

UN NUEVO CUERPO PARA EL MISMO CORAZÓN ARDIENTE: LA OBRA DE ROSITA BEAS EN EL CONTEXTO DEL ESTALLIDO SOCIAL CHILENO DE 2019

UM NOVO CORPO PARA O MESMO CORAÇÃO
ARDENTE: A OBRA DE ROSITA BEAS NO CONTEXTO
DA EXPLOÇÃO SOCIAL CHILENA DE 2019

A NEW BODY FOR THE SAME BURNING HEART:
ROSITA BEAS'S WORK IN THE CONTEXT OF THE
CHILEAN SOCIAL OUTBREAK OF 2019

Macarena Gonzalez Franzani

Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Docente universitaria e investigadora, y forma parte de la Red Behemot (PUC-Chile / PUC-Campinas).

E-mail: franzania@ug.uchile.cl

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3912-6618>

RESUMEN: En este artículo analizo el trabajo artístico de Rosita Beas en el contexto del Estallido Social chileno de 2019, enfocándome en su propuesta de "santos populares" y la resignificación del Sagrado Corazón en figuras de la cultura y la política. A partir de un enfoque interdisciplinario que articula la filosofía de la imagen y el dinamograma warburgiano, sostengo que las imágenes creadas por Beas —como el Sagrado Corazón de Felipe Camiroaga— funcionan como agentes de memoria y esperanza en tiempos de crisis social. Las imágenes, lejos de ser simples representaciones, activan memorias encarnadas, dialogan con los afectos colectivos y actualizan antiguos símbolos religiosos en nuevos cuerpos y medios. En este proceso, el arte de Beas articula ironía y espiritualidad, configurando una forma de resistencia estética que responde a las tensiones políticas y sociales del momento. Asimismo, se examina la migración del Sagrado Corazón desde su matriz católica tradicional hacia nuevas expresiones populares, evidenciando su capacidad para resignificar el dolor colectivo y ofrecer horizontes de esperanza. De este modo, concluyo que la artista logra un diálogo en la multiplicidad del tiempo que resuena como memoria y libertad en los cuerpos, nuestros cuerpos y los que nos interpelan desde sus velas, poleras y tacitas, como lo hicieron en los muros del Estallido.

Palabras clave: Memoria, Cuerpo, Filosofía de la Imagen, Dinamograma.

RESUMO: Neste artigo, analiso a obra artística de Rosita Beas no contexto da Explosão Social Chilena de 2019, com foco em sua proposta de "santos populares" e na redefinição do Sagrado Coração em figuras culturais e políticas. Utilizando uma abordagem interdisciplinar que articula a filosofia da imagem e o dinamograma warburgiano, argumento que as imagens criadas por Beas —como Sagrado Coração de Felipe Camiroaga— funcionam como agentes de memória e esperança em tempos de crise social. Longe de serem meras representações, as imagens ativam memórias incorporadas, envolvem emoções coletivas e atualizam símbolos religiosos antigos em novas

formas e mídias. Nesse processo, a arte de Beas articula ironia e espiritualidade, criando uma forma de resistência estética que responde às tensões políticas e sociais do momento. A migração do Sagrado Coração de suas origens católicas tradicionais para novas expressões populares também é examinada, destacando sua capacidade de redefinir a dor coletiva e oferecer horizontes de esperança. Dessa forma, concluo que a artista realiza um diálogo na multiplicidade do tempo que ressoa como memória e liberdade nos corpos, nossos corpos e aqueles que nos desafiam a partir de suas velas, camisetas e xícaras, como fizeram nas paredes do Estallido.

Palavras-chave: Memória, Corpo, Filosofia da Imagem, Dinamograma

ABSTRACT: In this article, I analyze Rosita Beas's artistic work in the context of the 2019 Chilean Social outbreak, focusing on her proposal of "*santos pop*" and the redefinition of the Sacred Heart in cultural and political figures. Using an interdisciplinary approach that articulates the philosophy of the image and the Warburgian dynamogram, I argue that the pictures created by Beas—such as Felipe Camiroaga's Sacred Heart—function as agents of memory and hope in times of social crisis. Far from being simple representations, the images activate embodied memories, engage in dialogue with collective emotions, and update ancient religious symbols in new bodies and media. In this process, Beas's art articulates irony and spirituality, configuring a form of aesthetic resistance that responds to the political and social tensions of the moment. Likewise, the migration of the Sacred Heart from its traditional Catholic matrix to new popular expressions is examined, highlighting its capacity to redefine collective pain and offer horizons of hope. In this way, I conclude that the artist achieves a dialogue in the multiplicity of time that resonates as memory and freedom in bodies, our bodies and those who challenge us from their candles, T-shirts and cups, as they did on the walls of the Estallido Social.

Keywords: Memory, Body, Philosophy of Image, Dynamogram.

1. INTRODUCCIÓN

Las imágenes tienen poder, es algo que intuimos o sabemos desde las prácticas mágicas y religiosas y las expresiones plásticas más antiguas. Ese poder proviene, sin duda, de nuestro cuerpo deseante. Los seres humanos nos sentimos y comprendemos como un cuerpo vivo que percibe, recuerda y proyecta imágenes (Belting, 2015), es nuestro cuerpo el que añora lo que no vemos (ni palpamos) porque sentimos que algo nos falta. De hecho, las imágenes, señala Hans Belting, son más eficaces cuando hacen visible aquello que sólo puede aparecer en imagen: los muertos, los espíritus, los dioses (Belting, 2010).

Es un deseo originario, orgánico, sin el cual, la producción de imágenes no tendría ningún sentido. De manera que siempre una imagen es prueba inequívoca de que un ser humano estuvo allí (Jonas, 1998, p. 48). Sabemos que fueron nuestros ancestros quienes, en el fondo de una caverna, allí donde la luz no las alcanza, instauraron una diferencia en la materia haciendo uso de contrastes y discontinuidades, para dotarla del sentido (Boehm, 2010, p. 67) ¿Qué sentido? Lejos de la mirada foránea y obligados a portar el fuego para visualizarlos, el bisonte, el hechicero danzante o las manos del grupo recibieron sin duda un tratamiento “religioso” en el sentido etimológico del término: atención y cuidado. Dicho cuidado nos señala que probablemente lo sagrado estuviera en ellas, entonces ¡cuidado! cuando lo sagrado pulsa en una imagen, pulsa también un poder que hay que saber manejar.

No podemos saber a ciencia cierta cuántas imágenes poblaban los espacios habituales de nuestros ancestros, pero los vestigios icónicos que dejaron en las distintas regiones del planeta nos hacen saber que ya tenían una imagen del mundo y con ello, que se

daban a sí mismos un mundo (Alloa, 2022). Porque si concordamos en que el lenguaje media la realidad, las imágenes también lo hacen y, en consecuencia, el mundo siempre aparece como “otro” “en términos de Merleau-Ponty, y no como un mundo listo y finalizado, ya constituido, y que únicamente pudiera ser reconocido, sino, en toda su plenitud, como «mundo en nacimiento»” (García, 2011, p. 44).

El deseo de y por la imagen que surge en nuestros cuerpos proviene, desde luego, de su vinculación con otros (socialización), de la historia (memoria) y la cultura (contexto) (Belting, 2011). No miramos con los ojos limpios, sino que aprendemos a mirar y esa mirada surge en el entrelazamiento de cuerpos y memorias que se activan en el cuerpo y las imágenes, de manera que, tal como señala Didi-Huberman en el prólogo al texto de Farocki que nos invita a “desconfiar de las imágenes”,

[...] no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. (Farocki, 2013, p. 13)

El poder de las imágenes, su multiplicidad y la multiplicidad de mundos que ponen a disposición, las puso bajo sospecha ya desde Platón, pero sobre todo en el marco de las religiones de la Palabra por su extraordinario poder sobre los creyentes:

Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder a las imágenes materiales cuando éstas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia. Las imágenes pasaban a ser rechazadas tan pronto como comenzaban a atraer más público que las instituciones mismas y a actuar por su parte en nombre de Dios. Su control con medios verbales era incierto, porque los santos

llegaban a capas más hondas de la feligresía y cumplían deseos que los hombres vivos de la Iglesia no podían satisfacer. Por esta razón, en cuestiones de imágenes los teólogos iban con sus teorías a la zaga de una práctica ya existente. Jamás incluían las imágenes por decisión propia, preferían mucho más prohibirlas, pero cuando otros las prohibían y fracasaban, las reintroducían porque seguían presentes en los deseos de los creyentes. Su permisión venía, eso sí, asociada a una serie de condiciones que tenían como objetivo garantizar su control. Cuando las imágenes habían sido «aclaradas» y el acceso a ellas se encontraba regulado, los teólogos volvían a sentirse seguros de tener las riendas en sus manos. (Belting, 2009, p. 9)

Mientras las palabras requieren el dominio de un código y un contexto, y exigen también una espera, un detenimiento para oírlas o leerlas, las imágenes muestran, no nos piden ni nos dan tiempo, sino que nos miran, nos tocan y atraviesan exigiendo una mirada de vuelta. No resulta extraño entonces que la desconfianza de la religión se situara también en la *concupiscentia ocularum*, es decir, en el “deseo ocular, que distrae nuestras mentes de preocupaciones más espirituales” (Jay, 2007, p. 19).

Tiendo a pensar, que hoy en día no estamos muy lejos del Obispo de Hipona. No es poco frecuente la crítica (muchas veces feroz) hacia quienes se entregan al placer de las imágenes y su guía sin mayor reflexión que el mero placer que les causan. No se trata de ninguna manera de negar que las imágenes pueden ser instrumentos de diversos poderes, pero son ellas también las que han generado resistencia desde las artes, pero también las creencias mágicas y religiosas.

Por otro lado ¿Qué es una imagen? Como a Agustín le pasa con el tiempo, la pregunta actual por las imágenes nos pone en una situación similar. Cito a Emmanuel Alloa:

Parece que con las imágenes sucede como lo que acontece con el tiempo en san Agustín: estamos constantemente sobreexpuestos a las imágenes, incluso interactuamos con ellas, pero si alguien nos solicitase que le expliquemos qué es una imagen tendríamos dificultad para ofrecer una respuesta. (Alloa, 2020, p. 11)

Y es que las imágenes son, ante todo, tiempo y lo disponen a los cuerpos. Desde la ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*), particularmente la tríada imagen-medio-cuerpo de Hans Belting, y tomando las nociones de *nachleben* (supervivencia) y *dinamograma* de Aby Warburg, el trabajo que sigue a continuación pone de relieve las posibilidades de la imagen como agentes aglutinantes, pues alojadas en lo profundo de la memoria encarnada y, situadas en lo que nos hace humanos, dan cuenta de nuestra capacidad de intervenir la materia sin que la “utilidad” sea un asunto, sino la sola posibilidad de instalar mundos y plenificarla, tanto como individuos como colectivos. Las imágenes tienen valor epistemológico.

Metodológicamente, la investigación va desde la filosofía de la imagen a la observación y la entrevista con la artista cuyo trabajo impulsa estas reflexiones. Con todo, mi hipótesis puede sintetizarse del siguiente modo: cuando la experiencia social se encuentra tensionada, las formas visuales de la espiritualidad y las creencias derivada de experiencias y añoranzas originarias que residen en el cuerpo, se actualizan en la materia desde la virtualidad de la memoria para dar sentido y esperanza.

2. LA ARTISTA Y SU SANTORAL

Me interesó el trabajo de Rosita Beas porque allí convergen el humor y formas de espiritualidad que me han llevado a preguntarme por esa confianza que nos invitan a tener las imágenes. Nacida en mayo de 1982, Rosita Beas estudió Artes Visuales con mención en Pintura en la Universidad de Chile. En 2006 se titula como Profesora en Artes en Educación Media. Después de dedicarle años a la docencia, cuenta, decide independizarse y trabajar desde la autogestión. Comienza a desarrollar la idea de hacer arte accesible en objetos cotidianos, como una forma de democratizar el arte en Chile, investiga sobre la loza chilena y extranjera vintage para salir del formato bidimensional que generalmente se trabaja en el ámbito artístico y también para hacer alusión a la esencia del kitsch: la utilización de objetos cotidianos como por ejemplo el souvenir que ocupa un sitio de honor en cualquier hogar, apelando al sentimentalismo del espectador. Utilizando distintos medios digitales y la técnica clásica de la pintura aprendida en los años de la academia, decide pintar personajes conocidos a nivel mundial descontextualizándolos y llevándolos a la santificación. Rosita los llama “Los Santos Populares” inspirados en el estilo del pop art y el kitsch “el arte del mal gusto”, como ella misma enfatiza. De esta manera entrega un mensaje que todos pueden entender al utilizar un lenguaje popular (el ícono unido a la estética religiosa).



Figuras 1 a 4. Chilenas santificadas por Rosita Beas. de izquierda a derecha, Sagrados Corazones de los fallecidos Violeta Parra, Pedro Lemebel, Víctor Jara y Gladys Marín. Imágenes tomadas del sitio web de Rosita Beas. <https://www.rositabeas.cl/street-art/>

Fue por medio de las apariciones de estas imágenes que me sugerían los algoritmos de las redes sociales que me di cuenta de que las imágenes que formaron parte de la estética del llamado Estallido Social chileno de 2019, eran también un derivado de la autogestión y del deseo de Rosita de vivir de su propio arte. Su proceso creativo se había iniciado dos años antes en el marco de su amor por la saturación de colores, el plástico, lo pretencioso, ese conjunto que atrae la mirada y la llevan a un espacio donde lo admirable y lo irrisorio actúan y dialogan con quien observa. Pero las imágenes para bien o para mal, terminan, metafóricamente hablando, “haciendo lo que quieren” y las que hizo Rosita Beas para vivir de su arte, situadas en el contexto del llamado Estallido Social que experimentó nuestro país en 2019, cobraron un nuevo sentido para ella y para quienes las encontramos en los muros de Santiago.

Cabe señalar que no todas las imágenes de Rosita fueron parte de los muros de Santiago durante el Estallido, dicho lugar lo

ocuparon figuras que re-presentaban¹ con mayor intensidad las causas sociales que tuvieron lugar por entonces. Con ellas contribuyó a enriquecer la estética de este movimiento social espontáneo, sin direccionalidad política tradicional, sino que se condecía con la expresión de las multiplicidades propias de lo infrapolítico². El Estallido Social chileno tuvo fuertes componentes carnalescos, donde lo cómico-serio se veía en las calles con su “poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible” (Bajtín, 2005, p. 157)³, pero el “valor activo” de las imágenes de Rosita provino de lo que Hernán Ulm llama “una zona de combate en el que se dan cita fuerzas antagonistas y en el que se crean las condiciones mínimas para que el existente humano se cree su propio espacio de vida” (Ulm, 2020, p. 125).



Figura 5. *Sagrado Corazón de Felipe Camiroaga*.
<https://www.rositabeas.cl/street-art/>

¹Uso el término representación en el sentido de duplicación y reforzativo del prefijo re-. La representación en tal sentido se entiende como aquello que muestra lo que es evidente.

² Recojo la noción de Alberto Moreiras (2016) quien entiende por ello lo que “ocurre, siempre y por todas partes, y [cuyo] suceder nos llama y llama a una transformación de la mirada, a algún tipo de paso hacia otro modo de la política, extraño e intematizable, que es también, debe ser, un de otro modo que la política” (Moreiras, 2016, p. 56).

Así es como los “Sagrados Corazones” de Violeta Parra y el escritor y performista chileno Pedro Lemebel; el compositor asesinado en dictadura, Víctor Jara y la política y defensora de los derechos humanos, Gladys Marín, se tomaron la ciudad junto con los manifestantes.

“Yo pienso que la ironía terminó siendo más profunda”, le comenta Rosita cuando la contacto para la entrevista. “Si”, me dice ella, “fue como captar en parte la esperanza que todos teníamos en ese momento, es que, como decía en esa entrevista, no pude quedarme en mi casa frente a lo que estaba pasando y mi trabajo pasó a ser importante, pero de otra manera”⁴.

Entonces le pregunto por la centralidad que uno de sus santos tiene en la obra, el fallecido animador chileno Felipe Camiroaga. Entonces, la artista me dice que, a su juicio, el animador había sido una persona notable por su compromiso y postura frente a causas sociales, también por su carisma y, desde luego, por su trágica muerte ocurrida el 2 de septiembre de 2011. Sobre este caso me detendré, pues en él los cruces iconográficos y la narrativa mesiánica tienen especial fuerza.

3. CORAZÓN Y MEMORIA

*Quien dijo que todo está perdido,
 Yo vengo a ofrecer mi corazón
 Fito Páez*

³ Es importante dejar claro que el Estallido social no fue un carnaval en sentido estricto, aunque tuvo fuertes elementos carnalescos, eso es indiscutible en cuanto a la inversión del orden y la sátira, el uso de la calle y la mofa al poder. Sin embargo, lo que presenciamos en Chile desbordó lo simbólico y lo ritual, la inversión del orden establecido por parte de los manifestantes, derivó en enfrentamientos mutilaciones y muertos reales.

⁴ Entrevista telefónica a Rosita Beas en el marco de la investigación. Santiago, febrero, 2024.

El culto al Sagrado Corazón encuentra su origen en Juan 19:34 cuando un soldado romano atraviesa con su lanza el costado de Jesús cumpliendo parte de las profecías judías. Agustín de Hipona hace alusión a su relevancia de este hecho en el marco de la historia de la Salvación en el Sermón 329 en el siglo V (410-412). Sin embargo, es en la Edad Media cuando el corazón herido de Jesús se transforma en figura devocional a partir de las visiones de Lutgarda de Tongres (s. XII), Santa Gertrudis (s. XIII) pero sobre todo ya en pleno siglo XVII con las de Margarita María de Alacoque (Jiménez, 2020). Los jesuitas, por su parte, fueron clave en su ingreso a nuestro imaginario. ¿Qué es lo que tiene el Sagrado Corazón que cala tan profundo en la feligresía?

Como ha sostenido David Morgan, esta devoción marcó cambios en las prácticas rituales, transformando un régimen devocional basado en el sufrimiento (la imagen tridentina) a uno basado en la comunidad y la simpatía (*The Sacred Heart* 2012). Este cambio se refleja en los distintos juegos que tiene la mirada religiosa dentro de las iconografías: de una mirada empática que buscaba identificarse con el objeto, replicando las acciones representadas, a una mirada que es devuelta por la imagen. Esa mirada que retorna no tiene un carácter vigilante sino amoroso, y por ello trae el corazón mismo por delante desalojado de su cuerpo, como un símbolo de acogida, ternura y amor. (Jiménez, 2020, p. 167)

El Sagrado Corazón acoge, pero también se ofrece cuando todo parece perdido. La empatía que nos produce a mi juicio, se sitúa en la memoria, una memoria que se aloja en una profundidad insondable, es lo que Aby Warburg observa y que podemos comprender como una acción: “realmente capaz de

conocimiento, que es la de permitir que el pasado se exprese, para ello es necesario empatizar con los objetos (sentir-en-ellos) y comprender su supervivencia actual” (Losiggio, 2020, p. 116).

Los egipcios, pensaban que la vida en el más allá dependía del peso del corazón, los antiguos hebreos tenían (y tienen hasta hoy) la orden de amar a Dios con todo el corazón (Dt. 6:5). En nuestra América, el corazón palpitante y ardiente complacía a los dioses mexicas y mayas permitiendo la continuidad de la vida y, en el sur de nuestro continente, los *weichafe* (guerreros) mapuche, devoraban el de sus enemigos más poderosos para obtener su fuerza.

Si el corazón y su representación tiene importancia en muchas creencias es literalmente por la fuerza vital que registra en nuestra experiencia corporal. Es en el pecho donde presiona la angustia y la pérdida, pero arde allí también el placer y la emoción de amar. El corazón ardiente y herido de Jesús, pertenece al conjunto de metáforas que formulamos ante un mundo que penetra nuestros cuerpos y que no podemos resistir sin devolverlo en formas poéticas, musicales, visuales y, desde luego, rituales. Es lo que Warburg denominó “*dinamograma*”, es decir, una huella de las fuerzas que tensionan nuestra humanidad, residentes de nuestra memoria que cobran vigencia en la materia cuando las afecciones del mundo parecen rasgarnos.

Dicho de otra manera, el Sagrado Corazón no es sólo un componente moderno de la iconografía católica, sino un fragmento de memoria de la humanidad que experimenta la vida y sabe de la muerte por el pecho que retumba y el corazón que se infarta, pero, sobre todo, por la amputación que experimentamos en su centro cuando muere quien amamos.



Figura 6. *Sacro Cuore di Gesù*, Pompeo Batoni, 1767.
Imagen de dominio público.

Los mundos “más allá”, las fabulaciones nacen en la supervivencia de la única especie que sabe que va a morir para no caer en la desesperación. En este contexto, el sacrificio de Jesús en la cruz y el dolor de su madre, afianzados por el atravesamiento del corazón, son imagen de la vida eterna cuyo requisito es la muerte (como lo fue para los egipcios), del favor de los dioses ante las dificultades de la vida (como en Mesoamérica) y de la fortaleza y coraje necesarios para enfrentar toda amenaza (entre los mapuche).

Con todo, no es tan extraño que en medio de la crisis social y política que significó el Estallido Social de 2019 en Chile, mientras las iglesias ardían en la más trágica literalidad, el Sagrado Corazón se actualizara en la imagen de un animador de televisión y otras figuras de la cultura y la política. Siguiendo a Warburg, Didi-Huberman diría que podemos reconocer el presente de su acontecimiento porque “hace aparecer la larga duración de un pasado latente” (Didi-Huberman, 2011, p. 144). En un ejercicio similar, Peter Krieger, dirá: “con sus herramientas y capacitaciones visuales, una comunidad busca «digerir» y expresar visualmente sus experiencias arcaica” (Krieger, 2006, p. 248).

Así el Sagrado Corazón “se fugó” de las imágenes de Jesús de Nazaret y María para ir a alojarse y mostrarse en otros cuerpos cobrando nuevos sentidos en medio de la crisis de 2019. La imagen del corazón desgarrado y ardiente, tan querida por el catolicismo, cobró actualidad en la tensión y exhibió una colisión con el principio de no contradicción propio de la verdad apofántica.

4. UN OXÍMORON VISUAL

El Sagrado Corazón no es sólo memoria como el recuerdo que tenemos de las devociones de nuestros parientes mayores o fallecidos, es imagen, tiempo y encuentro. Es importante enfatizar que las imágenes de Rosita nos remontan a los libros de oración, misales y estampitas (o “santitos”) investigadas por Lily Jiménez (2020), aquellas figuras que se hospedaban en papel troquelado o simple, donde cromaticidades dulces o intensas, delineadas por la pureza del blanco o el fulgor dorado de la luz divina eran apretados contra el pecho de nuestras madres y abuelas, padres y hermanos marcando el pulso de los días. Eran “otros tiempos”, la fe tenía lugar en la aventura de ver y tocar que, pese a las tensiones teológicas que alberga el cristianismo, ha sido ineludible, por cuanto fenómeno humano:

Una diferencia que podríamos establecer entre las imágenes religiosas y aquellas que cumplen otras funciones es el tipo de práctica con la que se vincula el observador. Las imágenes religiosas están rodeadas de operaciones que las enredan en medio de prácticas afectivas: a ellas se les canta (como los cantores a lo divino), o se les baila, muchas de ellas son tocadas o besadas (como los íconos ortodoxos), se les quema incienso, se prenden velas frente a ellas. A otras imágenes (como las de bulto) se les lleva en andas, se les acaricia o se las mece (como a

las figuras del Niño Dios), se habla y se convive con ellas. Todas estas acciones dan sentido a determinadas comunidades, toda vez que vehiculizan formas de creer, formas de ver. (Jiménez, 2020, p. 165)



Figura 7. Estampa religiosa con motivo de Sagrado Corazón de Jesús. Troquelado, grabado e impresión sobre papel, 7.5cm x 11.8cm, s. XIX. Colección Libros y Documentos, Museo Histórico Nacional.



Figura 8. Estampa religiosa con San José del Sagrado Corazón. Troquelado, grabado e impresión sobre papel, 6.1cm x 9.3cm, s. XIX. Colección Libros y Documentos, Museo Histórico Nacional.⁵

⁵ Ambas imágenes son tomadas del trabajo de Lily Jiménez (2020).

Las imágenes del Sagrado Corazón presentes en los templos católicos de Chile y Latinoamérica son incontables, pero también inalcanzables, intocables. Sin embargo, como señala Jiménez en su estudio, el desarrollo tecnológico del siglo XIX hizo posible su presencia en la intimidad de los hogares y las aproximó a los cuerpos. La masificación y acceso a las imágenes en la devoción privada, enfatiza la autora, satisface la *mirada háptica*, esa mirada donde el cuerpo participa e ingresa al espacio que la imagen le ofrece -y que resulta tan necesaria ante los dioses que no podemos ver ni tocar. Las estampitas podían ser adquiridas, obsequiadas, pero sobre todo conservadas con especial afecto para abrazarlas en plenitud: “Por sus dimensiones son objetos que tienden a ser portables, a mantenerse cerca del cuerpo, puesto que muchas veces se usan para orar o bien como amuletos” (Jiménez, 2020, p. 163). El Sagrado Corazón de Jesús y María podían estar junto al corazón afligido y esperanzado de los devotos católicos quienes las tuvieron consigo habitual y masivamente hasta más o menos la década de 1980. Yo todavía recuerdo las estampitas o santitos que mis parientes y amistades llevaban, también las que alguna vez me obsequiaron.

La relación con las imágenes religiosas, como con las estampitas, precisa confianza y entrega a aquello a que la imagen permite participación corporal. No miramos con el ojo, sino con el cuerpo nos recuerda Andrea Soto Calderón en un texto reciente (2025). En ese sentido, Rosita acierta en sacar las imágenes de la pantalla y el plano bidimensional para llevarlo a la materia que nos acompaña a diario: tazas, platos, camisetas y velas que, por lo demás, se parecen a las que todavía quedan

en las estanterías familiares o en nuestra memoria. En efecto, la artista toma las formas, las cromaticidades, las luces y sombras de las imágenes que fortalecían el alma (y con ello el cuerpo) de los devotos católicos y las pone en juego dándoles actualidad, sustituyendo rostros y transfigurando personajes de la cultura popular, social y política chilena.

Desde luego, en todo esto el humor desempeña un papel fundamental y aunque no me es posible desarrollarlo en este trabajo, basta con mencionar a Henri Bergson quien, aunque más situado desde el lenguaje y la obra de teatro, nos recuerda que la risa proviene de un ejercicio:

Tomar series de actos y repetirlos en un tono distinto o en un nuevo ambiente; invertirlos de modo que aún conserven su sentido, o mezclarlos de manera que sus significaciones se entrecrucen, es siempre cómico, porque equivale a lograr que la vida se deja manejar como una máquina. (Bergson, 2016, p. 71)

Me parece que lo que señala Bergson, es, sin dudas, una buena síntesis de lo que hace Rosita Beas con sus santos pop.

Sin embargo, no deja de ser inquietante que mientras los paste-up de Rosita Beas y otros artistas chilenos como Caiozzama⁶ que tomaron imágenes religiosas para alojarlas en nuevos cuerpos y nuevos medios, eran acogidos por los manifestantes, a pocos metros ardían las iglesias de la Asunción y de San Francisco de Borja. Los Sagrados Corazones de Jesús y María fueron arrancados de su lugar de veneración para ser destrozados en la calle.

⁶ Santiago, 1980, para mayor información ver <https://www.instagram.com/caiozzama/?hl=es>



Figuras 9 e 10. Diario Las Américas (9 de noviembre de 2019) <https://www.diariolasamericas.com/america-latina/chilenos-enfurecidos-arman-barricada-estatuas-religiosas-n4187540>

Las imágenes fueron víctimas de la ira. En 2019 en Chile se desataba como nunca una furia contenida por años de dolores que el Estado neoliberal no resolvía, por otro lado, la Iglesia Católica se remecía ante los casos de abuso sexual a menores mantenidos en secreto y la negativa de justicia a sus víctimas. El Sagrado Corazón no parecía encontrar lugar en las imágenes de Jesús y María, la confianza estaba rota y se transformaron en víctimas. Empero, Felipe Camiroaga, Violeta Parra,

Gladys Marín, etc. gozaban de la simpatía popular ¿Cómo es posible?

La ironía de Rosita Beas tiene que ver con una imagen que punza en la historia y exige su aparición en otro cuerpo, en otros medios, un *dinamograma*, una *imagen superviviente*. Si el Sagrado Corazón apareció en los muros de Santiago es porque representa aspectos profundos de nosotros mismos, pero no solamente en el sentido de la ausencia que viene a presencia. Aquí el *re-* en tiene un sentido reforzativo o frecuentativo: “hacer que vuelva a salir [*faire ressortir*] lo que ya está ahí, hacer aparecer lo que ya está presente en estado latente (Alloa, 2022, p. 11).

5. UN NUEVO CUERPO PARA EL MISMO CORAZÓN QUE ARDE

Felipe Camiroaga (1966-2011) era una figura apreciada entre los televidentes de Chile, desde la década de 1990 condujo diversos espacios de entretenimiento y conversación, uno de ellos fue el matinal de Televisión Nacional de Chile (TVN) que animó entre 2005 hasta su muerte en 2011. Camiroaga era querido por su sentido del humor y simpatía, también por su franqueza, pues expresaba su posición respecto de temas de contingencia y, en particular, aquellos que eran relevantes para la ciudadanía, pero también para él, como los temas relacionados con los movimientos estudiantiles y los temas medioambientales y ecológicos. Es así como el 25 de agosto de 2010 en una transmisión en vivo confrontó al Ministro del Interior del primer gobierno de Sebastián Piñera, Rodrigo Hinzpeter, a propósito de la instalación del proyecto termoeléctrico Barrancones que amenazaba la vida silvestre de la localidad de Punta de Choros (Región de Coquimbo). La popularidad

de Camiroaga, sumada su determinación, lograron que la causa en contra de Barrancones encontrara más adeptos. De esta forma, el proyecto fue dado de baja al día siguiente por orden del mismo Presidente de la República, Felipe Camiroaga consiguió lo que muchos otros no habían conseguido.



Figura 11. Sagrado Corazón de Felipe Camiroaga. Instagram de Rosita Beas.
https://www.instagram.com/rositabeas.cl/p/CtUs9_NLeL7/

Un año más tarde, el 2 de septiembre de 2011, el animador murió en un confuso accidente que protagonizó el avión de la Fuerza Aérea de Chile (FACH) C-212 Aviocar que lo llevaba a él, a personal del matinal de TVN y al líder del “Desafío Levantemos Chile”, Felipe Cubillos, al archipiélago de Juan Fernández, donde llevarían a cabo una acción solidaria con víctimas y damnificados del maremoto que siguió al terremoto que afectó al centro-sur del país el 27 de febrero de 2010. El avión se estrelló en el mar a pocos kilómetros de la remota Isla Robinson Crusoe. No hubo sobrevivientes. Inmediatamente aparecieron especulaciones en torno a la supuesta intencionalidad del accidente maquinada por el entonces ministro y el gobierno. En el imaginario popular Felipe Camiroaga había

muerto por defender hasta las últimas consecuencias, sus ideales.

Comienza entonces a configurarse un mitopoema en torno a la figura del animador, un mitopoema que hizo cuerpo en la imagen de Rosita y cobró sentido pleno en medio de las manifestaciones que se dieron justamente, durante el segundo mandato de Piñera.

Rosita Beas toma el corazón apretado por un círculo de espinas de cuyo centro emerge una lengua de fuego roja que muestra la cruz, mientras una luz intensa brota reforzando el vínculo con lo sagrado. Camiroaga lo exhibe en su pecho con el hábito característico de la orden de San Francisco, aunque enrojecido por la saturación. Este último nos remonta a la amistad con los animales, el amor por la naturaleza, ese paraíso amenazado por la mano humana que defendió Camiroaga. El halcón en el hombro derecho tiene que ver con el especial afecto que el animador sentía por estas aves, a las cuales crio y tomó como compañía, por lo que llegó a ser conocido como “Halcón de Chicureo” en alusión al sector de Santiago dónde vivía. El halcón por lo demás, es un ave asociada a la nobleza y los augurios, pero también a la libertad. Con todo, no es de extrañar que el fondo que abraza la figura central sea una suerte de Jardín del Edén, un paraíso que, si bien es distinto al de Punta de Choros, ubicado en una zona desértica, si es lugar de pingüinos de Humboldt, ballenas jorobadas, delfines nariz de botella y otras especies amenazadas con la extinción cuya defensa, dicen, llevó a los poderes fácticos en su contra y le costó la vida.

De este modo, Rosita puso en juego el corazón ardiente, una imagen que sólo necesitaba “aparecer” en cuerpos y medios que hicieran eco a nuevos sentidos y sensibilidades. Recojo la síntesis de Daniela

Losiggio en relación con la noción wargbuiana de *nachleben* (supervivencia) y *dinamograma*:

1) Remite a la actualidad de lo primitivo en la contemporaneidad, entendiendo por primitivo:

a) El modo en que los símbolos originarios retornan bajo diversas formas (como la serpiente en los tendidos eléctricos), y

b) Un modo de aproximación mimético-empático a lo desconocido, es decir, una actitud del conocimiento que supone un sentir-en y una abstracción.

2) Refiere a la vida póstuma de los *dinamogramas* o huellas energético afectivas (fuerzas) cuya existencia actual no es siempre idéntica a sí misma, sino que la carga emocional de su existencia actual depende del contexto de convocación. En tanto vidas póstumas las supervivencias nunca son iguales a sí mismas, sino que deben ser pensadas en el marco de un devenir y performativamente (Böhme 12), en el sentido de que vuelven a tener capacidad de afección, representan un “giro hacia atrás” que es también reconfigurador del presente (Losiggio, 2020, p. 118)

Si bien no comparto a cabalidad la mirada profundamente psicologista de Warburg, pues me inclino más a la comprensión corporal de la imagen de Belting, me parece que la empatía que emerge en el Sagrado Corazón de Felipe Camiroaga en el contexto del Estallido Social emerge de la memoria que coagula en las imágenes, las imágenes que remiten a la experiencia originaria del ser que pinta y esculpe la materia. Dicho de otra forma, los santos de Rosita Beas provienen de lo profundo como formas de una espiritualidad

que desborda el tiempo psicológico de los sujetos. Su presencia deriva, como señala Hernán Ulm de la exigencia que las hace nacer y sobrevivir, “por la potencia de la que ella la imagen es portadora y por la energía que en ella se dispara cuando entra en contacto con un presente que la reclama” (Ulm, 2020, p. 124).

Con el decantamiento del Estallido Social y el fin de las movilizaciones, los muros dejaron de ser los medios de aparición predilectos del Sagrado Corazón de Felipe Camiroaga, pero él sigue circulando por Chile en los artículos que vende Rosita Beas. Si bien hoy en día la práctica de adquirir, obsequiar y llevar estampitas ha disminuido junto con la adherencia de los chilenos a la fe católica, el Sagrado Corazón y los santos pop de Rosita van por las redes sociales y de mensajería en un desplazamiento de la imagen, con el mismo ardor amoroso dispuesto en otro cuerpo y para otros cuerpos.

6. CONCLUSIONES

Finalmente, quisiera enfatizar que la narrativa popular y el trabajo de Rosita Beas coincidieron en medio de una crisis. Rosita Beas coaguló con su imagen una multiplicidad de memorias actantes. Felipe Camiroaga y su corazón sacrificial con un dejo de humor carnavalesco, ocuparon un lugar en medio de las esperanzas de quienes creyeron que las injusticias sentidas en cuerpo y alma podían terminar. Las preocupaciones medioambientales fueron una de ellas.

La obra de Rosita Beas, en su reconfiguración del santoral tradicional chileno mediante la santificación de figuras populares, es un ejemplo vivo de cómo el arte se convierte en un espacio de resistencia y resignificación cultural. Al integrar elementos de la iconografía católica con símbolos de significado profundo, como el Sagrado Corazón

es, la artista logra un diálogo en la multiplicidad del tiempo que resuena como memoria emoción. Este juego de imágenes, al mismo tiempo satírico y esperanzador, encapsula la tensión en la que el arte suele actuar como agente configurador de sentido. En el contexto del Estallido Social, su obra no solo sirvió como un medio de expresión artística, sino también como un *dinamograma* que activó memorias sentidas y catalizó la esperanza en medio de la crisis. Así, Rosita Beas no solo ironiza con las formas impuestas por el colonialismo, sino que las reinventa, abriendo un espacio para el diálogo crítico y la transformación cultural en el imaginario colectivo.

La imagen no sólo se multiplicó en los muros de la ciudad, también se replicaba en las redes sociales y sistemas de mensajería como WhatsApp. Camiroaga se iba transformando, junto a otros personajes de la cultura pop, política y social, en un mitopoema visual. Mi interés recayó en él, pues, como he señalado, su historia posee componentes de sentido que pueden vincularse con la trayectoria mesiánica, como un eco y quisiera señalar por qué.

En el santoral de Rosita Beas convergen el humor y formas de espiritualidad que se asientan en lo profundo de la memoria y que en el juego de las imágenes entrelazan nuestro tiempo con aquel donde las devociones de madres y abuelas inundaban de esperanza la dureza de los días. Figuras estampadas en papel troquelado o simple, cromaticidades dulces o intensas, delineadas por la pureza del blanco o el fulgor dorado de la luz divina eran apretados contra el pecho en estampitas y libros de oraciones marcando el pulso de los días.

Rosita toma esas formas, las pone en juego y les da actualidad sustituyendo rostros

y transfigurando personajes de la cultura popular que nos sacan sonrisas, pero que también nos inspiran con su trabajo y sus obras. En su supervivencia el *dinamograma* del corazón que arde buscó lugar en el cuerpo de Felipe Camiroaga y tantos otros que muestran su corazón ardiendo para desafiar el poder y ofrecerlo.

REFERENCIAS

ALLOA, Emmanuel. Introducción. Entre transparencia y opacidad, lo que la imagen da a pensar. En *Pensar la imagen*. Ed. Publicación en español Raúl Rodríguez Freire. Santiago: Metales Pesados, 2020.

ALLOA, Emmanuel. ¿Antropologizar lo visual? En *Pensar la imagen II. Antropologizar lo visual*. Ed. Emanuel Alloa. Publicación en español Raúl Rodríguez Freire. Santiago: Metales Pesados, 2022, p. 9-40.

BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Trans. Cristina Diez y Jesús Espino. Madrid: Akal, 2009.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Trans. Gonzalo Véliz Espinoza. México: Katz, 2010.

BELTING, Hans. Cruce de miradas. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo. En *Filosofía de la imagen*. Ed. Ana García Vargas. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2011, p. 179-210.

BELTING, Hans. Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología. Trans. Oscar Gómez. *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 20, 2015, p. 153-170. <http://dx.doi.org/10.5209/rev.CIYC.2015.v20.49382>. Accedido el 18 de septiembre de 2019.

BERGSON, Henri. *La risa*. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Editor digital: Titivillus.

BOEHM, Gottfried. Iconoclasmo. Borrado – Superación – Negación. En Boehm, G. *Cómo producen sentido las imágenes*. La fuerza del mostrar. Berlin: Berlin University Press, 2010, pp. 54-71. Traducción: Roberto Rubio. Sólo para uso del curso “Pensamiento e Imagen”. Universidad Alberto Hurtado. <https://es.scribd.com/document/469531497/2010-Boehm-Negacion-iconica-extracto-pdf>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cómo abrir los ojos: Prólogo. En FAROCKI, Harun (Org.). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, p. 13-35.

GARCÍA, Ana. Lógica(s) de la imagen. En *Filosofía de la imagen*. Ed. Ana García Vargas. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2011, p. 15-56.

JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trans. Francisco López Martín. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2007.

JIMÉNEZ, Lily. Ver, tocar, creer: travesías de la mirada religiosa en las estampitas devocionales. *AISTHESIS* No 68, 2020, p. 161-178. <https://doi.org/10.7764/68.9> Accedido el 7 de junio de 2024.

JONAS, Hans. Herramienta, imagen y tumba, lo transanimal en el ser humano. En *Pensar sobre Dios y otros ensayos*. Trans. Angela Ackermann Pilári. Barcelona: Herder, 1998.

KRIEGER, Peter. El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Schlangenritual*. Ein Reisebericht. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 88, 2006, p. 239-251. DOI:

<http://dx.doi.org/10.22201/jie.18703062e.2006.88.2208> Accedido el 4 de abril de 2022.

LOSIGGIO, Daniela. Aby Warburg y el pathos superviviente. De la psicología a la memoria social. *AISTHESIS*, No 67, 2020, p. 103-121. <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n67/0718-7181-aisthesis-67-103.pdf> Accedido el 12 de octubre de 2022.

MOREIRAS, Alberto. Infrapolítica –el proyecto. *Revista de cultura Papel Máquina 10*. Santiago: Editorial Palinodia, 2016.

SOTO, Andrea. *Indisciplinas de la mirada*. Santiago: Kikuyo, 2025.

ULM, Hernán. Aby Warburg y el ritual de las imágenes. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.3, 2020, p.121-131, <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4666>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4666>. Accedido el 15 de enero de 2022.