

Imaginario funerario popular en cementerios ecuatorianos

Visualidad y representaciones

Diana Varas



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR

Ecuador

30 años

Serie Magíster

Imaginario funerario popular en cementerios ecuatorianos

Visualidad y representaciones

Diana Varas

Serie Magíster
Vol. 316

Imaginario funerario popular en cementerios ecuatorianos:

Visualidad y representaciones

Diana Varas

Primera edición

Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones

Corrección de estilo: Valeria Molina

Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro

Impresión: Ediciones Fausto Reinoso

Tiraje: 70 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,

Sede Ecuador: 978-9942-837-93-6

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Toledo N22-80

Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, octubre de 2021

Título original:

Imaginario funerario popular en cementerios del Ecuador

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura
con mención en Políticas Culturales

Autora: Diana Carolina Varas Rodríguez

Tutora: Marisol Cárdenas Oñate

Código bibliográfico del Centro de Información: T-1748

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7
Capítulo primero	
IMAGINARIO FUNERARIO POPULAR	13
CONTEXTUALIZACIÓN	13
Capítulo segundo	
ESTÉTICA ICÓNICA FUNERARIA POPULAR.....	33
OFICIOS PÓSTUMOS	39
ARQUITECTURA IMAGINARIA SIMBÓLICA FUNERARIA	45
ANGELITOS ADORADOS	50
MADRES AMADAS	60
SEMPITERNOS EFÍMEROS.....	65
ESTÉTICA VAMPIRA FUNERARIA.....	73
Capítulo tercero	
DISCURSO TEXTUAL FUNERARIO POPULAR.....	77
CARTAS A LAS MAMACITAS	91
CARTAS A LOS ANGELITOS.....	94
CONCLUSIONES	99
REFERENCIAS.....	105

AGRADECIMIENTOS

A Jenny Rodríguez, mi madre 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 pensara.

A Sandra Galarza, 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 este estudio. Prometí cuidarlas y aquí están.

A mi guía Marisol Cárdenas, por adentrarme en el 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!

INTRODUCCIÓN

Diversos pueblos de América usaron los primeros cofres y vasijas funerarias. La cultura Las Vegas, que habitó el sector que ahora es Santa Elena, hizo varios enterramientos. El más conocido es *Los amantes de Sumpa*, una de las sepulturas de los pueblos originarios más importantes que se han hallado en Ecuador: dos cuerpos abrazados que datan de hace 5000 años 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 contagiosas, que a menudo producían muertes masivas por causa de la peste, cólera, fiebre amarilla y otros males altamente infecciosos. A partir de estos sucesos, empezaron a construirse las ciudades para los muertos y a surgir el arte funerario popular en 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 a las que, con solo oír mencionar la palabra *cementerio* se les revira la cara o les dan escalofríos, como si ese lugar fuera incongruente con su cotidianidad y su vida. Yo lo veo al revés, como un portal, una máquina del tiempo que permite aprender sobre ternuras, amores, afectos, abandono y olvido.

El cementerio está transversalizado por las relaciones de poder y es cierto que la realidad de clases y de etnias determina distancias, desigualdades, exclusiones y diferencias ideológicas. La muerte transversaliza las clases sociales y está por de más decir que todos morimos, pero no a todos se nos evoca de la misma manera cuando esto 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 camposantos privados. Por esta razón, me competen solo los cementerios generales, donde las manifestaciones y representaciones populares prevalecen.

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 ayudará 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 a la que no se le ha dado la apertura ni el espacio que se merece en los estudios culturales en Ecuador. Por ello, 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 pintalabios 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, cuanto más reflexionaba sobre las tumbas, estas 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, son 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. Aun así, no han sido intervenidas ni manipuladas. Demuestran el estado original de las tumbas, sin alteraciones, precisamente en el tiempo determinado de las tomas captadas.

He encontrado tumbas que relatan accidentes o muertes violentas, tumbas de animitas populares milagrosas, nichos de niños/adultos con discapacidad. También, 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.

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 le conceden.

Yo 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 será mi campo de análisis. Mi finalidad es 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 cementerios, 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 sobre un repertorio de fotografías de tumbas específicamente populares y de la realidad mestiza en cementerios de Ecuador. Las imágenes que utilizaré para este estudio son parte de un trabajo arduo que he recopilado desde 2009 hasta la actualidad en mis recorridos por los panteones ecuatorianos. También utilizaré el material fotográfico de la artista noruega Birte Pedersen, corpus que empezó a capturar en 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 imágenes que escogí para este estudio fueron captadas 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 existe un sinnúmero de maneras

1 En Chile, el término *animita* es usado 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.

de dividir las y estudiarlas, opté por lo siguiente: en el primer capítulo abordo el «Imaginario funerario popular». En el segundo, la «Estética icónica funeraria popular» con los siguientes subcapítulos: Oficios póstumos, Arquitectura imaginaria simbólica funeraria, Angelitos adorados, Madres amadas, Sempiternos efímeros y Estética vampira funeraria. Y en el tercer capítulo: «Discurso textual funerario popular», con dos subcapítulos de textos recurrentes: Cartas a las mamacitas y Cartas a los angelitos.

La metodología de análisis de estas fotografías ha sido acuñada por mí y 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 ello, para identificar las tumbas, he decidido darles un nombre característico, y así evitar la numeración tediosa y confusa en el estudio. También para asegurar la referencia 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, el año de captura y su denominación estará basada en su concepto recurrente. En este viaje apasionante, nos encontraremos con la tumba Piano, la tumba Estadio, la tumba Computadora, la tumba Blancanieves 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. Este 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 solo se encuentra
en la muerte, porque ahí dejamos de pertenecer al mundo,
a la sociedad y a nosotros mismos.*

Carl Somárledi

CONTEXTUALIZACIÓN

Según *Clave: Diccionario de uso del español actual*, la palabra *cementerio* se refiere al lugar, generalmente cercado y descubierto, donde se entierran cadáveres. La palabra *tumba*, según el mismo diccionario, es un lugar bajo tierra o construcción en que se entierra un cadáver. La palabra *muerte* se define como 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 también lo son. 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 el cementerio, estemos 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 construyen y deterioran incesantemente, para volver a recrearse de nuevo. El patrimonio cultural mortuorio 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 enunciaci-ones 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 el camposanto 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.

[E]l 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. (Lacan 1977, 9)

La religión está relacionada con todos los aspectos del ser humano y sus símbolos recurrentes se muestran 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 dan 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 sobrenaturalización de las dimensiones de lo humano, proceso de eufemización simbólica que parecería ser la única forma de poder construirnos como seres humanos en sociedad. (Guerrero 2002, 62)

Es una alegoría eufemizar la muerte. Por ello, 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 la cultura y control, que influye en la construcción de imaginarios. Estudiarla 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 estar latentes en Latinoamérica. Las imágenes, desde siempre, han sido móviles. La creación y sucesión histórica de los imaginarios respecto a sus interpretaciones y sensibilidades 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. (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 camposantos ecuatorianos son escenarios que lo demuestran.

La visión de la ciudad de los grupos populares se construye 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» (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 tanto, 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. (García Canclini 1995, 167-8)

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 imaginaria 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 las tumbas de su anonimato y plantearlas como «supertumbas», evocando al «superhombre», la «supermujer», el «superjoven», «superniño», «superniña» fallecidos, imaginario que se evoca. La visita al panteón 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.

[S]i 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 tire 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. (Nora 1989, 2)

Las acciones que se dan en los cementerios son sucesos personales, de memorias individuales que se convierten en colectivos por su exposición. La memoria se autofagocita en su reconstrucción. Esta, 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. [...] 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. (Nora 1989, 3)

Los archivos fotográficos que analizaré en los próximos capítulos son la supuración de memorias recordadas y perdidas, y estas, 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» (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 en 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. En el caso de los nichos, en muchas ocasiones, no se ha encontrado al sujeto decorador, sino los vestigios de su estancia y camaradería con el sepulcro. Quien los decora, 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, modifica 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. Asimismo, 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. (Silva 2006, 77)

Un sepulcro que puede llamar la 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 interesan en esta investigación 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» (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» (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 imponencia, 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.

El sepulcro exhibe el lugar físico de la ruptura de la vida, de la ausencia. Una ruptura que plantea la reinención, ya que un nicho vacío es un nicho triste. La supertumba 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 abstracciones de copias que se reivindican en su originalidad al recrear 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 sociocultural. 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 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, tienen 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» (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 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* 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 conocerlas 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» (Belting 2007, 14).

El camposanto es, por tanto, un espacio creado para las reproducciones estéticas. Asimismo, 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» (14). Belting propone al ser humano no como el que lidera sus propias imágenes, sino como «el lugar» de estas, que toman posesión de su cuerpo. A la vez, una tumba, que representa a un ser fallecido, se vuelve repositorio para las imágenes evocadoras del individuo representado. Un nicho, entonces, es un lugar para imágenes.

El cambio es la única continuidad de la que puede disponer un sepulcro, ya sea pensado, decorado, redorado 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 tiempo los vuelva a transformar, para que, a su vez, se los vuelva a redorar. «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» (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» (Silva 2006, 51). Matrices culturales que van tomando forma en su propia reinvención. Conllevan un encuentro de especial subjetividad con el espacio del 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 autorreferencia 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» (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» (54).

Silva plantea que el término *imaginario* también puede ser usado para referirse a la invención de algo que puede presumirse como mentira. Cornelius Castoriadis (1997) nos explica 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 el sepulcro 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» (Ojeda 2011, 14). 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.

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 y expansión descontrolada de imaginarios. Estos, a su vez, son grandes potenciales simbólicos. El paisaje fúnebre también es dibujado, decorado y reconstruido en el marco de los avatares de la memoria.

La visita al cementerio también implica un recorrido imaginario, pero eso no quiere decir que no sea real, «tan solo 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» (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. Es límite y apertura desde donde 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 fantasiosa, 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. (104)

El imaginario funerario es un hilo conductor de imágenes y objetos cotidianos que se sobreponen 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 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 los registros fotográficos 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.

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 necesario 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» (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 que «se tienen frente a los ojos así como se tiene frente a los ojos a los muertos: a pesar de ello, no están ahí» (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 invita 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» (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» (179). De esta manera, la imagen del nicho que representa al muerto se vuelve su propia contradicción. Los 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» (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 del 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» (181).

Debido a esto, se trata al nicho como si fuera el ser que contiene. Quizá 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» (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» (193).

El suceso catastrófico de la muerte es reemplazado por el control de esta 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. Estas suelen ser mucho más poderosas que el recuerdo, ya que este siempre es alienado, rotativo y con riesgo de diluirse. «Pero la tumba no es solo 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» (194).

Las imágenes que se realizan en las tumbas son 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. (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» (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 esta y la tumba. «La sociedad es creación, y creación de sí misma en autocreación. Es la emergencia de una nueva forma ontológica —un nuevo *eidos*— 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.)» (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. (6)

En el imaginario, muerte siempre se enfrenta con el deseo. En algunos casos, el ser añorado se presenta como quien 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» (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» (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 solo poetas, novelistas y artistas se atrevían a hacerlo salir: en lo imaginario. (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 del sepulcro prevalece por la interacción mutante de los objetos depositados con el espacio que los contiene. «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» (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. (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 lo pagano se entrecruza con lo cristiano. 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 solo 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. (87)

El cementerio es una manta gigante, cuya costura es de hilada tensa y de 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 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. (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 microcultura 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 una 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 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 FUNERARIA 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, escritor 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 con objetos decorativos. El desenvolvimiento conceptual juega un papel importante y es, en gran medida, metafórico. Cuando nos enteramos que un ser querido ha fallecido, se crean metáforas de su representación en nuestro imaginario. Estas, forjadas, adheridas o intervenidas dentro del sepulcro, se convierten en la estética icónica popular.

El cementerio es receptáculo de estéticas públicas y la tumba es el espacio que recepta abiertamente las inagotables perspicacias y creati-vidades contemporáneas. Su creación —en la mayoría de casos anóni-ma— 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 fune-raria», ya que la recreación de un objeto escultórico popular afín al falle-cido 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 vaya de las manos y continúe siendo potente.

Las metáforas plasmadas en el espacio de la tumba son paradójales, construidas desde una visión de la «realidad imaginada» que descarta los aspectos humanos de la realidad objetiva de la muerte. Estas 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» (Lakoff y Johnson 1986, 188).

La metáfora de la tumba particulariza diferentes tipos de objetos. Proporciona diversos modelos metafóricos del recuerdo; por lo tanto, demuestra diversas experiencias mentales e imaginarias de los visitantes. En este imaginario, el sepulcro se sujeta por dos brazos conceptuales. 1. Se le habla como si fuera esa persona y 2. Se lo decora como si fuera el lugar habitacional del sujeto recordado. La metáfora en la muerte es un cúmulo 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» (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» (69).

A la mayoría, nunca se nos ocurre pensar que el espacio de la tumba es donde se generan metáforas. Aun 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 antes, son enunciados literales constituidos por conceptos metafóricos. Por eso, las metáforas sobre la muerte están fuera de nuestra estructura convencional, son imaginativas y creativas, plantean en el espacio del sepulcro como una vida añorada. Son ávidas recreadoras de nuevos significados y conceptos del ser evocado que están fuera del 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. Este puede tornarse verdadero en la memoria de un individuo. En la mayoría de casos, están ligados a las experiencias pasadas de la persona que la recrea en el nicho. La muerte es creadora de esos espacios conceptuales

para la invención e impone un nuevo espacio para las significaciones de las manifestaciones de amor.

Las metáforas expuestas en los sepulcros recrean nuevas realidades. El decorador recuerda en torno a una nueva experiencia imaginada. «Las metáforas nuevas tienen la capacidad de crear una nueva realidad» (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 [...]. 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. (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 de 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, *souvenirs* 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 se pueda encontrar o no en los sepulcros es lo que 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 atrae 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 la 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 y genera una estética del juego lúdico con la muerte. Me conmueven las muestras de cariño en los nichos. Estos son contenedores de historias, representan una gran carga emocional por parte de aquellos que los cuidan y los 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. Asimismo, existen y han existido estados de tumbas que no volverán más.

Los sepulcros están localizadas en un lugar público, donde cualquiera puede verlos y acceder a ellos. Su alcance, a 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.

Esta 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 mori*. 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. (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» (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» (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. Sin embargo, la metáfora va más allá del episteme, porque da forma a lo invisible.

Hoy sabemos que existimos, no solo 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 solo 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. (Guerrero 2007, 116)

El análisis 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 las tumbas desde estos escenarios fascinantes. 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, denominada 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» (Sontag 2006, 4).

Sontag también nos dice: «La fotografía en un libro es, obviamente, la imagen de una imagen» (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» (27).

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» (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 ello es necesario nombrar a las tumbas con metáforas. «Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un *statu quo* 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 ese es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona» (Sontag 2006, 28).

Fotografía 1. Tumba Golosina



Registro fotográfico: 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 al lado de un perro jugueterón que tiene uno de los dulces del carrito en su hocico. Con esta decoración, se 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 surrealistas. «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» (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» (151).

Fotografía 2. Tumba Peluquero



Registro fotográfico: 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 al 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» (231). Entonces, la única realidad posible de analizar en estas tumbas es el oficio presentado en la imagen, con suposiciones sobre la pasión de ese ser y su buen trabajo.

Fotografía 3. Tumba Zapatero



Registro fotográfico: 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 investir un momento de ironía póstuma» (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 (2008, 84): «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».

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” “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» (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. (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.

Fotografía 4. Tumba Marinero binoculares



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2005.

Fotografía 5. Tumba Marinero timón



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2010.

ARQUITECTURA IMAGINARIA SIMBÓLICA FUNERARIA

El imaginario funerario es el hilo conductor de este estudio, 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 mortuorio de una necrópolis. La arquitectura funeraria que 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 ocupar» (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 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.

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.

Fotografía 6. Tumba Tráiler



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Loja, 2013.

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 un tráiler verdadero. Una tumba simuladora, donde el oficio del fallecido se ha apropiado de su representación.

Fotografía 7. Tumba Piano



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2012.

Lo mismo sucede con la tumba Piano. Un pianista concertista, cuya pasión era la música. Pero en este sepulcro/piano están enterradas 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.

«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» (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».

Fotografía 8. Tumba Estadio



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Quito, 2010.

En el caso de la tumba Estadio, en las escalinatas, están adheridos quince *stickers* que rodean las escaleras. Son *stickers* de marcas, como si

estas 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» (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, si 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. (39)

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». Esta foto la tomé en el año 2014. Miguel Ángel murió en 2012. Eso quiere decir que, hasta la fecha de captura de la foto, alguien había ido a visitar el lugar, 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» (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

fuelle 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*, se puede deducir que era ingeniero en Sistemas. La computadora, entonces, es la representación de su hábitat imaginado recreado a partir de su pasión por la tecnología.

Fotografía 9. Tumba Computadora



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Riobamba, 2014.

Puesto que una imagen carece de cuerpo, esta 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 (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 solo puede estar ahí en la imagen» (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. (Silva 2006, 317)

ANGELITOS ADORADOS

*Permiso, niñoito,
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. Estas 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 dé 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 reestructura y resemitiza el ordenamiento de las jerarquías celestiales. (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, son álbumes fotográficos, 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 entrepianan, 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 similar 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» (Foucault 1970, 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, aparte 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 recordarlos, existen clasificaciones para los nichos de niños y niñas. En la 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 la muerte infantil. También la manera como se domestica lo doloroso y la imaginación parental sobre lo que el/la 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 desgarre 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 imágenes de Winnie The Pooh, Blancanieves, 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.

Fotografía 10. Tumba Winnie



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2005.

Fotografía 11. Tumba Simba



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2005.

Fotografía 12. Tumba Mickey bebé



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2009.

Fotografía 13. Tumba Blancanieves



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2011.

Fotografía 14. Tumba Pepe Grillo



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2012.

Fotografía 15. Tumba Jugete con cruz



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010.

En la muerte niña también se recrean escenarios imaginarios. El cielo, en la mayoría de casos, es recurrente. Los planetarios, las estrellas móviles con sus respectivos planetas y personajes surreales, como un unicornio, son algunos 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.

Fotografía 16. Tumba Estrellas



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010.

Fotografía 17. Tumba Planetario



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010.

Fotografía 18. Tumba Unicornio



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2010.

Fotografía 19. Tumba Stickers



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2005.

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, a 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.

Fotografía 20. Tumba Power Ranger



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Cuenca, 2010.

La tumba Acuario de André Aldemar está ubicada a ras del piso. Las figuras que se ven tienen relación con su nombre. Hay pescados alrededor, André Aldemar se ha convertido en un acuario donde nadan, eternizados, dos peces que están frente a frente, burbujeando. Es un niño de habilidades acuáticas. Un niño 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 (2003, 7-20) 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».

Fotografía 21. Tumba Acuario



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Quito, 2011.

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 estarían las de los niños; luego, las de las madres.

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» (Baudrillard 1984, 49).

Fotografía 22. Tumba María Ilusión



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2005.

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 solo pueden aparecer bajo formas ligadas al tiempo, las cuales están sujetas a una intención de significado específica» (Belting 2007, 174).

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 un gesto encantador. Este es uno de los encuentros más queridos que tengo, ya que sus familiares virtualizaron su presencia en ese recorte de cartón que, con esa foto escogida, la perpetúan 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.

Fotografía 23. Tumba Mujer ventanera



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2011.

En este caso, la tumba está presentada como una ventana. A su vez, esta, para la mujer es un simbolismo que representa su primera rebeldía: ver más allá de lo unimaginable 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 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» (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» (63).

La imagen de la tumba es la que el espectador/visitante lleva en sí mismo, un espacio para la memoria. La foto de Michita en cartulina es dual, su corporeidad en miniatura fue transformada a la retórica del «yo», ya que la cartulina tiene una referencia signíca de su cuerpo. «Sin duda, el ser más querido en Ecuador es la madre. Y aunque el dicho afirme que madre solo 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» (Pedersen 2013, 87).

La felicidad imaginada y evocada en el escenario del sepulcro de la madre es una especie de catástrofe. A continuación, se presenta 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. Quizá fue captada 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 eternizar a esta mamacita en su último cumpleaños.

Fotografía 24. Tumba Pastel



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Cuenca, 2012.

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 esa fecha especial 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)» (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 el ave fénix, al instalarse en otras evocaciones de sepulcros mágicos decorados. La asimilación religiosa despliega un campo de aspiraciones que se diluyen, quizá. En fin, la madre siempre será un sujeto ávido de carantoñas, aún después de la muerte.

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, quizá 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.

Fotografía 25. Tumba Guido moreno



Registro fotográfico: 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.

Fotografía 26. Tumba Guido rectificada



Registro fotográfico: 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 quizá 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» (Gombrich, Hochberg y Black 1983, 22).

El reconocimiento de ese ser recordado de manera fisionómica en la pintura 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 son ellos mismos. 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».

Fotografía 27. Tumba Saxo 1



Registro fotográfico: 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.

Fotografía 28. Tumba Saxo 2



Registro fotográfico: 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.

Fotografía 29. Tumba Latin King



Registro fotográfico: 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.

En la siguiente fotografía, la palabra *Cent* ha desaparecido. Podemos ver que está traducida ahora al español como: *centavo*. Quizá 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, suéter, pantalón y zapatos anchos con pequeñas reformas. En su cabeza caben una gorra y una corona de cinco puntas, así como la imagen inicial.

Fotografía 30. Tumba Latin King rectificada



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2011.

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 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 de juguete ha desaparecido, pero al mirar nuevamente a Pollito Rosa, noto la aparición de un nuevo carrito

transmutado y dibujado en el sepulcro. ¡Seguro que es un regalo para Pollito Darío!

Fotografía 31. Tumba Pollito, discúlpame



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2010.

Fotografía 32. Tumba Pollito azul



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2011.

Fotografía 33. Tumba Pollito rosa



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2012.

En la foto de la tumba Pollito rosa, se presenta un cambio de fecha drástico en la tumba de Pollito Darío. Las anteriores fotos (Pollito, discúlrame y Pollito azul) tenían la fecha 23/09/2007. En la última le cambian a 23/12/2007. Tres meses de diferencia con 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, además de estar muerto, ha sido reinventado para protegerse de ella. 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 *discúlrame* se ven radicalmente interrumpidas y modificadas 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”; solo describe el lenguaje, que es un acontecimiento temporal» (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. De esta manera, 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 (1998, 10) existen tres figuras del olvido: el retorno, el suspenso y el reinicio.

Aterrizando este concepto 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, está marcado por relatos. Existen palabras poderosísimas

que nos llevan conceptualmente a la premisa 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» (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» (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. (Foucault 1970, 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.

ESTÉTICA VAMPIRA FUNERARIA

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. «Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago» (De Andrade 1928, 39).

Fotografía 34. Collage de fotografías de cristos



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Sangoquí, 2005.

Por eso se denomina *estética vampira funeraria*, porque son copias falsas formadas por la sustracción de ideas en nichos vecinos. Estas 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 barba 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 imagen 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.

Fotografía 35. Collage de fotografías de Divinos Niños



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2005.

Todos los cambios que se dan en lo urbano, el cementerio también los sufre. La memoria permite evidenciar esos cambios representados en objetos similares. Es una evidencia de que todo está en movimiento y sujeto a cambios. Debido a esto, 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 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» (Baudrillard 2000, 11).

Aun 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» (De Andrade 1928, 6). 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» (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 subcapítulos 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» (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» (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 (1986, 40) 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».

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» (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» (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»

(41). El lenguaje textual dentro de los camposantos es formado 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» (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. (Barthes 1961, 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 comunican 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. «[J]amás 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» (Foucault 1969, 39-40).

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? (Foucault 1969, 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 estas 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, doblan 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 sgnicos no verbales, en el sentido más canónico. En el núcleo del campo de las Ciencias del Lenguaje, podemos establecer que existen sistemas sgnicos verbales, visuales, paraverbales, que también se articulan entre sí; por ejemplo, pueden haber sistemas verbales, paraverbales y verbo-visuales. (Haidar 2000, 35)

Los campos santos 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 estas, a su vez, formaciones discursivas que condicionan de manera significativa la producción discursivo textual» (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. (Foucault 1970, 49)

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» (Haidar 2000, 36).

Las palabras persuaden, convocan, sobresaltan, estigmatizan, consagran. Por eso, estas 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» (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 implicative, 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. (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 camposantos 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 dé sentido, como se hace 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» (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» (Foucault 1970, 50).

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. Estas, 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, sociocultural/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. (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 esta: 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. (Barthes 1986, 23)

Fotografía 36. Tumba No importa



La tumba No importa y su frase curiosa: «Los que cumplieron su deber con él, saben quién yace aquí, los demás no importa» [sic]. 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 preguntas 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 le 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», se puede asumir que era un hombre de influencia que se lo oculta, por algún oficio corrupto. Lo demás no importa, como afirma el texto.

Fotografía 37. Tumba Llave



Registro fotográfico: 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.

Fotografía 38. Tumba Amor por siempre



Registro fotográfico: 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 amará 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 vayan de las manos esos sentimientos que se diluyen y se transforman a través del tiempo.

Fotografía 39. Carretera vía al cantón Piñas



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez, El Oro, 2010.

«Aquí termina la vanidad, la altives y el orgullo, y empieza la igualdad. Un gusano» [sic]. Aquí no es una persona que firma el texto, sino un personaje ficcionalizado: ¡un gusano! Esta es una frase que se ha encontrado en varios cementerios ecuatorianos escrita 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. Estos, 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. (Foucault 1969, 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. Apenas 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» (40).

Fotografía 40. Tumba Te extraño



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2005.

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. Antes 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.

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.

Fotografía 41. Tumba Cerveza



Registro fotográfico: 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. También, le han dado una voz parlante y amistosa. «¡Hola! Gracias por visitarme. Yo siempre estoy con Uds. Salud con todos». Aquí, el texto no es un epitafio o una frase de lamento, sino que 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 más que sus puntos de aplicación cambien, la función permanece; y el principio de un cierto desfase no deja de ponerse continuamente en juego» (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; aun 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» (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 cual 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 estos. 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. (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; aun 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. (Barthes 1986, 7)

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.

Fotografía 42. Tumba Mamita osito



Registro fotográfico: Birte Pedersen, Quito, 2010.

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

Fotografía 43. Tumba Carta bisabuelita



Registro fotográfico: Diana Varas Rodríguez. Quito, 2010.

«Aunque no tuve la oportunidad de conocerte siempre me cuentan de ti. Como tu has sido, esperando desde que donde tu te encuentres me des tus bendiciones junto a Papito Anibal». [sic]

Fotografía 44. Tumba Abuelita Juanita



Registro fotográfico: 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 deje solo un día más para poder abrazarte y tus ojos contemplar». «Abuelita Juanita, gracias por ser mi mamá». [sic]

Fotografía 45. Tumba Madre difícil



Registro fotográfico: 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 interpeleen.

CARTAS A LOS ANGELITOS

Los recuerdos de los infantes fallecidos interpelan la sicología cognitiva de su recuerdo por parte de sus familiares. El discurso mortuario 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. «Solo muy recientemente, tiene pertinencia considerar este principio para los niños, ya que antes no existían en el ámbito del orden del discurso» (Haidar 2000, 45).

Fotografía 46. 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 los nichos y sus mensajes. La tumba Pierna expone un texto que dice: «Pierna del niño César Morán. Enero 17 de 1939» y confirma la 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 82 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 2021, 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. De esta manera, los familiares recalcan en el texto que no es él quien descansa ahí, sino su pierna, la pierna del niño César, un enigma potencial. 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.

Fotografía 47. Tumba Pequeño amor



Registro fotográfico: Birte Pedersen. Quito, 2006.

Fotografía 48. Tumba Los ángeles no mueren



Registro fotográfico: 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 quererles 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. En los sepulcros de los niños, no hay muchas notas o cartas, más bien, las decoran con muñecos o juguetes favoritos. Quizá 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 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, quizá, 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 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 y los rituales mortuorios están sostenidas por las estéticas andinas, columna vertebral de estas representaciones. Los nichos son objetos públicos 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 para cualquiera. 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 categorías 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 engréidos 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 funeraria, 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 se 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 los recorridos solo me haya encontrado 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 aquí 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, deshaciéndose 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. Estas, 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 al análisis. Estos 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, predispuestas 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, les aterra mirar de frente el 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 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 fotografías contenedoras. Para conocerlas, es indispensable animarlas, darles personalidad, un carácter, así como se ha 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. Sin embargo, 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, aun si 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 paradojas. El individuo evocador se vincula con el sepulcro de su ser amado de una manera performativa. Así, 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 se refiere 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 es lo 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 ternura*² 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 ello, 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 (2007) en su texto *Corazonar: Una antropología comprometida con la vida*.

REFERENCIAS

- Andrade, Oswald de. 1928. «Manifiesto antropófago». *Revista de Antropofagia*.
<http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>.
- Ariès, Philippe. 2011. *El hombre ante la muerte*. Buenos Aires: Aguilar / Altea / Taurus / Alfaguara.
- Augé, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- . 2008. *Los «No lugares»: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, Roland. 1961. *El mensaje fotográfico*. Barcelona: Nombre falso.
- . 1986. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean. 1984. *El intercambio imposible*. Madrid: Cátedra.
- . 2000. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Bondar, César. 2012. «Tanatosemiosis: comunicación con los niños difuntos. Tumbas, colores, epitafios, exvotos y memorias». *Runa* 33 (2): 193-214.
- Cárdenas, Marisol. 2011. «La semiósfera del imaginario: Una nueva ecología de metáforas en la frontera estética ritual de Oaxaca». *Entretextos* (17-18). <https://es.scribd.com/document/251010952/La-semiosfera-del-imaginario-Una-ecologia-de-metaforas-en-la-frontera-estetica-ritual-de-Oaxaca>.
- Castoriadis, Cornelius. 1997. «El imaginario social instituyente». *Zona erógena* 35. <http://www.educ.ar>.
- Cassirer, Ernst. 1929. *Philosophie der symbolischen formen, Dritterteil*. Auflage: Bruno.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dussel, Enrique. 1986. «Religiosidad popular latinoamericana (Hipótesis fundamentales)». *Cristianismo y Sociedad* (88): 103-12.
- Foucault, Michel. 1969. *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 1970. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México: Grijalbo.
- . 2010. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Ciudad de México: Katz.
- Gombrich, Ernst H., Julian Hochberg y Max Black. 1983. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.

- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Guerrero, Patricio. 2002. *La cultura: Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala.
- . 2007. *Corazonar: Una antropología comprometida con la vida*. Asunción: Fondec.
- Haidar, Julieta. 2000. «El poder y la magia de la palabra: El campo del análisis del discurso». En *La producción textual del discurso científico*, coordinado por Norma Del Río Lugo, 33-66. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lacan, Jacques. 1977. «Lo simbólico, lo imaginario y lo real». *Revista Argentina de Psicología*. <https://psicopatologia1unlp.com.ar/bibliografia/seminario-lacan/Lo-simbolico-lo-imaginario-y-lo-real.pdf>.
- Lakoff, George, y Johnson Mark. 1986. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Nora, Pierre. 1989. «Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*». *Representations* 26: 7-24.
- Ojeda, Carolina. 2011. «Estado del arte en las conceptualizaciones del paisaje urbano: una revisión bibliográfica». *GeoGraphos: Revista digital para estudiantes de Geografía y Ciencias Sociales* 2 (7): 1-17. <http://web.ua.es/revista-geographos-giecryal>.
- Pedersen, Birte. 2013. *Eternidad efímera: Arte funerario popular de Ecuador*. Barcelona: Sans Soleil.
- Rojas, Carlos. 2011. *Estéticas caníbales. Volumen 1: Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Silva, Armando. 2006. *Imaginario urbano*. Bogotá: Arango.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Santillana.



La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. Es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La UASB fue creada en 1985. Es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de centro académico autónomo, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia) y Quito (Ecuador).

La UASB se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, suscribió con el Ministerio de Relaciones Exteriores, en representación del Gobierno de Ecuador, un convenio que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador la incorporó mediante ley al sistema de educación superior de Ecuador. Es la primera universidad en el país que logró, desde 2010, una acreditación internacional de calidad y excelencia.

La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Letras y Estudios Culturales, Historia y Salud. Tiene también programas, cátedras y centros especializados en relaciones internacionales, integración y comercio, estudios latinoamericanos, estudios sobre democracia, derechos humanos, migraciones, medicinas tradicionales, gestión pública, dirección de empresas, economía y finanzas, patrimonio cultural, estudios interculturales, indígenas y afroecuatorianos.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

301	Carlos Minchala, <i>Migración e identidad: El éxodo de la población de Azogues a Estados Unidos</i>
302	Valeria López Álvaro, <i>Trude Sojka: Resiliencia a través de las artes</i>
303	José Luis Bedón Andrade, <i>Facebook: De la interacción digital a la intervención social</i>
304	Tatiana Salazar Cortez, <i>Experiencia y militancia de las mujeres en la izquierda (URME, 1962-1966)</i>
305	Carla Maldonado, <i>Cerca del gobierno, lejos de la ciudadanía: El noticiero de Ecuador TV</i>
306	Jorge R. Imbaquingo, <i>El periodismo de investigación online en el correísmo</i>
307	Ana Belén Tulcanaza Prieto, <i>Modelo estadístico financiero del comercio en Ecuador (2002-2012)</i>
308	Mario Herrera, <i>Economía popular y solidaria: ¿Una utopía?</i>
309	Jéssica Torres, <i>Ambato: Terremoto y reconstrucción (1949-1961)</i>
310	Andrea Armijos Robles, <i>Interculturalidad: Un desafío pedagógico</i>
311	Samuel Tituaña Lema, <i>Red Cultural del Sur: Arte, política y gestión</i>
312	Paulina Velasteguí, <i>Resultados de la Cooperación Técnica Belga en Ecuador (2008-2012)</i>
313	Diego Raza-Carrillo, <i>El engagement laboral del docente y su incidencia en el estudiante: Un estudio de caso</i>
314	Valeria Chiriboga Vargas, <i>El Bono de Desarrollo Humano: Un análisis desde el enfoque de capacidades</i>
315	Diego Arcos Bastidas, <i>Revista La Calle: Historia de un proyecto editorial en Quito (1957-1960)</i>
316	Diana Varas, <i>Imaginario funerario popular en cementerios ecuatorianos: Visibilidad y representaciones</i>

Este libro es un estudio cultural de los imaginarios, las estéticas y las representaciones populares en algunos cementerios de Ecuador. Diana Varas recopila fotografías de tumbas populares captadas desde 2005 hasta 2014 por ella y la fotógrafa noruega Birte Pedersen. El texto está escrito desde una perspectiva diferente, con la sensibilidad y el apasionamiento de una artista, que lleva en un viaje hasta el tuétano, atravesando tres momentos: 1. imaginario funerario popular, 2. estética icónica popular (decorados, dibujos, fotografías, diseños) y regalos cariñosos depositados, y 3. el discurso textual (epígrafes, tipografías, mensajes y frases). En esta ruta aparecen las tumbas de Pollito Darío, Blancanieves, Pepe Grillo, la tumba Trailer, la tumba Computadora y muchas más.

Diana Varas (Guayaquil, 1984) es licenciada en Comunicación Social con mención en Redacción Creativa (2008) por la Universidad Casa Grande; magíster en Estudios de la Cultura con mención en Políticas Culturales (2016) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es directora de Ojo Gacho Producciones y del proyecto Micro documentales. Ha realizado diversos documentales que han sido premiados y reconocidos dentro y fuera del país. También ha publicado cuentos de ficción en antologías ecuatorianas y extranjeras.

