sup>

El uso de símbolos nacionales, religiosos e idiosincráticos fue adoptado en esta «diáspora cultural mexicana» —según diría Gómez Peña— por pintores, escultores, instalacionistas y videastas de Chile, Colombia, Perú, Cuba y otros

<sup>1</sup>Richard Griswold del Castillo *et al.* (editores), *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, 1990, p. 238.

<sup>2</sup>Citado por Olivier Debrouse, «Haciéndola cardiaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido», en Catálogo de la exposición *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, Institute of Contemporary Art, Boston, 1991.

\* Universidad Iberoamericana

países de América Latina, y cobró un gran auge a raíz del reciclaje de la figura y la obra de Frida Kahlo en los años ochenta.<sup>3</sup> Aunque en muchos casos resulta desgastada, esta iconografía continúa presente en los noventa, gozando de reconocimiento en los circuitos de arte contemporáneo.

Pero, ¿por qué de pronto la iconografía del Sagrado Corazón se inscribe en contextos profanos? ¿Cómo llega al museo? ¿Qué cambia en este tránsito entre lo sacro y lo secular? En este ensayo me interesa explorar la modificación de los patrones de percepción de una imagen religiosa específica, tomando como ejemplo tres contextos donde se localiza el objeto. Concibo estos contextos como tres tipos de intercambio simbólico entre la imagen y el espectador, según las connotaciones de cada uno: el espacio devocional, es decir, el templo; el espacio privado, sea individual —el cuerpo, la casa— o colectivo —lugar de trabajo, de reunión comunitaria donde el sentido de la apropiación personal se extiende a un grupo, sin considerarse propiedad colectiva—; y el espacio público, representado por el museo, donde el principio rector es la propiedad colectiva reconocida como patrimonio.

Parto de que el significado de todo objeto es modificado por su entorno y su historia, en el ámbito privado o en el dominio público. Entre estos espacios se genera una movilidad característica del dinamismo y las transmuciones simbólicas a las que se ve sometida la imagen en sus ires y venires por diversos ámbitos, según lo estudia Charles Saumarez Smith<sup>4</sup> respecto a la situación espacio-temporal de objetos en el museo.

Aunque existen imágenes barrocas del Sagrado Corazón, he seleccionado la representación de un Cristo idealizado con el órgano cardiaco inflamado sobre su pecho, con un resplandor y rodeado de una corona de espinas, producto de la imaginería decimonónica. Es posible que, después de la Virgen de Guadalupe, ésta sea la imagen más conocida y venerada por la feligresía católica mundial, especialmente la mexicana, hoy en día.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Varias publicaciones sobre Frida y el manejo del mercado del arte desempeñaron un papel clave en el fenómeno de la «fridomanía», realizándose varias exposiciones internacionales y subastándose en Nueva York el óleo *Diego y yo* (1949) en 1 millón 300 mil dólares en 1990, muy por encima de Fernando Botero y Diego Rivera. Llegó a tal grado la adoración de este personaje que en esa ciudad —señalaba Mily Ascencio— «se están vendiendo como “pan caliente” cejas y minúsculos bigotes que permiten a sus “fans” proyectar una imagen muy a la Kahlo». «El autorretrato de Frida no era propiedad mexicana», en *El Universal*, 17 de mayo de 1991.

<sup>4</sup> Charles Saumarez Smith, «Museums, Artifacts and Meanings», en *The New Museology*, Reaktion Books, Gran Bretaña, 1991, pp. 22-40.

<sup>5</sup> Pío XII exhortó a todos los fieles a «evitar formas de piedad menos seguras y a promover en cambio el culto del Sagrado Corazón, en el cual está contenida la esencia de la religión», durante la celebración del centenario del Apostolado de la Oración el 16 de junio de 1944. Siervas del Sagrado Corazón de Jesús y de los Pobres, *Corazón de Jesús: océano infinito de misericordia*, Librería Parroquial de Clavería, México, s/f.

Adopto un enfoque transdisciplinario y enfatizo los vínculos del mercado y los circuitos de circulación (producción, difusión, compra venta) de las manifestaciones plásticas, que aceptan, apoyan y difunden el reciclaje de esta iconografía religiosa. En cuanto a la situación del arte y el museo, retomo la teoría de Donald Kuspit,<sup>6</sup> quien sostiene que, como espacio sagrado, este último ofrece al arte la inmortalidad, pero debe mostrar las contradicciones de la subjetividad para no caer en su propia trampa de creerse imprescindible para consagrarlo.

El problema del gusto y la utilización de elementos fuera de contexto, en lo que se ha llamado *kitsch*, es esencial para analizar este fenómeno de percepción y divulgación de imágenes religiosas en los tres espacios mencionados, sustentando este aspecto en los trabajos del italiano Gillo Dorfles.

### Moralidad sagrada

La cabeza de lado, la mirada dulce, perdida, compasiva; el gesto suave, entregado, abierto, se muestra ajeno al corazón herido e inflamado que flota sobre la túnica blanca o roja que cubre el pecho de Cristo, o que él mismo sostiene en una mano y muestra tiernamente con la otra. La dulzona armonía de colores apasibles, inclusive artificiales, y la falta de carnalidad y volumen acentúan la sensualidad oculta del Sagrado Corazón de Jesús, poderosa iconografía católica de la cruzada eclesiástica difusora-consumista —a partir del uso de la litografía en el siglo xix— para multiplicar esta imagen devocional.

Producto de una nueva forma de piedad decimonónica,<sup>7</sup> los valores morales de la sociedad en que se afianzaron este tipo de imágenes corresponderían, según Aleksa Celebonovic, a la dicotomía que plantea su representación: la extrañeza de la persona ante una víscera que se sostiene a sí misma, doliente pero depurada de su carnalidad, casi como un liso vaso de perfume; es raro que su superficie presente venas o arterias, fuera de las gotas de sangre que brotan de la herida del costado, rodeada de una punzante corona de espinas, se le sitúa al centro del pecho, no hacia su izquierda, donde tiene su realidad anatómica. Es notorio el idealismo que la envuelve, reflejo de las aspiraciones clasemedieras de una sociedad regida por la moral cristiana en los valores familiares —diría Celebonovic— pero permisiva en el disfrute de experiencias sensuales fuera del círculo familiar.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Donald Kuspit, *Idiosyncratic Identities. Artists at the End of the Avant-Garde*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

<sup>7</sup> Ver Aleska Celebonovic, «A New Form of Piety», en *Some Call it Kitsch. Masterpieces of Bourgeois Realism*, Harry N. Abrams, Nueva York, s/f.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 33.

Las clases medias decimonónicas encontraron la conciliación entre la regulación de los placeres permitidos y la tradición religiosa, que mantenía todo su prestigio. En esta tradición se cimentó la imagen de Jesús con su corazón sobre el pecho, corazón que en la época barroca gozó de referencias anatómicas precisas y llegó a convertirse en un sujeto actuante que prescindía del cuerpo que lo contenía, especialmente en la pintura virreinal.<sup>9</sup>

### *El espacio devocional*

Después de la adopción novohispana en el siglo xviii de este culto europeo tardío, la imagen de Cristo que describo tuvo una amplia aceptación por parte de la feligresía católica. El templo, lugar que le corresponde por antonomasia, la acogió y le imprimió facultades que permanecen, de una u otra manera, en su imaginario, aún cuando deje su planta.

En el templo, el Sagrado Corazón de Jesús es la imagen de devoción del amor crístico por excelencia. Los estudios teológicos distinguen tres tipos de corazones: el de carne, recipiente del amor; el simbólico, aún de carne pero portador de una idea, emblema del amor; y el metafórico, el amor significado que contempla a la persona entera en su calidad de amante.<sup>10</sup> Es decir, en el Sagrado Corazón se condensan la carne, el símbolo y la metáfora de la humanidad amorosa de Cristo, acepciones incluyentes, ya que una no existe sin la otra. Por eso la devoción popular, dirigida al órgano como símbolo de toda la persona amante de Cristo, nunca deja el referente inmediato corporal, aún cuando se le prive de su corporeidad en un acto de purificación icónica.

El espacio devocional impone la sacralidad: la mirada devota no busca la apropiación, busca la rendición, la total fundición de esencias, la inclusión del ser finito en la divinidad. No es una mirada racional, es una mirada de fe, de sentimiento profundamente extasiado cuyo referente carnal, corporal, físico, es punta de lanza para alcanzar dimensiones místicas. En el templo, la imagen reina y es incuestionable.

De acuerdo con Bernard Deloche<sup>11</sup> son tres los elementos propios de lo sagrado: la posesión del objeto, es decir, una pretendida universalidad; la

<sup>9</sup> El *Via crucis* pintado a mediados del siglo xviii en los muros del coro del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato, sustituye a Cristo por un gran corazón que sufre todos los tormentos de su pasión. Es un caso único en la iconografía del Corazón de Jesús. Una copia completa del mismo se puede apreciar en la iglesia de Santa María en Zumpango, estado de México. Cfr. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid, 1982.

<sup>10</sup> J. Bainvel, «Coeur Sacré de Jésus (Dévotion au)», en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, volumen xiii, Letouzey, París, 1938, 1a. parte, pp. 284 y 274.

<sup>11</sup> Bernard Deloche, «L'obsession du sacré», en *Museologica. Contradictions et logique du musée*, 10 de Macon, Éditions W, 1989, pp. 31-72.

prohibición, que se refleja en la represión y la culpabilidad; y el rito, representado en el ceremonial, el misterio y la carga simbólica. El Sagrado Corazón lleva estas cargas a cada uno de los espacios que visita, permitiendo matices, inclusiones, disminuciones, distorsiones y acrecentamientos, aunque nunca se deshace de la reverencia, la sumisión y la experiencia mística que impone su origen sagrado.

La oración que transcribo en seguida da cuenta del fervor con que el fiel busca, más que un consuelo, la total empatía con el sujeto de este culto:

*¿Es posible que me hayais amado hasta el extremo, o mi amantísimo Jesús, que por daros todo a mí, me hayais dado en convite vuestra carne adorable y vuestra preciosa sangre? ¿Y quién os mueve a tales excesos de amor, sino vuestro corazón amantísimo! ¡O adorable corazón de mi Jesús!, hoguera encendida del divino amor, recibid mi alma en vuestra sagrada llaga, a fin de que en esa escuela de caridad aprenda a amar a mi vez a un Dios que me da tan admirables prendas de su amor.*

*Pío VII, 9 de febrero de 1818.*

*(Concede 100 días de indulgencia si se reza una vez al día.)*

### *El espacio privado*

Cuando el corazón sagrado sale del umbral del templo, llega al espacio privado. Defino este espacio como el ámbito —personal o comunitario— donde se impone el concepto de propiedad individual. Esta individualidad puede estar representada por una o varias personas como extensión del mismo sentido de pertenencia y poder de decisión sobre algo. El Sagrado Corazón aparece, en este ámbito, en los altares de casas, mercados, centrales camioneras, sitios de taxis y dentro de los taxis mismos, en billeteras, medallitas, estampas, rosarios y demás parafernalia religiosa que la gente lleva consigo como fetiche o amuleto de protección.

Desde el siglo XVI se adoptaron prácticas de tradición medieval, como la proliferación de medallas, escapularios, estampas, milagritos y demás objetos de culto. A partir de la aparición y difusión del culto al Sagrado Corazón en Europa durante el siglo XVII, este impulso se vio enriquecido con la fabricación de corazones, en el ámbito de la intimidad.

Del espacio devocional al espacio privado, la imagen sacra fue objetivada: se convirtió en objeto susceptible de ser poseído. Entonces varios elementos de su sacralidad se derrumbaron. La apropiación —identificación terrenal, distinción entre el sujeto y el objeto— la arrancó de su aura celestial para situarla al alcance de los simples mortales en los avatares de la vida cotidiana. Al perderse la

sacralidad del espacio, sus poderes se redujeron: el ámbito de acción de la imagen «apropiada» nunca tiene la misma potestad que la imagen del templo. Ya no hay empatía, hay contemplación, hay coartada, hay, inclusive, complicidad.

Queda, sin embargo, el ceremonial, la reverencia que le confiere todavía potestad. Por eso, a pesar de que la reproducción masiva de esta imagen permite su manipulación y traslados, no es indiferente a su contenido y origen; la individualización adquiere el matiz de la responsabilidad sobre el objeto y/o el altar donde se ha colocado; es decir, la imagen sigue ocupando un lugar de privilegio, aunque sea en un ámbito privado, manteniendo su misterio y carga simbólica sobrenatural.

### *El espacio público*

Pese a los intentos por separar el conocimiento científico de la omnisciencia divina, el mundo moderno no pudo resistir la pérdida total de la espiritualidad: por eso creó el museo, recinto de sacralización y devoción secular.

Es el museo un espacio público porque incluye la noción de patrimonio,<sup>12</sup> es decir, contiene los objetos dignos de ostentar la propiedad pública por ser útiles para comprender nuestra historia, así como para diversión y educación del visitante. La noción de patrimonio surge con la Revolución Francesa, cuando las colecciones reales se abren por primera vez al público, a quien se lo declara propietario de esos objetos que antes sólo ojos y manos privilegiadas tocaban. Al añadir al público como parte constitutiva, se refuerza la función esencial del museo moderno: la identidad nacional, estatal, regional, local.<sup>13</sup>

La revaloración de las obras humanas a partir del Renacimiento y enfáticamente en la Ilustración, explica Luis Gerardo Morales, permitió refigurar el tiempo histórico en una nueva construcción mental: la creación de un modelo de humanidad perfecta, sin Dios. La mentalidad milagrosa cedió ante las verdades comprobables, dando lugar a una construcción idealizada de la cultura (nacional, regional, local) en el museo.<sup>14</sup> Es decir, al mismo tiempo que se quería deshacer del pensamiento teológico, el museo inventó una nueva teología.

<sup>12</sup> Para una problematización museológica del concepto de patrimonio en el momento en que las colecciones privadas se hacen públicas por un afán colectivo y democrático, véase Duncan Cameron, «Le musée: temple ou forum», en Marie Odile Bary et al. (editores), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, volumen 1, Éditions W, MNES, Francia, 1992, pp. 77-85. Con respecto a la importancia de la cultura material como memoria colectiva puede consultarse a Luis Alonso Fernández, «Museos y patrimonio», en *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Istmo, Madrid, 1993.

<sup>13</sup> Francisca Hernández, *Manual de museología*, Síntesis, Madrid, 1994, p. 67.

<sup>14</sup> Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, Universidad Iberoamericana, Claves para la historia, México, 1994, p. 41.

En México, contra todos los esfuerzos por ligar la investigación científica y la sistematización de las colecciones a propósitos educativos, el Museo Nacional (antecedente del actual Museo Nacional de Antropología) no se libró de «una praxis mistificadora del pasado histórico». Del porfirismo a la época posrevolucionaria, Jesús Galindo y Villa —quien dedicó 50 años de su vida (entre 1887 y 1937) al trabajo museológico— y Alfonso Pruneda, ambos calificados como precursores de la museología mexicana según Morales, reforzaron «una aplicación sistemática de culto sacro primero al Estado nación antes que a la ciencia pura».<sup>15</sup>

Es decir, la asociación del museo con la patria impuso la necesidad de crear una conciencia histórica nacional a través de sus imaginarios simbólicos, continúa Morales. Una larga transición del culto sacro de imágenes religiosas al culto estético y científico de imágenes seculares generó que «a la apropiación individualizada de los santos pueblerinos del mundo milagroso católico se sobrepuso la apropiación colectiva de los mitos de origen prehispánicos, así como los Hidalgos, los Morelos y los Juárez del panteón republicano».<sup>16</sup>

No es curioso, pues, que en el Salón de Historia Patria del Museo Nacional se colocara, junto a la efigie del cura Hidalgo, el estandarte de la Virgen de Guadalupe que supuestamente tomó la noche del grito de Independencia del Santuario de Atotonilco, Guanajuato, convertido ahora en «imagen viva, por excelencia, de la nueva religión cívica».<sup>17</sup> Como el estandarte de la guadalupana, el Sagrado Corazón ha entrado también al museo, por lo que ambas imágenes comparten la complicidad y la trasgresión de sus contenidos simbólicos en dos espacios —el devocional y el público— cuya distancia se acorta.

### **La consagración del arte**

Si desde el punto de vista estatal el museo histórico, arqueológico o etnográfico es el recinto sagrado por excelencia, para las hegemonías culturales el museo de arte carga con una doble responsabilidad de acercar al hombre a la sacralidad: primero, por su calidad de reducto invaluable de testimonios de la cultura material, y segundo por la categoría extrahumana que otorga al arte: siendo éste un acto creativo, contiene la esencia de la divinidad que identifica al hombre con dios. Así, el museo de arte es un nuevo Prometeo

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>16</sup> Luis Gerardo Morales Moreno, «Los muros del silencio del Museo Nacional de México, 1925-1911», en prensa, México.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 16.

que llevará la luz a hombres y mujeres que busquen en él el aprendizaje<sup>18</sup> a través de la percepción visual y cognoscitiva.

Y es en este tercer espacio, en el museo de arte, donde se presenta la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, como lo hiciera la Virgen de Guadalupe en el Museo Nacional a principios de siglo. En las últimas tres décadas, importantes espacios de circulación del arte mexicano y latinoamericano a nivel internacional han abierto sus puertas a manifestaciones para las cuales la iconografía católica se ha convertido en una fuente ubérrima, dando lugar a una tendencia que se ha denominado—despectivamente—neomexicanismo.

Numerosas exposiciones delatan el interés por esta temática y dos, específicamente, se ocuparon del corazón como imagen y símbolo. En 1986 *The Mexican Museum* de San Francisco, California, presentó la muestra chicana *Lo del corazón: Heartbeat of a Culture*, refiriéndose al corazón como un centro afectivo y un «continuum visual a lo largo del tiempo y las fronteras». Esta exhibición incluyó piezas coloniales, decimonónicas y contemporáneas,<sup>19</sup> y marcó el reconocimiento y la aceptación del icono cardíaco como una figura predominante en el arte actual. Si bien la exposición pudo considerarse marginal por presentarse en un museo de minorías —la cultura chicana ha tenido dificultades para insertarse en espacios institucionales por el carácter contestatario de su discurso— fue sintomática de una sensibilidad que, mediante esta efervescencia iconográfica, reclamaba una historia perdida, tomándola como fuente de un nuevo nacionalismo mítico.<sup>20</sup>

Dicha exposición antecedió en cinco años a *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, curada por Olivier Debroyse, Elisabeth Sussman y Mathew Teitelbaum, e inaugurada en octubre de 1991 en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Boston. Ambas muestras coincidían en su interés por vincular los periodos de la historia del arte mexicano (prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo)<sup>21</sup> a través de la imagen del corazón, pero diferían en la selección, y sobre todo en el marco teórico que ubicaba a las obras, ya que la segunda concebía al corazón como un símbolo, más que como un signo de afectos.

<sup>18</sup> Curiosamente, en el museo de arte en México continúa rigiendo el principio educativo de los museos científicos e históricos sobre el esparcimiento, la comunicación y la experimentación perceptiva sensorial, conceptual e integral.

<sup>19</sup> Amalia Mesa-Bains, *Lo del corazón: Heartbeat of a Culture*, The Mexican Museum, San Francisco, 1986, p. 9.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>21</sup> Interés que se convirtió en una constante de importantes muestras de arte mexicano internacional organizadas durante el sexenio salinista. La más connotada fue *Esplendores de 30 siglos* en el Museo Metropolitano de Nueva York en 1990.

*El corazón sangrante* pretendía confrontar diferentes individualidades plásticas sobre un sustrato latinoamericanista: ocho mexicanos, dos chilenos, cinco cubanos y dos estadounidenses, uno de ellos chicano. Tomaba al corazón como un «pretexto» para referirse a la creación de mitos fundamentales de la cultura mexicana moderna al servirse de cultos y tradiciones populares. El complejo discurso teórico de la exposición insertaba su iconografía dentro del orden mítico de las construcciones ideológicas como procedimiento de legitimación, «...De ahí que se utilicen objetos (formas) de la cultura arcaica y de un trasfondo religioso, antítesis de las categorías occidentales de "alta cultura" y "cultura popular"», señala Debroise.<sup>22</sup>

Si bien la exposición constituyó una preocupación latente en los medios intelectuales y políticos del momento, y viajó a varias ciudades de Estados Unidos, Canadá y Venezuela, en México sólo se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey a mediados de 1993, lo que le confirió poca presencia en la capital. El crítico Luis Camnitzer la calificó de pomposa y caprichosa, de ser una lectura turística y oportunista en relación con las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América, en la que un aire dulzón y rancio contraminaba y disminuía las búsquedas, y hacía de Frida Kahlo la «santa patrona de la muestra».<sup>23</sup>

Aunque peca de rigurosa y no reconoce los logros más sobresalientes de la muestra, esta crítica revela hasta qué grado el corazón se había ido convirtiendo en una moda dentro de los circuitos institucionales del arte, que para principios de los noventa se detectaban permisivos, legitimadores e impulsores de las producciones «neomexicanistas».

Se podría hacer un análisis exhaustivo de las diferentes tipologías del corazón utilizadas en el arte actual, pero remitiéndome a la imagen que me interesa analizar en este contexto, me concretaré a una pintura de Enrique Guzmán (1952-1986) y a las construcciones fotográficas de Lourdes Almeida (1952), ambos de la generación de los años cincuenta. ¿Qué cambios sufre la imagen del Sagrado Corazón en estas obras? ¿Es retomada sólo en su sentido formal? ¿Qué contenidos se han modificado, cuáles permanecen?

Aparecen aquí dos factores nuevos: la sacralidad (y sacralización) del museo y el fenómeno de repetición que ha creado una moda de esta imagen. En cuanto al primero, Donald Kuspit señala que el arte se identifica con el

<sup>22</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 28.

<sup>23</sup> «El corazón sangrante. Boston», en *Art Nexus/Arte en Colombia*, enero-marzo 1992, pp. 151-152.

museo como el sitio de la inmortalidad, porque es la institución la que es inmortal, no el arte.<sup>24</sup> Por eso, el arte puede renacer como un fenómeno espiritual superior a su mera existencia material en su vida pre museística. Cuando se trata de un objeto cuya carga simbólica intrínseca era sagrada, la intencionalidad del artista y del espacio se sobreponen a aquella en un acto canibalesco para adueñarse de su aura mística y transferirla al objeto artístico y/o a el lugar que lo alberga, así como al acto contemplativo. Y esto es exactamente lo que le sucedió al estandarte de la Virgen de Guadalupe, que transfirió su aura mística al museopatria. La diferencia aquí es que el objeto en sí no posee un origen divino, como lo sería la tilma de Juan Diego; en cambio el Sagrado Corazón, en el arte, se cubre del genio del artista —emparentado con la potestad divina— pero el proceso de extracción del contenido sagrado de la imagen es el mismo, y se reutiliza añadiéndole otros elementos hasta llegar a la profanación, alterando formalmente estos traslados.

Por más irreverente que sea el manejo de la iconografía religiosa en obras que han sido expuestas en prestigiosos museos y galerías nacionales e internacionales como la *Imagen milagrosa*, 1974, de Guzmán, en la que el torso de Cristo flota junto a dos excusados, o los milagritos en forma de corazón se alternan con banderas mexicanas, fragmentos de cielos, rosas y órganos sexuales masculinos en *Marmota herida*, 1973, alrededor de un conejo con sus vísceras expuestas, la deposición del objeto, la prohibición y el ritual se enfatizan. La trasgresión del símbolo sagrado contribuye a crear un sentimiento de ambigüedad, resultado de un doble discurso de repulsión-devoción, reducto de este canibalismo simbólico, sin menospreciar el entrenamiento visual del espectador.

De hecho, el visitante del espacio público trae su capital cultural al museo, en el cual incluye la internalización o experiencia de la imagen en el espacio devocional, en el espacio privado o en ambos. Es aquí donde el segundo factor, la repetición de la imagen en los variados ámbitos de la vida, va alterando su percepción. ¿Qué tan indiferente se puede volver uno ante una imagen que bombardea constantemente el cerebro? Como infiere Marshall McLuhan, la era electrónica ha modificado la percepción de manera que el medio, más que su contenido, se convierte en el mensaje.<sup>25</sup>

McLuhan parte de la disociación entre el objeto y la palabra, mismos que en el museo están ligados a través de una narrativa. En este recinto de devoción secular el objeto es también un medio, lo que revela la importancia

<sup>24</sup> Donald Kuspit, *op. cit.*, p. 29.

<sup>25</sup> Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*, Paidós, Madrid, 1996.

determinante de las condiciones de su exposición, así como la interacción con la palabra escrita especializada que, según McLuhan, intensifica y extiende la función visual, reduciendo el papel de los otros sentidos. Si bien el museo enfatiza lo visual, se trata de una *experiencia*, en la que están involucradas todas nuestras formas de percibir.

Si el medio, entendido así, es el mensaje, entonces la obra y su espacio son los portadores del estatus sagrado succionado del contenido de las imágenes religiosas, al que se suma la mitificación museal, todo lo cual se ofrece al espectador para una decodificación o recodificación. Una vez en el museo, apunta Kuspit, el objeto se convierte en material o propiedad capitalista superior, lo que significa tener o ser de «calidad museal», dándole el privilegio de la dominación. El dominio material significa elevarse a categoría de ídolo para la posteridad, o convertirse en objeto de interés para la eternidad.

Los sagrados corazones de Lourdes Almeida, junto con sus Vírgenes de Guadalupe, Inmaculadas Concepciones, San Pablos, San Migueles y Santos Niños de Atocha, disminuidos y aumentados en una repetición infinita, reconstruyen no sólo el acto secuencial de la toma fotográfica, sino que reinventan los espacios devocional y privado a través de cajas, marcos y objetos propios de sus contextos. Estas fotografías se pretenden instaurar como altares trasmutados de la posmodernidad, negándose a perder la esencia divina que les da vida.

Dos décadas después que Guzmán hiciera su *Imagen milagrosa*, Almeida sigue trabajando estas imágenes, en el colmo de la repetición, de la exageración del gesto y de la forma, y sobre todo del deseo intencional de transubstanciación, reunidas en la muestra *Corazón de mi corazón*, que presentó en 1994 en el Museo Estudio Diego Rivera.

Una contradicción más se hace patente: ¿cuántas veces se cuestiona, recicla e inventa la sacralidad?, ¿cuántas veces se destruye y, al mismo tiempo, se sustituye y traslada, modificando su significado? La apropiación se logra a través de la trasgresión, de la irreverencia, y el culto a la imagen ya no es por lo que representa —vínculo con el aspecto amoroso de la divinidad— sino por su entorno. Esta apropiación resulta, pues, artificial, impuesta, sofisticada. Es el sistema museal el que confiere la posibilidad institucionalizada de la pertenencia a la colectividad, es decir, la conciencia de la existencia del patrimonio público, con todas sus contradicciones.

En este sistema de valores ambiguos, críticos pero condescendientes a la vez, la imagen referida que ha invadido nuestro universo visual participa de esta dicotomía. Aun cuando México ha conocido épocas alternadas de

pudor y libertinaje sexual, en los recientes años de crisis (los ochenta) hubo un resurgimiento de los pensamientos castos<sup>26</sup> debido a factores como el SIDA, la crisis de valores y la confusión general de políticas y economías poco claras.

El Sagrado Corazón de Jesús, imagen ambivalente en sí misma según hemos visto, propensa a múltiples interpretaciones, ha sido asimilada como parte de una tendencia dulzona y *kitsch*<sup>27</sup> que no sólo implica juicios estéticos, sino también éticos, confundiendo intencionalmente las capacidades auténticas de comunicación del arte en la mezcla con otros objetos y contextos relacionados con la reproducción masiva y/o con el sentimentalismo que busca enternecer, como un elemento de falsa dramaticidad.<sup>28</sup>

En cualquier caso, aun si el objeto es trivializado o sacralizado por el artista o por el museo, no tiene necesariamente una identidad fija en los ojos del espectador. Para Donald Kuspit, esta estética es para quienes prefieren el placer fácil, rápido, disfrutando de objetos *kitsch* superficiales. Yo creo que se trata de relaciones mucho más complejas y que la utilización de una iconografía religiosa como la del Sagrado Corazón de Jesús implica las profundas contradicciones y cuestionamientos del alma humana en este fin de siglo, su capacidad de historizarse y de reinventarse simbólicamente, dando forma a las discontinuidades y dudas de sus experiencias perceptivas.

En nuestro ajetreado imaginario simbólico es imposible concebir una imagen aislada. El espectador va recogiendo elementos según su experiencia en los contextos devocional, privado y público, construyendo su propia familiaridad o lejanía; el tránsito de fragmentos permite la circulación de esencias y simbologías que terminan por crear realidades polivalentes en su mente. La cercanía del espacio devocional al público se ve cuestionada y enriquecida por el privado, de donde proviene la familiaridad y la posesión que le permiten un acercamiento más amable. Las relaciones que se establecen entre ellos son fluctuantes, pero en todos ellos permanece el rito, más o menos ceremonioso, testigo de que la mujer y el hombre del siglo XXI seguirán siendo tribales, y que nunca podrán evitar buscar la totalidad, la trascendencia y el misterio de su existencia.

<sup>26</sup> Dolores Ponce, Ana Irene Solórzano y Antonio Alonso, «Lentas olas de sensualidad», en Herman Bellinghausen (coordinador), *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, Cal y Arena, México, 1990, p. 23.

<sup>27</sup> Entiendo el *kitsch* como el mal gusto vinculado a modas y estilos, es decir, a la rapidez del consumo y la obsolescencia de todo género artístico y productivo, como parte de una mitificación caracterizada por una afectividad morbosa teñida de matices libídicos, según lo define Gillo Dorfles en *Nuevos mitos, nuevos ritos*, Lumen, Barcelona, 1969.

<sup>28</sup> Gillo Dorfles, *op. cit.*

En resumen, creo que la forma más inmediata de relacionarse con la imagen del Sagrado Corazón es traer una estampita en la cartera. Aunque la misma imagen se encuentre en el templo, o en la obra de arte dentro del museo —cuyo proceso reestructivo y deconstructivo que altera las fuentes originales, las desvirtúa y trasgrede su espiritualidad— considero que la ritualización personal, en un sentido laico, consiente aperturas más vitales ante el eclecticismo iconográfico de este fin de milenio, caracterizado por formas de percepción mucho más complejas y críticas.