

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

EL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO

ELENA OLIVERAS ■ JORGE HAMPTON ■ FERNANDO DIEZ
JOSÉ DE NORDENFLYCHT ■ CAROLINA VANEGAS CARRASCO
TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ ■ MARÍA DEL CARMEN MAGAZ
RODRIGO ALONSO ■ ANDREA GIUNTA ■ MARY K. COFFEY ■ SERGIO BAUR
JUAN PIMENTEL IGEA ■ ESTEBAN BUCH ■ RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
ALBERTO BELLUCCI ■ HORST HOHEISEL ■ MARIELA YEREGUI ■
BASTÓN DÍAZ x ALBERTO BELLUCCI ■ DIANA CABEZA x MARTA PENHOS
JORGE GAMARRA x JOSÉ EMILIO BURUCÚA



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2021

Otro arte en espacios públicos. Cultura funeraria de raigambre popular en América

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

A modo de introducción

El presente ensayo tiene como propósito abordar de forma sintética algunas problemáticas y realidades que conforman el variado y amplísimo mosaico del arte y la cultura funerarios de raigambre popular, y su inserción en la esfera pública. Es nuestro fin, dadas las naturales limitaciones de espacio, transmitir algunas de las ideas sobre las que venimos trabajando, entre ellas algunas reflexiones que permitan abordar un proceso de integración conceptual de algunos de estos aspectos, con peso propio, a los estudios del arte contemporáneo. No apuntamos a conformar un imposible mapa de casos y nociones, sino a compartir una serie de pensamientos anotados durante nuestras visitas a cementerios rurales y a zonas marginales (populares) de camposantos urbanos americanos, a los que luego atravesamos con la bibliografía y hemerografía acopiadas que consideramos útiles para confrontarlos.

La presente es una investigación abierta y necesariamente incompleta por la mencionada imposibilidad abarcativa. Las costumbres funerarias son infinitas, y ni siquiera alcanza con decir que varían de país a país, porque en realidad cada localidad conforma un microuniverso. A las que aquí nos referiremos debemos pues entenderlas, dentro de una lectura global, como meras fracciones: lo fragmentario se impone como necesidad metódica. Tomando como referencia al continente americano, obviamente se diluyen las posibilidades reales de establecer un método teórico válido, aglutinador, porque se trata de tantos ámbitos, pulsiones, costumbres (existentes o surgentes), creadores individuales que emergen como tales y determinan estéticas comunitarias tan disímiles y genuinas que la única vía que se antoja posible es la de analizar a cada experiencia en su propia esfera.

El desafío consiste en definir constantes factibles, en un terreno siempre resbaladizo desde lo teórico como es el de las artes populares.

García Canclini hablaba de una “existencia diseminada de lo popular”, refiriéndose a este último carácter como “una construcción ideológica, cuya consistencia teórica está aún por alcanzarse. Es más un campo de trabajo que un objeto de estudio científicamente delimitado”.¹

En lo que atañe específicamente a los cementerios, como analizaremos, sus testimonios son inagotables y se hallan además en plena producción, como una suerte de “tendencia artística” vigente y difícilmente interrumpible. Queremos abordar aquí algunos de esos testimonios objetuales (no performáticos) que se han producido y se siguen produciendo en el proceso funerario dentro del ámbito público, a la vez que cruzarlos con algunas de las teorías vinculadas al arte popular. Trataremos aquí de un arte alter-nativo (nativo, pero otro). En la resolución del título de este trabajo, que, como suele ocurrir, se definió luego de haberlo escrito, decidimos apropiarnos del término *otro arte*, utilizado por Pablo Thiago Rocca para abordar, en el caso uruguayo, a artistas “no alineados” con el sistema.²

La nuestra empezó como una investigación “no académica”, como un viaje sin mapas guiado por la curiosidad, aunque era inevitable aplicar un prisma académico en tanto bagaje previo desarrollado en el estudio de cementerios monumentales. ¿Cuál supondría la principal diferencia en cuanto al plan de trabajo? Que en el estudio de estos últimos contábamos con unas cuantas certidumbres a la hora de afrontarlos: artistas, países, iconografías, simbologías arraigadas, irradiadas desde

1. Néstor García Canclini, “Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?”, *Diálogos de la Comunicación*, Lima, N.º 17, junio de 1987, pp. 4-11.

2. Pablo Thiago Rocca, *Otro arte en Uruguay*. Montevideo, Librería Linardi y Risso, 2009. Fue el crítico francés Michel Tapié, en 1952, quien estableció el término *Arte otro* para referirse al arte abstracto no geométrico. Un lustro después lo utilizaría también Juan Eduardo Cirlot. En el caso de Rocca, su propuesta está más cercana al concepto de *outsider art*, de Roger Cardinal (1972).

Europa al resto del mundo. En los cementerios populares nos hallamos desprovistos de esas certezas clasificatorias (aunque podemos hacerlo por arquetipos, geografía o cronología, y en otras direcciones), quizá por la existencia de un complejo trasfondo de alta densidad espiritual, animista, que trasciende y determina la simple objetualidad arquitectónica y plástica de las tumbas situadas en esos recintos.

Así, pues, insistimos; el reto consistió a partir de entonces en dar sentido semántico a una tarea de campo y a una amplia recogida de materiales, inmersa en proceso inagotable desde sus inicios, que condujo a un relevamiento más o menos sistemático de muestras en cada lugar visitado, pero no amparados en procedimientos previos. El método vino *a posteriori*, y arrojando nuestras conclusiones *in situ* a los escritos sobre arte popular de teóricos latinoamericanos como Néstor García Canclini, Alfonso Castrillón Vizcarra, Mirko Lauer, Adolfo Colombres, Ticio Escobar u otros citados a lo largo de estas páginas. Varios de nuestros postulados tienen un carácter tentativo, propositivo, de hipótesis, de afirmaciones que a veces son más producto de la intuición que de la constatación segura, porque el tema mismo así lo determina.

Claves históricas e historiografía

En los años que transcurren entre el último cuarto del siglo XIX y mediados del XX, los cementerios urbanos en Latinoamérica se erigieron en emblemas de prestigio social. Convertidos en verdaderas *ciudades de muertos*, sus calles y avenidas albergaron un muestrario variopinto de arquitecturas de corte historicista y notables obras escultóricas, procedentes en buena medida de talleres de artistas europeos o de marmolerías y casas de fundición de países como Francia, Italia o Alemania. Camposantos de nuestro continente como los de Colón en La Habana, el Presbítero Maestro en Lima, el General de Santiago de Chile, el de la Recoleta en Buenos Aires, el del Buceo en Montevideo, o el de la Consolação en São Paulo, por citar solo un puñado, comenzaron a crecer a imagen y semejanza de los de Staglieno de Génova, el Monumentale de Milán, el parisino Père Lachaise o el madrileño de San Isidro, entre otros. Al igual que ocurrió con los glorificadores monumentos conmemorativos de carácter urbano, los cementerios vivieron en esas décadas una suerte de edad de oro.

Aquel tiempo, no obstante, habría de pasar, y la obsesión de las élites por perpetuarse de manera grandilocuente en los espacios de la muerte fue mermando. Si bien se mantuvo durante la era de la

“modernidad” una continuidad en cuanto a la construcción de panteones, nada fue lo mismo. Quizás el *art déco*, ya academizado, fue el último gran referente estilístico que se repitió con frecuencia, ya que racionalismos y otras vertientes de avanzada se mostraron de manera más esporádica. En este marco, las nuevas generaciones urbanas de clases media y alta comenzaron a dar la espalda a la muerte, impotentes para asumirla como una parte natural de la existencia. El cementerio —sobre todo en las grandes ciudades— fue mutando hasta ser visto con rechazo: su sola mención pasó a causar inquietud.

Por contrapartida, mientras declinaba la reputación social de que había gozado el cementerio, en una dimensión muy diferente, la cultura funeraria popular, entroncada con la celebración de la muerte desde tiempos inmemoriales, lejos de experimentar esa sensación crepuscular, sin excesos, sin los prejuicios de una supuesta e irracional “mala suerte” de los cementerios, y con una permanente renovación de sus imaginarios, no evidenciaría fecha de caducidad. El carácter singular de sus rituales, sus arquitecturas y sus múltiples señales atraería desde los años cincuenta (inclusive desde antes) la mirada de numerosos fotógrafos viajeros, europeos y americanos, que surcaron el continente registrando paisajes y costumbres. Entre ellas, la muerte gozó siempre de un sitio de privilegio junto a las fiestas populares. Esos fotógrafos fueron al siglo XX lo que los artistas viajeros del romanticismo europeo al XIX, en cuanto a la construcción de un paradigma cultural americano y a la difusión de un tipo de imágenes particularizada.

Más aquí en el tiempo, surgiría y se consolidaría un interés creciente por los cementerios como asunto de investigación desde el campo de la historia del arte. En ese contexto prevalecería (y lo sigue haciendo) una mirada que podríamos llamar “occidental”, atenta especialmente a los cementerios monumentales urbanos y a sus obras arquitectónicas y escultóricas “prestigiadas”, entre las que, muy de vez en cuando, se incluyen referentes populares, sobre todo “tumbas milagrosas” a las que la gente peregrina y que interviene con inscripciones, placas o flores. En foros internacionales donde se analizan desde el punto de vista de las artes y del patrimonio los temas funerarios, se ha vuelto recurrente el que los análisis se centren casi exclusivamente en los cementerios monumentales, olvidándose, por no tener *a priori* fines *eruditos*, de los materialmente más modestos.³ Un camino, desde nuestra óptica, absolutamente reduccionista. Los cementerios

3. Como ha ocurrido y ocurre también en la mayoría de las “historias del arte latinoamericano” en donde el desdén y el olvido impiden que figure siquiera una línea sobre estos temas.

populares, ubicados en pueblos alejados de las grandes urbes (y a veces no tanto), suelen proporcionar expresiones mucho más genuinas, más originales (quizá justamente porque están hechos por artífices que nunca persiguieron el “ser originales”) y que testimonian sin ambages la riqueza cultural de nuestro continente.

Si bien ese proceso historiográfico comienza a cristalizarse con fuerza desde mediados de los años ochenta, con anterioridad se publicaron algunas obras salientes, como los dos volúmenes de Clarival do Prado Valladares, gestados en los sesenta y aparecidos en 1972 con el título de *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*,⁴ de indudable carácter fundacional. Valladares, destacado teórico y crítico del arte brasileño, integró allí una serie de aspectos y visiones que, aun habiendo transcurrido desde entonces casi medio siglo, sigue constituyendo un modelo de trabajo plausible de aplicación: además de hacer referencia a la arquitectura, la escultura, las lápidas, inscripciones y pintura, entre otros aspectos, centra su atención en los cronistas de cementerios, las tumbas de grupos sociales y colectivos de diferentes procedencias (como los africanos y los condenados), la inserción de cultos como el de la macumba, los cementerios de niños y el arte popular. En sus páginas habla, pioneramente, de “construcciones tumularias con materiales inusitados”, “enaltecimiento de materiales locales” y hasta de “cementerios para perros”. Como si esto fuera poco, aplicó estos parámetros a un gran número de cementerios en todo el país. Un lustro después, en 1977, y en la galería Goeldi de Río de Janeiro, coronaría ese trabajo con la exposición *Arte Cemiterial Brasileira*.

En la obra de Valladares, así como en otras que fueron publicándose después, la fotografía, en cuanto producto de los trabajos de campo de sus autores, se convertiría en un arma esencial para la difusión y valoración de la cultura funeraria en general y de los cementerios en particular. Estas tareas de registro, de manera mayoritaria, no respondían a hojas de ruta previas, por inexistentes, y cada una de ellas estaba destinada a concluir, indefectiblemente, en un aporte novedoso. Esta tendencia se incrementaría a partir de la década de los 90, y en tal sentido podemos citar compilaciones fotográficas como las de Maritza Álvarez en la República Dominicana (1999),⁵ o Cecilia Pastore en la Argentina (2005);⁶ ambas produjeron libros de

fotografías captadas esencialmente en cementerios monumentales, como lo hizo también en el camposanto genovés Staglieno el conocido fotógrafo Lee Friedlander (2003).⁷

Dentro del proceso de consolidación académica del tema funerario, debemos mencionar la relevancia de los congresos que se vienen organizando a nivel continental y en los diferentes países. Entre todos ellos, operando a modo de matriz, se destacan los de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, entidad surgida a partir de la Red Andina fundada en 2000, de los cuales se han realizado ya varias ediciones en distintas ciudades americanas.

En lo que atañe a la cultura funeraria popular, marco en el cual integramos a cementerios rurales, áreas populares en camposantos de ciudades, o recordatorios en caminos y altares en espacios urbanos, varios autores —y especialmente artistas— han venido reflejando en su producción, a través de fotolibros fundamentalmente, esos testimonios en los últimos años. Podemos señalar el de Ricardo Maldonado sobre el paraguayo cementerio de Luque (1990),⁸ cuyas pintorescas tumbas populares fueron objeto de una de las miradas pioneras sobre un patrimonio tangible al que pocos habían tomado en cuenta hasta entonces; no es menor el dato de que el prólogo de aquel libro haya quedado a cargo de Olga Blinder, una de las primeras artistas de vanguardia en el país. Fotografías de origen alemán, como Bastienne Schmidt, con registros en Brasil, Cuba, Colombia, Guatemala, México o Perú (1996),⁹ o Birte Pedersen, en su caso en Ecuador (2008 y 2013),¹⁰ marcarían nuevos aportes. En este país andino también lo harían las hermanas Ligia y Silvia Sánchez Rivera (2015),¹¹ que recogieron varias muestras en la provincia de Manabí. En el Perú, Mario Silva, con su fotolibro *Altares de camino*

7. Lee Friedlander, *Staglieno*, Tucson, Nazraeli Press, 2003.

8. Ricardo Maldonado, *30 imágenes del cementerio de Luque*. Asunción, edición del autor, 1990.

9. Bastienne Schmidt, *Vivir la muerte*, Kilchberg/Zürich, Edition Stemmler AG, 1996.

10. Birte Pedersen, *Entrada al cielo. Arte funerario popular de Ecuador*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2008, y *Eternidad efímera. Arte funerario popular de Ecuador*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2013. Del primero de ellos nos cupo la redacción del prólogo. Desde el ámbito académico, su tarea sería reforzada por la tesis de maestría de Diana Carolina Varas Rodríguez, *Imaginario funerario popular en cementerios del Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.

11. Ligia Sánchez Rivera y Silvia Sánchez Rivera, *Grafías funerarias. Obituarios y lápidas. Manabí*, Portoviejo, Sisa Ediciones, 2015.

4. Clarival do Prado Valladares, *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*, 2 vols., Río de Janeiro, Conselho Federal de Cultura-MEC, 1972.

5. Maritza Álvarez, *Jardines de luz. Cementerios dominicanos*, Santo Domingo, República Dominicana, Editora Cole, 1999.

6. Cecilia Pastore y otros, *Cementerio de la Recoleta*, Buenos Aires, edición de la autora, 2005.

TEMAS DE LA ACADEMIA



Foto 1. *Animita* en la ruta Humberstone-Iquique (Chile). *Instalación-recordatorio* en pleno desierto (foto del autor, diciembre de 2003)

(2013),¹² cuyos motivos —mayoritariamente de zonas desérticas— entroncan con las antiguas apachetas y se presentan como parientes directos de las *animitas* chilenas, que en nuestro caso comenzamos a registrar en 2003 (foto 1). Justamente sobre estas podríamos destacar varios fotolibros, como *Animitas. Templos de Chile*, de Juan Forch (2003),¹³ o el de Andrea Arancibia y Rodrigo Terreros, que lleva por título *Casitas de fe* (2011).¹⁴

12. Mario Silva Corvetto, *Altars de camino*, Lima, Mallqui Books, 2013.

13. Juan Forch, *Animitas. Templos de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003.

14. Andrea Arancibia y Rodrigo Terreros, *Casitas de fe*, Talca, Edición de los autores, 2011.

En el ámbito académico, investigadores extranjeros como Jean-Claude Garnier y Jean-Pierre Mohen (2003) supieron ver lo genuino de los cementerios populares americanos y convertirlo en objeto de sus estudios. Lo hicieron en el marco de un estudio global sobre cementerios mayoritariamente rurales, incluyendo, para el caso latinoamericano, los de San Cristóbal de las Casas (México), Santiago de Atitlán (Guatemala), Triunfo de la Cruz (Honduras), Colón de La Habana (Cuba), Tata Juba y Macapá (Brasil) e Isla de Pascua (Chile).¹⁵

15. Jean-Claude Garnier y Jean-Pierre Mohen, *Cimetières autour du monde. Un désir d'éternité*, París, Errance, 2003.

Al realizar un repaso por las producciones bibliográficas y los temas vinculados a la cultura funeraria que han alcanzado creciente interés en nuestro continente, sobresalen especialmente algunos países y aspectos concretos. Podemos señalar a Chile, y especialmente a los estudios sobre el ya referido fenómeno de las *animitas* que, a fuerza de publicaciones, casi se ha convertido en un género propio, el cual navega entre el arte, la antropología, la religión y la literatura;¹⁶ a México y su “Día de Muertos”, generador de varios proyectos editoriales también en Estados Unidos;¹⁷ a las investigaciones sobre los rituales vinculados a la “muerte niña”, extendidos por todo el continente;¹⁸ a otros argumentos, como la fotografía fúnebre,¹⁹ los cultos populares de origen no cristiano, o, más recientemente, los narcocementerios a partir de la difusión masiva de información sobre los “Jardines de Humeya” en Culiacán, o las tumbas de narcos en Medellín, como la de los hermanos (sicarios) Muñoz Mosquera, en la que hasta hace unos años se radiaban cumbias de manera permanente.

El arte funerario en el marco de “lo popular”

Afirmaba Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) que “nuestro culto a la muerte es culto a la vida”. El pueblo acude a los “espacios de la muerte” para dotarlos de vida, buscando, a través de diferentes rituales, asimilar la muerte de un ser querido, emitiendo un doble mensaje: uno terrenal, dirigido a la sociedad y orientado a aceptar y reconocer la propia finitud, y otro celestial, que busca agradar al difunto y demostrarle que continúa siendo parte viva en la memoria de los suyos. El acto creativo se manifiesta claramente como una necesidad superior del espíritu, individual, familiar y comunitaria (foto 2).

16. Entre ellas: Oreste Plath, *L'Animita. Hagiografía folclórica*, Santiago de Chile, Grijalbo, 1995; Claudia Lira Latuz, *El rumor de las casitas vacías. Estética de la Animita*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002; Lautaro Ojeda Ledesma y Miguel Torres Bravo, *Animitas. Deseos cristalizados de un duelo inacabado*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2011; Claudia Lira (ed.), *Lecturas de la animita: estética, identidad y patrimonio*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016.

17. Destacamos, entre otros, a Elizabeth Carmichael y Chloë Sayer, *The Skeleton at the Feast. The Day of the Dead in Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1991.

18. Por caso, Gutierre Aceves Piña, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, México, Museo de San Carlos, 1988.

19. Se aborda en libros como Mauro Guilherme Pinheiro Koury (org.), *Imagem e Memória. Ensaios em Antropologia Visual*, Río de Janeiro, Garamond, 2001.



Foto 2. Vista del Cementerio de Hochtún (Yucatán, México). La tradición del ornamento y el color, santo y seña de la región maya (foto del autor, octubre de 2016)

El cementerio es, pues, un espacio para los vivos, en el que estos intentan hallar y fijar una serie de formas que les sirvan para lidiar con la muerte,²⁰ elaborar el duelo, recordar a sus difuntos y superar el dolor por las pérdidas; la muerte se plantea como una “estrategia de vida”.²¹ El cementerio se convierte en un “teatro del alma” al que el pueblo traslada símbolos de su existencia diaria, afirmando la idea de que la vida sigue, y en la vida en el más allá el difunto precisa de ciertos elementos para continuar y mantener conexión firme con sus deudos. Sobre estos aspectos cada sociedad adopta sus propias especificidades. Podríamos citar aquí una caracterización de la cosmovisión maya:

(...) Cuando alguno de la familia muere se le debe colocar en su caja dinero, ropa, zapatos, así como sus utensilios personales, un vaso, un plato o su bebida favorita pues le serán de mucha utilidad, considerando que la muerte es solo un cambio de estado físico a un estado espiritual donde también se necesita del apoyo de los que aún estamos aquí.²²

20. Renato Cymbalista, *Cidades dos vivos. Arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do estado de São Paulo*, São Paulo, Annablume-Fapesp, 2002.

21. Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Nueva Imagen, 1982, p. 185.

22. María del Carmen Tuy, “La muerte y la vida en la cosmovisión maya”, en *VI Encuentro Iberoamericano y Primer Congreso Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y Arte Funerario*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, s/p.

Como estos, los testimonios a lo largo y ancho del continente son incontables, y se hacen tangibles en los espacios funerarios.

Al margen de los cementerios eminentemente populares, ubicados en ámbitos rurales pero también en barrios no céntricos de las grandes ciudades, si tomamos como referente a los camposantos que llamamos “monumentales” advertimos que sus partes más “vivas”, en el caso de que las tengan, son las zonas marginales, populares. Lo monumental adopta en sí mismo un carácter de museo rígido, se convierte en una suerte de postal inalterable. Por el contrario, el paisaje cultural que componen los márgenes de esos cementerios, espacio reservado a clases sociales menos pudientes, adquiere una marcada vivacidad, ya que estas suelen vincularse al cementerio con menos prejuicios que las clases altas, considerándolo como una parte más de la ciudad y no como un espacio que haya que soslayar. Paradójicamente, las visitas guiadas que se suelen hacer en muchos de esos cementerios monumentales rara vez incluyen en sus itinerarios esas manifestaciones de la cultura popular.

El continente americano, en el sentido señalado, muestra un carácter distintivo respecto a lo que es costumbre mayoritaria en Europa. En contraposición a la señalada vitalidad en las zonas populares de los cementerios americanos —y tomando como referentes a los sectores de nichos—, en Europa es más usual (con excepciones, claro está) que estos sean espacios *tomados* por las empresas funerarias (marmolerías) a los que las familias encargan las lápidas, a diferencia de América, donde son los deudos los que asumen en buena medida la intervención creativa de las hornacinas, no solo por evitar caer en artificios funerarios seriados e impersonales, sino a menudo por falta de recursos para adquirir las lápidas de fábrica.

El carácter público de los cementerios radica no únicamente en una cuestión de espacio físico, sino también conceptual, conforme al objetivo de convertirse en un vehículo de comunicación hacia diferentes vías, personales y sociales. Todas las tumbas, más allá de sus intrínsecos caracteres intimistas, emiten mensajes públicos y se exhiben a la sociedad. Esto vale también para otros constructos de la cultura funeraria popular, como son los recordatorios ubicados en carreteras u otros sitios rurales y urbanos. Planea en algunos de ellos un cierto deseo de ostentación social, que a veces remeda aspectos del hogar a manera de prolongación del espacio privado. Nos sirve aquí un análisis recogido respecto de la ornamentación de nichos en la provincia andaluza de Cádiz, que nos añade otra dimensión al fenómeno:

Cuanto más recargada sea la decoración del nicho se supone que más grande será la pena, que más se quería al difunto, convirtiéndose el “nicho” en una prueba del dolor sentido por la familia sin la presencia de esta... Una forma de sentir la muerte, adorando el cuerpo y adorando el lugar donde reposa, quizás el mismo sentimiento barroco de apoyarse en un espectáculo para los sentidos sin el cual la fe no tiene basamento ni soporte.²³

Si bien el cementerio es, en cuanto a lo sacral, un territorio de alta densidad, lo religioso se extiende a los espacios privados y públicos de lo cotidiano. Podríamos hablar de una “invasión de lo sagrado” aplicable a muchas de nuestras comunidades, y en ese contexto los límites de la cultura vinculada a lo funerario suelen difuminarse. Esa sacralización del territorio se expresa en testimonios llamados a perdurar, como oratorios, altares populares, cruces y otras señales que encontramos en lugares tan disímiles como terminales de buses y trenes, aeropuertos, controles policiales, en coches y en camiones, en edificios públicos, hospitales o escuelas, nacidos de la necesidad de sentir protección espiritual.

A la vez, las clases populares alteran el concepto *a priori* tácito en las ciudades respecto del cual los lugares de culto y lo ceremonial (procesiones y otros eventos religiosos que requieran el uso del espacio público) se desarrollan en espacios y en tiempos claramente fijados. Al contrario de esto, aquellas diluyen los calendarios y sobre todo los sitios estrictos. El “pueblo” suele apropiarse libremente de los espacios cementeriales y otros públicos para edificar santuarios de devoción personal, familiar o comunitaria. Ante ello, la Iglesia católica permite un cierto *laissez faire*, pues sabe que sería en vano entrar en confrontaciones.

Lo mismo con respecto a lo creativo-objetual, que queda librado a la imaginación popular, como se advierte en los retablos populares o las tumbas, las que, desprovistas del control de la Iglesia, terminan por mutar hacia lo mundano sin perder su sentido y función religiosa. Y esto aun cuando se mantienen estructuras y contenidos evidentes y directos que remiten al origen cristiano. El dinamismo de la religiosidad popular y sus formas se contraponen a lo que podríamos denominar una “estética estática” más propia de la oficialidad católica.

23. Pedro González Jiménez, “El nicho: iconografía y notas sobre el kitsch funerario. El modelo gaditano”, en F. J. Rodríguez Barberán (coord.), *Una Arquitectura para la muerte. I Encuentro Internacional sobre los cementerios contemporáneos*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1993, p. 426.



Foto 3. Panteón de Puerta Blanca, Tijuana (México). Capilla dedicada a Juan Soldado, santo popular venerado en la región (foto del autor, marzo de 2016)

En esta trama, aunque por cuestiones de espacio no vamos a desarrollarlo aquí como tema, se incorporaría el vastísimo corpus de cultos profanos, muchos de ellos espontáneos, extendidos por todo el continente. Entre las imágenes que acompañan este texto, incluimos uno de esos casos, la capilla dedicada al santo popular Juan Soldado en el Panteón de Puerta Blanca en Tijuana (foto 3). Estos forjan, dentro de los cementerios o fuera de ellos, el establecimiento de verdaderos lugares de peregrinación. En muchos casos tienen que ver con muertes violentas e inesperadas, que generan memoriales populares de carácter coyuntural en los mismos sitios de la tragedia o en lugares vinculados al personaje —por citar casos concretos de 2020, los dedicados a Kobe Bryant en Los Ángeles, George Floyd en Minneapolis o Diego Armando Maradona en Buenos Aires, Nápoles y La Plata, preludiados estos últimos por otros conformados durante sus internaciones hospitalarias—, o con carácter permanente, que suelen convertirse

en espacios saturados de placas recordatorias o exvotos, solicitando o agradeciendo favores. Así, el “pueblo”, “a pesar de creer en Dios, simultáneamente tiene fe en otras personas, objetos, leyendas o fuerzas ocultas, raramente compatibles con lo dogmático”.²⁴

Cultura funeraria, hibridación y cambio

La cultura funeraria de América es producto de permanentes mestizajes, que se originan en épocas precolombinas, se transforman desde el período colonial hasta eclosionar en la contemporaneidad con fuerte influjo de los medios de comunicación masiva. Resultan pues

24. Andrés Alberto Salas, *Creencias y espacios religiosos del NEA*, Corrientes, Subsecretaría de Cultura de la Provincia, 2004, p. 84.



Foto 4. Cementerio de las Américas, Comuna 13, Medellín (Colombia). Nicho y lápidas tomadas por la pasión del fútbol: Atlético Nacional, “orgullo paisa” (foto del autor, agosto de 2015)

una perfecta expresión de las “culturas híbridas” sistematizadas por García Canclini y su afirmación acerca de que “hoy todas las culturas son de frontera”.²⁵ Muchos de sus desbordamientos visuales proceden del barroco, que, lejos de limitarse a un momento histórico preciso, ha mantenido su absoluta vigencia cultural, trascendiendo su mera condición de sustantivo hasta convertirse en un potente adjetivo.

Las culturas populares contemporáneas han hecho de los excesos iconográficos su práctica natural, su día a día visual, casi sin pudores. Y, permítasenos el juego de palabras, en los cementerios las estéticas no son tétricas. Las simbologías cristianas tradicionales y las iconografías dolientes ya no ejercen el papel de exclusividad de antaño y coexisten en las tumbas y nichos con escudos de los equipos de fútbol (foto 4), personajes de dibujos animados, la alusión a los oficios y al ocio de los fallecidos, corazones que remiten a amores de todo tipo, primorosos retratos de difuntos pintados a mano, composiciones propias de la estética del *graffiti*, del *rock* y del *rap*, usos y abusos del Photoshop y otros medios digitales, ángeles en múltiples formatos y situaciones (foto 5), representación de hogares y otras posesiones terrenales, imaginaciones

25. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1.ª ed. actualizada (1.ª: 1990), Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001, p. 316.



Foto 5. Cementerio de Ayaviri (Puno, Perú). Expresión popular, con angelitos y cajón blanco (foto del autor, agosto de 2008)

sobre el paraíso. Un nutrido universo llamado a cumplir el papel de espacio de conexión entre lo terrenal y lo celestial, en donde el color suele jugar un papel determinante (foto 6). En algunos casos se aprecia cómo las marmolerías, habituadas a imponer sus modelos de lápidas, en clara concientización empresarial, han tenido que adaptarse a estos nuevos gustos, incluyendo en ellas muchas de esas simbologías populares; recordamos las que vimos en Quito, Bogotá o Medellín con emblemas futbolísticos ya tallados en la piedra.

Así, “el bombardeo del mundo del consumo y de los medios masivos genera la aparición de una nueva producción simbólica que pasa a formar parte del entorno”²⁶. En el caso de las tumbas y nichos de niños

26. Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto, “Apropiaciones y entrecruzamientos”, texto incluido en el catálogo de la V Bienal de La Habana, 1994. En: *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*, Valencia, Universitat de València, 2009, p. 177.



Foto 6. Vista general del Cementerio de Piribebuy (Paraguay). Sector destinado a los *angelitos*, es decir, a los niños fallecidos (foto del autor, julio de 2002)

fallecidos, como producto de esa irradiación, se ha hecho muy habitual en varios países la presencia de los personajes de Walt Disney u otros de dibujos animados de cariz infantil (foto 7). Como reflexionaba Alberto Escovar, las familias están convencidas de que sus niños fallecidos irán al cielo; “lo que resulta realmente sorprendente es que ya no lo hagan de la mano de un ángel o la Virgen misma sino de Mickey Mouse (...) quizá sea su espíritu aventurero, un sentido de rectitud y una juvenil ambición por sobresalir” lo que transmite “confianza sobre él a aquellas personas que lo seleccionan para proteger las tumbas de sus hijos”²⁷.

Al igual que en los cementerios monumentales, no faltan panteones que se distinguen del resto por sus dimensiones o características y que podríamos denominar como “fuera de serie”. En el apartado visual que incluimos se destacan, además de la de Juan Soldado ya referida y que se justifica por su carácter devocional, una hallada en Trindade (Goiás, Brasil) y otra en Chichicastenango (Guatemala), la primera aún deshabitada al no haber fallecido su destinatario y comitente (foto 8), y la otra *antropofagizando* las formas de una pirámide maya y dotándolas de colorido (foto 9).

27. Alberto Escovar Wilson-White, “Arte popular y transformación de creencias en los cementerios colombianos”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales (dir.), *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la historia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 56-57.



Foto 7. Cementerio de San Diego, Quito (Ecuador). Winnie the Pooh acompaña al niño Bryan en su viaje al más allá (foto del autor, noviembre de 2013)

Dentro de los debates sobre el arte popular, uno de los conceptos que más se ha afirmado, hasta convertirse en casi indiscutible, es el de la permanente transformación de sus productos, en contraposición a quienes preconizan, en una equivocada y maniquea visión de “lo auténtico”, el congelamiento de sus postulados y la defensa de una supuesta “inalterabilidad” y “eternidad” como cualidades positivas. Dicho de otra manera, patrocinan un proceso de momificación expresiva. Sobre ello ya han quedado testimonios en los párrafos precedentes. Como decía José Jorge de Carvalho, “no es posible comprender la tradición sin comprender la innovación”.²⁸ O como apunta Agustín Fernández Mallo: “solo lo no humano permanece inalterable en el tiempo (...) Cualquier cultura, por el mero hecho de existir, desde su minuto cero es artificial en su despliegue vital e interacción con su entorno”.²⁹

28. José Jorge Carvalho, *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*, Brasília, Fundação Universidade de Brasília, 1977, p. 10.

29. Agustín Fernández Mallo, “Pureza, ¿pero qué pureza?”, *El Cultural*, Madrid, 29 de septiembre de 2017.



Foto 8. Cementerio Municipal de Trindade (Goiás, Brasil). Mausoleo deshabitado, coronado por estatuas religiosas y paganas; en el muro se lee "No morí, estoy vivo" (foto del autor, septiembre de 2006)



Foto 9. Cementerio de Chichicastenango (Guatemala). Lo popular atravesado por reminiscencias mayas (foto del autor, septiembre de 2011)

El arte popular, pues, responde a una concepción sin trabas. Su pureza radica en el cambio; si este no existe, si las pautas se mantienen rígidas, la pureza cultural se resiente. Aunque parezca una contradicción, pureza y mestizaje son cualidades indisolubles entre sí. El universo de lo popular se mueve a toda velocidad, y sería vano el ejercicio de augurar transformaciones específicas. En el caso de las construcciones de raigambre funeraria, sus creadores están consubstanciados con su medio, y son "intérpretes de un sentimiento colectivo que concretan con sus propias técnicas y su reconocido repertorio formal. No erigen espacios ni obras para especialistas ni para conocedores. Solo traducen en cada caso la sensibilidad y responden a lo deseado tácitamente por los usuarios, en un entendimiento recíproco"³⁰.

30. Andrés Alberto Salas, *op. cit.*, p. 85.

Objetualidad y materialización del recuerdo

La arquitectura de los cementerios populares, utilizando el símil de Bernard Rudofsky,³¹ es una "arquitectura sin arquitectos", concebida sin planos y ejecutada con las herramientas habituales de la albañilería, ajena a teorizaciones previas, impulsada por un afecto que se materializa a través de las manos y que elude el objeto industrial fabricado en serie. Esta última característica, es decir el mantenerse al margen de elementos reiterativos, muy propia de los camposantos monumentales, dota a los populares de un alto grado de originalidad expresiva. En este punto cabe la reflexión acerca de la diferencia entre "artesanía" y "arte", que aún hoy hay quienes aplican equivocadamente

31. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Nueva York, Doubleday & Co., 1964.

como sinónimos, respectivamente, de “arte popular” y “arte erudito”. La clave no pasa por ahí, ni por lo rural o urbano: pasaría más bien por la repetición en cuanto fabricación serial, y esto alcanza a unos y a otros, a los que están fuera del sistema hegemónico pero también a los que están dentro, y producen obras en serie simplemente como mercancía, copiando una y otra vez las mismas fórmulas.

Uno de los aspectos que caracterizan a la arquitectura funeraria popular es la utilización de los materiales que se tienen a mano, mayoritariamente de carácter modesto: hormigón, ladrillo, madera, latón, plástico, o, como es muy habitual en cementerios del Brasil, el azulejo, sanitario o artístico (foto 10). Esta realidad no es impedimento para que en el horizonte de las familias, en caso de mayor prosperidad, esté el deseo de mejorar con el tiempo las construcciones originales. Como analizaba Claudia Lira Latuz respecto de las *animitas* en Chile, pero que es aplicable al resto de la arquitectura funeraria de raigambre popular, hay que tomar en cuenta que existe una jerarquía de materiales y que una muestra de agradecimiento es la posible mejora que los devotos van haciendo a la *animita* sustituyendo los materiales originales. Por ejemplo, si esta fue hecha en un principio solo de cemento, luego se puede pintar, otro devoto podrá agregarle azulejos o encementar alrededor, etc. Así como se mejora la propia casa cuando el grupo familiar prospera económicamente, así también se da muestra de opulencia mejorando la *animita*.³²

Arquitectónicamente, las tumbas populares suelen apuntar a reproducir en pequeña escala los propios hogares, de acuerdo también a las fórmulas y materiales vernáculos, como asimismo las iglesias de la región, convirtiéndose a sus réplicas en el cementerio en algo parecido a unas sucursales áulicas respecto del templo original (foto 11). Subyace en esa decisión la misma intencionalidad oportunamente señalada en cuanto a que estas creaciones compongan un puente material entre la vida y el más allá, a través de referencias tangibles. Podríamos trazar un paralelismo con los retablos populares propios del ámbito doméstico, que replican pequeñas iglesias y se convierten en una suerte de templos o divinidades portátiles, como analiza Lauer en el caso del Perú,³³ o con los humilladeros ubicados en el ámbito urbano mexicano, entre ellos varios que replican la Nueva Basílica de



Foto 10. Cementerio de Quarta Parada, São Paulo (Brasil). La Virgen de Fátima y el azulejo, pervivencias de raíz portuguesa, más la profusión de la fotografía esmaltada, cuidadosamente enmarcada (foto del autor, julio de 2015)

Guadalupe, diseñada por Pedro Ramírez Vázquez, y caracterizada por su planta circular y su techo cónico excéntrico.³⁴

La persecución de un carácter distintivo lleva, pues, a la apropiación popular de formas arquitectónicas prestigiadas, históricas o contemporáneas, cristalizadas en esas maquetas. De ello hay testimonio ya desde la época precolombina, y un ejemplo paradigmático y notable serían las 34 tumbas de Quiahuiztlan (Veracruz) que imitan pequeños teocalis o templos, situadas en la zona del

32. Claudia Lira Latuz, *El rumor de las casitas vacías. Estética de la Animita*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002, p. 124.

33. Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Lima, DESCO, 1982, pp. 148-149.

34. Aldo Fabián, Solano Rojas, *Los humilladeros de la ciudad de México con apropiaciones de las formas arquitectónicas de la Nueva Basílica de Guadalupe*, tesis de licenciatura, México, Centro de Cultura Casa Lamm, 2012.



Foto 11. Cementerio de Iruya (Salta, Argentina). Maqueta-réplica de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario y San Roque, de esa localidad (foto del autor, agosto de 2019)

cementerio.³⁵ En nuestro recorrido por cementerios contemporáneos hemos visto y registrado representaciones de pirámides mayas —como en Chichicastenango, Guatemala (foto 5), y otros muchos sitios de la región maya—, de la Basílica de Caacupé en Piribebuy (Paraguay) o de la Torre Latinoamericana de la ciudad de México en el cementerio yucateco de Hochtún. En Brasil, por caso, existen varias reproducciones del Palacio de la Alvorada de Brasilia, obra de Oscar Niemeyer.³⁶

35. Para estos temas recomendamos Daniel Schávelzon, *Treinta siglos de imágenes: Maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central Prehispánica*, Buenos Aires, Ediciones Fundación CEPPA, 2004.

La turistización de cementerios (o necroturismo) ha llevado a ciertos paroxismos, como el que supone Puento al Paraíso, atracción turística inventada en Xcaret (Yucatán)³⁷ por el arquitecto Miguel Quintana Pali, que se presenta “como pintoresco panteón mexicano” concebido como un “hermoso caracol con 365 tumbas”, compuesto por réplicas

36. María Elizia Borges, “Expresiones artísticas de cuño popular en cementerios brasileños”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales (dir.), *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 26.

37. Agradecemos al Parque Xcaret, por permitirnos el ingreso al sitio, y a Rosa Karina Cocom Pech, por guiarnos en la visita.



Foto 12. Cementerio de Sucre (Bolivia). Nichos populares protegidos del sol por medio de toldos (foto del autor, septiembre de 2014)

libres de construcciones precolombinas, templos coloniales y tumbas populares modernas; avalado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), este “falso cementerio popular” confirma a los auténticos como una seña de identidad mexicana.

Desde lo plástico, que no tanto desde lo arquitectónico, merecen especial atención en los cementerios los sectores destinados a nichos. Surgieron ante la saturación de los espacios de enterramiento y, por lo tanto, la necesidad de disponer de un espacio mayor de sepulturas, sobre todo para las clases menos pudientes. Hay dos modalidades que prevalecen: los nichos que se cierran con lápidas planas, mármóreas u otras que luego serán intervenidas a través de pintura o incrustación de otros materiales, o las que disponen de un espacio con la suficiente profundidad como para crear pequeños altares o cajas en el muro, cerradas con un cristal, dentro del que se distribuyen objetos recordatorios vinculados a la persona fallecida, a manera de pequeñas instalaciones, en muchos casos reproduciendo ámbitos (un cuarto, una oficina, un negocio) en el que el fallecido desarrolló parte de su vida (foto 12).

Las galerías de nichos son receptoras de un repertorio inagotable de creatividad popular, un arte no pensado para ser “arte”, tanto que

al utilizar el término *galería* nos gusta hacerlo trazando paralelismos con las “galerías de arte” en cuanto espacios de exhibición temporal de creaciones (no en cuanto a lo comercial). Aquellas son temporales por el carácter limitado de los contratos de arrendamiento de los nichos, cuyo mantenimiento en el tiempo suele tornarse imposible para las familias con pocos recursos, lo que da origen a una suerte de palimpsesto: unas tumbas se desalojan y desaparecen, para, en el mismo lugar, dar espacio a otras nuevas, que seguramente tendrán el mismo destino años después. Realidades así determinan que, al abordar la investigación de campo, registremos detalladamente las fechas de fotografiado, ya que en la próxima visita a un mismo lugar es muy factible que las “obras” hayan cambiado, como sucede en las galerías de arte entre una exposición y otra. Esta “eternidad efímera”, diría Birte Pedersen,³⁸ genera otros posibles parangones con los conceptos del arte contemporáneo, y concretamente con manifestaciones como el arte comportamental o el *land art*, en la medida en que la memoria de los hechos materializados solo puede sobrevivir a través del registro fotográfico o fílmico.

Reflexiones postreras

Lo expuesto en estas páginas es un apretado conglomerado de información y pensamientos que componen los basamentos de una investigación de más largo aliento. Hemos querido sintetizar aspectos que, partiendo de lo historiográfico, pasan por el enmarcado de la cultura funeraria dentro de las pautas teóricas del “arte popular”, por el análisis del carácter híbrido de esta y la valoración de las permanentes transformaciones de sus postulados, caracterizando, finalmente, algunos parámetros de su objetualidad.

Nuestras reflexiones finales irán en el sentido de reivindicar a la cultura funeraria popular y específicamente a su materialización objetiva y performática en los cementerios, como generadoras de un “arte radical”, en su acepción de “raíz” aunque a veces también en la de “extremo”. Suponen reductos de creatividad autóctona y escenarios en los que el “pueblo” toma y resignifica a su manera, sin dirigismos de ningún tipo. Si los “artesanos” (sean populares o eruditos) repiten fórmulas una y otra vez ante la demanda del mercado turístico, la creatividad “popular” en los cementerios, manteniéndose al margen de cualquier

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

TEMAS DE LA ACADEMIA

presión comercial —en buena medida por su carácter inmueble—, se libera y se expresa a través de una sensibilidad propia, cargada de hibridaciones, que fluye naturalmente y sin complejos. Al erigirse en espacios de resistencia cultural, al estar desprovistos de cualquier contaminación de orden comercial (no siempre presente en otras esferas de las artes populares), estas creaciones realmente genuinas se erigen en un “Arte” con mayúscula, con la añadidura de sus efluvios sígnicos y las funciones sociales que están llamadas a cumplir. Su enjundia excede lo puramente formal, ya que son creaciones concebidas para otros fines, simbólicos, humanos, articulados en torno a mitos y rituales.

Dicho con otras palabras, los cementerios populares resguardan una legitimidad que, en buena medida, las artesanías y otras artes populares, más “visibles” y acuciadas por la necesidad de una superproducción que las hizo transitar hacia la fabricación industrial, perdieron por obra y (des)gracia de la presión del turismo y la mercantilización; no juzgamos aquí la necesidad y la pertinencia de esta situación para la subsistencia de la comunidad, sino únicamente sus efectos. En el cementerio no hay nada “para vender” y, por eso, allí hay aún un resquicio precapitalista, un entorno capaz de garantizar desarrollos auténticos y no contaminados de la creatividad popular.

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Granada (España). Miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el arte contemporáneo en Latinoamérica. Ha realizado la curaduría de varias exposiciones y publicado más de 200 estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos. Se destacan, en los últimos años, los siguientes libros propios: *Libros argentinos. Ilustración y modernidad, 1910-1936*, Buenos Aires, 2014; *Rómulo Rozo. Tallando la Patria*, Bogotá, 2015; *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*, Granada, 2016; *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor*, Santiago de Compostela, 2016; *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*, Granada, 2017; *Patrimonio y modernidad en Latinoamérica. Revistas de arte y arquitectura (1940-1960)*, Bogotá, 2017, y *Canarias y América. Puentes artísticos en el siglo XX*, Gáldar, 2018. Ha dictado cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de España, Italia, Francia, Estados Unidos, México, Cuba, Puerto Rico, Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, Paraguay, Argentina, Chile y Uruguay.