

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

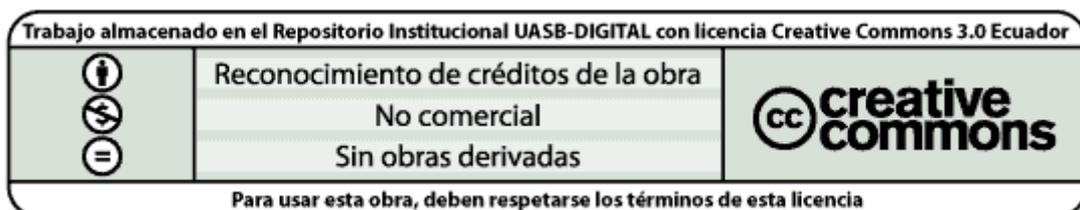
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

Imaginario funerario popular en cementerios del Ecuador

Diana Carolina Varas Rodríguez

Quito, 2015



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Diana Varas Rodríguez, autora de la tesis intitulada **Imaginario funerario popular en cementerios del Ecuador**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.....

.....

Firma

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR**

ÁREA DE LETRAS

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCIÓN EN POLÍTICAS CULTURALES**

Imaginario funerario popular en cementerios del Ecuador

Autora: Diana Carolina Varas Rodríguez

Tutora: Marisol Cárdenas Oñate

Guayaquil

2015

Resumen

Esta tesis es un estudio cultural de las estéticas, imaginarios, manifestaciones y representaciones populares en cementerios del Ecuador. Busco identificar, recolectar y analizar la visualidad de las prácticas culturales como manifestaciones de recuerdo que despliegan los visitantes hacia sus muertos. Se trata de desarrollar un análisis en tres momentos: A) Imaginario funerario popular. B) Estética icónica popular (decorados, dibujos, fotografías, diseños, etc.), así como regalos cariñosos depositados y C) El discurso textual (epígrafes, tipografías, mensajes, frases, etc.). Los nichos que me interesan detallar en este estudio están cargados de manifestaciones populares. Está de más decir que los sepulcros anodinos, no son de interés para esta tesis. Entiéndase anodino como sepulcros sin vestigios de recuerdo y olvidados.

El propósito es descubrir la visualidad de los ritos funerarios. También, llevar a cabo una aproximación antropológica y semiótica, utilizando a la tumba como centro de referencia, como un objeto potencial de mensajes cambiantes, rotativos, que demandan la urgencia de su captura. Abordaré este tema desde un marco teórico metodológico transdisciplinar, en complejidad.

Palabras clave: Muerte, tumba, sepulcro, nicho, imaginario, funerario, discurso, popular, textualidad, iconografía, cementerio, necrópolis, panteón, metáfora, memoria.

Agradecimientos

A Jenny Rodríguez, mi madre/padre y mi amiga, por su esfuerzo para darme una educación, por su amor incondicional, por creer en mí, por tener la plena convicción de que Candela iba a ser una sobreviviente mucho antes de que cualquiera lo piense.

A Sandra Galarza, mi socia, por recordarme quién soy, por su apoyo sin límites y constante ánimo para culminar este gran pendiente.

A Birte Pedersen, mi alma gemela mayor, por compartir sus fotografías de tumbas más preciadas para que puedan ser parte de esta tesis. Prometí cuidarlas y aquí están.

A mi guía Marisol Cárdenas, por adentrarme al apasionante mundo de la semiótica.

A todos los familiares, amigos, artistas empíricos y decoradores de nichos que de manera anónima hacen de los sepulcros, creaciones extraordinarias.

A las almas de los finados portadores de las tumbas poderosas utilizadas en este estudio de estéticas públicas, por haber permitido el encuentro mágico conmigo y sus recipientes receptores.

¡Mil gracias!

Tabla de Contenido

Presentación	7
1. Capítulo Primero: Imaginario funerario popular	12
1.1 Contextualización	12
2. Capítulo Segundo: Estética icónica funeraria popular	31
2.1. Oficios póstumos.....	37
2.2. Arquitectura imaginaria simbólica funeraria	42
2.3. Angelitos adorados.....	48
2.4. Madres amadas.....	57
2.5. Sempiternos efímeros.....	61
2.6 Estética vampira funeraria.....	70
3. Capítulo Tercero: Discurso textual funerario popular	73
3.1 Cartas a las mamacitas.....	87
3.2 Cartas a los angelitos.....	89
Conclusiones	93
Bibliografía	98

Presentación

Diversos pueblos de América utilizaron los primeros cofres y vasijas funerarias. La cultura Las Vegas, que vivió en el sector que ahora es Santa Elena, hizo varios enterramientos, el más conocido como Los amantes de Sumpa, una de las sepulturas de los pueblos originarios más importantes que se han dado en el Ecuador: dos cuerpos abrazados que datan desde hace 5.000 A.C aproximadamente, destinados a darse un abrazo eterno.

En la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la costumbre de enterrar a los muertos en las iglesias empezó a declinar por causa del crecimiento de la población, las autoridades encargadas tuvieron que tomar una decisión radical: construir grandes cementerios. Aquel tiempo fue una época llena de enfermedades epidémicas altamente contagiosas, que a menudo producían muertes masivas por causa de la peste, cólera, fiebre amarilla y otros males altamente infecciosos. A partir de este suceso, empezaron a construirse las ciudades para los muertos y a surgir el arte funerario popular en el Ecuador.

La actitud ante la muerte y el ritual funerario es una práctica ancestral. Nadie ha dejado de morir y nadie está exento de fallecer, es una linealidad inevitable. Hay personas que con solo oír mencionar la palabra cementerio, se les revira la cara o les da escalofríos, como si ese lugar fuera incongruente con su cotidianidad y su vida. Yo lo veo al revés, como un portal, una máquina de tiempo que te permite aprender sobre ternuras, amores, afectos, abandono y olvido.

El cementerio está transversalizado por las relaciones de poder y es cierto que la realidad social de clases y de etnias determina distancias, desigualdades, exclusiones y diferencias ideológicas. La muerte transversaliza las clases sociales -y aún así- está de más decir que todos morimos, pero no a todos se nos evoca de la misma manera cuando sucede. La representación de la muerte en los nichos, tiene mucho que ver con la clase social, debido a esto, analizaré a los que están donde todavía la prohibición de los decorados no existe o no es notoria como en los cementerios privados de las élites, por esta razón, me competen solo los Cementerios Generales, donde las manifestaciones y representaciones populares prevalecen. Por consiguiente, los nichos que forman parte de este estudio son netamente de finados mestizos.

Me interesa la estética que cobija o resguarda al cuerpo en descomposición. La cáscara receptora de cariños: la nueva cara del que está del otro lado. Un espacio que se presta para que sus seres queridos lo reinventen, reanimen, embellezcan y evoquen. Reflexionar sobre ella, hacer diálogos textuales, gráficos, visuales y teóricos nos ayudarán a entender cuán frágiles somos y la necesidad que tiene cada individuo de ser nombrado, ya sea vivo, muerto o ficcionalizado. Los cementerios son mundos apasionantes, llenos de curiosidades y cariños varios.

Cuando mueres, te vuelves de ficción. Visito continuamente los cementerios y tumbas ajenas. Los vivos no son mi prioridad de investigación, sino los indicios que ellos dejan sobre los nichos, ya que son su demostración tangible del recuerdo. El difunto físicamente se vuelve de cemento, madera, mármol o lo que fuere. Esa es la prueba de su imagen ficcionalizada: un nuevo espacio creado para las manifestaciones y representaciones de la memoria.

Este estudio de imágenes es un aporte interesante y diferente sobre una temática estigmatizada e ignorada que no se le ha dado la apertura, ni el espacio que se merece en los estudios culturales en el Ecuador. Por eso, es necesario hablar sobre la motivación y el detonante que me llevó a reflexionar sobre la muerte y su riqueza popular. Una tumba de un militar joven llamado Manuel. Llevaba uniforme y una cara traviesa que contaba su tragedia. Lo miré y se me doblaron las piernas. Todo el nicho tenía marcas de pinta labios de besos reales de una mujer. Dentro y fuera de la foto. ¿Será su novia? Si murió tan joven, ¿lo siguió amando después de tantos años? ¿Será su madre?, ¿vivirá su madre? ¿Es su hermana, su prima? ¿Quién es la mujer de los besos? A partir de este encuentro, cuando más reflexionaba sobre las tumbas, se volvían más complejas y sugestivas. De modo que todo fue como las olas, en marea rebelde. Una tras otra, un encuentro ascendente que tuve que prolongar y transformarlo.

¿Qué es una tumba? ¿Qué es una imagen de una tumba? ¿Cuáles son las costumbres mortuorias? ¿Cuáles son los imaginarios que se imponen en ese espacio? ¿Qué realmente contienen? ¿Qué es lo que cuenta cada nicho después de que el visitante se ha ido? Busco determinar las recurrencias de las prácticas decorativas y su respectiva estética visual en los sepulcros.

Los nichos son interrogantes que no me dejan dormir. Existen muchas imágenes que demandan mi atención, sobre todo, imágenes recolectoras de imágenes plurales, como una tumba, construida creativamente, con un repositorio amplio de

regalos cariñosos. Las fotos de nichos, de objetos-sujetos melancólicos, serán el núcleo de este estudio. Es cierto que las fotografías alteran, recortan o amplían la noción de lo que se tiene o no que mirar y de lo que tenemos derecho o no de observar. Aún así, son fotos no intervenidas, ni manipuladas. Demuestran el estado original de las tumbas, sin alteraciones, precisamente, en el tiempo determinado de las fotos captadas.

Me he encontrado con tumbas que relatan accidentes o muertes violentas, tumbas de animitas populares milagrosas, nichos milagrosos de niños/adultos con discapacidad. También, con las cruces memoriales de carretera hechas para los conductores o transeúntes que han muerto en una vía rápida por accidente automovilístico. La muerte es la excusa efervescente para construir un espacio que grite y hable por sí solo, sobre cariños, amores póstumos, dolor, ternura y admiración.

Pero ahora, en estos últimos años, algunos de los nuevos cementerios ecuatorianos prohíben flores reales, tienen modelos de íconos en serie, tipografías y patrones para los sepulcros. Es una repetición obligada e impuesta para poder acceder a dar sepultura a un ser querido en ciertos panteones. Un detenimiento para la creatividad popular y la decoración con dádivas y objetos referentes al fallecido.

De esta necesidad de aferramiento del ser humano a lo sobrenatural, surgen también las famosas “tumbas milagrosas”. El espacio llama a depositar objetos, a rellenarlo, a alimentar esa creencia expuesta para no agotarla. No es un espacio de manifestaciones para una sola persona, sino para varias. Los creyentes, entonces, se vuelven ávidos recreadores de la construcción de símbolos culturales en torno a esa “*animita*”¹ o almita milagrosa, cuya hazaña radica en las coincidencias que se les conceden.

En este estudio me detendré solo en los camposantos, porque son lugares que recrean una asimilación religiosa, pero de manera plural, con sincretismo de la intersección de diversidad simbólica. Sincretismo que no germina de un punto en común, ni del acuerdo, sino de la coexistencia entre lo diferente, lo desigual. La unión de todas estas pistas sincréticas, serán mi campo de análisis. Mi finalidad es

¹ En Chile el término *animita* es utilizado para referirse a un lugar de veneración religiosa o mitológica, generalmente desarrollado como una capilla, ermita, santuario o templete, que recuerda un hecho trágico en espacios públicos. También se establece como sitio de veneración informal de santidades o personajes a quienes se atribuye alguna característica extraterrenal.

estudiar la visualidad y la imagen de estos espacios con manifestaciones y representaciones populares latentes. La captura y análisis es urgente, ya que en los camposantos toda puesta en escena es efímera, por el tiempo, la descomposición, los insectos y la impredecibilidad del clima. Las tumbas son objetos culturales dinámicos en proceso de transformación.

Haré un análisis del imaginario funerario, utilizando un repertorio de fotografías de tumbas específicamente populares y de realidad mestiza en cementerios alrededor de todo el Ecuador. Las imágenes que utilizaré para este estudio son parte de un trabajo arduo que he recopilado muchos años antes de empezar esta maestría, en mis recorridos por los cementerios ecuatorianos desde hace muchos años atrás, desde el 2009 hasta la actualidad. También utilizaré el material fotográfico de la artista noruega Birte Pedersen, corpus fotográfico que empezó a capturar desde el año 2004 y que me ha confiado plenamente por el ávido y estrecho punto en común: el amor y la sensibilidad incondicional por el arte mortuorio y por los encuentros mágicos en estos escenarios fascinantes. Mi eterno cariño y agradecimiento a mi alma gemela mayor por confiarme estos tesoros intermitentes. Las fotografías que escogí para esta tesis fueron hechas en cementerios generales de Guayaquil, Quito, Cuenca, Riobamba, Loja, Sangolquí y Piñas. Estos dos grupos de fotografías tomadas por Birte Pedersen y por mí serán el hilo conductor de este estudio.

Después de enfrentarme a un corpus fotográfico de más de 2000 imágenes de tumbas y reconocer que existen un sin número de maneras de poder dividir las, enfrentarse y estudiar un corpus fotográfico, decidí aterrizar de la siguiente manera. En el primer capítulo abordo el Imaginario funerario popular. En el segundo, la Estética icónica popular con los siguientes subcapítulos: Oficios póstumos, Arquitectura imaginaria simbólica funeraria, Angelitos adorados, Madres amadas, Sempiternos efímeros, Estética vampira; y en el Tercer capítulo: Discurso textual funerario popular, con dos subcapítulos de cartas y textos recurrentes: Cartas a las mamacitas y Cartas a los angelitos.

La metodología de análisis de estas fotografías será basada en una metodología acuñada por mí, que la he llamado *Ventana imaginaria*, conjugación de la subjetividad en el escenario de la recreación ficcionalizada en el espacio del nicho, conjugada con la descripción, interpretación, teorización y aterrizaje en el análisis de las imágenes. Por eso, para nombrar e identificar a las tumbas que estudiaré en esta

tesis he decidido darles un nombre característico a cada una de ellas, para evitar la numeración tediosa y confusa en el estudio de las imágenes, también para asegurar la referencia de la imagen con una nomenclatura que nos remitirá de manera implícita a la imagen que deseo. Sobre todo, para resguardar el anonimato de su ubicación específica. Los datos pertinentes que daré serán la ciudad y el año de captura y su nombramiento estará basado en su concepto recurrente. En este viaje apasionante, nos encontraremos con la *Tumba piano*, la *Tumba estadio*, la *Tumba computadora*, la *Tumba Blanca Nieves* y muchísimas más que están esperando tener un nuevo nacimiento simbólico a medida que se degluta este estudio.

Me interesan los sistemas rituales diferentes a los ritos oficiales de la iglesia institucional -y por sobre todas las cosas- el elemento lúdico de la muerte: la tumba como fiesta o como marco de evocación del recuerdo. Las tumbas son bocas chismosas, ventanas, portales. Son minúsculos espasmos del imaginario de los que recuerdan. Recolectar arte mortuario es un vicio infinito, la gente sigue muriendo y la memoria sigue manifestándose. El valor académico de este trabajo radica en su originalidad y sensibilidad poética al exponer y abordar estos retratos de tumbas, cuyo valor e importancia se desarrolla en escenarios ignorados y estigmatizados. Esta tesis es un estudio diferente, su propia falta de importancia debe de ser su importancia. Por eso, por ellos, por ellas, por las personas que de manera anónima hacen estas evocaciones que remecen hasta el tuétano, realizo este estudio. Esta investigación solo concierne a las tumbas narradoras, a los nichos parlantes.

Capítulo primero

Imaginario funerario popular

He aprendido que la libertad absoluta sólo se encuentra en la muerte, porque ahí dejamos de pertenecer al mundo, a la sociedad y a nosotros mismos.

Carl Somárledi

1.1 Contextualización

Según el diccionario de uso del español actual Clave, la palabra “cementerio” se refiere al lugar, generalmente cercado y descubierto, donde se entierran cadáveres. La palabra “tumba”, según ese mismo diccionario es un lugar bajo tierra o construcción en que se entierra un cadáver. La palabra “muerte” es el final o terminación de la vida, que también puede significar destrucción, finalización, ruina y abandono. Con este estudio pretendo girar la moneda y presentar la otra cara de estas definiciones que en su generalización y en el imaginario colectivo siempre han sido tortuosas.

Todo lo que hace o deja de hacer el ser humano se desarrolla en espacios determinados y las necrópolis son unos de esos sitios. El cementerio es una ciudad, un escenario de efectos imaginarios, un espacio de evocaciones, de imágenes, de lenguaje, de sueños. No debe extrañarnos entonces que al ver al cementerio estamos viendo la ciudad, el país y el mundo de una forma imaginada. Y a su vez, es lo contrario, una necrópolis es el mundo de varias imágenes -que de manera colectiva se construye incesantemente, para volver a construirse de nuevo. El patrimonio cultural mortuario permite acceder a encuentros simbólicos y proyectar fantasías.

Quiero presentar una propuesta de reconocimiento de las necrópolis mediante una proyección imaginaria. Para aterrizar en el tema que me concierne: el imaginario funerario evocado por las prácticas rituales; haré un viaje por los significados del imaginario urbano, social y de colonización para aclarar el territorio teórico en el que me desenvolveré.

Me conciernen los imaginarios que se forman a partir de las enunciaciones del recuerdo. También los significados simbólicos e icónicos que se instalan y adhieren por encima de la definición de la imagen captada. Me interesa establecer qué es lo que interpela un cementerio: las ideologías en disputa, diferenciación de estratos sociales e imaginarios simbólicos. Me he propuesto estudiar al cementerio como un lugar de manifestaciones, representaciones populares y escenario imaginario para los afectos, porque es productor de acontecimientos culturales y ávido escenario de producciones simbólicas y efímeras que necesitan su pronta captura y evocación.

...el símbolo del objeto, es justamente 'el objeto ahí'. Cuando él no está más es el objeto encarnado en su duración separado de sí mismo, y que por lo mismo, puede estar, en cierto modo, siempre presente, siempre ahí, siempre a vuestra disposición. Reencontramos allí la relación que hay entre el símbolo y el hecho que todo lo que es humano es considerado como tal, y cuanto más humano, más preservado, si se puede decir, del aspecto motor y descomponente del proceso natural. El hombre hace y ante todo, hace subsistir en una cierta permanencia todo lo que ha durado como humano. (Jacques Lacan 1953, 8)

La religión está relacionada con todos los aspectos del ser humano y sus símbolos recurrentes son realizados a través de los comportamientos que surgen del imaginario. Lo que cuentan los nichos, para mí, va mucho más allá de un objeto inerte encontrado, cuentan historias de vida desde escenarios y puestas en escena de eufemización simbólica hecha para la muerte. Su creación e invención le da sentido al sinsentido. “La cultura siendo una creación humana a veces presenta un rostro inhumano, pues lleva la impronta de lo que es absolutamente arbitrario y obligatorio. Esa naturalización de la cultura solo puede operarse gracias al poder y la fuerza intermediadora de los símbolos, que son los que hacen posible la humanización de la naturaleza y la sobre naturalización de las dimensiones de lo humano, proceso de eufemización simbólica que parecería ser la única forma de poder construirnos como seres humanos en sociedad.” (Patricio Guerrero 2002, 62). Es una alegoría eufemizar la muerte, por eso, nombrar al fallecido -y a su vez- evocarlo con diferentes dádivas, le da un nuevo nacimiento simbólico.

En la religiosidad se juegan la nación, la geografía, la vida, el espacio donde se inscribe nuestra cultura y control, que influye en la construcción de imaginarios. Estudiarlas es interpelar el olvido, es recordar el carácter histórico, político,

cultural, arquitectónico y artístico para reflexionar, emocionarse y aprender. Una sociedad pluriétnica se desenvuelve con intervenciones múltiples. En este caso, los fenómenos religiosos desde el siglo XVII no han dejado de ser latentes en Latinoamérica. Las imágenes, desde siempre, han sido móviles. La creación y sucesión histórica de los imaginarios respecto a las interpretaciones y sensibilidades sobre la imagen se sustentan en su globalidad. Los imaginarios han surgido por el cruce de sensibilidades e interpretaciones, por las fascinaciones y afinidades que interpelan las imágenes.

Muy pronto, las etnias se mezclaron; los seres, las creencias, los comportamientos se hicieron mestizos. La América hispánica se volvió, así, la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado. Indios y blancos, esclavos, negros, mulatos y mestizos coexistían en un clima de enfrentamientos y de intercambios en que, sin dificultad, podríamos reconocernos. (Serge Gruzinski 1994, 15)

Un cementerio, en la actualidad, evoca nuestro mundo contemporáneo dentro de un marco posmoderno. Es la expresión de nuestro mestizaje, de clases y de colonización de un imaginario que está en constante reconstrucción. La fascinación de una sociedad mestiza y sus manifestaciones y representaciones populares permanece inquebrantable y los cementerios ecuatorianos son escenarios que lo demuestran.

La visión de la ciudad de los grupos populares se construyen dentro de políticas de lo cercano. Su visión de la ciudad es fragmentada. “La cohesión de las culturas nacionales y urbanas fue generada y sostenida, en parte, gracias a que las artes cultas y populares proporcionaban iconografías particulares como expresión de identidades locales.” (Néstor García Canclini 1995, 86). Este autor recalca que la identidad de los sectores populares es políglota, multiétnica, migrante y realizada con elementos característicos de varias culturas expuestas de manera entrecruzada. Por eso, una ciudad sin creatividad popular es una ciudad inexistente, carente de sentido.

Sin desconocer que cada uno de estos términos tiene una historia y una problemática específica, quiero tratar conjuntamente las crisis de la identidad, de las clases sociales y de lo popular. Esto es posible en tanto existe una crisis convergente de las concepciones ontológico-fundamentalistas de la identidad, de las concepciones

histórico-dialécticas de las clases y de las concepciones melodramáticas de lo popular. Para caracterizar sintéticamente la orientación de esta triple crisis diré que estamos pasando de la afirmación épica de las identidades populares, como parte de las sociedades nacionales, al reconocimiento de los conflictos y las negociaciones transnacionales en la constitución de las identidades populares y de todas las demás. (Néstor García Canclini 1995, 167 – 168)

Por todo esto, afirmo que un nicho es un representador de identidades, es un provocador ávido de múltiples metáforas, es una matriz de imaginarios fantásticos de expresiones diversas. En la visualidad de la tumba están implícitas las manifestaciones y representaciones culturales que tienen que ver con la memoria y sus evocaciones estéticas e imagería popular. Un campo fecundo para las expresiones creativas.

El cementerio, más que un lugar de dolor, angustia o ausencia, es un espacio y un territorio para la memoria, la consolación y la remembranza. Un tema sombrío y enigmático que da pistas sobre la psicología del ser humano. Mi objetivo es sacar a las tumbas de su anonimato y plantearlas como “Súper Tumbas”, evocando al “Súper hombre”, “Súper mujer”, “Súper joven”, “Súper niño”, “Súper niña” fallecidos, imaginario que se evoca. La visita al cementerio es un acto de comunicación interrumpido, en *continuum*, hacia ese ser adorado e imaginado en una nueva esfera simbólica.

Por eso, es necesario hablar de la memoria, ya que esta es la casetera reproductora de recuerdos, que dentro del contexto del pasado, el desgarrar y su continuidad irrevocable dan manotazos por sobrevivir. La memoria tiene una doble acción, se desgarrar y se encarna en espacios donde está presente el concepto de continuidad en deterioro o rectificación.

...si las memorias que ellos encierran fueran liberadas, resultarían inútiles; si la historia no acorralara a la memoria, deformándola y transformándola, penetrándola y petrificándola, no existirían los *lieux de mémoire*. Efectivamente, es justamente este tiron y afloje lo que produce *lieux de mémoire*, momentos de la historia arrancados del movimiento de la historia, y que luego nos son devueltos: ya no están lo bastante vivos pero todavía no están muertos, como valvas en la costa cuando ha retrocedido el mar de la memoria viviente. (Pierre Nora 1989, 2)

Las acciones que se dan en los cementerios son sucesos personales, de memorias individuales que se convierten en sucesos colectivos por su exposición. La memoria se auto-fagocita en su reconstrucción. Ésta, al abarcar objetos tangibles y receptores de su conceptualización, como por ejemplo, una fotografía, delega la responsabilidad de convertirse en una vía para el registro. “Su nueva vocación es registrar; delegándole al archivo la responsabilidad de recordar, se despoja de sus signos al depositarlo allí, como una serpiente que se desprende de su piel.” (Pierre Nora 1989, 3)

Lo que llamamos memoria es de hecho el gigantesco y sobrecogedor depósito de reservas materiales de todo aquello que nos sería imposible recordar, un ilimitado repertorio de todo aquello que podría necesitarse para ser rememorado. (Pierre Nora 1989, 3)

Los archivos fotográficos que analizaré en los próximos capítulos son la supuración de memorias recordadas y perdidas, y estas memorias perdidas, a su vez, se convierten en una prótesis de recuerdo. “Resulta imposible predecir lo que ha de ser recordado, de ahí la negación a destruir toda cosa que conduzca al correspondiente refuerzo de todas las instituciones de la memoria.” (Pierre Nora 1989, 3). Por esta razón, la imagen de un nicho interpela la memoria de pasados fracturados. La memoria es el acumulado social de la existencia, y a su vez, se metaforiza en imágenes relatoras de historias para que sigan presentes en el imaginario de una familia o colectividad.

Ingresar al cementerio es adentrarse a una aventura imaginaria, este metalenguaje nos impone una reflexión ideada para descubrir los otros imaginarios que atraviesan el tema de la muerte. Una tumba es una ventana que se proyecta, impone un juego de miradas por su engalanamiento voluptuoso. Refiriéndome a los nichos, en muchas ocasiones, no he encontrado al sujeto decorador, sino a los vestigios de su estancia y camaradería con el sepulcro. El imaginario del que decora este tipo de nichos que me interesa estudiar, en su complicidad o cercanía con el sujeto fallecido, busca la reproducción visible de eso que imagina para perpetuarlo en un ambiente ficcionalizado, que es personal en su confabulación y público a la vez, porque su evocación es para todos los que se detienen a ver.

El cementerio está lleno de actos de repetición. La producción en serie de las tumbas, produce efectos simbólicos en sus representaciones y manifestaciones, modifican la concepción del espacio por su naturaleza sustractora, con copias falsetes de ideas aplicadas en tumbas vecinas. Una mano igual a la de tres nichos más allá, los ojos parecidos a los del Cristo de arriba, la boca como el dibujo de la tumba de abajo y así. Los actos de repetición son ineludibles. Así mismo, muchos estados de las tumbas no se repiten, ya que al estar ubicadas al aire libre, el mismo clima, insectos o pájaros las transforma, carcomen.

Todas estas son historias imaginadas replanteadas en otros escenarios surreales, donde el difunto vive, se recrea y los espera cada vez que regresan. El ser fallecido ya no es un cuerpo, es un nicho. La descorporización de este se reivindica en su nuevo espacio con una nueva experiencia corporal que se replantea en el sepulcro.

Esa surrealidad de la iconografía popular de la cual tanto se ha hablado, tiene que ver con extraordinarios mecanismos de satirización y humor de un sector social en el que el mundo tomado sin distancia es, de vez en cuando, asumido con la lucidez de quien se debate en el filo del precipicio: la ficción emerge a contragolpe como corolario de la necesidad. (Armando Silva 2006, 77)

Un sepulcro que puede llamar mi atención está lleno de símbolos identitarios, donde el visitante construye y ejecuta una teatralización sobre la temática de la muerte y la tumba se convierte en un espacio y escenario de construcción y reconstrucción de imaginarios. Un nicho no es solo un cuadrado donde descansa un muerto. Es una casa, un espacio creado para las manifestaciones y representaciones de la memoria. Las tumbas que me interesan pueden ser puntapiés para crear cuentos fantásticos, porque "...se producen por imágenes y parecen estar dispuestas a evocar y contar historias, dentro de una gran vocación narrativa que hace pensar en una notable influencia cinematográfica." (Armando Silva 2006, 74).

Los nichos son recipientes mágicos, repositorios de objetos que remiten a la identidad imaginada del fallecido. Una tumba imaginada que no cumple con las convencionalidades de conceptos estrictos con falta de inventiva. La encarnación de los muertos en la imagen del sepulcro multiplica las posibilidades de expresión. "El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen." (Hans Belting 2007, 178)

La tumba es también el lugar de intercambios e interacción simbólica de signos y símbolos politeístas, la visita a la tumba es un enfrentamiento metafórico. Al verla se puede ver de manera paradójica la representación de una persona que estuvo viva y que en verdad no está ahí. Esto no niega su imponente, sino que la reconfirma, ya que está presente, pero solo en la cáscara del concreto, en la imagen que lo contiene, cuya aparición siempre es subjetiva para el visitante.

La tumba exhibe el lugar físico de la ruptura de la vida, de la ausencia. Una ruptura que plantea la reinvención, ya que un nicho vacío es un nicho triste. La súper tumba es aquel espacio que no se delimita a las fronteras del nicho que se evoca, sino que las traspasa, de forma virulenta hacia los sepulcros cercanos. Su efecto es contagioso, propaga similares abstracciones de copias. Son una especie de copias falsetas que se reivindican en su originalidad al recrearse de apropiaciones diversas. Estos actores/evocadores insisten en realizar creaciones hacia sus difuntos para evidenciar que ellos -los evocadores de sus finados- siguen vivos. Por eso, los camposantos están llenos de sepulcros irremplazables.

Desde esta perspectiva los imaginarios corresponden a construcciones colectivas que pueden manifestarse en ámbitos tanto locales como globales y es esto lo que conviene distinguir en una antropología de los deseos ciudadanos como las que pretenden nuestros estudios hoy por hoy en varias ciudades del continente. (Armando Silva 2006, 104)

La tumba, entonces, es una ventana urbana. Los nichos permeables se acomodan a la retórica de sus evocadores. Cada habitante de cada ciudad fabrica los contenidos simbólicos de sus nichos, cada ciudad tiene su propia estilística, según su condición socio cultural. También sus propios escenarios, su propia memoria, según sus condiciones económicas, sus oficios, su etnia y profesión. El imaginario de cada individuo sobre el ser sepultado es inacabable, por eso, el nicho es un receptor de expresiones inagotables.

Al tratar de definir a la tumba como imagen, en la mayoría de los casos, se llega a indefiniciones. El imaginario, por ser intangible, también se revierte en esbozos plurales, en objetos y ávidos receptores de deseos y querer. La ficción nos atraviesa a diario en la publicidad, en la televisión y las necrópolis no se quedan

fuera de esta demanda. Los nichos decorados son espacios de ficción que crean una supuesta vida y cotidianidad del difunto en su otro estado.

Los sepulcros, como toda infraestructura, tiene fronteras. Las que les competen, son fronteras fantasiosas que captan las proyecciones sociales. “Los imaginarios son así verdades sociales, no científicas, y de ahí su cercanía con la dimensión estética de cada colectividad.” (Armando Silva 2006, 97). A su vez, el imaginario necesita simbolizarse, ya que sin palabras o códigos es imposible hablar sobre aquello.

La imaginación simbólica se crea cuando el significado no se puede presentar con un objeto material específico, como por ejemplo, una palabra exacta, un solo objeto o una sola definición. En la imaginación simbólica siempre existe más de una cosa, más que un sentido que abarca toda esa expresión imaginaria y fantasiosa. En el imaginario funerario todo es posible. Sin duda, los sepulcros existen de este modo y a su vez, dependen de las figuras que les da el pensamiento humano, lo que las convierte en símbolos, pues están encaminadas a encajar en la coherencia de la percepción, de la conceptualización y representación.

El símbolo se manifiesta en expresiones de múltiples sentidos, ahí radica su demanda de interpretación. Su significación va más allá de lo que una palabra puede decir. El hermoso término de Ernst Cassirer: “Pregnancia simbólica” que se refiere a la impotencia que condena al pensamiento al no poder intuir algo sin dejar de relacionarlo con uno o muchos sentidos. Esto quiere decir que nada es simplemente presentado, sino representado. Y las tumbas, a su vez, representan cariños varios. Para conocer a las tumbas es necesario hacer una comprensión interdisciplinaria de la imagen. Ya que “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” (Hans Belting 2007, 14).

El camposanto es, por tanto, un espacio creado para las reproducciones estéticas. Así mismo, existen y han existido estados de tumbas que no volverán más. “Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta.” (Hans Belting 2007, 14). Belting propone al ser humano no como el que lidera sus propias imágenes, sino como “el lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo. A la vez, una tumba, que representa a un ser fallecido, se vuelve un lugar repositorio para las imágenes

evocadoras del individuo representado. Un nicho, entonces, es un lugar para las imágenes.

El cambio es la única continuidad de la que puede disponer un sepulcro, ya sea pensado, decorado, redecorado o no por sus familiares, amigos evocadores o el clima. Las tumbas no dejan duda de cuán volubles pueden ser. Somos animadores voraces de sepulcros melancólicos, para revertirlos a nuestro antojo hasta que el clima los vuelva a transformar, para que a su vez, se los vuelva a redecorar. “Animamos a las imágenes, como si vivieran o como si nos hablaran, cuando las encontramos en sus cuerpos mediales. La percepción de imágenes, un acto de la animación, es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas o en las técnicas de la imagen contemporáneas”. (Hans Belting 2007, 16)

Los decorados, regalos e imágenes de recuerdo y fantasía, convierten a la tumba en un medio portador viviente de imaginarios, donde los visitantes no solo se quedan en esa categoría de ir de paso, sino que se vuelven usuarios inventores de nuevas evocaciones. Entonces, como dije antes, la tumba es un lugar para las imágenes, un repositorio ávido de querer. Puedo decir que un sepulcro con manifestaciones y representaciones culturales es una imagen viva de la muerte que inventa y prefabrica sepulcros animados.

El cementerio es un lugar del acontecimiento cultural y un escenario de efectos imaginarios. “Lo que activa esa memoria (la de los imaginarios) no es del orden de los contenidos ni siquiera de los códigos, es del orden de las matrices culturales”. (Armando Silva 2006, 51). Matrices culturales que van tomando forma en su propia reinención. Conllevan un encuentro de especial subjetividad con el espacio del nicho: nicho evocado, intervenido y proyectado por sus familiares y sujetos cercanos. Son sujetos que lo intervienen y lo reconstruyen como imagen urbana. El imaginario, entonces, es el hilo conductor o columna vertebral de este viaje, es una auto-referencia de su propia figuración.

Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria: en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo. (Armando Silva 2006, 54)

Es en las necrópolis donde los imaginarios urbanos expresan su potencia estética y política. Es un terreno afectivo como sustento imaginado que necesita simbolizarse, reconocer y establecer un espacio que genera la producción de destinos imaginarios. La analogía de la tumba con el cuerpo surge con un primer sentido a partir de que concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos - virtuales de las imágenes.

El territorio fue y sigue siendo un espacio, así sea imaginario, donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que se nombra con ciertos límites geográficos y simbólicos. (Armando Silva 2006, 54)

Silva plantea que el término imaginario también puede ser usado para referirse a la invención de algo que también puede presumirse como mentira. Cornelius Castoriadis, nos explica sobre la fusión entre imaginario y realidad. Según este autor, lo imaginario afecta los modos de simbolizar a aquello que conocemos como realidad.

Los camposantos están llenos de imaginarios sociales, donde lo religioso convive con lo profano y lo cotidiano con lo festivo. Hagamos de cuenta que la tumba, ese cuadrado, es un paisaje en el que está implícito un concepto, una representación. El cementerio, a su vez, está conformado por las ramificaciones de ese paisaje urbano y la tumba es un símbolo transcultural.

Con sus nuevas realidades estéticas el cementerio es un paisaje variable con infraestructuras y escenarios simbólicos cuya potencialidad se encuentra en los nichos evocados. En el contexto de paisaje urbano está implícita la dispersión urbana y expansión descontrolada de imaginarios. Estos, a su vez, son grandes potenciales simbólicos.

Los paisajes urbanos son los paisajes predominantes de nuestro siglo XXI, los actores principales de la historia urbana actual, sin embargo su planificación y estructuración no son neutrales, obedecen a distintas épocas históricas, ideologías, políticas, filosofías y formas de ver la vida.” Los ciudadanos son los encargados de modificar estos paisajes a su antojo. (...) No obstante, son los sujetos sociales, los encargados de modificarla segundo a segundo, con todo falta mucho aún para que se aprecie concretamente una democratización y masificación de los espacios urbanos. (Carolina Ojeda 2011, 14)

Con sus nuevas realidades estéticas el cementerio es un paisaje variable con infraestructuras y escenarios simbólicos cuya potencialidad se encuentra en los nichos evocados. En el contexto de paisaje urbano está implícita la dispersión urbana y expansión descontrolada de imaginarios. Estos, a su vez, son grandes potenciales simbólicos. El paisaje fúnebre también es un paisaje dibujado, decorado y reconstruido en el marco de los avatares de la memoria.

La visita al cementerio también implica un recorrido imaginario, pero lo imaginario no quiere decir que no sea real, “tan sólo que la construcción simbólica que se hace no se logra estrictamente sobre la percepción directa y "real" del fenómeno encuestado, sino de muchas evocaciones, metáforas: recuerdos y sugerencias sociales de las calles y de todo en permanente transformación.” (Armando Silva 2006, 188). Las ensoñaciones, en comparación con las identidades, tienen mayor carácter evocativo y responden a construcciones de imposible constatación empírica, como decir que el difunto juega fútbol con el balón depositado o que vive en un jardín por los árboles de miniatura colocados en el sepulcro. A su vez, estas ensoñaciones tienden a transformarse, a cambiar.

Un cementerio no solo es arquitectura, sino también utopía o ensoñación, pero a la vez es un lugar de exclusiones y prohibiciones. Un cementerio es límite y apertura desde que ingresamos. Es una imagen abstracta, pero también iconografía que se muestra de manera seductora para el turismo. Las necrópolis son espacios tangibles, imaginarios y figurativos. Las actividades que transcurren dentro: visita, evocación, limpieza, decoración y más, conllevan a que el sujeto se involucre con el cementerio de manera performativa. Los imaginarios atraviesan los relatos de la cotidianidad y se resuelven en su propia dimensión, ya que el hombre en su función fantásica, vive lo imaginado como real.

Hablamos ahora de que lo imaginario no solo es una inscripción psíquica individual, ni la manifestación de una técnica que permite materializar un tipo de representación, sino que nos brindan una condición cognitiva. Si distinguimos entre lo real de la realidad sabremos que la realidad es construida, es un hecho del lenguaje y de la imaginación humana. Así que los imaginarios sociales serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los procesos de identificación social y con los cuales interactuamos en nuestras culturas haciendo de ellos unos modos particulares de comunicarnos e interactuar socialmente. (Armando Silva 2006, 104)

El imaginario funerario es un hilo conductor de imágenes y objetos cotidianos que se sobrepone y se confunden entre ellos. Donde el valor interno que se le da al muerto es hecho mediante una clara exhibición externa, cuya creación puede ser vista por cualquiera. Los decoradores de nichos pueden ser quien sea, son los exponentes al aire libre de los sentimientos humanos más profundos, arte que surge de la evocación, del recuerdo o de la culpa.

Para mí, recopilar las fotografías de estos nichos es un ritual de equipamiento sobre sepulturas embellecidas. Es un proceso individual de creación para exponer estos tesoros perecibles. La pomposidad, la cursilería, las frases repetidas y copiadas son comidilla de las personas que quieren realizar un decorado para deslindarse rápidamente de la obligación del cuidado del nicho. Su acción ineludible es la copia. La repetición abraza su funcionalidad estética pues causa una conmoción en su regresión alterada y desigual.

Aún así, algunas de ellas, son imitaciones baratas, de bajo costo, pero metáforas genuinas, donde no hay depuración, ni selección rigurosa. Son remaches híbridos, un estilo ausente de estilo, un modus acumulador. Una decoración subalterna, una afirmación de lo auténtico por medio de la abstracción, mediante una recopilación incoherente.

Ciertas personas, al decorar no suelen quitar los otros objetos que estaban anteriormente en ese espacio, sino que los vuelven a reubicar adicionando los nuevos. Las tumbas se vuelven entonces entes pedagógicos de la decoración instantánea. Al escoger objetos de manera incongruente, en su unión, crean un objeto único. Estos efectos, en algunos casos, son realizados debido a la superstición popular. La repetición tiene su funcionalidad estética, ya que produce el remecimiento de la reproducción en *continuum*.

La acumulación, el amontonamiento, el rompecabezas, la tendencia a lo fantástico, se provee de las baratijas que venden en las entradas de los cementerios, en unión con las que los mismos familiares recopilan en sus hogares. El trabajo de decorar un nicho es todo un ritual para llevar a cabo una puesta en escena a bajo costo, precisa, improvisada y única. Es un espacio donde la persona que decora se autoafirma en la relación interrumpida y ausente al cuestionar la partida del ser querido.

El deseo personal juega un papel importante en la evocación de las estéticas mortuorias. Sus manifestaciones urbanas y decorados, dentro de las necrópolis se

deben a las continuas manifestaciones del arte público en general. Es un espacio donde el ser vivo se cuestiona gráfica y textualmente para liberarse mediante dádivas. Por esto, los cementerios están entrelazados por situaciones concretas referentes a la muerte de alguien, conjuntamente con el imaginario que se materializa en su espacio mortuario. Están compuestos por sistemas simbólicos, escudriñarlos profundamente pondrá sobre la mesa las estructuras metafóricas que los sostienen.

Una característica que es necesaria destacar es el carácter perecedero de todos los objetos que conforman esa estética mortuoria, es un espacio acumulador de surtidos que potencializan al nicho como portador y representador de imaginarios y depósitos que despliegan autenticidad. El análisis de imagen y muerte en algunos casos, está rondada de incertidumbre. El concepto de muerte se ha convertido en algo impreciso. “La analogía entre imagen y muerte, al parecer tan antigua como la propia creación de imágenes, va cayendo en el olvido.” (Hans Belting 2007, 277). También, estar consciente de la muerte del otro dispara la fabricación entre presencia y ausencia que hasta ahora se manifiesta en las imágenes. “Las imágenes se tienen frente a los ojos así como se tiene frente a los ojos a los muertos: a pesar de ello, no están ahí”. (Hans Belting 2007, 177)

La representación de un muerto que ha perdido su corporeidad inicial de carne y hueso, para convertirse físicamente en el cuadrado de un sepulcro, me lleva a reflexionar sobre las determinaciones de sus familiares de inventar la imagen del nicho que lo contiene. Las imágenes son escapes que llevan a los seres vivos a huir de su realidad. Son mecanismos simbólicos que perpetúan las costumbres humanas de tratar con las imágenes y la muerte. “Tanto la presencia como la ausencia del muerto, por muy estrechos y contradictorios que puedan ser sus vínculos, son simbolizadas por medio de imágenes, ya sea porque se pretende una larga duración de la memoria colectiva, o bien para el breve ritual de la despedida exorcística.” (Hans Belting 2007, 183)

“Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada.” (Hans Belting 2007, 179). De esta manera, la imagen del nicho que representa al muerto se vuelve en su propia contradicción. La imagen y cariños que lo representan son propiedad e ironía de la muerte. El espanto radica en que “ante los ojos de todos y de manera

impactante, convierte en imagen muda lo que apenas un instante atrás había sido un cuerpo que hablaba y respiraba.” (Hans Belting 2007, 180). El sepulcro es visto por los visitantes como un espacio confiable, donde es posible tratar de extirpar ese dolor con la creación de otras imágenes, recuerdos, cartas, historias, donde lo incomprensible intenta volverse comprensible.

El enigma de la muerte es el enigma de la imagen. Esta actividad creativa va en contra de el estado inanimado de un muerto. El sepulcro es una paradoja de la actual inexistencia de ese ser que se magnifica en la presencia de su sepultura. “Tal vez los seres humanos llegaron a estos pensamientos al descubrir un nuevo enigma en la imagen, después de pretender responder con la imagen al enigma de la muerte.” (Hans Belting 2007, 181)

Debido a esto, se trata al nicho como si fuera el ser que contiene. Quizás por miedo a la muerte, por las ganas de perennizar la unión familiar, a la que siempre pertenecen los seres fallecidos, donde el difunto es visto de una manera superior y magnificada en comparación con la persona viva. En el acto de la sustitución del cuerpo existe la intención de duplicar al ser rememorado en una imagen, en una analogía. Esta analogía, a su vez es interrumpida debido a la mudez del sepulcro. Esa imagen, entonces, es un medio para los encuentros donde los monólogos del visitante prevalecen sin respuesta. De la misma manera que una imagen, el sepulcro es un contenedor que se manifiesta en su misma ausencia. El cuadrado contenedor es un repositorio para la remembranza que siempre transcurre ante la imagen y ante el tiempo. “La imagen, en tanto investidura del cuerpo verdadero, se convierte en el medio de su nueva presencia, en la que el cuerpo es inmune al tiempo y a la mortalidad.” (Hans Belting 2007, 190)

Un fallecido, al perder la animación de su cuerpo, también pierde un lugar en la sociedad. A su vez, la tumba se vuelve parte de ese lugar simbólico perdido que puede ser el contenedor de futuras expresiones de amor. Los sepulcros son una segunda piel, son un frenazo en seco de la disolución de una identidad. Los visitantes enfatizan sus creaciones decorativas en su insistencia de establecer de manera enfática la posible realidad ficticia en un lugar real. “La tumba constituye una barrera que separa la vida de la muerte, y que las protege una de la otra. Pero también es el lugar donde la vida y la muerte se encuentran. Por eso la tumba recurre a la inscripción, con la que se dirige al visitante y a la imagen con la que lo mira. La tumba es la imagen de un lugar” (Hans Belting 2007, 193).

El suceso catastrófico de la muerte es reemplazado por el control de esa muerte cuando la familia recupera el mando de sus emociones mediante el acto festivo. Más que el recuerdo o la añoranza, estos actos se forjan en momentos arraigados debido a las costumbres. Éstas suelen ser mucho más poderosas que el recuerdo, ya que éste siempre es alienado, rotativo y con riesgo a diluirse. “Pero la tumba no es sólo un lugar de reposo, sino también el lugar de una acción: un lugar en el que el tiempo de la muerte se inventa de nuevo.” (Hans Belting 2007, 194)

Las imágenes que se realizan en las tumbas, son imágenes públicas, hechas a partir de sentimientos privados y personales, más que como asunto social. A su vez, todo difunto tiene una identidad social fabricada por el otro que lo recuerda, una especie de nueva oportunidad, de remembranza.

Evidentemente, lo mismo sucede con la imaginación. No podemos aprehenderla con nuestras manos, ni colocarla bajo un microscopio. Sin embargo, todo el mundo acepta que se hable de ella. ¿Por qué? ¿Por qué podríamos indicarle un sustrato? ¿Y ese sustrato, podríamos colocarlo bajo un microscopio? No, pero cualquiera tiene la ilusión de comprender, porque cree saber que hay un alma, y cree conocer sus actividades. (Cornelius Castoriadis 1997, 1)

La imaginación proyecta representaciones discontinuas y rupturas intermitentes sin una línea de tiempo determinada. Es un ir y venir de subjetividades como dardos que se reagrupan en flujos representativos que en su unión cobran sentido. “La familiaridad inmediata con este flujo suspende la sorpresa frente a su existencia misma y a su extraña capacidad de crear discontinuidades al mismo tiempo que las ignora al enlazarlas.” (Cornelius Castoriadis 1997, 1). La imaginación siempre es provocada por lo inesperado, por los saltos discontinuos. Por avanzar conceptualmente de manera metafórica, como si uno fuera brincando escaleras de diez en diez. Los camposantos son entonces sedes de creación de sucesos imposibles que solo pueden perennizarse en el imaginario de las personas que los crean dentro de los campos destinados a su propia integración.

También se socializa en la muerte. La acción de decorar, de hablar con el sepulcro, de cambiarlo de vestidura, de darle serenatas, de brindarle comida y comer con él, son fragmentos totales -es decir- encarnan de manera metafórica el significado de la sociedad. Entonces, no hay oposición entre la tumba y la sociedad.

“La sociedad es creación, y creación de sí misma en autocreación. Es la emergencia de una nueva forma ontológica -un nuevo *eidós*- y de un nuevo nivel y modo de ser. Es una cuasi totalidad cohesionada por las instituciones (lenguaje, normas, familia, modos de producción) y por las significaciones que estas instituciones encarnan (tótems, tabúes, dioses, Dios, polis, mercancía, riqueza, patria, etc.)” (Cornelius Castoriadis 1997, 5).

Cuando consideramos la increíble variedad de sociedades que conocemos (y que sin duda no son más que una ínfima parte de las sociedades que hubo y habrá) nos vemos casi obligados a pensar que la sociedad puede hacer de la psique lo que quiera -volverla poligámica, poliándrica, monógama, fetichista, pagana, monoteísta, pacífica, belicosa, etc. Mirando más de cerca, constatamos que esto efectivamente es cierto, siempre que se cumpla una condición: que la institución ofrezca a la psique un sentido -un sentido para su vida- y para su muerte. (Cornelius Castoriadis 1997, 6).

En el imaginario la muerte siempre se enfrenta con el deseo. En algunos de estos casos el ser añorado se presenta como un ser que vivió una muerte aparente, como un muerto vivo que solo aparece en esa representación imaginaria del ser que lo añora. “Lo esencial en este caso ocurre en lo imaginario, y los hechos más importantes, los más cargados de consecuencias, no pertenecen a la realidad vivida, sino al mundo de los fantasmas.” (Philippe Ariès 2011, 316)

Las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una “representación” del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo. (Cornelius Castoriadis 1997, 9).

En el imaginario, la muerte y el amor se estrechan la mano para unificarse en una sola apariencia. “Por eso permanece comprimida en el mundo más o menos prohibido de los sueños, de los fantasmas, y no consigue resquebrajar el mundo antiguo y sólido de los ritos y de las costumbres reales. Cuando el miedo a la muerte entró, quedó confinado, al principio, allí donde el amor estuvo tanto tiempo mantenido al abrigo y apartado, y de donde sólo poetas, novelistas y artistas se atrevían a hacerlo salir: en lo imaginario.” (Philippe Ariès 2011, 337)

Por eso, es necesario dar a la imagen de la tumba el valor estratégico y cultural que posee. También al imponente seductor impreciso del imaginario camaleónico de los camposantos. El valor de la imagen de la tumba prevalece por su interacción, por su *status mutanti*.

Pero ello nos conducirá, de paso, a comenzar la historia de los imaginarios nacidos en el cruce de las esferas y de las respuestas, en la conjunción de las sensibilidades y de las interpretaciones, en el encuentro de las fascinaciones y los apegos suscitados por la imagen. (Serge Gruzinski 1994, 14)

Cuando las manifestaciones y representaciones plásticas ponen en juego el imaginario de orden visual, cuya interiorización tiene que trastocar al imaginario autóctono, la imagen también crea apegos. El espacio-tiempo del sepulcro se convierte en una nueva imagen que revela al nuevo cuerpo, cuya envoltura recubre a su carne en podredumbre e invisible.

Si la imagen opone tantos escollos es porque constituye la manifestación de una estructura que la desborda por todas partes, expresión de un orden visual y, más aún, de un imaginario cuya asimilación consciente e inconsciente es sinónimo de occidentalización. Puede captarse la amplitud de lo que está en juego, y que constantemente desborda las lecciones de una catequesis y las conciencias de los protagonistas. (Serge Gruzinski 1994, 90)

La imagen de la tumba no es solo una compensación, sino que esa suplantación adquiere la capacidad de representar a ese cuerpo que ya no existe. El cementerio como espacio para los muertos, también es un espacio necesario para que los vivos tengamos conciencia del final. El culto a los muertos exige un espacio mediador para las evocaciones, por eso existen los cementerios.

Una imagen es la semejanza de eso que representa. Es una envoltura conceptual de lo que magnifica en su significación plena. Por eso, una imagen de la muerte siempre será una reproducción copiada de lo real, donde la imagen pagana se entrecruza con la imagen cristiana. Una tumba es una puesta en escena, un juego dramático de efectos falsos.

El esbozo más o menos logrado de una perspectiva, el arte del efecto falso, la pared absorbida en las lejanías descubren los poderes de la ilusión de la imagen, destilando las magias de un "realismo" en que la copia no deja de rivalizar con el modelo. Aunque el término anacrónico de "realismo" presenta el riesgo de que nos equivoquemos por partida doble: el Occidente sólo capta la realidad sensible mediante códigos y convenciones, tan ficticios como los de la pintura mesoamericana, y esta captación sigue estando constantemente subordinada en la pintura religiosa a la representación de lo invisible y lo divino, a la enseñanza de la surrealidad. (Serge Gruzinski 1994, 87)

El cementerio es una manta gigante, cuya costura es de hilada tensa y puntos mágicos. Es una sábana inmensa de recortes incoherentes, que en su conjunto, establecen la coherencia iracunda y alocada del mundo. En efecto, una tumba decorada puede considerarse como una tumba evocadora, un espacio creado también para otros visitantes ajenos al difunto y familiares, una vitrina pomposa, hecha para que su contenido sea admirado, deseado -y en algunos casos- copiado por otros individuos que quieren causar sensaciones similares en los sepulcros de sus conocidos. Un análisis cercano es el que hace Armando Silva sobre las vitrinas.

Una mirada empírica, otra imaginaria, no obstante lo real se alimenta de lo posiblemente imaginable. Por esa circunstancia quien está detrás de la vitrina, el sujeto real que busca vender el objeto observado, ha tenido primero que imaginar cómo los posibles mirones pueden ser provocados. Son, en definitiva, típicos cómplices los que construyen este suceso de acontecimientos públicos. (Armando Silva 2006, 72)

La imagen de la tumba revela un nuevo cuerpo, cuya corporización invisible es recubierta por un sepulcro visible. A través de esta perspectiva, se convierte en una vitrina expuesta para la observación. Ese espacio participa plenamente en la apertura a su propia mirada. De esta forma, surge el concepto de la *Tumba Espectáculo*, una imagen de una imagen predispuesta a ser intervenida, transformada, decorada y multiplicada por los dueños y que no solo es evocada por sus propios creadores, sino también por otros visitantes ajenos a la verdadera identidad del ocupante, apegados a lo que el sepulcro simboliza en su micro-cultura popular.

Se puede decir que un nicho es una vitrina debido a su exposición. Cualquiera la puede ver, cualquiera puede acceder a ella. Los objetos que muestra y su complicidad con el usuario decorador crean esferas de representación urbana. La tumba como vitrina es un esfera de deseos, construye un espacio que sobrepasa lo conseguible. Las que tienen altos contenidos simbólicos tienden a ser copiadas por personas que tienen nichos cercanos. En la muerte también está implícito el robo, la abstracción de iconografías. Abstracción que aparentemente se hace jugando al “De tin marín de do pingüé” y así, copiando de aquí y de allá, con los plagios se crea un fabuloso decorado evocador.

Estas tumbas mágicas son particularidades humanas minimizadas o echadas a un lado por las grandes necrópolis, donde la prohibición es su cartel de entrada. Es urgente visibilizar y descifrar las particularidades de estos nichos irremplazables que todavía existen y están latentes. En lo diferente, en la chispa natural y no forzada de la creatividad popular está el verdadero estandarte de la identidad de un pueblo. Por eso, la tumba acrecienta en su propia imagen su remembranza y la expectativa ficcionalizada de posibles encuentros con ese ser visitado. En ese espacio se entrelaza el recuerdo y el olvido, el relato que entristece y libera... y su reiniciación.

Capítulo segundo

Estética icónica popular

Nada hay más hermoso que un hombre muerto.
Retocando su rostro verdadero, bajo el inmenso árbol de la sangre.
Y nada hay más honesto que un hombre muerto;
callado por su condición de muerto,
y no callado por temor al abandono.
Y nada hay más hermoso que un hombre muerto;
algo flácido y de pómulos serenos, que ya no se enrojece por insinuaciones;
o delicado como una servilleta que gira mucho antes de tocar el piso.
...en la ciudad desierta, detrás de los laureles,
asoman las primeras sombras. (llueve).
Ernesto Carrión, poeta Ecuatoriano

La imaginación poética que se expresa en los cementerios está forjada por metáforas, así como la estética icónica popular construida por este rompecabezas conceptual que surge del imaginario. La imaginación poética inconsciente es la causante de crear metáforas por medio de un lenguaje extraordinario, mágico, que no está ligado a la rigidez de una planificación monumental, sino a un acto original, de improvisaciones auténticas.

No se puede vivir sin metáforas, tampoco se puede morir sin ellas. La metáfora es un recurso de la imaginación, es el hilo conductor de la vida cotidiana que no solo está presente en el lenguaje, sino en la acción/decoración y en el pensamiento/evocación en los camposantos. El desenvolvimiento conceptual juega un papel importante y es en gran medida metafórico. Lo que experimentamos al saber que un ser querido ha fallecido, en unión con nuestra vida cotidiana, están compaginados por metáforas. Estas, forjadas dentro del imaginario que impone el sepulcro son plasmadas por la estética icónica popular.

El cementerio es receptáculo de estéticas públicas y la tumba es el espacio que recepta abiertamente las inagotables perspicacias y creatividades contemporáneas. Su creación —en su mayoría de casos anónima— está dotada de la espontaneidad e imaginación inagotable de la que carecen los grandes monumentos exorbitantes. Un sepulcro es un poema, una historia, un relato simbólico que manifiesta un abanico de sensibilidades. En este capítulo me detendré en la estética icónica popular mortuoria, ya que está dotada de politeísmo, de una *Estética Vampira* que construye copias y abstracciones que en su conjunción se presentan

como originales. También de *Sempiternos efímeros*, cuya originalidad radica en su transitoriedad en el espacio y en la memoria interrumpida de los visitantes. Este espacio estará destinado también para analizar los nichos que muestran *Oficios póstumos*, de trabajadores que se eternizan en el oficio que tuvieron en vida y a las tumbas de los niños, los *Angelitos adorados*, los sepulcros más desgarradores debido a la insistencia por recrearles un ambiente pleno, infantil, donde ellos puedan sentirse a salvo.

Las *Madres amadas* no pueden quedarse fuera de este estudio, después de los niños, son las más evocadas. Tampoco la *Arquitectura funeraria*, ya que la recreación de un objeto escultórico popular afín al fallecido es una hazaña que debe remembrarse. He realizado este recorte ya que es necesario poner límites a tanta creación exorbitante y magnífica para que este estudio no se me vaya de las manos y continúe siendo potente.

Las metáforas plasmadas en el espacio de la tumba son metáforas paradójales, construidas desde una visión de la “realidad imaginada” que descarta los aspectos humanos de la realidad objetiva de la muerte. Éstas se forman por el deseo que contradice a la cotidianidad de una vida que se ha ido.

Puesto que gran parte de nuestras realidades sociales se entienden en términos metafóricos, y dado que nuestra concepción del mundo físico es esencialmente metafórica, la metáfora desempeña un papel muy significativo en la determinación de lo que es real para nosotros. (George Lakoff, Marc Johnson 1986, 188)

La metáfora de la tumba particulariza diferentes tipos de objetos. Proporciona diversos modelos metafóricos del recuerdo, por lo tanto, demuestran diversas experiencias mentales e imaginarias de los visitantes. En este imaginario la tumba se sujeta por dos brazos conceptuales. 1.- Al sepulcro se le habla como si fuera esa persona y 2.- Al sepulcro se lo decora como si fuera el lugar habitacional del sujeto remembrado. La metáfora en la muerte es un cúmulo metafórico de significaciones sobre ese ser fallecido e imaginado.

Acaso las metáforas ontológicas más obvias son aquellas en las que el objeto físico se especifica como una persona. Esto nos permite comprender una amplia diversidad de experiencias con entidades no humanas en términos de motivaciones,

características y actividades humanas. (Lakoff y Johnson 1986, 71)

Por eso, el cementerio también es un escenario donde se dibujan límites y se señalan territorios. Cada espacio se puede percibir como un recipiente, pero de diferente tipo. La tumba es un objeto recipiente y receptor de imaginarios, de plurimensajes, de objetos particulares, metafóricos y de la actividad -que es también evocación metafórica- como sustancia decoradora de ese receptáculo. “Los acontecimientos y las acciones se conceptualizan metafóricamente como objetos; las actividades como sustancias; los estados como recipientes.” (Lakoff y Johnson 1986, 69)

A la mayoría de los seres humanos nunca se nos ocurre pensar que el espacio de la tumba es un espacio donde se crean metáforas. Aún así, estas, creadas desde el inconsciente evocador, son destellos conceptuales que se materializan en imágenes. La metaforización de la tumba, en la mayoría de ocasiones, se utiliza para revivir el concepto y el ambiente donde el muerto se desenvolvía anteriormente, son enunciados literales constituidos por conceptos metafóricos. Por eso, las metáforas sobre la muerte están fuera de nuestra estructura convencional, son metáforas imaginativas y creativas que plantean en el espacio del sepulcro, una nueva vida añorada. Son ávidas recreadoras de nuevos significados y conceptos del ser evocado, que están fuera de el sistema convencional de representaciones imaginativas. Es un espacio donde se dan nuevas significaciones a las actividades pasadas del fallecido.

Un concepto metafórico puede dar cabida a varias metáforas. Estos conceptos pueden tornarse verdaderos en la memoria. Las que son construidas, en su mayoría de casos, están ligadas a las experiencias pasadas de la persona que lo recrea en el nicho. La muerte es creadora de esos espacios conceptuales para la invención. La creación de estas en la muerte impone un nuevo espacio para las significaciones de las manifestaciones de amor.

Las metáforas expuestas en los sepulcros recrean nuevas realidades. El decorador recuerda entorno a una nueva experiencia imaginada. “Las metáforas nuevas tienen la capacidad de crear una nueva realidad.” (Lakoff y Johnson 1986, 187). Esto ocurre cuando comprendemos la experiencia de la muerte como metáfora. Se convierte en realidad intermitente cuando se actúa en esos términos. Esta perspectiva de la tumba nos aproxima a una nueva visión de los problemas humanos y es creadora de realidades imaginadas y preexistentes.

La idea de que las metáforas pueden crear realidades va en contra de la mayoría de las visiones tradicionales de la metáfora. La razón es que tradicionalmente la metáfora ha sido considerada una cuestión de siempre lenguaje, más que primariamente un medio de estructurar nuestro sistema conceptual y los tipos de actividades cotidianas que llevamos a cabo. (Lakoff y Johnson 1986, 187)

La repetición de la visita es la clave de su travestismo, de su renovación y cambio continuo. El sepulcro es un espacio liberador de las tensiones personales y culturales. Un nicho no puede “no comunicar”, ya que existe un intercambio implícito entre la muerte, sus símbolos icónicos y el sujeto que lo evoca. La expresividad ritual se manifiesta en la mezcla. En la unión de símbolos sin aparente conexión, como por ejemplo: un juguete de *Power Ranger* de plástico, sosteniendo un crucifijo, una Barbie arrodillada al pie de San Judas Tadeo, un Divino Niño, con las manos en alto, sosteniendo una guitarra por encima de su cabeza. Santos, Vírgenes, Jesucristos, héroes populares, dibujos infantiles preferidos, todas las posibilidades pueden caber dentro de un solo sepulcro, por eso, la creatividad disímil también se expresa en la muerte.

La religiosidad popular produce creatividad popular, con una gran carga de elementos teológicos, rituales y paganos que conforman el escenario del nicho. Estas costumbres exhiben la creatividad y la gran capacidad de simbolizar a un ser querido en los cementerios del Ecuador. Es una gran telaraña de identidades que se sostienen en tensión. Todas conectadas de alguna u otra forma, por hilos aparentemente incongruentes. Está construida por caminos polisémicos y politeístas, siempre sostenida por un ir y venir de objetos con poder sacro, como lo son los signos, *suvenires* u otros objetos que muchos visitantes depositan en los sepulcros. Objetos que pueden ser cualquier cosa: escudo de un equipo de fútbol, una foto, una carta escrita a mano, muñecos, objetos referentes al oficio del muerto, entre otros. Aquello que pueda encontrar o no en los sepulcros es lo que me interesa.

Los camposantos son una esfera mediadora entre el visitante, el muerto, la conexión surreal-emotiva entre estos dos y la divinidad. La presencia de ofrendas, regalos o ausencia de ellos en los sepulcros comunican. En mis visitas a los cementerios, lo que más me ha interesado son los objetos encontrados en los sepulcros. Me atañe lo que el nicho me puede comunicar.

El decorado en una tumba es una puesta en escena, un producto del juego y camaradería de aquel que decora evocando a su ser querido o sujeto milagroso de devoción. Es un espacio lúdico dispuesto a transformarse, con diversas posibilidades estéticas que nunca acaban, producto de esa esfera donde el juego y la reinención es permitida. Cada nicho es una obra abierta al público que no se acaba, sino que admite que se alimente con intervenciones de otros sujetos.

El rito, en su mayoría de casos es repetitivo, a veces sin un sentido lógico y solo se lleva a cabo por la lúdica sensación de continuidad. El *performance* sacia la expectativa de los creadores y devotos de ese espacio, creando así una estética del juego lúdico con la muerte. Me han conmovido y me conmueven las muestras de cariño en los nichos. Éstas son contenedoras de historias, representan una gran carga emocional por parte de aquellos que las cuidan y las mantienen. Una tumba es lugar de plurimensajes, una fuente de emisión y recepción de memorias, de recuerdos, de cultura que va mucho más allá de lo conceptual debido a su carga metafórica y simbólica.

El cementerio está lleno de actos de repetición. La copia es implícita en el comportamiento de los dueños que miran las tumbas vecinas. Los actos de repetición son ineludibles. El camposanto es, por tanto, un espacio creado para las reproducciones estéticas. Así mismo, existen y han existido estados de tumbas que no volverán más.

Las tumbas están localizadas en un lugar público, donde cualquiera puede verlas y acceder a ellas. Su alcance, en ciencia cierta, no puede ser dimensionado. Son imágenes, que en su origen se crean de manera privada, pero son públicas después de todo. El espacio del sepulcro se convierte en una repisa, una especie de televisor que contiene la vida cotidiana de familiares evocados.

Los objetos que dejan los visitantes no hablan del fallecido, sino de ellos mismos y de lo que el difunto pudo despertar en ellos. Los sepulcros, entonces, son metáforas paradójales y poderosas que se potencializan en su caracterización de imán receptor de memorias, son relatos de la fatalidad de la pérdida. Es inevitable que, a partir de todas estas memorias, se construya una nueva identidad añorada de ese ser fallecido. Una nueva identidad recreada desde el dolor, desde un dolor dispuesto a transformarse por su resistencia al olvido.

Ésta es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento morí*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. (Susan Sontag 2006, 32)

Marisol Cárdenas habla de la estética como creadora de sensibilidades que no solo son dialógicas, sino nómadas y complejas. El ritual, en su complejidad, también es cotidiano y festivo, incluso, estratégico e innovador, como indica esta autora. “El espacio plástico, entendido como un territorio imaginario, permite asumir la dimensión simbólica de la dinámica de la cultura.” (Marisol Cárdenas 2011, 5).

El tiempo-espacio metafórico es el que se expresa en universos simbólicos y espacios creativos “donde la metáfora (vista como episteme compleja con alta capacidad heurística, no solo retórica) es continente y contenido para la representación creativa.” (Marisol Cárdenas 2011, 4). Ella expone que el espacio público, también es un espacio plástico e imaginario que pone en un tapete expositor los avatares de la cultura. Aún así, la metáfora va más allá del episteme, porque da forma a lo invisible.

Hoy sabemos que existimos, no sólo porque pensamos, sino porque sentimos, porque tenemos capacidad de amar; por ello, hoy se trata de recuperar la sensibilidad, de abrir espacios para Corazonar desde la insurgencia de la ternura, que permitan poner el corazón como principio de lo humano, sin que eso signifique tener que renunciar a la razón, pues de lo que se trata es de dar afectividad a la inteligencia. Desde las sabidurías ancestrales siempre se supo que nuestra humanidad no reside sólo en la razón, sino que el ser humano desde lo más ancestral del tiempo, tejió la vida desde el corazón, desde la afectividad, desde los universos de sentido que hacen posibles las emociones. (Patricio Guerrero 116, 2007)

El análisis que haré en este capítulo está hecho desde una sensibilidad analítica que abre un abanico académico para la *Insurgencia de la ternura*, término

propuesto por Patricio Guerrero, para así, exponer de manera efervescente, cariñosa, emotiva, teórica y didáctica a las tumbas desde estos escenarios fascinantes. Para adentrarme a los análisis que me competen en este capítulo es necesario recordar, como ya lo he dicho, que analizaré específicamente fotografías de nichos. El encuadre fragmenta y manipula la realidad. Es una visión que objeta la continuidad –y a su vez- impone un escenario de incógnitas y enigmas. La metodología de análisis de las fotos de tumbas denominado por mí *Ventana imaginaria*, permitirá asomarnos analíticamente hacia el cuadrado del sepulcro, recreado de manera subjetiva y ficcionalizada para su descripción, interpretación, teorización y aterrizaje en el análisis de las imágenes. Por eso, he sido muy cuidadosa en no mover un solo ápice de lo encontrado. Son imágenes atípicas, las fotografías nunca dejarán de ser experiencia emotiva capturada. Estas imágenes fotográficas tienen múltiples significados, en efecto, “ver algo en forma de fotografía es estar ante un objeto de potencial fascinación.” (Susan Sontag 2006, 4)

Sontag, en su libro *La fotografía*, también nos dice: “La fotografía en un libro es, obviamente, la imagen de una imagen.” (Susan Sontag 2006, 17-18) Entonces, son imágenes de nichos detenidos en el tiempo, cuya condición fotografiada no variará jamás. Estas imágenes constituyen y densifican el ambiente analizado. Como añade Sontag “Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención.” (Susan Sontag, 2006, 27).

2.1.- Oficios póstumos

Las tumbas son lugares enunciativos de memorias evocadoras, plurales, diversas. Los nichos tienen el poder de actualizarse aún cuando su referente motivador sea el pasado, el quiebre brutal de la muerte. Presentan memorias de identidades que resurgen en acciones simbólicas. La memoria es el instrumento, es la base y los recuerdos dejados en las tumbas, retoman su significado en su deterioro.

“Las artes dramatizan la agonía de las utopías emancipadoras, renuevan experiencias sensibles comunes en un mundo tan interconectado como dividido y el deseo de vivir esas experiencias en pactos no catastróficos con la ficción.” (Néstor García Canclini 2010, 10). La creación artística ficcionalizada de los sepulcros y la creatividad popular juegan con las imágenes y sus estados cambiantes, construyendo

así, escenarios imaginarios -y en sus elecciones estéticas- un espacio para las distinciones simbólicas. Por eso es necesario nombrar a las tumbas con metáforas.

Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu qua inmutable (al menos por el tiempo que se tarda en conseguir una «buena» imagen), ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona. (Susan Sontag 2006, 28)



Tumba golosina

Foto: Diana Varas Rodríguez. Riobamba, 2014

La *Tumba golosina* está hecha en la tierra. Tiene un carrito de golosinas de miniatura que dice: “Golosinas doña Laurita”. Ese carrito tiene muchos dulces de colores hechos con el mismo material. Está adherido al sepulcro con una cola de pegatina. La foto de doña Laurita también está montada sobre un cielo despejado. Esta idea imaginaria de que “los muertos van al cielo”, se repite y los familiares fabrican ese escenario. Su foto está rodeada de ángeles que rebotan alrededor de ella y eso no basta, encima de su foto hay un sticker de otro ángel pegado en el cielo.

Un adorno de Jesús permanece en una esquina a lado de un perro juguetero que tiene uno de los dulces del carrito en su trompa. Con esta decoración se la perpetúa a Doña Laurita como una mujer trabajadora. ¿Qué importancia tuvo para ella ese carrito? ¿Qué importancia tiene para sus familiares que lo mandaron a diseñar? Una analogía de trabajo arduo y dedicado al aire libre. Sin duda, dar azúcar a la gente es una iniciativa divertida.

Su foto tiene impresa las palabras “Mamá Laurita”. El ángel de la izquierda

tiene impresa la palabra “salud” y el de la derecha “amor”, cosas que ella ya no puede experimentar. Entonces, los seres humanos hacen las tumbas, interviniéndolas, en paisajes y escenarios imaginados y surreales.

Lo que se escribe de una persona o acontecimiento es llanamente una interpretación, al igual que los enunciados visuales hechos a mano, como las pinturas o dibujos. Las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir. (Susan Sontag 2006, 17)

Miniaturas que necesitan del ingenio para existir, de la performatividad y camaradería del evocador, de un poeta urbano, de un colocador detallista que reivindique la matraca social repetitiva y la torcedura de ojos al hablar abiertamente de la muerte. La hermosura de los sepulcros siempre será perturbadora. Por consiguiente, y como una gota de agua en contacto con una corriente eléctrica: “La belleza será convulsiva -escribió Breton-, o no será” (Susan Sontag 2006, 151)



Tumba peluquero.

Foto: Birte Pedersen. Cuenca, 2008

En esta imagen *Tumba peluquero* con solo dos objetos nos habla sobre la profesión que tuvo este señor. Solo basta con ver la tijera y la peinilla a lado de su retrato para saber que él era un estilista. En cambio la *Tumba zapatero* es mucho más explícita, el señor está representado en miniatura dentro de su negocio, arreglando un

calzado, tiene su mesa y sus herramientas de trabajo. Está en plena acción con un zapato en la mano. En el letrero del negocio dice: “Se arregla calzado”, apelando al servicio que daba. De verdad tuvo que haberle gustado su trabajo para que sus familiares hayan decidido pasarlo a la eternidad, inmortalizado en ese oficio. “Lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes.” (Susan Sontag 2006, 231). Entonces, la única realidad posible de analizar a estas tumbas es el oficio presentado en la imagen, con suposiciones sobre la pasión de ese ser y su buen trabajo.



Tumba zapatero

Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2014

Esta fotografía nos remite a otro tipo de cotidianidades, semejantes a la vida. “Es el inventario de la mortalidad. Ahora basta oprimir un botón para invertir un momento de ironía póstuma.” (Susan Sontag 2006, 104). Es una mirada surreal y artística, un trabajador eterno con su tienda que nunca cierra. Su negocio recreado en la tumba es un lugar y a la vez, un no lugar, como lo define Augé: “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (Marc Augé 2008, 84). Es una zapatería que no es. Una zapatería de mentira y congelada para ser vista. Un lugar para la evocación y un no lugar donde siempre existe esa fractura

intermitente que impone la muerte. Una alegoría que rompe esquemas y paradigmas de la muerte anodina.

En las creencias populares la religión oficial no tiene dominio, peor aún, conocimiento. La religiosidad popular se apropia de espacios donde existe un protagonismo popular y simbólico, donde prima la subjetividad popular (símbolos y ritos), conjuntamente con prácticas aprendidas y subjetivas que no son parte de la religión oficial. El actor performador es el que tiene el control y el que la ejerce, es el protagonista de su propia religiosidad.

Estas prácticas marcan los significados múltiples de la existencia dentro de un núcleo fundamental de sentido de la cultura popular. “Los fenómenos de la “religiosidad popular” deben enmarcarse dentro de la “cultura popular” latinoamericana. Entendamos por “cultura” como “un sistema de prácticas que determinan la subjetividad (individual o social) por el trabajo y sus productos, por las relaciones mismas de producción, por el sentido existencial que ellas tengan en la subjetividad.” (Enrique Dussel 1986, 103). La religiosidad popular es un momento de la cultura popular. “Dios así lo quiere, Dios así lo quiso”, una textualidad de resignación que se repite en ciertas tumbas ecuatorianas.

¿Las tumbas necesitan su verdadero contexto para ser analizadas? ¿O con solo verlas, podemos tener noción de lo que quieren comunicar? Es necesario no ver a las tumbas solo como repositorios de muertos, sino como una puesta en escena de la memoria, como metáforas, encapsuladas por barreras mágicas que detienen una muerte inanimada, animándola, dándole otro nacimiento simbólico. “Desde entonces, se sumaron unos cuantos fracasos al buscar sitio para la poesía en la prosa del mundo, pero al observar y escuchar hoy a los artistas parece que para muchos la aspiración estética no consiste en lograr una integración feliz sino en mantener vivo el interrogante sobre su contingencia. No hay relato que conjure esta tensión. Más aun: el arte parece existir en tanto la tensión queda irresuelta.” (Néstor García Canclini 2010, 53).

La insistencia de escenificar a los fallecidos en un espacio de confort se repite. Un espacio ideado debido a su oficio, su trabajo. Me llama la atención que estos dos sepulcros de marineros se encuentren en Quito, donde no hay ningún brazo de mar cercano. Por eso, las necrópolis ofrecen escenarios imaginarios donde se exorcizan frustraciones encaminadas hacia una resignación para replantear utopías de esperanza. Utopías que siempre serán irresolutas con interrogantes perennes, donde

la muerte siempre estará fuera de sí misma. Las tumbas no son receptoras pasivas, sino volcánicas. Es necesario mirarlas de modo surrealista para poder abastecernos de todos sus abanicos. No hay duda, los sepulcros son una convulsión.



Tumba marinero binoculares
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2005



Tumba marinero timón
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2010

2.2. Arquitectura imaginaria simbólica funeraria

El imaginario funerario es el hilo conductor de este estudio, hilo conductor que también se materializa en estructuras y diseños tangibles, en algunos casos se representa en una arquitectura funeraria capaz de devorar la convencionalidad de un nicho anodino para sobresalir en el paisaje mortuario de una necrópolis. La arquitectura funeraria que me concierne en este tema surge a partir de los oficios o

aficiones, en esta ocasión, en una representación de la nueva morada en el lugar favorito imaginado/recreado para el difunto. Una infraestructura montada con detalles planificados con anticipación y minuciosidad, pensado como “el mejor lugar donde puede estar ese ser amado.”. Es cumplirle el deseo (si es que así se puede llamar), de eternizarlo en un objeto que lo caracteriza, una invención de un posible estado urbano, en calidad de ocurrencia estética, de arquitectura ritual.

La finalidad de la creación de este tipo de sepulcros es para recrear una cotidianidad mágica, donde el difunto vive y se recrea en el espacio imaginado. “Pero la tumba es únicamente la imagen de un lugar fijo, porque en realidad los muertos no pueden ocuparla” (Hans Belting 2007, 193). En este caso, es un lugar de signos y símbolos, un espacio que recubre a ese ser que estuvo vivo, como contenedor de una nueva vestidura, una segunda piel, una segunda cara. Para analizar a este imaginario funerario hay que aterrizar en los análisis sobre estética mortuoria. Según Belting la descorporización no es otra cosa que una experiencia corporal de un nuevo tipo, entonces, la estética mortuoria de una tumba de estas características es un nuevo cuerpo virtualizado de semiosis. Este tipo de arquitectura funeraria es una encarnación permanente e inamovible de una persona, construcciones que representan al difunto en una identidad social y funcional.



Tumba tráiler

Foto: Diana Varas Rodríguez. Loja, 2013

Algunas tumbas son bosquejos simbólicos entre dos lugares diferentes o más. En un solo espacio nos muestra lugares distintos. La *Tumba tráiler*, en este caso, es un objeto medial de culto a la muerte para los actos de evocación. La importancia de

este camión es la evocación que hace de la muerte con una imagen replanteada, ajena al concepto de la muerte, que al ingresarla en ese espacio, inmediatamente, dispara conjeturas que nos hacen pensar en el oficio de ese ser. Un chofer que pasaba largas horas viajando y transportando material de construcción o equipos varios por las carreteras ecuatorianas.

El tráiler inmóvil de cerámica, adherido al cemento, presenta una contradicción con el funcionamiento de un camión real. Al ser monumentalizado en piedra incorruptible se plantea la paradoja de un cuerpo eterno materializado en un objeto, que antes era cuerpo y hacía usanza de ese objeto decorativo en la realidad. Una tumba simuladora, donde el oficio del fallecido, el paisaje y los riesgos de carretera batallan.

Lo mismo sucede con la *Tumba piano*. Un pianista concertista, cuya pasión era la música. Pero en este sepulcro/piano están enterrados cuatro personas. Dos esposos, su hija y un doctor que no tiene los mismos apellidos que ellos. Es un piano abrazador que inicialmente fue pensado para el titular que fue enterrado primero, asumo que era el pianista o que gustaba de música clásica interpretada por algún pianista conocido. Luego fueron adhiriéndose nuevos cuerpos. La creación de imágenes en el espacio social representa al ser principal evocado. El oficio predominante o más notorio es el inicial, prevalece por su notoria distinción.



Tumba piano

Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2012

“Las relaciones de lo imaginario con lo simbólico en la ciudad se dan como principio fundamental en su percepción: lo imaginario utiliza lo simbólico para manifestarse, y cuando la fantasía ciudadana hace efecto en un simbolismo concreto como el rumor, el chiste, el nombre de un almacén o la marca de un lugar como sitio territorial, entonces lo urbano se hace presente como la imagen de una forma de ser.” (Armando Silva 2006, 109). La tumba entonces, según la interpretación que hago de lo que dice este autor, también es un signo territorial y una imagen de una forma de ser o mejor dicho de “una forma de haber sido”.



Tumba estadio

Foto: Diana Varas Rodríguez. Quito, 2010

En el caso de la *Tumba estadio*, en las escalinatas, están adheridos 15 *stickers* que rodean las escaleras. Son *stickers* de marcas, como si éstas auspiciaran un partido imaginario. Tiene su cancha, con sus dos arcos y el césped sin podar. Una tumba de estas características, construida arquitectónicamente por manos humanas es un recipiente que espera su contenido. La imagen de esta tumba sobrepasa las fronteras que señala la vida. El deporte es vida, implica cotidianidad. El estadio también es vida, pasión. Su fabricación es negar el suceso fatídico de esta cotidianidad que también está en la muerte para que el fallecido siga evocando su pasión. “De ningún modo quedaban reducidas a una identidad mágica con la persona representada, sino que abrían el mundo de los cuerpos como medios de la trascendencia” (Hans Belting 2007, 206). En este caso, una trascendencia deportiva para la eternidad.

Un nicho percibido es un nicho animado por su espectador. Sin importar la forma arquitectónica que tenga. Esa imagen, si nadie la mira, sin nadie la interpreta es solo un objeto que no se ve, por lo tanto, que no existe. “Al mismo tiempo, el medio opaco se vuelve transparente para la imagen que porta: cuando la observamos, la imagen brilla en cierto modo a través del medio. Esta transparencia disuelve su vínculo con el medio en el que el observador la ha descubierto. De esta forma, su ambivalencia entre presencia y ausencia se extiende hasta el medio mismo en el que es generada: en realidad, es el espectador quien las genera en su interior.” (Hans Belting 2007, 39).



Tumba computadora

Foto: Diana Varas Rodríguez. Riobamba, 2014

La *Tumba computadora* está hecha en la tierra, esculpida y pintada con la imagen de una laptop abierta con teclado en español. En la pantalla está la foto de un chico montada sobre un cielo azul. Debajo dice: “*El Señor es mi pastor, nada me falta. En prados de hierba fresca me hace reposar, me conduce hacia fuentes tranquilas y repone mis fuerzas*”. Es una foto tomada en el 2014. Miguel Ángel murió en el 2012, eso quiere decir que hasta la fecha de captura de la foto, alguien había ido a visitar, ya que las flores naturales están en buen estado, como si recién las

hubieran puesto. “La tumba constituye una barrera que separa la vida de la muerte, y que las protege una de la otra. Pero también es el lugar donde la vida y la muerte se encuentran. Por eso la tumba recurre a la inscripción, con la que se dirige al visitante, y a la imagen, con la que lo mira” (Hans Belting 2007, 194) Él ya no es el operador de una computadora, pasó a ser una imagen que proyecta ese objeto tecnológico dibujado que lo evoca. Según el texto bíblico, está en un lugar de fuente tranquila, reposando, descansando. Arriba de su nombre, está en letras más pequeñas la insignia Ing. recordando que era un profesional que trabajaba en algo acorde a su profesión. Por la laptop, según lo que pienso, era Ingeniero en sistemas. La computadora, entonces, es la representación de su habilidad imaginado recreado a partir de su pasión por la tecnología.

“Puesto que una imagen carece de cuerpo, ésta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse. Si rastreamos las imágenes hasta el más antiguo culto a los muertos, encontraremos la praxis social de otorgarles en piedra o en barro un medio duradero, que era intercambiado por el cuerpo en descomposición del difunto. La antítesis de forma y materia, que fue elevada a ley en el arte, tiene sus raíces en la diferencia entre medio e imagen” (Hans Belting 2007, 22). La tumba no solo es una imagen, es un medio, una construcción del espectador y/o construcción del fabricante. Las tumbas de fantasía son generadoras de historias, son un espacio simulador de vivencias recordadas. La tumba es el imaginario del que la ve y el pensamiento mágico que genera. Entonces, “una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen” (Hans Belting 2007, 178)

Los anteriores ejemplos recurren a una verdad que mueve los imaginarios, una especie de pragmática urbana mediante la cual la ciudad está expuesta a una permanente actualización de su poética ciudadana. Una pragmática urbana que atiende a la interiorización de los usos de la ciudad para que cada urbe la "acometa" como acto ciudadano. Quizá sea la forma de establecer un parangón sostenible entre el ciudadano y el artista: mientras el arte público de hoy habla de “intervenciones” o de "performance" los ciudadanos, desde siempre, hacen la ciudad interviniéndola. (Armando Silva 2006, 317)

2.3. Angelitos adorados

Permiso niño
que voy a jugar
con todo respeto
enfrente de su altar
Chigualo Anónimo

El recorte propuesto para este subcapítulo *Angelitos adorados*, está constituido por imágenes concurrentes en los sepulcros funerarios infantiles. Éstas están ligadas a dibujos animados preferidos e iconografía correspondiente a caricaturas populares de la época. El concepto de “angelito” irrumpe en esta lectura para personificarse dentro de la estructura de la tradición cristiana -y a su vez- para hacer un conglomerado interdisciplinar entre figuras sagradas y profanas.

Las distintas formas de experimentar el universo de lo sagrado visibilizan las diversas maneras de acercarse a lo divino. Así, los niños muertos reconstruyen en el imaginario de sus evocadores, actitudes, creencias y expresiones sagradas que se manifiestan en el pensamiento cotidiano y en el espacio de su nicho. Se forjan esquemas interpretativos y configuradores de creaciones que sobrepasan toda creencia ortodoxa. Su tumba no solo es el lugar de su sepultura, sino un lugar decorado con objetos afines al infante, objetos favoritos que le permitían jugar, crear, disfrutar e imaginar.

El sepulcro de un niño es donde se reinterpretan las prácticas funerarias convencionales, donde se reinventa de una manera más visible su espacio contenedor para que el niño se sienta a salvo. Su evocación decoradora se multiplica, es parecida a la actitud que tienen los padres de arroparlos cuando hace frío, de acompañarlos de noche, de dormir con el muñeco favorito para que no les haga miedo cuando los padres se vayan a su casa. Es desorbitante radicalizar el significado de angelito dentro del concepto Cristiano, ya que es imposible desligarse de lo popular y pagano. Debido a esto, la complejidad y variabilidad de los sistemas culturales establecen múltiples formas de ser en una sociedad.

Sin embargo, no podemos negar que la noción de angelito se proyecta del ordenamiento cosmogónico del Cristianismo, del hebreo, al latín y de allí al castellano. De Castilla a las Américas, el concepto de angelito pudo haber “volado”, posándose en la imaginación religiosa de estas fronteras. Esta transmigración celestial lo ha sometido a transformaciones significativas y por ello consideramos que, si bien se manifiesta una relación indiscutible, el concepto de angelito que se

maneja en el orden de la funebria de los niños re-estructura y re-semiotiza el ordenamiento de las jerarquías celestiales. (César Iván Bondar 2013, 94)

En la creencia popular, los angelitos tienen una cualidad que no la tienen todos los que mueren: van directo al cielo, porque carecen de pecados. Son almas tiernas y puras, liberadas del mal, cuidadoras de los familiares que se quedan en la tierra. La noción de angelito está dividida en dos representaciones. 1.- El angelito es un niño que no llegó a cumplir ni un año de edad y que nunca tuvo pecados. 2.- El angelito es un niño entre 0-10 años, cuya familia tuvo el privilegio de disfrutar de él en un tiempo determinado.

Los angelitos no son iguales a un muerto cualquiera. Son almas cuidadoras, receptáculos de peticiones y hacedores de milagros en el imaginario popular. Son entidades que permanecerán para siempre en su infancia, inocencia y diversión en el espacio de su nicho. Las tumbas de los angelitos en su mayoría de ocasiones son un álbum fotográfico, llenos de ofrendas, pertenencias y de juguetes que en vida el infante no pudo utilizar.

Los sepulcros se configuran y recrean en torno a la muerte niña y a la infancia marcadas por colores, imágenes y regalos depositados. Se convierten en altares, repositorios de recuerdos y eventos de remembranza de cumpleaños y eventos significativos para los padres. El cementerio es un espacio de localización y los sepulcros son objetos opuestos y similares entre sí. Son una configuración, estudiarlos impone una manera de tratar a la historia y al tiempo que la traspasa. Por eso, la tumba impone un movimiento, una transformación acelerada de escenarios interrumpidos. Los cementerios son lugares potencializados por haber sido desplazados e impuestos en un espacio para su reposo natural, con una nueva dirección y localización.

Los espacios que ocupamos los seres humanos están habitados y cargados de cualidades. Estos lugares son ávidos performadores de pasiones, dolores, lamentos, alegrías. Son espacios cargados de cualidades intrínsecas. Donde pueden -prepotentes- volcarse en una avalancha de agua viva o de piedras ofensivas. Donde los sentimientos, las pasiones y la manera lúdica de llevarlos a cabo, se entrecruzan, entrelazan y colisionan. El espacio imaginado que un angelito corona en el imaginario popular de sus familiares es un espacio físico, un espacio almacenador de máquinas recreadoras de memoria.

La curiosa propiedad de relacionarse con otros sepulcros en la muerte niña, de modo tal que magnifican, reactivan, imponen un conjunto de relaciones rememoradas en el espacio del nicho, está dotado de cualidades. El espacio del afuera del nicho, el visible, es el límite que transgrede la realidad putrefacta del angelito evocado. La cáscara que lo recubre se perenniza por los dedos inquietos, debido al espigador que recopila muñequitos u objetos decorativos para su prominente espacio nuevo, un símil en miniatura de su habitación. El principal hilo conductor de estas creaciones es la utopía. “Las utopías son los emplazamientos sin lugar real. Mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero de todas formas, estas utopías son espacios fundamentales y esencialmente irreales”. (Michel Foucault 1967, 3)

Recrear y decorar una tumba es imponer al angelito en una especie de perfección simbólica, donde ese ser no demuestra ni un ápice de negatividad adicionada naturalmente a la cotidianidad de cualquier ser humano adulto. El espacio del sepulcro, entonces, se vuelve un lugar incompatible con la cotidianidad real que ese infante evocado pudo haber tenido si hubiera llegado a ser mayor.

Los nichos, a parte de acumular memorias, acumulan tiempo. La idea de cobijar un archivo personal, la voluntad de confinar en el espacio del sepulcro todos los recuerdos fuera del tiempo real es poderosa. También, llevar a cabo la idea de recabar continuamente memorias en un lugar inamovible, como es el nicho, pertenece a la modernidad. De la misma forma, la habilidad que tiene el sepulcro de transformarse en la memoria dolorosa que se va apaciguando es un ejercicio de comunicación móvil, debido a esto, puedo decir que la comunicación con el niño fallecido y demás muertos es una ilusión. De esta manera, se plantea al angelito entre dos esferas: terrenal y celestial, polos opuestos, que en la religiosidad popular conviven sin conflicto.

El cementerio impone procesos de domesticación en torno a la privacidad de la evocación de la muerte. Las tumbas prefabrican la vida imaginada y celestial que los familiares le dan a ese angelito. Para rememorarlos, existen clasificaciones para los nichos de niños y niñas, en su mayoría de casos se distinguen por los colores azul y rosado. También por los muñecos encontrados, que según la cultura latinoamericana, tienen que ser afines al género del angelito recordado.

Este capítulo nos permite conocer de qué manera se percibe, se vive y se rememora a la muerte infantil. También la manera en cómo se domestica lo doloroso y la imaginación parental sobre lo que el niño/a hubiese deseado ser en el transcurso de su crecimiento. Los sepulcros de los niños son numerosos en nuestro país, por lo tanto, siempre han requerido de secciones especiales de enterramiento dentro de los camposantos. El vacío que deja la muerte de una criatura es abismal y los tantos intentos de remediarlo con dádivas, no son del todo suficientes para eliminar el desgarramiento e impacto que tiene su pérdida en sus familiares más cercanos. Estos niños, sin pecado alguno, se convierten automáticamente en angelitos guardianes, en intermediarios.

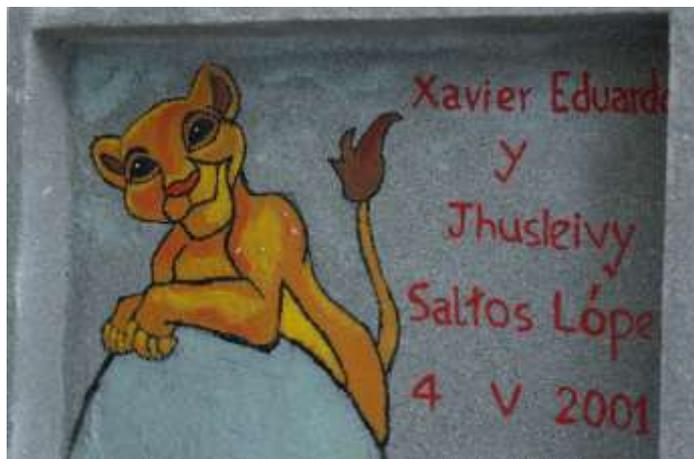
Ubicar dentro del espacio del sepulcro a personajes de series de televisión y de cine infantiles es recurrente en la evocación de los angelitos adorados. A continuación, nichos infantiles con imagen de Winnie The Puh, Blanca Nieves, Pepe Grillo, Simba y Mickey Mouse, personajes icónicos de Walt Disney, que dentro de nuestra cultura mortuoria se perennizan como evocadores potentes de infancias interrumpidas, son imaginarios con los que crecen los niños, con los que jugaron y vivieron su infancia.



Tumba Winnie 1
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2005



Tumba Winnie 2
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2011



Tumba Simba
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2005



Tumba Mickey bebé
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2009



Tumba Blanca Nieves
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2011



Tumba Pepe Grillo
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2012



Tumba juguete con cruz
Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010

En la muerte niña también se recrean escenarios imaginarios. El cielo, en su mayoría de casos, es recurrente. Los planetarios, las estrellas móviles con sus respectivos planetas y personajes surreales, como un unicornio, son unos de los protagonistas de este nuevo espacio creado desde el amor y la añoranza para que el infante se sienta bien y esté a salvo en un mundo alterno donde pueda sentirse seguro. Las tumbas son acumuladoras de imaginarios, son portadoras de los objetos que el ser humano produce y consume. Son la unión de imaginaciones simultáneas: de un sentimiento religioso a un objeto profano -como por ejemplo- un personaje de caricatura infantil sosteniendo un crucifijo que no se presenta en su función original.



Tumba estrellas

Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010



Tumba planetario

Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010



Tumba unicornio

Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010

La tumba es una utopía, porque es un lugar sin lugar. El niño sepultado se muestra en el espacio del sepulcro, donde en realidad no está. Es un espacio virtualizado que está presente detrás de la superficie del nicho. El angelito está donde no está. La imagen que proyecta el sepulcro es una especie de sombra que devuelve la propia visibilidad del que visita. Es una utopía del espacio del nicho -y a la vez- una heterotopía, en la medida que el nicho está ahí y dispone, sobre ese lugar que ocupa, un retorno. El niño visitado está ausente en el lugar en el que está solo su cuerpo. Por consiguiente, se lo representa y se le conversa desde ese mismo lugar. Debido a este cambalache de emociones, el encuentro se presenta como real, por causa del espacio prefabricado -y la vez- como irreal, ya que el visitante, por el mismo acto de la visita, está obligado a virtualizar este encuentro mediante dádivas rememorativas, donde la despedida es irreversible.



Tumba stickers

Foto: Birte Pedersen. Quito, 2005



Tumba nube

Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010



Tumba acuario

Foto: Diana Varas Rodríguez. Quito, 2011

La *tumba acuario* de Andrea de Mar está ubicada a ras del piso. Las figuras que encuentro tienen relación con su nombre. Hay pescados alrededor, Andrea de Mar se ha convertido en un acuario donde nadan, eternizados, dos peces que están frente a frente, burbujeando. Es una niña de habilidades acuáticas. Una niña de estado fantástico que vive y se recrea dentro del agua. Su sepulcro es una pecera que exclama a gritos que alimenten a sus peces.

La propuesta de Bauman sobre la metáfora de la liquidez, pretende aclarar la precariedad de los vínculos humanos en una sociedad individualista y privatizada, marcada por el talante transitorio y volátil de sus relaciones. Ese amor es flotante y descuidado, así como la Tumba acuario. Desde la superficie o desde el fondo de los intersticios más oscuros de la muerte, hay seres que claman por el descanso y su remembranza. Y como dice el Chigualo Afroecuatoriano: “Adiós niño, la gloria te está llamando”.

2.4 Madres amadas

Las mamás difuntas marcan un hito fundamental en su evocación en el espacio de su lecho de muerte. No es lo mismo que un amigo, un padre o un hermano muera, la madre, en la configuración latinoamericana es un ser irremplazable, absolutamente necesario para el desarrollo de una familia, de un hijo o hija, no solo en su etapa infantil, sino en su juventud y adultez.

Dentro del sepulcro, en la mayoría de casos, está la foto silueteada del rostro de la madre en gigantografía. Estas tumbas, a parte de las infantiles, están llenas de cartas, regalos depositados y evocaciones de recuerdo. Si tuviera que crear categorías de visita y regalos depositados, en el primer lugar de importancia estarían las de los niños, luego las de las madres.



Tumba María Ilusión
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2005

La *Tumba María Ilusión* se virtualiza en una pantalla de fantasía: la tumba. Hay dos imágenes de ella. En primer plano está su imagen final, una foto actualizada de su último estado en la tierra, presenta arrugas y ojos caídos por el paso de los años. En segundo plano, como marca de agua, está su misma imagen, de tamaño un poco más grande que la foto anterior, pero más joven, con las cejas más tupidas y menos arrugas. Su peinado no ha variado, ni su seriedad.

Lo que ya no produce ilusión es muerte, que inspira terror, lo que hace el cadáver, pero también el ser clónico, y más generalmente todo lo que se confunde tanto consigo mismo que no es capaz de jugar con su propia apariencia. Este límite de la desilusión es el de la muerte. (Jean Baudrillard 1984, 49)

En este espacio se muestran dos recuerdos de ella, en lucha con esa desilusión, María Asunción joven y María Asunción adulta con gesticulaciones que no se alteraron. En este caso, la tumba es una línea de tiempo, una ilusión, su retrato es una referencia icónica de mirada dual. “Al mirar en retrospectiva los comienzos del retrato moderno, se hace evidente otra vez que la imagen del cuerpo y la imagen del ser humano sólo pueden aparecer bajo formas ligadas al tiempo, las cuales están sujetas a una intención de significado específica.”. (Hans Belting 2007, 174)



Tumba Mujer ventanera

Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2011

A este sepulcro lo denominaré *Mujer ventanera*, tiene su imagen fotográfica silueteada e impresa en cartulina. Está sentada en una piedra con una leve risa. Ve pasar a todos los visitantes del camposanto con una gesticulación encantadora. Éste es uno de los encuentros más queridos que tengo ya que sus familiares virtualizaron su presencia en ese recorte de cartón, que justamente con esa foto escogida, la presentan curiosa e inquieta en su cotidianidad. Hacer a un ser fallecido, en cartulina y en miniatura, es una representación hábil de la remembranza cariñosa. Esos cariños son los que convierten a las evocaciones en objetos-sujetos-vivos, potentes.

En este caso, la tumba está presentada como una ventana. A su vez, ésta, para la mujer es un simbolismo que representa su primera rebeldía: ver más allá de lo inimaginable y mirarse desdoblada en otros espacios, fuera de las cuatro paredes de la casa y de la ventana. Michita es una rebelde, una ventanera de sepa, una maga escapista del encierro cotidiano de una mujer de los años 40, cuyos oficios fueron los quehaceres del hogar. El vidrio se vuelve una ventana, un portal de escape de una

mujer acorralada dentro de las cuatro paredes de su hogar, aburrida de la cotidianidad y anhelante de aventuras remecedoras que la vengan a rescatar de su rutina diaria. Este sepulcro la replantea como una mujer curiosa, con ganas de viajar e irrumpir fronteras. Su silueta de cartulina sigue ahí, estática, sin recorrer mágicamente ningún paraje. Aún así, esta mujer soñadora, después de la muerte, sigue replanteada como una mujer imaginativa anhelante de nuevas experiencias, que ya no puede experimentar con su cuerpo real. Su representación la eterniza mirando, analizando y rompiendo estereotipos, sentada desde esa piedra más allá de la muerte.

La mujer ventanera, en la década de los 40 tenía connotaciones negativas: *“mujer rebelde”, “mujer no comportada”, “mujer desubicada” “mujer anómala” “mujer machona”*. En este análisis la ventana es un punto de enfoque y a la vez, un punto de partida para plantear ideas exorbitantes. Debido a esto, la concepción de una tumba es la analogía de la creación y los sepulcros fotografiados son fragmentos del mundo. La tumba es un rastro de la humanidad, son imágenes para el recuerdo y la imaginación. En los cementerios se utilizan imágenes de nuestra propia autoría prefabricada, donde el tiempo que circula, vislumbra a los nichos mágicos, potentes en significación.

Ya no existe regla alguna para el juego de su vida y de su muerte. A eso se debe que esté más allá de la alienación, más allá de los términos de la alienación y del intercambio. Está en estado de excepción radical, de exterminación virtual. (Jean Baudrillard 1984, 32)

Las tumbas son una imagen virtual propia de cuerpos ausentes. La presencia de esa tumba impone la presencia del difunto en un estado mágico, ausente de cuerpo, pero potente y presente en el cuadrado recolector de significados que se plantean por las historias de su evolución o envejecimiento. “Para que una cosa tenga un sentido, hace falta una escena, y para que exista una escena, hace falta una ilusión, un mínimo de ilusión, de movimiento imaginario, de desafío a lo real, que nos arrastre, que nos seduzca, que nos rebele.” (Jean Baudrillard 1984, 63).

La imagen de la tumba es la imagen que el espectador/visitante lleva en sí mismo, un espacio para la memoria. La imagen de Michita en cartulina es una imagen dual, su corporeidad en miniatura fue transformada a la retórica del “yo”, ya que la cartulina tiene una referencia signica de su cuerpo.

Sin duda, el ser más querido en Ecuador es la madre. Y aunque el dicho afirme que madre sólo hay una, basta un recorrido por cualquier cementerio para confirmar lo contrario. Un grito silencioso reclama a las miles de buenas, lindas, ejemplares e inolvidables mamás, mamitas y mamacitas queridas y, por extensión, a las abuelas y bisabuelas. (Birte Pedersen 2013, 87)

La felicidad imaginada y evocada en el escenario del sepulcro de la madre es una especie de catástrofe. A continuación, presento a la *Tumba pastel* donde se muestra el último cumpleaños de su contenedora. En la foto se la muestra hablantina, desenvuelta, parece que está sentada sobre su cama, hablando con otra persona que no fue la que le tomó la foto. Quizás fue tomada en alguna visita mientras estaba enferma, ya que no es costumbre festejar cumpleaños y soplar tortas encima de las camas. La *tumba pastel* solo puede tener sobre ella el dominio de lo imaginario y efímero que no se esfumará en la interrelación del objeto, una revolución silenciosa al pretender eternizarla a esta mamacita en su último cumpleaños.



Tumba pastel

Foto: Diana Varas Rodríguez. 2012, Cuenca

Su último cumpleaños demuestra una noción por la perpetuidad y a la vez, por el detenimiento de esa vida que se eterniza en ese cumpleaños número 90. Su tumba se vuelve el espacio de remembranza de su último cumpleaños en una ficcionalización popular, donde se esfuma y se reinterpreta de nuevo. Esta tumba es un espacio de identidad madura hacia la trascendencia.

Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma “objetividad” (otro fantasma). (Georges Didi – Huberman 2006, 25)

No se puede hablar de imagen si no se habla de tiempo. Por eso, los impertérritos nichos son ideales esbozados y temporales. Son copias de realidad fantasmagórica delimitada, un avatar virtual que permite dádivas y que se desenvuelven en el imaginario en simulación que se estrella con las realidades subalternas. A su vez, renace como un ave fénix, al instalarse en otras evocaciones de sepulcros mágicos decorados. La asimilación religiosa despliega un campo de aspiraciones que se diluyen, quizás. En fin, la madre siempre será un sujeto ávido de carantoñas, aún después de la muerte.

2.5 Sempiternos efímeros

Los cementerios, reflejos de nuestra sociedad en constante cambio, experimentan variaciones a toda velocidad. El muerto-vivo en la memoria de su ser querido es un muerto que evoluciona en su cuadrado contenedor. Representan a seres que se transforman, que se rectifican y se alienan no solo en la memoria de sus seres queridos, sino en sus nichos: su otra cara eterna y efímera, ya que todo componente lúdico de la muerte muda de vestimenta y apariencia. Los decorados en los nichos, en su interlocución intermitente, mutan como las fantasías de las colectividades o persona individual que rehace y reconstruye estos espacios itinerantes.

La necesidad de recordar da manotazos, retrocede el casete quebradizo de la memoria, impone la necesidad de recrear al ser amado en su forma física, quizás nebulosa o fantasiosa de su posible retrato. A continuación, fotografías que afirman la evolución transitoria y disímil de la memoria. Estos recuerdos-imágenes de imaginarios desaparecidos que analizaré son fotografías de nichos que se adaptan, cambian y se convierten en tumbas fugitivas.



Tumba Guido moreno
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2009

En esta imagen se observa a Guido con tez morena y un rostro chupado, flaco, con los ojos tristes. Se lo ve más joven.



Tumba Guido rectificada
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2011

Esta imagen, tomada después de dos años muestra una notoria rectificación en el tono de su piel: hay un aclaramiento de su tonalidad. También del grosor de sus cachetes y sus ojos. Se lo ve de más edad en comparación con la fotografía anterior.

Estamos aquí ante un trabajo arduo de recorridos en diferente tiempo de una tumba con un rostro móvil. La semejanza necesaria es un asunto delicado y la estructura inicial no se mantiene estática. Solo la imagen capturada nos puede susurrar estos cambios que quizás no se ven a primera vista, sino después de una revisión del material, de un atisbo visual analítico y comparador de las recolecciones fotográficas. El efecto del tiempo en la memoria no es en vano. “La experiencia de la semejanza es un tipo de fusión perceptiva basada en el reconocimiento, y aquí, como siempre, la experiencia pasada influirá en la forma en que vemos el rostro” (Ernst .H. Gombrich 1983, 22).

El recuerdo y el reconocimiento de ese ser recordado de manera fisionómica está traducido en la conjunción de configuraciones disímiles. Estas modificaciones son el resultado de meros accidentes que crean sujetos parecidos, que aún, en su pleno reconocimiento dibujado e igual, no es él mismo. La tumba rectificada o desenmascarada fagocita a la tumba desechada o enmascarada.

Olmedo Torres, más conocido como “El saxo con alma”, fue un saxofonista reconocido en su época, nacido en Cuenca del que no hay mucha información. Tocaba pasillos y música folclórica ecuatoriana. Después de su muerte, vemos cómo se ha perennizado su afición. Continúa con el pico del instrumento en su boca, “tocando eternamente”.



Tumba saxo 1

Foto: Birte Pedersen. Quito, 2005

El saxofonista está pintado con el estilo de los antiguos rótulos publicitarios. Está con su boca en el pico del instrumento, tocando muy elegante.



Tumba saxo 2
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2012

La pintura del saxofonista fue rehecha y reducida a un rectángulo del mismo tamaño que una fotografía convencional. Está pintado a mano. En ninguno de los dos casos usan fotografías reales. La pintura es el instrumento reconstructor de su identidad.



Tumba Latin King
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2006

La tipografía de la Tumba Latin King está hecha con estilo grafiti. Todo está pintado a mano. Abajo del nombre y la fecha dice “cent”, que puede ser un apodo. Debajo dice: “Sicarios” y una flecha señalando al dibujo, que sería la representación diseñada del fallecido. La ilustración presenta un hombre encabronado, rebelde, con una corona y una gorra encima de su cabeza, la corona es semejante a la de la pandilla de los Latin King. Sus ojos están amarillos. En su cabeza caben una gorra y una corona de cinco puntas.



Tumba Latin King rectificada
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2011

Aquí, la palabra “cent” ha desaparecido. Podemos ver que está traducida ahora al español como: “centavo”. Quizás era el apodo que esa pandilla le había dado al individuo. En esta imagen podemos conocer el rostro de Bryan por su fotografía sobrepuesta en un cielo azul y enmarcada por un corazón. Sus facciones en la foto pulen su personalidad en comparación con el dibujo anterior. Vemos a un chico joven y sonriente, como si estuviera posando para un retrato colegial. El dibujo ha desaparecido, ahora está renovado y esculpido en piedra con el mismo estilo de corona, collar, sweater, pantalón y zapatos anchos con pequeñas reformas. En su cabeza caben una gorra y una corona de cinco puntas, así como la imagen inicial.



Tumba Pollito discúlpame
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2010



Tumba Pollito azul
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2011



Tumba Pollito rosa
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2012

En la foto *Pollito discúlpame*, podemos ver una palabra muy fuerte y aturdidora que le dio su nombre para el análisis: “Discúlpame”. ¿Por qué la persona que escribió en el nicho puso esa palabra de arrepentimiento y culpabilidad? ¿De qué lo tiene que disculpar Pollito Darío?

La foto *Pollito azul* muestra un cambio en el color de fondo, es un celeste tenue. El carro se muestra deteriorado, el pollito está un poco más sucio, pero invicto. Podemos conocer el segundo nombre de Pollito Darío: “Juanito”. En la *Tumba Pollito rosa* observo que hay un cambio drástico del color. Ya no es un nicho celeste de niño, es un rosa. Hay una nueva habitante en ese sepulcro: Milagros Estrella que impone su género en el recuerdo de sus familiares para que pinten el nicho de color rosado con dos flores dibujadas en la esquina. Ella es la que predomina ahora en el recuerdo, el carro ha desaparecido.

En la foto *Pollito rosa* presenta un cambio de fecha drástico en la tumba de Pollito Darío. Las anteriores fotos (*Pollito discúlpame* y *Pollito azul*) tenían la fecha 23/09/2007. En la última le cambian a 23/12/2007. Tres meses de diferencia más que los anteriores. ¿Habría sido a propósito? o es que la memoria del evocador se va alienando al pasar del tiempo y los años. Las fechas ya no son exactas, el tiempo, en el imaginario no es medible. Los recuerdos lejanos o cercanos no tienen relación con el tiempo real y los dolores más cercanos son los que predominan.

El sujeto fallecido ya no puede interpretar su propia fragilidad, porque a parte de estar muerto, ha sido reinventado para protegerse de ellas. Y a la vez, todo objeto muerto está predestinado a la metamorfosis. Las imágenes fotográficas de un mismo espacio tomadas en tiempos diferentes, son imágenes del pasado que interpelan y ponen en conflicto la demostración de los afectos. Cada fotografía está atada al tiempo de su captura. Los relatos visuales en los cementerios son un repertorio de estados de ánimo volubles. Con el devenir de un acontecimiento extremo la irrupción se ejecuta en el espacio del sepulcro. El recuerdo del niño Pollito Darío y la palabra estremecedora “perdóname”, se ve radicalmente interrumpida y modificada por la aparición de una niña, también fallecida, que en su *estética vampira* (concepto que lo explicaré más adelante), sustrajo toda esa calamidad para mostrar una nueva, la muerte de ella, la niña Milagros, un nombre que contradice el suceso fatídico.

Por medio de los decorados cada familia reconstruye una crónica-relato, una línea de tiempo que replantea e interpela a la imagen inicial. Imágenes cambiantes que atestiguan la debilidad o fortaleza de la memoria y la cotidianidad de esa inicial cercanía transformada en un sentimiento más distante. “La fotografía registra, muestra o presenta, en rigor nunca «describe»; sólo describe el lenguaje, que es un acontecimiento temporal.” (Susan Sontag 2006, 205). Las imágenes que cobija la memoria suelen ser insoportables, por eso tienden a cambiar, se las elimina o se las transforma en apartados de memorias desatinadas en proceso de deterioro.

Las fotografías hablan de realidades ausentes. Esta recopilación, tanto las de Birte Pedersen como las mías, muestran la lucha de manera simbólica contra el olvido. Este registro fotográfico no deja de ser una búsqueda minuciosa, didáctica y necesaria para mantener el lazo social que une a estas entidades con sus evocadores. Aún así, la develación de todas estas imágenes exponen ausencias. La visita y retorno en intervalos de tiempo al cementerio es una figura literal del olvido y de la memoria que se esfuma. Para esto, según Marc Augé existen tres figuras del olvido: el retorno, el suspenso y el reinicio.

Aterrizándolo a las necrópolis, *el retorno*, cuyas apariciones en el imaginario funerario tienen la finalidad de reanudar un pasado perdido con el difunto. *El suspenso*, que permite recuperar el presente sin tomar en cuenta el pasado y el futuro, por causa de una suspensión imaginada del tiempo. He ahí la razón por la cual el sepulcro se vuelve un espacio para las manifestaciones de cariño. *El reinicio*, ya que es una reanudación imaginada debido a su múltiple posibilidad de estados cambiantes de reiniciación. Un concepto contrario a la repetición idéntica en serie, ya que es una reinauguración recreada en varios principios. El sepulcro es una canción que habla sobre comportamientos imaginarios que tienden a reiniciarse de formas diferentes y similares, más no iguales, proceso que depende profundamente del estado emotivo de sus evocadores.

Todo relato expuesto en las tumbas manifiesta una hipótesis. ¿Qué tan relacionados están el recuerdo y el olvido en estas expresiones? El recuerdo del ser fallecido, en el marco de las tumbas analizadas en este estudio, están marcadas por relatos. Existen palabras poderosísimas que nos llevan conceptualmente a la primicia paridora de este estudio: memoria, olvido y recuerdo. También: arrepentimiento, perdón o indiferencia. Todas estas, ligadas de alguna u otra manera a las palabras vida y muerte. Conceptos y sucesos inevitables que nos confrontan y que son

imposibles de obviar, ya que la muerte está siempre presente, es parte de nosotros y de nuestro destino.

Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte. (Marc Augé 1998, 9)

La definición de la muerte de todo ser vivo es completamente cotidiana, ya que es un destino inevitable de la vida. “Lo mismo sucede con la memoria y el olvido. La definición de olvido como pérdida del recuerdo toma otro sentido en cuanto se percibe como un componente de la propia memoria.” (Marc Augé 1998, 10). Por eso, las expresiones culturales son demostraciones fracturadas debido a la incertidumbre del porvenir y las confusiones del recuerdo. La tumba entonces, es el otro espacio donde transcurre el olvido del individuo y donde se viven simultáneamente varios relatos.

Las heterotopías están, las más de las veces, asociadas a cortes del tiempo; es decir que operan sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías. La heterotopía empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional; se ve acá que el cementerio constituye un lugar altamente heterotópico, puesto que comienza con esa extraña heterocronía que es, para un individuo, la pérdida de la vida, y esa cuasi eternidad donde no deja de disolverse y de borrarse. (Michel Foucault 1967, 5)

Los sujetos objetos en la muerte son creados por dominios imaginarios predestinados a disolverse y borrarse continuamente, son efímeros, rompen con el tiempo tradicional, pero no escapan a la insurrección del sepulcro y su evolución: una revolución silente, que da manotazos por sobrevivir.

2.6. Estética vampira funeraria



Collage de fotografías de Cristos.
Foto: Birte Pedersen. Sangolquí, 2005

Retomo el término *Estética vampira* creado por mí en este capítulo, ya que era necesaria la creación de un subcapítulo y un necesario detenimiento para una mejor definición. La *Estética vampira funeraria* en sus reproducciones replantea un concepto degenerado de eso que imita. Son intercambios simbólicos e imposibles en su reproducción en objetos, porque toda copia o abstracción funeraria es original en su ensoñación tangible diferenciadora. “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.” (Oswald de Andrade 1928, 1)

Por eso, la llamo *Estética vampira funeraria*, porque son copias falsetes formadas por la sustracción de ideas en nichos vecinos, éstas son la afirmación de un valor de usanza, cuyo intercambio símil es imposible en su convergencia. En este primer ejemplo vemos al mismo molde de Cristo pintado de diversas maneras. Uno tiene gafas y candado, otro, solo barba y sangre alrededor de su rostro, el de más allá tiene la piel amarilla y el de más acá está sin ojos.

Son imágenes que surgen de un intercambio magnificado, nos provee de una perspectiva virtualizada de la realidad del estado de un Cristo agonizante que carga su cruz. Estas figuras, entre ellas, plantean un intercambio imposible. Ya que la figura de Cristo cargando su cruz, la figura equivalente de esta comparación, siempre

ha sido exagerada o reprimida en su ambientación dolorosa. La creación de estos Cristos no se puede canjear con la realidad, porque la incertidumbre se cuele por los hendiduras del pensamiento.



Collage de fotografías de Divinos niños.
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2005

Todos los cambios que se dan en lo urbano el cementerio también lo sufre. La memoria permite evidenciar esos cambios representados en objetos similares. Es una evidencia de que todo está en movimiento y sujeto a cambios. Por eso, propongo al concepto de *Estética vampira* que desempeña fragmentaciones parciales de la sensibilidad de las manifestaciones y representaciones mortuorias populares. Estamos ante un fenómeno de duplicación y repetición. Por eso la realidad es inexacta. Sin fundamento la vida y la muerte son una ilusión fundamental. Las duplicaciones son interacciones alocadas, están afectadas por la equivalencia -y por ende- de su propia excentricidad.

No existe un equivalente para el mundo. En esto consiste precisamente su definición, o su indefinición. Sin equivalente no hay doble, ni representación, ni espejo. Cualquier espejo seguiría formando parte del mundo. No hay sitio para el mundo y para su doble al mismo tiempo. (Jean Baudrillard 2000, 11)

Aún así, la *Estética vampira* es creadora de originales en su indeterminación, son equivalentes en su valor de representación y en su valor de cambio. “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem.” (Oswald de Andrade 1928, 5). La ironía y la parodia en su absorción son destellos que imprimen la tumba en el fondo de su secreto y de su conversión ontológica. El ser humano es el único de todas las especies que trata de construir su doble inmortal. Para realizarlo, recrea a los dobles inmortales de sus fallecidos queridos con una selección natural y artificial de objetos.

“La estética caníbal es predatoria; solo puede ser ella misma en la medida en que se apropia de otra, en que se vuelve otra. Nunca se hace sin conflicto. No es un acto de recepción pasiva, sino un procedimiento de cacería.” (Carlos Rojas 2011, 98). La estética vampira es un modo de hacer arte y el destino de toda tumba evocada es su supervivencia artificial, su resurrección y transfiguración guarnecida en un tótem antropofágico.

CAPÍTULO TERCERO

DISCURSO TEXTUAL MORTUORIO

El concepto se estructura metafóricamente, la actividad se estructura metafóricamente, y, en consecuencia, el lenguaje se estructura metafóricamente. (Lakoff y Johnson 1986, 42)

Pienso que en mucha gente existe un deseo semejante de no tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso, sin haber tenido que considerar desde el exterior cuánto podía tener de singular, de temible, incluso quizás de maléfico. (Michel Foucault 1970, 3-4)

Los epitafios o textos que encontramos en los sepulcros son pensados por familiares o amigos muy cercanos para honrar la memoria, dejar constancia de su amor y también de la personalidad del difunto. Asimismo, para recalcar la finitud de la existencia humana con la recurrida idea de “aquí yo hoy, mañana tú”. En algunos epitafios se citan versículos de la Biblia, otros son poemas, algunas, son frases ingeniosas que demuestran la camaradería con el ser evocado o su personalidad imponente. También, muchos textos hablan sobre la profesión, las buenas acciones que realizó o de ciertas actitudes que tuvo en vida. Los epitafios que analizaré se imponen en su variabilidad. Este capítulo está conformado por el análisis del discurso textual mortuorio, con dos capítulos especiales para las madres y para los angelitos.

En los camposantos la producción del discurso está controlada, seleccionada y redistribuida por procedimientos impuestos, que dominan y sobajan los acontecimientos aleatorios, característica que deben ser fundamentales de los cementerios. Aún así, todos los nichos tienen lengua y no se cansan de hablar: “*Te amaré por siempre*”, “*Te extraño*”, “*Perdóname*”, “*Ilumíname*”, “*Me haces falta*”, “*¿Por qué me abandonaste?*”. Los camposantos también son espacios donde las personas exteriorizan sus emociones contrapuestas. Donde, a parte de dejar regalos o cariños en el nicho, se ven en la necesidad de no solo sentirlo y exponerlo con objetos, sino de escribirlo textualmente en papeles, notas, escritos, como si el muerto estuviera todavía con la capacidad de leer y reflexionar sobre ese texto depositado.

La imagen fotográfica de una tumba también impone una estructura aislada, que mantiene comunicación con otra estructura: el texto (epígrafes, tipografías, mensajes, frases, notas, cartas, etc.). En este capítulo analizaré el discurso textual que ha llamado mi atención en mis experiencias por los cementerios ecuatorianos. Este análisis del discurso, proseguido con una voz de lamento, con un llanto esquizofrénico que también habla sobre dádivas, alegrías y tristezas, sobre amores interrumpidos, es un análisis visualizado desde el exterior, con los ojos de un abrazo que reconforta o con la extrañeza de la ritualización cariñosa y transitoria, destinada a desaparecer.

Quiero destacar la importancia del análisis del discurso textual como instrumento teórico y metodológico para la comprensión de lo cultural, social y comunicacional entre los sujetos en el contexto de la muerte. Las tumbas son objetos interdisciplinarios, su importancia en la sociedad se impone también ante las ciencias del lenguaje, ya que condensa reflexiones contemporáneas. ¿Cómo expresar cariños después del fallecimiento de un ser amado sin el lenguaje? ¡Imposible! El lenguaje es esencialmente social, sus manifestaciones y representaciones se crean dentro de ese mismo escenario. Este análisis del discurso mortuorio lo realizaré a partir del imaginario de los evocadores "...bajo el supuesto de que ningún discurso está aislado sino que se encuentra en la cadena infinita de la interdiscursividad." (Julieta Haidar 2000, 53)

La vida, así como la muerte, han sido ávidas relatoras. Estos discursos son prácticas sociales distintivas, como dice Haidar: "Esta propuesta se relaciona con el poder y la magia que tienen las palabras, como uno de los signos fundamentales en cualquier producción de sentido." (Julieta Haidar 2000, 33). Por eso, es indispensable reflexionar sobre la existencia y la sociabilización en un escenario de evocación a la añoranza por medio de esta herramienta, como es evidente en los camposantos. La metáfora no es una rama petrificada del lenguaje, sino que es un arma que permite dibujar y estructurar conceptos a partir de otras imágenes conceptuales, así como lo explican Lakoff y Johnson en su libro *Metáforas de la vida cotidiana*.

Una manera de enterarse es mirar al lenguaje. Puesto que la comunicación se basa en el mismo sistema conceptual que usamos al pensar y actuar, el lenguaje es una importante fuente de evidencias acerca de cómo es ese sistema. (Lakoff y Johnson 1986, 40).

El acto de la representación, ávida pieza constructora de cementerios ecuatorianos no puede existir sin la imagen y la escritura. “Si se reconoce que las relaciones entre imagen y escritura, entre escritura y palabra, y la noción misma de imagen y de escritura influyen en la manera en que una sociedad considera la cuestión de la representación, no es imposible que los Mayas hayan tendido a asociar representación y reproducción y que hayan cultivado una práctica dramática más abierta a la distinción entre el referente y su imagen, entre el modelo y su representación escénica.” (Serge Gruzinski 1994, 93)

Y las tumbas, en su representación escénica del fallecido, con sus exorbitantes metáforas originales exponen cómo es el proceso de recuerdo, cómo pensamos, percibimos y actuamos los seres humanos al recordar. “Todo discurso se sostiene sobre algo previamente discursivo, que desempeña el papel de materia prima.” (Julieta Haidar 2000, 54). El sepulcro es una metáfora, no solo en la palabra textual que la define, sino en su infraestructura, en su conceptualización, en su complejidad. “Sobre la base de la evidencia lingüística ante todo, hemos descubierto que la mayor parte de nuestro sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica.” (Lakoff y Johnson 1986, 40).

En este caso, la metáfora aterriza en el lenguaje, en el discurso verbal. Su construcción social radica en comprender y poner en práctica una imagen conceptual en términos de su otredad. “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de rosa en términos de otra.” (Lakoff y Johnson 1986, 41). El lenguaje textual dentro de los camposantos son formados espontáneamente a través de actos de acumulación, son relatos tradicionales entrecruzados llenos de añoranza y acontecimientos. Cada discurso es partícipe de sus rupturas específicas que solo al ser evocado le pertenecen. “Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de una persona.” (Lakoff y Johnson 1986, 42). Debido a esta certeza, el sepulcro impone un fenómeno de ruptura lingüística que transgrede la comunicación convencional como si el visitante y el sepulcro fueran dos individuos que se miran a la cara.

Antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro); hoy en día el texto hace más pesada la imagen, le impone una cultura, una moral, una imaginación; antes había una reducción del texto a la imagen, hoy, una amplificación de una a otra: la connotación ya no se vive más que como la resonancia natural de la denotación fundamental constituida por la analogía fotográfica. Nos encontramos pues frente a un proceso caracterizado de naturalización de lo cultural. (Roland Barthes 1986, 6).

Por eso, no puede quedar fuera el análisis discursivo de mentalidades colectivas dispuestas a visitar a sus seres amados en nuestra cultura ecuatoriana. No es tanto una incidencia de sus manifestaciones de cariño, sino su reincidencia en las interrupciones. Interrupciones diversas e imaginarias ya que los nichos son los rastros de esa memoria interrumpida que no suelen ser verdad. El silencio de sus relatos dicen algo distinto a lo que en realidad dicen. La historia siempre ha memorizado los acontecimientos. En la remembranza, en la decoración, en la añoranza... no hay equívoco.

...jamás es posible asignar, en el orden del discurso, la irrupción de un acontecimiento verdadero: más allá de todo comienzo aparente hay siempre un origen secreto, tan secreto y tan originario, que no se le puede nunca captar del todo en sí mismo. (Michel Foucault 1970, 40)

Discurso que se crea en lo secreto y que se manifiesta como discurso público. Estas existencias también se pueden perder en las palabras, en su continuidad y en sus cadenas colectivas donde se entrelazan tres factores que siempre van de la mano: el olvido, la repetición y la reanudación.

¿Habría que admitir que el tiempo del discurso no es el tiempo de la conciencia llevado a las dimensiones de la historia, o el tiempo de la historia presente en la forma de la conciencia? ¿Y que al hablar no conjuro mi muerte, sino que la establezco, o más bien que anulo toda interioridad en ese exterior que es tan indiferente a mi vida, y tan *neutro*, que no establece diferencia alguna entre mi vida y mi muerte? (Michel Foucault 1970, 354)

Estas remanencias están dotadas de una característica: la continuidad. Una continuidad dotada de seducción, donde las palabras y los signos funcionan sin saberlo. Es necesario que éstas estén ausentes de sí mismas, que el dibujo de una

palabra no diga nada y a la vez, lo diga todo. El depósito de estas memorias tienen un valor acumulativo, de ruptura y convergencia, como lo propone Julieta Haidar. Acumulan objetos y memorias en el espacio del sepulcro, también, doblégan estas memorias reestructurando el nicho, evadiéndolas u olvidándolas. La convergencia siempre será inevitable, una hilada tensa, una telaraña conceptual que resguarda la memoria oblonga que necesita ser analizada interdisciplinariamente.

De todo lo expuesto, lo que más nos interesa para el análisis del discurso es la interdisciplinarietà, ya que planteamos que su objeto de estudio pertenece a esta modalidad. En el campo de las Ciencias del Lenguaje existen dos disciplinas fundacionales: la Lingüística y la Semiótica; la primera se dedica al estudio de las lenguas naturales y la segunda al estudio de los sistemas sígnicos no verbales, en el sentido más canónico. En el núcleo del campo de las Ciencias del Lenguaje, podemos establecer que existen sistemas sígnicos verbales, visuales, paraverbales, que también se articulan entre sí; por ejemplo, pueden haber sistemas verbales, paraverbales y verbo-visuales. (Julieta Haidar 2000, 35)

Los camposantos también son territorios y escenarios de discurso, ya que en ellos se producen, se conservan y se rehacen los discursos en eventos de repetición, se reinician en su invención original. Manifestaciones que se forjan debido a la apropiación de los secretos compartidos, para así, intercambiarlos de manera pública. “Toda formación social implica formaciones ideológicas y éstas, a su vez, formaciones discursivas que condicionan de manera significativa la producción discursivo- textual.” (Julieta Haidar 2000, 47).

El discurso no es apenas más que la reverberación de una verdad naciendo ante sus propios ojos; y cuando todo puede finalmente tomar la forma del discurso, cuando todo puede decirse y cuando se puede decir el discurso a propósito de todo, es porque todas las cosas, habiendo manifestado e intercambiado sus sentidos, pueden volverse a la interioridad silenciosa de la conciencia de sí. (Michel Foucault 1970, 30-31)

El discurso textual mortuorio, en su conciencia de sí, se vuelve poderoso en su existencia, ya que establece un discurso religioso terapéutico y curativo. La ritualización del lenguaje en los camposantos determina la clasificación comunicativa que poseen los individuos al evocar a los muertos por su edad, su género y condición social. Las manifestaciones culturales en los camposantos

efectúan una doble sumisión lingüística: 1.- Los visitantes que intervienen el sepulcro con textos. 2.- Los textos, que de manera incandescente, se manifiestan hacia los visitantes. La primera supone que los visitantes creen enunciados y la segunda, se refiere a que los textos vinculan a los individuos a diversas enunciaciones de maneras rigurosas. El texto, una vez escrito y puesto en el escenario del sepulcro, pierde su fuerza emotiva y comunicadora. La premura del depósito pierde su poder evocativo a partir de que el visitante se va, ahí, en la soledad del enunciado, pierde sentido.

Estos condicionamientos se explican, por otro lado, por el estatuto del lenguaje, del discurso en el desarrollo de la sociedad, de la cultura, de la historia, de lo psicológico, de lo cognoscitivo, de las mismas subjetividades. (Julieta Haidar 2000, 36)

Las palabras persuaden, convocan, sobresaltan, estigmatizan, consagran. Por eso éstas no solo son creadoras de sentido, sino de poder. “Esta afirmación que puede parecer pretenciosa, no lo es si aceptamos que los discursos están siempre antes, durante o después de cualquier práctica humana.” (Julieta Haidar 2000, 36). En este caso, la ideología también confiere poder de sentido, más que nada en el campo de lo imaginario. Es un discurso de añoranza coyuntural y de su propio simulacro.

En la formación discursiva inciden de modo implicativo, la formación ideológica y la social. La formación discursiva implica varios tipos de restricciones en la producción discursivo-textual: a) lo que se puede decir; b) lo que no se puede decir (lo prohibido); c) lo que se debe decir; d) cómo se debe decir; e) cuándo se debe decir; f) quién lo dice y g) a quién lo dice. (Julieta Haidar 2000, 49)

En la política y en la ideología las convergencias discursivas jamás se presentan en contenidos convencionales, sino que dan manotazos sobre el terreno coyuntural, que a su vez, está hecho con fracciones, remaches y reformulaciones. Los contenidos discursivos guardan relaciones concatenadas y comprometidas en su propio antagonismo. Debido a esto, en la discursividad textual en los campos santos y su función performativa de resistencia ante el olvido, intervienen una diversidad de mecanismos, dispositivos persuasivos, de manifestaciones de cariño que atenúan el dolor. Con la naturalización de estas prácticas discursivas se visibilizan como lo que no son, como objetivas, ingenuas, neutrales que necesitan un ser humano que les de

sentido, como lo hago en este estudio. “La constitución del sujeto tiene que ver con la constitución del sentido porque la ideología interpela a los individuos en sujetos mediante las prácticas discursivas.” (Julieta Haidar 2000, 59)

El discurso no es nada más que un juego, de escritura en el primer caso, de lectura en el segundo, de intercambio en el tercero; y ese intercambio, esa lectura, esa escritura no ponen nunca nada más en juego que los signos. El discurso se anula así, en su realidad, situándose en el orden del significante. (Michel Foucault 1970, 31)

Debido a esto, el discurso en sí mismo es una especulación. El diálogo con el sepulcro formula conversaciones cotidianas inmediatamente olvidadas. La producción del discurso en los camposantos, en muchos casos, está controlada. Control que tiene como fin dominar los acontecimientos públicos y esquivar su materialidad que, a través del tiempo, tiende a caducar, a podrirse. La familiaridad en ciertos cementerios es su prohibición. La tumba se vuelve un objeto tabú, donde los rituales están amañados por la circunstancia de lo negado. Tipografías, frases, y colores impuestos, donde la existencia de cariños y su transitoriedad está prohibida y solo puede existir dentro de los parámetros impuestos. El discurso desarma y honra, por medio de este existe una vinculación imaginaria. Son tareas sin término, decretadas a la paradoja de la repetición.

El discurso y el deseo ponen sobre la mesa escenificaciones fantasmagóricas e imaginativas con elementos de simbolización. Donde el elemento sustitutivo de la tumba como ambientadora de ese deseo, se ejerce en el imaginario poético de las frases discursivas. Éstas, a su vez, están llenas de subjetividades, simulaciones y variaciones. Su complejidad implica su formalización analítica en este capítulo. La tumba es una hábil barrendera de recuerdos, abre sus brazos a las contradicciones del clima para que se efectúe su propio deterioro.

“Los sujetos de las prácticas discursivas son de carácter colectivo/individual, socio-cultural/psicológico, que establecen relaciones sociales y representan lugares sociales/lugares individuales y que producen discursos desde determinadas formaciones ideológicas que gobiernan siempre las formaciones discursivas, en las cuales se originan las matrices del sentido discursivo.” (Julieta Haidar 2000, 62). El sepulcro afirma una historia, luego, da vueltas contradictorias sobre eso que se ha expuesto en su propio espacio. Después, lo niega y se retracta. El sepulcro es una

ironía en constante negación.

La palabra racionaliza la imagen. En este caso, la imagen de la tumba es un retorno episódico y patético a partir de los textos que contiene. De manera parecida a un texto literario, estas frases son significativas e inagotables en sus líneas, superficies, perforaciones de piedra, con colores, tonos o sin ellos, o con las peculiaridades de los materiales manejados. El texto desarrolla una vida propia que emite sensaciones, un alma, un contenido, un espíritu en su puesta en escena, en su simulacro. “La primera es ésta: el texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, a insuflar en ella uno o varios significados segundos. Dicho en otras palabras, y con una inversión histórica importante, la imagen ya no ilustra a la palabra es la palabra la que se convierte, estructuralmente, es parásita de la imagen.” (Roland Barthes 1986 , 23)



Tumba No importa.

Foto: Diana Varas Rodríguez. Guayaquil, 2009

La Tumba *No importa* y su frase curiosa: “Los que cumplieron su deber con él, saben quién yace aquí, los demás no importa.”, muy aparte de su error gramatical, el análisis de este nicho puede esbozar un abanico de posibilidades e interrogantes. Las tumbas se vuelven una fuente inagotable de interrogantes y curiosidades. Lo único que está manifestado en ese espacio es el género del fallecido: masculino. ¿Por qué había que cumplir con un deber? ¿En qué consistía esa obligación? ¿Debido a qué factor se oculta el nombre del fallecido? ¿Qué es lo demás que no importa? Este

texto es un mensaje suplementario, es una reproducción. Sus significantes son destellos ideológicos que se remiten al grupo selecto al cual se les envía ese escrito. Sin duda, es una tumba anónima de alguien, cuyos familiares o trabajadores, no quieren nombrar, ni visibilizar. Es una especie de “muerte oculta” o de “muerte travestida”, ya que el nicho no tiene nombre, sino una carcasa textual que lo niega a una visibilización pública de su identidad real. Si los demás tenían que “cumplir un deber con él”, asumo que era un hombre de influencia que se lo oculta, por algún oficio corrupto. Lo demás no importa, como afirma el texto.



Tumba llave.

Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2011

En los cementerios, los textos no son solo para ofrecer emociones o carantoñas al fallecido, son también para que los familiares vivos se comuniquen entre ellos. Las diferentes obligaciones hacen que cada uno asista en intervalos que no coinciden en su tiempo de visita. La *Tumba llave* y su texto “Si necesitan las llaves llamen a la casa de mami”. De manera notoria, no es una carta para el difunto que ocupa el nicho, sino para las demás personas que tienen el interés de no solo visitar, sino de abrir el vidrio que resguarda la tumba para dejar regalos y objetos varios que deben de ser protegidos por un seguro. Es un nicho compartido entre familiares muy cercanos, que se solapan los intervalos de apropiación del sepulcro.



Tumba “Amor por siempre”.
Foto: Diana Varas Rodríguez. Quito, 2010

En la textualidad también se afirma el amor y la negación al fallecimiento: *“Amor, a pesar que la muerte te arrancó de mi lado aún estás en mi mente y en mi corazón. Te seguiré amando por el resto de mi vida. Te dejo esta foto para que te acuerden como eras. Te ama y te amaré por siempre. Ailin. Por siempre”*.

Ella declara en el texto que tiene la necesidad de poner una foto de su amado para que lo recuerden. La memoria traviste caras y a la vez, las fotografías hacen un doble papel de travestismo. Los recuerdos cada vez se difuminan, se alienan a las conveniencias del ser que recuerda y las fotografías son imagen capturada, que no necesariamente muestran a la persona como era, ya que hay un plano, un enfoque y una temporalidad que lo delimita. Después de declarar su amor y su fidelidad por el resto de su vida, se ve en la necesidad de recalcar dos veces las palabras “por siempre” “por siempre”, para que no se le vaya de las manos esos sentimientos que se diluyen y se transforman a través del tiempo.



Carretera vía al Cantón Piñas – El Oro. 2010
Foto: Diana Varas Rodríguez

“Aquí termina la vanidad, la altives y el orgullo, y empieza la igualdad. Un gusano.” Aquí, no es una persona que firma el texto, sino que es un personaje ficcionalizado: ¡un gusano! Esta es una frase que he encontrado en varios cementerios ecuatorianos escrito en las paredes de ingreso. Es una frase que nos lleva a la reflexión de que todos, cuando nos toque, seremos iguales: cuerpos inertes, en descomposición y deterioro. Un alimento para los gusanos.

El lugar de escenificación del discurso fantasmagórico, elemento de simbolización del entredicho del deseo, es un ejercicio poético e imaginario sobre la vida y la muerte. Éstos, también son abstractos, porque están relacionados con el deseo.

En todo caso, el análisis de esta instancia debe mostrar que ni la relación del discurso con el deseo, ni los procesos de su apropiación, ni su papel entre las prácticas no discursivas, son extrínsecos a su unidad, a su caracterización y a las leyes de su formación. No son elementos perturbadores que, superponiéndose a su forma pura, neutra, intemporal y silenciosa, la reprimiesen e hiciesen hablar en su lugar un discurso disfrazado, sino más bien elementos formadores. (Michel Foucault 1970, 112)

Los discursos textuales en los cementerios también son acumulativos. En la totalidad de las evocaciones, forman una especie de archivo, el propósito de resguardar en un lugar todas las épocas, todos los tiempos, gustos y formas, para así habilitarlo como un entrecruce de todos los tiempos, donde también están fuera de tiempo. La acumulación perpetuada de las temporalidades en los cementerios es propia de nuestra modernidad.

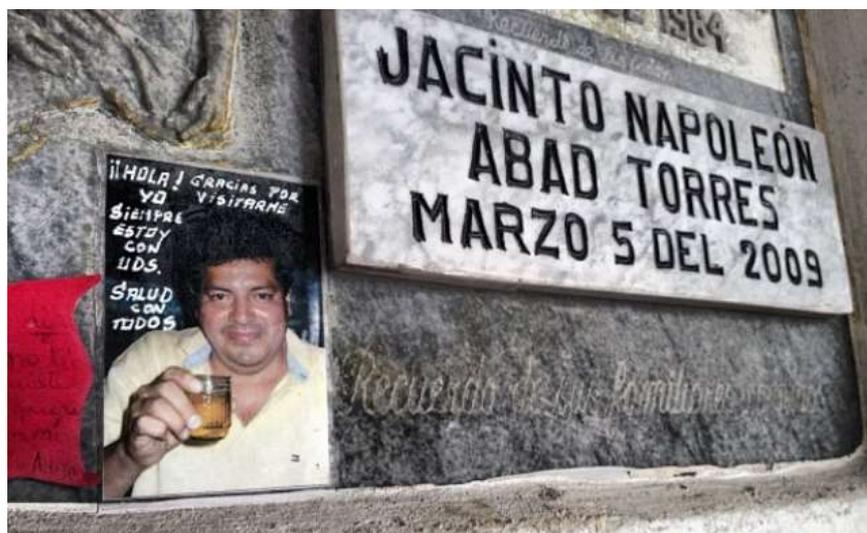
Cada nicho es una unidad variable y relativa. A penas se la interroga, pierde sus propias evidencias. Es necesario visibilizarla a partir de su campo complejo de discursividades. Los textos que se encuentran en los sepulcros son esbozos abandonados. Es la transcripción de algo que se oculta y expone de manera terapéutica, son unidades inmediatas y a la vez, insuficientes. “A este tema se refiere otro según el cual todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un “ya dicho” no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un “jamás dicho”, un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos.” (Michel Foucault 1970, 40)

Los nichos están llenos de deseos que ya no tienen remedio, que no pueden enmendar nada. Huecos inapetentes de simulacros, con hambre de exorbitantes fuerzas mágicas y milagrosas. El fallecido, en algunos casos, se convierte en el “milagrero”, en el “iluminador” y hacedor de prodigios sobrenaturales. Entes que guían los pasos del que los extraña y a la vez, son la conceptualización mediadora de los milagros. Como lo podemos ver en la Tumba *Te extraño*.



Tumba Te extraño
Foto: Birte Pedersen, Quito, 2005

El nicho es un sujeto de estudio parlante y discursivo, estudiarlo es recobrar la palabra enmudecida que murmura inagotable. Ejerce una fuerza poderosa para restablecer su texto visible e invisible que deambula conceptualmente en el intersticio del escrito.



Tumba cerveza
Foto: Diana Varas Rodríguez. Guayaquil. 2009

Este sepulcro está ligado a los gestos de escritura, provocados por la apetencia del que los crea. Este nicho plantea una ilusión enigmática. En la foto, el fallecido es el que está extendiendo la mano, haciendo un gesto de “salud” con un vaso de cerveza en la mano. También, le han dado una voz parlante y amistosa. “¡Hola! Yo siempre estoy con Uds. Salud con todos. Gracias por visitarme”. Aquí el texto no es un epitafio o una frase de lamento, sino que ese texto representa la actitud, la personalidad y la voz del fallecido. A la tumba se le da una personalidad de parranda, de diversión, de farra continua. El difunto no está ausente. Está ahí, brindando, jocoso, con la mano extendida, saludando amigable, diciendo “*salud con todos*”.

Bastantes textos importantes se oscurecen y desaparecen, y ciertos comentarios toman el lugar de los primeros. Pero por mas que sus puntos de aplicación cambien, la función permanece; y el principio de un cierto desfase no deja de ponerse continuamente en juego. (Michel Foucault 1970, 14)

El creador de estos textos es quien da al lenguaje el lúdico estilo del jugueteo con la ficción y su inserción en el mundo real. Sería absurdo negar el ingenio de aquel que inventa este tipo de textos. Para los evocadores es necesario imaginar un estilo de vida, una coherencia temática que tenga que ver con esa manera de llevar la vida que tenía el difunto. Estas imaginaciones no dejan de ser ficticias, aún así, estas acciones no impiden que haya esbozos verdaderos e irrupciones de sentido verídicos replanteadas en el genio, personalidad y desórdenes de ese ser que se evoca.

“La disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas.” (Michel Foucault 1970, 22). La personalidad del difunto se reactualiza. La producción del discurso en los sepulcros es ilimitada por causa del juego de una identidad o varias que se restablecen permanentemente. El muerto se convierte en un personaje maleable y lúdico, donde el juego, la utopía, la angustia y el sueño de reinstaurarlo lo reaparece en otro estado imaginado que se plasma en los objetos, curiosidades y gestualidades asentadas.

Los sepulcros fecundos son sujetos parlantes, son objetos penetrables y entran en el orden del discurso porque satisfacen exigencias. El ritual establece los comportamientos, gestos, circunstancias y la razón por la cuál se crean todos los signos que acompañan al discurso. También el impacto o efecto sobre aquellos que lo crean y que lo leen, es una puesta en escena que determina a los sujetos-objetos-

parlantes la propiedad singular del lamento y el intercambio.

El intercambio y la comunicación son figuras positivas que juegan en el interior de sistemas complejos de restricción; y, sin duda, no sabrían funcionar independientemente de éstos. La forma más superficial y más visible de estos sistemas de restricción la constituye lo que se puede reagrupar bajo el nombre de ritual; el ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar el discurso; fija finalmente la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen, los límites de su valor coactivo. (Michel Foucault 1970, 24)

El creador del discurso y su valor coactivo es el encargado de animar las formas y objetos vacíos del lenguaje. Es el que irrumpe en el silencio del sepulcro vacío para recuperarlo a partir de su intuición y recuerdo expuesto en un discurso verbal que se ejerce desde otro lado del tiempo. Su acción reformula horizontes de significaciones. Este creador lo hace a través de signos, de indicios, de marcas, de letras, aún así, no se ve en la necesidad de ubicarlos en su imaginario como una instancia singular del discurso. Los textos creados a partir de la experiencia de la muerte hablan, gritan, dan manotazos por prevalecer intactos de manera insistente y caduca. Los nichos murmuran paradojas y discursos ritualizados. Al lenguaje no le queda otra que liberarlos.

La característica principal de los discursos es su discontinuidad. En los camposantos se realizan intervenciones fanáticas, con prácticas impuestas. Es ahí donde los acontecimientos del discurso establecen el principio de su regularidad. “¿Cuál es la relación que estos significados de connotación mantienen con la imagen? Aparentemente se trata de una explicación, es decir, en cierta medida, de un énfasis; en efecto, la mayoría de las veces el texto no hace más que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero también a veces el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo y que de alguna manera se proyecta retroactivamente en la imagen, hasta el punto de parecer denotado.” (Roland Barthes 1986, 7)

3.1 Cartas a las mamacitas

Las mamás, mamitas, madrecitas o mamacitas queridas se ubican en un papel importantísimo en esta recopilación de memorias textuales en los camposantos ecuatorianos. Ellas siempre han sido el eje fundamental de las familias. En sus sepulcros evocados, predominan las cartas de amor escritas con puño y letra por sus hijos, esposos o nietos.



Tumba mamita osito

Foto: Birte Pedersen. Quito. 2010

“Mamita. Llévame por favor contigo, para mí sigues viva. Te extraño. Si tú no te hubieras ido no fuera tan infeliz y desdichada. Siempre te voy a recordar por toda mi vida no te olvides de mí mamita porque tu siempre seguirás viva en mi corazón. Solo te pido que me lledes en tu corazón y a tu lado para siempre. Te quiero mamita. Ángela.”



Tumba carta bisabuelita

Foto: Diana Varas Rodríguez. Quito, 2010

“Aunque no tuve la oportunidad de conocerte siempre me cuentan de ti. Cómo tú has sido, esperando desde que donde tu te encuentres me des tus bendiciones junto a papito Andrés”



Tumba abuelita Juanita
Foto: Birte Pedersen. Quito, 2005

“Ahora que ya tú no estás aquí siento que no te di lo que esperabas de mí abuelita que ya todo terminó, a quién de mí te alejó, yo te quisiera pedir que me dejes solo un día más para poder abrazarte y tus ojos contemplar”. “Abuelita Juanita, gracias por ser mi mamá”.



Tumba madre difícil
Foto: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2011

“Madre. Qué tan difícil es olvidarte”

Los textos escritos hacia la madre son textos impregnados de incertidumbre, de desgarre, de inquietud. Son mensajes disfuncionales debido a un suceso trágico, como lo es la muerte de una mamá, persona irremplazable. Las palabras evocan subjetividades, son un vehículo para expresar la afectividad humana. Interpelar a las tumbas con textos establece una acción cognitiva y emotiva que engloba a la cultura funeraria, la ideología y el poder. Para que así, los sujetos intercambien con los sepulcros y estos, a su vez, los interpelen.

3.2 Cartas a los angelitos

Los recuerdos de los infantes fallecidos interpelan la psicología cognitiva de su recuerdo por parte de sus familiares. El discurso mortuorio de la muerte niña se exorbita desde la complejidad del angelito o sujeto infantil. Estas evocaciones se transforman por representaciones imaginarias de cuidado y sobreprotección. “Sólo muy recientemente, tiene pertinencia considerar este principio para los niños, ya que antes no existían en el ámbito del orden del discurso.” (Julieta Haidar 2000, 45).



Tumba pierna

Foto: Diana Varas Rodríguez. Guayaquil, 2009

Esta tumba es uno de mis hallazgos más queridos. Fue retratada en uno de los primeros recorridos que realicé cuando empecé a estudiar a los nichos y sus mensajes. La *Tumba pierna* expone un texto que dice “*Pierna del niño César Morán. Enero 17 de 1939*” y confirma mi teoría de las múltiples historias que cuentan las tumbas. 1) El niño desapareció, solo encontraron la pierna y la enterraron. 2) César ahora es un adulto mayor de más de 76 años que creció amputado por alguna calamidad.

César tiene una historia y no cabe ignorar el entrecruzamiento fatal del tiempo y el espacio. La historia dramática de la pierna amputada de César fue en su niñez, que lo obligó a perennizarse como infante en el sepulcro. La realidad de su niñez es nula, ya que la fecha 1939, al ser leída ahora en el 2015, se contrapone con la palabra niño. Cuando alguien muere, el reloj y el tiempo ya no tienen utilidad. Dejan de funcionar en la imagen que se tiene de ese ser fallecido. El difunto se perenniza en la misma edad de su muerte o de su desaparición.

Una parte del cuerpo cumple la función total de la representación corpórea de César, en este caso, la pierna es su doble, el recuerdo de su presencia en la tierra. La no completitud de su cuerpo es el punto de partida para las diversas posibilidades en mi imaginario analítico. Aún así, los familiares recalcan en el texto que no es él quien descansa ahí, sino su pierna, la pierna del niño César, un enigma potencial. Aún así, esa tumba, dentro del cementerio, es dueña de su propia localización y su discursividad. Describir no es solo hablar de manera inexacta, sino que, con esa inexactitud, se da significado a eso que se visibiliza por la pretensión textual de la descripción.



Tumba Pequeño amor
Foto: Birte Pedersen. Quito. 2006



Tumba Los ángeles no mueren
Foto: Birte Pedersen. Quito. 2005

Las personas no pueden huir de la fatalidad de una muerte niña. El dolor producido por la muerte de estos es insoslayable e insoportable. *“Mi pequeño amor, aunque no estés conmigo, tú siempre vivirás en mí. Tu mami”*. Esta es una frase de la *Tumba pequeño amor* que se niega rotundamente al olvido, esta mamá no solo lo recordará, sino que el infante vivirá en ella, volverá a resguardarse bajo su cobijo, sobre su cuidado y su abrazo. Los angelitos (hijo, hermano menor, nieto, primo, sobrino o ahijado fallecidos) y su amplio menaje de quererres ofrendados nos permiten ver y analizar las diversas formas en que la gente vive y siente la muerte de los infantes.

La siguiente frase: *“Los ángeles no mueren, van al cielo.”*, niega rotundamente la muerte total del niño, este trasciende sin pecados, se convierte inmediatamente en un ángel con poderes divinos y de protección. Estos depósitos textuales de eufemización simbólica son discursos específicos que exponen los procesos dolorosos de los familiares y establecen las reticencias del duelo sobre la continuidad imaginada del angelito en el cielo.

El mundo infantil reconstruido sobre la base imaginada de los niños muertos se construye y se vive sobre una compleja manifestación popular que desborda el proceso de la muerte en el imaginario de sus padres y familiares cercanos. Estos depósitos textuales son una negación rotunda del suceso fatídico, un anhelo imposibilitado de verlo crecer y desarrollarse como cualquier niño en su evolución natural de desarrollo. En los sepulcros de los niños no hay muchas notas o cartas, más bien, las decoran con muñecos o juguetes favoritos. Quizás porque murieron a una corta edad, cuando todavía no aprendieron a leer. Sin embargo, la divinidad los hace conocedores de todo lo que no pudieron experimentar en la tierra, hasta la escritura textual es parte de esa característica. El texto magnifica a la imagen del sepulcro, también, propone nuevos significados que están incluidos en la fotografía de la tumba, el texto, en la imagen, inventa un mensaje nuevo.

Todas las sociedades tienen la costumbre de imponer sobre el texto su moral o ideología. El texto es característico de la mirada del autor que lo crea y también, de los observadores. La potencia de su significación se basa en su libertad conceptual, abierta a cualquier interpretación. La memoria que se le tiene a los angelitos fallecidos es un hecho absolutamente personal, por eso, en algunos casos, a los sepulcros también se les escribe para marcar un territorio en ese lugar fuera de casa, donde el angelito se tiene que sentir a salvo.

Ahora comprendo la dificultad que experimenté en el comienzo. Analizar fotografías y textos que me han embrujado en sus discursos disímiles y las diversas voces esquizofrénicas, volubles y amorosas que se impregnan en los nichos. Para algunos, quizás, hablar y experimentar sobre la muerte y la palabra que la describe impone una experiencia temerosa. Para mí, de manera contraria a esto último, los vuelcos y las reticencias que he realizado en este estudio fueron hechas desde un lugar imaginario, donde las tumbas son entes parlantes ávidos para responder y a la vez, escucharme. Pero no, no quiero hablar muy alto, porque hay niños...

Conclusiones

El método de análisis consistió en exponer y profundizar sobre la actitud del hombre hacia la muerte en Ecuador y en dar un nuevo nacimiento simbólico a estas fotografías de tumbas analizando imaginarios, estéticas y lenguajes. Estas estéticas y rituales mortuorios están sostenidas por las estéticas Andinas, columna vertebral de estas representaciones. Los nichos son representaciones públicas que se convierten en bienes con manifestaciones y representaciones culturales que todos pueden ver y apreciar, por eso, estas estéticas no son para una sola persona o para un solo grupo de familiares, son para todos, ya que están ubicadas en un lugar de acceso libre y cualquiera puede acceder a ellas. También, la decisión de nombrar a estas tumbas con una nomenclatura característica y referente a su hechura facilitó su categorización e identificación ya que me dio una mejor facilidad de viajar con ellas en este estudio, para así, referirme a las fotografías sin remitirme a nombres aburridos y numéricos que muchos estudios de imágenes suelen tener.

Me enfrenté a miles de maneras de dividir el corpus fotográfico. Después de hacer muchas divisiones inimaginables, en el segundo capítulo *Estética icónica funeraria popular*, me decidí por dividirlo en seis subcapítulos por la selección irrechazable y pertinente para los objetivos de este estudio. *Oficios póstumos*, ya que existen personas marcadas por su arduo trabajo hasta la eternidad. *La Arquitectura imaginaria simbólica funeraria*, porque estas ocupaciones no solo son el recuerdo de la persona fallecida, sino que la tumba adquiere otra forma física, una monumentalidad que se levanta en los cementerios de manera imponente.

Los *Angelitos adorados*, porque los niños no podían quedarse fuera, ya que son los más evocados y engreídos en estos escenarios. Las *Madres amadas*, porque no hay ser más añorado que una madre. Los *Sempiternos efímeros*, porque demuestran la transitoriedad y trascendencia del recuerdo y su respectiva mutación. Y por último, la *Estética vampira*, ya que el cementerio es un ente sustractor de ideas, de copias que en su reinención, forman un escenario nuevo, original e intermitente. No todos los cementerios son portadores de estas manifestaciones, los cementerios generales y públicos -donde lo popular es la constancia imaginativa- es donde más presentan estas manifestaciones, por eso decidí remitirme solo a ellos.

Estas diversas maneras de expresar la muerte están hechas por medio de estructuras metafóricas que son reactivadas por causa de muchas de nuestras

actitudes cotidianas en estos cementerios. Las coyunturas metafóricas construyen y reconstruyen nuestra manera de evocar la muerte en los camposantos. A su vez, tienen el poder de recrear nuevas realidades. Esto ocurre cuando comprendemos la experiencia de la muerte en términos metafóricos, por eso se convierte en una realidad profunda que llega hasta los tuétanos. Estas imágenes estudiadas de tumbas ejercen una resistencia mágica a su desaparición. No son solo imágenes planas con su respectiva representación simbólica, sino que han sido magnificadas con plus de sentido con personalidad y una energía sobrenatural.

La Tumba peluquero, *la Tumba zapatero*, *la Tumba marinero binoculares* y *la Tumba marinero timón* ejercieron oficios que se realizan en masculinidades diversas. Me sorprende que en todos mis recorridos solo me haya encontrado con *La Tumba golosina* expuesta anteriormente, de una mujer personificada en su actividad de vendedora ambulante. En la muerte también se eterniza la cultura machista de un pueblo, ya que las mujeres, en el espacio del sepulcro, en su mayoría de casos, solo son proyectadas como madres abnegadas o como amantes, más no como trabajadoras constantes con un oficio característico.

Las tumbas estudiadas en esta tesis son escenarios que no permanecerán en su estado fotográfico captado, ya que es inevitable su deterioro y mutación efervescente debido al transcurso del tiempo y a su propia representación y manifestación física cambiante de sus evocadores. Por lo tanto, los recuerdos en los nichos se mantienen en mutación. Las fotografías de tumbas analizadas ya no existen de manera exacta en su tiempo real. Estas expresiones son continuas e inagotables.

Los nichos son un lugar para la memoria, por medio de su imagen existen en otro estado y tienen la habilidad de transformarse. Los sepulcros y su constante cambio y regeneración están proyectivamente utilizando y reutilizando conceptos metafóricos en su usanza, y a la vez, desasiéndose de otros caducos. La tumba es una extensión del acto de la visita regalona, es el vestigio poderoso de una visita que se fue, cuyos recuerdos están destinados a ser deglutidos por el nicho. Las metáforas son creadoras de realidades. Éstas en el sepulcro, establecen un cambio conceptual de la realidad. La percepción de lo imaginado prevalece por la fuerza poderosa de los deseos y percepciones.

Los sepulcros que he analizado en este estudio son construcciones imaginarias. Su sentido se compendia, se fragmenta y despliega múltiples encrucijadas afectivas. La producción y reproducción de sentido en los camposantos

se concreta en su infinitud, en sus contradicciones imaginativas, cuyos evocadores no pueden perderse en el intento de lograr superar un dolor titilante. Las prácticas estéticas son una vía volátil para volver a armarse, son pegatinas que reconstruyen corazones fragmentados.

Este estudio está atravesado por una fascinación de sentido. Por una persuasión de las tumbas, objetos-sujetos que no han podido escapárseme. Éstos están abrazados por todos los discursos y todas las semiosis, ya que su poder conceptual va más allá de lo visual y de lo invisible. Encontrar un sentido para este estudio es como tratar de estabilizar eternamente un columpio que fue creado para el movimiento. La producción y reproducción infinita de sentidos dentro de los sepulcros concreta continuas contradicciones. El sentido de concreción totalitario es una encrucijada y los nichos siempre serán imágenes en constante conmoción, predisuestas a un terremoto conceptual que siempre irá en contra de las leyes estatutarias, amenaza preocupante para estas expresiones amorosas.

Estas evocaciones estudiadas son ejercicios contritos, más no una superación total de la muerte del fallecido adorado. Es necesaria la creación de un sepulcro ya que a los seres humanos nos aterra mirar de frente al rostro de la muerte. La imaginería sobre los nichos expone una amplia gama de fantasías, por eso, creamos máscaras de cemento, una doble imagen que nos dice de manera recurrente: tu ser amado está doblemente muerto.

De la imagen y de la palabra surgen los objetos. Entre su fotografía y su imagen existe una diferencia similar a la de escritura y cualidad lingüística. Por eso, la imagen de la tumba es una narración. Es necesaria la liberación de estas imágenes analizadas dentro de sus imágenes fotográficas contenedoras. Para conocerlas, es indispensable animarlas, darles personalidad, un carácter, así como lo he hecho en este estudio, para así, recuperar de ellas nuestros propios relatos, nuestras propias imágenes. La fotografía de una tumba es una paradoja. Su imagen retratada hace de un objeto inerte un sujeto, un mensaje.

En los cementerios de la Costa son muy pocas las expresiones populares en los sepulcros en comparación con las tumbas analizadas de la Sierra. Aún así, creo que las expresiones en los camposantos se dan por las abstracciones y copias de los que inician el repertorio de un nicho creativo, no tanto influye el sector geográfico, ni de sus idealizadores, sino de la necesidad de la existencia de un detonante

representado en un nicho exorbitante para que la habilidad creadora de tumbas creativas se propague.

Las tumbas son imágenes figurativas y representativas que reemplazan la identidad de una persona. Son una simulación, una metáfora, son objetos que sufren metamorfosis identitarias que transcurren y transitan en el espacio de su imitación. Las manifestaciones y representaciones culturales que transcurren en los nichos son gestiones mágicas, aún sí la escenificación de una semejanza es la excusa para la creación. La estética caníbal imitativa es contaminante, es productora de multiplicidades metafóricas. La tumba impone una dualidad y una prolongación simbólica de identidades.

Ciertas tumbas se convierten en un modelo a seguir. Son la imagen del cuerpo representado que ya no está presente, una segunda creación, una reencarnación de la cual el difunto se apropia en toda su fabricación conceptual, un doble que se contrapone con el suceso fatídico. El tiempo a partir de ese suceso fatídico también entra en la dimensión de lo imaginario. Siempre ha sido necesaria la existencia de figuras disímiles, de imágenes creadas específicamente para un sujeto que a su vez, se replantea para exorbitarse en creaciones colectivas y sociales.

La actitud ante la muerte crea el escenario para la teatralidad y las tumbas analizadas son paradójicas. El individuo evocador se vincula con el sepulcro de su ser amado de una manera performativa. De esa manera, los camposantos se predisponen para ser recorridos, para convertirse en el lienzo que detalla el desastre familiar del fallecimiento y a la vez, el recuerdo titilante, alegrón, del que se recuerda.

El valor fotográfico de mi recopilación insistente, conjuntamente con la de la artista noruega Birte Pedersen es del mismo orden que el de la ficción. Decir que las tumbas son objetos vivos que mutan es estar un poco loco, pero no hay nada de falso en eso. Estas imágenes no son solo porciones de tiempo, sino porciones de espacios versátiles que hablan y comunican a pesar de que no estén los seres que las decoran. Estas fotos cuentan las historias de las familias: sus tiempos, sus penas, sus relaciones. Por medio de ellas, cada familia dibuja una historia de vida de sí misma. La tumba es un repositorio que da testimonio de la firmeza y debilitamiento de los lazos. Este estudio es referente a los usos que se le da a la memoria y las maneras de expresarla en los camposantos. Es cierto que la memoria necesita del olvido para sobrellevarse, por eso, el tiempo es el dador y extirpador de dichas emociones volubles y necesarias entre olvido y recuerdo a medida de que pasan los años.

Entre la paradoja siamesa entre la imagen de la tumba y la muerte, la descorporización es un requisito para que el nicho se convierta en la metáfora de un espejo donde todos podemos vernos. Por eso la tumba, es nuestra propia imagen proyectada y el finado siempre retorna en imágenes que lo visibilizan. Regresa de dos maneras, una visible (decoraciones varias en el nicho) y otra invisible (en el imaginario), cada vez que un ser vivo lo recuerda. Los cementerios se modifican no tanto por el recuerdo que atañe a los familiares, sino por causa del olvido que amenaza para reaparecer después, mucho después, construido de una manera distinta a la del primer recuerdo.

Desde que empecé a estudiar a las tumbas y a la muerte no he podido separarme de ellas. Si visito una ciudad o un país, el cementerio siempre ha sido primero en la lista. Este estudio de metáforas paradójales seguirán siendo un campo fecundo de cuestionamientos e inquietudes. Acabar esta maestría me dejó la satisfacción de culminar lo pendiente, pero también, las ganas de columpiar esta temática hacia múltiples cuestionamientos que servirán para futuros estudios y creaciones artísticas de aquellos pocos que nos interesamos por esta temática. Solo una persona que valore la insurgencia de la ternura² por sobre la muerte podrá exteriorizarlo desde diversas áreas y sobrevivirlo. Mi deseo es que ya no sean pocos, sino amplios grupos fervientes de nuevos escenarios y lugares emergentes de estudios para la muerte. Por eso, la muerte es concebida de manera metafórica, el cementerio y los sepulcros que lo conforman son el pizarrón de nuestra sociedad ecuatoriana que también se entiende en términos metafóricos. Estas imágenes estudiadas y frágiles son los avatares de su aparición. De esta forma, la determinación de los recuerdos, la añoranza y de lo que es real o no, lo establece solo el olvido.

² Término acuñado por Patricio Guerrero en su texto *Corazonar: una antropología comprometida con la vida*, 2007. Fondec.

Bibliografía

- Ariès, Philippe. 2011. *El hombre ante la muerte*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.
- Augé, Marc. 2008. *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Augé, Marc. 1998. *Las fronteras del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Barthes, Roland. 1993. *La aventura simbólica*. México: Editorial Paidós Comunicación.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barthes, Roland. 1986. *El mensaje fotográfico*. Barcelona: Nombre falso.
- Baudrillard, Jean. 1984. *El intercambio imposible*. Madrid: Cátedra. Colección teorema.
- Baudrillard, Jean. 2000. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Bondar, César. 2012. *Tanatosemiosis: comunicación con los niños difuntos. Tumbas, colores, epitafios, exvotos y memorias*. Buenos Aires: Editorial Runa.
- Castoriadis, Cornelius. 1997. *El imaginario social instituyente*. Argentina: Zona erógena No. 35.
- Cárdenas, Marisol. 2011. *La semiósfera del imaginario. Una nueva ecología de metáforas en la frontera estética ritual de Oaxaca*. México: Revista electrónica semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. Entretextos No. 17-18.
- De Andrade Oswald, 1928. *Manifiesto Antropológico*. Revista Antropofagia. Año 1. No. 1.
- Didi – Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dussel, Enrique. 1986. *Religiosidad popular latinoamericana (Hipótesis fundamentales)*. Cristianismo y sociedad. No. 88.
- Foucault, Michel. 1970. *La arqueología del saber*. México: Siglo veintiuno editores.

Foucault, Michel. 1970. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Editorial Katz.

García Canclini, Néstor. 2010. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.

Gombrich E.H., Hochberg J. y Black M. 1983. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes*. “De Cristobal Colón a Blade Runner 1492 – 2019”. México: Fondo de cultura económica.

Guerrero, Patricio. 2002. *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito. Ediciones Abya-Yala. Escuela de Antropología aplicada UPS.

Guerrero, Patricio. 2007. *Corazonar, una antropología comprometida con la vida*. Fondec.

Haidar, Julieta. 2005. *La arquitectura del sentido. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*. México: Conaculta Inah.

Haidar, Julieta. 1995. *Semiótica. Memoria del curso. El campo de la semiótica visual. De los sistemas a las prácticas semióticas*. Azcapotsalco: Universidad autónoma metropolitana.

Lakoff, George. 2007. *No pienses en un elefante*. España: Editorial complutense.

Lakoff, George. Johnson Mark. 1986. *Metáforas de la vida cotidiana*. Editorial Cátedra Teorema.

Nora, Pierre. 1989. *Between Memory and History. Les lieux de mémoire*. The Regents of the University of California. (selección de fragmentos).

Ojeda, Carolina. 2011. *Estado del arte en las conceptualizaciones del paisaje urbano*. Chile: Universidad de concepción.

Pedersen, Birte. 2013. *Eternidad Efímera. Arte funerario popular de Ecuador*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.

Pedersen, Birte. 2008. *Entrada al cielo. Arte funerario popular de Ecuador*. España: Editorial Nerea.

Pierce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Editores Nueva Visión.

Rojas, Carlos, 2011. *Estéticas Caníbales. Volumen 1. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Cuenca.

Silva, Armando. 2006. *Imaginarios Urbanos*. Colombia: Arango Editores.

Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales.