



UASLP
Universidad Autónoma
de San Luis Potosí



FACULTAD DE
**CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES**

POSGRADO DE
**ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
EN TERRITORIO, SOCIEDAD Y CULTURA**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

COMUNICACIÓN, MEMORIA, IMÁGENES Y ESPACIO FÚNEBRE EN EL MUSEO PANTEÓN DE SAN FERNANDO EN CDMX Y EL CEMENTERIO DE LA RECOLETA EN BUENOS AIRES

TESIS

**PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN**

**ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EN TERRITORIO,
SOCIEDAD Y CULTURA**

Presenta:

MCH. ARMANDO REYNA RAMOS

Comité tutelar

Director: **DR. JOSÉ LUIS PÉREZ FLORES**

Asesor: **DR. STEFANO SANTASILIA**

Asesora: **DRA. GRETA ALVARADO LUGO**



**ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EN
TERRITORIO, SOCIEDAD Y CULTURA**



Ciencia y Tecnología
Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación



Agradecimientos

Expreso mi más sincero agradecimiento al Dr. José Luis Pérez Flores por su guía constante, su confianza, su disposición y sus valiosas observaciones a lo largo de mi formación en el posgrado y durante el desarrollo de esta investigación.

Hago extensivo mi agradecimiento a los miembros del comité, el Dr. Stefano Santasilia y la Dra. Greta Alvarado Lugo, por el tiempo dedicado a la revisión del manuscrito y por su disposición para formar parte de este proceso académico.

Asimismo, agradezco profundamente a la Dra. Alejandra Ramos por su indudable colaboración en cada una de las etapas de este trabajo, sin la cual no habría sido posible su conclusión.

Al Dr. José Armando Hernández Soubervielle por su disposición y sus pertinentes comentarios, los cuales contribuyeron de manera significativa a mejorar la calidad de esta investigación.

Finalmente, agradezco a la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, así como a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por el recibimiento, la formación académica y el apoyo institucional brindados durante mis estudios de doctorado.

Agradezco también a mi familia y a mis compañeros del posgrado por su ayuda incondicional, su paciencia y su confianza, sin ellos no habría sido posible culminar este proceso académico.

Comunicación, memoria, imágenes y espacio fúnebre en el museo panteón de San Fernando en CDMX y el cementario de la Recoleta en Buenos Aires
© 2025 by Armando Reyna Ramos is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a mi madre, cuya vida y ausencia se convirtieron en una fuente de inspiración. En su recuerdo encontré la motivación para perseverar y concluir este proyecto, que es también un testimonio de su presencia permanente.

CONTENIDO	
INTRODUCCIÓN EN GENERAL	9
CAPÍTULO 1. LA MUERTE, EL CULTO A LOS MUERTOS Y LOS CEMENTERIOS	16
Introducción.....	16
1.1 ¿Qué es la muerte? Una historia sin fin	16
1.2 El cementerio y sus elementos constitutivos.....	27
<i>1.2.1 Tipología de los cementerios en los siglos XX y XXI</i>	<i>30</i>
<i>1.2.2 El interior de un cementerio</i>	<i>33</i>
1.3 Los cementerios modernos en Latinoamérica	41
<i>1.3.1 Père Lachaise, la génesis de los cementerios modernos</i>	<i>45</i>
<i>1.3.2. Paralelismos entre el Museo Panteón de San Fernando y el cementerio de la Recoleta .</i>	<i>47</i>
Conclusiones	53
CAPÍTULO 2. LA FUNCIÓN DE LOS MONUMENTOS Y LOS MONUMENTOS FÚNEBRES	55
Introducción.....	55
2.1 El origen de la palabra monumento	55
<i>2.1.1. Objetos de la memoria</i>	<i>58</i>
<i>2.1.2 El carácter estético</i>	<i>63</i>
<i>2.1.3 La figura del héroe</i>	<i>73</i>
2.2 Los monumentos a lado de la muerte	80
Conclusiones	83
CAPITULO 3. LA IMAGEN, EL ESPACIO Y LA COMUNICACIÓN DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES.....	87
Introducción.....	87
3.1 Teoría de la imagen.....	87
3.2 Teoría del espacio	96
3.3 Teoría de la comunicación.....	107
3.4 Conjunción Metodológica.....	117
<i>3.4.1 Instrumental técnico.....</i>	<i>122</i>
<i>3.4.2 La fotografía</i>	<i>124</i>
Conclusiones	129
CAPITULO 4. ANÁLISIS DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES EN ARGENTINA	133
Introducción.....	133

4.1 El cementerio de la Recoleta en Buenos Aires	133
4.1.1 Bartolomé Mitre	137
4.1.2 Domingo Faustino Sarmiento	144
4.1.3 Nicolas Avellaneda	154
4.1.4 Julio Argentino Roca	160
4.1.5 Carlos Pellegrini	169
4.1.6 Figueroa Alcorta	178
4.1.7 Panteón de los Caídos en la Revolución del Parque	184
4.1.8 Raúl Alfonsín	194
4.1.9 La tumba de la familia Duarte	203
4.1.10 Liliana Crociati	220
4.1.11 Casos especiales	230
Conclusiones	237
CAPITULO 5. ANÁLISIS DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES EN MÉXICO	240
Introducción	240
5.1 El Museo Panteón de San Fernando en Ciudad de México	240
5.1.1 Miguel Miramón	245
5.1.2 Benito Juárez García	254
5.1.3 Francisco Zarco	266
5.1.4 Juan de la Granja	273
5.1.5 Ignacio Zaragoza	279
5.1.6 Tomás Mejía	288
5.1.7 Vicente Guerrero	297
4.1.8 Dolores Escalante y José María Lafragua	306
5.1.9 Ignacio Comonfort	318
5.1.10 Martín Carrera	326
5.1.11 Casos especiales	335
Conclusiones	339
CAPITULO 6. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL MUSEO PANTEÓN DE SAN FERNANDO Y EL CEMENTERIO DE LA RECOLETA	342
Introducción	342
6.1 Perspectiva sobre el manejo de los sitios	342
6.2 Semejanzas entre los monumentos del Museo Panteón de San Fernando y el cementerio de la Recoleta	343

6.3 Diferencias entre los monumentos del Museo Panteón de San Fernando y el cementerio de la Recoleta	348
Conclusiones	355
CONCLUSIONES FINALES	357
ANEXOS	373
BIBLIOGRAFÍA	380

Resumen

Imagen, Espacio, Cementerios, México, Argentina

Esta tesis analiza los procesos comunicativos que involucran los monumentos fúnebres del cementerio de la Recoleta en Buenos Aires, Argentina y el Museo Panteón de San Fernando en la Ciudad de México, México. El objetivo principal fue identificar cómo las imágenes y espacios fúnebres reflejan valores sociales, políticos y estéticos de la época contemporánea mediante su expresión comunicativa. A partir de una perspectiva transdisciplinar, se utilizó una metodología cualitativa y comparativa propia, específicamente sobre la combinación de la técnica de Observación de Monumentos en Campo, la fotografía y el Trabajo Comunicativo (Serrano, 2007). Los resultados señalan que los cementerios no solo funcionaban como lugares de sepultura, sino como escenarios de representación del poder, la identidad y la memoria colectiva, y los aleja de la idea de sitios inhabitados y lúgubres. En conclusión, estos espacios fabrican un Hábitat Mortuario particular que permiten comprender las transformaciones históricas, culturales y políticas de la sociedad a través del reflejo de su muerte y aportan elementos clave para la historia urbana y la antropología simbólica en México, Argentina y Latinoamérica.

Abstrac

Image, Space, Cemeteries, Mexico, Argentina

This thesis analyzes the communicative works found in the Recoleta Cemetery in Buenos Aires, Argentina, and the Panteón de San Fernando Museum in Mexico City, Mexico. The main objective was to identify how the funerary images and spaces reflect social, political, and aesthetic values of contemporary times through their communicative expression. From a transdisciplinary perspective, a qualitative and comparative methodology was applied, specifically combining the technique of Monument Observation in the Field, photography, and Communicative Work (Serrano, 2007). The results show that the cemeteries not only functioned as burial sites, but also as scenarios for the representation of power, identity, and collective memory, which distances them from the idea of uninhabited and gloomy sites. It is concluded that these spaces create a particular Mortuary Habitat that allows us to understand the historical, cultural, and political transformations of society through the reflection of its death and provides

key elements for urban history and symbolic anthropology in Mexico, Argentina, and Latin America.

INTRODUCCIÓN EN GENERAL

Mi curiosidad por cómo se establecen las relaciones de importancia entre las personas me llevó a elegir la carrera en *Ciencias de la Comunicación* como opción de grado, al considerar que un correcto intercambio de datos puede solucionar muchos de los problemas en la sociedad. No obstante, durante mis estudios descubrí en el arte el medio más eficaz para transferir mensajes atemporales y socialmente relevantes. En consecuencia, mi interés se amplió y opté por continuar mi formación con un enfoque que combinara la comunicación con el Arte. Ingresé a la maestría en *Ciencias del Hábitat* y me especialicé en *Historia del Arte Mexicano*. A partir de esta nueva visión, investigué los pormenores del cine mexicano de terror durante la *Época de Oro*.

Aunque un tema personal permanecía enterrado en mi psique y me acompañó tanto en la elección de las *Ciencias de la Comunicación* como en la de la *Historia del Arte*, ese tema era la muerte. Durante mi infancia presencié el deceso de un ser querido y comprendí que el acto mortuario representa una conmoción que genera un bloqueo en la comunicación entre las personas. En primer lugar, me afectó por la falta de información sobre lo ocurrido; en segundo, me reveló el carácter oculto que la muerte tiene en la consideración social.

Gracias al cine de terror, me adentré en este tema y decidí explorarlo en un trabajo de mayor envergadura, abordándolo desde mi nueva perspectiva, conformada por la Comunicación y el Arte. Por ello ingresé al doctorado en *Estudios Latinoamericanos*, con el propósito de investigar y alcanzar una comprensión más profunda de la muerte, a través de la experiencia que puedan ofrecer la ciencia y la filosofía, y con el objetivo adicional de comunicar y divulgar ese conocimiento.

En ese sentido, durante mi doctorado me planteé el siguiente problema: ¿cuál es la relación existente entre las imágenes producidas por los monumentos fúnebres, las respuestas que generan en los visitantes, la forma en que se divulga la memoria de la ciudad y la significación del uso del espacio en el siglo XXI, tanto en el *Museo Panteón de San Fernando* como en el cementerio de la *Recoleta*? Considero que el monumento fúnebre es el mejor instrumento para reflexionar sobre la muerte, y que su construcción implica actos tanto artísticos como comunicativos. Asimismo, encuentro que México y Argentina son dos exponentes de gran importancia en la materialización de las ideas mortuorias.

En un inicio formulé la siguiente hipótesis: las imágenes y el espacio fúnebre que generan los monumentos en el *Museo Panteón de San Fernando* y el cementerio de la *Recoleta* están organizados para comunicar información visual que expresa creencias históricas, debido a la importancia de la memoria y su vínculo con los antepasados. Esto con el fin de evitar el olvido y la pérdida del sentido de comunidad, a través de procesos constantes de resignificación que transforman su vigencia y permiten realzar nuevos objetos para la futura divulgación de la memoria presente.

Para comprobar esta hipótesis, me guie por el siguiente objetivo general de estudio: comparar la relación entre las imágenes de los monumentos fúnebres y las respuestas operativas de los visitantes de ambos cementerios en el siglo XXI, así como analizar los procesos de significación y uso del espacio contemporáneo, con el fin de entender los sistemas de información visual que los vivos dedican a los muertos y a su memoria, tanto en el *Museo Panteón de San Fernando* como en el cementerio de la *Recoleta*.

El desarrollo de esta investigación no fue una tarea sencilla, ya que me enfrenté a diversos obstáculos que retrasaron mi trabajo. En primer lugar, desde un ámbito personal, inicié

con algunos malentendidos respecto a lo que intentaba comunicar, por parte de los receptores de la información durante el primer año del posgrado. Posteriormente, cursé asignaturas externas que complementaron mi formación en el segundo año. En el tercero, llevé a cabo la gestión necesaria para realizar una estancia de investigación en *Buenos Aires, Argentina*, y en la *Ciudad de México, México*. Finalmente, el cuarto año estuvo dedicado a los trámites administrativos y a la redacción final de esta investigación.

En segundo lugar, desde el ámbito académico, la investigación me planteó diversas interrogantes, las cuales desarrollo y argumento en el primer capítulo de esta tesis. Entre ellas, destaco las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Cuál es la interpretación académica del concepto de la muerte y cómo se han construido las manifestaciones sociales más relevantes en la historia de la cultura humana en torno a los rituales y procesos dedicados a ella?
2. ¿Qué significa el concepto de cementerio moderno, qué objetos materiales caracterizan su interior y cómo se insertan en la historia y el desarrollo del *Museo Panteón de San Fernando* y el cementerio de la *Recoleta*?

A partir de estas preguntas, sostengo que la muerte puede ser interpretada desde una dimensión física y otra simbólica, y que la materialización de sus significados se expresa a través de tres conceptos fundamentales: la imagen, el espacio y la comunicación. Asimismo, planteo que los cementerios integran estas ideas mediante una tipología específica, manifestada en sus expresiones materiales, como lo evidencian de forma significativa los monumentos fúnebres del *Museo Panteón de San Fernando* y el cementerio de la *Recoleta*, en contraste con otros cementerios de la región.

Por lo que lo anterior me llevó a lo siguiente ¿cuál es la función principal de los monumentos públicos y de los monumentos funerarios, y cuál es su relación como divulgadores de la memoria de la ciudad? En ese sentido, en el segundo capítulo del trabajo desarrollo que los monumentos en general son los emisores principales de la comunicación de las hazañas memorables, dado que son la representación pétreo de los recuerdos colectivos, conectan con las personas mediante la estética (aquí referido a la *comunicación sensible*) y tienen la finalidad de emitir un mensaje heroico que enaltezca a determinados personajes. Sin embargo: por igual encuentro que la figuración de la muerte sobre los tres ejes de entendimiento de los monumentos (memoria, estética y el mensaje del héroe) agrega significación a su importancia. Visto que la acción de morir cambia el recuerdo educativo de la memoria colectiva a una estima de aprecio desde el dolor, también mentalidades de lo *siniestro* modifican el aparato sensitivo del humano hacia el sufrimiento para dar paso al aprecio y la imaginación de un ser que fue derrotado, agrega datos respecto al poder y estima de la figura heroica a la cual se construyó el personaje.

Ahora bien, faltaba aterrizar lo aprendido sobre el *corpus* de estudio seleccionado, el *Museo Panteón de San Fernando* y el cementerio de la *Recoleta*. En ese sentido, me propuse responder las siguientes interrogantes ¿cuáles son las conductas humanas que producen las imágenes de los monumentos fúnebres de la historia oficial y de la no oficial¹ de mayor relevancia para los visitantes del *Museo Panteón de San Fernando* y el cementerio de la *Recoleta* en el siglo XXI? así como ¿cuál es el uso del espacio que los visitantes les otorgan a los monumentos fúnebres y cuáles son los monumentos donde existe una fuerte carga emotiva en el *Museo Panteón de San Fernando* y en el cementerio de la *Recoleta* en el siglo XXI?

¹ Respecto a la Historia Oficial me refiero a los monumentos fúnebres que fueron erigidos para recordar hechos de alta importancia histórico y sobre la no oficial, indago sobre los monumentos fúnebres que no necesariamente fueron levantados para recordar hechos de trascendencia histórica, si no más cercanos a la vida cotidiana.

Para esto, primeramente, desarrollé en el tercer capítulo de la tesis la teoría pertinente para discutir el eje de entendimiento de la muerte visto en los cementerios y los monumentos fúnebres (imagen, espacio y comunicación). En ese apartado expongo que la imagen es un ente productor y divulgador de conocimiento por sí mismo, principalmente mediante las ideas de Gubern, Gell y Freedberg. También, presento que el espacio es el lugar donde las relaciones entre todos los involucrado (objetos y sujetos) de un momento determinado cobra sentido, además, su significancia agrega estima y desestima a los hábitats de importancia, esto gracias al pensamiento de Lefebvre y Doberti. Asimismo, muestro la *Teoría General de la Comunicación* de Serrano como la bisagra articuladora de la imagen y el espacio fúnebre con las personas, además, planteo una visión para abordar el análisis de los monumentos a partir de su teoría. Y, secundariamente, construyó la metodología con la cual llevar a cabo el análisis, esto a partir de la teoría, la técnica de la *Observación de Monumentos en Campo* y el uso de la fotografía como pieza fundamental.

En ese punto es importante señalar el proceso por el cual se llevó a cabo dicha metodología. En primer lugar, es importante destacar que la selección de los objetos de estudio se realizó con base en las características señaladas en la Integración Plástica y en las ideas nacionalistas que conciben a la comunidad como una masa homogénea. Para después entender la evolución de los mensajes masivos hacia las historias individuales de las personas. Y, en segundo lugar, el procedimiento relativo al trabajo *cara a cara* con los cementerios, que obligó a una estrategia específica marcada por días, rutas, horarias y la producción de innumerables registros fotográficos. Finalizando con la selección las imágenes de mayor importancia que evidenciaran una repuesta humana directa sobre los monumentos fúnebres.

En el cuarto y quinto capítulo de la tesis muestro los resultados obtenidos por la estrategia metodológica, donde realizo el análisis de diez monumentos fúnebres para Argentina, y diez objetos mortuorios de la misma índole para México. En estos apartados presento la historia de procedencia de cada arquitectura fúnebre, destaco el uso del espacio público que ofrece cada tumba a partir de lo *vivido*, *concebido* y *percibido* (Lefebvre, 2013), el efecto de la agencia en las personas mediante las imágenes que producen los objetos y el proceso de retroalimentación que provocan los monumentos en las personas. Lo anterior, visto en el registro fotográfica de cada una de las tumbas.

En el sexto capítulo de la tesis cierro la investigación, argumentando la comparación entre ambos cementerios. Propongo que en la *Recoleta* los monumentos fúnebres se corresponden con varias narrativas, entre ellas destacan figuras políticas de personajes que fueron presidentes de Argentina, algunos considerados héroes y otros no, con una evidente carga política, otros monumentos están dedicados a figuras ajenas al discursos políticos y heroicos, pero que han cobrado relevancia en la memoria actual generando agenciamiento a partir de una mezcla de factores visuales, divulgación turística, etc. Mientras que en el *Museo Panteón de San Fernando* argumento que existen elementos que permiten suponer que los procesos comunicativos no son monolíticos ni inalterados, puesto que el comportamiento de los públicos analizados sugiere que varios de los objetos pétreos monumentales están cayendo en el olvido intencionado en tanto que otros son resignificados.

LA MUERTE, EL CULTO A LOS MUERTOS Y LOS CEMENTERIOS

|Cap.1



CAPÍTULO 1. LA MUERTE, EL CULTO A LOS MUERTOS Y LOS CEMENTERIOS

Introducción

En este primer capítulo de mi investigación discuto los fundamentos básicos del concepto de la muerte, a través de varias disciplinas científicas, a la par de realizar un breve recorrido histórico en torno a las manifestaciones fúnebres más relevantes en la humanidad, con el fin de establecer un punto de partida que permita hablar acerca de los cementerios. En este punto concluyo que los cementerios nacen por el vínculo entre la imagen, el espacio y la comunicación y se conforman de acuerdo con una tipología específica. Además, los objetos de su interior son la parte central de su interpretación, ya que cuentan con características únicas, desde su forma y desde su fondo. Los monumentos se relacionan con las sociedades mediante la memoria, la estética y un mensaje en concreto.

1.1 ¿Qué es la muerte? Una historia sin fin

Como primer punto tuve que adentrarme en analizar las perspectivas sobre el fenómeno de la muerte para establecer mi propio concepto de esta realidad y plantear los argumentos básicos que definen el punto de arranque de mi trabajo con el fin de entender las futuras actividades sociales que de este hecho emanan.

Así que, el paso de la vida hacia la muerte es un acontecimiento que ha estado presente a lo largo de la existencia del ser humano y, para las personas que lo experimentan, es un suceso catártico que logra manifestarse a través de estados de expresión, abarcando lo tangible y lo intangible. No obstante, lo laberíntico del suceso abarca tal cantidad de caminos, como colores

en un prisma, que van desde su definición común² hasta su intriga académica³.

En ese sentido, me propuse conocer estos ideales básicos de la muerte a través de polos dados por varias tradiciones académicas, de las cuales no pretendo ser experto, pero sus perspectivas tienen utilidad para esta investigación. El primero de ellos las ciencias de la vida, y en específico la Biología, ya que de acuerdo con Klarsfeld y Revah (2002) son las primeras ideas que toman el estudio científico de la muerte⁴. Estas comienzan, con la comprensión de que la muerte es un regulador de la realidad y un componente equilibrador de organismos vivos. Lo anterior, se simplifica mediante la noción de un organismo vivo que va de lo general hacia lo particular junto con el factor de la duración⁵, es decir, que la vejez⁶ y las células⁷, son los responsables de los decesos. Enfatizando que, al día hoy, las células son el principal agente de la muerte biológica⁸. Por tanto, este campo centra su estudio sobre el progreso y temporalidad de la vida con el fin de comprender el papel de la singularidad humana y el envejecimiento.

Otra especialidad del saber compete al Derecho, ya que comunica un significado similar

² La muerte en su definición coloquial es: “Cesación o término de la vida” (RAE, 2021)

³ Comenzando por sus implicaciones biológicas básicas, pasando por consecuencias políticas y sociales de la comunidad, desembocando en aspectos filosóficos centrados en su reflexión.

⁴ Los autores mencionan que Carl von Linneo es el precedente directo, puesto que en su pensamiento refleja lo siguiente: “Todas las calamidades han sido instauradas por Dios por el bien supremo de los seres vivos en su conjunto, ya que hay que equilibrar nacimientos y muertes” (Carl von Linneo, 1778, citado en Hernández Arellano, 2006: 4)

⁵ Jean-Baptiste Lamarck “considera que un cuerpo vivo es un cuerpo limitado en su duración, organizado en sus partes, que posee lo que denominamos vida y que está sujeto necesariamente a perderla, o sea, a sufrir la muerte, que es el fin de su existencia. Sitúa la muerte directamente en el interior del ser vivo” (Lamarck, 1829, citado en Hernández Arellano, 2006: 4).

⁶ August Weismann agrega al envejecimiento como factor central en la muerte. “Hace una distinción entre causas externas e internas de muerte, señalando que con la edad ciertos cambios en los tejidos minan su funcionamiento y acaban por conducir directamente a lo que llamamos una muerte normal o bien conducen indirectamente a la muerte, al hacerlo incapaz de resistir ante influencias perjudiciales externas de poca importancia” (Weismann, 1829, citado en Hernández Arellano, 2006: 4).

⁷ Cada organismo cuenta con varios tipos de células que cumplen un ciclo de madurez (Klarsfeld y Revah, 2002) necesario para llegar a una muerte celular por necrosis (Degeneración de un tejido) o apoptosis (muerte celular programada) (Anaya Velázquez y Padilla Vaca, 2010) o de lo contrario en el cuerpo se generarían daños o mutaciones.

⁸ El ciclo de vida celular cumple un proceso que es necesario para la supervivencia. “Es una muerte al servicio de la vida, sobre todo en el desarrollo embrionario, el sistema nervioso o el sistema inmunitario” Klarsfeld y Revah, (2002: 16). Además, “la supervivencia incontrolada de una célula que debería haber muerto puede poner al organismo en peligro de muerte” (Klarsfeld y Revah, 2002: 35).

a las ciencias de la vida y comprende al ser humano como un activo de una colectividad que cumple con relaciones y compromisos sociales. Aquí, la muerte es un componente homogéneo a la ley que regula la normatividad social⁹, es decir, es un acto humano que controla su comportamiento con la finalidad de organizar a los vivos y muertos¹⁰. Pero, cada país regla su conducta, como México¹¹ y Argentina¹², por mencionar los casos que competen a la investigación. En ese sentido, el derecho mexicano centra su atención sobre los signos del cuerpo humano para considerar a un cadáver como tal y el argentino conserva un trato más íntimo y privado en los que permanecen vivos sobre los muertos, no obstante, en ambos casos son establecidos los argumentos necesarios para hablar del ámbito político de lo muerto, necesario en la reflexión de una correcta comunicación final de la muerte. Gracias a la Biología y al Derecho, se interpreta el aspecto tangible de la muerte, es decir, lo perceptible a primera impronta.

El tercer polo de entendimiento corresponde a las ciencias sociales y humanidades, tales como la Antropología, Filosofía, Ciencias de la Comunicación, disciplinas que, entre otras ramas, estudian las concepciones sociales, imaginarios sociales, etc. que los vivos construyen en torno a los muertos y la muerte¹³. El ser humano confronta a la muerte y es un primer impacto en su pensamiento que no le es posible desecharla, en consecuencia, no separa al hecho mortuorio de su vida presente, ya que forma parte de una reiteración constante e indiscutible en

⁹ En sintonía con Hernández Arrellano (2006: 5) “La ley es un sistema social creado por el hombre en un intento por regular racionalmente a la sociedad; todos los aspectos de la vida o de la muerte están afectados por la reglamentación legal”.

¹⁰ No obstante, es menester mencionar que cada territorio cuenta con su propia legislación y existe una reglamentación internacional que afecta el cambio de las leyes regionales y por ende el comportamiento de las sociedades. En ese sentido, las leyes locales derivan de los acuerdos internacionales.

¹¹ Con la Ley General de Salud, Art. 343, L.G.S./1987. 7 de febrero.

¹² Con la Ley sobre derechos del paciente, historia clínica y consentimiento informado, Art. 1, Ley 26742/2012, 24 de mayo.

¹³ Al momento de presenciar la muerte, el ser humano cambia porque “A partir de ese momento, la carne se corrompe y el cuerpo completo se reduce a polvo” (Aguilar Moreno, 2002: 16) lo que le provoca que en las personas se energice su actividad corporal en busca de una respuesta comunicativa que resuelva ese evento.

su vida individual y en su espectro social¹⁴. El acto de observar a un difunto inicia una serie de acontecimientos que despiertan en la mentalidad humana consecuencias *a posteriori* para sus congéneres que, a su vez, transforman su quehacer en la comunidad¹⁵.

En ese sentido, la muerte convive con el ser humano y esta se envuelve en su existencia llevándolo a ser consciente de su presencia de modo que crea tal impacto en su pensamiento que lo obliga a cambiar, por completo, el paso de su historia¹⁶. A la par, manifiesta directrices que tratan de prolongar su aparición futura, y de igual manera constituye reglas que agrupan a su sociedad hacia comportamientos específicos en el presente. Dichas prácticas moldean su pensamiento y como si se tratara de una película, se crea una ilusión visual en su mente, sobre la existencia de su ser en los aposentos de una muerte figurativa. Una *proto-imagen*¹⁷ proyectada en su cabeza sobre la creencia de la prolongación de su consciencia más allá de la vida¹⁸. Con lo anterior en consideración, esto es el reflejo de una profunda psique colectiva que nace a partir

¹⁴ Significado en la voz de Herrera Moreno (2007: 1) como: “La vida y la muerte son una dualidad inseparable; la vida lleva de manera implícita a la muerte; forma parte de ella”.

¹⁵ Para los vivos, la muerte “no es sólo un hecho que acaece inevitablemente en el orden necesario de los procesos naturales, sino una posibilidad siempre presente y conexas con todas las otras posibilidades de la vida” (Málishév Krasnova, 2003: 52). Baja la idea de precisar este punto este punto,

¹⁶ Desde una perspectiva individual, un humano al ver a otro muerto lo lleva a crear acciones de importancia que repite en la historia. Sobre este punto, Edgar Morin (2003: 9) menciona que la muerte “introduce entre el hombre y animal una ruptura más sorprendente aún que el utensilio, el cerebro o el lenguaje”. Además, “El corazón del sabio prehistoriador o antropólogo se acelera al descubrir que los hombres de Neanderthal «no eran brutos como se ha dicho. Dieron sepultura a sus muertos.» [...] El hombre de Neanderthal no solo enterraba a sus muertos, sino que, en ocasiones, los reunía en un mismo lugar” (Morin, 2003: 21). La conciencia sobre la muerte está, incluso, en homínidos anteriores a los Homo Sapiens. Málishév Krasnova (2003: 51) señala que “Quizá el hombre se convirtió en hombre desde el momento en que empezó a enterrar los cadáveres de sus congéneres, inventó el ritual funerario y elaboró las creencias en la supervivencia o en la resurrección en el más allá de los fallecidos”.

¹⁷ Al respecto, Edgar Morin (2003: 24) advierte que “La muerte es, pues, a primera vista, una especie de vida que prolonga, de una forma u otra, la vida individual. Según esta perspectiva, la muerte no es una «idea», sino antes bien una «imagen»”. Por ellos, la imagen le crea una ilusión debido a su capacidad de transmitir información. Más adelante, en el capítulo tres de la presente tesis, argumento a detalle la noción de la imagen como forma de conocimiento.

¹⁸ James Frazer (Frazer 1935, en Roth, 1935: 548) lo señala como una actividad atemporal en las personas “Les hommes en général croient que leur existence consciente ne prend pas fin avec la mort, mais qu’elle subsiste pendant une durée indéterminée ou infinie après que la frêle enveloppe corporelle qui l’avait logée un moment a été réduite en poussière [Los hombres en general creen que su existencia consciente no termina con la muerte, sino que continúa por un tiempo indefinido o infinito después de que la frágil envoltura corporal que una vez la alojó, se haya reducido a polvo (traducción del autor)]”.

de observar la muerte y que se manifiesta en los cultos mortuorios de la humanidad¹⁹ que tratan de resolver su sentir²⁰.

La perspectiva antropológica apoya a la presente a la investigación para el análisis del aspecto intangible de la muerte, que abarca elementos más allá de la observación de los cadáveres. Lo intangible representa relaciones sociales y visuales que nacen de la permanente noción de su presencia (la idea mental de la muerte) y que su significación no termina con la advertencia súbita de los componentes biológicos, sino que trasmuta hacia las esferas de la interacción humana. Es en este lugar donde la reinterpretación del hecho mortuario cobra sentido, puesto que es en un pacto implícito entre los vivos, los muertos y su grupo (donde están los cadáveres y las personas por igual) con la finalidad de apaciguar, principalmente, el miedo y el efímero tiempo de su existencia.

Y como cuarto polo de conocimiento, realicé un breve recorrido temporal con el fin de encontrar los conceptos principales que derivan de las principales actitudes cotidianas en las culturas del mundo occidental sobre la representación del hecho mortuario, en otras palabras, indagué sobre las principales representaciones históricas de lo mortuario para encontrar los signos recurrentes de la cultura de la muerte y que desarrollan un hábitat propio.

El pensamiento constante de los aspectos de la muerte (lo tangible e intangible) en el ser humano hace que se cuestione su constitución al interior de sus sociedades, lo que lo obliga a realizar trabajos con el fin de comunicar sus inquietudes. Por ello, en la necesidad de responder

¹⁹ Si bien, gran parte de las actitudes ante la muerte parten del hecho común de observar a los cadáveres, cada pueblo “adquiere características distintas según las creencias y las culturas de quienes lo practican” (Aguilar Moreno (2002: 16).

²⁰ Aquí, resulta interesante reflexionar sobre el miedo como el detonante principal en el humano “It is often stated by anthropologists that the dominant feeling of the survivors is that of horror at the corpse and of fear of the ghost [Los antropólogos afirman a menudo que el sentimiento dominante de los supervivientes es el de horror ante el cadáver y el miedo al fantasma (traducción del autor)]” (Malinowski, 2004: 19). No obstante, como bien señala Malinowsky (2004) esto es más complejo y si bien el miedo es un sentimiento primigenio, cada sociedad responde diferente.

a sus propias preguntas fabrica elementos en común que trata de hacer perdurar en el tiempo. De esta manera crea un culto a los muertos “cotidiano”, ya que se encuentra a la par de la racionalización de su existencia como elemento reiterativo, esto en la mayoría de las culturas de la historia²¹. El ser humano busca preservar el recuerdo de los difuntos a través de lugares concretos que sirvan para el depósito de los cuerpos sin vida. En ese sentido, nace la idea de designar sitios de entierro específicos por la sensación atemorizante de observar un cuerpo inerte en la intemperie, ya que provoca un ímpetu de valor para con sus iguales²². Además, combate contra su preocupación por la salud o la aparición de posibles actos morbosos y con el fin último de superar la vorágine de sensaciones que le deja.

Los grupos sociales crean *espacios mortuorios*²³, lugares en los cuales, paradójicamente, suceden las vivencias de las relaciones que guardan los cuerpos inertes con los vivos y que, como un acto que debe permanecer oculto, deben encontrarse alejados de las actividades cotidianas²⁴, asimismo, donde las tareas físicas e imaginarias cobran sentido²⁵. Dentro de los

²¹ Los primeros descubrimientos son las excavaciones arqueológicas de sepulturas en Asia y Europa que, “nos refieren a la existencia de un sentimiento religioso que se encuentra evidentemente desde épocas prehistóricas, así como una clara preocupación por el individuo después de muerto” (Aguilar Moreno, 2002: 17).

²² Becker (2004: 23) menciona que este “heroísmo” es llamado, principalmente, por sus miedos. “Here we introduce directly one of the great rediscoveries of modern thought: that of all things that move man, one of the principal ones is his terror of death [Aquí, introducimos directamente uno de los grandes redescubrimientos del pensamiento moderno: que de todas las cosas que mueven al hombre, una de las principales es su terror a la muerte (traducción del autor)]”. Puesto que no hay en la escala de respuesta humana un suceso mayor que mueva de tal modo los pensamientos y las acciones humanas como este, dado que desemboca del enfrentamiento hacia lo desconocido en lo más profundo de su ser.

²³ Las características para señalar a un *espacio mortuario* como tal parten de la teorización de un hábitat cultural, los signos de los *no-lugares* y los elementos propios del uso del espacio. Mismos conceptos que discuto en el capítulo tres de la presente tesis.

²⁴ Esto es visible desde el período neolítico por las cuevas donde habitan y enterraban cuerpos. “Las cuevas se utilizaban como hogar-templo-sepultura. Se puede decir que en el neolítico empezaron las costumbres funerarias, empleando grandes losas de piedra para las tumbas, utilizadas de dos formas distintas: se denominaban sepulcros de fosa cuando servían para marcar el lugar de las tumbas, y megalíticos cuando las cubrían” (Herrera Moreno, 2007: 7).

²⁵ Como lo es la incineración en la Edad de Bronce, puesto que las cenizas “se guardaban en urnas o en vasos de diferentes formas y tamaños (...) En ocasiones se conservaban en casa de los familiares o se agrupaban en amplios espacios llamados necrópolis” (Herrera Moreno, 2007: 7). A la par, la cultura egipcia es otra sociedad que ejemplifica este punto, dado que gran parte de su cultura se desarrolló en torno a la muerte y esta fue un pilar para su cultura. Esto, expresado en la momificación humana y animal (Mangado Alonso et al., 2011) o la monumentalidad de sus pirámides (Alzaga Ruiz en Martínez de la Torre et al., 2009).

territorios asignados para la muerte, el ser humano materializa su sentir y, con el pasar del tiempo, su expresión evoluciona hacia elementos físicos cada vez más elaborados²⁶. En ese sentido, al *espacio mortuario* le es agregado el conocimiento de la imagen como elemento que constituye una forma de expresión más a detalle de la muerte.

La asociación entre el espacio y la imagen se instaura como una simbiosis necesaria al momento de representar y explicar el paso de la vida a la muerte, tal cual lo muestra la evolución de los sitios de entierro y la incorporación de objetos con carácter artístico a los mismos²⁷. Dicha unión se complementa entre sí, al dotar de nuevos canales de emisión simbólica a los lugares de inhumación para comunicar el sentir sobre el cese de la vida y que lejos de terminar, esto se enraíza con más fuerza en la población y en la historia²⁸. En ese sentido, no es posible hablar de actitudes mortuorias sin considerar el espacio y la imagen como factores simbióticos y centrales en su práctica comunicativa. La imagen busca significar el poderío del presente para su recuerdo a futuro y el espacio entabla el lugar donde las relaciones se llevan a cabo.

Por esto, este vínculo (entre el espacio y la imagen) hace que la comunicación sobre la muerte se lleve a cabo, se inicia con la intención del emisor de entender su desesperanza al fin de su existencia, para después emitir información que habla sobre la figuración de sus emociones (ya sea poderío, miedo o recuerdo). En este punto me quiero detener para añadir que, el mensaje sobre la muerte, físicamente se construye por el lugar y por los visuales fúnebres. Son dos

²⁶ Pasa de simples entierros en lugares alejados a implementar objetos decorativos. Los griegos sirven para ejemplificar este punto. “Fueron ellos los que dieron a la estela un especial valor artístico, hasta ese momento desconocido; la trabajaron en piedra en forma vertical, donde ponían esculturas e inscripciones a la memoria de sus muertos” (Herrera Moreno, 2007: 8).

²⁷ Los etruscos lo clarifican, puesto que el uso de la imagen fue fundamental para el recuerdo de los difuntos al interior de cámaras mortuorias. “Estás grandes cámaras decoradas con pinturas encerraban hermosos sarcófagos con expresivas esculturas” (Herrera Moreno, 2007: 9).

²⁸ Con el pasar del tiempo, la construcción de grandes objetos y lugares fúnebres fue habitual, como el mausoleo de Augusto y la innovación que representaron sus elementos arquitectónicos y escultóricos. Segarra Lagunes (2017: 32) indica que el mausoleo “constituye un hito urbano indiscutible que integra, con otros grandes edificios como el Coliseo, las columnas Trajana y Antonina, las termas o los acueductos (...) el devenir de Roma a través de los siglos”.

expresiones necesarias que se complementan para funcionar y para divulgar lo pretendido. Aunque los medios cambien con el tiempo, no lo hacen sus canales que siguen anclados en la cultura y en la psique colectiva para explicar el fin de la existencia. En ese sentido, la unión de la información espacial y visual comunica elementos al receptor que hablan sobre posturas propensas a replicarse y sobre la firme posición de una sociedad hacia los personajes que sepulta, en otras palabras, los grupos imitan el pasado, pero deciden como contar su presente²⁹.

Cabe destacar que, dentro de la evolución de los hábitats mortuorios, sobresalen los mensajes que buscan replicar poderío sobre el propio ser humano mediante la construcción de monumentos en honor al recuerdo de seres de importancia³⁰. Como dice el dicho: la información es poder³¹. Sin embargo, no hay que olvidar que cada sociedad creó un estilo particular para expresar su sentir sobre la muerte³². Dicha evolución se corresponde con la transformación del pensamiento humano³³ donde grandes movimientos como el Siglo de Luces³⁴, impactan en su totalidad. Hoy en día, el espacio y la imagen mortuoria son descendientes de la idea con la que

²⁹ Herrera Moreno (2007: 10). lo expone de la siguiente manera “La costumbre hebrea de cavar sus sepulcros en la roca se extendió a través de Roma y se utilizó en Europa durante gran parte de la Edad Media (...) La iglesia católica influyó notablemente en la proliferación de estos monumentos funerarios, que fueron verdaderas obras de arte, y se colocaron en lugares especiales de las iglesias, llegando a ocupar capillas enteras”.

³⁰ En occidente, la comunicación de los monumentos funerarios de los católicos trató de posicionar a sus miembros de importancia por sobre los demás, ya que trataban de mostrar su poder erigiendo grandes iglesias sobre tumbas de personajes destacados, “como la basílica del Vaticano sobre la tumba de San Pedro y la catedral de Santiago de Compostela para albergar el cadáver del apóstol” (Herrera Moreno, 2007: 10).

³¹ En este mismo canal de información es pertinente recordar a las esculturas monumentales del Renacimiento que acompañan a las tumbas de los Medici, construidas por Miguel Ángel, así como las tumbas de los papas Urbano VIII y Alejandro VII en el Vaticano durante el Barroco (Herrera Moreno, 2007).

³² A pesar de que el siglo XIX se generalizó las inhumaciones en cementerios, siguen en existencia (s XXI) actitudes diversas como los “pueblos que abandonaban cadáveres en la selva o en la espesura (...) En algunos pueblos de África, Australia y América del Sur, el cadáver se incineraba o quemaba sobre una pira, y en ciertos pueblos de África, Asia y Australia se practicaba el descuartizamiento, seguido, en ocasiones, de ceremonias de canibalismo ritual” (Herrera Moreno, 2007: 10-11).

³³ Hasta finales del siglo XVIII, las imágenes y espacios de lo mortuario se mantienen similares en las culturas, no obstante, las ideas de la Ilustración sobre la salud pública modifica el trato a los muertos y, por ende, cambian los objetos y actitudes fúnebres, “se crearon leyes que promovieran nuevamente los cementerios en las inmediaciones de las ciudades, independientes de las iglesias y bajo la jurisdicción de las autoridades civiles, las que respetaron cualquier culto religioso” (Herrera Moreno, 2007: 10).

³⁴ Es gracias al Siglo de la Luces que cambiaron las actitudes ante la muerte y el ejemplo preciso de la anterior fue la proliferaron los cementerios a las afueras de las ciudades, mismos que tomaron de inspiración al cementerio parisino Père Lachaise (Gutiérrez Mendoza, 2015), misma inspiración que se mantiene hasta finales del siglo XX.

nació el cementerio *Père Lachaise* y es el modelo más esparcido de administrar la muerte en occidente, en el siglo XXI. Aunque con el avance de la tecnología, las formas de gestión adoptan nuevas ideas y materiales de acuerdo con los rituales de cada cultura³⁵.

A su vez, otro elemento por señalar es la base de los pensamientos que rigieron la expresión de la muerte en Latinoamérica, esto es: por un lado, un hábitat humano originario y propio en cada sociedad que sería influenciado por la información de su entorno³⁶, y por otro, las ideas posteriores a la conquista que los españoles impusieron³⁷. Sobre este punto, es pertinente traer las palabras de Bureau Roquet, (2006: 223):

Como es de esperarse, estas nuevas prácticas funerarias confrontarían culturalmente las diversas formas de tratamiento dadas a los cadáveres por los pueblos indígenas, tales como las cremaciones propiciatorias, enterramientos dentro de la vivienda, depósito del cuerpo en mantos acuíferos, abandono del mismo en el bosque (como hacían algunas culturas del norte), o incluso de antropofagia ritual. De igual manera se confrontaría y cancelaría la práctica de los sacrificios humanos.

En el desenlace de lo anterior se moldearon los ritos de la muerte en su actualidad³⁸ y se

³⁵ Prácticas cada vez más generalizadas, como la incineración de los cuerpos y su depósito en nichos cada vez más pequeños o su colocación en urnas biodegradables (Escobar Vera, 2020). Así como la fabricación de diseños a partir de la innovación en los materiales, como las urnas a base de fibra de coco (Llamas Flores, et al. 2019).

³⁶ De acuerdo con Sierra Ávila y Ruiz Sabido (2021: 16) “El ser humano manifiesta una relación entre los elementos naturales y la artificialidad, elementos que se rigen por procesos biológicos y la intervención del ser humano que trabaja con principios propios”. Es decir, su relación con la naturaleza. Y en el continente americano esto se expresó como “una relación entre los ciclos lunares, ciclo agrícola y ciclo de la vida del ser humano; los dos primeros, identificados por periodos de nacimiento, madurez, muerte y renovación” (Bonilla Palmeros, 2002: 4). Tal como los factores de *Mundo*, *Ser-Individuo* y *Sociedad* (Sierra Ávila y Ruiz Sabido, 2021: 22).

³⁷ Además, cabe aclarar que los antecedentes ideológicos se iniciaron en la Época Medieval (Ariès, 2000). Rodríguez Álvarez (2001: 48) recupera lo siguiente “los españoles empezaron a organizar su vida de acuerdo con sus creencias y costumbres. Pronto se empezaron a preocupar por tener lugares dignos de entierro; el sitio conveniente era la iglesia y su entorno, según del modelo cristiano”. Se modifica la arquitectura de la muerte.

³⁸ Bajo esta idea “se establece un portal que, aunque invisible es real, con el objetivo de acercar a los dos mundos e intercambiar experiencias espirituales. En este sentido vida y muerte son un mismo proceso en el que solo ocurre una transformación” (Aguilar Moreno, 2002: 16) en la actualidad, “la muerte es un punto de intersección entre lo terrenal y lo espiritual, lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado. Aunque estos elementos son comunes a otros ritos de paso, como el bautismo o el matrimonio, la diferencia radica en que el trance hacia la muerte se volvía la hora de la verdad” (Zárate Toscano, 2005: 294).

propagó su expresión arquitectónica³⁹ en gran parte del continente⁴⁰, y con una clara distinción sobre México⁴¹. Gracias a los argumentos de las ciencias referidas, expongo que la muerte debe observarse desde lo tangible e intangible, ya que provoca en el ser humano actitudes que buscan liberarlo de su aparición futura y mental. Lo que lo obliga a materializar la representación de sus emociones a través del uso de la imagen y de un espacio que comuniquen, en conjunto, su sentir sobre el hecho mortuario.

³⁹ Se modificó el espacio y se mandaron a realizar nuevos cementerios en la periferia de las distintas ciudades llamados cementerios extramuros, inspirados en la arquitectura y urbanismo del Père Lachaise.

⁴⁰ Gracias a la Ilustración, esto fue posible, ya que dicho movimiento en favor de las poblaciones numerosas y con una fuerte base mercantilista cobra fuerza en España y uno de sus manifiestos alude a la salud pública. Por lo tanto, se buscó una resolución desde la gestión pública (Jori García, 2012).

⁴¹ Los, ahora mexicanos, enfrentaron sus creencias en contra de la imposición de un pensamiento normado en lo *siniestro*. Lo *siniestro* proviene de *Unheimlich* (todo aquello desconocido que afecte lo familiar y produzca temor a revelar lo que debe permanecer oculto) (Freud citado en Trías, 2001). Con el tiempo, en México se creó tal sincretismo que sus expresiones posicionan al país como estandarte sobre la muerte. Como lo visto en el cementerio del Saucito en San Luis Potosí (Vázquez Salguero y Corral Bustos, 2017), el panteón de Belén en Guadalajara (Aguilar Moreno, 2002), el panteón Civil de Dolores en la CDMX (Herrera Moreno, 2002) o el panteón inglés en Hidalgo (Suárez Chávez, 2012), son dignos ejemplos de ellos.

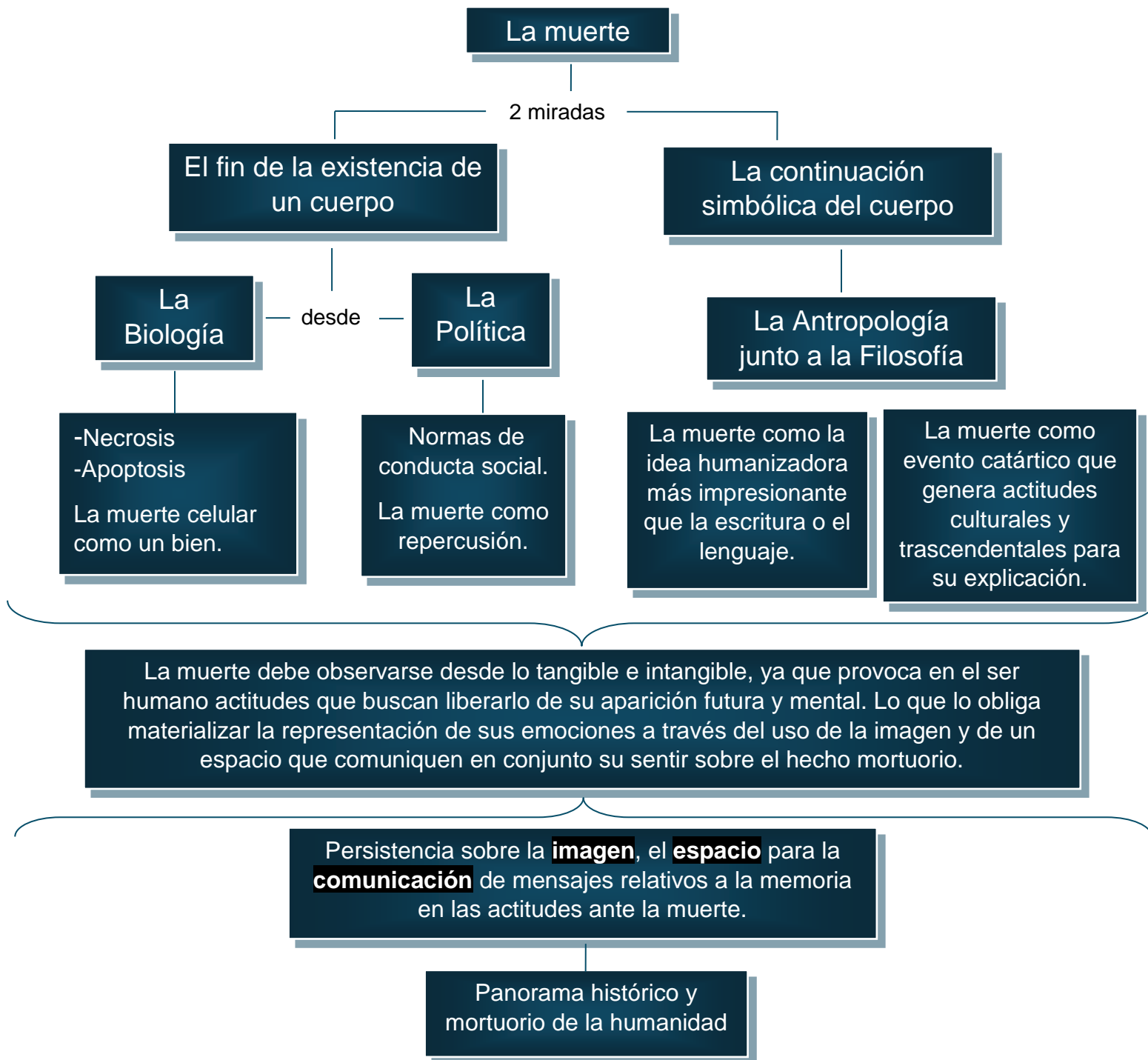


Figura 1. La interpretación de la muerte desde su aspecto tangible e intangible y la comprensión del nexo entre los conceptos de las disciplinas referidas en el apartado *El concepto de la muerte desde la academia*. Imagen del autor, 2023.

1.2 El cementerio y sus elementos constitutivos

Los cementerios son los lugares donde se resguardan los cadáveres de las personas y son los espacios más sobresalientes para representar la imagen y comunicación fúnebre, sin embargo, el diseño de los cementerios responde a una postura social, es decir, estos lugares son contruidos para el disfrute y desarrollo de los vivos no de los muertos. Ya que, por obvias razones, no expresan su pensar o sentir. Las personas abordan estos terrenos de acuerdo con sus posturas culturales y materializan su expresión a través de construcciones arquitectónicas que respondan a sus cuestionamientos ante la muerte. No obstante, hay que esclarecer su nomenclatura a partir del vocablo *koemeterium*, como un lugar donde se duerme o se reposa⁴².

Por su naturaleza habitable, los cementerios responden a un cuestionamiento arquitectónico⁴³. Esto, considerando la base de su postura centrada en dar respuesta a la necesidad humana de contar con un lugar acondicionado para su propio desarrollo haciendo uso de los objetos en el espacio (Plazola Cisneros, 1996) (Patteta, 1997). En ese sentido, los espacios de la muerte priorizan la comunicación de lo fúnebre entre los individuos, los objetos y su arquitectura. Empero, secundariamente argumentan la pragmacidad humana de su construcción⁴⁴. En ese sentido, los lugares amurallados para las inhumaciones pierden por

⁴² Gracias a Brenes Tencio (2012: 71) es posible hilar esta relación de ideas, es decir, el reposo, el descanso y los cementerios. “El vocablo cementerio proviene del latín tardío “koemeterium” que, a su vez, proviene del griego “koemeterium”, que significa “dormitorio”, derivado de “koimao”, “me acuesto”. Esta palabra fue introducida por los cristianos, con la esperanza en la vida eterna. De ahí la creencia aquella de que los muertos están “descansando en paz” a la espera de la resurrección. Pero esta no es más que una verdad a medias, pues, el cementerio es, de hecho, un espacio para uso de los vivos y sus rituales fúnebres”.

⁴³ Esto por la cuestión de la habitabilidad de los espacios de la muerte. El estudio de los cementerios en la arquitectura es un tema establecido (Bohigas Guardiola, 1973, citado en Gutiérrez Viñuales 2014). Mismos que reflexionan sobre el ser humano y su manera de abordar los territorios.

⁴⁴ Para la arquitectura, cementerio es el “Terreno descubierto, pero cerrado por una muralla, destinado a recibir cadáveres. [y como] Servicio público o privado cuyo funcionamiento, conservación y operación depende de los servicios de inhumación, exhumación, reinhumación, cremación de cadáveres y restos humanos áridos” (Plazola Cisneros, 1996: 70) Y “El espacio para los muertos se conforma en la imaginación como expresión de una idea y se materializa empleando elementos arquitectónicos y materiales [...] El cementerio, por lo tanto, es un espacio

completo su significado si se les aleja el componente de lo humano, en otras palabras, no pueden ser descifrados sin contemplar a las personas, ya que son ellas las que nutren el espacio mortuorio de manera tangible e intangible.

Las personas necesitan de los cementerios para llevar a cabo sus “vivencias mortuorias”, es decir, hace falta un espacio en concreto donde las actitudes humanas que provoca el tema de la muerte se lleven a cabo. Los cementerios deben de contar con objetos que cumplan la función comunicativa de estas expresiones y, en ese sentido, existe un componente humano que personifica a los espacios y materiales que rodean a los cadáveres y los convierte en lugares sagrados⁴⁵. Son proyecciones humanas que atribuyen cualidades propias del ser a los objetos inanimados, como la figura del Golem en la leyenda judía donde a través de mensajes cargados de emotividad cobra vida el coloso de piedra.

El cementerio es el hábitat humano donde los individuos materializan sus emociones en objetos volumétricos y que cuenta con una fuerte carga espiritual, ya que existe una necesidad de compartir y proyectar con los miembros del grupo la proyección de la mente individual⁴⁶. Lo *numinoso*⁴⁷ de estos espacios, los dota de características permanentes de misterio, de

abstracto dedicado al ser que muere y un espacio concreto para los vivos, en donde su diseño representa solemnidad” (Plazola Cisneros, 1996: 70).

⁴⁵ Medina Cano (2014: 118) habla de esto como *espacios de frontera*: “Son espacios de frontera entre la vida, la muerte, y la posibilidad de renacer a otra existencia; entre el principio, el fin del cuerpo, y una nueva forma de ser. Son la puerta a otra dimensión que trasciende la materialidad de la carne” [Y, además] “De un lado desempeñan una función social muy importante: recoger higiénicamente los cuerpos, los huesos y las cenizas de las personas fallecidas, y controlar todo lo que se derive de este proceso [...] De otro, son espacios revestidos de un carácter sagrado, mágico o numinoso En las culturas más tradicionales son “camposantos”, son espacios consagrados al culto divino, son lugares donde el hombre urbano siente la cercanía de lo sobrenatural, la presencia de un orden que trasciende el plano material, de un más allá que desconoce” (Medina Cano, 2014: 118).

⁴⁶ Trayendo la voz de Kolbuszewski (Kolbuszewski, 1995, citado en Quezada González, 2017: 31), él habla de los cementerios como “un cierto espacio del espacio delimitado por ciertas resoluciones formuladas a priori, según las cuales se llevarán a cabo prácticas funerarias coherentes con las necesidades religiosas, étnicas, culturales (que son usuales) y otras fácilmente definidas por una comunidad determinada”.

⁴⁷ En sintonía con el pensamiento de Rudolf Otto (1998) lo *numinoso* responde a una categoría particular de las personas ante lo divino, es decir, una sensación humana de recepción que es inaccesible mediante la razón. Es decir, información que revela lo que debería permanecer oculto.

tremendidad, de majestuosidad y de energía (Rudolf Otto, 1998), no obstante, no aleja a sus visitantes actuales y futuros y posiciona en ellos una fuerte fascinación. En ese sentido, es el espacio donde lo *heimilch* y lo *unheimlich* ⁴⁸ (Freud citado en Trías, 2001) cobra sentido.

La consecuencia de entender la muerte lleva a los individuos a crear lugares sagrados para la acumulación de cadáveres, siendo el cementerio el lugar idóneo para protegerse de la dispersión de enfermedades, además de acumular cadáveres y resguardar la memoria y el encanto de los fallecidos (Medina Cano, 2014)⁴⁹. Los objetos masivos pétreos, tanto desde su interpretación tangible como intangible, son los responsables de formar un portal que ayuda y que contribuye a moldear los futuros pasos de la sociedad, mediante la memoria y el olvido.

Aunque para precisar estos puntos, es necesario clarificar el uso correcto de una categoría que englobe lo anterior, puesto que existen otros términos que comparten aspectos similares, a la vez que presentan disimilitudes, al momento de hablar de un hábitat y *espacio mortuario* en específico. La palabra “panteón”⁵⁰ indica un lugar en donde se encuentran uno o más cadáveres, pero no señala un perímetro exterior, es decir, los panteones son los lugares al interior de los monumentos para llevar a cabo las inhumaciones a diferencia de los cementerios que tienen que estar delimitados por una muralla⁵¹. También el concepto de “necrópolis”⁵², alude a un espacio en donde se encuentran una gran cantidad de cadáveres y objetos funerarios,

⁴⁸ De acuerdo con Eugenio Trías (Trías, 2001), los cementerios son espacios que evocan lo *siniestro*, en otras palabras, en donde lo *heimilch* (hogareño) y lo *unheimlich* (lo “no” hogareño) pelean entre sí, siendo la consecuencia de su conflicto, lo *siniestro*. Dado que, en la mente se despiertan ambas sensaciones.

⁴⁹ En el s. XX y XXI el cementerio es donde la comunidad valida las practicas funerarias y cobra consciencia de la desolación del fallecer. Rosa Catullo y Rosa Sempé, (2016: 43) mencionan que esto es “por el sólo hecho de trasponer su portal de acceso; porque en él se encuentran los monumentos característicos de la muerte”.

⁵⁰ Que proviene de “Del latín Pantheón, del griego Pantheiōn, (templo de los dioses) [y actualmente significa]. Monumento funerario edificado para enterrar a varias personas” (Plazola Cisneros, 1996: 81).

⁵¹ Hay que aclarar que en México es indistinto el uso de estos términos. Aunque para otros países panteón significa un monumento funerario por sí mismo (Mercado Limones y Serna Cerrillo, 2006, citados en Martínez Ramos, 2009: 7).

⁵² Que proviene “Del gr. νεκρόπολις nekropolis 'ciudad de los muertos'. Cementerio de gran extensión en que abundan los monumentos fúnebres” (RAE, 2021).

aunque no necesariamente están delimitados por una frontera tangible y, además, estos adquieren características propias de una ciudad⁵³. En otras palabras, el factor central de una *necrópolis* es su configuración similar a la de una ciudad.

Las palabras *panteón* y *necrópolis* comparten características, como la acumulación de cadáveres o el uso de la memoria, con el termino *cementerio*. Sin embargo, el termino *cementerio* es la voz adecuada para hablar de estos territorios, ya que emplea la noción de un “ciudad propia” de la *necrópolis* y la instrucción de funcionar como templo para albergar los objetos de la memoria correspondiente al *panteón*. Además, indica las particularidades físicas con las cuales debe de cumplir el lugar para posicionarlo como referente en la psique social, tales como su espacio amurallado y su diseño arquitectónico y escultórico. En ese sentido, los cementerios son los espacios físicamente cerrados y configurados por los vivos, donde coexisten restos humanos, objetos y monumentos característicos de la muerte.

1.2.1 Tipología de los cementerios⁵⁴ en los siglos XX y XXI

En la actualidad, existen varios modelos constructivos para los cementerios. Cada uno de ellos responde a consecuencias distintivas del sentimiento hacia la muerte. Estos nacen de la planeación diligente de preservar la salud en los grandes núcleos urbanos. En consecuencia, el modelo más imitado es el que se ubican en las inmediaciones de las ciudades, es decir,

⁵³ Es decir, una *metrópolis* en la *necrópolis* “Cuando se ingresa al cementerio monumental se pasa de una ciudad a otra ciudad, de la ciudad de los vivos a una “necrópolis”, que refleja en su diseño a la ciudad que le rodea y de la que forma parte [...] “en la ciudad de los muertos, a diferencia de la ciudad de los vivos, cada edificio, cada casa no es en sí un espacio para morar, una “máquina de habitar” sino un monumento, un espacio o una construcción para recordar, y por esta razón el territorio en el que se asientan no es un ciudad que se rehace vitalmente todos los días, que modifica su rostro con el ir y venir de las gentes, es una ciudad “monumental”, una ciudad de la “memoria” que busca perdurar en el tiempo” (Medina Cano, 2014: 121-122).

⁵⁴ Debido a la gran cantidad de estos espacios, únicamente analizo los casos ejemplares que permiten una generalización aceptable.

extramuros alejados de las personas⁵⁵. A propósito de lo anterior Medina Cano señala su devenir histórico:

Por la contaminación producida por las fábricas de la primera Revolución Industrial, la insalubridad generada por el hacinamiento en las barriadas obreras, y las condiciones antihigiénicas de los cementerios en las iglesias (la descomposición de los cuerpos, los miasmas que de ellos se desprendían -el humo de las velas y la fragancia del incienso no llegaban a disimular el hedor que producían los cadáveres en descomposición depositados en tierra bajo las losas de los templos- y la falta de asepsia que acompañaba la exhumación de los cadáveres crearon en las iglesias y las ciudades un ambiente que facilitaba la propagación de enfermedades o la multiplicación de epidemias), la autoridades recomendaron construir los cementerios “extra ecclesiam”, en las afueras del casco urbano, en el campo, más allá de la periferia, en áreas abiertas y bien ventiladas, con trazas regulares y plantadas de vegetación (que ayudaran a la aireación), y alejados del conjunto de la vida y la dinámica de las urbes, de los centros de influencia y del espacio habitado por las comunidades y del flujo de personas. Además para mantener el vínculo con la iglesia y por economía se recomendaba construirlos cerca de las ermitas para que estas les sirvieran de capilla (2014: 119).

Gracias a las cuestiones de la salud, se modifican gran parte de los espacios de la muerte y se moldea una nueva concepción referente a un terreno con particularidades alejadas que cumple con señalamientos específicos para su edificación. Estos son los siguientes:

- Están erigidos, generalmente, sobre un terreno elevado y delimitados por una muralla en cada uno de sus lados.
- Su ubicación está en las inmediaciones de los principales núcleos urbanos.
- Su construcción parte desde cero, es decir, en lugares donde no existían alguna actividad humana previa.

⁵⁵ Durante el siglo XIX, las nociones entorno a la salud pública y las cuestiones sanitarios cobran mayor relevancia e inician los mandatos para mejorarlas al interior de las ciudades. Se consideraba a las inhumaciones como focos de infección, ya que, estas eran realizadas en las iglesias donde los pocos espacios para ello colapsaban entre los cadáveres, y en la mente de las personas a cargo del poder, se generaliza la idea de que mejorar la vida es equivalente a mejorar su economía.

- Cuentan con una intencionalidad de uso ambientalista e higienista como, por ejemplo; el trazado de sus calles, la posición de sus tumbas, el emplazamiento de los árboles.
- Además, los objetos en su interior siguen el mismo patrón escultórico que se destaca por la espectacularidad y la monumentalidad de sus tumbas.

Las particularidades de este tipo de cementerio nacen del diseño de un *parque-cementerio* en París que, bajo los principios de la Ilustración, tenía por intención mezclar la naturaleza con la *necrópolis*. Mismo que sería de réplica en el mundo⁵⁶. No obstante, el modelo propiciado en el *Siglo de las Luces* no quedó inmutable, evolucionó a causa de los movimientos sociales del siglo XX (como los conflictos bélicos entre países a causa de las guerras mundiales) y, en consecuencia, se modificaron sus particularidades constructivas⁵⁷.

Es comprensible que cambiaran con el tiempo, ya que los sucesos catárticos modifican la mente humana y esta resignifica conceptos con la finalidad de sanar su propio sentir. La guerra crea la idea de asignar un espacio para los muertos, sean agentes reconocibles o no, donde se reconozca su esfuerzo y se eduque a las generaciones futuras. Es decir, que propicie el recuerdo del dolor y no provoque indiferencia hacia el sufrimiento, aspectos diferentes entre sí. Este nuevo tipo de sistema de construcción se le denomina *cementerio paisajista*⁵⁸ y se formulan

⁵⁶ Este diseño el precursor de los grandes cementerios. Actualmente puede encontrarse su herencia en el cementerio Père Lachaise en París Francia (Gutiérrez Mendoza, 2015), el cementerio de la Recoleta en Buenos Aires Argentina (Fernández et al., 2013), el Museo Panteón de San Fernando en la CDMX México (Ceja Pérez, 2008), el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena en Madrid España (Saguar Quer, 1989), el cementerio central de Bogotá Colombia (Calvo Isaza, 1998) o el cementerio Staglieno en Génova Italia.

⁵⁷ Plazola Cisneros (1996: 78) menciona que “En este siglo los cementerios se modernizaron; se cambió el concepto general con el advenimiento de las guerras [...]. Por la gran demanda de tumbas, se destinaron grandes extensiones de tierra para depositar a los caídos en la guerra”.

⁵⁸ Este estilo prolifera “en las diferentes ciudades alemanas, francesas, italianas y estadounidense, que buscan hacer más agradable el espacio; desaparecen los monumentos funerarios para dar paso a los jardines y parques” (Plazola Cisneros, 1996: 79). Por ejemplo, el cementerio Skogskyrkogården en Estocolmo, Suecia (Plazola Cisneros, 1996),

bajo las siguientes características:

- Su modelo parte de la idea conceptual de un *parque-cementerio*.
- Se prioriza un diseño constructivo que, de manera orgánica, estructure y mezcle los elementos propios de la naturaleza y la obra humana.
- No existe una frontera limitante entre los espacios naturales, como en el caso de los cementerios *extramuros*, ya que se busca evitar el dolor de la muerte.
- Sus tumbas son sencillas y homogéneas, enfatizando la memoria colectiva sobre la individual.

Por otro lado, los seres humanos conviven con otros cementerios que han perdido su función principal respecto a las inhumaciones y la esencia de su memoria disminuye con el tiempo. Dando lugar a otros significados dentro del mismo terreno, como objetos de recreación y esparcimiento en donde la ciudad absorbe al recinto y modifica su habitar, esto a la par de los huesos. Se brinda una nueva vitalidad, pero peligra su estatus monumental. En el siglo XXI, los diseños arquitectónicos de los cementerios mencionados siguen frecuentes, aunque se ha dado paso a nuevas ideas como los cementerios verticales.

1.2.2 El interior de un cementerio

Los cementerios son los espacios sagrados para comunicar las sensaciones que produce la muerte en los vivos, y los monumentos⁵⁹ de su interior son los mensajes que se construyen

los cementerios de la IIGM en Normandía, EE.UU. (Vázquez Gutiérrez, 2021). O, en oriente, en el cementerio japonés de Sandakan en Malasia.

⁵⁹ De acuerdo Plazola Cisneros, (1996: 81) “Los monumentos fúnebres derivan del latín *monumentum* que se refiere a toda obra pública patente, como estatua, inscripción o sepulcro, erigida en memoria de una acción heroica o hecho memorable”. En el capítulo dos (pág. 57) profundizo sobre este tema.

para decodificar los pensamientos de la sociedad con la finalidad de ser transmitidos a futuro⁶⁰. Su función es divulgar el conocimiento, pero sobre todo enseñar los procesos constructivos, tanto de mente como de arquitectura, de una sociedad en específico. Por lo tanto, los grandes objetos funerarios están centrados en transmitir la información del pasado hacia el futuro, mediante la memoria, la estética y sus personajes históricos⁶¹.

Los monumentos funerarios moldean el aspecto más íntimo de los cementerios, y lo que comunican hacia los espectadores se emite desde dos canales. El primero externo, que refiere a la intencionalidad y originalidad de su edificación, en base a el uso de adornos, colores y las inscripciones que exaltan datos determinados del difunto. Y el segundo interno, que señala una narrativa en concreto basada en los valores y creencias de una comunidad, desde su aspecto religioso hasta cultural y su afinidad hacia modelos artísticos específicos, lo no visible a simple vista.

Su primer núcleo de información proviene de la impresión que deja en el ojo del espectador, mediante su tipología y forma⁶², ya que son estas consideraciones las causantes de una clasificación en la mente, tal cual lo hace el minimalismo en la abstracción de figuras sencillas.

En ese sentido, Ethel Herrera Moreno (2019: 339-358) a lo largo de su trabajo basado en los cementerios como objeto de estudio, ha desarrollado una clasificación preponderante de

⁶⁰ Ejemplo preciso en la tumba Victor Noir en Père-Lachaise que se destaca por el tipo de construcción. Al respecto Lourie (Lourie, 2003, citado en Emelyanova-Griva, 2010: 90-91) menciona que “Un monument dans une ville a plusieurs fonctions, Avant tout [p. 90] une fonction de transmission de la memoire culturelle et historique. Mais en realite cette fonction n'est pas unique et meme pas principale pour un monument [Un monumento en una ciudad tiene varias funciones, sobre todo una función de transmisión de la memoria cultural e histórica. Pero en realidad esta función no es única y ni siquiera principal para un monumento]”. Memoria ligada a la fertilidad en la imagen de Victor Noir.

⁶¹ Esto, revela la conjugación intangible de los monumentos, ya que son las manifestaciones humanas de su sentir ante la muerte y que caracterizan la génesis y el porqué de los monumentos fúnebres.

⁶² Tipología: “como la manera de ordenar de una forma sencilla y sistemática elementos con características similares” (Herrera Moreno, 2019: 338). Y forma como “sinónimo de figura, conformación, configuración, estructura y modelo” (Herrera Moreno, 2019: 339).

los monumentos fúnebres. Misma que está dividida en seis puntos principales y puede desarrollarse de la siguiente manera⁶³:

1. *Elementos horizontales*. Se componen de uno o más elementos horizontales:

1. A. *Sardinell*. “Son aquellos que sólo se componen de un sardinell o murete que sirve de límite y que en su centro puede tener tierra, pasto o algún tipo de planta. El sardinell generalmente es de tabique aparente, aunque algunas veces se encuentra aplanado. También hay de granito, cantería, recinto y mármol. En ocasiones están enrejados y a veces llegan a tener algún elemento vertical a manera de cabecera e inclusive, contar con una base.” (Herrera Moreno, 2005: 111)

1. B. *Tumba horizontal*. Se denomina así al elemento horizontal, de acuerdo con su significado: “Obra construida para dar sepultura a una persona. Armazón en forma de ataúd, que se coloca sobre el túmulo o en el suelo, para la celebración de las honras del difunto” (Doporto, 1950 citado en Herrera Moreno, 2019: 341).

1.B.1. *Sencilla*. Cuando es una simple tumba. Las hay de cantería, mármol y granito, principalmente. Algunas son escalonadas y el cuerpo bajo puede ser una base o plataforma y, en ocasiones, la tapa también puede ser escalonada. Hay de diferentes espesores y algunas se encuentran enrejadas.

1.B.2 *Compuesta*. Tumbas que tienen dos o más elementos horizontales.

1.B.2a. *Compuestas-combinadas*. Cuando tiene dos o más elementos horizontales y están con un elemento vertical.

1.C. *Plataforma*. Tienen mayor dimensión que las tumbas, ocupan dos o más lotes y generalmente son cuadradas, aunque también las hay rectangulares. En ellas hay espacio para más de un enterramiento. La mayoría tiene una cripta subterránea y se accede a ella por puertas al frente, atrás o arriba. Es importante señalar que las plataformas junto con las capillas son los monumentos funerarios familiares.

1.C.1. *Sencilla*.

1.C.2. *Compuesta*. Plataformas formadas por dos elementos horizontales: la plataforma propiamente dicha y la tumba horizontal.

2. *Elementos verticales*. Son las partes verticales de los monumentos. Algunos son de tabique y otros de concreto reforzado con varillas y recubiertas, por lo general de cantería, mármol o granito.

⁶³ En la parte final del trabajo de investigación, se ejemplifican los puntos más importantes con las ilustraciones correspondientes (pág. 354).

2.A. *Cipos*. Tienen varias definiciones, como pilastra o trozo de columna, pedestal moldurado o piedra cuadrangular que se erigía en la Antigüedad clásica en memoria de una persona difunta; columna funeraria de pequeña dimensión; pilastra destinada a recibir inscripciones conmemorativas. También se denominan así ciertos pedestales decorados con motivos escultóricos.

2.B. *Estela*. En la antigüedad se designaba de esta forma a los monumentos piedras monolíticas colocadas verticalmente, cuyas inscripciones estaban destinadas a conservar el recuerdo de los hechos históricos. Las encontramos solas, como cabeceras y sobre plataformas.

2.C. *Edículo*. “Forma típica medieval derivada de la tumba tipo templete exento y exterior; posteriormente (durante el periodo gótico) pasó a construirse en el interior de iglesias o capillas, perdiendo su autonomía inicial y acentuando su carácter escultórico. Finalmente, en el Renacimiento, se adosó a la pared, convirtiéndose en una estructura destinada a acoger esculturas y circundada por enmarcamientos arquitectónicos que determinaban una hornacina o un baldaquino. Es un edificio pequeño, como la reducción de un monumento o santuario, que se conforma de frontón, entablamento y dos columnas pilastras, muy comunes en las iglesias para colocar santos” (Herrera Moreno, 2005: 115)

2.C.1. *Edículo nicho*. Cuando es como nicho.

2.C.2. *Edículo templete*. Cuando es como templete.

2.D. *Templete*. Cuando es un[a] construcción aislada o armazón constituida por columnas y un techo, generalmente de gran tamaño y que en ocasiones alberga un monumento funerario de otra tipología.

2.E. *Otro*.

3. *Elementos combinados*. Son aquellos monumentos que tienen un elemento horizontal y otro u otros verticales, generalmente ubicados hacia la cabecera; sin embargo, hay muchos ejemplos en los que se encuentran al centro.

3.A. *Sardinela con cabecera*.

3.B. *Tumba con cabecera*.

3.C. *Plataforma con cabecera*.

4. *Capilla funeraria*. Se denomina así a los monumentos que tienen una construcción con un espacio interior. Por lo común tienen otro espacio subterráneo llamado *cripta*, donde hay lugar para varios cadáveres. Las que no tienen cripta fueron hechas para un solo enterramiento y la capilla se encuentra arriba de él. Hay otro tipo que no tiene cripta, pero que bajo la capilla tiene un encortinado para dos o tres enterramientos, que se introducen por la parte frontal de la capilla,

donde se hace una excavación para colocar los ataúdes. [...] Hay ciertas excepciones en las que la capilla funeraria ocupa varios lotes, pero que no tiene cripta, de lo cual se deduce que sólo fue para el enterramiento de una persona.

5. *Construcción vertical aislada*. Son edificaciones aisladas para gavetas o nichos.

5.A. *Construcción vertical aislada para gavetas (antigua)*. Son construcciones verticales de gran altura, que ocupan más de un lote y tienen espacio para colocar gavetas. Pueden ser dos, cuatro, cinco o seis gavetas.

5.B. *Construcción vertical aislada para gavetas y nichos (reciente creación)*.

6. *Nichos en muro*. Son espacios que se encuentran dentro de los muros, que pueden ser de mayor profundidad, para gavetas, o de menor tamaño, para cenizas o restos áridos.

6.A. *Nichos en muro para gavetas y restos (antiguos)*. Son nichos para gavetas y restos en muro claustral generalmente con galerías porticadas.

6.B. *Nichos en muro para cenizas (reciente creación)*. [Son nichos para cenizas en torno a los recientes espacios para las inhumaciones]

A la par de Herrera Moreno, retomo la nomenclatura expuesta por Plazola Cisneros (1996: 97-98) para designar correctamente a cada uno de los objetos de lo mortuario. Los objetos funerarios se clasifican en dos grupos. Los primeros de uso común y simplista que cuentan con variantes mínimas. Y los segundos, elementos constructivos volumétricos que se destacan por su carácter arquitectónico y escultórico:

Placas. Monumento bidimensional, que lleva información escrita.

- a) Placa sobre el suelo
- b) Placa con base colocada sobre el suelo
- c) Placa colocada sobre un muro

Lápidas. Monumento bidimensional que presenta forma e información inscrita así como algún detalle, signo, símbolo o decoración. Se colocan perpendicularmente al terreno existente.

- a) Sin base
- b) Con base

Plancha. Monumento que consta de una base que ocupa toda el área de la fosa y una de menor tamaño; lleva información inscrita, detalles, símbolos, y signos como

decoración. En ocasiones consta de elementos colocados sobre la cabecera.

Cripta. Monumento que se presenta sobre el suelo en forma de ataúd y que puede contener hasta tres espacios o nichos sobrepuestos.

- a) Sencilla
- b) Doble
- c) Extendida hacia arriba y abajo

Obelisco y columna. Se dispone sobre una base que lleva la información inscrita, además detalles, símbolos, signos como parte de su decoración.

Cruz. Monumento bidimensional cuyo patron formal tiene variaciones en cuanto al diseño.

- a) A flor de tierra
- b) Sobre base

[Segundo grupo]

Estructurales. De acuerdo a su representación temática se dividen en:

- a) Monumento con formas imaginarias del mundo de donde proceden y tienen grandes posibilidades de uso. Figuras de ángeles (pasajes, bíblicos, cielo, etc.)
- b) Figuras zoomorfas que tengan alguna relación con el individuo.

Formas antropomorfas.

- a) *Bustos.* Se montan sobre una base o pedestal en cualquier lugar.
- b) *Cabezas colosales.* No tienen una posición determinada.
- c) *Figura completa.* Se desplantan sobre una base o plataforma.

Formas abstractas. No son de una sola forma patrón o tradición; se constituyen bajo un grupo supuesto de ideas creativas, cada una es única y no tiene clasificación. El diseñador emplea formas texturas y materiales para transmitir el mensaje.

Monumentos arquitectónicos. Se construyen de acuerdo a una función específica. Se levantan sobre la tumba, empleando un sistema constructivo, funcionamiento, instalaciones sanitarias e hidráulicas.

- a) *Muro memorial.* Elemento que consiste en una estructura en forma de pared donde se inscriben ordenadamente nombres de una serie de personas que por alguna causa dejaron de existir y de los cuales no hay restos (soldados, accidentes, sismos, inundaciones). Un título en la superficie del muro específica las causas de la muerte y el objeto del muro; se puede centrar cargado a la parte superior. Se complementa

con símbolos o signos grabados.

- b) *Mausoleo*. Se edifica en varios niveles. Su composición volumétrica debe dar presencia al lugar en que se encuentra.
- c) *Columbario*. Elemento superficial que tiene a la horizontalidad o verticalidad. Es importante resaltar su volumen, textura y color.
- d) *Cementerio vertical*. La selección de la estructura es el elemento más importante porque repercute en la fachada y, por lo tanto, puede fungir como silueta urbana.
- e) Elementos complementarios:

Placas inscritas. Sus dimensiones son de 0.10 x 0.30m; se pueden colocar en una parte visible de la cripta.

Florero. Estos se colocan adyacentes a la placa, la cual debe constar de un portaflorero [...] sobre el muro para evitar escurrimientos de agua.

Lo señalado por Plazola Cisneros muestra la denominación con la cual llamar a cada objeto mortuario al interior de un cementerio. Y la clasificación de Herrera Moreno indica la tipología y forma de estos objetos. En sintonía, ambos autores representan las dos caras de una misma moneda, es decir, el nombre y la forma de los monumentos fúnebres.

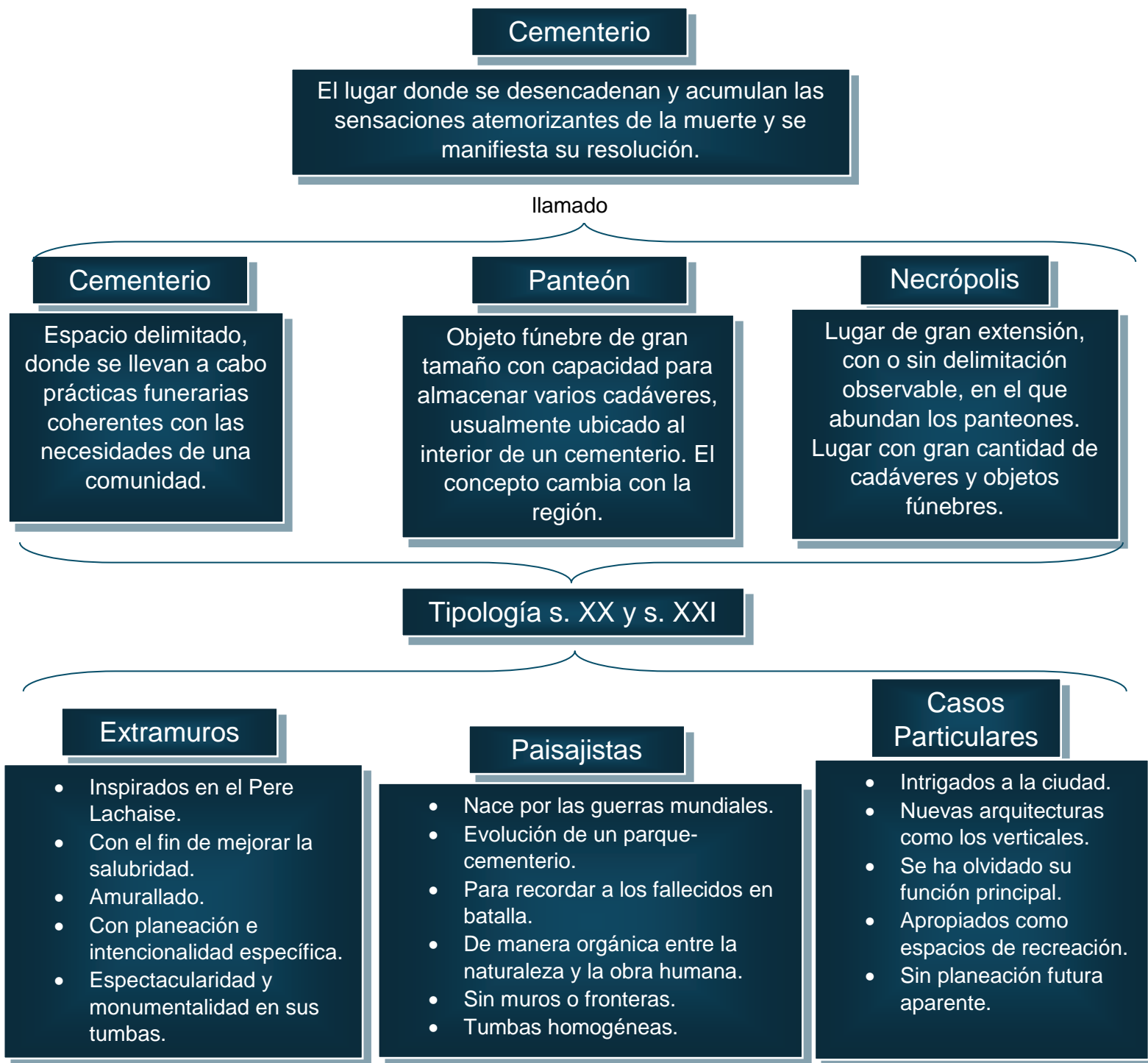


Figura 2. Espacios mortuorios y sus variantes. El esquema muestra la conexión entre los lugares en donde reposan los restos mortales en la tradición occidental de los últimos siglos. Imagen del autor, 2023.

1.3 Los cementerios modernos en Latinoamérica

La génesis de los cementerios actuales en el territorio que va desde México hasta Argentina inicia con los escenarios donde se practicaba la fe de los españoles, es decir, iglesias y monasterios durante el siglo XVIII⁶⁴. Estos lugares eran denominados *camposantos*⁶⁵ y cumplían la función de inhumar a la vez de fomentar el dogma cristiano⁶⁶. No obstante, a mediados del siglo XVIII surge el movimiento de la Ilustración en el Viejo Continente, mismo que busca modificar los estándares antiguos bajo la idea central de promover la razón y fomentar el progreso sobre la salud pública y la administración de los cuerpos inertes, ya que representaban un foco de contaminación para las urbes. Jiménez Blasco (2008: 36) apunta que:

Desde la segunda mitad del siglo XVIII médicos y científicos de pensamiento ilustrado insistieron en la exigencia, por motivos de higiene y salubridad, de realizar los enterramientos en cementerios, y que éstos estuvieran ubicados fuera de las ciudades. Al mismo tiempo, el crecimiento demográfico de este siglo y el consiguiente incremento de las defunciones motivó aún más a la insistencia en la creación de cementerios y a acabar con la costumbre de los enterramientos en los templos y atrios.

Bajo la idea de lo anterior, se desplazan las actitudes ante la muerte del pasado para dar camino a una nueva interpretación fúnebre en Europa y, específicamente España que, iniciada

⁶⁴ Medina Cano (2014: 118-119) advierte que “Antes del siglo XVIII existía una tradición en América Latina que provenía de la colonia (de la edad media, del renacimiento y el barroco europeo), que planteaba como los muertos debían descansar en el interior de los lugares sagrados, de los espacios cercanos a Dios”.

⁶⁵ Los *camposantos* son los sitios de entierro cercano a las iglesias de los católicos (Herrera Moreno, 2007: 397). Sin embargo, actualmente, refiere a lugares designados para las inhumaciones en general.

⁶⁶ Es decir, “En el imaginario colectivo de la época la cercanía material a los cadáveres de los santos o mártires o a los altares con imágenes u objetos de devoción envolvía el cuerpo de la persona fallecida de un halo de sacralidad que se atesoraba en beneficio de la salvación del alma y ayudaba a evitar la condenación [...] En estos lugares el difunto quedaba bajo la protección divina y además mantenía un vínculo estrecho con los parientes o allegados que frecuentaban las iglesias y acudían asiduamente a las ceremonias religiosas” (Medina Cano, 2014: 119).

por otros motivos, no fue ajena a estos cambios⁶⁷. Sus antiguos *camposantos* evolucionaron por la ordenanza de Carlos III. Al respecto Medina Cano (2014: 119), reflexiona sobre varios autores y rescata lo siguiente:

El rey Carlos III cambió las disposiciones sobre la construcción de cementerios existentes para el entierro de personas en los centros urbanos consignadas en las disposiciones civiles de las autoridades coloniales reunidas en la Recopilación de las Leyes de Indias de 1680. El 3 de abril de 1787 preocupado por la salud pública promulgó, a través de una Real Cédula y una Real Orden, la prohibición que limitaba la tendencia de enterrar los muertos en las iglesias como era costumbre en la época, y, como respuesta a esta, restableció la antigua práctica de enterrar a los muertos en cementerios extramuros según el ritual romano, y ordenó el uso de cementerios ventilados para sepultar los cadáveres de los fieles. Posteriormente, el 15 de mayo de 1804, por una nueva Real Cedula exhortó a que se observaran las disposiciones canónicas para la construcción de cementerios fuera de los centros poblados (Martínez 2005, Santonja, 1998-1999, citados en Medina Cano, 2014: 119).

Por ende, misma repercusión pasa a los territorios controlados por el país europeo. En lo general, en cada territorio de la ahora llamada región latinoamericana se siguió la reglamentación salubre de Carlos III y se adoptó los nuevos diseños de edificación funeraria, es decir, es el punto de partida para la modificación de los hábitats mortuorios en la región⁶⁸. No obstante, existía resistencia sobre la consideración de los restos óseos de personajes importantes, ya que seguirían siendo acogidos como objeto de culto y su ubicación quedaría inmutable en los lugares de fe. En este punto:

⁶⁷ Precisamente, “en España, a diferencia de otras naciones europeas, el debate sobre los cementerios se centró más en razones históricas y religiosas que en las argumentaciones médicas [...] No obstante, el pensamiento ambientalista y el conocido movimiento higienista, iniciados en la época de la Ilustración, influyeron poderosamente en las medidas adoptadas sobre la regulación de los enterramientos desde finales del siglo XVIII” (Jiménez Blasco, 2008: 36).

⁶⁸ Gutiérrez Viñuales, (2014: 74) señala que “En América, de las primeras ciudades que se ajustaron a la nueva legislación destaca La Habana, con la implementación del Cementerio de Espada entre 1805 y 1806, y Lima, con el Presbítero Maestro en 1808. Al año siguiente de éste se establecería el Cementerio General del Norte en la capital del reino, Madrid”.

Podemos señalar mausoleos tan destacados (y tardíos) como el del arzobispo Mariano Soler (1930), en la catedral de Montevideo, obra del insigne escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín. En cuanto a la vinculación religión-emancipación, la misma es clarísima en cuanto a ubicación de ciertos monumentos funerarios: el de Antonio José de Sucre en la Catedral de Quito, José de San Martín en la Catedral de Buenos Aires, o Manuel Belgrano en el atrio de la iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad. No faltan tampoco los mausoleos de conquistadores españoles como Francisco Pizarro en la Catedral de Lima o Juan Ponce de León en la de San Juan de Puerto Rico (Gutiérrez Viñuales, 2014: 74-75).

Con el pasar del tiempo la actitud de respeto hacia los pocos lugares de entierro en las iglesias desaparece. Esto, a partir de la espectacularidad que presentaron los *cementerios extramuros* y la facilidad con la cual se podía alcanzar un espacio sagrado, al igual que los personajes importantes de cada nación, acción principalmente realizada por parte de las clases altas. Debido a que los cementerios fueron resignificados como espacios de promoción en la jerarquía política del momento (Gutiérrez Viñuales, 2014) su estatus de consideración se acrecentó.

Gracias a lo anterior, en los territorios de la muerte se erigieron monumentales obras arquitectónicas que buscaban destacar a determinadas figuras sociales, a la par de esculturas que pretendían señalar el poder con el cual contaba el difunto. Esto, de igual manera sobre el uso de materiales para su tumba, como el mármol o el acero, ya que eran materiales de difícil acceso y referían a un poder adquisitivo que no cualquiera poseía⁶⁹. La jerarquía que otorgaba tal espectáculo ante la muerte se convirtió en un referente en los países la región, es decir, que, en los lugares antes controlados por España, se imitó esta práctica y en los *cementerios extramuros*

⁶⁹ Gutiérrez Viñuales (2014:75), señala este pensamiento de la siguiente manera “Inclusive, gente que en vida no había gozado de una presencia social destacada, manifestaba su interés por pasar a la posteridad con los mayores honores, bajo un concepto que la argentina Ana Testa sintetizó en la idea de vivir como ciudadano de segunda, pero morir como ciudadano de primera, clave referida a los inmigrantes italianos de la provincia de Santa Fe” (Gutiérrez Viñuales, 2014:75).

estaba muy presente el sentido de un “buen morir”. En ese sentido, se buscaba mantener el prestigio adquirido en vida.

A finales del siglo XIX y principios del XX, existía un fuerte gasto de capital en los cementerios y el arte formó parte de estos espacios, pues se generaron obras de arte funerario. Su apariencia estaba al nivel de los cementerios masivos del Viejo Continente. Aunque no todo fue miel sobre hojuelas, con el pasar del tiempo los movimientos catárticos posteriores al inicio del siglo XX (como las guerras mundiales) mermaron su producción y su estima. La atención económica que recibían los espacios mortuorios extramuros pierde su fuerza por parte de la clase alta como de la media, puesto que se quería alejar progresivamente del imaginario de dolor que provocaron⁷⁰. Un cambio que evolucionó hacia la idea de construir bajo el modelo de los *cementerios paisajistas*, dejando de lado la masividad tanto figurativa como literal que evocaban las tumbas.

Ya en el siglo XXI, existe una comunión entre varios modelos para construir cementerios en Latinoamérica, que encuentran su nicho de personas a través de la representación que cada grupo le otorga al sentimiento que deja la muerte. En sintonía por la dinámica urbana, se conciben nuevos diseños arquitectónicos para su construcción, como los cementerios verticales o inclusive ecosistemas naturales en base a los cadáveres, es decir, su depósito en urnas biodegradables que utilizan al cuerpo en descomposición como fertilizante. No obstante, los *cementerios extramuros* son los referentes ideales para hablar de la singularidad del pensamiento en torno a la muerte, debido a su vigencia, su uso del espacio y la activación de sus imágenes en las personas, durante el presente. Gracias a que su impacto modifica la memoria

⁷⁰ Al respecto Gutiérrez Viñuales señala lo siguiente: “Este proceso de “desdolorización” en las expresiones funerarias, y ese alejamiento de los “estremecimientos románticos” (2014:78), como diría Michel Vovelle, tendría a la larga su natural consecuencia en los cementerios-parque contemporáneos, donde el carácter ajardinado de los mismos es la nota saliente, en contraposición al cementerio-ciudad de los grandes mausoleos y obras escultóricas”.

social que, por un lado, respeta su condición sagrada, y por otro resignifica las actitudes ante la muerte. Además, cabe destacar y llevar la reflexión al lector sobre estos espacios que funcionan como una especie de galería de arte en el siglo XXI donde toda su obra en resguardo está expuesta, a diferencia de muchos museos.

1.3.1 Père Lachaise, la génesis de los cementerios modernos

La génesis del cementerio *Père Lachaise*⁷¹ se remonta al siglo XVII. Los terrenos en los que se encuentra, actualmente, pertenecían a la comunidad religiosa jesuita, precisamente era propiedad de François d'Aix de La Chaise⁷². Sin embargo, los cambios sociales en la Francia revolucionaria modificaron su estatus, como la expulsión de los practicantes religiosos. Es decir, el cementerio parisino evoluciona como gran parte de los espacios de la muerte en la actualidad, de *camposantos* a *cementerios extramuros*⁷³. El cementerio nace a partir de los movimientos sociales, pero carece de un sentido propio que lo signifique como objeto de imitación. A la par de estos eventos, durante el Siglo de la Luces ocurren una serie de cambios que impactan en la vida cotidiana de las comunidades europeas, por destacar están los pensamientos sobre los muertos que fueron significados como entes contaminantes y se tenía que tomar acción al respecto, puesto que existía una fobia sobre las enfermedades de la época que quería mitigarse

⁷¹ Antiguamente llamado Cementerio del Este, cambió su nombre debido a que el padre François d'Aix de La Chaise (1624-1709), conocido como el padre Lachaise (*Père Lachaise*), habitaba en la región. Al ser el confesor de Luis XIV de Francia, el cementerio homenajea su nombre (Gutiérrez Mendoza, 2015).

⁷² El padre François d'Aix de La Chaise hace uso de esos terrenos de manera privada, es decir, en este lugar se encontraba su propiedad que utilizaba para el descanso y la meditación, no obstante, por su fama (como lo referido respecto a la confesión de Luis XIV) era constantemente visitado.

⁷³ Gutiérrez Mendoza (2015: 44) menciona que “El nacimiento del cementerio *Père Lachaise* se remonta al tiempo en que los jesuitas adquirieron una antigua propiedad desde 1626 a 1763 y le dieron el nombre de Mont Louis, situado en la colina de Charonne. Con la expulsión de los jesuitas la propiedad pasó a manos de acreedores y posteriormente Napoleón Bonaparte ordenó la readquisición de la propiedad, que se convirtió el 21 mayo de 1804 en el Cementerio del Este”. Subir, esta información debe ir en el cuerpo de la obra, pues se aclaran varias interrogantes que te anoté.

con el avance de prácticas médicas e higiénicas. Estos cambios son seguidos por los gobernantes en Francia y provocan que se modifique el cementerio *Père Lachaise*⁷⁴. Gracias a su facultad como espacio recreativo se consideró como espacio idóneo para cumplir con las nuevas características salubres de construcción, es decir, la de los *parques-cementerios*⁷⁵. Su consideración previa como lugar de entretenimiento, más que un simple espacio para las inhumaciones por parte de la sociedad, lo posicionó como la correcta operación de la Ilustración y un modelo a seguir.

El diseño del *parque-cementerio* parisino influyó notablemente en los restos de países de Europa que imitaron su principio arquitectónico y escultórico, empero cada uno de los países otorgaba particularidades a su edificación⁷⁶. Mas allá de los casos particulares, predominó el modelo de París y su utilización de la vegetación en su construcción, a la par, que se imitó el cambio sobre los objetos de su interior⁷⁷.

En España estos cambios de pensamientos se verían reflejados en las regiones que contralaban, por un lado, el diseño interior con elementos orgánicos y escultóricos, y por otro, la ubicación con respecto a las ciudades (los lugares extramuros). En la Nueva España:

“Cemetery reforms in Spain and Mexico in the late eighteenth and early nineteenth centuries

⁷⁴ Ya que, “Cuando se fundó Père Lachaise en 1804 los cementerios estaban prohibidos dentro de los límites de la ciudad por cuestión de salud pública, así que las tumbas siempre estaban en las afueras de las ciudades. Père-Lachaise no era una opción muy atractiva ya que se consideraba que estaba muy lejos de la ciudad. Tiene la peculiaridad que muchos parisinos lo utilizan como si fuera un parque” (Gutiérrez Mendoza (2015: 44).

⁷⁵ Como dato a destacar Gutiérrez Mendoza (2015: 44) señala que “El diseño en 1803 de un parque-cementerio, obedece a cánones ingleses, y fue encargado al arquitecto neoclásico Alexandre-Théodore Brongniart. [El antiguo cementerio del este ahora llamado Père Lachaise] Fue uno de los tres nuevos cementerios de París, junto a Montmartre al Norte y Montparnasse al Sur”.

⁷⁶ Como el caso de España junto con los aposentos neoclásicos. Suárez García (2019: 12), menciona sobre los cementerios españoles que: “En la época en que se concibe el cementerio de Bonaval el modelo del Père-Lachaise se encontraba ya ampliamente difundido, pero las resistencias academicistas que caracterizan el proceso de construcción de los cementerios españoles justifican la creación de un amplio salón neoclásico”.

⁷⁷ Precisamente, “También desde mediados del siglo XIX, igualmente influido por el modelo del Père-Lachaise, y motivado por un cambio de mentalidad tendente al individualismo, irán adquiriendo un gran desarrollo los monumentos funerarios” (Suárez García, 2019: 13).

challenged traditional Catholic burial practices and were based on new religious and philosophical ideas, as well as medical and scientific ones [Las reformas de los cementerios en España y México a fines del siglo XVIII y principios del XIX desafiaron las prácticas funerarias católicas tradicionales y se basaron en nuevas ideas religiosas y filosóficas, así como médicas y científicas]” (López, 2015: 98).

Esto, hace que las personas en el poder cuenten con un modelo físico por imitar, tanto en su exterior como en su interior, donde lo monumental y lo trascendental de los cementerios fuera visto como herencia de la memoria colectiva. En ese sentido, se edificaron grandes monumentos que alcanzaron notoriedad en su expresión tangible e intangible que sigue prevaleciendo hasta la fecha⁷⁸.

1.3.2. Paralelismos entre el Museo Panteón de San Fernando y el cementerio de la Recoleta

Los cementerios de la Recoleta en Buenos Aires, Argentina y el Museo Panteón de San Fernando, en la Ciudad de México, México fueron moldeados a partir de la configuración del espacio que fue otorgaba por las ordenas religiosas asentadas en cada región, es decir, los grupos religiosos usaban sus recintos sagrados para llevar a cabo su culto de fe. Y entre estas actividades estaban las inhumaciones y la designación de los lugares de entierro. En ese sentido, el origen

⁷⁸ A propósito de mi estudio, esta notoriedad de los cementerios extramuros ofrece nueva información sobre la postura ante la muerte de los habitantes latinoamericanos. En ese sentido, el modelo parisino fue imitado en gran parte del territorio, aunque cada país cuenta con categorías únicas que hacen de sus cementerios espacios de convergencia y distinción. Es una tarea titánica investigar cada uno de ellos a profundidad, no obstante, centro mi estudio sobre dos casos que, gracias al estado del arte, predominan sobre los demás en cuanto a forma de pensar y administrar la muerte, el Museo Panteón de San Fernando en la Ciudad de México (CDMX) México y el cementerio de la Recoleta en Buenos Aires (C.A.B.A.) Argentina.

del panteón de San Fernando se debe a los misioneros de propagación de la fe⁷⁹ situados en el territorio. Después de sus actos en la región, impresionaron a los habitantes de la Ciudad de México y para el año de 1731, “se habían fijado en una casa amplia y huerta extensa propiedad del contador don Agustín de Oliva, cercana a la iglesia de San Hipólito” (Ceja Pérez, 2008: 10). Construyen su convento y en 1832 ya tenía un sitio para enterrar cadáveres⁸⁰. De esta manera, los fernandinos contaron con un primer *camposanto*, que a la postre será el Museo Panteón de San Fernando.

Del mismo modo, el actual cementerio de la Recoleta debe su construcción al inicio de la propagación católica de los frailes recoletos⁸¹. Una vez instalados los recoletos, estos dotarían de uso a los distintos espacios de su fe, como el designio de un lugar para el entierro de los cofrades. Por lo anterior, ambos cementerios nacen de la imposición católica que buscaba normar las inhumaciones y es el antecedente de su concepción sagrada.

Posteriormente, ambos recintos continuarían con sus actividades religiosas en torno a lo mortuario hasta su desintegración a partir de la dispersión de enfermedades, acto que impactaría fuertemente en su quehacer. Por lo tanto, la ciudad, gracias a la cada vez más presente emancipación en todos los ámbitos de la corona española, tomaría estos recintos y los ocuparía para declararlos en función de las esferas públicas⁸². De esta manera, los cementerios comparten

⁷⁹ Estos “son una rama o congregación que pertenece a los colegios apostólicos franciscanos. Tomaron el nombre de fernandinos cuando se estableció el Colegio Apostólico de San Fernando en la ciudad de México.” (Ceja Pérez, 2008: 8).

⁸⁰ Los fernandinos vieron las posibilidades de expansión de su lugar y “los religiosos de aquel convento deciden construir anexo a su templo un pequeño cementerio privado, que albergase únicamente los restos de los miembros de la comunidad cofrades y benefactores de su sagrado instituto.” (Ceja Pérez, 2008: 35).

⁸¹ Los recoletos “A principios del siglo XVIII los frailes de la Orden de los Recoletos Descalzos se instalaron en las afueras de Buenos Aires; construyeron en el lugar un convento, [una huerta] y una iglesia, los lugareños terminaron denominando a la iglesia de los recoletos simplemente la Recoleta, nombre que se extendió a toda la zona” (Fernández et al., 2013: 277).

⁸² Herrera Moreno (2019: 100) apunta que “En 1835 una epidemia de cólera provocó tal mortandad que el Panteón de San Fernando se tuvo que declarar público”. No obstante, “En 1842 el entonces presidente de la república Antonio López de Santa Anna, emitió un decreto en el que reiteró la prohibición en los templos y conventos exceptuando el panteón de San Fernando [...] con la condición de que no se deberían construir nuevos nichos ni

un hito referente a ser los espacios idóneos para mejorar la salud pública, cumplir con un señalamiento político y congregar la espiritualidad que provoca la muerte, tan presente en esos años.

Acto seguido, los cementerios serían poco a poco ocupados por la urbe y desplazando a los personajes religiosos; sin embargo, cada territorio presentaría una distinción entre los primeros ocupantes de los aposentos, debido al tamaño de su territorio. Por un lado, la Recoleta al ser la antigua huerta de los recoletos contaría con una gran extensión para las inhumaciones destinada al público general⁸³. Por otro lado, gracias al reducido tamaño de San Fernando sus primeros ocupantes serían personalidades opulentas del momento que veían con buenos ojos lo privado del pequeño lugar⁸⁴.

Por las consecuencias de su uso, los cementerios lenta e indirectamente transforman su ocupación sobre un mismo público, ya que son las clases altas quienes les otorgaron un especial interés a las consideraciones culturales y políticas que significaban los recintos, es decir, un espacio de valor. Estos tenían por finalidad replicar su poderío en la muerte mediante lo monumental de sus tumbas. En San Fernando para el año de 1859 el panteón tenía “elegancia” para los ojos de la población mexicana que lo pusieron de moda y se empezaron a enterrar

tampoco extender el terreno que ocupaban”. Y en comparación, en Buenos Aires, “Cuando la orden de los recoletos descalzos fue disuelta, en 1822, la huerta del convento fue convertida en el primer cementerio público de la ciudad de Buenos Aires y de la Argentina” (Fernández et al., 2013: 277). Además, “Fue pensada [la planificación del cementerio del norte] como una respuesta a los problemas higiénicos agudizados por las epidemias que vivió la ciudad a inicios de 1820, coincide en líneas generales con la promulgación de la reforma religiosa y la utilización de las instalaciones de las diferentes órdenes en provecho del estado” (Sandra Gayol, 2009: 210).

⁸³ Sandra Gayol (2009: 211) menciona que sus primeros ocupantes eran “Los pobres, que fueron quienes inauguraron efectivamente el cementerio, en la medida en que las elites lentamente abandonaron los templos como lugar de sepultura, encontraron lugar en la fosa común”. Y provocó tal desagravio que posteriormente “Esta primera Recoleta fue sepultada por la Recoleta que comenzó a emerger a partir de la década de 1880. Invocando una argumentación que conjugaba el “estado deplorable” de los sepulcros con el amontonamiento de los cadáveres y los consiguientes problemas higiénicos” (Sandra Gayol, 2009: 212).

⁸⁴ Además, contaban con la posibilidad de edificar grandes monumentos. Herrera Moreno (2019: 101) apunta que “En enero de 1857 el presidente sustituto, Ignacio Comonfort emitió una ley para el establecimiento y uso de los cementerios, reiterativa en muchos aspectos, y, entre otras cosas, permitió la construcción de monumentos”. Y debido a otra epidemia se convirtió en el cementerio general de la ciudad.

importantes personajes. Y en la Recoleta, el intendente Alvear transformó radicalmente el lugar bajo una inspiración europea⁸⁵. De esta manera se tiene un punto de partida diferente, pero un mismo final, es decir, los cementerios inician con la ocupación de un público diferente, no obstante, las circunstancias del tiempo los orillaron a tener relevancia para la población adinerada, bajo el mismo estándar de consideración, de mostrar su dominio.

Más adelante en el tiempo, a finales del siglo XIX, surgen nuevas ideas ilustres entorno a la salud y llegan al continente americano para repercutir en sus cementerios. Para el caso de México y del panteón de San Fernando los cambios inician desde el modelo previsto por Manuel Tolsá que obedece a un reordenamiento y limpieza de los espacios urbanos, hasta su posterior cierre por cuestiones salubres⁸⁶. Mientras que en la Argentina aterrizan las mismas ideas entorno a la salud pública de la Ilustración y su pensamiento enfocado en la urbanización⁸⁷.

Los cementerios se acomodaron a estas nuevas ideas (salubres y económicas), y es por ello por lo que existe una fuerte influencia de cambio en su diseño interior, esto de acuerdo con el nuevo estilo de monumentos fúnebres del *Père Lachaise*. Hecho que otorga una considerable significancia política donde los terrenos fueron el objeto de referencia para las inhumaciones de importantes personajes.

El panteón de San Fernando en México destacó por ser el primer cementerio de hombres

⁸⁵ Misma que “provocó que su espacio adquiriera nuevos significados. A partir de su transformación en un paseo público el cementerio se convirtió en un espacio más para la sociabilidad porteña y fue utilizado por las elites para marcar las diferencias y las distancias sociales en una ciudad en permanente transformación. La ostentación material, sólida y contundente, fue un recurso para exorcizar el miedo al olvido, pero también lo fue para combatir el miedo a la pérdida de visibilidad y gravitación social de las elites porteñas” (Sandra Gayol, 2009: 228).

⁸⁶ Después de las Leyes de Reforma, pasó al control del Estado, no obstante, su condición insalubre provocó su cierre (Herrera Moreno, 2005: 16). Siendo en 1872 don Benito Juárez el último en ser sepultado. “Aunque estaba clausurado [...] volvió abrir sus puertas para albergar a su último huésped: don Benito Juárez” (Herrera Moreno, 2019: 103).

⁸⁷ Al igual que en México, “En la Argentina de fines del siglo XIX aparecen las primeras ideas acerca de localizar los cementerios en las afueras de las ciudades; éstas devienen de las ideas higienistas incorporadas a la planificación urbana de aquellos períodos” (Fernández et al., 2013: 277).

ilustres en la Ciudad de México donde se enterraron grandes personajes de su historia⁸⁸, aunque es clausurado en 1872. En el presente, en el lugar se encuentran 800 nichos y 80 tumbas (Herrera Moreno, 2019) que albergan los restos de héroes de la nación, entre los cuales señalo las tumbas de Miguel Miramón, Benito Juárez García, Francisco Zarco, Juan de la Granja, Ignacio Zaragoza, Tomás Mejía, Vicente Guerrero, Dolores Escalante, José María de la Fragua e Ignacio Comonfort⁸⁹. Mismas que destacan; en primer lugar, por la memoria de personajes; en segundo lugar, por su construcción plástica vista en su arquitectura y escultura; y, en tercer lugar, por la ubicación espacial que otorga particularidad de uso público. En este punto, cabe señalar que a la par de los famosos, existen tumbas dedicadas a personajes de menor trascendencia histórica que muestran un importante cambio físico en su estructura, no obstante, esto no repercute en el interés de los visitantes en el siglo XXI, como el caso de la tumba de Juan Cacho⁹⁰.

Por el otro lado, el cementerio de la Recoleta en Argentina forma parte de patrimonio arquitectónico argentino (López Martínez y Petrina, 2013) cuenta con 4870 bóvedas de las cuales más de 90 han sido declaradas Monumento Histórico Nacional (Sitio oficial del turismo de la Ciudad de Buenos Aires, s.f.)⁹¹. Igualmente, en San Fernando, aquí se cuentan tumbas que enaltecen los restos de personajes importantes para la construcción del país, tales como Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, Nicolás Avellaneda, Julio Argentino Roca, Miguel Juárez Celman, Carlos Pellegrini, José Figueroa Alcorta, Raúl Alfonsín, la Familia

⁸⁸ Herrera Moreno menciona que: “Tiene gran importancia tanto por su arquitectura funeraria como por los personajes enterrados allí, [...] Debido a sus notables características, fue declarado monumento nacional en 1933 y posteriormente, en 1981 cuando el centro de la ciudad de México se declaró zona de monumentos históricos quedó decretado como tal” (2005: 16).

⁸⁹ Cada uno de los personajes referidos pertenecen a un periodo histórico del país donde se consolida una identidad posterior a la independencia de España. Cada objeto y significado son analizados en el cuarto capítulo de la presente tesis.

⁹⁰ En otras palabras, Juan Cacho es personaje desconocido para la historia al no contar con algún registro, pero eso no impide que su tumba sea atractiva y de interés para los visitantes, ya que, por los árboles del lugar la tumba fue desplazada y esto demanda la atención del público.

⁹¹ Además, “el Cementerio en si [es (sic)] considerado Museo Histórico Nacional desde el año 1946, por los personajes ilustres que ahí descansan y por su destacada arquitectura y escultura” (Giancarli, 2013: 12).

Duarte y José Hernández⁹². En ese sentido, la Recoleta comparte las tres consideraciones particulares de San Fernando, la edificación de obras a sus personajes ilustres, elementos significativos en cuanto a la construcción plástica en cada tumba y la especial consideración de la traza urbana por parte de la población. Además, cuentan con la significación de objetos dedicados a múltiples personajes, como el panteón de los caídos o el panteón de los ciudadanos meritorios, y de personajes que han cobrado nueva importancia, como la tumba de Liliana Crociati.⁹³

El cementerio de la Recoleta y el Museo Panteón de San Fernando se asemejan en cuanto al origen de su construcción, misma que parte de un fuerte sentido religioso, y continúan con su restructuración física y de estimación social que desemboca en su estatuto de poder actual. En el presente, los recintos pasaron a ser territorio de la memoria colectiva, misma que protege y provoca estima a las tumbas, es decir, aprecio. Además, continúan llamando la atención de la academia⁹⁴. No obstante, son cautivos del cambio social y hasta natural, mismos que deterioran a las construcciones de interior. Por lo tanto, la reflexión y cooperación entre los argumentos de su origen y de su estimación ayudan a entender las actitudes ante la muerte en Latinoamérica y comprender su paradero actual. Ejercicio que nos ayuda a explicarnos a nosotros mismos como seres humanos en hábitats específicos.

⁹² Mismo caso de prudencia que con los personajes mexicanos. Los nombres aquí marcados refieren a personas que ayudaron a la consolidación del estado argentino dando los primeros pasos para la construcción de una identidad propia en el lugar. Estos seres y sus monumentos son estudiados en el capítulo cuatro de la presente tesis.

⁹³ Liliana Crociati fue una mujer adinerada que cuenta con una tumba en el cementerio de la Recoleta, si bien su historia no equipara a la de los proceres de la nación, los significados actuales que rodean a su monumento la hacen una de las tumbas más visitadas del lugar. Por ello, este objeto es un referente para el estudio de los monumentos fúnebres argentarios. Su tumba es estudiada a detalle en el capítulo cuatro de la presente tesis (pág. 210).

⁹⁴ Como las perspectivas de la arquitectura historicista que provocó la construcción del estilo neoegecio o *egipcianizante* al interior de la Recoleta (Belej y Méndez, 2011) o como la consideración de los públicos en general del cementerio (Mercedes Morita y Andruchow, 2017).

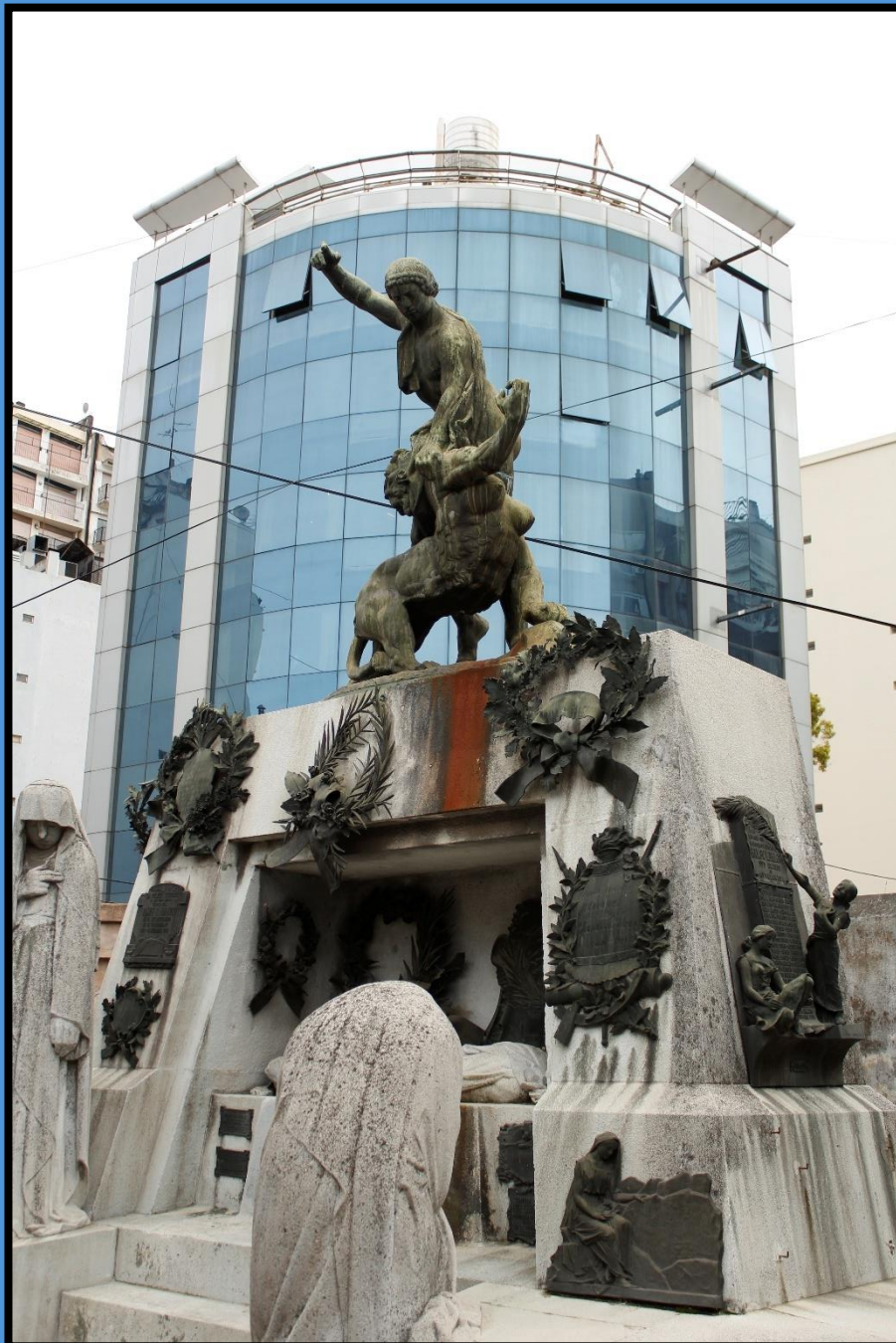
Conclusiones

En este capítulo presenté una interpretación del concepto de la muerte desde varios campos de estudio y elaboré una síntesis propia del término para responder a la pregunta inicial del estudio, relativa a la visión académica del acto de morir. En ese sentido, encontré que el ser humano explica la muerte desde dos canales de expresión: uno físico y otro mental. Además, manifiesta su sentir a través de un medio visual (la imagen), uno de desplazamiento (el espacio y el lugar), y uno último de comunión (la comunicación).

En consecuencia, corresponde ahora responder cómo se manifiesta lo anterior de forma concreta, y cómo es percibido en el *cementerio de la Recoleta* y el *Museo Panteón de San Fernando*. Lo explico así: las tres abstracciones de la muerte (imagen, espacio y comunicación) evolucionan a lo largo de la historia de la humanidad y se materializan en la construcción de cementerios con características únicas, y más específicamente, en la edificación de monumentos fúnebres. Mismas que sobresalen en el continente americano por su desarrollo histórico a partir de la España colonial y que deja dos grandes exponentes, precisamente, en México con *San Fernando* y en Argentina en la *Recoleta*. No obstante, hasta este punto queda la argumentación del primer capítulo y queda abierta la problemática sobre la consideración de los objetos pétreos monumentales al interior de los cementerios como actores que entablan una relación significativa con los seres humanos, cuestión que se aborda en el siguiente capítulo de la tesis.

LA FUNCIÓN DE LOS MONUMENTOS Y LOS MONUMENTOS FÚNEBRES

|Cap. 2



CAPÍTULO 2. LA FUNCIÓN DE LOS MONUMENTOS Y LOS MONUMENTOS FÚNEBRES

Introducción

En el primer capítulo argumenté que los cementerios incluyen a los monumentos fúnebres, son realidades arquitectónicas unidas como expresiones ante la muerte. No obstante, el cementerio es una unidad mayor que, entre otras estructuras, comprende a los monumentos. Después de analizar qué son los cementerios, ahora toca su turno a los monumentos. En primer lugar, discuto qué es un monumento, luego qué aspectos sociales involucran su materialización, específicamente la memoria, la estética y la figura del héroe. Muestro que los monumentos fúnebres como realidades estéticas forman parte de los procesos comunicativos (emisor, mensaje y receptor), y como estos modifican sus directrices al momento de interpretarlos a lado del tema de la muerte.

2.1 El origen de la palabra monumento

Los monumentos son la memoria de las sociedades en donde reposan sus sensaciones y sus recuerdos más importantes; asimismo, en su interior aguardan los significados, fabricados por las mismas comunidades de su paso en la historia. Estos comunican aspectos que atraviesan las barreras del tiempo y el espacio, y, mediante el pacto entre las personas y las construcciones monumentales, expresan aprendizajes de colectividad; a su vez, distribuyen información estética y de representación sobre personajes importantes.

La génesis de la palabra monumento deriva del vocablo latino *monumentum*⁹⁵. Estos son los medios de expresión del intelecto, que fueron fabricados en el pasado por un grupo de personas para su perpetuidad en el presente, y tienen por vocación enseñar el pensamiento y mantener la memoria de las sociedades.

La construcción de objetos monumentales es un elemento que destaca a las sociedades-memoria; es decir, una forma de subsistencia donde la encarnación de las vivencias necesita de sujetos que expresen lo simbólico y fabriquen objetos materiales (Nora, 2008). Los miembros de esta cultura, con el tiempo, mejoran sus materiales y signos tangibles en función de satisfacer sus necesidades y escapar del olvido, buscan heredar su conocimiento mediante la creación de monumentos que revelen aspectos intrínsecos de su aprendizaje y que provoquen la creación de su memoria a futuro⁹⁶. En ese sentido, los monumentos son los objetos que comunican las ideas de un grupo y que atraviesan las líneas del tiempo.

En los monumentos reposan las manifestaciones idílicas del recuerdo social y descansan los mensajes que tienen por objetivo, primeramente, perpetuar el legado de las sociedades históricas y, secundariamente, remitir los testimonios que necesitan ser retomados en el tiempo; en otras palabras, los vestigios de los cuales existe un mínimo registro escrito (Le Goff, 1991). No obstante, es importante considerar el componente de lo humano⁹⁷. En este escenario, los monumentos están ligados a cada persona dentro de cada sociedad, ya que, de lo contrario,

⁹⁵ De acuerdo con Le Goff (1991: 228), “está vinculad[o] a la raíz indoeuropea *men* que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (*mens*), la memoria (*memini*). El verbo *monere* significa «hacer recordar», de donde «avisar», «iluminar», «instruir». El *monumentum* es un signo del pasado. El monumento, si se remonta a los orígenes filosóficos, es todo lo que puede hacer volver al pasado, perpetuar el recuerdo”.

⁹⁶ Tal manifestación de formas objetuales es un aspecto general que prevalece en la humanidad hoy en día, puesto que “Es en esta producción de prótesis que identificamos los primeros pasos que llevaron a la creación del monumento, es decir: el lugar fuera de la piel donde la memoria ya no ocurre, pero aún se utiliza” (Beltrán García, 2013: 21).

⁹⁷ Como ejemplo, sirve mencionar la enorme cantidad de registros fotográficos producidos por usuarios de las redes sociales (Facebook, Instagram, X, etc.) de hoy en día y que cumplen con la función de aludir a momentos específicos de la vida personal. En ese sentido, tratan de guardar una memoria que perdurare.

desaparecería su atracción y sus recuerdos dejarían de existir, puesto que la historia se impone cuando la memoria muere⁹⁸. Es decir, la historia toma el lugar de la memoria cuando se marchita su fascinación social⁹⁹.

Gracias a lo anterior, es posible comprender la existencia de elementos sociales que caracterizan a los monumentos y que tienen por objetivo comunicar un mensaje en concreto, en otras palabras, “es algo que está para alguien por algo en algún aspecto” (Pierce en Magariños de Morentin, 2008: 102)¹⁰⁰. Como si se tratase de un mensaje cotidiano, los monumentos son los emisores de los recuerdos sociales, los mensajes son la información tangible e intangible de su expresión y los receptores los miembros de la comunidad a los que se dirigen¹⁰¹. Es decir, los monumentos nacidos de la perseverancia del recuerdo buscan perpetuar su existencia a través del esfuerzo de su comunicación reflejado en sus signos de referencia.

En ese sentido, es necesario decodificar los elementos constitutivos de los monumentos para conocer su mensaje, su intención y su perennidad en el tiempo, los cuales se presentan de la siguiente manera:

⁹⁸ En este punto hay que aclarar que la Historia trata de recuperar la información del pasado cuando los factores que propician la producción de memorias se agotan. Cuando esto sucede se presenta el tema del olvido que cuenta con sus propias directrices. Halbwachs (2008: 80) menciona que “Cuando la memoria de una serie de acontecimientos ya no se apoye en un grupo, aquel que estuvo implicado en ellos o experimentó sus consecuencias, que asistió o escuchó el relato vivo de los primeros actores y espectadores, cuando se dispersa en varias mentes individuales, perdidas en sociedades nuevas a las que ya no interesan estos hechos porque les resultan totalmente ajenos, el único medio de salvarlos es fijarlos por escrito en una narración continuada”.

⁹⁹ En ese sentido, cuando los miembros que se encargan de mantener la memoria de la sociedad a la que pertenecen deciden, de forma voluntaria o involuntaria, olvidar determinados aspectos de sus ideas. Solo algunos encargados dejan registro de los hechos, “ya que, mientras que las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen” (Halbwachs, 2008: 80).

¹⁰⁰ En ese sentido, se asemeja a los principios de la Semiótica de Charles S. Pierce donde, sin juicios de valor, se expresa que los signos son la unidad mínima de información que son comunicados a otros.

¹⁰¹ Los tres puntos señalados (emisor, receptor y mensaje) parten de la Teoría General de la Comunicación de Martín Serrano (2007: 69), donde señala que la naturaleza de estos componentes se aplica en objetos y personas por igual, “La Teoría de la Comunicación estudia una clase determinada de interacciones. Concretamente aquellas en las que dos o más comunicantes llevan a cabo actividades indicativas. Actividades que consisten en producir, enviar y recibir información que se refiere a algún objeto de referencia”.

- Su relación con la memoria y esta con las sociedades, ya que se fabrican con la intención central de evocar acontecimientos relevantes para perpetuar sensaciones del pasado.
- Su aspecto tangible como factor indicativo, puesto que cumple con la transmisión de su información hacia los receptores sensitivos de los seres humanos, o sea, su capacidad estética.
- Los mensajes intangibles y específicos de su creación que tienen por finalidad divulgar coordenadas emocionales y de pensamiento sobre los espectadores.

Por tales motivos, el estudio de los monumentos y, de estos mismos referidos a temas de la muerte (fúnebres), se centra en la importancia que el ser humano impregna en las construcciones monumentales desde su aspecto tangible e intangible y cómo esto se modifica a consecuencia de su relevancia en el tiempo y el espacio.

2.1.1. Objetos de la memoria

A lo largo de la historia, el ser humano ha tenido la necesidad de resguardar información de utilidad obtenida del aprendizaje y la educación para sí mismo; de igual manera, ha visto como requisito reconstruir experiencias de su pasado para fabricar una mejor comprensión de su futuro, creando, en ambas situaciones, una forma de pensamiento que lo lleva a cuidar y evocar aspectos que considera importantes y permanentes. Tal como señala el poeta Jean Paul Richter “*La memoria es el único paraíso del que no podemos ser expulsados*” (Richter en Abad

Molina, 2005: 323), por eso esta construcción cognoscitiva es personal¹⁰². Entonces, se tiene que las experiencias del pasado quedan guardadas en la psique individual, pero en su práctica estas trascienden la barrera de lo personal y, con el tiempo, se convierte en un asunto colectivo.

Las pautas de aprendizaje refieren a situaciones guardadas en la mente de cada persona y para mantener su comunicación, son manifestadas ante un público a través de los medios generales y más asequibles del momento, tal como lo hacen los medios de comunicación masiva en nuestros días. En ese sentido, buscan comunicar con sus congéneres lo previamente descubierto con la finalidad de divulgar y trascender códigos de valor y de aprendizaje en favor de su comunidad. De modo que el conjunto de narraciones emitidas pasa a convertirse en información grupal que lleva a esta forma de pensamiento a sobresalir respecto de otros trabajos históricos y que, en la mirada de los grupos sociales, necesita ser de uso constante¹⁰³. Gracias a lo anterior, se puede comparar con un esfuerzo de comunicación masiva que busca trascender los asuntos carácter individual y para convertirse en temas grupales.

La memoria se transfigura en un proceso social que distribuye los testimonios de una determinada colectividad. Así, estos logran atravesar los componentes del tiempo y el espacio por su naturaleza comunitaria, puesto que usa, a la vez que reinterpreta, la multiplicidad de hechos del pasado y habla de sus posibles significados en el presente, además de establecer los

¹⁰² Precisamente, Le Goff (1991: 131) señala que a “La memoria, como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas”.

¹⁰³ La memoria tiene que ser colectiva, ya que se crea con la intención de divulgarse. Ramos Delgado (2013, 38) menciona que “la memoria se entiende como un proceso de construcción social, cargada de significado y que por tal razón dota de sentido al mundo, en el que se hace una constante e inacabada reinterpretación del pasado en un ahora, atendiendo a un proceso móvil, cambiante y que parte del encuentro social”.

caminos para el futuro (Ramos Delgado, 2013)¹⁰⁴. En este punto cabe rescatar las palabras de Ramos Delgado (2013, 38), que en sintonía con Halbwachs menciona que:

La memoria colectiva es una reconstrucción del pasado en la presente cargada de significado, donde nuestros recuerdos siguen siendo colectivos pues son los demás quienes nos los recuerdan; así pues, en tanto recordamos con el otro, la memoria es por naturaleza compartida.

La memoria colectiva es un tipo de pensamiento que permanece abierto, es colaborativo y atemporal. Y este mismo componente (el de lo grupal) se levanta como el factor inicial de una serie de elementos que determinan la estructura de la configuración de la memoria en el presente. Ramos Delgado basado en las ideas de Halbwachs (2004), señala cuatro características principales que componen a esta serie de elementos:

- La diferencia de su función social con respecto a la individual¹⁰⁵.
- Su oposición ante la Historia¹⁰⁶. En ese sentido, la memoria es continua y orgánica a diferencia de la Historia que, en sus palabras, es “fría y carente de lo humano” (Ramos Delgado, 2013: 39), es decir, sólida y no líquida¹⁰⁷.
- Los marcos temporales donde surge la memoria y cómo son vividos por la comunidad, es decir, los momentos donde emergen los significados en común y se fabrican los recuerdos colectivos¹⁰⁸.

¹⁰⁴ A manera de comparación, la memoria se asemeja a la creación de los mensajes *transmediáticos* (Scolari, 2013), ya que estos se crean sin importar el momento histórico y pueden vincular el pasado con el futuro a través del hilo de una misma narración.

¹⁰⁵ En este punto, “la memoria individual se muestra entonces, como una versión de lo colectivo, donde el otro y el grupo social aparecen como detonantes para que los recuerdos “internos” aparezcan” (Ramos Delgado, 2013: 39).

¹⁰⁶ Ya que “La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo” (Halbwachs, 2004: 80).

¹⁰⁷ El pensamiento de la modernidad líquida y sólida proviene de Zigmund Bauman (2007), este empata con las ideas de Halbwachs y ayuda a entender como los cambios sociales pierden las fronteras de su rigidez y se funden con las barreras de la memoria donde lo importante es el recordar sobre el precisar.

¹⁰⁸ En este punto es preciso señalar que “existe una representación colectiva del tiempo; se adapta sin duda a los grandes hechos de la astronomía y la física terrestre, pero a estos marcos generales de la sociedad se superponen

- Los marcos de la memoria definidos por el espacio; en otras palabras, son los objetos y lugares que le dan estabilidad a las situaciones significativas de la comunidad en donde es alojada la conciencia y los recuerdos grupales¹⁰⁹. Los espacios quedan marcados por las consecuencias del grupo y a la inversa, y estos solo tienen sentido a través de la conciencia de su sociedad.

Gracias a los cuatro componentes de la memoria colectiva, se comprende la sincronía entre lo grupal, el tiempo y el espacio. De esta manera, la memoria abarca componentes humanos más allá de las épocas y requiere de medios de transferencia para comunicar y resguardar la información de valor acumulada en el tiempo por cada sociedad¹¹⁰. Pierre Nora (2008) llama a esto como *les milieux de la mémoire* (los lugares de la memoria) y aquí es donde se comprenden los mecanismos de distribución del pensamiento oscilante entre el recuerdo y el olvido.

No se puede dejar de lado la noción del olvido, ya que, al igual que la memoria, este concepto es construido a partir del accionar de la psique humana sobre acontecimientos precisos y que están en común acuerdo con el grupo en donde se generan, no obstante, a diferencia de la

otros que coinciden sobre todo con las condiciones y las costumbres de grupos humanos concretos” (Halbwachs, 2004, 90), ya que “en torno a determinados objetos, nuestro pensamiento se encuentra también con el de los demás; en todo caso, es en el espacio donde me imagino la existencia sensible de aquellos con los que me relaciono, de viva voz o por gestos, en un momento dado” (Halbwachs, 2004: 92).

¹⁰⁹ Respecto a este punto, Halbwachs, (2004: 133) comenta lo siguiente: “Cuando un grupo se encuentra inmerso en una parte del espacio, la transforma a su imagen, pero a la vez se somete y se adapta a cosas materiales que se le resisten. Se encierra en el marco que ha construido. La imagen del entorno exterior y de las relaciones estables que mantiene con él pasa al primer plano de la idea que se forma de sí mismo. Penetra en todos los elementos de su conciencia, ralentiza y regula su evolución. La imagen de las cosas participa en la inercia de éstas. No es el individuo aislado, es el individuo como miembro del grupo, es el grupo en sí el que, de este modo” (Halbwachs, 2004: 133).

¹¹⁰ Además, es menester señalar que “La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones” (Nora, 2008, 20-21). Y los medios y los lugares donde existe la memoria son protegidos por cada individuo “Son los rituales de una sociedad sin rituales; sacralidades pasajeras en una sociedad que desacraliza; fidelidades particulares en una sociedad que lima los particularismos; diferenciaciones de hecho en una sociedad que nivela por principio; signos de reconocimiento y de pertenencia de grupo en una sociedad que tiende a no reconocer más que a individuos iguales e idénticos” (Nora, 2008, 25).

memoria, el olvido tiene la intención central de eliminar recuerdos traumáticos que puedan desestabilizar las bisagras sociales¹¹¹. Como, por ejemplo, un trauma o una pérdida. En ese sentido, el olvidar se expande desde lo particular a lo general y es manifestado en niveles macrosociales¹¹², puesto que es una paridad que equilibra el intercambio de acontecimientos con la psique social.

Cabe señalar que el papel del olvido en Latinoamérica es necesario para entender la resiliencia de sus habitantes en el presente, ya que sin esto la región cambiará drásticamente y las representaciones sociales e imaginarios desembocarían en otros escenarios¹¹³. La memoria entrelazada con el olvido necesita de monumentos en donde se *esteticice* la muerte y el horror de sucesos trágicos, siendo indiscutible el rol de los cementerios para tal desenlace, como refiere Marc Augé (1998: 44):

Los bellos cementerios de Normandía [...] alinean sus tumbas a lo largo de avenidas entrecruzadas. Nadie puede decir que esta belleza ordenada no sea conmovedora, pero la emoción que suscita nace de la armonía de sus formas, del espectáculo impresionante del ejército de muertos inmovilizado bajo el conjunto de cruces blancas en posición de firmes y, a veces, en los visitantes de más edad, de la imagen que asocian, de un pariente o un compañero desaparecido hace ya más de medio siglo; no evoca ni el furor de los combates, ni el miedo de los hombres, ni nada que restituya algo del pasado efectivamente vivido por los soldados sepultados en tierra normanda y de los cuales, aquellos mismos que combatieron a su lado, no pueden esperar recobrar por un instante la evidencia sepultada de la muerte si no es olvidando el

¹¹¹ Joël Candau (citado en García Peñaranda 2011: 7) menciona que esto “puede ser el éxito de una censura indispensable para la estabilidad y la coherencia de la representación que un individuo o que los miembros de un grupo se hacen de sí mismos”.

¹¹² Este factor es un elemento esencial en la creación de una identidad, ya que: “la esencia de una nación consiste en que todos los individuos tengan muchas cosas en común, pero también en que todos hayan olvidado bastantes cosas” (Renan citado en García Peñaranda, 2011: 8).

¹¹³ Al respecto García Peñaranda (2011: 8) enfatiza que “En Latinoamérica muchos de los países sufrieron hechos que marcaron su vida societal, generando en ellos una necesidad de olvido momentáneo (por ejemplo, el periodo de colonización, gobiernos nefastos, etc.), que reaparece nuevamente en actos de memoria que como señalamos con Hallwachs les permite reorganizar su presente”.

esplendor geométrico de los grandes cementerios militares y los largos años durante los cuales las imágenes, los acontecimientos y las narraciones se han acumulado en su memoria.

Las construcciones mortuorias no evocan la memoria del dolor, al contrario, suscitan el olvido del sufrimiento. De igual manera, Paul Ricoeur (2004), analiza este punto y reflexiona su desenlace a través de dos canales: el primero, cuestiona la consideración del olvido en la actualidad y lo advierte como hecho necesario para borrar las huellas del pasado, y el segundo, como solamente un impedimento provisional para superar una sucesión trágica de eventos. En cualquiera de los casos, no se trata de silenciar las emociones, sino todo lo contrario, divulgar sentimientos específicos.

Los monumentos son los objetos por los cuales se distribuye la información del pasado y gracias a la activación de la memoria está se compacta en la mente de los pueblos, asimismo secciona los hechos antiguos con el uso consciente del olvido. Por lo tanto, esta indiscutible dupla (memoria y olvido) se transforma en los códigos de interpretación necesarios para dotar de una interpretación específica a los monumentos, la de emisor. En otras palabras, es *el que habla* en todo proceso comunicativo, no obstante, falta entender *al que escucha* y *lo que dice* para comprender el hecho comunicativo en su totalidad.

2.1.2 El carácter estético

Gracias a la memoria y el olvido, los monumentos se convierten en referentes de los códigos que necesitan ser expresados por una comunidad en busca de prevalecer en el tiempo; sin embargo, estos solamente son los anclajes informativos donde se resguarda los datos atrayentes en los públicos. Falta el actor que reciba e interprete estos signos, enviados por los

monumentos, para cumplir su función comunicativa o de lo contrario se estaría enviado una señal hacia la nada, tal como gritarle a una pared y esperar su respuesta. Por lo tanto, es necesario hablar del intérprete y comprender la forma con la cual la distribución de los datos es asimilada.

La aptitud para comunicar es una condición existente en los seres vivos incluso antes de la evolución del ser humano. Dicha condición, es una transferencia de códigos que comparten los miembros de una especie con la finalidad de desembocar en consecuencias previamente acordadas, como los bailes de apareamiento que realizan las aves del paraíso o incluso la cooperación entre las plantas para una mejor absorción de los componentes del suelo. La comunicación se ocupa de una actividad tanto de la índole natural como cultural y para la especie humana, esta acción se desarrolla por igual y al mismo tiempo, Manuel Martín Serrano (2007: 61) señala que

Quien sea especialista en las dimensiones naturales de la comunicación va a encontrar que las determinaciones de la sociedad y de la cultura, se convierten en paliers de los cambios evolutivos, cuando llegan al mundo las especies humanas. Y que están operando en el desarrollo orgánico mental y social de las personas (en la ontogénesis). Y quien se especialice en la producción social de la comunicación, se va a encontrar con esta actividad, con las determinaciones que la naturaleza establece. Por ejemplo cuando estudie los diferentes sistemas de comunicación que la humanidad ha creado desde los orígenes de la historia hasta el presente. Porque las características y los cambios de las organizaciones que regulan la comunicación, también tienen que ver con la satisfacción, insatisfacción o transformación de las mismas necesidades que la comunicación tiene a cargo en la Naturaleza Que son necesidades biológicas, relacionales, cognitivas. Las cuales son inseparables de las nuevas necesidades que la sociedad crea y están con ellas entreveradas.

Por lo tanto, los humanos hacen uso su todas sus facultades para comunicarse con sus congéneres y con los objetos de su alrededor. Es decir, que existe un fuerte componente natural

(biológico) y cultural (social) en la interacción entre las personas que nace de sus cuerpos y que se expresa en determinados momentos bajo determinadas circunstancias. “Si se quiere el universo de los símbolos está engendrado de alguna forma en el universo de los impulsos animales” (Martín Serrano, 2007: 5)¹¹⁴.

La comunicación humana es posible gracias a la receptividad que le otorga su organismo biológico. Aunque para que se logre su objetivo final (de enviar, recibir y retroalimentar la información en juego) necesita de determinadas actividades e interacciones entre dos o más comunicantes. Ya que de lo contrario sería una emisión de información unilateral y destroza por completo su enriquecedora bilateralidad¹¹⁵.

Por tanto, el comunicante humano indica la información de referencia que le es posible entender, independientemente de su condición cultural en donde se encuentre. No obstante, el referente sensitivo es su principal canal de información, ya que le otorga a su cuerpo la mayor fuente de interacción entre todas las causas en existencia. Y con ello, le otorga la capacidad de relacionarse con las personas del planeta saltando entre sus jerarquías sociales, al compartir los mismos estímulos que poseen todos los individuos en la Tierra, esto traducido en sus emociones. Hecho que se evidencia en cualquiera de las formas del arte¹¹⁶.

¹¹⁴ Aquí, es necesario señalar que la capacidad de otros seres vivos no es de consideración menor, “la evolución no implica este tipo de escala de organismos “poco” evolucionados frente a otros “muy” evolucionados (...) Toda especie está muy evolucionada porque ha tenido que enfrentarse a sus propios problemas para sobrevivir, conformando su propio nicho ecológico y en ese sentido es única” (Loga Martínez, 2007 :8).

¹¹⁵ En este punto, es prudente hacer la observación sobre que “Unos sujetos (los comunicantes) que NO son todos los Agentes que existen. Unas actividades (indicativas) que NO son todas las que esos sujetos pueden llevar a cabo. Determinados usos de la información (referenciales) que NO son todos los posibles empleos que la información recibe” (Martín Serrano, 2007: 69). Es decir, solamente mientras existan dos actores que interactúen se puede hablar de un trabajo comunicativo.

¹¹⁶ Romeu Aldaya (2018: 59-60) señala que el arte provoca tales eventos y lo ejemplifica de la siguiente manera: “Al escuchar una pieza musical, ésta funciona como estímulo, y debido a nuestra capacidad para sentir podemos evocar emociones placenteras o desagradables vinculadas con la música en cuestión. Esto hace que reaccionemos a dicho estímulo de una manera determinada, ya sea expresando nuestro agrado a través de la distensión de los músculos faciales, o bien manifestándolo a través de palabras, e incluso también quedándonos cerca de la fuente musical”.

Dicho mecanismo de asimilación aparece gracias a la presencia de personas y objetos altamente simbólicos insertos en la mente individual y colectiva. De lo contrario, estos procesos no establecerían un límite determinado y desembocarían en rectas asíntotas, donde estarían tan alejadas de su canal informativo que desembocarían en estados de confusión, por tanto, existen acuerdos preestablecidos por los signos sensoriales que deben limitar su aparición.

Es propio del humano su capacidad para abstraer signos complejos ofrecidos por su espacio habitable, mismos que lo llevan a acercarse entre sí y, mediante su *comunicación sensitiva*, el sujeto se enfrenta al lugar, a la vez que se conoce a sí mismo. Tal como dice un aforismo en las artes marciales “Un buen luchador debe sentir, más que percibir, su oportunidad de golpear”. Es por tanto que:

Utilizar uno u otro recurso expresivo señala la emergencia de un comportamiento comunicativo, de manera que al emplearlos comunicamos, nos mostramos “diciendo”. Esto resulta altamente valioso para configurar las bases de lo que bien podríamos nombrar como comunicación sensible, es decir, un tipo de comunicación soportado únicamente en las emociones que somos capaces de construir a través de las sensaciones que experimentamos por la vía de los sentidos en tanto van asociadas estrechamente a ellas (Romeu Aldaya, 2018: 60).

Si la primera forma de interacción de los seres humanos es mediante sus componentes biológicos, donde cada ser estará dotado con aparatos sensitivos que le advertirán o indicarán sobre su entorno con la finalidad de actuar en consecuencia. Su segunda forma de accionar creará un canal de distribución de la información altamente relevante entre las comunidades a través de los sentidos.

En otras palabras, la *comunicación sensible* se desarrolla de la siguiente manera;

- Se da inicio con la recepción de datos por parte del aparato biológico, como sentir el fuego sobre la mano alrededor de una fogata.

- Continúa sobre la consciencia de sus sensaciones, como el pensar si la mano está muy cerca o no del fuego.
- Y finaliza con la expresión de sus pensamientos, como el retirar o dejar la mano cerca de la fogata.

Al actuar en los grupos sociales, las personas primeramente utilizan la *comunicación sensible* para vincularse con la comunidad y comprender el rol el cual estarán por interpretar. Como propia facultad de la experiencia humana, los sentidos revelan el primer paso para actuar ante la vida. Al respecto, Romeu Aldaya menciona que:

Partamos del hecho que toda experiencia es experiencia de percepción por lo que involucra al cuerpo y todo su aparato sensorial, incluyendo también por supuesto al cerebro que es donde se procesa la información de la que proviene la experiencia. En ese sentido, entender la experiencia asociada indefectiblemente al proceso de construcción de información resulta una afirmación evidente. La experiencia, de hecho, es información; información construida a partir del acto de percepción que constituye la experiencia. En ese sentido, información y experiencia son procesos indisolubles, sólo a través de la experiencia construimos información (2018: 61).

Es decir, existe una innegable relación entre los sentidos, las experiencias humanas y el aprendizaje. Y la comunicación está presente en cada parte del proceso que construye el ser humano para sí mismo y para sus congéneres¹¹⁷ (Fig. 1).

¹¹⁷ Hay que aclarar que, aquí, la *comunicación sensible* se lleva a cabo sobre una experiencia humana, ya que es el motivo central de la investigación; no obstante, esta misma interpretación puede aplicarse a cualquier otra ser sintiente con vida, como lo hace la Teoría General de la Comunicación (Martín Serrano, 2007).

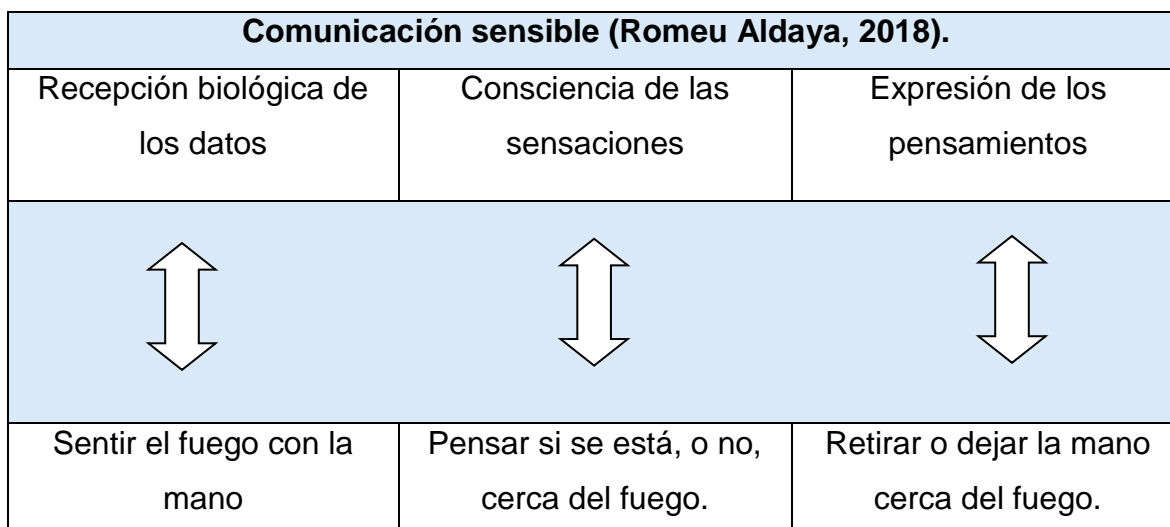


Figura 3. Representación esquemática de la teoría de la *comunicación sensible* de Romeu Aldaya y los pasos de su proceso cognitivo mediante los sentidos. Además, de su ejemplificación a partir de una fogata. Imagen del autor, 2023.

Gracias a lo anterior, se entiende que existe un fuerte componente emocional en la comunicación, que atrae a los comunicantes hacia determinados objetos mediante su receptividad sensitiva¹¹⁸. Para el plano de lo social, esto es el universo de los símbolos donde se están involucrando los estados afectivos de los sujetos, ya que los signos provenientes de otros comunicantes u objetos señalan el mensaje por recibir en la *comunicación sensible*, esto con la finalidad de un mejor entendimiento entre los participantes.

Por lo tanto, las emociones juegan un papel importante en los comunicantes al momento de insertarse a la realidad, elementos que competen a su facultad estética. En ese sentido, la finalidad es recrear patrones de reconocimiento del mundo y su resultado permite al sujeto codearse con el universo de símbolos y adaptar su permeabilidad o porosidad frente al contexto donde está inmerso (Romeu Aldaya, 2018), acciones que los objetos altamente simbólicos,

¹¹⁸ La teoría de *comunicación sensible* se vincula a las ideas de Katia Mandoki (2006: 12) de manera que, “Al estar expuesto a la vida, el sujeto es atraído a ciertos elementos según su especie y capacidad [...] en procesos semioquímicos que involucran tanto significación como atracción, es decir, tanto semiosis como estesis. Se trata, pues, de la condición fundamental de todo ser viviente”.

como el arte o los monumentos, al estar compuestos de materiales y procesos tanto de la memoria como de creación, son capaces de producir¹¹⁹.

Es por tanto que, la estética se presenta como el medio y el canal para que los monumentos construyan puentes entre lo animado y lo inanimado. El ser y su experiencia adoptan el mote de estética al comprender la realidad como la facultad moderadora de su propio sentir e interacción con el mundo¹²⁰. Ella habla más allá de una simple condición de la belleza, se muestra como instancia subjetiva del ser que la experimenta.

En ese sentido, existe una categoría básica en la naturaleza humana que lo hace reflexionar sobre sí mismo respecto al enfrentamiento que padece contra el mundo, es decir, su sensibilidad y, como posibilidad, su materialización en las formas del arte. De modo que, a través de ella, el ser sintiente denomina su carácter estético y categoriza, aún más, sus juicios y prejuicios. Juan Acha (1988: 23) menciona que:

Sin duda, la necesidad de arte o de belleza nos viene de la sensibilidad, si optamos por señalar la causa inmediata. Naturalmente, sin que por esto desechemos la existencia de causas profundas, en especial, la amaterial tan importante para nosotros, los materialistas. Por definición, esta facultad humana rotulada sensibilidad se ocupa de las artes, la belleza y demás categorías estéticas (fealdad, lo dramático, lo cómico, la sublimidad y la tipicidad).

Es por lo que nace la obligación humana de aproximarse a acontecimientos relevantes para su vida, ya que, gracias a su condición estética, los actores de la realidad observan y vivencian determinados objetos y circunstancias en el mundo que se les presenta. Por tanto, “lo

¹¹⁹ La abstracción del arte, a la par de la divulgación de la memoria en los monumentos, provocan un proceso mental donde, en palabras de Edgar Morin (2011: 179): “la imaginación abreva de lo material y viceversa, en un proceso continuo subjetivo(imaginario)-objetivo(material)-imaginario(subjetivo) con transferencias y proyecciones también continuas”. Es un proceso mental que constantemente se nutre a sí mismo, y en donde se establecen relatos relevantes para el aspecto individual y el grupal.

¹²⁰ Tal como Plotino, en la base su pensamiento, señala: “La belleza, en última instancia, es la participación de una forma ideal; es la realización esplendorosa del ideal intangible en un cuerpo [...] pasa lógicamente del concepto de belleza como forma ideal a una concepción de belleza sensible como expresividad” (Plotino, citado en Plazoala, 2007: 43).

estético es lo sensitivo. La sensibilidad va siempre unida a los sentidos, a las percepciones y los sentimientos” (Juan Acha, 1988: 23). Está muestra los comportamientos que determinan las conexiones entre los sujetos y estos, a su vez, son delimitados por el tiempo y el espacio en donde nacieron. Ya que dependen de los movimientos culturales de la época y es una constante que se mantiene a lo largo de la historia¹²¹.

Es decir, los seres humanos, condicionados por las acciones de su época, crean una cultura basada en los ideales percibidos por sus interacciones sensitivas, o séase, se fabrican juicios estéticos que mueven a los participantes del tiempo hacia signos de común acuerdo mediados por sus gustos, ya sea desde lo individual¹²² o mediado por la cultura¹²³. Por tanto, las categorías estéticas son las cogniciones acerca de las últimas sensaciones que regulan la comprensión de lo real; sin embargo, es fundamental añadir que:

Enunciar las reglas del comportamiento estético, es decir, de algo que, en virtud de su aparente clausura subjetiva, escapa a toda regulación, de modo que las esperanzas de acotar en su rigurosa especificidad y originariedad «lo estético» urgen a encontrar los parámetros propicios, so pena

¹²¹ Para esto, es de interés traer a juego el pensamiento de Juan Acha (1988: 23), él señala que “Esta capacidad se concreta en cada sociedad, época o individuo, adquiriendo rasgos particulares que pueden tener alguna de estas tres definiciones: suma de sentimientos e ideales de belleza, tanto humana como natural y de objeto; reunión de preferencias, aversiones e indiferencias sensitivas; conjunto de relaciones sensitivas o estéticas que mantiene el hombre con su realidad cotidiana. Es así como la sensibilidad del individuo o de la colectividad puede también denominarse subjetividad o cultura estética”. Además, Valeriano Bozal (1996: 48) añade que “Las estéticas no son cualidades naturales, presentes en los objetos, pero eventualmente desconocidas por ignorancia, son cualidades históricas, es decir, configuradas en la relación de sujeto y objeto, una relación cambiante”. Como se lee, existe una relación entre los autores (Acha y Bozal) que llama a entender las sensaciones humanas a través del lente de la historia donde la cultura escoge sus paralelos estéticos.

¹²² Aquí, es necesario subrayar al “gusto”, ya que es una cualidad estética detonante en la psique individual que sirve para evaluar los signos de las categorías sensoriales. Al respecto Bozal, (1996: 139) menciona que “Las categorías del gusto son los principios de las representaciones propias de la experiencia estética. En esta experiencia incluyo tanto la de una realidad natural contemplada, cuanto de una obra de arte. Los principios fundan la ley que, en ambos casos, permite la reunión de lo fragmentario”.

¹²³ No obstante, Pierre Bourdieu (2010: 233) señala la influencia de lo social sobre el factor del consumismo y la determinación del gusto. “La puesta en práctica consciente o inconsciente del sistema de esquemas de percepción y de apreciación más o menos explícito que constituye la cultura pictórica o musical es la condición oculta de esta forma elemental de conocimiento que es el reconocimiento de los estilos característicos de una época, de una escuela o de un autor y, más generalmente, de la familiaridad con la lógica interna de las obras que supone la delectación artística”

de verse frustradas por la tácita o explícita reducción de ése a partir de criterios extra-estéticos” (Pablo Oyarzun citado en Sobrevilla y Xirau, 1996: 68).

Gracias a lo anterior, es posible acercar el conocimiento estético hacia los juicios expresivos que yacen en la naturaleza de los seres humanos y que posteriormente se vislumbran en su interacción con los monumentos y los cementerios. Los sujetos son personificantes de una obra en la colectividad que, de acuerdo con su patrón de comportamiento, esta difiere adopta nuevos matices. Tal como señala el refrán *A donde vayas has lo que vieres*. Por tanto, los comunicantes de la realidad interpretan el mundo bajo lo que sienten y lo que perciben. Esto sobre dos parámetros para el comportamiento humano, la cultura estética y la ecoestética:

Por cultura estética entendemos el conjunto de muestr[a]s relaciones sensitivas con la realidad del entorno, cuyas preferencias y aversiones, ideales y sentimientos de belleza, se objetivan en las necesidades y satisfacciones de nuestra sensibilidad o subjetividad estética colectiva. En concreto, engloba las actividades productivas, distributivas y consuntivas de la sensibilidad, con sus respectivos principios, medios y productos (...) En cambio, la ecoestética constituye la cultura estética en su acción modeladora de las sensibilidades personal y colectiva, que suscitan en la persona individuaciones y socializaciones sensitivas, como respuestas que propiamente son identificaciones tanto con la persona del individuo como con los diferentes grupos de la colectividad. Dicho en otros términos, abarca los múltiples factores y procesos de creación o sociogénesis de las necesidades estéticas del individuo, aunados al condicionamiento de la satisfacción de las mismas y de sus efectos. (Juan Acha, 1988: 30-31)

En otras palabras, el individuo; primeramente, crea cogniciones con base a su operatividad sensitiva que, a su vez, satisfacen su necesidad biológica individual y de pertenencia colectiva; y secundariamente, con las variables establecidas en su cabeza, se enfrenta a un mundo previamente concebido con sus propias regulaciones estéticas.

La cultura estética y la ecoestética son elementos de la cultura general que engloba cada país, dictaminando sus valores con los procesos históricos que le sucedieron. De esta manera, podemos encontrar un patrón de proceder repetitivo al interior de un país y que al mismo tiempo se diferencia de otros sitios en el planeta. Esto, explica los comportamientos enfocados a la creación de lo estético en el diseño o las artes¹²⁴. Es decir, cada signo de la cultura estética y la ecoestética se agrupan en universos en común, a la manera de una semiosfera¹²⁵, puesto que relacionan con su información semejante. Y lo enriquecedor del punto anterior es la colisión¹²⁶ de las partes. Gracias a lo anterior, es comprensible entender que, durante el enfrentamiento de signos, los niveles de interpretación se mezclan y los significados adoptan nuevos matices, además, lo más importante no es la existencia de la *Semiosfera*, si no la presencia de su frontera. Igual a la confrontación entre las *Semiosferas* de los monumentos fúnebres mexicanos y argentinos que hablan de prácticas estéticas específicas de la región con sus similitudes y diferencias.

Los monumentos fabrican códigos sensoriales que han sido llevados a una categoría superior de consideración continua por parte del grupo de personas que conecta con los signos que emite la tumba, ya que la creación de estas edificaciones nace de un terreno seleccionado para el estímulo de la memoria y obliga a los comunicantes de esta sustantividad (la realidad

¹²⁴ En este punto, resulta interesante traer la reflexión de la *Semiosfera*, donde Yuri Lotman señala lo siguiente: “pero sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico, sino la existencia de ese universo; el de la semiosfera” (Lotman, 1996: 24). Es decir, las artes que se aglutinan en la cultura estética son partes de un todo que desde la semiótica se componen en la hipotética esfera de signos denominada *Semiosfera*.

¹²⁵ La *Semiosfera* es el universo de símbolos donde conviven signos diferentes, entre ellos los estéticos, y que de manera imprevista se reúnen en un mismo espacio, además su acumulación fabrica una cantidad de significados que tienen semejanzas entre sí. Dicho de otro modo; en primer lugar, cada actor de la realidad cuenta con signos contruidos por su historia personal; en segunda instancia, este conjunto de signos se agrupa en una esfera hipotética de símbolos; en tercer punto, la esfera se confronta con otras esferas que conviven en el mismo tiempo; y como cuarto elemento, el conjunto de esferas cuenta con patrones de relación entre sí que las agrupan en una macrosfera denominada *Semiosfera*.

¹²⁶ La ecoestética, o la *Semiosfera*, colisionan con sus semejantes y “la irregularidad en nivel estructural es complementada por la mezcla de niveles. En realidad, la *Semiosfera*, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: estos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel. Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifren pueden estar ausentes del todo” (Lotman, 1996: 30).

mortuoria) a conciliar sus sensaciones sobre objetos útiles en el pesar de la muerte. Y, además, es aquí cuando la intención de un mensaje detonante cargado de emociones y que apele al aparato biológico de los seres humanos se toma con mayor fuerza respecto a otros que no lo son. Por tanto, un mensaje efectivo necesita de emisiones frecuentes sobre un mismo campo simbólico, que estén cargados de información en concreto para los miembros internos y externos de los grupos.

2.1.3 La figura del héroe

La configuración comunicativa de los monumentos empieza, viendo a estos como emisores de la memoria hacia la receptividad estética humana, es decir, tenemos *al que dice* y *al que escucha* de todo trabajo comunicativo. Sin embargo, falta conocer *lo que se dice*, un componente primordial para poder entablar la relación entre todas las partes involucradas. En otras palabras, se desconoce la información diseñada a través de códigos en específico que nacen con la finalidad de comunicar testimonios en concreto por parte de los constructores de los monumentos para así comprender los principales mensajes de sus creadores.

Los monumentos se erigen con la intención de comunicar un mensaje en concreto al momento de su edificación, que remita a acontecimientos relevantes para la sociedad donde se levantan. E igualmente, son contruidos para lograr su permanencia a futuro mediante los materiales de su cimentación y a la trascendencia social otorgada por la memoria colectiva. En ese sentido, son objetos moldeados por los saberes del pasado, pero que repercuten en los hechos del presente, además, sus historias son los conocimientos que atraviesan las barreras del tiempo y que transmiten, de “ojo a ojo”, la importancia de un acontecimiento. Por ello, los monumentos se encuentran ligados a las narraciones antiguas, y gracias a esto, ayudan a fabricar la historia

de los lugares a los que pertenecen¹²⁷ al ser objetos del habitar entre las comunidades del pasado y el presente, además expresan determinada visión de sus lugares de origen.

Estos objetos, como se menciona, enuncian testimonios de la sociedad; sin embargo, el componente humano en la fabricación de los mismos los impregna de una intencionalidad en específico que tergiversa la realidad de los hechos, ya que se fabrican a voluntad. A causa de esto, el origen de su información y la repercusión de los datos cambia notablemente de su propósito original. Tal y como lo hacen las campañas publicitarias sobre las mentes susceptibles en nuestros días. Por tanto, esta premeditación de eventos muestra la intención de adiestrar al ser humano bajo una interpretación “reverencial, didáctica, conservadora, moralizante, política, ética, y monumental” (González, 2005: 64) o una *Historia de Bronce*¹²⁸ y en concreto el mensaje a través de los objetos pétreos monumentales, está encargada de enaltecer el proceder de los valores considerados idóneos, al mismo tiempo que olvidar los sucesos desagradables.

En ese sentido, es importante señalar que la llamada *Historia de Bronce* no constituye una consideración absoluta, sino un modelo de interpretación del discurso histórico que aborda los diversos tipos de narrativas históricas. Esta propuesta de Luis González Obregón resulta pertinente por su carácter pedagógico y su vínculo con la memoria, al proponer que hay relatos que describen a los actores históricos como héroes o villanos. Asimismo, este enfoque permite simplificar una gran cantidad de información, lo cual es particularmente útil en el caso del Panteón de San Fernando debido al origen monumental del espacio, y en el de la Recoleta por

¹²⁷ Luis Villoro (2005: 36) reflexiona este devenir de sucesos y señala que “la historia responde al interés en conocer nuestra situación presente. Porque, aunque no se lo proponga, la historia cumple una función: la de comprender el presente” En ese sentido, el monumento transmite la memoria colectiva y resulta ser el artífice de la materialización de las narraciones del pasado.

¹²⁸ Luis González (2005: 64-65) menciona que lo siguiente de la *Historia de Bronce*. “Sus características son bien conocidas: recoge los acontecimientos que suelen celebrarse en fiestas patrias, en el culto religioso, y en el seno de instituciones; se ocupa de hombres de estatura extraordinaria [...] presenta los hechos desligados de causas, como simples monumentos dignos de imitación. “Durante muchos siglos la costumbre fue ésta: aleccionar al hombre con historias”. Como se lee, mismo caso acontece a la creación de los monumentos.

la relevancia de las figuras ahí sepultadas. En otras palabras, el concepto de Historia de Bronce ayuda a una mejor comprensión de algunos discursos que presentan los monumentos de ambos cementerios. No obstante, es necesario subrayar que los modelos empleados para el estudio histórico son diversos, al igual que las propuestas metodológicas y teóricas que los sustentan.

Por lo tanto, los monumentos se presentan como el canal de difusión predilecto para la emisión de mensajes que enuncien acontecimientos memorables y trascendentes de narraciones pasadas, puesto que los personajes de dichas historias hablan de las aspiraciones humanas de la época y, gracias a la *Historia de Bronce*, es posible comprender la encarnación de figuras míticas, así como de valores que subsanen las carencias de una época, responde a la necesidad de plasmar personajes con rasgos identitarios para la población, es decir, heroicos. Cabe aclarar que esto parte desde la perspectiva de las personas en el poder que buscan replicar actitudes en la comunidad *a posteriori*, de modo que son ellas las que recurren a la monumentalidad arquitectónica como herramienta de difusión. Ejemplo observable en nuestros días sobre la repetición de superhéroes cinematográficos, que si bien, no son iguales en cuanto a su diégesis¹²⁹ y el medio de distribución, si lo es en su mensaje final¹³⁰, ya que la personificación de un ser de cualidades superiores a las cotidianas nace de la necesidad humana de superar sus propios obstáculos.

El origen de los preceptos idealizadores de las actitudes humanas del presente, como lo es la interpretación del héroe, parte de la intención de describir la génesis con la cual se forjan las cosas. Los mitos son los que hacen esto posible, ya que un:

¹²⁹ Con este concepto refiero a los objetos, lugares y personajes asentados en la construcción de un mundo y un relato en específico dentro cinematográfica, es decir, “refiere al mundo ficticio construido por la historia” (Triquell, et, al. 2010: 49).

¹³⁰ Bolaños Martínez (1983: 68) menciona que “Los llamados superhéroes tienen viejas raíces en la historia de la cultura de la humanidad; parecen responder a un anhelo del hombre por sublimarse; en lo semidioses, héroes clásicos, arcángeles, aventureros, superdetectives y superhéroes, plasma su aspiración de que puede contar con fuerzas mágicas que le permiten enfrentar todos los riesgos y vencer todos los obstáculos”.

Mito en su acepción más antigua, indica genéricamente el “pensamiento”, en particular el pensamiento expresado; la “palabra”, el “discurso”, sobre todo el discurso en cuanto comunicación; la “noticia”, el “mensaje”, el “relato”, la “historia” (Castro Velasco, 2010: 52).

Es decir, que los mitos son información expresada con la intención de ilustrar determinados hechos relevantes, no obstante, estos representan una solución más que una forma de conocimiento en concreto, ya que derivan de un significado particular que busca el reforzamiento de patrones, tradiciones y la adhesión social¹³¹. El mito encarna subjetividades aspiracionales, a la par que revela las carencias propias de la humanidad.

Si los mitos cumplen con la función de mostrar aspectos identitarios e irreconocibles conscientemente en la sociedad, la relevancia de erigir objetos monumentales a personajes destacados emerge de la necesidad de replicar cualidades generales, pero que permanecen ocultas de la mente humana, en otras palabras, revelar lo irrevelable. En ese sentido, el mito del héroe sirve para proyectar conceptos de separación, iniciación y retorno (Campbell: 1949), puesto que la aventura, la valentía y el conflicto están presentes a lo largo de la vida. Como los individuos que sirven de ejemplo para ilustrar la *Historia de Bronce*. Además, cabe señalar que todos los *héroes* proyectan, por igual, aspectos naturales y sobrenaturales¹³².

El *héroe* es aquella persona común que destaca por sus cualidades sobrehumanas; sin embargo, “son muchos los llamados pero pocos los elegidos, ya que son contadas aquellas

¹³¹ Por tanto, un mito es la narración de los orígenes que no necesariamente es real y que su significado es atemporal. Castro Velasco (2010: 87) enuncia que “El tiempo y el espacio del mito son los “primordiales”, precisamente para decirnos que lo que él narra es algo que nunca ha sucedido en ningún tiempo y en ningún lugar, sino que simplemente “es” [...] Como tal, la verdad del mito puede proponerse siempre y a cualquier hombre. Los rasgos fundamentales del pensar mítico, en particular los símbolos, se encuentran necesariamente en toda forma de pensamiento, y que, al tener por objeto unas realidades cuya riqueza trasciende los límites del lenguaje, quieren comunicar esas realidades sin limitar su riqueza”.

¹³² Respecto a esto, Jean Chevalier y Alan Gheerbrant (1969: 859) señalan que la idea primigenia del héroe llama a ser: “Hijo de la unión de un dios o una diosa con un ser humano, el héroe simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. Pero naturalmente no goza de la inmortalidad divina, aunque mantenga hasta la muerte un poder sobrenatural: dios caído u hombre divinizado”.

personas que pueden alcanzar ese reconocimiento y más aún, que pueden mantenerse en esta posición apoyada y reafirmada a la vez por la historia” (Martell Contreras, 2011: 2). En otras palabras, es el ser que representa la lucha de lo ordinario contra lo extraordinario y sus hazañas lo dotan de una posición que trasciende el tiempo de su conflicto.

En consecuencia, el mensaje del héroe se instaura como una constante en la humanidad, que bajo una reinterpretación de lo expuesto por Navarro Sánchez (2011), se ejemplifica de la siguiente manera;

- El héroe nace de la interpretación griega de la realidad donde crece a raíz de una fuerza y gracia inconmensurable de los dioses con el fin de solucionar determinados eventos.
- Sus datos continúan con la transmisión de la historiografía de los santos, donde se muestra el culto a sus restos, indumentarios, entre otras cosas.
- A partir de la revolución francesa se deja su estatus divino y cambia hacia una consideración más cercana a la sociedad, puesto que es el humano quien se libera a sí mismo de las formas caducas de la vida¹³³.
- En el romanticismo, su presencia se vuelve más tangible para la sociedad, ya que el héroe caballeresco es aquel muerto en batalla que busca la evolución de su nación.
- Y su interpretación llega hasta nuestros días como acción del pensamiento individual. Se interioriza su información mediante los arquetipos (en este caso el

¹³³ En este punto cabe señalar lo mencionado por Thomas Carlyle (Thomas Carlyle 1999, citado en Navarro Sánchez, 2011: 24) “lo que llamaos hombre *original* [su interpretación sobre el concepto del héroe], hombre que comprendemos sin intermediario; es un mensajero enviado desde el infinito Desconocido; le llamamos Poeta, Profeta, Dios, y sus palabras suenan en nuestros oídos de modo distinto a todos los demás”.

del héroe) y el inconsciente colectivo (Jung, 1998), además, sus características aluden a una segunda lectura de la figura de un héroe moderno (Campbell: 1949).

En ese sentido, el mensaje heroico transmite información esperanzadora propiciada por la victoria del combate de la humanidad en contra de los sufrimientos de su tiempo y espacio. Castro Velasco (2010: 271) apunta que:

Desde Gilgamesh hasta Kafka hemos seguido una simbología que expresa el conflicto íntimo del ser humano. De las luchas interiores y exteriores que libra el hombre en la conquista de su personalidad. De esa manera el héroe mismo y su lucha representan a la humanidad entera en su historia y en su impulso evolutivo. Por ello está profundamente enraizada en la memoria de la colectividad moderna manteniendo invariable su fascinación. Son historias que nos hablan de héroes que actúan de este y aquel otro modo bajo tensiones opuestas; que tratan de algo digno de consideración, no de mera peripecia: debe haber alguna relación con la “situación humana” de todos los tiempos. El drama del poder nos lleva a la reflexión sobre la identidad y su pérdida.

Hoy en día, y para el caso que compete a esta investigación, los monumentos que toman el mensaje del héroe en Latinoamérica nacen a partir de la interpretación del concepto propuesto por Thomas Carlyle (1985), ya que, un personaje que es empujado por las causas de su realidad se ve obligado a dar su vida para combatir la falsedad, y por ende se convierte en agente de transformación social¹³⁴. El despojo de su papel como parte de un reinado propició una fragmentación, tanto terrenal como metal, en los habitantes de la región, lo que generó la necesidad de buscar un nuevo sentido de pertenencia. En consecuencia, se recurrió al pasado con la finalidad de subsanar dicho vacío y, específicamente a personajes liberadores en los conflictos. Lo anterior, legitimado a través de objetos simbólicos, como banderas, himnos,

¹³⁴ En Latinoamérica, los cambios políticos a partir del auge, consolidación y desintegración de las colonias y posteriormente las independencias, inician un sentimiento de defensa criolla del territorio y la identidad (Navarro Sánchez, 2011).

esculturas, entre otras cosas, para lograr una futura consolidación de la naciente identidad nacional.

Por tanto, los monumentos en Latinoamérica comunican la importancia de los héroes para la construcción de una identidad regional con base en la libertad y la búsqueda de su posición ante el mundo, o sea, la apropiación de un renovado habitar. Al respecto Rosa Catullo y Rosa Sempé (2016: 46) retoman a Magariños de Morentín (2008) (2003) e interpretan lo indicial¹³⁵ de los monumentos:

El monumento puede ser considerado como un signo *indicial* con eficacia de signo, porque está constituido por los objetos que lo caracterizan como tal y por los comportamientos de las personas en relación con él (...), adquiriendo así el significado de representar. De acuerdo con este enfoque, un monumento funerario –en el modo designativo– representa lo ausente porque está en “representación de otros”. Desde el punto de vista del observador y para el que lo interpreta, adquiere calidad de símbolo, que contiene un mensaje.

En otras palabras, es el objeto que activa la memoria y los sentidos de sus observadores en el presente mediante los signos del pasado ya sean tangibles y/o intangibles. Ejemplificando el punto anterior, en México el monumento fúnebre a Benito Juárez en el *Museo Panteón de San Fernando* se construye con la intención de homenajear y recordar sus epopeyas¹³⁶. Mismo caso de consideración es equiparable respecto la identidad nacional que forjó Eva Perón en Argentina, esto revelado por las intenciones de un proyecto faraónico para el resguardo de sus

¹³⁵ Lo *indicial* refiere a los enclaves de un contexto en su disposición de presencia. Es decir, “Son comportamientos u objetos en su calidad de existentes o los contenidos de la memoria según la propuesta Pierceana” (Magariños de Morentín, 2008: 332). Para un mejor entendimiento de lo anterior al lector al texto *Semiótica de los Bordes* (Magariños de Morentín, 2008).

¹³⁶ Figura de tal importancia para la nación que, “A pesar de que el panteón ya estaba clausurado y destinado solamente a la conservación de restos, se permitió inhumar su cuerpo junto con el de su esposa” (Herrera Moreno, 2019: 148).

restos¹³⁷. Como si se quisiera representar que el tamaño de la arquitectura debe equiparar a la memoria del héroe. No obstante, su aprecio en el siglo XX y XXI no es el mismo que en el pasado¹³⁸, como la humedad o la oxidación vista en el monumento a Juárez (Herrera Moreno, 2019) o la decapitación sobre la iconografía de Eva Perón. (Ortolani y Etcheverry, 2019).

2.2 Los monumentos a lado de la muerte

El concepto de la muerte dota a los objetos funerarios de características particulares que moldean su desarrollo sobre territorios, emociones y mensajes en específico. Es decir, que hay un cambio la consideración puramente de los monumentos para la sociedad. Mismo que habla sobre el porqué de su entablamiento en cementerios, las marchas fúnebres hacia estos lugares o las imágenes que acompañan a los restos humanos, solo por mencionar algunas consecuencias.

La palabra funerario¹³⁹ proviene de su origen latín *funēbris*, esto es, vocablo que pertenece o hace alusión a los difuntos (RAE, 2021). A la par, desde la arquitectura se entiende que el significado de lo funerario está adherido al de morir, no obstante, aquí se vincula directamente con el uso de los monumentos y de los cementerios. Por lo tanto, a la idea central de monumento de la arquitectura y de su sentido general, en torno al recuerdo de determinados personajes, se le agrega una significación mortuoria creando una estrecha relación entre ambos

¹³⁷ Adriana B. Ortolani y Alejandro Etcheverry (2019: 5-9) reseñan que “El conjunto monumental completo mediría 137 metros, una vez y media más que la Estatua de la Libertad neoyorquina y tres veces más que el Cristo Redentor de Río de Janeiro, constituyéndose en el monumento más grande del mundo (...) [y] el sarcófago de la Jefa Espiritual de la Nación en un subsuelo del mausoleo, iluminado por una luz cenital”.

¹³⁸ Castiblanco Roldán (2009: 47-48) enfatiza que “Un monumento puede demostrar cómo evoluciona la sociedad que le construyó, pero su significación sólo va de boca en boca (ese tránsito interminable en lo popular) y la memoria se transforma en garante de que la permanencia sea realmente satisfactoria en su misión de recordar el pasado”. Por lo tanto, cabe preguntarse si su mensaje sigue presente e incluso cuestionar si su intención continúa siendo relevante para las sociedades del siglo XXI.

¹³⁹ En este punto es preciso aclarar que la palabra proviene de *funēbris* y ha evolucionado hasta nuestros días a un uso cotidiano para hablar de temas de la muerte. Sin embargo, esta es sinónimo de lo fúnebre. Por lo tanto, el uso de ambos términos en esta investigación es indistinto.

(los monumentos y la muerte) y, por ende, hay un vínculo latente entre su creación a partir de lo monumental y el lugar que los resguarde. Caso que se presenta como la principal creación de los cementerios¹⁴⁰. Es una frontera que sin la interacción de los involucrados no sería posible su expresión particular.

Por ello, los monumentos fúnebres cumplen la función principal acerca del aprendizaje y el recuerdo del pasado, pero agregan a su significación la consideración sobre el fin de la existencia, o, en otras palabras, la impronta de la reminiscencia de la muerte. Ya que su nexos está desde los orígenes de la civilización y “La tumba es uno de los primeros monumentos humanos, no hay cultura sin tumba, ni hay tumba sin cultura” (Fernández, Asís y Tuturro, 2013: 274). Respecto a lo anterior, Eulalio Ferrer (2003: 97) señala que:

Se piensa, y hasta se siente, que la sociedad está compuesta a la vez de vivos y muertos, y que éstos son tan significativos y necesarios como los primero[s]. La ciudad de los muertos es el revés de la sociedad de los vivos; o, mejor que el revés, su imagen, su imagen intemporal. Ya que los muertos pasaron el momento del cambio, sus monumentos son las señales visibles de la eternidad de la ciudad.

En ese sentido, el monumento funerario adopta la importancia de comunicar información en torno al mejoramiento de la vida, no obstante, su condición macabra es un signo de suma importancia para este crecimiento, ya que debe permanecer arraigado al objeto y sirve para revelar causas específicas de la memoria, como el aprendizaje sobre la muerte de sus congéneres o el accionar ante su presencia.

¹⁴⁰ El tema de la muerte y los cementerios genera paradigmas diferentes a lo puramente monumental. Lima Morais, Araújo de Holanda y Körösy (2018: 68) advierten que en las necrópolis “se convoca lo “invisible” a través de lo “visible”, ya que las tumbas son percibidas como “una totalidad significativa que articula dos niveles bien diferenciados: ‘lo invisible’ (situado debajo de la tierra) y lo ‘visible’, lo que hace que la tumba sea un monumento ubicado en el límite entre dos mundos”.

De igual manera, estos objetos comparten los caracteres estéticos que dotan a cualquier objeto colosal de atracción; sin embargo, existe un cambio en las sensaciones que producen, ya que la evocación de la muerte revela en los canales de interacción, esto es entre los monumentos fúnebres y los anclajes de sensopercepción humana, una impronta específica de acontecimientos vista a través de periodos. Debido a que en un inicio los monumentos funerarios fichan a sus observadores mediante la activación de *emociones negativas*¹⁴¹ como el miedo o la tristeza, se forja una carga estética en el sujeto que lo mueve más allá de cualquier pensamiento sobre la búsqueda de su supervivencia, y, con pasar el tiempo, el origen de su primera intercomunicación se transforma, así como su aproximación hacia lo funerario, llevando al interlocutor a otras respuestas como el respeto o el aprecio. Tal y como menciona el refrán *No todo es lo que parece*. Además, la memoria ayuda a indicar un carácter festivo a esta huella en la mente¹⁴²

Y como último elemento, el mensaje central con fines adoctrinantes de valentía y, que su reflejo está en las figuras heroicas que transmiten los objetos pétreos (en la mayoría de los casos), continua en los monumentos fúnebres solo que con añadidos en su historia. Es decir, iguala la información que recae sobre la masividad con la cual son erigidos, así como en la construcción narrativa de sus mensajes. Sin embargo, la descripción de su personaje principal debe contemplar el haber realizado hazañas heroicas y en algún momento de su historia finalizar su existencia sobre este planeta. Cabe señalar que este punto, es fundamental en el mensaje mortuario, ya que, hoy en día existen monumentos hacia personas en vida, y que de igual manera modifican la memoria en el presente y que completan por igual el *camino del héroe* (Campbell,

¹⁴¹ Con emociones negativas me refiero a la cognición de sensaciones, a través de la vista y el oído, que llaman a la expresión del miedo, la tristeza, la ira y el asco (Piqueras Rodríguez, Ramos Linares, Martínez González y Oblitas Guadalupe, 2009).

¹⁴² Referente a la memoria, los objetos de la muerte tienen la intención central de educar. “Los monumentos tienen dos objetivos: uno tradicional -enseñar a morir- y uno didáctico - “un pedido al pasante para no rezar más a Dios por aquellos muertos, aunque los llore, y lo que es completamente nuevo, la visita al cementerio” (Ariès citado en Lima Morais, Araújo de Holanda y Körössi, 2018: 68).

1949). Igual a los bustos y esculturas a presidentes, como las hechas a Andrés Manuel López Obrador expresidente de México, o jugadores de alguna disciplina deportiva en activo, como las edificadas a Leonel Andrés Messi Cuccittini capitán de la selección argentina de fútbol. Françoise Choay (2007: 21) reflexiona sobre el papel de los monumentos en la sociedad y enfatiza que:

Se llamará monumento a cualquier manufactura edificada por una comunidad de individuos para acordarse o para recordar a otras generaciones de personas, acontecimientos, sacrificios, ritos, creencias. La especificidad del monumento reside en su modo de actuar sobre la memoria. No solo actúa sobre ella y la sacude gracias a la mediación de la afectividad, re proponiendo el pasado y haciéndolo vibrar a la manera del presente.

Por tanto, la importancia del objeto reside en su consideración actual más allá de la intención de su entablamiento. Cambio que presentan los mensajes *fúnebres-heroicos* de los únicamente *heroicos*. Ya que la activación de la memoria en la actualidad y la significancia de la muerte en el pensamiento humano vincula a los datos como forma de expresión cultural única, a diferencia del solo rasgo de la memoria. Y en ese sentido, los monumentos funerarios son el binomio necesario al momento de transmitir la victoria sobre Tánatos, así como de instruir a morir. En otras palabras, los monumentos funerarios son la memoria, la sensación y la valentía, de carácter trascendental, que dejaron los muertos.

Conclusiones

En esta sección, continúe con el argumento de los monumentos fúnebres, pero con un análisis de mayor profundidad. Es decir, la descripción inicial de su composición, la desarrolle hacia un nivel interpretativo. Tal como señala Peirce, el paso de una *primeridad* a una

segundidad (Peirce en Magariños de Morentín, 2008). Sostengo que la lectura del *fondo* de estos objetos se aborda mediante dos vías de comprensión: los monumentos en general y los monumentos fúnebres en particular, puesto que ambos comparten una abstracción mental sobre el medio, el canal y el mensaje final de su comunicación, pero bajo temáticas distintas.

Desde esta perspectiva, encuentro que su interpretación profunda (el *fondo*) remite a la memoria como el medio principal para la distribución de la información. Esta emplea un canal físico, que puede ser la estética o la sensopercepción humana, a fin de que los datos lleguen de manera eficaz a los receptores. Y el mensaje final busca, bajo una intención adoctrinante, transmitir enseñanzas históricas, tal como ocurre con la figura de los personajes heroicos.

Sin embargo, cuando se introduce el concepto de la muerte, cambia la interpretación hacia una lectura de la realidad que va más allá del simple recuerdo. Se trata de una que busca solventar la incomprensión de la muerte a partir de la memoria, de la evolución emocional en la percepción sensorial y del enfrentamiento al fracaso ante el fin de la existencia, mediante un mensaje educativo. No obstante, he de mencionar que este capítulo dejó abierta la problemática referente a la consideración de la *otredad* (la *terceridad* o el público). El cómo los espectadores interpretan las principales abstracciones y actitudes ante la muerte, cuestión que será abordada en el capítulo siguiente.

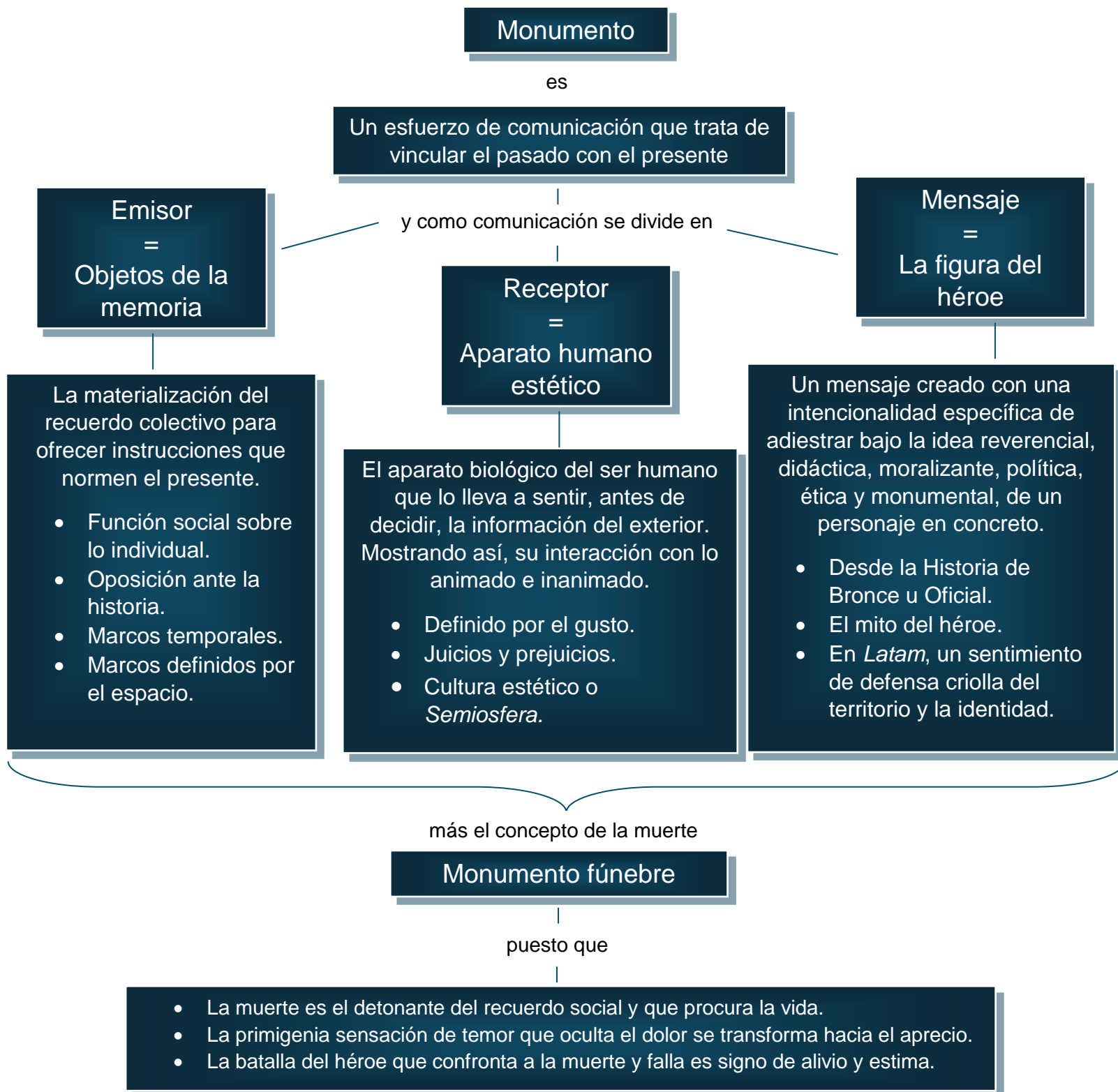


Figura 4. La composición de los monumentos y los monumentos fúnebres. El mapa ilustra la similitud entre la Teoría de la Comunicación (Emisor, Mensaje y Receptor) con los segmentos de la memoria, la estética y el mensaje del héroe. Además de la consideración de lo funerario. Imagen del autor, 2023.

LA IMAGEN, EL ESPACIO Y LA COMUNICACIÓN DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES

| Cap. 3



CAPITULO 3. LA IMAGEN, EL ESPACIO Y LA COMUNICACIÓN DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES

Introducción

Las actitudes humanas ante la muerte manifiestan un elevado grado de persistencia al momento de asignar espacios de inhumación, y esta es una práctica recurrente en la sociedad, aunque su significado puede cambiar con el tiempo. Por ello, es fundamental entender estos comportamientos a partir de los conceptos más sobresalientes que permiten su materialización (imagen, espacio y comunicación), ya que estos provocan la construcción de monumentos fúnebres. En ese sentido, y a través de cuatro puntos, desarrollo en el capítulo lo siguiente:

1. Las teorías de la imagen, que la presentan como un ente productor de conocimiento, no como una simple herramienta.
2. Las teorías del espacio, para comprender que el lugar donde se encuentran los objetos se relaciona directamente con los seres humanos.
3. La Teoría General de la Comunicación de Manuel Martín Serrano, para establecer el nexo entre la imagen y el espacio dentro de un proceso comunicativo.
4. El desarrollo de una propuesta metodológica que utiliza la fotografía como herramienta indispensable en los análisis comunicativos de los monumentos fúnebres.

3.1 Teoría de la imagen

En el proceso de *comunicación sensible*, el ser humano recibe información por parte del monumento funerario que produce un vínculo entre el objeto y el sujeto. Sin embargo, la

multiplicidad de canales abiertos durante el momento de la emisión dificulta la respuesta y posterior retroalimentación entre los actantes de la realidad. De modo que, más allá del mensaje que significa el objeto, sus creadores deben hacer uso de recursos que lo destaquen de entre las demás vías.

La imagen (y en específico la imagen funeraria para el caso de esta investigación) se presenta como la alternativa adecuada que logra la mayor jerarquía en dicha transmisión, al mismo tiempo que impulsa la respuesta de su observante. Roman Gubern (1987: 1) enfatiza que esto se debe a que:

A diferencia de otros mamíferos, para los que el olfato o el oído ocupan un lugar más elevado en la jerarquía informativa de los sentidos, el ser humano es primordialmente un *animal visual*. Dodwell ha estimado que el noventa por ciento de la información de un hombre normal procede de sus canales ópticos. Antes que él, otros cálculos más groseros indican también que el sesenta y cinco por ciento de nuestra información procede de la vista, el veinticinco por ciento se obtiene a través del oído y el restante diez por ciento mediante los otros sentidos.

Gracias a la capacidad ocular que figura un papel preponderante en el ser humano, el poder del ojo, a diferencia de los demás sentidos, posiciona a la imagen en la cima de la jerarquía receptiva humana. En ese orden de ideas, es el factor caótico que vigoriza los estímulos de respuesta humana. Mediante este órgano, el ser humano hace comprensible lo que no puede entender a “simple escucha” y, por ende, decodifica su realidad en virtud de imágenes que sirven para la elaboración, clasificación e interpretación de su mundo, de manera que el ojo es el protagonista en el proceso cognitivo de expresión sensorial, es decir, la percepción. Tal como

los lentes ópticos de una cámara o un microscopio ayudan a encontrar lo imperceptible¹⁴³. En Armonía con este pensamiento Gubern (1987: 28) subraya que:

Existe consenso, en cambio, en admitir que en los centros nerviosos superiores se produce una recepción y elaboración de los datos proporcionados por los órganos de los sentidos en forma de sensaciones. Tales datos son conservados a veces, en el ser humano y en los animales superiores, bajo forma de unos signos sensitivos que se denominan *imágenes* (...) operaciones psíquicas que constituyen la esencia de la percepción y que tienen su sede, como dijimos, en el sistema nervioso superior.

Por ende y debido al papel de este recurso humano, cabe preguntarse si se genera conocimiento mediante el ojo y por medio de las imágenes. De forma sencilla, si, es la respuesta corta a este cuestionamiento. Aunque hay que indagar en este punto para precisar dicha afirmación.

La imagen como forma de conocimiento va más allá de una simple interpretación respecto a la representación que ilustra, es decir, es un ente de información *per se*, que además de ser utilizado como canal de distribución del conocimiento, genera nuevos paradigmas de la realidad. Las imágenes modifican los aspectos sociales, culturales, políticos, entre otros más, del hábitat donde se originan, ya que poseen un valor y una lógica propia que distancia su estudio de otro campo o subcampo del conocimiento. Por tanto, la razón que insta a estudiar a la imagen es autónoma y replicante. Respecto a este punto, Gottfried Boehm (Boehm 2007, citado en García Varas, 2011: 41), mediante su razonamiento del *giro pictórico*, establece que en las *lógicas de las imágenes*:

¹⁴³ Svetlana Alpers advierte la fascinación que produce el ojo para la creación pictórica y señala que “La función del mecanismo visual se define como la de hacer una representación: representación en el doble sentido de que es un artificio -en su propio funcionamiento- y que convierte los rayos de luz en imagen” (1983: 75). En ese sentido, se centra en los creadores de la expresión pictórica holandesa y analiza sobre el latente uso de los recursos visuales para representar la realidad de la época y coloca en énfasis en lo ocular. “él fue el primero en establecer claramente, entre la imagen del mundo exterior al ojo (antes llamada *idolum* o especie visual), que él denominó *imago rerum*, y la imagen de la realidad proyectada en la pantalla retiniana, que él llamó *pictura*” (1983: 75).

se transforma lo fáctico en lo imaginario, nace aquel excedente en el significado que permite a lo simple material (color, masa, lienzo, cristal, etc.) aparecer como una intención con significado. Esta inversión es el verdadero centro de la imagen y de su teoría. Para ello, es irrenunciable la indeterminación, puesto que únicamente ella crea los espacios y las potencialidades que ponen a lo fáctico en la situación de mostrarse y de mostrar algo

Gracias al primigenio interés de Gottfried Boehm y posteriores discusiones con Thomas Mitchell¹⁴⁴, se presenta la intención de abordar un campo de conocimiento distinto a los demás, que coloque a la imagen como objeto de estudio enriquecedor de la inteligencia humana, es decir, no como una derivación de otro estudio, si no uno nuevo.

Las imágenes son responsables de acelerar la capacidad humana de adentrarse a algún objeto, esto mediante el proceso de percepción. Es decir, el ente visual, captado mediante el ojo, activa la sensopercepción de los nervios oculares y, por ende, se genera el proceso de asimilación, dicho de otra manera, la cognición, o de forma más coloquial esto es, *pensar con el ojo*¹⁴⁵. Por ello “Las imágenes son en cierto modo fijaciones que permiten congelar lo vivo en la materia y volver a revivirlo por medios artísticos. Pero lo decisivo para la creación de sentido es la reactivación en la imagen de la experiencia latente de *ver*” (Boehm 2007, citado en García Varas, 2011: 102).

Es por lo anterior, que la imagen evidencia su propia existencia, y en esa lógica, es materia generadora de sentido para el ser humano. En sintonía a este pensamiento Gubern, da por sentado el poder de la imagen como creadora de conocimiento y, además, adelanta su saber

¹⁴⁴ Mediante una serie de cartas, ambos autores discuten sobre sus respectivos campos de estudio (siendo que Boehm analiza a las imágenes como generadoras de sentido y Mitchell el estudio y relación entre imagen y texto), observan las consecuencias del potencial de los estudios visuales en la actualidad, desprendiéndose de cualquier otra rama del saber (García Varas, 2011).

¹⁴⁵ Mote con el que Martha Cecilia Calderón Pichardo (2021) llama a la lógica de percepción ocular de las imágenes que inaugura Boehm.

advirtiéndolo que, la construcción de estas, comienzan de un proceso donde interviene la memoria, la experiencia y el hábito (Gubern, 1987). Señala que:

los fenómenos que definen la percepción son:

- 1) La identificación, o reconocimiento perceptual del estímulo, al que el observador lo asimila por asociación a tipos gnósticos elaborados en su experiencia anterior.
- 2) La diferenciación, por la que el sujeto descubre en el estímulo, aquellas particularidades que le diferencian o asemejan a otro

Gracias a la recepción ocular y a la imagen, esta habilidad desemboca en varias ilusiones y hasta anomalías no orgánicas de la visión¹⁴⁶. En ese sentido, la materia pasa a ser considerada como una o varias cadenas de información visual donde se produce una correspondencia comunicativa entre tres partes involucradas. Ilustro lo anterior de la siguiente manera:

- 1) La imagen que se produce en el cerebro del observador, por ejemplo, es la interpretación mental y personal de cualquier turista al recorrer un cementerio, misma que lo obliga a detenerse para observar una tumba luminosa¹⁴⁷.
- 2) La imagen que produce la materia, los artefactos (ofrendas, vegetación, deterioro, entre otras más) alrededor de un monumento fúnebre que capta la mirada del turista en el paso uno.
- 3) La imagen materializada que evidencia la aparición de una naciente realidad observada.

En ese sentido, cabe aclarar que no es una réplica de lo observado, es la construcción de

¹⁴⁶ Como; la agnosia y alucinación; pasando por la postimagen y sinestesia; hasta el fetichismo y las fobias relacionadas con la luz. Sin embargo, hay que enfatizar que la intención de este trabajo no es analizar la problemática orgánica y no orgánica que derivan de la imagen. No obstante, remito al lector al libro de Roman Gubern, *La mirada opulenta* (1987), donde se expone a profundidad estos problemas desde la perspectiva de los estudios de la imagen.

¹⁴⁷ Utilizo este término como adjetivo, ya que de acuerdo con Eli Sirlin (2005: 19) “La luz es una forma de radiación electromagnética, llamada energía radiante, capaz de excitar la retina del ojo humano y producir, en consecuencia, una sensación visual”. Por ende, los objetos más lumínicos son aquellos que estimulan la mirada.

un nuevo elemento de la inteligencia a través de la imaginación (*la mente del turista*) lo proyectado en la realidad (*el cumulo de objetos funerarios*) y la creación de una nueva imagen. Siguiendo con el ejemplo del turista, esto es la fotografía que aparece en su cámara y que proyecta su modo de ver, al mismo tiempo que al mausoleo (Fig. 1).


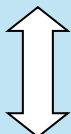

Cadena de información visual		
Lo observado por el ojo	La imagen que produce la materia	La creación de imágenes
Los datos que recibe el ojo del ser humano para después procesarse en su cerebro.	Los artefactos que conforman al objeto que logra “deslumbrarse” de los demás.	La imagen materializada que evidencia la aparición de una naciente realidad observada
		
Interpretación personal de un turista al recorrer el cementerio y mirar una tumba en concreto.	Arquitectura, fotografías, ofrendas, vegetación, deterioro, entre otras cosas, que, en conjunto, producen una misma imagen.	La fotografía producida entre: el observador, la tumba con distintos artefactos y la cámara fotográfica. Es decir, imágenes que producen imágenes.

Figura 5. La cadena de información visual es un proceso con el cual las imágenes se reproducen, se comunican y muestran correspondencia entre las partes de su mensaje, ya que, cada uno de los tres apartados expuestos no sería posible sin los otros dos. Cuadro del autor, 2023.

La imagen concierne un proceso dinámico y constante que se nutre a sí mismo y, además, en él se establecen los relatos relevantes para la sociedad que la formó. Por lo tanto, el sentido antropológico es fundamental para la creación de estas y para la producción de imaginarios mortuorios en la actualidad, ya que, sin este componente, la narrativa individual y colectiva sobre un habitar específico, no modificaría de tal forma su interacción con la muerte. Semejante

a solicitar un platillo culinario sin contar con el chef que lo prepare. Al respecto, Hans Belting (2007: 14) menciona que la imagen:

se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así por imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo con imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social.

Belting avanza sobre la propuesta de la imagen y coloca el foco de interés sobre los cuerpos humanos, ya que “Al fin y al cabo, las imágenes solo aparecen al mirar” (Belting, 2006, citado en García Varas, 2011: 179), y desde su perspectiva antropológica el ser humano es la causa y consecuencia de sus apariciones en un trabajo comunicativo.

De modo que las imágenes, además de evocar su propia reproducción, son objetos de comunicación y cognición que permiten el acceso a lo ausente, puesto que su poder modifica a la *otredad*, es decir, el humano implica cambios en la dinámica social mediante productos visuales con el fin de esclarecer un *corpus* de divulgación informativa. En ese sentido, estos actores de la realidad se vuelven un tejido donde entrelazan sus elementos constitutivos; sin embargo, es la imagen la tejedora de dicha red que actúa con habilidad para lograr un comportamiento determinado hacia uno o varios conceptos aparentes, es decir, provoca agencia. Alfred Gell (2016 :48), analiza lo anterior y señala que: “Se puede atribuir agencia a aquellas personas (y cosas, como veremos más adelante) que provocan secuencias causales de un tipo particular, es decir, sucesos causados por actos mentales, de voluntad o de intención, en lugar de por simple concatenación de hechos físicos”. Por lo tanto, los entes visuales no se encuentran

en el mundo como simple decoración, son los responsables de unificar efectos de alteridad entre las sociedades.

Las imágenes coexisten con el ser humano y están en cada esfera de su vida, y en el caso de los cementerios, estas son exuberantes y ricas de significación social, ya que las primeras impresiones oculares que produce su traza urbana, así como los mausoleos, se anclan en el espectador como las más significativas y, por ende, las más vibrantes en cuestión de agencia y alteridad. La otredad productora de imágenes determina los causantes operantes que el actor humano está por realizar y aquí, es donde se establece una relación simbiótica. En este contexto, Alfred Gell (2016: 49) señala que:

En una relación social, el «otro» inmediato no tiene por qué ser «humano». En efecto la agencia social se puede ejercer sobre las «cosas», y la pueden ejercer las «cosas», mismas, así como los animales [...] Resulta patente que las personas fundan evidentes relaciones sociales con las «cosas».

Tanto humanos como objetos, y específicamente cementerios y mausoleos se conectan a través de imágenes con el fin de producir su ubicuidad en el tiempo y espacio donde se generan. Ambos se interconectan entre sí gracias a los datos y canales de distribución que convergen entre ellos y desembocan en un trabajo comunicativo propio.

Compatible con las ideas de Gell, Freedberg hace énfasis en el poder y comunión de las imágenes, enfatizando su trabajo sobre las creencias religiosas de estas. De modo que, y de acuerdo con Freedberg, cumplen un recorrido que se establece de la siguiente manera:

- 1) Las personas son movidas por su fe hacia imágenes específicas; como la imagen de la Virgen de Guadalupe que, según el mito, apareció en el ayate (tela de fibra de maguey) de Juan Diego.

- 2) Los creyentes confirman sus ideales mediante la construcción de un santuario relacionado con el objeto de su convicción. De manera arquitectónica, se materializa la idea expuesta en la imagen de la Virgen sobre la construcción de la Basílica Mayor.
- 3) El usuario se convierte en penitente del santuario y extrae algún material u objeto que emane del lugar. Como, por ejemplo, el recorrido, la escucha de la misa, o los recuerdos del Museo. Lo anterior en donde construyo la Basílica.
- 4) El peregrino cumple el ciclo de la imagen al ofrecer devoción al objeto extraído, independientemente del lugar donde lo coloque (Freedberg, 1992) logrando así la reproducción de la imagen. El adepto a la devoción mariana-guadalupana regresa al lugar y ofrece, dinero, cartas, entre otros objetos más al lugar.

Mismo ciclo que es perceptible en los cementerios, ya que las imágenes sobre la muerte “median entre nosotros y lo sobrenatural” (Freedberg, 1992: 128) y su nexos está dotado de agencia; en otras palabras, son capaces de producir comportamientos en una cadena de agenciamientos.

Al interior de una necrópolis, es necesario recordar a los difuntos como un tercer agente en el proceso de agenciamiento de las imágenes, ya que cada imagen de esta *otra otredad* osease, la cripta, comunica las relaciones existentes entre: los muertos, el monumento fúnebre y los visitantes. Dado que, y mediante una serie de “vistas poderosas”, se facilita su asimilación y se generan luceros de carácter fantástico con la finalidad de retroalimentar y replicarse en sus mentes a futuro. Es decir, la creación de la memoria y del habitar mortuario. Tal como las películas revelan aspectos ocultos de la mente humana, mediante la ilusión de las secuencias

fotográficas ¹⁴⁸. Si el cine es el objeto culminar de las fantasías y series de imágenes por excelencia popular, cabe comparar a los cementerios como *films* donde se agencian, se retribuyen y cambian los pensamientos humanos.

En ese orden de ideas y en mi parecer, la experiencia de vivir un cementerio se asemeja a la misma de cualquier película, ya que como menciono, las obras cinematográficas comunican aspectos de la sociedad, como su identidad, sus creencias y sus aspiraciones a través de una serie de imágenes, que si bien, las películas lo hacen sobre su formato específico, los recintos mortuorios las equiparan con la multiplicidad de visuales que los objetos fúnebres proyectan, es decir, las imágenes de los monumentos. Aspecto que comparten en su producción y su posterior anclaje privilegiado en las mentes de sus observantes. Aunque, no hay que olvidar el elemento del sonido en toda película.

3.2 Teoría del espacio

Continuando con la noción cinéfila, la experiencia de lo cinematográfico fabrica una atmósfera propia entre el cinéfilo y el cine a través de sus espacios, sus opacas salas de proyección cargan de elementos seductores, misteriosos y de aspectos fantasmagóricos al usuario, mismos que lo cautivan y lo obligan a cuestionarse a sí mismo, ya que “gracias a su condición onírica que tan habitualmente conjuga oscuridad, formas fantasmales y fantasías

¹⁴⁸ En ese sentido, cabe recordar el pensamiento de Alain Badiou (2014: 23), correspondiente a su capítulo dentro del libro *Pensar el Cine I*, él menciona que el encantamiento cinematográfico crea verdadera filosofía, ya que “Es una relación viva, concreta; es una relación de transformación. El cine, transforma a la filosofía, es decir, que el cine es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea. En el fondo, el cine es la creación de nuevas ideas sobre una idea”.

inconscientes” (Losilla, 1993: 26) es el lugar ideal para reflejar lo “irreflejable”¹⁴⁹. Mismo caso que los cementerios, ya que, en la morada de los muertos, los vivos son capaces de mostrar lo reprimido en su inconsciente y es el espacio-tiempo pertinente para manifestar de forma individual a *Eros y Tánatos*¹⁵⁰. Aspecto que produce una catarsis individual en las personas y que, como en el cine, provoca a la repetición de la experiencia¹⁵¹. En ese sentido, el *lugar* es un catalizar de las sensaciones humanas. Por ello, las necrópolis motivan a la manifestación de una intención mental que obliga al individuo a repetir conductas con la finalidad de dar paz a su dolencia y sentido a su memoria, poder que provocan *los espacios* en las personas, tal como lo hacen las salas de cine o las calles de los cementerios.

El lugar funge como estancia concéntrica a la imagen, a la vez que se convierte en el condicionante para la liberación de la psique humana y que desembocan hacia un sitio que cuenta con sus propiedades específicas, es decir, es una zona en concreto donde reside el desarrollo de los sujetos y objetos y que, además, este, va más allá de un simple medio para su movilidad. Ejemplifico este punto mediante dos modelos;

- Por un lado, en el cine se muestran imágenes a través de sus películas que son asimiladas por las personas mediante las salas de proyección, he aquí la magnitud de su consideración, ya que sin estas no es posible emitir los *films*.
- Por otro, en un cementerio los visuales se manifiestan a través de las criptas u ofrendas y su adueñamiento se propicia por medio de la traza urbana y natural,

¹⁴⁹ Losilla hace énfasis sobre el poder que existe en las salas de expectación de las películas para llevar a las personas a sus más íntimas sensaciones, siendo el terror la primera en la escala. Además, enfatiza que la lo siniestro, a la vez que seductor, de dicho lugar está relacionado con el género del terror. Al lector interesado en conocer a mayor profundidad este punto, lo remito al libro *El cine de terror: una introducción*.

¹⁵⁰ Lo que Freud llamó Pulsión de Vida y Pulsión de Muerte (Freud, citado en Castro Meléndez, 2011).

¹⁵¹ Respecto a esta sensación, hay que mencionar que “El propósito central y rector de la Pulsión de Muerte, su objetivo, su meta, es precisamente la paz bajo una u otra forma, por uno u otro medio. No se trata, en el plano psicoanalítico, de un principio biológico demostrable sino, más bien, de una aspiración psíquica fundamental” (Rechardt, 1984, citado en Castro Meléndez, 2011: 29).

ya que, su recorrido es trascendental para conocer los monumentos y sus avenidas son las que potencian o deterioran la agencia de los sujetos.

En ambos ejemplos, la importancia radica en el recinto y es el elemento detonante del accionar humano, en ese sentido, también lo es para cuidar, así como custodiar, la dinámica de la otredad, es decir, los objetos productores de imágenes y las imágenes en sí. Al respecto, cabe señalar el pensamiento de Martín Heidegger (2016: 150),

El habitar es más bien ya una morada junto (...) las cosas. El habitar como proteger guarece lo cuadranteen [¹⁵²] donde los mortales se mantienen: las cosas. Sin embargo, la morada de las cosas es el único modo como se realiza unitariamente, en cada caso, la morada cuádruple en lo cuadrante. El habitar protege lo cuadrante llevando su esencia a las cosas.

El lugar va más allá de sus aspectos físicos y se ocupa de las vivencias intangibles de las personas, aquí se modulan el conjunto de caracteres necesarios para formular los significados de una zona determinada, y en ese orden, estos inciden sobre el desarrollo de la cultura. Gracias al uso de su espacio, como las calles de los cementerios y las salas de cine, se llevan a cabo las dinámicas de común acuerdo, en otras palabras, se crea un hábitat con sus espacios específicos. En ese sentido, *el hábitat* es la consecuencia de integrar a los espacios, sujetos y objetos de un determinado tiempo; y por otro, *el espacio* es el territorio material e inmaterial donde es posible la convivencia de las actitudes humanas y sus fronteras delimitan, a la vez que resguardan, la esencia de los cuerpos animados e inanimados del interior, es decir, *donde se habita*. Como si se tratase de una iglesia, el espacio son los contrafuertes que refuerzan a la obra arquitectónica,

¹⁵² Se coloca esta nota al pie de manera poco ortodoxa para hacer énfasis en la explicación del “cuadranteen” o cuadratura de Heidegger. Él señala una cuaternidad de elementos que constituyen la esencia del hábitat, siendo estos: la Tierra, como el lugar fructífero y floreciente de la naturaleza; el Cielo, como la bóveda celeste que cubre la Tierra tanto de día como de noche; los Divinos, como los mensajes que permiten imaginar la existencia de una o varias deidades; y los Mortales, como las personas que reflexionan sobre los otros tres conceptos (Heidegger, 2016). En ese sentido, el habitar no es un quinto elemento más, sino el lugar que conjuga y desarrolla las cuatro partes mencionadas

al mismo tiempo que delimitan y rivalizan su construcción de otros templos al interior de una misma ciudad. De acuerdo con Heidegger (Heidegger en García Gris, 2014: 5):

Un espacio es algo avivado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera, en griego “*péras*”. La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo ***comienza a ser lo que es*** (comienza se esencia). Para esto está el concepto: “*orimos*”, es decir, frontera. Espacio es esencialmente lo dispuesto (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar a sus fronteras (...) ***De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde -el- espacio.***

En síntesis, la existencia misma de los espacios pone al descubierto la esencia de todo hábitat; sin embargo, son estos los pilares que desarrollan el aumento gradual de sus componentes, ya que, de manera urbana o natural, son los determinantes en las intervenciones de los actores de la realidad.

En ese sentido, el espacio mueve la actividad humana hacia causas prolongadas de urbanización desde sus propios intereses y consecuencias, inevitablemente agregando a su mote el significado de lo público, ya que son las personas las responsables de su innovación. Es decir, la atención de su accionar se centra sobre los remanentes de las actitudes de los sujetos y, por lo tanto, se concibe su conocimiento a través de lo operatividad de estos. Sin embargo, hay que señalar la consideración del espacio público como tal a partir del advenimiento de la era moderna y sobre la tesis habermasiana de la opinión pública y la *acción comunicativa*¹⁵³. De acuerdo con Barrionuevo y Rodríguez (2019: 152-154) comentan que:

¹⁵³ A muy grandes rasgos, la *Teoría de la Acción Comunicativa* señala que el ser humano es un ente social por naturaleza y que busca comunicarse, por cualquier medio posible, para generar consensos con sus congéneres, ya que esto constituye un sistema indispensable para el desarrollo de la vida. La intención de este trabajo es entender cómo la teoría *habermasiana* evidencia la capacidad de la sociedad como un cuerpo público replicante para otros. Al lector interesado en profundizar sobre este punto, lo remito a las siguientes obras: *Teoría de la acción comunicativa, Tomo 1* (Habermas, 2002) y *Tomo 2* (Habermas, 2001), así como a *Teoría de la acción*

El filósofo de la Escuela de Fráncfort sostiene que la formación del ‘espacio público’ es un fenómeno propio de la ‘sociedad burguesa’ que se da en paralelo con la afirmación del capitalismo a partir del siglo XVIII en Occidente”. [...] entendiendo a esta como el *lugar* donde los ciudadanos se comportan como un “cuerpo público.

La sociedad moderna conforma los avatares de los lugares y estos transfiguran a los espacios, de modo que los *cuerpos públicos* se convierten en agentes de cambio, tanto material como inmaterial y desde lo general hasta lo particular, creando en su paso relaciones comunicativas y de saber que fortalecen al hábitat y a sus habitantes.

De esta manera se tiene que los *espacios* son agentes de cambio para los miembros de los grupos, aunque el factor humano los lleva a una jerarquía en su propia consideración, esto es, sus habitantes toman las decisiones de su aprecio basadas en; por un lado, su construcción comunicativa (Habermas, 2001); y por otro, sus relaciones significativas (Foucault en García Canal, 2006). Precizando este último punto, García Canal (2006: 118) piensa sobre los argumentos de Foucault y menciona los siguientes:

por su lado, trascienden este espacio hacia otro de carácter geométrico: los objetos y elementos que constituían el paisaje se transformaron en un conjunto de puntos y líneas, lo que hizo posible su metamorfosis en figuras, capaces de sintetizar el paisaje, dando prioridad a las relaciones de proximidad, continuidad, adherencia y distancia entre los puntos, que guardan la misma proporción que mantenían entre sí los elementos del paisaje.

En ese orden de ideas ¿Es posible considerar a todos los lugares como espacios significantes, si las acciones humanas están presentes en todo lugar? Y ¿Qué pasa con los

comunicativa: complementos y estudios previos (Habermas, 2001) e *Historia y crítica de la opinión pública* (Habermas, 1994).

habitares fuera del espacio abstracto y destacado de lo puramente significativo y relacional? Para acercar la respuesta, Marc Auge, (2000: 83) pone de manifiesto una perspectiva hacia lo ignorado dentro de la habitabilidad y llama a esto *los no-lugares*. Él señala que:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares" de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico.

Los residuos que dejan los espacios públicos se presentan como rectas ocultas que no cuentan con un principio ni un final, aunque guarden estrecha relación con los espacios normalmente considerados habitables. Estos *no-lugares* son estrictamente los puntos de conflicto entre las culturas, ya que aquí la identidad humana es capaz de mostrar su costado oculto fuera de sus mascarar cotidianas, aunque esto solo suceda sobre momentos adecuados. Por ello, el factor del tiempo es indiscutiblemente necesario dentro marco del espacio, respecto a esto Marc Auge, (2000: 87) señala que:

El término “espacio” es si mismo es más abstracto que el de “lugar”, y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar). Se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o puntos (...) o a una dimensión temporal.

Por ello, para hablar de un espacio en concreto y de los lugares altamente significativos para las personas, se tiene que considerar el momento en el que se transcurre. Es decir, el tiempo

de permanencia de los actores o comunicantes de la realidad con respecto a los espacios y hábitat donde producen su movilidad.

Los *no-lugares* de Marc Augé son los momentos donde las pautas de interacciones significativa se vuelven escasas, ya que su condición oculta los mantiene en el anonimato de los reflectores sociales, es decir, un nuevo universo donde todos acceden, pero pocos permanecen. Tales como las salas de espera en los aeropuertos o los vagones del tren. Sin embargo, aquí es donde los cementerios históricamente desarrollan su temática¹⁵⁴. En la actualidad, existe un cambio en su consideración se han convertido en un foco de interés para los académicos y promotores culturales, y hoy en día, son una *metrópolis* al interior de una *necrópolis* (Morales Lomelí, 2017). Es decir, los espacios de la muerte rebosan de vida y son nucleares para la conformación de las ciudades contemporáneas, y en ese sentido, de todo hábitat humano contemporáneo. Morales Lomelí (2017 :60) menciona que:

El cementerio concentra una variedad de imaginarios urbanos y sociales que representan la vida cotidiana de los individuos, pero en vez de que sean de los habitantes del cementerio, son los habitantes de la ciudad quienes llevan este imaginario al cementerio, dando, de igual manera, esa riqueza plural que va a identificar a un determinado cementerio.

Al hablar de espacio, la consideración expuesta de los *lugares* y los *no-lugares* modifica la atención sobre los espacios que generan mayor jerarquía de atención dentro del uso de lo público al interior de las ciudades. Por ello, los cambios dictaminados cronológicamente por el pensamiento público son fundamentales en el entendimiento de la expresión más relevante de la cultura, ya que colocar la mirada sobre un momento en concreto revela los signos de quiebre

¹⁵⁴ Durante siglos, los cementerios modernos fueron objeto de historias que atemorizaban a las personas, por un lado; por las creencias cristianas durante el siglo XIX; y por otro, el romanticismo que contribuyó a la fascinación macabra de estos espacios

societal y, además, ayuda a reformar sus propias bases. En este punto, cada sociedad determina los aspectos más importantes de su desarrollo futuro y, para eso, el uso de los espacios coyunturales de su hábitat demuestra los adelantos en los saberes de su comunidad¹⁵⁵. Es por lo anterior, que cabe traer a juego la reflexión de Roberto Doberti (2011: 84) acerca del *espacio-tiempo* y de su implicación en la humanidad:

También los habitares hicieron que el tiempo asumiera rasgos donde la mediación isocrónica tuviera valor absoluto o relativo, o donde primara la fidelidad al pasado o la apuesta a un futuro abierto, o donde se pretendiera sostener permanentemente una voluntad de recuerdos o de promesa -en un monumentos de piedra o de palabras-. Otra vez una amplio repertorio -lleno de matices y sutilizas- de formas de experimentar la temporalidad. Estando en el espacio y transcurriendo en el tiempo es una condición inapelable de nosotros, como individuos o como pueblos, pero nunca podemos hacer esto de manera pasiva; inexorablemente interpretamos y modificamos las vivencias de estar y transcurrir. Este juego es maravilloso y aterrador.

Ahora bien, hasta este punto considero que existe un fuerte vínculo entre el tiempo y el espacio, ya que el tiempo es el condicionante que revela el impacto y poder de los lugares para que puedan ser consideradas hábitats altamente significativos, tal como muestra la frecuencia en el uso de estos¹⁵⁶.

Retomando mi afición al cine, la puerta que introduce a la primera calle en las necrópolis es similar al prólogo o el tiempo inicial de cualquier película que una persona está por observar. El visitante, transcurriendo en el presente, se adentra a las necrópolis y recibe un bombardeo de

¹⁵⁵ A modo de ejemplo, el entusiasmo que provoca la porra de un equipo de fútbol sobre todos los asistentes a un partido puede ser tan intenso que, incluso, llegue a modificar el resultado del juego, aunque esto solo ocurra durante las más de dos horas que dura el encuentro.

¹⁵⁶ Con el tiempo, la relevancia de los espacios para los muertos se transforma. Un ejemplo vivo de esto son los cementerios fundados en el siglo XX, que hoy en día son absorbidos por el crecimiento de las ciudades del siglo XXI. Su uso y evolución se ven modificados en sus vínculos culturales, al mismo tiempo que sus significados originales se transforman, pasando de conceptos tradicionales a interpretaciones contemporáneas.

información visual y espacial por parte de las tumbas y su traza, preparándose para entender lo que está por experimentar y reaccionar ante ello. De la misma manera que un estudioso del cine observa atentamente los giros dramáticos de un *film* y lo ayudan a la comprensión de su enunciación cinematográfica, con el fin de construir un relato y narrar una historia posterior (Triquell, et al., 2010). Por tanto, es el núcleo unitario donde el pasado y el presente se conectan para entablar las bases del futuro, que, a su vez, lo contendrán y dimensionalmente lo trascenderán, en otras palabras, el Aleph¹⁵⁷. Al respecto Roberto Doberti y Liliana Giordano (2020: 286) mencionan que:

El núcleo unitario u homogéneo del EUR-ALPHA-ALEPH es otra vez un Biconoide, regido por las proporciones bellas y precisas. Esta propuesta responde al criterio armónico según el cual convive la semejanza de lo envolvente y lo envuelto. Responde también a la correlación entre el deseo y las cosas y también a la insondable e hipotética correspondencia entre las palabras y las cosas. El vínculo entre el signo y lo signado está también en muchos mitos y tradiciones de nuestros pueblos originarios que plantean la similitud o congruencia entre el microcosmos y el macrocosmos entre la envoltura y lo envuelto.

En síntesis, lo anterior refiere a una categoría básica de la naturaleza humana que, a medida que se expresa, agrupa a una misma sociedad hacia los mismos lugares, tiempos y objetos en concreto. Determinado de manera indirecta por el devenir la cultura y su avance tecnológico.

Como señalo, el habitar que se lleva a cabo en un cementerio se desarrolla durante un tiempo y un lugar en concreto siendo este de naturaleza efímera, ya que se vuelve independiente de una cronología establecida. Tal como el tiempo de la sala de cine asignada para proyectar

¹⁵⁷ Tomo el concepto de Aleph, expuesto por Jorge Luis Borges, a modo de mostrar la escala donde el tiempo y el espacio configuran un lugar conocido y que, a su vez, estos propagan su existencia. Al lector interesado sobre la narración principal lo remito al cuento *El Aleph* (Borges, 1974).

una película. Es decir que, como en la butaca de la gran pantalla, el espacio público del cementerio es el condicionante de carácter *espaciotemporal* donde se configura la movilidad y la coyuntura receptiva de los usuarios. Por lo tanto, el período de desplazamiento de los objetos está en un espacio definido que afecta su condición inicial y modifica su comportamiento. En este punto, es necesario señalar que el espacio público es este lugar; es decir, es donde el tiempo, los lugares y los objetos se comunican; sin embargo, también se debe enfatizar que no es un receptáculo vacío; en palabras de Henri Lefebvre (2013: 134), es donde se:

contiene objetos muy diversos, tanto naturales como sociales, incluyendo redes y ramificaciones que facilita el intercambio de artículos e informaciones. No se reduce ni a los objetos que contiene ni a su mera agregación. Esos «objetos» no son únicamente cosas sino también relaciones.

Por tanto, no existe un vacío total en la significación de los espacios públicos, ya que los nexos entre sus componentes ocupan el *Biconoide* de la realidad (Roberto Doberti y Liliana Giordano, 2020). Es el transcurrir que reúne lo físico, lo mental y lo social. Con esto en consideración Lefebvre (2013) clasifica lo anterior bajo tres modelos, titulados como el *espacio concebido*, el *espacio percibido* y el *espacio vivido*. Para su mejor entendimiento explico estos tres conceptos que enuncia Lefebvre mediante su uso en las necrópolis de la siguiente manera:

- El *espacio concebido*, es la delimitación urbana de calles y de las estructuras planificada por los primigenios constructores de los cementerios, es *lo planeado*.
- El *espacio percibido*, es la forma de abordar el lugar por parte de los visitantes y que no necesariamente respeta los planos originales de construcción, es *lo usado*.

- El *espacio vivido*, son los objetos con una fuerte carga de atracción, comunicada en sus imágenes, y que son de especial interés para los visitantes del lugar, es decir, es *lo importante* (Fig. 2).

Uso del espacio público (Lefebvre, 2013) en los cementerios		
Espacio concebido	Espacio percibido	Espacio vivido
La delimitación urbana de calles y de las estructuras planificada por los primigenios constructores de los cementerios.	La forma de abordar el lugar por parte de los visitantes y que no necesariamente respeta los planos originales de construcción. Como el caminar alrededor o sobre las tumbas.	Los objetos con una fuerte carga de atracción, comunicada en sus imágenes, y que son de especial interés para los visitantes. Como las tumbas más “lumínicas” en imágenes.
Es lo <i>planeado</i>	Es lo <i>usado</i>	Es lo <i>importante</i>

Figura 6. La aplicación del uso del espacio público de Lefebvre es aplicable sobre los cementerios, a través de lo *planeado* en sus calles, lo *usado* por los visitantes y lo *importante* impuesto por la sociedad. Imagen del autor, 2023.

Todo visto desde los *cuerpos públicos*, ya que, cabe recordar que los cadáveres en sus aposentos permanecen inmutables, pero los visitantes son lo que toman el lugar, modifican los objetos fúnebres, a la vez que su fugacidad altera el tiempo del *hábitat mortuario*¹⁵⁸. Al respecto, el pensamiento de Zygmunt Bauman (2017: 14) en torno a la modernidad sólida y líquida ayuda a entender el porqué de los cambios continuos en las sociedades emergentes y que puede

¹⁵⁸ Con el término *hábitat mortuario* me refiero a la consideración de los avatares que yacen al interior de los monumentos, los cuales, a pesar de que pueda sonar contradictorio, cumplen con los elementos necesarios para la selección de ese nombre. Dicho concepto lo explico a profundidad en las conclusiones del trabajo (página 347)

observarse en los cementerios del siglo XXI¹⁵⁹. Los movimientos sociales contemporáneos se presentan como una condición volátil que, al igual que en los miembros de los grupos, estos modifican y adoptan la forma que más influencia tiene sobre los cuerpos públicos, inevitablemente esto modifica los habitares mortuorios y por ende las repercusiones del accionar humano al interior de los cementerios.

El espacio solo puede considerarse un detonador cuando se integra con el tiempo de la movilidad, es decir, el contexto en el que transcurren los hechos visibles de la realidad. La significación de lugares importantes surge gracias a esta condición, que impulsa la interacción de las personas; de lo contrario, se trataría simplemente de espacios de tránsito, sin significancia pública, como ocurre con los no-lugares. Ahora bien, la imagen y el espacio conforman un binomio que, como se expone en el capítulo de la presente tesis, resulta necesario para la aprehensión integral de un *hábitat mortuario* concreto. En particular, este binomio refleja las actitudes humanas ante la muerte en los cementerios.

3.3 Teoría de la comunicación

El nexos que existe entre la imagen y el espacio habla de habitares culturales donde el ser humano es capaz de interactuar y, de manera didáctica, entablar lazos de crecimiento vivencial, esto no solo sobre sus congéneres, si no sobre los objetos inanimados que ocupan un lugar dentro del espacio de un hábitat específico. Aquí, se genera un intercambio de saberes donde la reciprocidad de circulación de distintos tipos de datos al interior de los espacios relacionados

¹⁵⁹ En palabras de Zygmunt Bauman (2017: 14) esto: “en un planeta abierto a la libre circulación del capital y de las mercancías, cualquier cosa que ocurra en un lugar repercute sobre el modo en que la gente vive, espera vivir o supone que se vive en otros lugares. Nada puede considerarse de veras que permanezca en un «afuera» material. Nada es del todo indiferente, nada puede permanecer por mucho tiempo indiferente a cualquier otra cosa, nada permanece intacto y sin contacto. El bienestar de un lugar repercute en el sufrimiento de otro”.

señala, a la vez que produce, trabajos de interacción que muestran la conducta de la naturaleza humana sobre la mediación de sus saberes. Sin embargo; no es una simple ocurrencia, es una relación compleja que nace, a partir del accionar comunicativo.

A grandes rasgos la comunicación nace a partir del intercambio de energía que yace en el proceso evolutivo de los entes conscientes en relación con otros actores de la realidad, es decir, la fuerza física de trabajo que producen dinámicas de acción sobre condiciones específicas del autoconocimiento. Ya que el origen y destino de la conciencia y, por ende, el de la comunicación, es primeramente un viaje hacia el interior de las personas¹⁶⁰. En consecuencia, la acción de pensar sobre uno mismo es un trabajo que se presenta como el primer acercamiento sobre una correcta definición de comunicación, ya que la capacidad de búsqueda sobre la autosatisfacción y la autocontención mediante el cuerpo es propio de una naturaleza intrínsecamente reflexiva (Glasgow, 2018), mismo caso que acontece sobre el ejercicio comunicativo, ya que la comunicación se origina antes de la cultura, la sociedad o los valores (Martín Serrano, 2007) y está a la par de la hominización. Martín Serrano (2007: 61) refiere que:

La comunicación es un tipo de interacción que está inicialmente al servicio de necesidades biológicas y que funciona con pautas zoológicas. Su sorprendente plasticidad evolutiva, se descubre posteriormente cuando la especie humana puede poner la comunicación al servicio del conocimiento; cuando incorpora los recursos y la organización de las sociedades a la producción

¹⁶⁰ Rupert D.V. Glasgow menciona que “It is thanks to an ability to sense what is in the vicinity that imbalances in the inner environment of the organism can be rectified not only by means of internal physiological or biochemical mechanisms but also by outward behaviour or action [gracias a la habilidad de sentir lo que hay en las proximidades, el desequilibrio del entorno interno del organismo puede ser rectificado no sólo por medio de factores internos fisiológicos o mecanismos bioquímicos sino también por comportamiento o acción externa (Traducción del autor)]” (2018: 23). Por tanto y para las personas, gracias a los cambios físicos y químicos que presenta el sistema de órganos del cuerpo humano, este piensa sobre sí mismo y toma noción sobre la abundancia o falta de recursos, o sea, una conciencia mínima de acción.

comunicativa; y cuando el uso de la comunicación va a estar sobredeterminado no sólo por las necesidades, sino además por elementos que tienen valor axiológico.

Es decir, la comunicación avanza junto al proceso evolutivo y se transforman mutuamente, no obstante, cabe señalar que esto es posible porque inicia a partir de un rasgo biológico hasta culminar en la creación de juicios valorativos, en otras palabras, de adentro hacia afuera.

Algunos seres vivos tienen la capacidad de emplear distintos medios orgánicos e inorgánicos para realizar indicaciones hacia las referencias de otros miembros de su misma especie y de otras que cuenten con las condiciones para hacer relevantes las actividades alusivas. Es decir, la comunicación es una clase de estímulo real o artificial que debe enganchar a ambas conciencias de los intercomunicadores. Del mismo modo que al interior de un parque los humanos se comunican con otras personas, los perros con otros canes, las aves con otros pájaros y los individuos con los animales de otra clase, y es gracias a sus sentidos (el gusto, el olfato, la vista, etc.) que se vuelven actores de una obra donde el ejercicio de la comunicación es el guion operante para unos y otros. Ya que como se dice en la película “Amelie”: *La vida no es más que un interminable ensayo, de una obra que jamás se va a estrenar*. En ese sentido, cabe traer al lector el concepto de actor que refiere Serrano (2007: 73) en la comunicación:

La forma más generalizada de diferencia a los Actores, se basa en los términos de “Emisor” y “Receptor”. Esta distinción es válida, a condición de que no se olvide añadir “de la comunicación”. [...] “Emisor y Receptor proceden de la Física de las señales y se asocian, a partir del 1948 con “la Teoría Matemática de la Comunicación” [...] Esta utilización es reduccionista y ha introducido una enorme confusión entre los campos de la Información y la Comunicación. Por esa causa acuñe en su día los nombres de “Ego” y Alter” para distinguir a los comunicantes.

A los participantes de la comunicación se les denomina Actores y estos, a su vez, como *Ego* (el primero) y *Alter* (el segundo). En sintonía a este pensamiento cabe marcar lo advertido por Humberto Maturana y Francisco Varela¹⁶¹, ellos señalan el principio de la experimentación y el conocimiento humano a partir de bases biológicas y desde las *Sorpresas del ojo* hasta los *Dominios lingüísticos* (Maturana & Varela, 2003). Es por ello por lo que:

Todo lo que como humanos tenemos en común es una tradición biológica que comenzó con el origen de la vida y se prolonga hasta hoy, en las variadas historias de los seres humanos de este planeta. De nuestra herencia biológica común, surge que tengamos los fundamentos de un mundo común, y no nos extrañamos de que para todos los humanos el cielo sea azul y el sol salga cada mañana. De nuestras herencias lingüísticas diferentes, surgen todas las diferencias de mundos culturales que como hombres podemos vivir y que, dentro de los límites biológicos, pueden ser tan diversas como se quiera” (Maturana & Varela, 2003: 162).

Ya que, “Al hacer Teoría de la Comunicación no conviene explicar culturalmente lo que pueda ser explicado evolutivamente” (Martín Serrano, 2007: 63). En la comunicación de Serrano, los agentes que operan sobre el ejercicio comunicativo reciben el nombre de *Actores* y para distinguir la posición que ocupan, en base a la determinación de los mensajes, estos son denominados bajo los conceptos de *Ego* y *Alter*. Siendo *Ego* el primero en ejercer el intercambio y *Alter* el segundo actor que intervine y energiza el trabajo comunicativo, no obstante, sus papeles no son perpetuos y se invierten con el pasar del momento.

Inevitablemente al hablar de actores y comunicación, es necesario traer a juego el pensamiento de Abraham Moles (1983) relativo a la Teoría de los Actos, ya que diametralmente

¹⁶¹ A la par de estos autores, teóricos de otras disciplinas han abordado el campo de estudio de la interacción humana como un proceso de intercambio. Ejemplo de ellos son las ideas de Gubern (1987) y Aldaya (2018), donde muestran que el principio de la apropiación del mundo es un lazo comunicativo que nace en el ojo y los sentidos, respectivamente. Muy en sintonía a una idea aristotélica que lo resume como, *El cuerpo es el instrumento del alma*. Para más información, remito al lector al apartado de las teorías de la imagen en el presente capítulo (págs. 83-92).

expone el uso de energía como el desplazamiento visible de un ser en el espacio que provoca la modificación de su hábitat a causa de su fuerza, y esta se clasifica en niveles (gran energía y poca energía), en otras palabras, aquí se refiere a la catarsis producida por los intercomunicadores en la emisión de mensajes. Puesto que como avisa Shakespeare *Los placeres violentos poseen finales violentos*. Es decir:

Esta diferencia marca el surgimiento, en la zona propia del ser, de un número cada vez mayor de acciones de poca energía, mismas que ahora se agrupan bajo el nombre de mensajes o *actividades de comunicación* y que diferencian, quizá esencialmente, las sociedades humanas de los equilibrios de los seres biológicos de los cuales han nacido (Abraham Moles, 1983: 16).

Sin olvidar que la comunicación se ejerce tanto en seres vivos como objetos, ya que “Una teoría de las acciones es, por definición, la imposición de un determinismo sobre el devenir de los seres en relación con las cosas, sobre el mundo de las constataciones pasivas e imprevisibles” (Abraham Moles, 1983: 18). Ahora bien, en el ejercicio de la comunicación los actores modifican las cosas naturales o los objetos próximos que les rodean para realizar trabajos de expresión con la finalidad de crear fuentes de señales que indiquen referencias y estas, a su vez, son moduladas a través de materiales orgánicos y no inorgánicos (Martín Serrano, 2007). En otras palabras, *Ego* y *Alter* hablan gracias a la plasticidad de su cuerpo y/o a la tecnología de su momento. Similar a la idea de Gell (2016) sobre los agenciamientos operativos¹⁶². Tanto Gell como Serrano demuestran un pensamiento en torno a la conexión entre las personas y las cosas.

¹⁶² En su teoría, Gell señala que para expresarse y entablar una relación con las cosas se aborda el trabajo más allá de una simple regulación energética. El autor señala que los humanos son capaces de establecer relaciones significativas con los objetos creando, incluso, su movilidad en el espacio.

Sin embargo; para la Teoría de la Comunicación esto implica mayormente al cuerpo y en segundo orden a los materiales.

El trabajo expresivo *se materializa* en algo que tenga dimensiones en el espacio físico y que se transforme de acuerdo con las leyes físicas. Ese algo tendrá naturaleza orgánica (a1) o inorgánica (a2):

(a1) Entre los materiales que poseen la plasticidad necesaria para adquirir relevancia, se encuentran los organismos vivos. Los cuerpos -en su conjunto en algunos de los órganos que lo forma- son susceptibles de experimentar cambios, que resultan utilizables para actividades expresivas [Como, por ejemplo; los pulpos modifican la coloración de su piel como método expresivo o los humanos hacen uso del conjunto de músculos laríngeos para emitir distintos tipos sonidos entendibles por diferentes culturas]

(a2) Los materiales inorgánicos también sirven para usos expresivos, porque muchos de ellos pueden ser alterados según formas establecidas por la intervención del Actor. Dicha utilización comunicativa se realiza tanto con las cosas naturales como con los objetos artificiales fabricados por los humanos [Así como, las marcas de garras que dejan los osos en los árboles para delimitar su territorio o, como hoy en día, el uso del internet para las relaciones sociales y los celulares para el habla entre las personas]” (Martín Serrano, 2007: 80).

Ahora bien, la comunicación con los objetos es posible mediante un cuerpo consciente, capaz de regular su propia energía para luego expresarla a través de sus actos. Estos, buscan generar métodos de operación que establezcan vínculos significativos entre los actores de la realidad. Y, como si se tratara de un instructivo de cualquier juego de mesa, el ejercicio de la comunicación sigue una secuencia de momentos. Dichos pasos son estructurados por Martín Serrano (2007: 75) y equiparados con cualquier trabajo común, de la siguiente manera (Fig. 3):

Análisis praxeológico del trabajo en general y de los trabajos comunicativos en particular						
	a)	b)	c)	d)	e)	f)
Todo trabajo implica:	El/los operarios	Los material es	Las herramient as	Las operaciones que vinculan aplicaciones de (c) sobre (b) por (a)	El plan de operaciones que controlan (d) en función de (f)	El producto final del intercambio con sus modificaciones respecto a (b)
Todo trabajo comunicativo implica:	ACTORES	MATERIAS EXPRESIVAS	INSTRUMENTOS	TRABAJOS EXPRESIVOS Y RECEPTIVOS	ENAGRAMAS, PAUTAS, REPRESENTACIONES	PRODUCTOS COMUNICATIVOS: objetos portadores de información

Figura 7. Representación gráfica de los trabajos en general, que implican el uso de cierta energía, y su equivalente sobre el desarrollo de cualquier trabajo propiamente comunicativo (Martín Serrano, 2007: 75).

En ese sentido y aterrizando la teoría sobre la competencia de esta investigación, en los cementerios el individuo que se adentra a estos recintos transita entre la imagen y el espacio mortuario que proyectan. Gracias a él se completa *el Ciclo de Trabajo Comunicativo Particular* y se cumplen los algoritmos necesarios para que la comunicación se desarrolle y se vuelva fructífera, ya que *Ego* (el cementerio y sus mausoleos) se encuentra con *Alter* (el transeúnte). Esta función praxeológica y vinculante, para ser considerada como tal, debe contemplar a cada parte del trabajo. Y, para el caso de un cementerio, esto se muestra a continuación:

- Los actores fungen como los objetos funerarios y sus visitantes.
- Las materias expresivas corresponden a la imagen fúnebre y el espacio público.
- Los instrumentos se manifiestan en las tumbas y sus formas de arte (arquitectura, escultura, pintura, entre otros más), además de su ubicación.
- Los trabajos receptivos y expresivos se exhiben en el agenciamiento de la imagen y el uso del espacio público.
- Las pautas o representaciones surgen gracias a las respuestas operativas producidas por la imagen y la apropiación del lugar por parte de los visitantes.

- Los productos comunicativos finales se materializan mediante las ofrendas y modificación permanente del lugar ¹⁶³.

Lo anterior se ilustra de la siguiente manera (Fig. 4):

¹⁶³ Al completar el proceso comunicativo el flujo de información se vuelve bidireccional y no unidireccional, mismo que modifica a los actores involucrados. No obstante, es importante señalar que la modificación en los cementerios no es necesariamente sinónimo de su destrucción, al contrario, puede suscitar su aprecio o mejora a largo plazo.

Análisis praxeológico del trabajo en general, de los trabajos comunicativos en particular y de los trabajos comunicativos de los cementerios						
	a)	b)	c)	d)	e)	f)
Todo trabajo implica:	El/los <i>operarios</i>	Los <i>materiales</i>	Las <i>herramientas</i>	Las <i>operaciones</i> que vinculan aplicaciones de (c) sobre (b) por (a)	El <i>plan de operaciones</i> que controlan (d) en función de (f)	El producto final del intercambio con sus modificaciones respecto a (b)
Todo trabajo comunicativo implica:	ACTORES	MATERIAS EXPRESIVAS	INSTRUMENTOS	TRABAJOS EXPRESIVOS Y RECEPTIVOS	ENAGRAMAS, PAUTAS, REPRESENTACIONES	PRODUCTOS COMUNICATIVOS : objetos portadores de información
Todo trabajo comunicativo en los cementerios implica:	Objetos funerarios	Imagen fúnebre	Tumbas y formas de arte	Agenciamiento de la imagen	Respuestas operativas producidas por la imagen	Ofrendas
	Visitantes	Espacio público	Ubicación espacial	Uso del espacio público	Apropiación humana del lugar	Modificación permanente del lugar

Figura 8. Reinterpretación, propia, sobre el cuadro conceptual *Análisis praxeológico del trabajo en general y de los trabajos comunicativos en particular* (Figura 7), respetando las ideas principales y añadiendo su aplicación sobre un método de acción específico sobre el análisis de la comunicación en los cementerios, ayudado de las teorías de la imagen (fondo rojo) y de las teorías del espacio (fondo azul). Imagen del autor, 2024.

La historia de las actitudes humanas ante la muerte revela que la imagen en conjunto con el espacio y su significación, son indispensables en todo proceso de análisis comunicativo de lo mortuario y particularmente en la consideración de los cementerios en el siglo XXI. El avance de la sociedad moderna hace que su accionar sea cada vez más frecuente sin importar el reflejo o la atención de su habitabilidad. Estos son patrones de conducta acelerada que responden y se asemejan al hiperconsumo¹⁶⁴ o la hipersexualización¹⁶⁵. En cualquier caso, no hay que olvidar que está presente un acto comunicativo, ya que, como menciona Martín Serrano (2007: 75-76):

Para comunicar los Actores se comportan como operarios. Cada uno trabaja en interacción con lo otros, en tareas que generan información destinada al intercambio comunicativo. En ese trabajo emplean los recursos y las capacidades de los que disponen. Y sus actuaciones se desarrollan con arreglo a un programa. [...] Ciertamente los trabajos comunicativos de Ego y de Alter están acoplados. Las actividades expresivas que inicia Ego van teniendo su correlato en otra sucesión de actividades receptivas de Alter que son complementarias. De este modo es posible el intercambio de señales que sirven para indicar cosas. Pero las tareas que realizan los comunicantes son diferentes, cuando ocupan la posición del Ego y cuando se desempeñan como Alter.

El mismo elemento que causa la aceleración de los lugares se convierte en su propia solución o, en otras palabras, la importancia de la comunicación radica es su volatilidad para

¹⁶⁴ De acuerdo con Gilles Lipovestky (2007), el ser humano en la búsqueda de experimentar la mayor cantidad de emociones posibles busca lo novedoso acelerando la vida útil de los objetos y propiciando el consumo de lo nuevo. Para más información al respecto refiero al lector al libro *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo* de Lipovestky.

¹⁶⁵ La hipersexualización de la figura femenina en los medios de comunicación es una cuestión que pone el foco de atención sobre la imagen visual que proyecta el ideal de mujer en el siglo XXI (Grande-López, 2019). Esto es un ejemplo indiscutible sobre el Hiperconsumo que basa su quehacer en el gasto desmedido.

destruir, transformar y mejorar a cada acto de la realidad. Y, por ende, cada acto llevado al interior de los lugares para vivenciar la muerte.

En conclusión, la comunicación humana es una parte de la consciencia que conforma a las personas y avanza a medida del progreso natural y cultural de las sociedades. Esto es, natural, porque dependiendo de las capacidades biológicos del cuerpo y cultural, ya que la interacción de las personas con el mundo actúa sobre la fabricación de objetos que hacen posible el desplazamiento de su cuerpo y su sentido de conciencia. Ambos factores, tanto se frenan como se aceleran, dependiendo de los cambios globales que rijan al mundo en el momento de determinad de la evolución de la humanidad¹⁶⁶. Sin más, la comunicación con las *cosas* revela la interacción humana con los cementerios y los monumentos fúnebres.

3.4 Conjunción Metodológica

Ahora bien, falta conocer la metodología que se deriva de la teoría, ya que gracias a ella se formula el quehacer del trabajo y, por tanto, la conjunción de herramientas que lo hacen posible. En ese sentido, para estudiar los cementerios, señalo que estos se analizan desde tres campos del conocimiento. El primero, a partir de las bases de la disciplina histórica, con el fin de comprender y asentar los acontecimientos de su creación. El segundo, desde una perspectiva cercana a los estudios de la comunicación, ya que, a grandes rasgos, se entabla la relación entre a) *Ego*, b) el mensaje y c) *Alter*. Y el tercero, desde los estudios del hábitat, puesto que el ambiente habitable del ser humano se vincula con ellos mediante la

¹⁶⁶ Como punto a reflexionar, hay que señalar el asombro de lo que podría producirse en el futuro si se continúan a la par estos procesos, puesto que, el poder comunicativo del conjunto de elementos formados por una mitad orgánica e inorgánica llama al descubrimiento de nuevas formas de interacción, como los trasplantes de corazones artificiales o la superposición de la consciencia sobre un objeto completamente privado de órganos. Ambos ejemplos muestran la complejidad de los sistemas con los cuales los seres recibirían y expresarían referencias.

manifestación expresiva de sus componentes, con la finalidad de integrar la naturaleza a la cultura. En otras palabras, el pasado con la historia, y el presente con la comunicación y el hábitat¹⁶⁷.

Es necesario abordar el estudio desde perspectivas novedosas y que respondan a los problemas del presente, ya que las ciudades del siglo XXI coexisten con los cementerios del siglo XX y sus relaciones no pasan desapercibidas por las personas que las habitan. Y estas reflejan en la mente de cada uno de sus habitantes el momento donde los usuarios de los cementerios (*Ego*) transitan los monumentos fúnebres (*Alter*) para recibir, de ellos, la imagen y el espacio proyectado de la muerte (*los mensajes*). Por lo tanto, su estudio debe concebirse desde el más mínimo mensaje hasta la frontera estructural que delimita su espacio, esto, desde una mirada transdisciplinaria. Al respeto de esta comunión de saberes, Enrique Pérez Luna, Norys Alfonzo Moya y Antonio Curcu Colón (2013: 25) señalan que:

La transdisciplinariedad no es una abstracción idealista, esta existe en un sujeto que la construye como una reflexión y la actualiza en la práctica. La transdisciplinariedad no es una única forma de conocimientos es un diálogo entre formas. En este sentido, diferentes disciplinas y sistemas son parte de este diálogo, así como lo son también las múltiples epistemes, los procesos mismos de conceptualización, explicación y la actitud transdisciplinar para buscar la comprensión de la complejidad de las relaciones entre los sujetos entre sí y con los objetos, promoviendo para ello la articulación entre los saberes.

Con ese orden de ideas y con la mirada establecida con la cual se aborda la realidad se prosigue con señalar el cúmulo teórico que orientará la metodología del estudio. Por ello, establezco el dialogo entre los ambos campos mediante la teoría de la comunicación con el

¹⁶⁷ No obstante, hay que aclarar que, principalmente, observo el presente desde lo que dice el actor mediante la comunicación y, secundariamente, desde sus relaciones con la otredad en un hábitat específico.

fin de pensar su resultado, no como un acopio totalizante de saberes, si no, todo lo contrario, como una vía que despliegue la creatividad y que potencie el conocimiento hacia la producción de un nuevo saber, en otras palabras, organizar la reflexión en vistas de un pensamiento polifónico, a la vez que crítico. Cabe enfatizar que lo anterior, es por las posibilidades que ofrece el campo comunicativo:

La delimitación de un objeto formal preciso para la Teoría de la Comunicación permite que el estudio de la comunicación se beneficie de los conocimientos acumulados por la Física, la Biología, la Etología, las Ciencias Económicas, Psicológicas, Sociológicas y de la Cultura en sus respectivos campos, pero evita el riesgo de que la Teoría de la Comunicación se confunda con ellas o las sustituya” (Martín Serrano 1991, en Navarro Zamora y de Lara Bashulto, 2010: 11).

Una disciplina tan amplia como lo es la comunicación es “el resultado de un afán de encuentro entre las Ciencias de la Naturaleza y las Ciencias de la Cultura” (Navarro Zamora y de Lara Bashulto, 2010). Eficacia que se necesita para vincular a la imagen y el espacio. Y con ello, es por lo que se hace uso de su empuje para responder a esta investigación. Además, La base transdisciplinar de estudio se aterriza bajo el método cualitativo, ya que, por un lado:

Representa un modo específico de análisis del mundo empírico, que busca la comprensión de los fenómenos sociales desde las experiencias y puntos de vista de los actores sociales, y el entendimiento de los significados que éstos asignan a sus acciones creencias y valores (Wynn y Money, 2009, citados en Izcara Palacios, 2014: 13).

Y por otro, el método comparativo¹⁶⁸, puesto que en específico se necesita lo siguiente:

Confrontar dos o varias propiedades enunciadas en dos o más objetos, en un momento preciso o en un arco de tiempo más o menos amplio. De esta manera se comparan unidades geopolíticas, procesos, e instituciones, en un tiempo igual o que se lo considera igual (sincronismo histórico) (Fideli 1998, citado en Tonon de Toscano, 2011: 2).

El motivo yace en descubrir una perspectiva que ayude a la comprensión de dos territorios que a primera impronta parecen tan distantes como lo es México y Argentina, precisando lo anterior sobre las actitudes ante la muerte vistas en los cementerios y los monumentos fúnebres. Gracias a la conjunción de saberes se logra acercar los resultados hacia una idea de lo particular hacia lo general, Marc Bloch (Bloch, 1999, citado en García, 2016: 19) señala sobre una la perspectiva comparada que esta “atribuye un alto grado de utilidad científica a la posibilidad de comparar sociedades vecinas y contemporáneas constantemente influidas entre sí al considerar sus problemas específicos”. Es decir, se facilita acercar a las personas a los *macro-fenómenos* que del mundo emanan y con un alto grado comprensión.

¹⁶⁸ El método comparativo, además de lo mencionado en el texto, igualmente ofrece diferentes panoramas para habilitar el pensamiento sobre una historiografía regional basada en narraciones generales de los territorios (García, María Amelia, 2016), es decir, de lo general a lo particular desde temas específicos de encuentro tales como los propios del arte.

Ahora bien, no todos los monumentos fúnebres al interior de los cementerios son objeto de estudio, ya que esto sería una tarea titánica que llevaría una vida el poder concretar. Por lo que se seleccionó a los monumentos fúnebres bajo los siguientes criterios:

- El objeto debe representar las principales actitudes ante la muerte vistas en la historia. Es decir, una imagen que enuncie el mensaje, el espacio como método de apropiación de las inhumaciones y el “circulo comunicativo” *emisor-mensaje-receptor*.
- La tumba se erigió para la construcción de una identidad nacional. En otras palabras, la arquitectura se edificó para recordar las hazañas de renombrados personajes que ayudaron a la consolidación del Estado en cada país (México y Argentina).
- De igual manera, que los objetos fueran contemporáneos entre sí, o séase, que compartieran similitud en los años de su construcción.
- Además, la selección se hizo sobre objetos funerarios que llamaran la atención de los visitantes en el presente (2023 – 2024), ya que, no todos los objetos eran atractivos para los usuarios de los cementerios.
- Y como último criterio, se prosiguió con las piezas que materializaran la imagen, el espacio y su comunicación a través de una Integración Plástica.

Con el concepto de Integración Plástica me refiero a las bases de un programa constructivo en México que tenía por intención enlazar distintas ramas del arte en una obra en común. Es decir:

La integración plástica (...) no se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio como se suele hacer con los carteles de cine, sino que se pensó en el espacio arquitectónico como elemento escultórico monumental y en la escultura como construcción arquitectónica casi funcional (Torres, 2016: 18).

En ese sentido, considero a los monumentos fúnebres como espacios arquitectónicos que albergan formas del arte y que tienen por intención comunicar, en conjunto, un mismo mensaje estético. De tal manera que su observación responde a la combinación de signos y significados que, si bien pueden estudiarse por separado, como lo propone la Semiótica, al ser considerados desde un espectro más amplio potencian su valor interpretativo, como síntoma de una condición holística que comunica los mensajes de la muerte y permite una mejor comprensión de su significado.

3.4.1 Instrumental técnico

El instrumental técnico del trabajo sirve para conocer la incidencia de los monumentos fúnebres sobre las personas en el siglo XXI y esta mediante el recurso visual que emana de las tumbas, así como la movilidad que las mismas otorgan para el desplazamiento de los visitantes. Por ello, la *Observación de Monumentos en Campo* se presenta como la mejor alternativa para su desarrollo¹⁶⁹, ya que el papel de un investigador que se encuentre en el lugar donde se lleva a cabo la acción es fundamental para registrar las perturbaciones de lo contemporáneo. En otras palabras, la presencia directa del observante

¹⁶⁹ De acuerdo con Pardinás (1986: 105) “Llamaremos observaciones en campo (sic) los datos recogidos directamente por el investigador [...] en presencia directa de las conductas observadas” En ese sentido, se utiliza por el motivo de considerar a las conductas humanas como actos perceptibles en un grupo que siguen una secuela de acciones determinadas (Pardinás, 1986).

que previamente ha curado su ojo con las teorías de la imagen, las teorías del espacio y las teorías de la comunicación en el momento y lugar de la sucesión de hechos muestra condiciones y resultados diferentes a comparación del mismo estudio desde una biblioteca o un salón de clases, por obvias razones. Ya que como dice la frase popular de Jean Luc Godard *El arte nos atrae solamente cuando revela en nosotros secretos*. De acuerdo con Felipe Pardinás (1986), la observación de los monumentos debe cumplir con tres elementos, estos son los siguientes:

- **Análisis material de los objetos** [la descripción física, de forma y de composición de los monumentos fúnebres, en voz de las palabras técnicas de Hetel Herrera Moreno y Plazola Cisneros]
- **Análisis cultural** [los procesos sociohistóricos que dieron origen a la construcción del monumento, así como las historias recientes]
- **Análisis de significado** [el poderío que los visitantes manifiestan sobre los monumentos funerarios mediante la recreación de imágenes y el uso del espacio. En los argumentos de Alfred Gell y Freedberg; y en la *triléctica lefrebvriana*].

A la par de la Observación de Monumentos en Campo se recurre a un “diario” fotográfico” que contiene las imágenes de la mirada del *fotógrafo-científico*. Puesto que, la cámara fotográfica va más allá de un simple instrumento y sus resultados revelan aspectos imperceptibles a “simple vista”. Tal como el Hubble acercó a los astrónomos a estudiar lo que ellos previamente sabían que existía, pero no alcanzaban a percibir, es decir, los objetos del universo. La fotografía es una interpretación de lo real (Sontag, 2006). Y en voz de Gisèle Freund (2017: 10)

La fotografía es el medio de expresión característico de una sociedad basada en la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se le asignan, de mentalidad racionalista y con una estructura jerárquica de profesiones. [...] Su poder para reproducir con exactitud la realidad exterior -poder inherente a su técnica- la dota de un carácter documental y la presente como el procedimiento para reproducir la vida social de la forma más fiel e imparcial.

Lo que revela la fotografía es fundamental para conectar los hilos perdidos en la brecha de la realidad y, en ese sentido, conecta al investigador con los problemas reales de estudio. No obstante, hay que esclarecer el porqué de la importancia fotográfica para el estudio, así como sus capacidades productoras de información.

3.4.2 La fotografía

Una vez más y gracias a mi noción cinéfila, comprendo que una pieza fundamental en la metodología de todo el séptimo arte es la fotografía. Las oportunidades que ofrece la cámara la señalan como la responsable de la inscripción y de la propagación de un filme. Su mirada es la encargada de posicionar la atención sobre una nueva forma de entender el mundo. Mismo caso de prudencia que acontece en mi investigación; es decir, que para el estudio de los objetos funerarios y su interacción con las personas es fundamental el uso de la fotografía, ya que su análisis exigía una herramienta que se situara entre el observador y el objeto investigado para una comprensión más profunda y multi-escala de los fenómenos y que, a su vez, ofreciera un amplio abanico de posibilidades en su ejecución. Por lo tanto, su papel resulta ser sumamente importante para el trabajo y en ese marco, pluralizando hasta la academia, el arte e incluso en la vida del siglo XXI. Al respecto Susan Sontag (2006: 15) alude que:

Esta misma avidez de la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento de la caverna [Referencia al mito de la caverna de Platón], nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes.

La fotografía es un objeto que ofrece un método específico y singular para acceder al conocimiento que ha modificado la forma con la cual el ojo procesa las imágenes y, por ende, el cerebro humano. Tal como señala Sartori (1998), es decir, la evolución del *Hommo Sapiens* al *Homo Videns*.

En ese sentido, el *Hommo videns* (Sartori, 1998) es aquel que accede al mundo desde los aportes de la imagen fotográfica al ser la causante de fijar, mediante lo químico o lo digital, la realidad y son los medios de comunicación masiva los encargados de imponer, presionar y facilitar su distribución¹⁷⁰. En ese sentido, hoy en día muchas personas solo entienden lo que ven y para ellas solo existen lo que miran. El argumento de Sartori, sobre el dominio de lo visual y sus implicaciones negativas en las sociedades es innegable, no obstante, este escenario no es solamente caótico, en igualdad de condiciones revela las oportunidades que ofrecen lo visual y lo fotográfico, dualidad, que, además, ha existido desde la génesis del daguerrotipo. Roland Barthes, (1989: 177-178) reflexiona sus posibilidades y menciona estos dos caminos:

¹⁷⁰ Similar a los primeros experimentos de Eadweard Muybridge (1907) que tenían por objetivo plasmar el movimiento de las personas o el galopeo de los caballos en el hipódromo con la finalidad de resolver, además de entender, la ilusión óptica, y que sirvieron para la creación del cinematógrafo.

¿Loca o cuerda? La fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estético o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en casa del dentista); loca si ese realismo es absoluto y, si así puede decirse original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis* fotográfico.

En las sociedades del siglo XXI, la imagen es el medio dominante por excelencia para acceder a cualquier tipo de información, desde la más compleja y abstracta como el caso de las proyecciones científicas sobre el tamaño del universo o la interpretación imaginativa de los átomos, hasta las más sencillas y de alcance mundial, como las campañas de marketing de Coca-Cola o los recurrentes banners publicitarios en nuestros exploradores digitales. En ese sentido, el argumento sobre lo fotográfico retoma su esencia al colocarse como el canal de distribución contemporáneo (2024) más importante en existencia donde, sin importar el mensaje, este no discrimina y ofrece acceso a todo ser humano en el planeta de una manera rápida y sencilla. No hay que olvidar que *una imagen vale más que mil palabras* y la imagen fotográfica del siglo XXI añade valor a su creación al coexistir a lado de cada ser en el planeta¹⁷¹.

Ahora bien, para el estudio de los monumentos fúnebres la observación de monumentos en campo (Pardinas, 1986) en conjunto a la fotografía evidencian a los objetos

¹⁷¹ De manera más concreta sobre la actualidad, cabe mostrar su poder. Jean Pfiffelmann (2020: 26) enuncia: “En revanche, l’intégration du prénom et de la photographie dans la publicité de recrutement sur LinkedIn divertit davantage les employés potentiels que l’intégration seule de leur prénom. Étant donné que LinkedIn n’est pas utilisé dans un but de divertissement (Le Roux et al., 2016) et que peu d’expériences y sont vécues comme divertissantes (Voorveld et al., 2018), voir sa propre photographie pourrait permettre de s’évader en réfléchissant à sa carrière, en se projetant dans un emploi, voire en se contemplant soi-même à travers sa photographie”. Es decir, la integración de una fotografía junto al nombre de la persona en los anuncios de contratación de LinkedIn entretiene a los empleados potenciales más que incluir únicamente su nombre. Dado que LinkedIn no se utiliza con fines de entretenimiento y pocas experiencias en LinkedIn se consideran entretenidas, ver su propia fotografía podría permitir evadir el pensar sobre su carrera profesional proyectándose en el trabajo, e incluso contemplándose a uno mismo a través de la fotografía [Traducción del autor]. Como se lee, existe una autoridad fotográfica sobre el quehacer cotidiano del siglo XXI.

con más interacción humana en las calles de los cementerios. Por tanto, la reflexión sobre la propia metodología que yace al momento de hacer fotografía debe de ser tomada en cuenta. Esto es, la utilización sistemática de varios tipos de encuadre o planos fotográficos (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999). Lo anterior es de significativo valor para el trabajo, ya que los planos fotográficos cuentan con características únicas de análisis, que van de lo general a lo particular, para la correcta aprehensión y propagación de la información visual. Esto de acuerdo con su tamaño y formato¹⁷². Y para el estudio de los cementerios de la Recoleta y San Fernando esto se desarrolla de la manera siguiente:

- En primer lugar, el **Gran Plano General** (GPG) como estructura que encuadra al paisaje o el escenario en donde se lleva a cabo la acción, para enmarcar la ubicación espacial de las criptas y su distinción como objetos atractivos para los usuarios de los recintos.

¹⁷²Al observar un producto audiovisual es de suma importancia considerar su tamaño, ya que este elemento posee un valor conciliador que afecta la manera con la cual el ojo realiza el acto de la percepción, además, la elección de los formatos produce importantes variaciones tanto estéticas como de comprensión. Es por lo anterior que los *planos* van de general a lo particular:

- El **Plano Panorámico** o *panorámica* encuadra un amplio paisaje donde, este escenario, es lo más importante por sobre los otros objetos de su interior. Algunos autores prefieren usar los términos de **Gran Plano General** o *plano general largo* para distinguir de lo panorámico en la cinematografía como movimiento de la cámara sobre su eje.
- El **Plano General** presenta al sujeto de cuerpo entero en el escenario donde se desarrolla la acción. Cuando el plano general encuadra a un solo individuo se le denomina **Plano Entero**, y cuando son dos o más, se le llama **Plano de Conjunto**.
- El **Plano Americano** es el que corta al sujeto por la rodilla o por debajo de ella.
- El **Plano Medio** corta al sujeto por encima de la rodilla, la cadera o el pecho.
- El **Primer Plano** encuadra al sujeto por arriba de los hombros a una distancia íntima con el mismo.
- El **Gran Primer Plano** toma una parte del rostro, ya sea ojos, boca, etc. Para recoger la expresión.
- El **Primerísimo Primer Plano** encuadra solamente un detalle del rostro, es decir, un ojo, un labio, un diente, etc.
- El **Plano a Detalle**, similar al Primer Plano, encuadre una parte del sujeto o un elemento a su alrededor, tal como su mano, un cigarrillo, el botón de su camisa, etc. (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999: 32-35).

- En segundo orden, el **Plano General** (PG) que enfoca al elemento central de la escena en su generalidad sin considerar el hiato en donde se encuentre, para encuadrar la apropiación y las actividades humanas más sobresalientes de las tumbas en las calles principales de las necrópolis;
- Y, en tercer lugar, el **Plano a Detalle** (PD) que es el cuadro expresivo por excelencia donde se señalan los estados emotivos de los sujetos u objetos relevantes para la secuencia, o en este caso, con la finalidad de captar las respuestas materiales, como monedas, flores, cartas, pulseras, y hasta objetos de brujería como velas negras o cadáveres de animales. entre otras más. Y que son los agenciamientos operativos que coaccionan a los visitantes del cementerio a depositar en el interior de los mausoleos (Fig. 5).

Metodología de trabajo						
Trabajo comunicativo de los cementerios	Los Objetos funerarios y los Visitantes	La imagen fúnebre y el espacio público	Las tumbas y su ubicación espacial	El agenciamiento de la imagen y el uso del espacio público	Las respuestas operativas y la apropiación humana del lugar	Las ofrendas y la modificación permanente del lugar
Planos fotográficos y Observación de monumentos en campo	Gran Plano General (GPG) = Análisis Material		Plano General (PG) = Análisis Cultural		Plano a Detalle (PD) = Análisis de significado	

Figura 9. Metodología construida a partir del trabajo comunicativo de los cementerios (Figura 8) y su aplicación en la realidad mediante la aprensión que ofrecen los planos fotográficos y la técnica observación de monumentos en campo. Cuadro del autor, 2024.

La asimilación de las consecuencias que otorgan los planos fotográficos los convierte en elementos imprescindibles para el estudio del espacio, la imagen y su trabajo

comunicativo. Al respecto, Sontang (2006: 221-222) reflexiona sobre los resultados de fotografiar de la siguiente manera:

La fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás porque, al contrario de los anteriores, *no* depende de un creador de imágenes. [...] La génesis mecánica de estas imágenes, y la literalidad de los poderes que confieren, implica una nueva relación entre la imagen y la realidad. Y aunque pueda decirse que la fotografía restaura la relación más primitiva -la identidad parcial de la imagen y el objeto-, la potencia de la imagen se vive ahora de modo muy diferente. La noción primitiva de la eficacia de las imágenes supone que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a atribuir a las cosas reales las cualidades de una imagen.

El fenómeno social en el que se convirtió la fotografía posiciona a esta herramienta como fuente de conocimiento inseparable de la vida actual. Su empleo en esta investigación, además de ser la matriz por donde fluye en análisis y la información, llama a una mayor consideración de sus estatus en el presente.

Conclusiones

En este tercer capítulo de la tesis, expongo las teorías que explican cómo los espectadores son capaces de vincularse con los monumentos fúnebres:

En primer lugar, presento las teorías de la imagen, donde argumento que la aprehensión de la realidad humana comienza a partir de la visión. En este sentido, los sentidos abren el camino para el desplazamiento de la información a través de lo visual, lo que genera una forma particular de cognición, con características propias, al igual que ocurre con el

lenguaje verbal o los sonidos. Así, la imagen, en la mayoría de los casos, constituye el primer vínculo entre el espectador y los monumentos.

En segundo lugar, sostengo que la imagen requiere de su propio medio de desplazamiento, muestro que los espacios donde se encuentran las imágenes son igualmente significativos para los espectadores de los cementerios. Dichos espacios funcionan como filtros que pueden acercar o alejar la información del público, ya que determinan el acceso de los espectadores a los monumentos.

En tercer lugar, explico la *Teoría General de la Comunicación*, con el fin de articular la teoría de la imagen y la del espacio como partes de una misma relación. A su vez, planteo que esta articulación puede aplicarse en el análisis de los cementerios, mediante una metodología transdisciplinar, con enfoque cualitativo y comparativo. Esta metodología incorpora la herramienta de la *Observación de Monumentos en Campo* y la fotografía, como ejes fundamentales para el estudio de los procesos comunicativos en los cementerios.

No obstante, este capítulo solamente recae sobre una reflexión teórica referente a las ideas que pueden explicar el por qué los cementerios y los monumentos fúnebres adquieren un significado especial desde la perspectiva del público (o "Alter", según Martín Serrano, 2007). Su aplicación concreta sobre los objetos de estudio la desarrollo en el capítulo cuatro y cinco de la tesis.

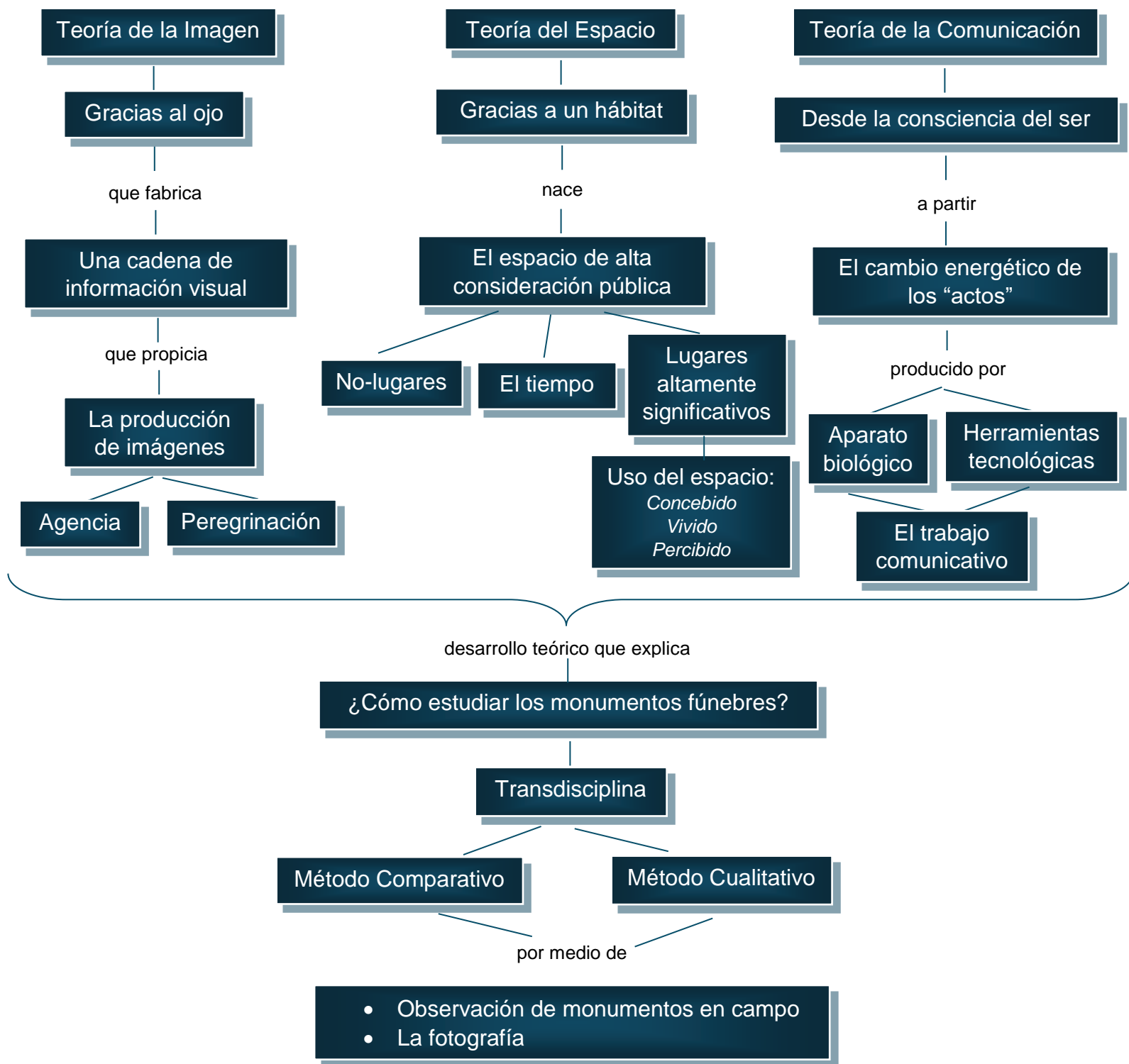


Figura 10. Construcción teórica del capítulo 3, en específico sobre la teoría de la Imagen, del Espacio y de la Comunicación. Y, como esta, sirve para el estudio de los monumentos fúnebres mediante la construcción metodológica de aplicación (Figura 9). Imagen del autor, 2023.

ANÁLISIS DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES EN ARGENTINA

| Cap. 4



CAPITULO 4. ANÁLISIS DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES EN ARGENTINA

Introducción

En esta sección contrastaré la teoría y metodología del capítulo tres con los objetos de estudio. Identifico las principales conductas argentinas que producen las imágenes de los monumentos fúnebres y el uso del espacio con el que los transeúntes los abordan, puesto que la imagen es el detonante visual que produce la operatividad y el diseño espacial revela la vigencia de su consideración. A través la *Observación de Monumentos en Campo* y la fotografía de mi *corpus de estudio* en el *cementerio de la Recoleta* en *Buenos Aires, Argentina*. En este análisis encuentro que los monumentos fúnebres argentinos registran un elevado grado de agenciamientos operativos, su espacio es abordado a voluntad, en la mayoría de los casos, y su comunicación se destaca por ser persistente en cuanto a un vínculo significativo con los muertos.

4.1 El cementerio de la Recoleta en Buenos Aires

El cementerio de la Recoleta ve su génesis el primero de julio de 1820 (Zigiotto, 2022) a través del decreto firmado por el gobernador de Buenos Aires¹⁷³. En este documento se indicaba la expropiación de los terrenos habitados por los monjes recoletos (su convento, su jardín y su huerta) con la finalidad de destinar el lugar para un cementerio público.

Se continuo con su construcción, aunque las condiciones del lugar eran insalubres e imperaba el caos. Diego Zigiotto (2022: 10) señala que:

¹⁷³ El General Marín Rodríguez y su ministro de Gobierno Bernardino Rivadavia, destacando a este último como el responsable directo por prohibir los enterramientos en las iglesias (López Mato, 2021).

En los libros de inhumaciones correspondientes a aquellos años es muy común encontrar el registro de una gran cantidad de cadáveres de niños que habían sido arrojados en los alrededores [del ahora cementerio de la Recoleta] o en los pórticos de las iglesias.

Con el pasar del tiempo, el lugar fue olvidado y descuido, anudado a las condiciones geográficas del lugar (senderos pantanosos), lo convirtieron en un espacio de vivo, pero desorganizado.

Con el objetivo de subsanar su condición caótica se autorizó una nueva disposición legal (1878) que trataba de mejorar la organización política de la necrópolis¹⁷⁴ (Zigiotto, 2022). No obstante, la invasión viral de la fiebre amarilla llegó al país y provocó la clausura del cementerio. Sobre lo anterior, Diego Zigiotto (2022: 14) recupera los testimonios de la época y señala que; “adoptar medidas para hacer desaparecer el estado ya no vergonzoso, sino denigrante para la ciudad en que se encuentran sus cementerios”. Es decir, hacer lo necesario para cerrar los recintos y terminar con su estado insalubre.

A finales del siglo XIX los preceptos fabricados por la Ilustración se presentan como avatares que centraban su atención sobre el intelecto humano, mismos que los gobernantes, en el ahora continente americano, buscaban replicar. Precisamente en Argentina, el itinerario intelectual de Domingo Faustino Sarmiento se acomodaba a este movimiento y colocada a los individuos como “sujetos de la historia”, es decir:

¹⁷⁴ Entre las nuevas normas sobresalen las siguientes:

- La obligación de registrar las defunciones con número y nicho a ocupar.
- Cuidado y atención sobre algún hueso humano esparcido en el lugar.
- La prohibición de sepultar no más de un cadáver por fosa
- La vigilancia sobre muerte súbita o catalepsia donde “a una de las muñecas se atará un cordón que vendrá a rematar en una campanilla en el cuerpo del guardián” (Zigiotto, 2022: 14).

Como artífices de su propio destino, [...] en favor de una exaltación del poder creador y transformador del hombre, configurando lo que este historiador llama la “estética” de Sarmiento: El arte ‘es el hombre mismo’ aseguraba Sarmiento” (Malosietti Costa, 2021: 146).

Las personas encargadas del Cementerio del Norte (actualmente la Recoleta) no eran ajenas a la nueva circulación de la información europea. Tiempo después, “En 1881 el intendente porteño Torcuato de Alvear, se opuso al cierre del cementerio y propuso su reconstrucción, inspirándose en Europa, tal como pasaría con la ciudad entera” (Zigiotto, 2022: 14). La necrópolis goza de una transformación de la mano de Juan Antonio Buschiazzi y paulatinamente es vista, por la población, como el lugar predilecto de entierro de las clases altas, ya que eran estas las que contaban con el capital para cubrir las nuevas exigencias económicas. Calzadilla, en voz de Zigiotto (2022: 14), menciona que

Este antro informe, sucio, horripilante hasta para los mismos deudos de los que allí yacían, a tal punto lo era que ni los más cercanos se aproximaban a él, es hoy visitado con veneración por las familias, que forman romerías, llevando flores frescas y coronas en sus manos para adornar los sepulcros.

En 1949 cambia oficialmente su nombre a *El cementerio de la Recoleta* manteniendo sus normas y condición cultural llevándolo, paulatinamente, a convertirse en el sitio de entierro de personajes destacados de la historia argentina. En palabras de Sandra Gayol (2009: 234) “Monumentalidad, como vimos, puesta al servicio de la memoria del fallecido y de su familia, pero también necesaria para disipar el miedo a la pérdida de la gravitación social y política de una clase alta obligada a actuar en una sociedad porosa y móvil”.

En el momento de realizar el trabajo de campo (2023) la necrópolis continua con su función primordial: la inhumación, no obstante, el lugar posee una fuerte carga de atracción

turística que modifica los usos de la memoria de la muerte en los monumentos, puesto que aún existen alegorías heroicas, que conviven junto con una nueva fascinación sobre figuras específicas, ajenas a los discursos históricos gubernamentales y académicos, que van de la mano de nuevos signos culturales asociados con relatos fantásticos y anecdóticos.

4.1.1 Bartolomé Mitre

El primer monumento es la tumba dedicada a Bartolomé Mitre, político, militar, historiador y escritor. Él, es una de las figuras de la historia argentina que se destaca por ser el protagonista e iniciador de un renovado un proyecto identitario nacional (Halperin, 1991)¹⁷⁵, además, cuenta con relatos donde se enfatiza su ímpetu heroico ante la adversidad.

Bartolomé Mitre nace en Buenos Aires (1820) y desde temprana edad se enfocó a los estudios. Aunque lo relevante de su figura inicia a la par de su carrera política (1850). Todo comienza en una defensa de la ciudad de Buenos Aires¹⁷⁶ donde recibió un disparo en la frente, y se relata, desde el oficialismo, que Mitre continuo con la defensa de la ciudad, pero al ver la cantidad de sangre de sus heridas, descendería de su caballo y diría: *Quiero morir de pie como un romano*. No obstante, y contradiciendo el poder del impacto, no perdió la vida. Don Bartolo (como era conocido) continuo sus hazañas y habitualmente alegaba que su herida no le había causado dolor alguno. Tiempo después, fue el primer presidente de una nación argentina unificada, es decir, el primero de las denominadas *Presidencias históricas*¹⁷⁷ (1862 - 1868). Participó en la *Guerra del Paraguay*¹⁷⁸ donde fue designado jefe de los *Ejércitos de la Triple Alianza*. Años después del término de su gestión, con capital propio, fundaría el periódico *La Nación* con la finalidad de tener un órgano de difusión que

¹⁷⁵ Halperin Doghi, (1991: 105) señala su sentido de defensa “mientras Sarmiento proclama su solidaridad con los agredidos, en tonos que reiteran los de desafío a la vez americano y republicano que ha hecho suyos el liberalismo, el entonces presidente Mitre se rehúsa, en cambio, a cualquier solidaridad, proclamando que la Argentina la mantiene tan estrecha con Europa como con las repúblicas hermanas”.

¹⁷⁶ El dos de junio de mil ochocientos cincuenta y tres (1853) en Buenos Aires, el ejército porteño se enfrentaba a las tropas del coronel Hilario Lagos de la Confederación Argentina (Estado antecesor de la actual República Argentina). En aquel entonces el Coronel Mitre recibe un impacto de bala en la cabeza, durante el combate de Langdon, actual plaza España en el barrio de Barracas.

¹⁷⁷ Las *Presidencias Históricas* es la denominación con la cual se nombra a tres presidencias sucesivas constitucionales del país. Término utilizado por la historiografía argentina.

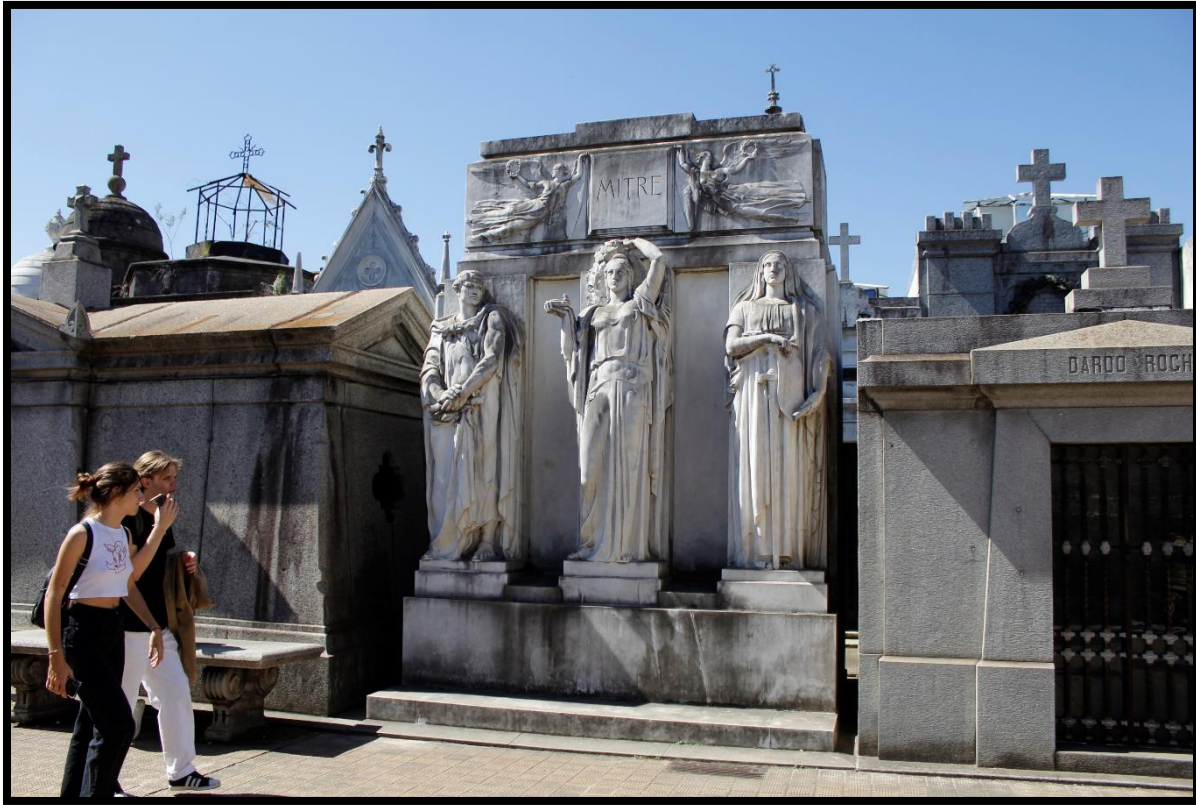
¹⁷⁸ La *Guerra del Paraguay* o *Guerra de la Triple Alianza* fue un conflicto bélico que enfrentó a los países de Argentina, Brasil y Uruguay en contra de Paraguay.

ayudara a la consolidación del país. En su momento, fue considerado un gran personaje político, sus posturas sociales llamaban la atención de una nueva sociedad argentina, como señala Halperin, (1991: 112)

Mitre invoca la analogía de la guerra contra el indio sabe muy bien que no sólo evoca un dato de esa realidad, sino convoca en apoyo de su argumento el consenso que siglos de esa experiencia guerrera han creado en Buenos Aires, en torno a la irreconciliabilidad entre la presencia indígena y todo lo que a juicio de la Argentina litoral hace valioso el esfuerzo de arraigo de una sociedad hija de Europa a orillas del Plata.

O, en menor medida, curiosidades como su forma de vestir con su típico *chambergó*¹⁷⁹ (sombrero) y su habano en la mano, o su posición sobre visitar una vez a la semana un prostíbulo. En el final de sus días (1906) fue sepultado junto a su mujer Delfina de Vedia (1819 – 1882) en la bóveda familiar. Pero sus restos fueron inhumanos (1938) y trasladados al monumento encargado a Eduardo Rubino (Zigiotto, 2022) en la *Recoleta* (Fot. 1).

¹⁷⁹ En argentina, el chambergó es un sombrero blando con las dos alas dobladas y sujetas a la copa con presillas o broches. Usualmente utilizado por el gaucho o el campesino y hombre del pueblo.

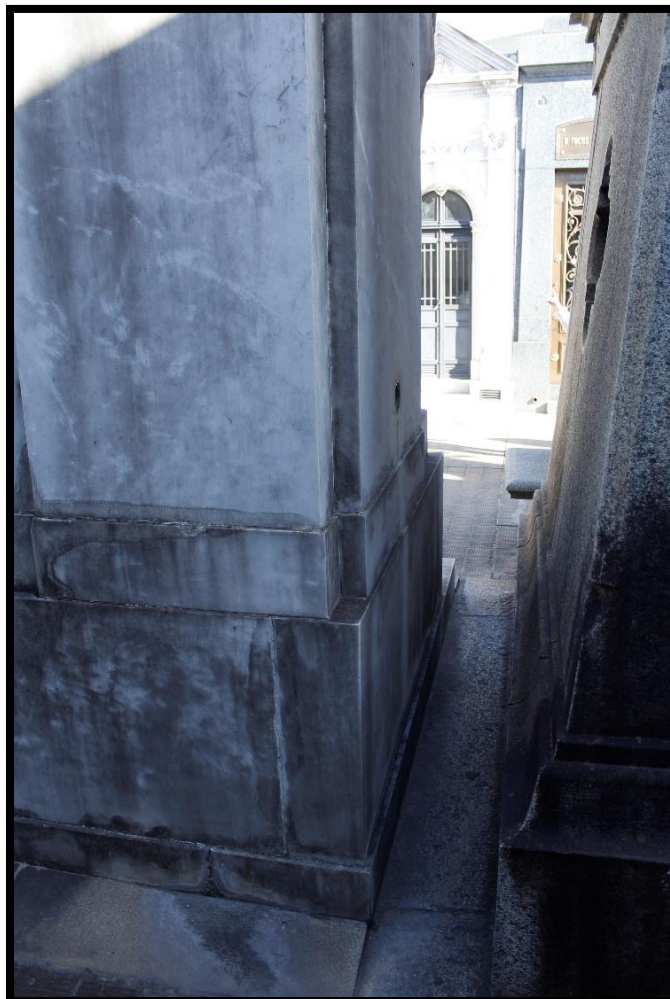


Fotografía 1. Gran Plano General del monumento funerario a Bartolomé Mitre que muestra su vista frontal y en donde se encuadran sus elementos estructurales, esto es, la tumba y las esculturas. Fotografía del autor 2023.

Ahora desde el análisis, el objeto fúnebre a Bartolomé Mitre es un monumento arquitectónico del tipo mausoleo y cuenta con tres esculturas de forma abstracta en la imagen de humanos que hacen alusión a *el deber, la justicia y la libertad* (Fotografía 1, de izquierda a derecha). También con tres relieves estructurales en la parte superior que, por un lado, uno señala el nombre de “Mitre” y, los otros dos aluden a caracteres relativos del imaginario de su procedencia (posiblemente ángeles por su camino político y católico). Es una tumba horizontal compuesta de tres cuerpos, el inferior a manera de base y los dos superiores se integran en uno solo mediante la escultura, arquitectura y los relieves (Fot. 1).



Fotografía 2. Plano General de la vista frontal del monumento a Mitre donde se observa una plataforma que delimita su libre recorrido. Esta genera un perímetro entre la calle (de color café) y el acceso a la tumba. Fotografías del autor 2023.



Fotografía 3. Plano a Detalle del costado derecho de la tumba, específicamente, la vista muestra su parte trasera. Y, aquí se ve lo angosto de sus costados. Fotografías del autor 2023.

Respecto al uso de su espacio (a través de la *trialéctica lefebriava*) se tiene; que el *espacio concebido* de la estructura respeta el lugar que se le asignó, al interior del cementerio, ya que la pieza fue erigida respetando los caminos establecidos por las calles de la necrópolis;

su *espacio percibido* corresponde al *concebido*, es decir, la estructura se encuentra delimitada por las tumbas colindantes y no permite el libre uso de su recorrido obligando a la movilidad de los transeúntes sobre dos caminos, uno por delante de la tumba y otro por detrás ella (Fot. 2 y 3).



Fotografía 4. Plano a Detalle del costado izquierdo de la tumba. Este, señala un pequeño papel arrugado y muestra la existencia de basura al alrededor, pero en escasa cantidad. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 5. Plano a Detalle de una rejilla de cobre de la tumba que revela el paso del tiempo y el descuido sobre ella. Fotografías del autor 2023.

Y su *espacio vivido*, contrariamente a la historia del prócer a la que se edifica el monumento, carece de alguna interacción humana. Puesto que, a lo largo de cinco meses que duró el análisis de la tumba, no se presentó interacción pública, únicamente, el objeto era

testigo de las manos con las cuales los trabajadores del cementerio hacían su limpieza. No obstante, el cuidado de la tumba presenta deterioro (Fot. 4 y 5).

Este último punto, lo *vivido*, se liga con el *agenciamiento* de su imagen de manera que presenta una contradicción entre el mensaje de Mitre emitido en la arquitectura fúnebre y los visitantes. Ya que, su imagen no logra penetrar en las mentes del público y su información no activa los sentidos del cuerpo para dejar rastro de conexión alguna, más allá de una simple curiosidad que pocos visitantes plasmaron en sus fotografías (Fot. 6). Su atracción se ve opacada por la tumba de Liliana Crociati (Fot. 89) (misma que tiene su propia sección en esta tesis, pág. 217) esto porque la tumba de la mujer aleja las miradas sobre el mausoleo de Mitre al estar casi el frente de este (Fot. 7).



Fotografía 6. Gran Plano General del objeto a la memoria de Mitre, donde se registra la interacción de un usuario del cementerio con la tumba. Cabe señalar lo vacío que presenta la escena. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 7. Gran Plano a General de la tumba de Mitre siendo opacada en atención por otro monumento fúnebre, el erigido a Crociati. En la foto, se observa la gran cantidad de personas que se reúne sobre dicha tumba desviando la mirada sobre el mausoleo de Don Bartolo y dando la espalda al prócer. Fotografía del autor 2023.

En síntesis, el monumento fúnebre se aleja de una agencia significativa, tanto por parte de su imagen como por su espacio, que active el poder comunicativo del mensaje que se pretende emitir en la población actual del cementerio. En otras palabras, el héroe que inició el *mitrismo* ha quedado actualmente en el olvido y su mensaje no sobrepasó las barreras del tiempo.

4.1.2 Domingo Faustino Sarmiento

Mi segundo objeto de estudio es la arquitectura fúnebre dedicada a Domingo Faustino Sarmiento, persona ilustre en la historia argentina que es fuertemente recordado en la historia oficial por impulsar la enseñanza pública y la cultura, puesto que la educación era un privilegio para las clases adineradas y Sarmiento estaba preocupado por la formación de toda la población, además de mantener la idea de agrupar a la nación bajo un mismo estandarte positivista¹⁸⁰ propio de inicios del siglo XX.

Faustino Sarmiento nace en San Juan (1811). Cabe señalar que desde temprana edad la acción docente fue una de sus prioridades. En 1827 fue reclutado por el ejército federal, y debido a discrepancias personales respecto a las actitudes cotidianas de la milicia, fue que terminó exiliado en Chile. Allí trabajó como profesor, además de realizar varios oficios, entre los cuales estaban los de escenógrafo, minero, mozo y periodista. Es menester recordar las palabras del dueño de una chacra¹⁸¹ donde trabajó Sarmiento “Tengo un capataz loco que se pasa horas leyendo en voz alta entre los árboles. Cuando se le pregunta qué lee, dice que esta estudiando para ser presidente de la Argentina” (Zigiotto, 2022: 630). Mientras se encontraba en Estados Unidos Sarmiento fue elegido presidente y se convertía en el segundo en línea de las *Presidencias Históricas* (1868 - 1874), durante su gestión seguiría impulsando

¹⁸⁰ Lourdes Martínez Echazábal (1998: 25), menciona que “Positivist ideologist par excellence was Domingo Faustino Sarmiento, author, among other works, of *Facundo* (1972[1845]) and *Conflicts and harmonies of the races* (1883). Sarmiento characterized the American saga as “the struggle between European civilization and indigenous barbarism, between intelligence and matter” (1972[1845]: 53). As a result, he advocated the extermination of the barbarous or savage races as a necessary step for the progress of humanity” [El ideólogo positivista por excelencia fue Domingo Faustino Sarmiento, autor, entre otras obras, de *Facundo* y *Conflictos y armonías de las razas* (1883). Sarmiento caracterizó la saga americana como *la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia*. En consecuencia, abogó por el exterminio de las razas bárbaras o salvajes como un paso necesario para el progreso de la humanidad, Traducción del autor].

¹⁸¹ De acuerdo con la Asociación Argentina de la Ciencia del Suelo, una chacra se entiende como “una metodología de trabajo integrado para el desarrollo de tecnologías agropecuarias sustentables demandadas por productores, ajustadas a los diferentes ambientes y sistemas de producción; y para la formación de recursos humanos” (Coyos, T.A.; Rodolfo Cesareo, Gil; Madías, A.; Ruiz, A.; Sciarresi, C.; Accame, F., 2020: 1620).

fuertemente la educación, puesto que fundó numerosas escuelas y bibliotecas, además de traer a docentes del extranjero para continuar con su visión y labor de una formación nacional¹⁸². Tiempo después (1888), Sarmiento estaba en Paraguay, y debido a problemas médicos, permaneció allí hasta el momento de su muerte el once de septiembre de 1888. Al final de sus días, su cuerpo es repatriado a Buenos Aires y su féretro¹⁸³ pasaría del puerto hacia la *Recoleta*. Primeramente, sería enterrado en el mausoleo de su hijo “Dominguito”, hijo adoptivo que marcaría un antes y un después en su vida por lo impactante de su muerte. No obstante, al final, por idea de su hija Ana Faustina, se construyó su actual monumento

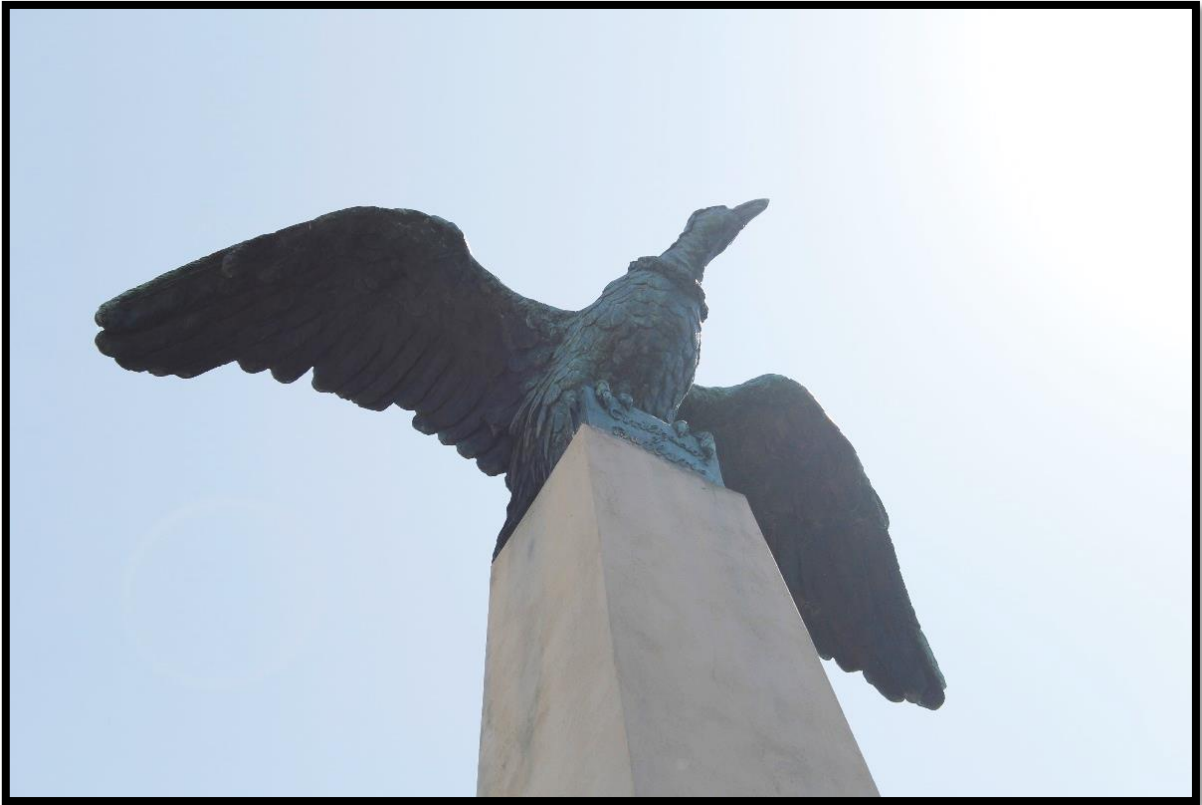
¹⁸² Miguel Gomes (2023, 143) reflexiona sobre la forma de *escribir* de Sarmiento y lo señala como un astuto político que veía beneficio, social y político, en el uso de las letras, tal como lo expreso a lo largo de su vida. “La selección en particular de Sarmiento se justifica por haber pertenecido a círculos literarios, políticos, militares, educativos y científicos, y porque, si tendió durante algún período a identificarse más con uno de ellos, cultivó siempre las relaciones con los otros como factor imprescindible de su imagen pública. Siendo uno de los mayores “importadores de discursos” del macrocampo cultural hispánico”.

¹⁸³ Un féretro es un recipiente rectangular usado para depositar los cadáveres y poder transportar los cuerpos inertes a los cementerios.

fúnebre y sus restos serían trasladados a su nuevo lugar de descanso (Zigiotto, 2022) (Fot. 8).



Fotografía 8. Plano General de la tumba de Domingo Faustino Sarmiento tomada con un lente gran angular lo que deforma la perspectiva de la mirada. En ella, se observa una vista frontal de la misma donde se encuadran gran parte de los elementos de su construcción. Cabe señalar que por la ubicación de la tumba y de las calles del cementerio es imposible capturar todos los elementos de su interior en una sola imagen. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 9. Plano a Detalle del cóndor que corona la tumba de Sarmiento. En ella, se observa la inscripción “Civilización y Barbarie” título de su libro. Fotografía del autor 2023.

El objeto fúnebre a Sarmiento es un monumento que cuenta con elementos simples de construcción, siendo una base cuadriculada de acuerdo con el patrón masónico y un obelisco cerca de su centro. No obstante, la simpleza de sus piezas se complejiza con más elementos constructivos volumétricos, siendo estos; por un lado, estructurales con una figura zoomorfa de un cóndor a manera de asemejar la majestuosidad del animal con la impresión de Sarmiento, además el ave sostiene el libro *Facundo*¹⁸⁴ y en él, se lee la inscripción “Civilización y Barbarie” (Fot. 9).

Y, por otro lado, cuenta con un busto antropomorfo referente a la imagen del prócer. Alrededor del monolito se observan objetos complementarios en forma de placas: un

¹⁸⁴ *Facundo o Civilización y Barbarie* (2018) es un libro escrito por Domingo Faustino Sarmiento que, a grandes rasgos, narra la biografía del caudillo Juan Facundo Quiroga, esto para explicar la figura del gaucho como factor principal entre la dicotomía entre el desarrollo social y el pueblo argentino.

altorrelieve con la figura del dios Mercurio por el frente (Fot. 10), otro con la figura de expresidente rodeado de niños, por detrás (Fot. 11) y dedicatorias en bronce, por el derecho. Es una tumba con elementos combinados, por contar con dos elementos horizontales (el piso ajedrezado y la cripta) y cuatro verticales (el obelisco, dos floreros y una pared con placas que recuerdan la memoria del expresidente) (Fot. 8).



Fotografía 10. Plano a Detalle de la placa frontal de la tumba. Aquí se ve la figura del dios Mercurio, como mensajero, mismo atributo que persiste en Sarmiento. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 11. Plano a Detalle de la parte trasera del obelisco don se ve el altorrelieve de Sarmiento rodeado de niños, además, también se ve uno de los floreros de la tumba con cierto descuido. La presencia de telaraña fue una constante en el registro. Fotografía del autor 2023.

Como se observa, el monumento fúnebre cuenta con una gran cantidad de objetos, mismos que no pasan desapercibidos por los visitantes. Ya que, respecto al uso de su espacio,

en lo *concebido* se continúa respetando su posición original, ya que esta no se ha visto modificada. Lo *percibido* igualmente sigue el patrón original, puesto que lo estrecho de las calles colindantes no permite una circulación diferente. No obstante, hay que señalar que los visitantes frecuentan la tumba por el lado frontal (Fot. 12, 14 y 15) donde se aglomeran para visitar la tumba al contrario de su parte trasera (Fot. 13). Y de acuerdo con lo *vivido*, la tumba es un símbolo para los transeúntes, que hacen fila para acercarse a observar el monumento, refiriendo que su mensaje sigue vigente en la memoria presente y continúa llamando a los sentidos de la sociedad. Aquí es donde la fuerza de su imagen se ve reflejada, ya que la figura de Sarmiento provoca atracción permanente en los usuarios obligándolos a querer adentrarse a la tumba (Fot. 12), hablar con ella —esto es, verbalizan frases sobre su grandeza al estar en presencia de tumba— (Fot. 15) y a tomar fotografías (Fot. 14). Sin embargo, se presentaron pocas ofrendas contemporáneas en su interior, hecho que se revela en el poco uso humano visto en la cantidad de telarañas y tierra de sus floreros. Solamente destacando; un candado (Fot. 18) que, tal vez, fue ofrecido al expresidente; ocasionalmente, una rosa sobre el piso (Fot. 17); y la conmemoración de alguna festividad donde ramos de flores rodeaban el obelisco (Fot. 16). De igual manera, la presencia de las placas que homenajean la memoria de Sarmiento señala una comunicación intercalada de su agencia que se presenta en momentos específicos de su recuerdo, tal como los ramos florales, y no de un uso que llame la mirada de personajes permanentes, cotidianos y/o inesperados. Es decir, existe un empeño en retomar el mensaje que simboliza Sarmiento hacia el futuro por parte de la masonería, quienes principalmente son los que dejan las ofrendas, para evitar su olvido. Hecho que consiguen en partes, ya que logran expandir su agencia entre los visitantes, empero no con tal magnitud para alcanzar una peregrinación tal como señala Freedberg.



Fotografía 12. Gran Plano General (tomado con un objetivo gran angular) de la calle que da camino hacia la vista frontal de la tumba de Sarmiento. Aquí se observa un grupo de personas que escuchan atentamente a un guía narrando los hechos de expresidente. Fotografía del autor, 2023.

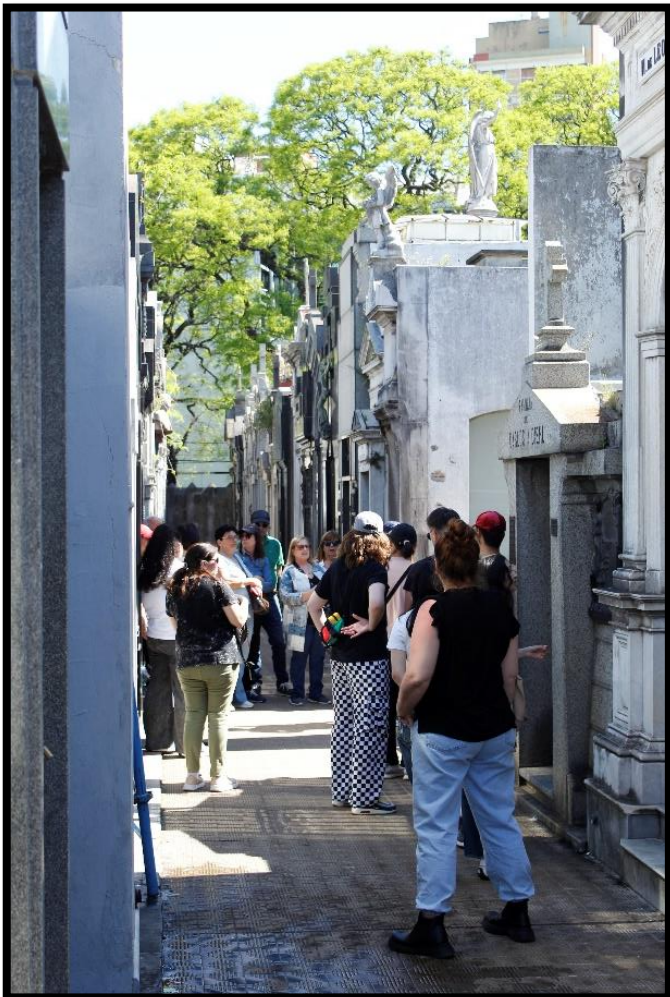


Fotografía 13. Gran Plano General de la calle trasera la tumba de Sarmiento. Aquí pueden mirar dos floreros que tapan la vista trasera de la tumba, mismos que logran quitar la atención sobre su recorrido, mostrando tal abandono como se ve en la figura 16. Fotografía del autor 2023.

Fotografía 15. Gran Plano General de la calle que da vista frontal a la tumba de Sarmiento. Se observa a un individuo con curiosidad que intenta adentrarse a la misma con el fin de leer las placas laterales del mausoleo. Fotografía del autor, 2023.



Fotografía 14. Gran Plano General de la vista frontal de la tumba de Sarmiento. Aquí se observa la constancia con la cual numerosas personas frecuentan esta calle, con el fin de mirar el homenaje al expresidente He de mencionar que después del registro, algunas personas tomar fotografías del monumento. Fotografía del autor, 2023.

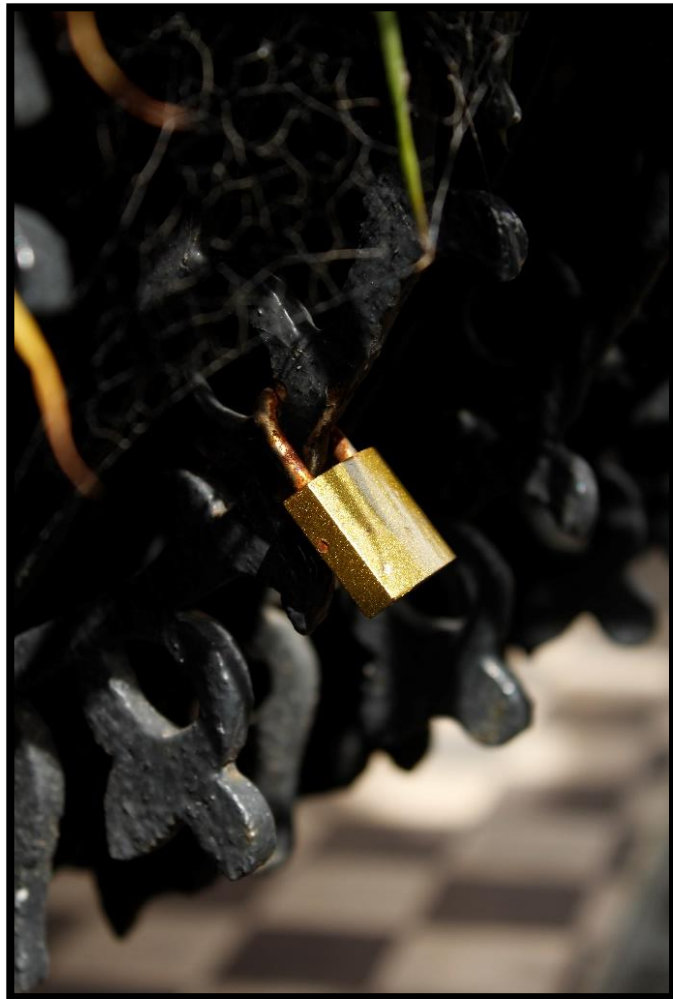




Fotografía 16. Plano a Detalle de las ofrendas en la tumba de Sarmiento que evidencian el afecto que existe en la actualidad sobre el expresidente. Aquí, se observan los regalos florales de una conmemoración por parte de distintas logias masónicas, esto visto en lo papeles que acompañan a las guirnaldas florales. Hay que señalar que fuera de esta u alguna otra festividad, los objetos dejados en su interior son escasos, como en las figuras 17 y 18. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 17. Plano a Detalle de una rosa que, al ser tomado con un lente gran angular, enfoca gran parte de la tumba; no obstante, la intención fotográfica yace sobre la expresión sobre el registro. Es decir, muestra el agenciamiento operativo mediante el rito de ofrecer algún objeto al monumento, como señala Freedberg. Mediante la pequeña rosa que fue dejada sobre la entrada de la cripta en la tumba de Sarmiento. Fotografía del autor, 2023.



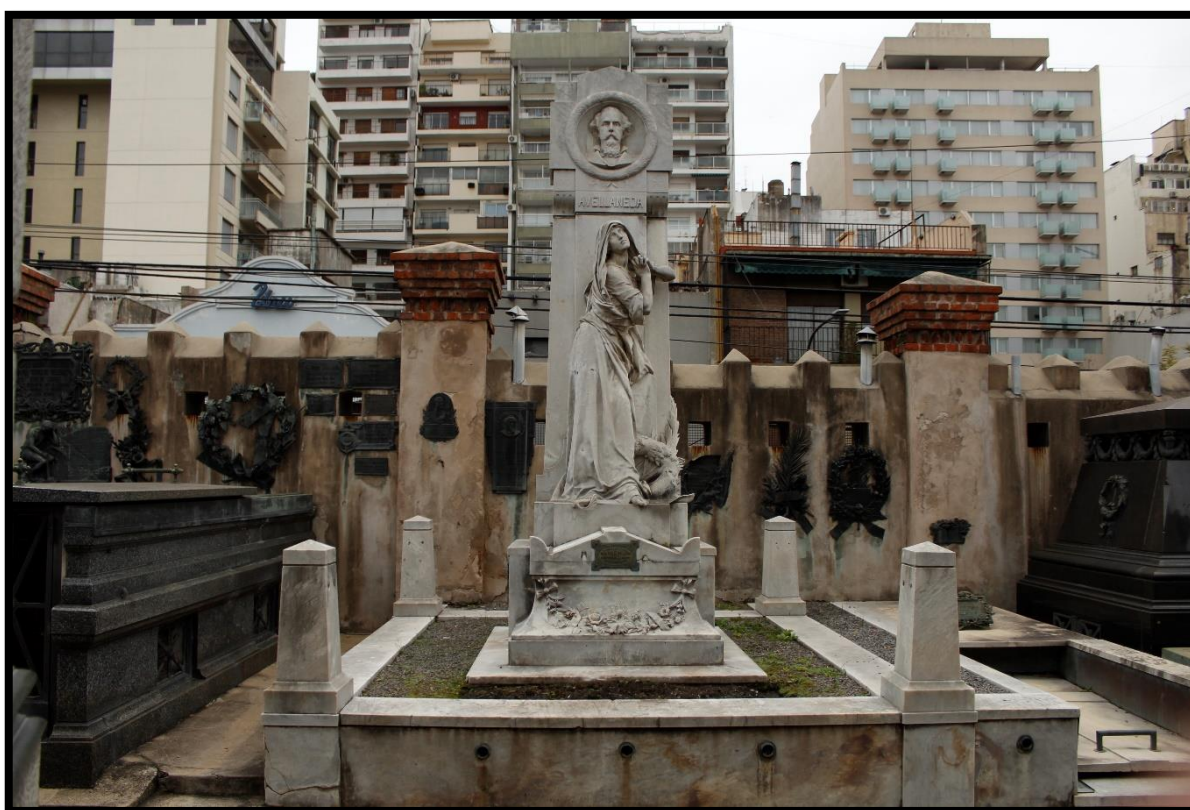
Fotografía 18. Plano a Detalle de un candado colocado sobre uno de los agujeros que adornan el florero izquierdo de la parte trasera tumba. Hay que decir, que el objeto, no cumple la función de cerrar o juntar dos partes con la cual usualmente se usan los candados, es todo lo contrario. Este, está colocado en un espacio que no necesita de cerrojos, por lo que remite a la idea en común que relaciona a los lazos de los enamorados. Ellos, hacen uso de los puentes alrededor del mundo dejando un candado con sus iniciales para dejar una muestra de su aprecio y mostrar un signo de “amor eterno”. Es curiosos reflexionar que la tumba de Sarmiento remite a estas emociones en los turistas. Fotografía del autor, 2023.

4.1.3 Nicolas Avellaneda

El tercer objeto es el monumento fúnebre a Nicolas Avellaneda, presidente de la nación argentina (1874 - 1880) recordado por concluir con el proyecto unificador del país, ya que sería el ultimo personaje de las consideradas *Presidencias Históricas*. Bajo su mandato se continuaría con el plan de agrupación iniciado por Mitre, esto a través de tres metas; de nación, es decir, la unificación de todos los territorios argentinos; de constitución, como el catálogo de normas que regulen a cada miembro de su interior; y libertad, sobre la defensa de la libertad individual y el posicionamiento de Argentina a los mercados mundiales, ya que la nación se figuraba como un futuro polo de inversión.

Avellaneda fue ministro de Justicia e Instrucción Pública bajo el mandato de Sarmiento, cargo donde se destacó por proseguir con el fomento a la educación. Al término de la gestión de Sarmiento, sería electo presidente y buscaría la unificación de los argentinos, puesto existía una disputa política entre los intereses de las provincias de la Confederación Argentina y el Partido Autonomista de Buenos Aires, en otras palabras, el futuro de las personas en la provincia y en la capital. Taquito, como burlescamente era apodado por las revistas de la época “pues el presidente usaba tacos altos para disimular su pequeñez” (Zigiotto, 2022: 434), lograría la consolidación del territorio, puesto que, “Al finalizar su presidencia, Avellaneda envió al parlamento un proyecto de federalización de la ciudad de Buenos Aires, con la intención de poner fin a la histórica disputa por la residencia de las autoridades nacionales” (Gutiérrez Sánchez, 2024: 7) y, además, surge en él la idea de expandir el estado. Motivo que lo llevaría a ser recordado como el iniciador de la,

actualmente (2024) polémica, *Campaña del Desierto*¹⁸⁵. En 1885 viajaría a París en busca de una solución a su enfermedad renal; sin embargo, al poco tiempo de su estadía en Europa optó por regresar a su país y frente a costas uruguayas fallecería el veinticinco de noviembre del mismo año (25 de noviembre de 1885). Sus restos fueron trasladados a la *Recoleta* y descansan en un monolito de mármol con una hornacina¹⁸⁶ con su busto en la parte superior, obra del escultor francés Jules Coutan (Fot. 19).



Fotografía 19. Plano General de la tumba de Nicolás Avellaneda. Aquí se observa su vista frontal, por ende, se muestra gran parte de los componentes que la conforman, es decir, la arquitectura, las esculturas, y las placas. La tumba se ubica en uno de los costados del cementerio, lo que hace que la *vista* colinde con las arquitecturas contemporáneas de la parte trasera. Fotografía del autor 2023.

¹⁸⁵ La *Campaña del Desierto* o *Conquista del Desierto* fue una incursión militar que tenía por objetivo reclamar territorios del sur y anexarlos a las líneas fronterizas del país argentino. Mediante la intervención militar un gran número de personas fueron asesinadas y despojadas de sus hogares.

¹⁸⁶ Una hornacina es un hueco en forma de arco que se realiza en un muro o retablo con la intención de resaltar otro objeto en su interior, específicamente en el monumento a Avellaneda, este hoyo se ubica al centro de la cruz en su monolito y destaca el rostro del expresidente.

El conjunto arquitectónico a Nicolás Avellaneda es un monumento fúnebre que se erige sobre su tumba y que está seccionado bajo elementos combinados. Es decir, cuenta con una plataforma horizontal que se divide en una cuadriculada recubierta de mármol con partes orgánicas —césped—, y con una entrada para su cripta, aunque a su costado, también, sobre la cuadrícula se erigen objetos verticales que delimitan y cercan a un conjunto escultórico en el centro de la plataforma. Este conjunto lo forma un cipo funerario¹⁸⁷ a manera de ataúd, una escultura de una mujer doliente, un monolito que resguarda el busto del expresidente y placas de bronce (unas sobre el conjunto y otras sobre la pared detrás de la tumba a manera de homenaje). Sin embargo, hay que señalar que algunas placas se sitúan en la pared del cementerio y no sobre el monumento fúnebre.

Ahora bien, sobre la observación del uso de su espacio, hay que señalar que la tumba se encuentra sobre uno de los recorridos que implícitamente fue adoptado como escenario de movilidad principal para los transeúntes del lugar, lo que facilita su acceso. Su espacio *concebido* respeta los márgenes que delimitan su cimentación, sin presentar cambio alguno sobre el cementerio. Su espacio *percibido*, al estar en un recorrido fabricado principalmente por los visitantes, adopta un continuo flujo de personas sobre su vista frontal (Fot. 20); no obstante, este limita a la gente a adentrarse a conocer la tumba y sus costados (Fot. 21) mismos que no cuentan con calles para su recorrido, por lo tanto, estos no son llamativos y muestran a la tumba como un objeto más transición. En este punto, las placas ubicadas en la pared del cementerio ayudan a su recorrido. Su espacio *vivido* se contrapone a lo *percibido*, ya que, el esfuerzo sobre el camino ideado por las personas no se equipara con la *agencia* del

¹⁸⁷ Un cipo funerario es un término proveniente de la arquitectura que refiere a una elemento estructural y vertical con forma de pilar o cilíndrica que se coloca en honor a los difuntos.

monumento, en otras palabras, se visita mucho, pero no atrae para conectarse con la tumba o su mensaje. En ese sentido, el poder de su imagen que anteriormente provocó apropiarse de la pared del cementerio para colocar placas a su memoria no impacta en los visitantes actualmente. Y como figura atrayente y héroe nacional, el personaje de Avellaneda no detona

los sentidos de los visitantes, esto se puede observar en las nulas ofrendas y en su deterioro (Fot. 22), incluso el lugar se considera como espacio para dejar basura (Fot. 23).



Fotografía 20. Gran Plano General de tumba de Nicolás Avellaneda, donde se observa el camino que los visitantes adoptaron (de derecha a izquierda). También se muestra como las personas hacen el recorrido habitual pasando solamente a lado del monumento sin detenerse a contemplar el objeto y con dirección hacia la salida. Imagen tomada a finales de la primavera. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 21. Plano a Detalle de un costado de la tumba de Nicolás Avellaneda, donde se ve a dos personas caminando a su lado con la finalidad de mirar las placas de la pared hechas a la memoria del expresidente. Estas personas se adentran a la tumba por un camino “no oficial”, puesto que no es un hábito de los usuarios. A su vez, he de mencionar que esta acción no era una constante en la visita cotidiana de la gente. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 22. Plano a Detalle de tumba de Nicolás Avellaneda donde se observa el cipo funerario sin vegetación junto a una placa de bronce deteriorada y, además, un florero roto. No obstante, la flora cambia de acuerdo con la estación, como lo visto en la figura 25. Imagen tomada en invierno. Fotografía del autor 2023.

Fotografía 23. Plano a Detalle de la parte trasera del monolito a Avellaneda. En la foto se mira una toalla sanitaria colocada en esta sección por lo recóndito del lugar, revelando a su vez, la consideración de las personas para hacer uso del lugar como basurero y que muestra el escaso flujo de información que tiene el mensaje de respeto original sobre el personaje. Fotografía del autor 2023.



4.1.4 Julio Argentino Roca

El cuarto objeto de estudio es el mausoleo de la familia Roca y en específico sobre la imagen de Julio Argentino Roca. Expresidente de Argentina que destaca, dentro de la historia oficial, por su sagacidad, perseverancia y astucia política. Puesto que bajo su mandato se consolidó la federalización de Buenos Aires como capital de la nación, aumentó la inversión extranjera, a la par de una gran inmigración europea y asiática, y se logra la expansión económica del sector agrícola y pastoril colocando a la Argentina como uno de los países más ricos del mundo en su momento. Sin embargo, actualmente, es visto como un personaje polémico por dirigir la Campaña del Desierto¹⁸⁸ perdurando un mensaje genocida sobre su imagen, ya que fueron desplazados y masacrados miles de pobladores originarios.

El “Zorro”, como era llamado, nació en San Miguel de Tucumán (17 de julio de 1843) siendo el tercero de nueve hijos. A los doce años ingresó al prestigioso Colegio de Concepción del Uruguay donde se decantaría por la instrucción militar, hecho que lo llevará a entablar lazos de amistad que serían la base de su poder político. Tiempo después, participaría en distintas guerras como la *Guerra de la Triple Alianza* o la *Batalla de Ñaembé*¹⁸⁹, siendo esta última la que le daría notoriedad nacional. Fue elegido Ministro de Guerra (1877) por Nicolás Avellaneda donde, su pensamiento y preocupación por el orden para una correcta sociedad civilizada cambiaría su quehacer y lo potenciaría para asentar su liderazgo político a lado de este presidente (Avellaneda), Zigiotta (2022: 506) refiere esto de la siguiente manera:

¹⁸⁸ La *Campaña del Desierto* además de desterrar a los indios que habitaban la región sur del continente, también tenía por objetivo evitar la expansión de su país vecino, ya que, la expedición militar buscaba adelantar a Chile sobre el objetivo de aumentar sus líneas fronterizas.

¹⁸⁹ La *Batalla de Ñaembé* fue un enfrentamiento militar que tuvo lugar en el siglo XIX, en el contexto de las guerras civiles en Argentina. En esta batalla, las milicias entrerrianas se enfrentaron a las milicias correntinas.

Su tarea fundamental consistió en convencerlo [A Nicolas Avellaneda] de que la mejor manera de resolver el problema de los ataques nativos no era con los métodos del anterior ministro (la famosa “zanja de Alsina”), sino que había que instalar la línea de fronteras de una sola vez en la margen septentrional del río Negro [¹⁹⁰].

Posteriormente, la presión sobre el estatuto de las fronteras y la concepción de los pueblos indígenas como amenaza al avance civilizatorio harían que lo propuesto por Roca fuera aprobada y el Zorro estaría al frente de su realización, es decir, lideraría la *Campaña del Desierto*¹⁹¹. En esta expedición militar los miembros del ejército, tecnológicamente más avanzados, combatieron en contra de los indígenas matando a miles de estos casi con nula resistencia. Además de contar con prisioneros de guerra, siendo que “Unos tres mil nativos fueron enviados a Buenos Aires, donde fueron separados por sexo, a fin de evitar que procrearan” (Zigiotto, 2022: 507). Cabe señalar que esto, desde el oficialismo, sintetizaba los elementos del mito nacional referente a que los indios eran algo del pasado que se tenía que eliminar (Malosetti Costa, 2021) (Fot. 24).

¹⁹⁰ La *Zanja de Alsina* fue una estrategia militar que delimitó a los pueblos indígenas al marcar una línea fronteriza geográfica, política y social. “Su establecimiento constituyó el puntapié inicial que dio lugar a la transformación del mundo fronterizo hacia uno rural plenamente integrado a la dinámica capitalista global. [...] contando con una extensión ideal de 600 km y real de 400 km” (Landa, C., et al. 2017).

¹⁹¹ En este conflicto es de importancia señalar el uso de las imágenes como desprestigio de los indígenas. Es decir, y de acuerdo con Paula Inés Laguard (2022: 116-117), la *mirada no es inocente* “Los fotógrafos que acompañaron al Ejército en la Campaña del Desierto, por ejemplo, documentaron la avanzada militar y los encuentros con las poblaciones indígenas de la Patagonia (...) los modos en que las retrataron –como parte de la naturaleza, aisladas de sus prácticas sociales y culturales, invisibilizadas las consecuencias nefastas de la conquista– reprodujeron estereotipos sobre la barbarie de esos pueblos y fueron funcionales a los objetivos políticos y económicos del Estado nación de dominar a la población indígena y avanzar sobre sus tierras”.



Fotografía 24. Pintura titulada *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle. Obra maestra en la historia del arte argentino. “El cuadro representa, [...], un tema conocido para el público porteño: se trataba de un malón de indios como los que habían saqueado las haciendas y los poblados, aun en las afueras mismas de la ciudad, hasta no mucho tiempo atrás. Este malón llevaba en su regreso, además de los despojos de una iglesia profanada, una mujer blanca, cautiva” (Malosetti Costa, 2021: 290). Fotografía tomada de Museo Nacional de Bellas Artes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2024.

El éxito de su campaña militar lo ayudaría a asentar su posición en la sociedad porteña y afianzo su candidatura a la presidencia, misma que ganaría y sería electo presidente (1880 - 1886). Durante su mandato continuó con la expedición hacia el sur logrando la adhesión de los territorios pampeanos-patagónicos a la nación argentina. Además, llevaría al país por un camino de modernización tecnológica (impulsando los ferrocarriles, solo por mencionar algún cambio), ayudó a la inserción del frigorífico (aparato que influyó sobre la economía ganadera del país), impulsaría la separación de Iglesia y Estado, resolvió la necesidad de la nación de instaurar una sede para sus autoridades, es decir, declara a Buenos Aires como capital federal y los miembros de la provincia pasarían ser sus huéspedes, entre otros más.

El Zorro volvería a ser electo presidente por segunda vez (1898 - 1904). En esta segunda gestión, sus ideales perdurarían sobre su política pública continuando con lo hecho durante su primer mandato. Cabe destacar; por un lado, el cambio de la economía hacia la exportación de carnes vacunas, esto durante un momento cuando el país entraría en una inflación por la unificación del papel moneda; y por otro, la represión que sufriría el movimiento obrero argentino que participaba en la llamada *Cuestión Social*¹⁹², esto por parte de Roca.

Al final de sus mandatos se retiraría de la escena pública, participando esporádicamente en la política. Y en 1914 sería el último año del expresidente

Al volver a su casa Roca sufrió un leve ataque de tos. Su médico (...) no le dio importancia. Al día siguiente el ex presidente salió a caminar y volvió nuevamente tosiendo. El 19 de octubre, a las 8, Roca perdió el conocimiento. Murió dos horas después” (Zigiotto, 2022: 509).

Su cuerpo fue velado en la *Casa Rosada*¹⁹³ y enseguida sería trasladado a la Recoleta. Actualmente sus restos descansan en la cripta familiar (Fot. 25). El espacio donde reposan los restos de Julio Argentino Roca es un monumento arquitectónico de tipo mausoleo con características de *Capilla Funeraria*, ya que cuenta con un sistema constructivo con base a dos niveles. El primero y superior, para la movilidad de las personas, esto es, el acceso a la capilla y “hacia lo de adentro”, aquí cabe señalar que es propiedad privada, por lo tanto, se

¹⁹² A grandes rasgos la *Cuestión Social* fue un movimiento obrero argentino que implicaba un cambio sobre el ejercicio laboral, en otras palabras, las consecuencias sociales, laborales e ideológicas que la industrialización y la urbanización traía sobre los salarios, la vivienda y la atención médica de la población. (Suriano, 2000).

¹⁹³ La *Casa Rosada* o también llamada *Casa de Gobierno* es un palacio que funciona como sede del Gobierno Nacional argentino. Su nombre proviene del color que tira a rosa y que proyecta a simple vista. El color responde a varias explicaciones posibles, de entre las cuales cabe destacar la idea que refiere a una mezcla de cal y sangre bovina que se usaba como pintura económica y resistente a la humedad.

especula que, por el tipo de construcción, dentro del monumento se cuenta con un altar para el rito funerario. Y el segundo e inferior, para la cripta, es decir, el espacio subterráneo y segmentado para el depósito de los cadáveres, mismo que tiene acceso antes que la entrada principal de la capilla.

Ahora bien, el mausoleo está cimentado en una intersección de las calles del cementerio, es decir, en una esquina. Sin embargo, el espacio que ofrece para la movilidad de los transeúntes está afectado por la agencia de otro monumento (Fot. 26) y por la polémica campaña militar del expresidente (Fot. 29).

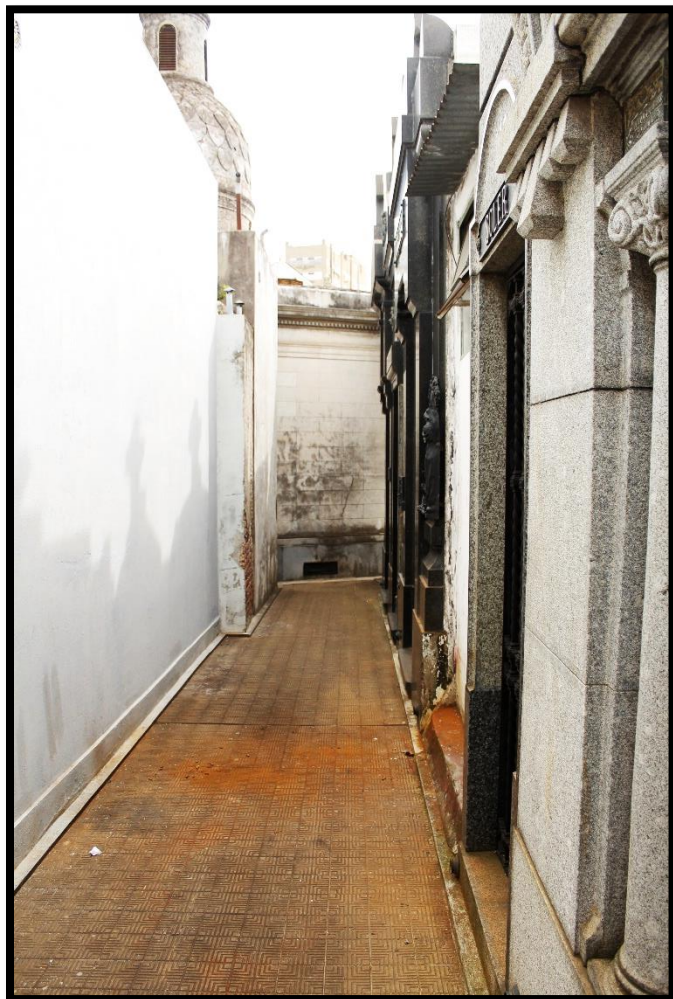
Fotografía 25. Plano General de la tumba de Julio Argentino Roca. Su vista frontal, revela el conjunto de artefactos fúnebres. Conformadas por la arquitectura del mausoleo, los relieves, las placas y el busto de la entrada, así como las esculturas que adornan la parte superior de la tumba. Además, cuenta con un enrejado de acero que delimita el acceso a la cripta (esta con cubierta de color rojo) y a su interior (la puerta de madera y protegida, también, con otra puerta de acero). Fotografía del autor 2023.



Su espacio *concebido* respeta el lugar otorgado para su construcción, a la par que ofrece *lugares* y *no-lugares* para el anonimato (Fot. 27). Mismos que hacen que su aspecto *percibido* sea abordado de manera diferente a lo planeado (lo *concebido*); primeramente, por las placas en sus costados; y secundariamente, por el mensaje polémico de Roca que activa esencialmente su uso espacial sobre la calle trasera que sobre su parte delantera (Fot. 27), además, su entrada compite en atención con la figura escultórica del gaucha que la colinda.



Fotografía 26. Gran Plano General de la tumba de Julio Argentino Roca y de las calles de su intersección. La fotografía muestra de lado izquierdo la tumba del Zorro y de lado derecho la tumba de la familia Rioverano. La yuxtaposición de las tumbas hace que en la mirada de los visitantes aborde principalmente la escultura del gaucha en la tumba de los Rioverano, que el monumento de la familia Roca. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 27. Plano General de la parte trasera de tumba de Julio Argentino Roca. En la fotografía se observa la calle que desemboca en la tumba donde, por su ubicación escondida a los ojos de otros públicos y de la seguridad del cementerio, los visitantes realizan grafitis de protesta. (Fot. 29) Fotografía del autor 2023.

Por ende, lo *vivido* desemboca en tres caminos, las placas que fueron colocadas a lo largo de la historia recordando sus hazañas (Fot. 28), la figura del gaucho argentino¹⁹⁴ que detona el ojo consciente del visitante y llama hacia el olvido del conjunto arquitectónico del Zorro (Fot. 26) y la protesta que los actores contemporáneos que reclaman el mensaje genocida de la *Campaña del Desierto* (Fot. 28, 29 y 30). En ese sentido, es posible hablar que, tanto en el pasado como el presente, perdura la agencia que produce el monumento; no obstante, esta no es por lo mismo, existe una evolución sobre su figura que no responde a cánones actuales.

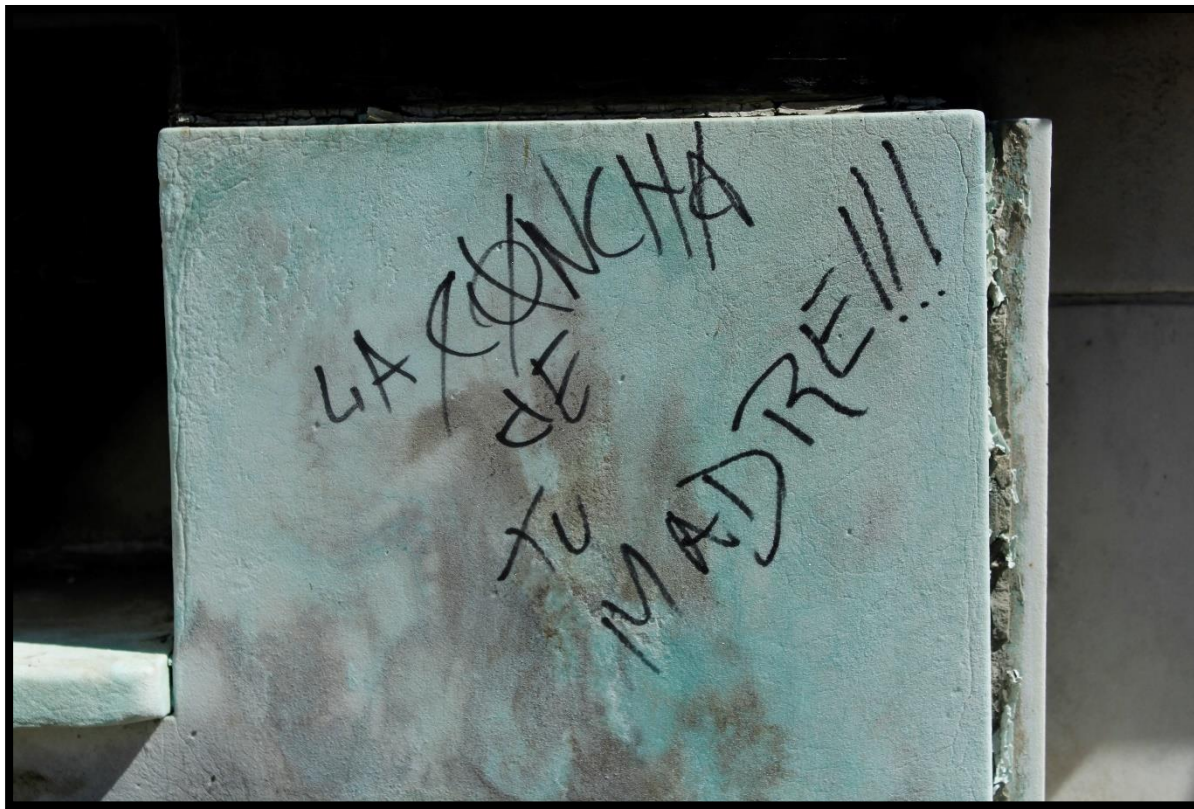
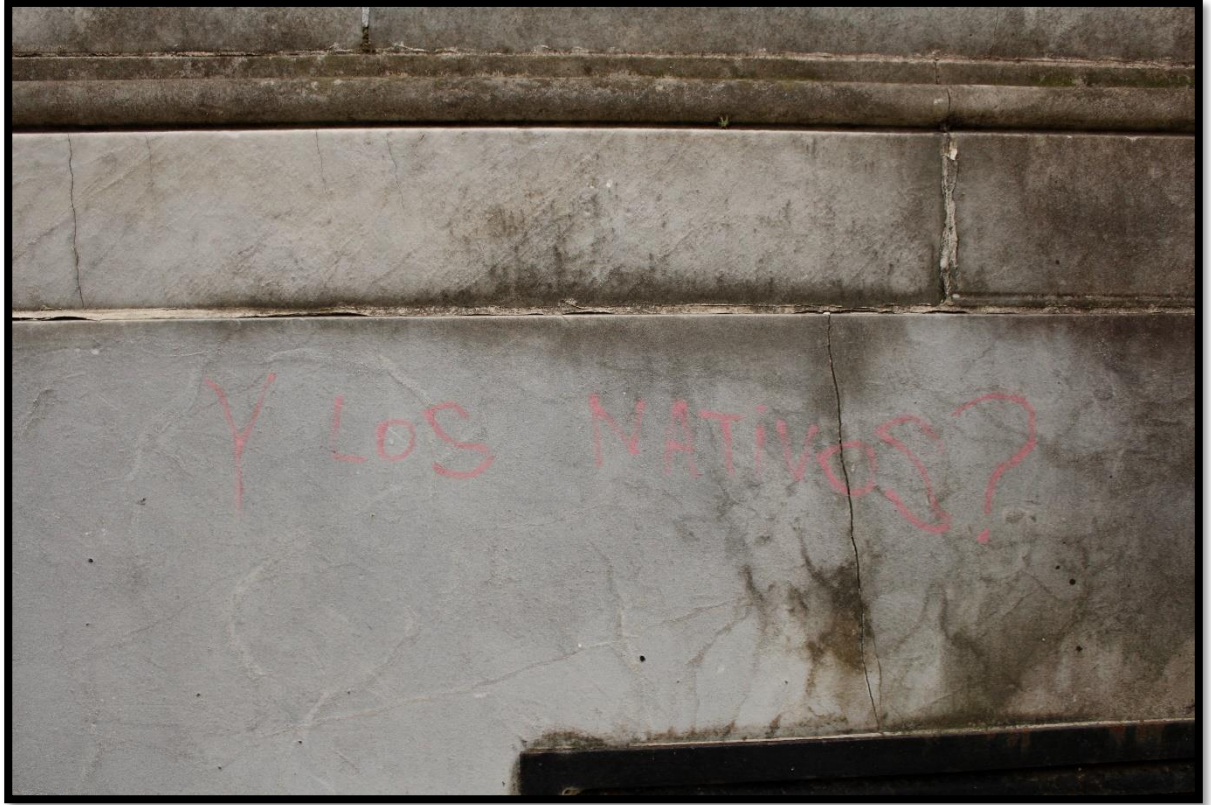
¹⁹⁴ A muy grandes rasgos el gaucho argentino refiere a hombre de campo mestizo, experto en las faenas ganaderas, que habitaba las llanuras de la Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur, en el Brasil. Era jinete trashumante y diestro en los trabajos ganaderos.

Ya que, anteriormente se buscaba replicar ideas sobre el mérito del expresidente y, en el presente, es todo lo contrario. La comunicación con el objeto convoca a las personas a protestar por los hechos que antes fueron de importancia y actualmente son altamente discutibles.



Fotografía 28. Plano a Detalle de una de las placas que homenajean, a manera de relieve, el liderazgo y victoria del expresidente sobre la *Campaña del Desierto*, ubicada a uno de los costados del mausoleo. En ella se observa a los nativos (en el lado izquierdo) representados con arcos huyendo de los militares (en el lado derecho). Fotografía del autor 2023.

Fotografía 29. Plano a Detalle de la parte trasera de la tumba de Julio. A. Roca, donde se observa un grafiti en color rosa con la frase “y los nativos?”. Ubicado en el *no-lugar*, es decir, la parte trasera la tumba. Reclamo actual sobre el mensaje heroico de su pasado, específicamente sobre el hecho de la campaña del desierto donde miles de nativos perdieron la vida. Esto, por parte de los actores contemporáneos en *El Cementerio de la Recoleta*. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 30. Plano a Detalle de uno de los costados de la tumba de Julio. A. Roca, donde se observa un grafiti en color negro con la frase “LA CONCHA DE TU MADRE!!!” ubicado en uno de los costados del mausoleo, posiblemente a manera de protesta, pero con una intención más violenta que el otro grafiti (Fig. 34), ya que para su realización no se buscó el *no-lugar* se hizo a la expectativa de un público mayor, se utilizaron mayúsculas en su escritura y varios signos de exclamación. Además, esto se anuda a la imagen de Roca en el presente que llama sobre una connotación negativa de su imagen y sus hazañas. Fotografía del autor 2023.

4.1.5 Carlos Pellegrini

El quinto objeto de mi análisis es el conjunto arquitectónico dedicado a Carlos Enrique José Pellegrini, *El Piloto de las Tormentas*, expresidente de la nación argentina de (1890 - 1892). Recibe su apodo por salvar al país de una profusa crisis económica derivada de los enfrentamientos políticos y de la gestión desfavorable de Juárez Celman¹⁹⁵. Tal como señala De Sambuccetti (1971: 99), “El vicepresidente Pellegrini asume el mando, en medio del alborozo popular, mientras la multitud coreando el estribillo de "ya se fue, ya se fue, el burrito cordobés”, hecho por el cual es recordado en el oficialismo.

Nace en Buenos Aires (1846) de padres extranjeros y su padre, un ingeniero y eximio pintor interesado en la política, es el responsable de acercarlo a la educación, ya que llegaría al continente y rápidamente se acomodaría en la sociedad porteña. Gracias a lo anterior, Pellegrini se acercó al idioma inglés desde temprana edad, lengua que dominó y dejó rezagos en su pronunciación, por lo que sus compañeros lo apodaban *El Gringo*. Graduado en Derecho por la *Facultad de Derecho de Buenos Aires*. Participó activamente en la escena política del país, apoyó a personajes como Avellaneda y Roca y, además, fue crítico de las prácticas que eran habituales en las esferas de poder¹⁹⁶. Fue diputado y durante su gestión manifestó su interés y posición a favor de la enseñanza libre (Tal como lo hizo Sarmiento) y la industrialización del país. Además, fungió como ministro de Guerra y fue senador. Al terminar su periodo como senador, fue electo vicepresidente en la gestión de Juárez Celman

¹⁹⁵ Miguel Ángel Juárez Celman fue un expresidente argentino (1886 – 1890). Su mandato estuvo marcado por importantes cambios en la política, la economía y la sociedad, pero también por controversias y crisis que finalmente llevaron a su caída y posterior ascensión de Pellegrini.

¹⁹⁶ Pellegrini cuestionaba temas como el sufragio, puesto que el voto únicamente era ejercido por una minoría, o los derechos civiles, ya que tenía una postura en favor del derecho al voto de las mujeres.

que, derivado a diversas situaciones sociales entre ellas la *Revolución del Parque*¹⁹⁷, renuncia a la presidencia y Pellegrini sería el que ocupó su lugar. En su mandato, *El Gringo* heredó una profunda crisis económica generada por las deudas de servicios, el abuso del crédito, la sobreexplotación de los recursos del Estado, una pronta desvalorización de la moneda, una acelerada inmigración hacia el país y el cambio de las instituciones, entre otras más. Ante tal panorama, Pellegrini formula reformas económicas que logran sacar al país de su crisis y

¹⁹⁷ La *Revolución del Parque* fue un levantamiento armado ocurrido en 1890 en Argentina, que constituyó uno de los episodios más importantes de la historia política del país. Fue una respuesta al grave malestar social y económico generado por la crisis financiera de esa época y del gobierno de Juárez Celman.

sanear las finanzas¹⁹⁸. Sus medidas dieron lugar a una economía próspera que rescata al país y, de esta manera, deja sobre su imagen el mote de *El Piloto de las Tormentas*.

En sus últimos años siguió participando en las esferas de poder, pero el deterioro de su salud fue más fuerte que su alternancia política. *El Piloto* fallece en 1906:



Fotografía 31. Plano General del monumento fúnebre a Carlos Pellegrini. En la fotografía se observa una tumba que cuenta con tres niveles y el encuadre hace parecer que el dedo del expresidente guía a los cielos, tal como lo dice su apodo. Fotografía del autor 2023.

¹⁹⁸ Cabe destacar acciones como el rescate de extensiones de tierras fiscales en manos de concesionarios en incumplimiento, o la creación de la *Caja de Conversión* y el *Banco Nacional de Argentina*.

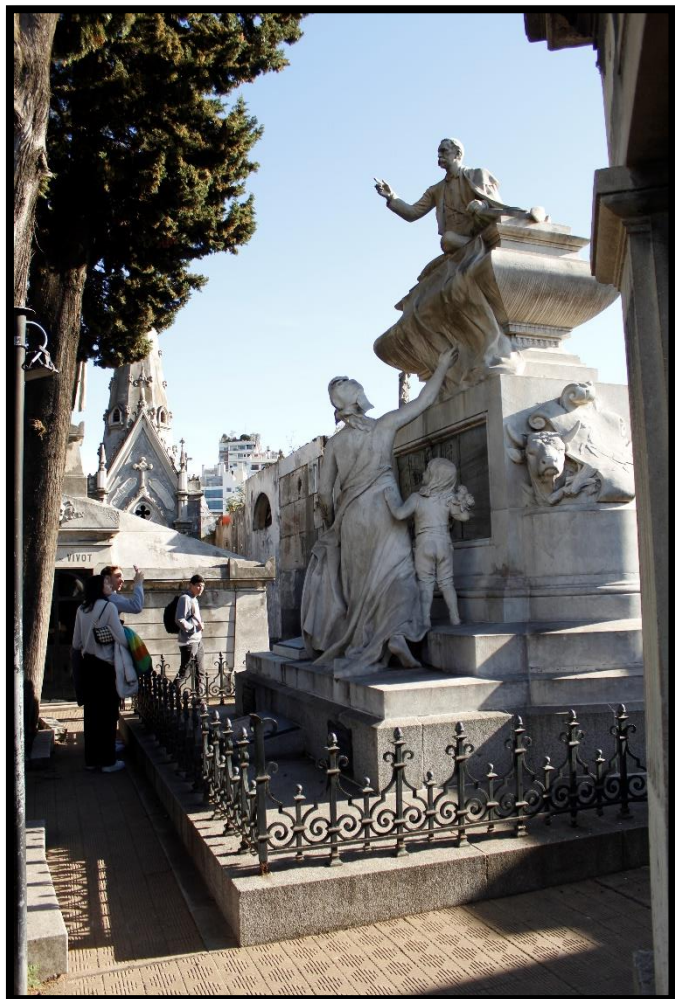
Los días previos a su muerte, los médicos que lo atendían de una enfermedad cardio-renal pretendieron engañarlo con un parte falso. Pellegrini lo leyó y sonriendo le dijo a su mujer: “Carolina, esto en materia electoral se llama fraude” (Zigiotto, 2022: 187).

Miles de personas se congregaron en la Plaza de Mayo para velar por sus restos y, tiempo después, su cuerpo es enterrado en el cementerio de la *Recoleta*. Su mausoleo de mármol fue realizado por el escultor francés Jean Antoine Mercié (Fot. 31) gracias al encargo del Jockey Club, no obstante, antes de su construcción estos se presentaron ante Carolina Lagos (viuda del expresidente) para preguntar por las preferencias a su monumento, ella les responde que lo deja a su gusto, solamente necesita un espacio para cuando ella falleciera.

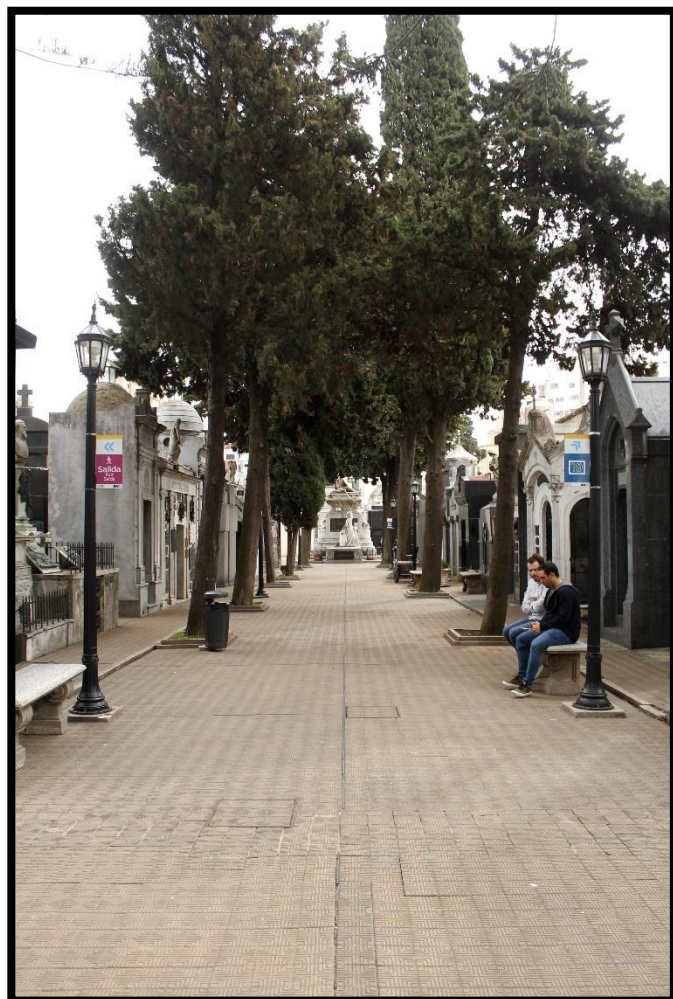
La obra de Jean Mercié, en su conjunto, es un monumento funerario del tipo Mausoleo, ya que se edifica en varios niveles y su composición volumétrica da sentido tanto al lugar como al espacio. Y hablando en específico sobre el aposento del muerto, es una tumba horizontal que combina tres niveles: el inferior para la cripta (Fot. 36) y los superiores a manera de catafalco¹⁹⁹, en ellos se observan figuras antropomorfas, completas y escultóricas que hacen referencia a la imagen de Pellegrini liderando al país sobre un sarcófago (Fot. 31), una fémina sosteniendo el escudo argentino acompañada de un infante (Fot. 31 y 32) y una mujer doliente en la parte trasera. Además, cuenta con homenajes en

¹⁹⁹ Un catafalco es una estructura o plataforma, generalmente elevada, que se utiliza para exhibir un cadáver durante ceremonias funerarias o de homenaje, especialmente en contextos de gran solemnidad o importancia

forma de placas de bronce y con figuras relativas al mundo de su referencia, y otras zoomorfas (Fot. 32).



Fotografía 32. Plano General del mausoleo a Carlos Pellegrini. En la imagen se aprecia la atracción que genera la tumba. Aquí se observa al centro de la foto la escultura de una mujer acompañada de un infante, en alusión a la madre patria. Además, también se ve la cabeza de una vaca de lado derecho y el sarcófago de Pellegrini en la parte superior. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 33. Gran Plano General de la vista frontal de tumba de Carlos Pellegrini. La "luz" fue captada en un emplazamiento a la mitad del cementerio, por delante y al fondo, la tumba del expresidente, y por detrás, la entrada al cementerio. Fotografía del autor 2023.

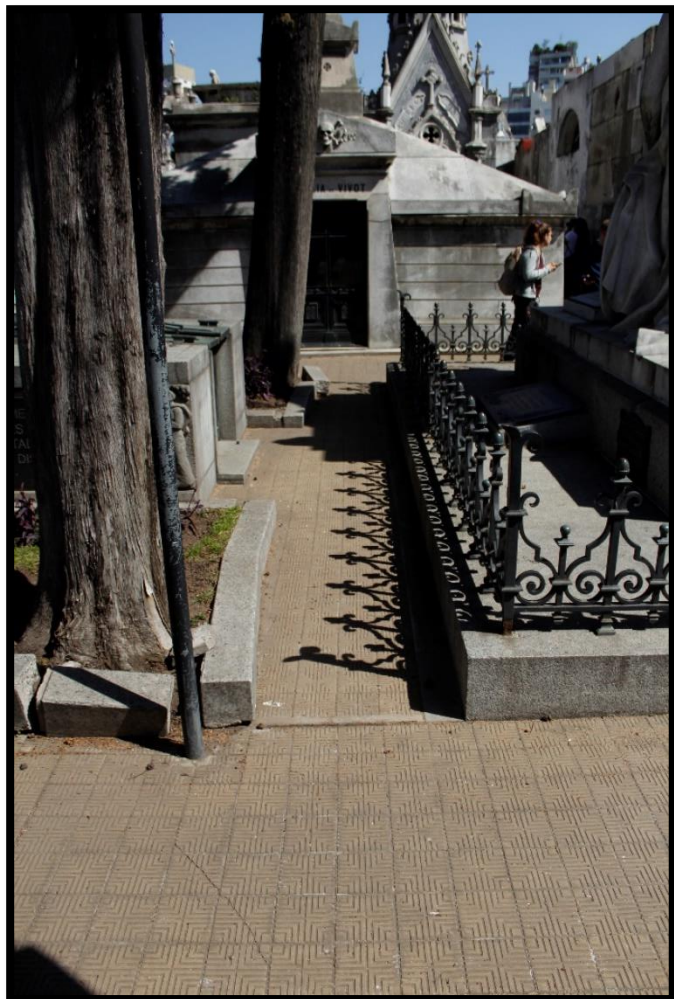
El espacio que ofrece el mausoleo es determinante para la vista de los visitantes, ya que fija el final del horizonte en un primer acercamiento al cementerio, en otras palabras, la tumba se ubica al final de la calle central, misma que inicia en la entrada del recinto (Fot. 33). Por ende, invita a que su espacio *concebido* sea explorado tal como se creó; sin embargo,

este desplazamiento genera confusión en los transeúntes, ya que la tumba que se ubica delante de la de Pellegrini, y que también respeta su planeación (Aramburu)²⁰⁰, parece darle el nombre a la del *Capitán de las Tormentas*, esto en voz de visitantes pocos instruidos en la historia argentina (Fot. 34). De igual manera, el uso de su espacio *percibido* se mezcla con la tumba de Aramburu, puesto que comparten un estrecho callejón, que limita la comunicación con las esculturas, la tumba y, por ende, la imagen de *El Gringo* (Fot. 35).

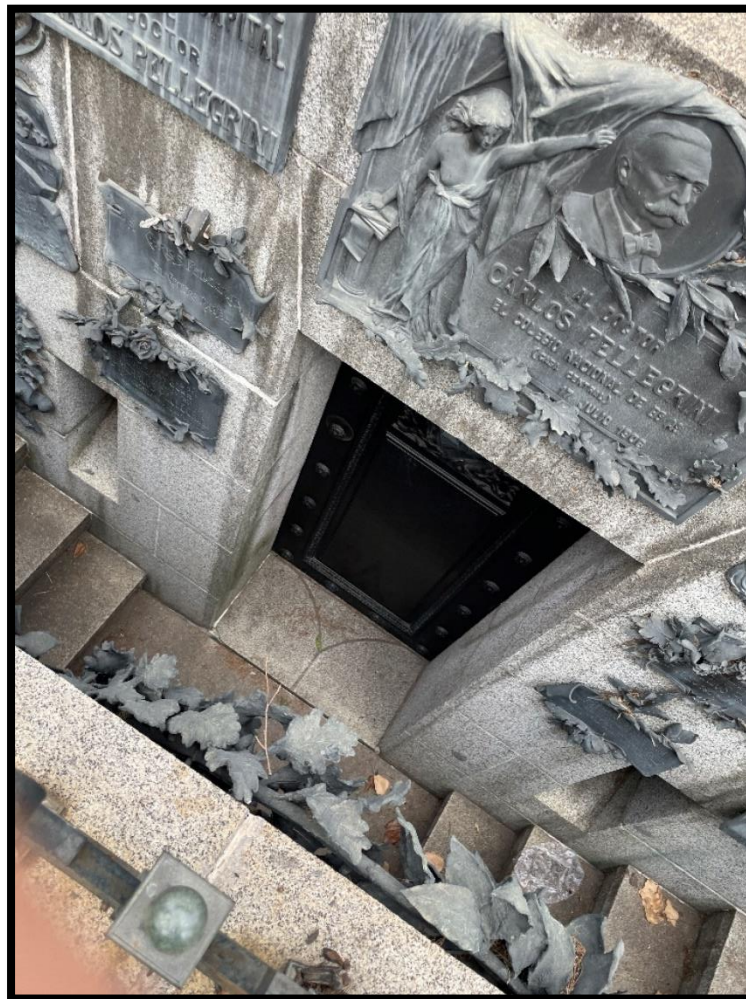


Fotografía 34. Gran Plano General del espacio que rodea a la tumba de Carlos Pellegrini. En la fotografía se puede observar a la tumba del *Capitán de las Tormentas* al centro del cuadro, el catafalco fúnebre en honor a Pedro Eugenio Aramburu que se ubica por delante de la tumba del expresidente y las calles aledañas a su estructura, además de varios visitantes recorriendo por la derecha, la izquierda y el pasillo entre tumbas (Fot. 35). Fotografía del autor 2023.

²⁰⁰ Pedro Eugenio Aramburu expresidente de Argentina durante la dictadura acusado, entre otras cosas, por ordenar la desaparición del cuerpo de Evita. Hecho que marca el trato a su cuerpo, ya que su cadáver y su ataúd son secuestrados y para su devolución, puesto que pedían la restitución de los restos de Evita. Al final este es encontrado en una camioneta abandonada (Zigiotto, 2022). Para la construcción de su tumba se le otorgo el permiso de construcción enfrente de los aposentos de Pellegrini con la condición de que no tapara la vista o imagen de su tumba.



Fotografía 35. Plano General de la calle frontal de tumba de Carlos Pellegrini, misma que comparte con la parte trasera de la tumba de Aramburu. En ella se observa el angosto camino que se dejó posterior a la construcción de las arquitecturas. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 36. Plano a Detalle de la entrada hacia la cripta de Carlos Pellegrini. Aquí se encuadran las escaleras que dan acceso a la puerta que resguardan los restos humanos, y algunas de las placas que recuerdan la memoria del expresidente con motivos orgánicos. Fotografía del autor 2023.

Desde su espacio *vivido* y la agencia que provoca el monumento, pareciera que la tumba no deja rastros de *lugares* y objetos de importancia que conecten con la multitud, por la poca permanencia que otorgan sus espacios, a pesar de lo cual, el mausoleo ofrece información que contradice esta primera impronta. En primer lugar, por las placas que fueron colocadas a lo largo de la historia y que homenajean tanto hazañas como la memoria de Pellegrini, estas ubicadas principalmente a un costado de la entrada de la cripta (Fot. 36), a

su vez, hay que señalar que es en este lugar donde las personas han dejado ofrendas florares sin importar la prohibición de acceso (Fot. 37). En segundo lugar, por los daños que la secreción sebácea de la piel ha dejado en los postes del enrejado, señalando que hay constante presencia de actividad humana que refiere a un acercamiento y una necesidad de tocar la tumba (Fot. 38). Y tercer lugar, por el registro ocular y escrito del trabajo de campo, que dejaba en evidencia la persistencia en cuanto al registro de la imagen del *Piloto* en los celulares de sus visitantes (Fot. 32, 39 y 40).



Fotografía 37. Plano a Detalle de la entrada hacia la cripta de Carlos Pellegrini. En ella se observa un adorno floral a manera de ofrenda. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 38. Plano a Detalle del enrejado que rodea a la tumba de Pellegrini. La estructura de metal divide el espacio de acceso público y privado. Aquí se observa como los recursos que decoran su parte superior muestran un cambio de tonalidad, por el uso cotidiano de las manos, en otras palabras, están más amarillos por el cebo de los dedos. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 39. Plano General del mausoleo a Carlos Pellegrini. Aquí se registró el uso de su espacio por parte de los visitantes, que colindan en su interacción para planear su recorrido, además de interactuar con la tumba, como por ejemplo la persona de negro que toma su celular para fotografiarla. Hay que señalar la imagen se guardó a finales del invierno. Fotografía del autor 2023.

Fotografía 40. Plano General del mausoleo a Carlos Pellegrini. Aquí se registró a un visitante recostado en el suelo tratando de obtener la mejor imagen fotográfica posible de la tumba del expresidente Hay que señalar la imagen se guardó a mitad de la primavera. Fotografía del autor 2023.



4.1.6 Figueroa Alcorta

El sexto objeto de estudio es la tumba a José María Cornelio del Corazón de Jesús Figueroa Alcorta expresidente de Argentina (1906 - 1910) que popularmente es recordado por ser la única persona en ejercer los tres poderes de estado: el de vicepresidente, el de presidente de la Nación Argentina y el de presidente de la Corte Suprema de Justicia. Un personaje que deja una impronta en la historia del país por su vida a la política y su dedicación periodismo y la justicia; no obstante, también es recordado por mantener una presidencia de conflictos políticos y enfrentamientos, mismos que fueron emitidos por la oposición y que trabaron muchas de sus iniciativas.

Originario de Córdoba, nació el 20 de noviembre de 1860. Ingresó en la *Facultad de Derecho* del lugar y se recibió como doctor en leyes. Años después empezaría su camino oficial por la política en el país, puesto que es electo diputado nacional por Córdoba (1892); no obstante, antes de su nombramiento ya contaba con lazos que respaldaban su devenir diplomático, como ser miembro de logias masónicas. Debido a su gestión sería electo senador (1904), tiempo después sería parte de la dupla que encabezaría la presidencia de Manuel Quintana como presidente y Alcorta como vicepresidente. Una vez en el poder, Figueroa Alcorta es tomado como rehén por los revolucionarios radicales con la intención de entablar una línea de comunicación que logrará inmunidad para los líderes militares. Hecho que manchó la imagen de Alcorta ante Quintana, ya que fungió como intermediario entre los revolucionarios y el presidente. Posteriormente, enfermaría el presidente Quintana, y después de su muerte, “en 1906, asumió su vicepresidente José Figueroa Alcorta. El nuevo mandatario intentó aglutinar las fuerzas conservadoras y evitar la avanzada de los radicales, los socialistas y los anarquistas” (Medina, J., et al., 2022: 88). Implementó medidas

represivas en voz de la libertad (Medina, J., et al., 2022) hasta mil novecientos diez (1910). Su mandato coincidió con los festejos del centenario, la economía se mantuvo estable, con la ayuda de los frigoríficos y la entrada de capitales estadounidenses, hubo un aumento en la extensión de los ferrocarriles y tuvo un acercamiento diplomático con sus retractoros. No obstante, se enfrentaba a la persistencia del pensamiento que permeó a los miembros del movimiento revolucionario que buscaba un cambio profuso sobre la dirección del país hacia una política socialista y anarquista. Sin mucho por hacer, terminaría la presidencia de Alcorta y entregaría el mando presidencial a su sucesor Roque Sáenz Peña. Años después de su breve paso por España, es elegido ministro de la *Corte Suprema de Justicia*, cargo que ocupó hasta su muerte en 1931. Sin embargo, es necesario recordar que tras el golpe de estado (1930),



Fotografía 41. Gran Plano General de la tumba a Figueroa Alcorta. En la fotografía se observa, la parte trasera de la tumba donde se ubican la escultura de su busto. Fotografía del autor 2023.

Alcorta defensor de la “vieja república”, desafió a los golpistas y propuso su renuncia y la de sus colegas como un acto de oposición, cosa que no rindió frutos debido a la falta de apoyo.

Al final aceptó y firmó el dictado que legitimaba a la nueva administración. Tras su muerte, su cuerpo sería enterrado en el cementerio de la *Recoleta* y su tumba adornada por tres esculturas de bronce a cargo de Prieto Canonica, además de su busto, a cargo de José Fioravanti (Fot. 41).



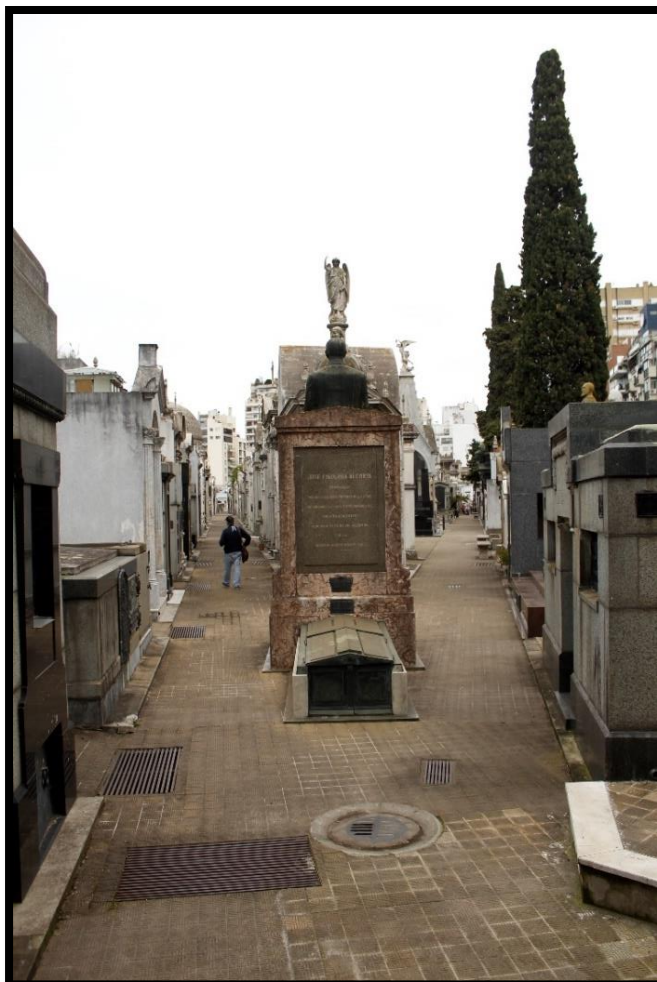
Fotografía 42. Plano a Detalle de las esculturas que adornan la parte trasera de tumba de Figueroa Alcorta. Las mujeres simbolizan los tres poderes que ejerció Alcorta durante su vida política, además por encima de ellas está ubicado un busto en su honor. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 43. Plano General de la vista frontal del monumento a Alcorta. En la fotografía se observa, de arriba hacia abajo, su busto, su epitafio que dice: “JOSE FIGUEROA ALCORTA 1880 - 1931 PRESIDIO LOS TRES PODERES DEL ESTADO. ALCANZANDO LOS MÁS ALTOS HONORES DE NUESTRA DEMOCRACIA. HOMENAJE DE LA NACION ARGENTINA Y DE LA MUNICIPALIDAD DE BUENOS AIRES”, dos placas relativas a su memoria y un ataúd de metal con una cruz en su tapa. Fotografía del autor 2023.

El objeto funerario dedicado al expresidente Alcorta es un monumento arquitectónico del tipo mausoleo, puesto que el conjunto de sus dimensiones (el espacio, la tumba, las esculturas y las placas) pretenden dar presencia al lugar. Además, cuenta con elementos estructurales a manera de figuras antropomorfas, esto es, el busto de Alcorta y las tres mujeres que simbolizan su poder político (Fot. 42). Es una tumba con cabecera, ya que cuenta con un elemento horizontal en forma de ataúd (Fot. 43) y un elemento vertical a manera de cabecera, aquí es donde se ubican los elementos estructurales y las placas.

Respecto al uso del espacio y su agencia, la tumba se ubica en una de las esquinas del cementerio, lo cual parecería favorecer la captación de miradas. Sin embargo, su mensaje, su configuración espacial y su arquitectura inhiben esa atracción visual. En otras palabras, el



Fotografía 40. Gran Plano General de la tumba de Figueroa Alcorta. En la fotografía se observa la tumba del expresidente en el centro, y a sus costados las calles que terminan por interceptarse. Fotografía del autor 2023.

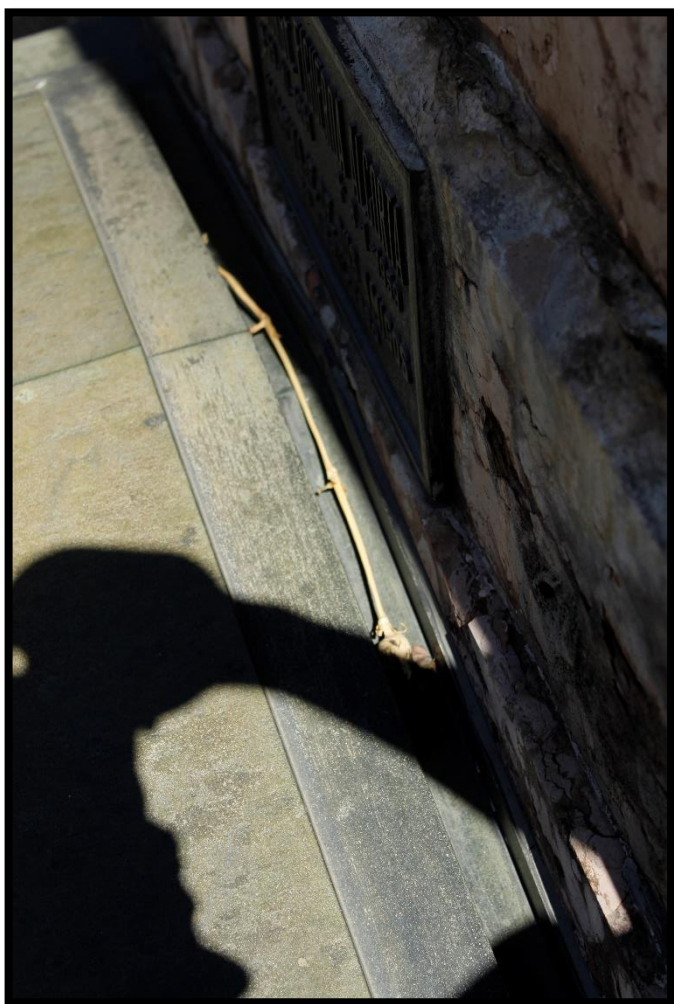
diseño del espacio sitúa la tumba en una esquina de la necrópolis, posicionándola entre dos calles principales de circulación (Fot. 44).

Su espacio *percibido* pone al monumento como un *momento de transición* o un *no-lugar*, y no como una *situación de apropiación* (igual que en la tumba de Avellaneda), ya que el paso por el lugar se ubica sobre uno de los recorridos prefabricados por las visitantes y este hace que no se generen cambios en la tumba, es decir, no hace que la interacción espacial con las personas sea fructífera. Por ende, su espacio *vivido* es nulo, ya que la tumba no se ubica en las mentes de las personas como objeto digno de atención y desde la agencia que provoca su imagen, anudada al mensaje sobre la figura del expresidente, parece no entablar conexión con los transeúntes, puesto que a largo de su estudio (5 meses) solamente se presentó una ofrenda floral (Fot. 45), misma que no fue retirada y permaneció en la tumba hasta su deterioro (Fot. 46).



Fotografía 45. Plano a Detalle de una rosa otorgada a manera de ofrenda sobre la tumba de Alcorta, la imagen fue captura el 9 de septiembre de 2023. Fotografía del autor 2023.

Además, este punto concuerda con la presencia de telarañas en la tumba y los nulos rasgos de daño por secreción sebácea (Fot. 47), hecho que comunica una obvia escases de presencia humana sobre el objeto, tanto desde el lado del turismo como el de los cuidadores del cementerio. Gracias a lo anterior, es posible hablar que la imagen y el mensaje de Alcorta ha perdido relevancia en los contemporáneos que abordan el cementerio, tal como su paso por la presidencia, parece ser un personaje fugaz y olvidable en el presente.



Fotografía 46. Plano a Detalle de una rosa que fue otorgada como ofrenda al recuerdo de Alcorta, la flor fue colocada a mitad del estudio y permaneció en la tumba hasta el fin de este, revelando la poca interacción humana con la tumba. La imagen fue tomada el 11 de noviembre del 2023. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 47. Plano a Detalle de uno de los costados del monumento fúnebre a Alcorta. En la fotografía se observa la presencia de telarañas, que al igual que la flor de la fotografía 46, persistieron en el estudio de la tumba, mostrando al espacio como un lugar de resguardo para los insectos por la poca interacción humana. Fotografía del autor 2023.

4.1.7 Panteón de los Caídos en la Revolución del Parque

El séptimo objeto funerario es el *Panteón de los Caídos en la Revolución del Parque*²⁰¹ esta arquitectura fúnebre que, originalmente, era el mausoleo a Mariano Espina²⁰² pasa a ser un objeto para conmemorar la identidad del radicalismo (Reyes, 2016). El recuerdo de la batalla divide en dos la historia argentina, ya que, gracias a la resistencia de quienes estuvieron al mando, los levantamientos armados, los ideales juveniles de igualdad y los cadáveres que dejó el conflicto, el país cambió radicalmente, tanto en sentido literal como figurado. La lucha representó un enfrentamiento armado en el que cientos de personas perdieron la vida. Por un lado, se encontraba la oligarquía oficialista del movimiento conservador, perteneciente al Partido Autonomista Nacional (PAN), que controlaba el país hasta 1890. Por otro, estaban los sectores con un pensamiento laicista, que promovían la igualdad entre todos los grupos sociales y que más tarde formarían la Unión Cívica Radical (UCR). En otras palabras, se trató de un choque entre las viejas estructuras de poder y los nuevos ideales democráticos. A grandes rasgos, la insurrección dejó una huella profunda en la narrativa histórica de Argentina, marcando un punto de inflexión en la organización social. En especial, evidenció el descontento popular que permitió la incorporación de la clase media a la vida pública. A partir de entonces, surgieron sindicatos obreros, las primeras

²⁰¹ Aquí cabe recordar dos puntos; el primero sobre la terminología de los objetos, ya que panteón es un espacio mortuario para depositar varios cadáveres al interior de otro espacio más grande; y el segundo sobre el hecho histórico, puesto que *La Revolución del Parque* (1890) fue un levantamiento de carácter civil y militar contra el gobierno autoritario y económicamente fallido de Juárez Celman. Aunque este no consiguió el derrocamiento inmediato del gobierno, fue un hito crucial en la historia argentina, marcando el inicio del declive del régimen de la *Generación del 80* y el ascenso de nuevos actores políticos como la *Unión Cívica Radical* (UCR). (Reyes, 2016).

²⁰² Mariano Espina fue un militar argentino que participó en la Campaña del Desierto. Fue uno de los jefes militares en la Revolución del Parque. Por lo que el paso de su monumento a panteón era una acción natural.

cooperativas, grupos feministas y otros movimientos propios de la Edad Contemporánea. Este hecho es un puente entre dos formas de comprender el mundo que se vivían en la Argentina, por un lado; los problemas sociopolíticos del pasado, como, por ejemplo: los enfrentamientos armados rurales entre caudillos y las masas indiferenciadas; y por otro, las nacientes necesidades de una vida con base en conductas éticas, la industria, la tecnología y la cultura, como las consecuencias que dejaron los trabajos asalariados y los servicios.

Actualmente, esta transformación social es un mensaje del pasado hacia el presente que se materializa en un panteón fúnebre que se encuentra en la *Recoleta*. En este lugar se encuentran los restos de los caídos más destacados en la batalla (ya que cabe recordar que el conflicto dejó cientos de cadáveres), tales como; Hipólito Yrigoyen, expresidente radical de Argentina primer presidente mediante el voto libre y universal, y las segundas exequias más imponentes de Buenos Aires, solo superadas por Evita (Zigiotto, 2022); Arturo Umberto Illia, igualmente, expresidente radical llamado el “apóstol de los pobres”; Elpidio González, vicepresidente de Marcelo Torcuato de Alvear; Francisco Beiró, vicepresidente durante la gestión de Hipólito Yrigoyen; y no menos importante Leandro Alem, fundador del UCR; además, cabe señalar a Florentina Gómez Miranda diputada radical como la única mujer enterrada en el lugar y, como curiosidad, la inhumación de los restos de Ricardo Alfonsín que en un inicio estaban en este panteón y posteriormente fueron trasladados a su propio monumento (Fot. 64). Sin embargo, es menester mencionar que:

Suele ser llamado “el Panteón de la Unión Cívica Radical porque aquí descansan varias figuras de ese partido político [...]”. En realidad, quizás sería mejor esa denominación porque pocos de los que fueron inhumados en este lugar, aunque participaron, realmente fueron “caídos en la Revolución de 1890” (Zigiotto, 2022: 282).

Ahora bien, el análisis del *Panteón de los Caídos en la Revolución del Parque* indica que el objeto se compone de tres elementos constructivos volumétricos separados y que en conjunto se interpretan como parte de un solo espacio, puesto que están integrados de manera que delimita las tumbas vecinas a la vez que incorporan a las otras en su interior. Estos son, como el primero, una losa de concreto a manera de base sobre el suelo donde en su parte superior se encuentran placas que homenajean a los muertos, cabe señalar que aquí se no se encuentran enterrados restos humanos, además cuenta con un espacio donde brota la vegetación (Fot. 48).



Fotografía 48. Plano a Detalle del costado izquierdo del Panteón de los caídos. En la fotografía se observa la losa adornada con varias placas a la memoria de los miembros del partido radical, también se observa la barda perimetral del cementerio que fue utilizada como base para más placas. Fotografía del autor 2023.

El segundo y más importante, es un monumento que destaca por su carácter arquitectónico y escultórico, cuenta con dos niveles: el inferior para la cripta y el superior para la estructura, a su vez, este nivel se considera como un panteón de características similares a un tumba *compuesta-combinada*, ya que está formado por una base escalonada

con dos cuerpos combinados entre sí, que se complementan con placas y esculturas de figuras humanas completas, y un pedestal rematado con una escultura de una humanoide alado que sostiene un cuerpo inerte (Fot. 50). Y el tercer elemento constitutivo es otra losa con placas de bronce similar a la primera (Fot. 49).



Fotografía 49. Plano a Detalle del costado derecho del Panteón de los caídos que, igual que la figura 53, cuenta con varias placas de homenaje y además se observa la barda perimetral del cementerio y el espacio de donde brota la vegetación. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 50. Plano General del monumento principal del *Panteón de los Caídos*. En la imagen se puede mirar los elementos que componen a la estructura (escalinata, pedestal, esculturas). En el centro, cabe señalar que, las figuras escultóricas representan a distintos soldados sosteniendo un mástil con su bandera y en la parte superior a una figura alada que simboliza la ascensión de los muertos. Fotografía del autor 2023.

Además, la barda del cementerio que colinda con el panteón ha sido utilizada como parte del espacio de este objeto, puesto que las personas han dejado placas de homenaje a los personajes del lugar. Esto, agrega información al uso de su espacio y, en ese sentido, la significación del uso de esto está llena de contradicciones. Es decir, primeramente, la resignificación de su espacio *concebido*, ya que, por la magnitud del evento, el panteón cambia la asignación con la cual fue ofrecido el terreno en sus inicios, puesto que comenzó siendo la tumba del militar Mariano Espina y termino cedida (1892) para erigir el monumento, tal vez por la obligación de encontrar un lugar digno y prestigioso para recordar la guerra, significado que poco a poco el cementerio de la *Recoleta* adoptaría.



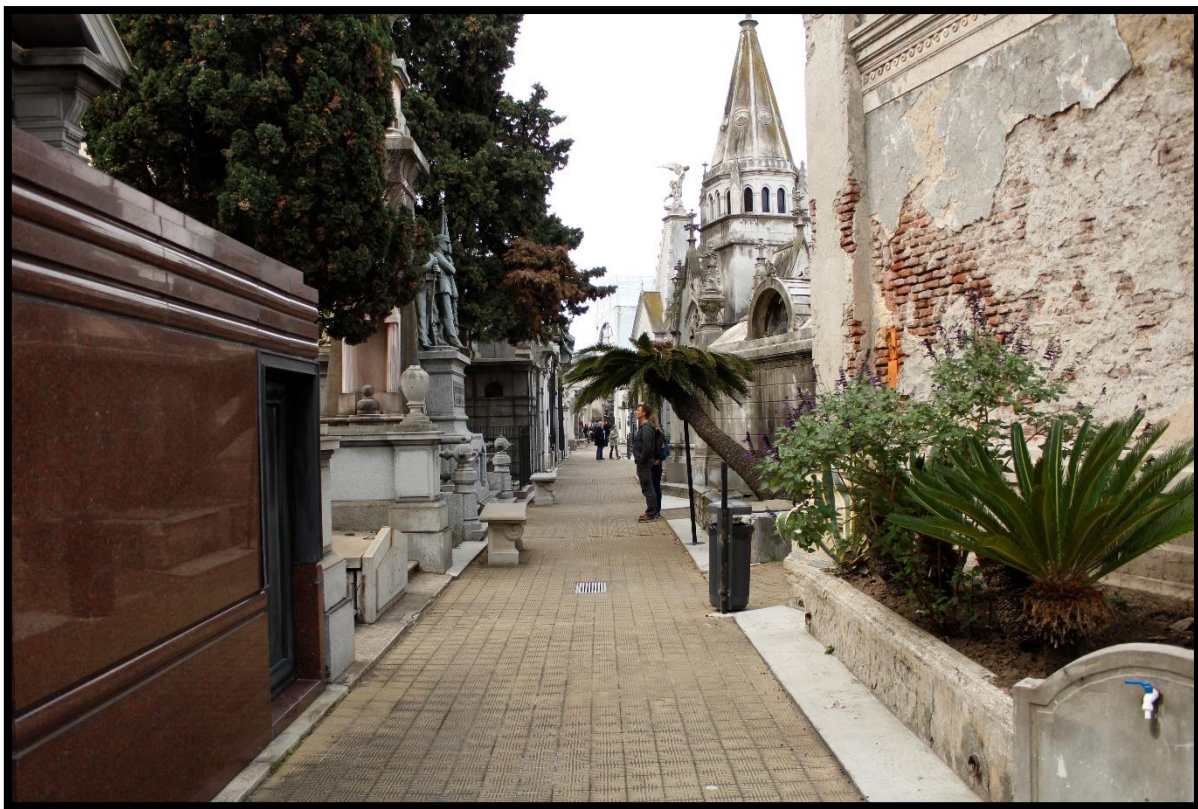
Fotografía 51. Plano a Detalle de una cinta de plástico con la palabra “PELIGRO” que se ubica entre la calle del cementerio y el espacio del panteón. Cubriendo los extremos del monumento, es utilizada para prohibir el acceso a la tumba. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 52. Plano General del monumento en donde se observa la composición de sus tres elementos y la calle donde transitan las personas. Además, en la fotografía se observan las dos bancas que fueron colocadas frente a las losas del espacio fúnebre. Fotografía del autor 2023.

Además, tras su construcción los visitantes del espacio fueron apropiándose de la barda perimetral para continuar comunicándose con su memoria histórica. Esto, señala que su espacio *vivido* provocó en el pasado una necesidad de interacción con los recuerdos que dejó el conflicto y con sus personajes al grado de tapizar el espacio observable alrededor de la tumba; no obstante, es contradictorio ya que, el lugar llama a ser utilizado, pero no por todos lados, en otras palabras, se respeta colectivamente un vacío para dejar el tránsito libre del monumento y para el acceso a la cripta. Y en el presente, la interacción con la obra es de limitado acceso, es decir, no está abierto su tránsito al público en general (Fot. 51); sin embargo, enfrente de su tumba están colocadas dos bancas que permiten el descanso de los visitantes y otorgan acceso, por lo menos de vista, al objeto (Fot. 52). Asimismo, estos

descansos se ubican en el espacio *concebido* por el cementerio lo que añade y quita igualmente información a ambos lugares (Fot. 53).



Fotografía 53. Gran Plano General de la calle que da acceso al Panteón de los Caídos. La calle se ubica en un recorrido que comúnmente es utilizado por los visitantes para entrar y salir del cementerio. En la imagen se ve el camino que ofrece el cementerio y a dos individuos observando el monumento. Fotografía del autor 2023.

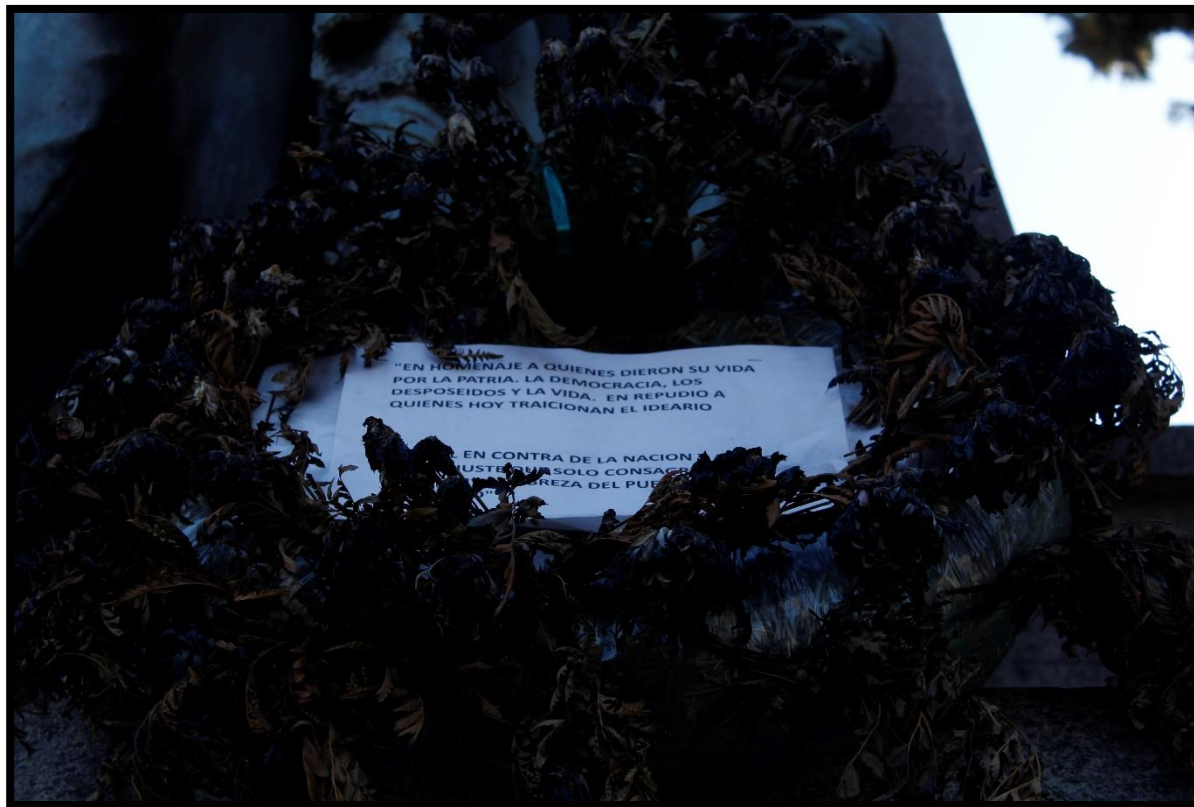
Esto se ve reflejado contemporáneamente (2023) en su espacio *percibido*, dado que el monumento es visitado por la importancia de su mensaje y como lugar para sentarse y recobrar energías con el fin de continuar el camino (Fot. 54), una comunicación metafórica que indirectamente guarda el monumento. Esto corresponde con la agencia de su imagen por que se presentaron ofrendas que guardaban relación con la memoria de los miembros del UCR (Fot. 55 y 56) y con la toma de fotografías de las esculturas (Fot. 57), pero no por parte

de todos los visitantes, ya que algunos solamente utilizaban la tumba para reposar sin guardar relación alguna con el mensaje del monumento (Fot. 58).

Se puede ultimar el análisis mencionando que en la actualidad la tumba es un objeto que gana agencia entre los visitantes por dos motivos; uno por el mensaje heroico de renovación que dejó la guerra; y otro, totalmente alejado de la intención principal, como zona de descanso. Sin importar el motivo el objeto fúnebre sigue siendo importante para el cementerio.



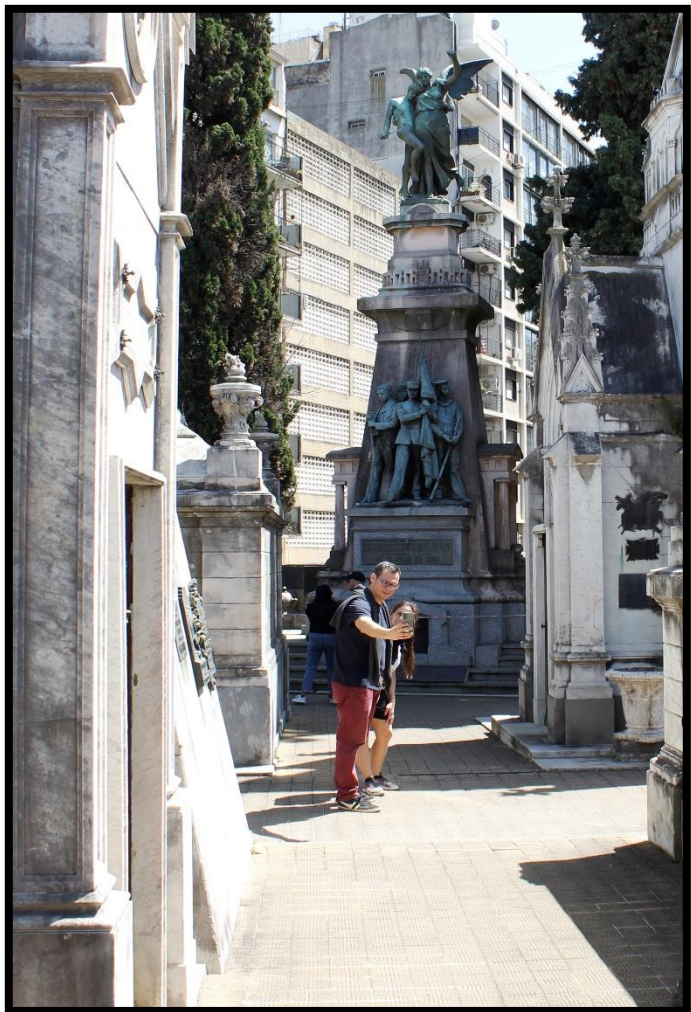
Fotografía 54. Plano General del monumento a los caídos, donde se aprecia el uso de una de las bancas, que pertenecen al cementerio y no a la tumba, siendo empleada por una mujer y un grupo de personas a su alrededor con el fin de descansar. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 55. Plano a Detalle de una ofrenda floral dejada a los pies de las esculturas de los soldados. En ella se escribe “EN HOMENAJE A QUIENES DIERON SU VIDA POR LA PATRIA. LA DEMOCRACIA, LOS DESPOSEIDOS Y LA VIDA. EN REPUDIO A QUIENES HOY TRAICIONAN EL IDEARIO RADICAL EN CONTRA DE LA NACIÓN Y A FAVOR DE UN AJUSTE QUE SOLO CONSAGRA LA (...ERIA) Y LA POBREZA DEL PUEBLO ARGENTINO. El arreglo floral permaneció inmutable durante un tiempo para meses después ser remplazado por otra igual. Esto señala que una presencia constante de su mensaje que incita al agenciamiento de su imagen. Fotografía del autor 2023.

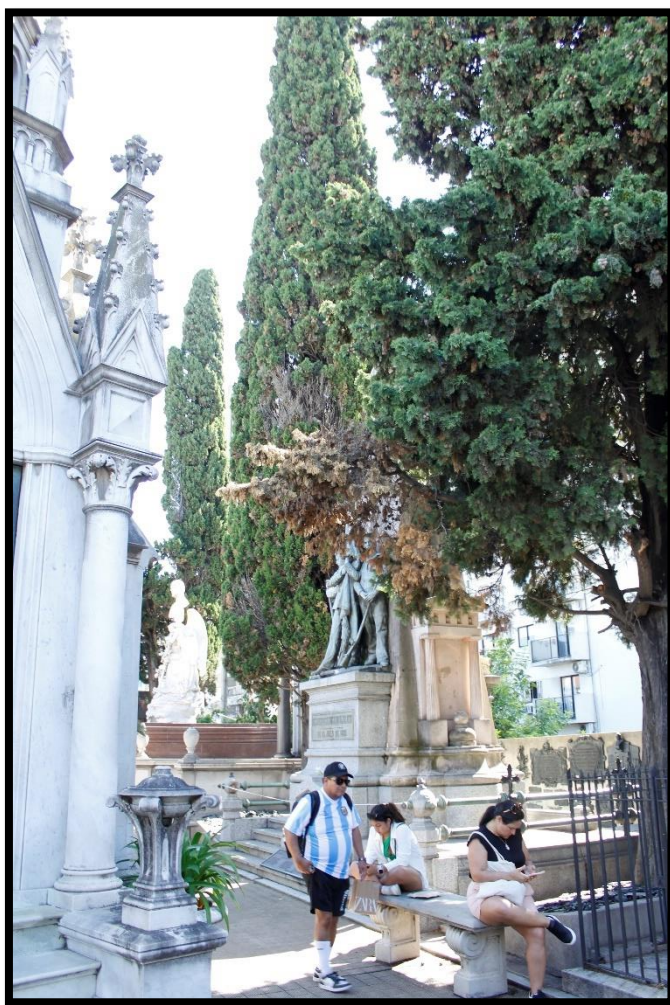
Fotografía 56. Plano a Detalle de la placa del monumento a los caídos, donde se lee el nombre de las principales personas enterradas en el lugar, además se observan 4 rosas dejadas como ofrenda, tal vez una por cada personaje. Cabe señalar que al igual que los arreglos florales de la figura 55, estas flores eran renovadas, pero no constantemente. Fotografía del autor 2023.





Fotografía 57. Plano General de la vista frontal del monumento a los caídos. Aquí se puede ver a una pareja tomando un *selfie* (fotografía predilecta de la segunda década del siglo XXI que tiene por intención autoreferenciarse para comunicar identidad y buscar reconocimiento), de ellos con el *Panteón de los Caídos*. Fotografía del autor 2023.

Fotografía 58. Plano General de la vista lateral derecha del *Panteón a los Caídos*. En el fondo se encuentra el monumento cubierto por el árbol que sale de su losa y, principalmente, se encuadra a una familia de visitantes que está haciendo uso de una de las bancas del cementerio enfrente al objeto fúnebre, en la imagen se observa como los integrantes están atentos a sus celulares dando la espalda al panteón. Fotografía del autor 2023.



4.1.8 Raúl Alfonsín

El octavo objeto de mi estudio es el mausoleo de Raúl Ricardo Alfonsín que, si bien su arquitectura fúnebre se distancia temporalmente de los parámetros de elección de las tumbas, consideré necesaria su elección por la resonancia de su mensaje referente a la recuperación de la democracia y que para los argentinos es, actualmente (2023), de suma importancia, también por el juego de elementos estéticos que hacen destacar a la tumba pese a lo recóndito de su lugar. Alfonsín fue el primer presidente tras décadas de desestabilización social que permearon a Argentina, cabe recordar que a inicios del s XX el país se enfrentó a variados conflictos políticos. “El radicalismo gobierna ininterrumpidamente hasta 1930, momento en que un golpe militar, de inspiración fascista, quiebra el experimento democrático” (Allub, Leopoldo, 1980: 1105) y surge un panorama de inestabilidad económica, política y hasta cultural. Hecho que perturbó a sus ciudadanos, ya que vivían con una constante sensación de temor e incertidumbre²⁰³.

Alfonsín se recibió como abogado de la *Facultad de Derecho* de la *Universidad de Buenos Aires* y después iniciaría su vida política de la mano de la UCR, logrando los nombramientos de diputado provincial en la Provincia de Buenos Aires y después diputado nacional. Durante su paso por la política constantemente enfrentó sus ideales pacifistas en contra de las dictaduras y las guerras.

En 1982 inicia y finaliza el conflicto de la *Guerra de las Malvinas*, hecho que buscaba el reclamo de territorio argentino por parte de Inglaterra, además, como una solución al

²⁰³ Ejemplo de esto es la *Década Infame*, concepto asociado al periodo posterior al golpe de Estado de 1930, cuando el general José Félix Uriburu derrocó al gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen. A partir de ahí, Argentina vivió una serie de gobiernos que se caracterizaron por la falta de legitimidad, el autoritarismo y el control de las elecciones. También la *Guerra de las Malvinas*, o también llamada *Guerra del Atlántico Sur*, este fue un conflicto bélico (1982) entre Argentina y Reino Unido. El enfrentamiento se desató por la disputa de soberanía sobre las Islas Malvinas, un archipiélago situado a unos 500 km de la costa de Argentina.

declive de la dictadura militar iniciada por Videla²⁰⁴, en este momento Alfonsín expresó su oposición a la acción militar. Y tras varios sucesos que terminarían con el fin del periodo entre dictaduras, llegaría el momento de nuevas elecciones en el país. Ricardo sería electo y elegido presidente de la nación (1983 - 1989), es recordado principalmente por ser el personaje que inauguró la etapa posterior a las dictaduras y por ser la figura donde descansaban las esperanzas de la gente tras años de una vida de horror y represión, en otras palabras, el padre de la democracia moderna en Argentina. Gracias a su gestión el país recuperó el derecho a la vida, al voto, la seguridad, la igualdad y la libertad de expresión. No obstante, al término de esta no todos los problemas llegarían a solucionarse, puesto que; continuó y se incrementó notablemente la recesión económica; perdió alianzas con los empresarios del momento; y seguía presente el temor a otro golpe de estado; solo por mencionar algunos casos.

Después de su mandato continuó siendo una figura activamente conflictiva para la política argentina y en 2009, tras problemas agravados por una neumonía, fallecería. “Las exequias fueron multitudinarias: aproximadamente ochenta mil personas concurrieron al Congreso Nacional a darle su último adiós” (Zigiotto, 2022: 155). Primeramente, su cuerpo sería enterrado junto a sus partidarios radicales en el *Panteón de los Caídos* (Fot. 49) para después ser inhumado hacia su propia bóveda (Fot. 59). “Este lugar fue cedido por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a la familia de Alfonsín, que no puede venderlo ni cederlo” (Zigiotto, 2022: 154), lugar donde reposa hasta la actualidad.

²⁰⁴ Jorge Rafael Videla fue un militar y dictador argentino que, a muy grandes rasgos, fue el responsable principal de uno de los gobiernos más represivos en la historia del país. Culpable de violaciones masivas a los derechos humanos que dejaron una profunda huella en memoria y sociedad argentina.



Fotografía 59. Gran Plano a General de los monumentos fúnebres a Ricardo Raúl Alfonsín. En la imagen se observa, como punto de fuga, la calle del cementerio que da acceso a la tumba, misma que no es de uso central para los visitantes. También, de lado izquierdo, se muestra los objetos fúnebres al expresidente esto es, la presunta capilla y su tumba. Ahora bien, la tumba emite ciertas tonalidades de luz que se reflejan en la calle del cementerio que forman parte de esta. Y hay que señalar que la fotografía fue tomada con un lente Gran Angular, popularmente llamado ojo de pescado, que distorsiona la imagen en vistas de captar la mayor cantidad de luz posible. Fotografía del autor 2023.

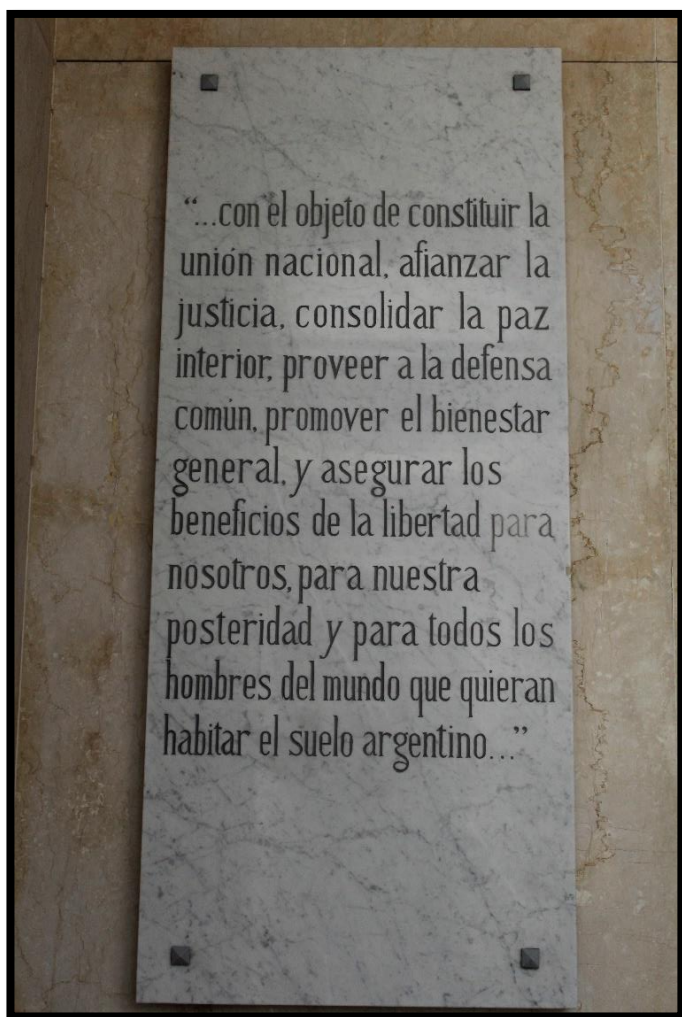
Y respecto a la disección de datos que yacen en su interior, el objeto mortuario en honor a Raúl Alfonsín es una arquitectura fúnebre que comparte rasgos con las descripciones de; por un lado, una *Capilla Funeraria* con un hueco en su interior rodeado de tres muros, y el techo con otra cavidad en forma de cruz por donde se observa una bóveda con azulejos de colores; y por otro lado, con los elementos constructivos de un *Mausoleo*, por qué es un

objeto volumétrico en honor a un personaje nacional (Fot. 59). No obstante, cuenta con diferencias en concreto que ambos conceptos (*Capilla Funeraria* y *Mausoleo*) no logran significar por completo. Es decir; la estructura se levanta sobre el terreno llano y no sobre un hueco con un ataúd, también, este último se encuentra en su interior como un monumento aparte y se ubica en el centro de la obra; hechos que acercarían a la estructura al significado de *Capilla Funeraria*; sin embargo, carece de una cripta y el espacio para el tránsito de familiares es bastante reducido lo que disuade la permanencia en el lugar, además de contar con el cuerpo en la base de la construcción y no en la tierra.



Fotografía 60. Plano a General del monumento fúnebre interior de Ricardo Raúl Alfonsín. En la fotografía se observa la tumba en mármol que resguarda el cuerpo del expresidente, una cabecera con las palabras “DR. RAUL RICARDO ALFONSIN 1927 – 2009 PRESIDENTE DE LA NACIÓN 1983 – 1989” el busto también en mármol que figura al personaje y la cadena “masónica” que limita el acceso al objeto. También, en la imagen se ve un arreglo floral que fue depositado en su parte superior. Fotografía del autor 2023.

En el interior del inmueble se ubican otros objetos mortuorios que conmemoran al expresidente y uno que puede ser considerado como un monumento fúnebre aparte, es decir, uno dentro otro. Este último, es una tumba con elementos combinados, ya que es una estructura de dos niveles que; por un lado, está dividida en una base horizontal con forma de cruz y un cipo manera de ataúd; y por el otro, una cabecera vertical que cuenta con una inscripción y es rematada con un busto del expresidente.



Fotografía 61. Plano a Detalle de la placa que se sincroniza con los materiales de mármol de la tumba y que por su material y posición se coordina bajo una intención específica de observación. La placa hace alusión a la constitución argentina. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 62. Plano a Detalle de la placa de bronce por parte del UCR en homenaje a uno de sus miembros. La posición de placa rompe con el estilo que trata de proyectar la tumba en su totalidad. Fotografía del autor 2023.

Además, el objeto está rodeado por una cadena hecha con eslabones rectangulares perfectos en alusión a su pertenencia en la orden masónica, ya que relata la perfección del ser (Fot. 60), según los guías oficiales y externos del cementerio. También cuenta con dos placas: una que se sincroniza con el material de la tumba y habla sobre la constitución argentina (Fot. 61) y otra de bronce por parte del UCR en homenaje al miembro caído (Fot. 62).

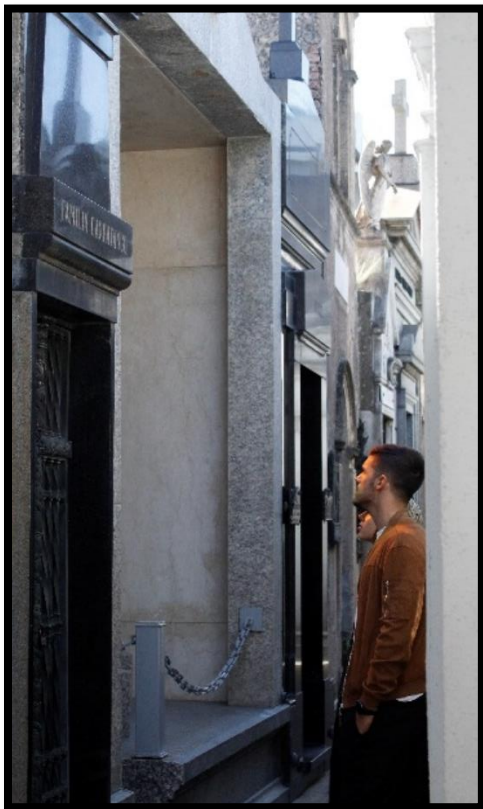
Lo anterior es de suma importancia para el análisis, ya que estos elementos modifican la apropiación de su espacio público y el arraigo de su imagen y mensaje. En ese sentido, el uso su espacio indica que la obra fue edificada con la intención de ser contemplada desde el exterior; y secundariamente, su imagen pretende absorber a los turistas mediante la posición de sus objetos, a la vez que impide el arraigo de ofrendas, puesto que pretende conectar únicamente mediante los ojos. Sin embargo, hay que esclarecer estos puntos. El espacio *concebido* señala que la obra, desde que el lugar fue ofrecido a la familia, respetó la asignación del terrero casi por completo, ya que existe evidencia de la construcción de una escalinata sobre la calle del cementerio fuera del espacio para la arquitectura (Fot. 63).

Y esto, señala que su espacio *vivido* ha presentado cambios respecto a espacio original, ya que el escalón se emplazó sobre las calles del cementerio expandiéndose fuera del lugar que se le asignó, además, este mismo paso daba acceso a la obra y en la actualidad es un obstáculo sobre la decisión de adentrarse al lugar. Sin embargo, de acuerdo con el espacio *percibido lefebvriano* (como los espacios que no respetan los planos originales y son abordadas como el público lo deseé) los transeúntes juegan con esta dinámica, es decir, sin importar las imposiciones del lugar la gente consume el objeto y toca el monumento interior. Efecto que se evidencia por pasos: en primera, por los colores que emite la bóveda flasheando la primera mirada del visitante (Fot. 64); en segunda, por la ruptura mental o no (aquí hay

que señalar que no todos los visitantes lograron romper las normas) de la imposición que le obligó la tumba (Fot. 65); y tercera, en el palpito que se hace sobre la obra y que toma realidad en las ofrendas que se captaron en la investigación (Fot. 66). Esto significa a su espacio *vivido* con tal grado de importancia que su mensaje, y por ende su agencia, perduran en el presente. Cabe señalar que, tal vez por lo próximo de su muerte, esta comunicación sigue siendo de dolor y pérdida sobre su figura iniciadora de la democracia (Fot. 65, 67 y 68) más allá de una remembranza de gozo por la persona.



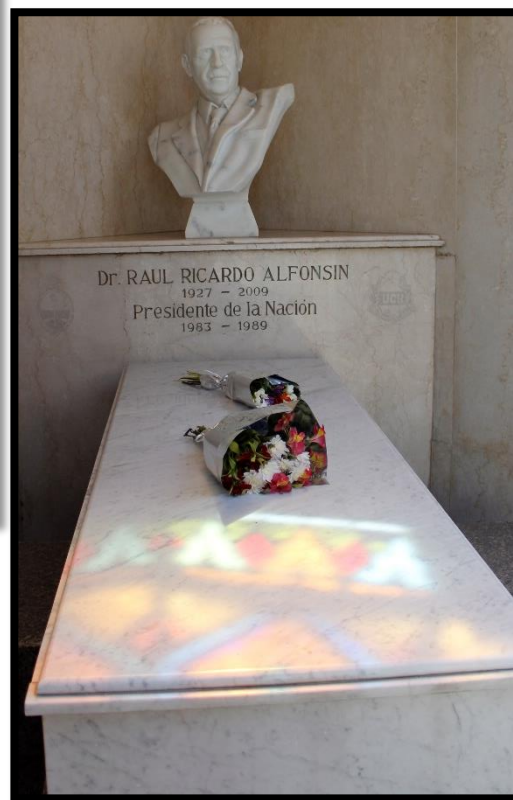
Fotografía 63. Plano a Detalle de la entrada hacia la tumba de Alfonsín. Aquí se ve un espacio pigmentado por los restos de la escalinata que fue retirada y que daba acceso al mausoleo. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 64. Plano a Detalle de un costado de la tumba donde se puede mirar a un sujeto observando el monumento fúnebre y la luz de la bóveda reflejada en su rostro. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 65. Plano General del monumento fúnebre interior del expresidente donde se encuentra una mujer dentro de la presunta capilla recargada en la tapa de la tumba- Además hay que señalar que la mujer estaba llorando y vocalizando plegarias a la persona de Alfonsín (hecho obtenido en las notas de campo). Fotografía del autor 2023.



Fotografía 66. Plano a Detalle de la parte superior de la tumba de Alfonsín donde se miran ofrendas otorgadas al monumento, además se ve el juego de luces de la bóveda que pinta el interior de tumba. Fotografía del autor 2023.

Fotografía 67. Plano a Detalle de la parte superior de la tumba de Alfonsín. En la foto se ve una flor de papel como ofrenda al expresidente, además se alcanza a notar otros arreglos florares, mismos que eran usualmente renovados. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 68. Plano a Detalla de la entrada de la tumba del expresidente. En la foto se observa el lugar donde se encontraba la escalinata y colillas de cigarros recién apagadas. Consideré necesaria esta foto, ya que fueron los restos de unos visitantes que se detuvieron a recordar en silencio al personaje. Fotografía del autor 2023.

4.1.9 La tumba de la familia Duarte

El noveno objeto de mi estudio es el lugar donde descansan el cuerpo de Eva Perón, es decir, el panteón de la familia Duarte. Sin lugar a dudas el monumento fúnebre más seductor y cautivador no solo para los argentinos, también para los extranjeros visitantes de *El Cementerio de la Recoleta*. De acuerdo con Graciela Michelotti-Cristóbal (1998: 135) “Si se piensa en nombres de mujeres presentes en la conciencia histórica/mítica/popular latinoamericana, el de Eva Perón ocupa, sin duda, un lugar destacado”. La semiosfera que refieren a *Evita* crece de tal manera que sobrepasa las fronteras de su país y su mensaje rompe las barreras del tiempo, ya que su comunicación cumple con los calificativos de un ser que moldeó y moldea a su nación.

Eva María Duarte nació el 7 de mayo de 1919 en Junín, ciudad en la Provincia de Buenos Aires. Junto a sus cuatro hermanos, hija de Juan Duarte, un importante político conservador de *Chivilcoy* y Juana Ibarguren, una mujer de origen humilde. Su padre mantenía a dos familias una legalmente legítima en la ciudad de *Chivilcoy* y otra no oficial en *Los Toldos* con su madre Juana, por lo tanto su estatuto político era de *hija ilegítima*. Hecho que desde temprana edad se lo hicieron notar y que queda implantado en su psique, ya que a lo largo de su vida fue un mote que constantemente le recordaron²⁰⁵. Al morir su padre, su familia cae, aun más, en la pobreza, aunque ella continuaría con sus estudios mostrando gusto por la actuación y declamación. A los quince años se muda a *Buenos Aires* en busca de mejorar su condición económica y obtendría sus primeros papeles teatrales; no obstante seguía viviendo en pensiones baratas y asediada por las humillaciones que hacían de los

²⁰⁵ Esto se ve reflejado en el velatorio de su padre, puesto que se le prohibió el acceso por su condición de bastarda. No obstante, esta misma circunstancia es una de las causas que la impulsó para luchar en defensa de los marginados ante la ley y la sociedad.

marginados. Cabe recordar que durante esa época (1930 – 1940) ser ilegítimo, de provincia y pobre, además de mujer, eran factores para considerar a alguien como detestable. Esto, por las clases altas, mismas que llamaban a estos inmigrantes internos como *Cabecitas Negras*²⁰⁶. Tras su paso por teatros y estudios de filmación, conseguiría trabajo como locutora de radioteatro y finalmente lograría una situación económica más constante, llegando a ser la primera presidente de la *Asociación Radial Argentina* (ARA), el primer sindicato de los trabajadores de la radio.

Después de la *Revolución del 43*²⁰⁷, Argentina cambió su estructura económica pasando de una producción agropecuaria a una industrial lo que provocaría una migración interna del campo a la ciudad y esto introdujo un nuevo tipo de trabajador enfocado a la industria, es decir, los obreros (posteriormente, la base de los sindicatos y la fuerza social que impulsaría a Eva Duarte). Pero antes de que todo esto sucediera, Eva, con una carrera actoral establecida y otra creciente en el activismo político, viviría un encuentro con Juan Domingo Perón²⁰⁸ que modificaría el rumbo de su futuro. “La construcción del mito de Evita es paralela a la construcción estereotipada de la pareja Evita/Juan Perón” (Michelotti-Cristóbal, 1998: 137), en otras palabras, su inserción a las esferas históricas y del poder. Después de su encuentro en el *Luna Park* a causa de recabar fondos para las víctimas del

²⁰⁶ Hay que aclarar que ser inmigrante extranjero era bien visto, pero las personas de la provincia que llegaban a la capital eran los indeseados, en palabras menos académicas, los europeos buenos contra los indios malos. Alejandro Grimson (2017: *Cabecitas negras*) menciona que “Se supone que “cabecita negra” alude al color de pelo, por lo general al “pelo duro”, y muchas veces a una piel oscura. “Piel oscura” es una fórmula ambigua: no significa “afro”. La oscuridad de la piel puede no ser una cuestión cromática, sino más bien de jerarquía social. Supuestamente, el cabecita negra es en específico el obrero llegado desde las provincias, de rasgos aindiados, con el cabello hirsuto y renegrido”.

²⁰⁷ La *Revolución del 43* fue un golpe de Estado en Argentina (1943) donde se derrocó al gobierno del presidente Ramón Castillo, un líder conservador que había asumido el poder en 1942. Fue un episodio clave en la historia argentina que marcó el fin de la *Década Infame* y dio paso a un nuevo ciclo político, el peronismo.

²⁰⁸ Juan Domingo Perón (1895-1974) fue presidente de Argentina en tres ocasiones (1946-1955, 1973-1974), además de militar, político y líder sindical. Reconocido principalmente por ser el fundador y referente del peronismo (movimiento político y social que marcó al país) y cuya influencia se extiende hasta la actualidad.

terremoto de San Juan, Eva Duarte y Juan Perón iniciarían una relación amorosa, cabe decir que a la par de esto Perón sería encarcelado y liberado el 17 de octubre de 1945, acto que pondría fin a la dictadura y que convocaría a nuevas elecciones.

En el proceso electoral del 46, Perón se postularía y Eva participaría activamente en su campaña impulsando la candidatura de su marido, cosa que era mal vista en su momento, ya que las mujeres no tenían derecho al voto y era poco femenino que hablaran de política. Finalmente el partido peronista ganaría las elecciones, e igualmente Eva ganaría la simpatía de los marginados y el odio de los conservadores. Ya como figura política a lado de Perón, ella tomaría el nombre de *Eva Perón* y realizaría distintos actos en beneficio a los desfavorecidos²⁰⁹. Además, estos actos le brindarían grandes lazos de apoyo con los miembros de los sindicatos y las clases populares, a los que nombraba cariñosamente *Descamisados*²¹⁰ como un hábil acto político y ellos, por igual, se referirían a ella como *Evita*.



Fotografía 69. Fotografía con la frase VIVA EL CANCER. El grafiti es un mensaje de odio hacia Eva Perón haciendo referencia a la condición que padecía. (Medina, 2019).

²⁰⁹ El sufragio femenino, la igualdad de jurídica entre hombres y mujeres, los derechos de los hijos ilegítimos o los actos de su fundación en favor de los excluidos, solo por mencionar algunos casos.

²¹⁰ Al igual que el término de “cabecitas negras”, este concepto era utilizado para llamar peyorativamente a las clases populares. Grimson (2017: Descamisados) menciona que “En 1945, en Argentina, tuvo significados distintos. Varios cronistas se escandalizaron porque los manifestantes marchaban en “mangas de camisa” (La Capital, 19 de octubre de 1945), es decir, sin saco. (...), lo cual era escandaloso en el centro de la ciudad. Buenos Aires era muy formal en el vestir en 1945. En el centro se usaba saco y corbata, trajes de colores oscuros y por lo general sombrero, pero nunca se dejaba la cabeza descubierta”. Los porteños adinerados, vestidos formalmente, veían las aglomeraciones de personas “descamisadas” como algo asombroso y aberrante.

En este momento *Evita* goza de una gran popularidad al grado de ser un personaje capaz de mover a las masas con sus palabras, hecho que se evidencia en el histórico *Cabildo Abierto del Justicialismo*²¹¹ donde el pueblo solicitaba su candidatura a la vicepresidencia de la república. Sin embargo, principalmente por motivos de salud ella renunciaría a este puesto, ya que padecía de cáncer de cuello uterino. Cabe decir que con la misma potencia de llamado que tenía sobre el pueblo, era el desprecio por las clases altas, puesto que en los últimos días de su vida aparecían grafitis con la frase *Viva el Cancer* (Fot. 69).

Después de varias intervenciones médicas, finalmente fallecería en julio (1952) y su cuerpo sería momificado. Es relevante mencionar que su cortejo fúnebre fue de los más destacados en la historia moderna del país, acto que incluiría: a cineastas que filmaran el suceso, el desabasto de todos los arreglos en las florerías de la ciudad e incluso en Chile, la movilización de más de dos millones de personas en honor a su cadáver, la intención de construir *El Monumento al Descamisado*, el objeto fúnebre más grande del mundo en su momento, como mencioné en el capítulo dos (pág. 80).

Sin embargo, aquí no termina la historia de *Evita*. Después de ganar las elecciones Perón, este sería derrocado por otro golpe de estado, mismo que estaba en contra de las posturas peronistas y rechazaba irrefutablemente la *Imagen de Evita*²¹². Por lo que su cuerpo embalsamado fue raptado con la intención de eliminar toda relación y, por ende, atracción de

²¹¹ El 22 de agosto de 1951, fecha del denominado Cabildo Abierto del Justicialismo, una movilización organizada por la *Confederación General del Trabajo*, que contaba con la participación de millones de trabajadores, solicitaba la fórmula a la presidencia Perón-Eva Perón. Hecho que muestra la fuerza de movilidad con la cual *Evita* contaba. Sin embargo, el 31 de agosto Eva anunció su renuncia por cadena mediática nacional.

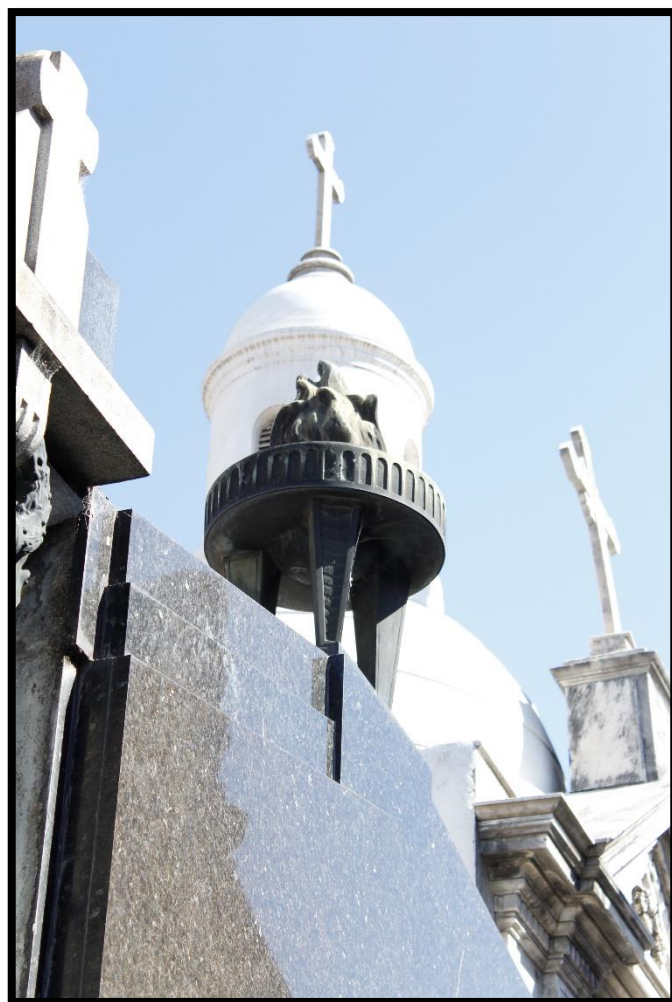
²¹² Con la *Imagen de Evita* me refiero a la dinámica de información que yace sobre un ente que es captado por el ojo y que comunica datos en alusión a la transferencia de energía que desemboca en su agencia y su peregrinación, tal como teorizo en el capítulo tres (ver pp. 87 - 97). Y que la significación en cuanto a destruir todo objeto que refiera a este trabajo comunicativo iniciado por Eva Perón es un acto iconoclasta sobre la imagen de cuidadora y *Guía Espiritual de la Nación*, mote con el cual también era conocida. Es ese sentido, es por lo que su cuerpo fue raptado y profanado, y por lo que sus esculturas y pinturas fueron destruidas.

su imagen. Su momia fue movida constantemente por la ciudad, hasta que fue enterrada en el *Cementetio Mayor de Milan* con el nombre de María Maggi de Magistris. “Le informaron a una monja que debía llevarle flores semanalmente a la persona que allí descansaba: una supuesta inmigrante italiana” (Zigiotto, 2022: 467-468). Después de varios años y sucesos caóticos el cuerpo regresaría con su familia a *Buenos Aires* y, está decidió enterrarla en la bóveda familiar de la *Recoleta* y “para evitar profanaciones, su cuerpo fue depositado en el segundo subsuelo, a cinco metros debajo del piso. La entrada al recinto esta blindada al igual que el féretro” (Zigiotto, 2022: 466). Su último aposento es una estructura sencilla (Fot. 70) que no equipara al personaje, empero es el monumento fúnebre más complejo del lugar.



Fotografía 70. Gran Plano General de la tumba de la familia Duarte. En la imagen se observa el monumento fúnebre del lado derecho en color negro. Además, se ve a un grupo de personas y varios arreglos florales que acompañan al objeto. Condición que es cotidiana alrededor de la obra. Fotografía del autor 2023.

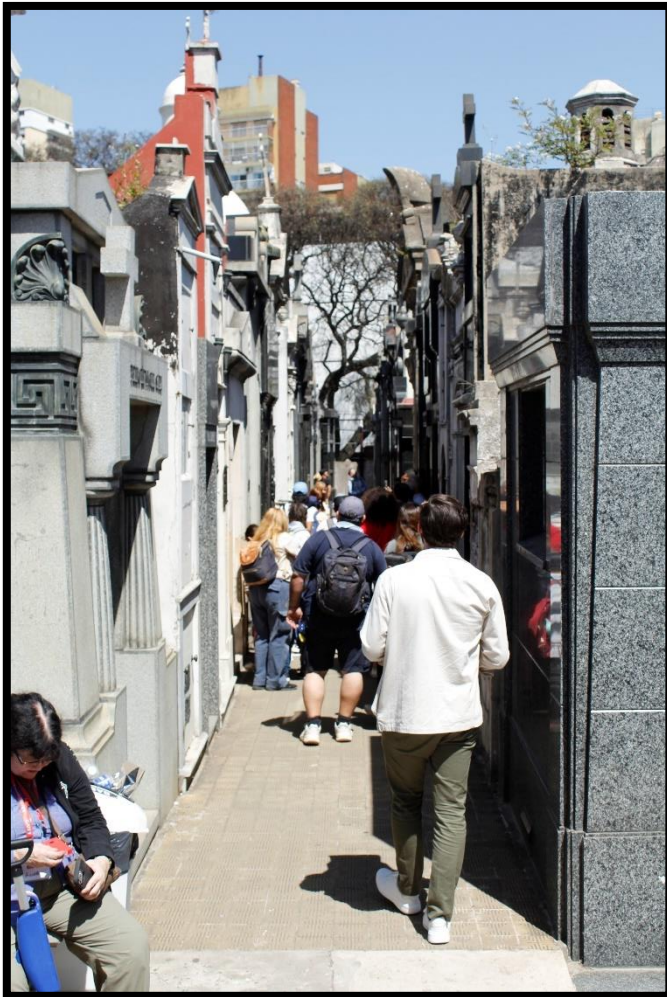
La bóveda de la familia Duarte es un monumento arquitectónico del tipo *Mausoleo*, ya que, este se edifica en varios niveles, es decir, uno para los aposentos de los cadáveres y otro que da acceso a la obra solo que no se levanta sobre varios de los sarcófagos. Y por el acceso que ofrece su única puerta, también corresponde a la denominación de una *Capilla Funeraria*, ya que ofrece un espacio en su interior. El objeto se ubica entre dos tumbas de altura similar y cuenta con relieves que asemejan a dos columnas griegas, además, en su parte superior se encuentra una escultura de un brasero en llamas (Fot. 71).



Fotografía 71. Plano a Detalle del brasero ubicado en la parte superior de la tumba de la familia Duarte. Fotografía del autor 2023.

Como se lee, no cuenta con grandes elementos que la constituyan y que puedan plasmar una impresión visual duradera a primera impronta; sin embargo, la retórica de su imagen que perdura en el tiempo produce una metáfora sobre la idea de su vida que

fácilmente provoca la introspección y hasta la proyección de los sentimientos humanos, en otras palabras, la evolución de su mensaje al grado de un mito o leyenda. Este juego mental que provocan sus datos es: maravilloso y aterrador al mismo tiempo, como reflexiona Doberti. ya que se emplea involuntariamente tanto de manera grupal y arquetípica hasta de forma individual y subjetiva.



Fotografía 72. Gran Plano General de la de la tumba de la familia Duarte. Específicamente se observa uno de los 2 accesos al monumento y un gran número de personas sobre la calle al mismo. Por lo ubicación de la tumba es difícil conseguir una toma que muestre al actor y su escenario, como lo es el GPG; no obstante, mediante el ángulo de la foto se consigue tal objetivo. Fotografía del autor 2023.

Esto hace que la población la haya escogido como el espacio *vivido* por excelencia del cementerio. Aunque vayamos por partes, su espacio *concebido*, es propio de una construcción ubicada casi al centro de la calle, es decir, su planificación no puede ser modificada a futuro. Y la forma con la cual el lugar está construido hace que los transeúntes no puedan modificar su desplazamiento alrededor del objeto, lo que habla de un espacio

percibido nulo, pero no por la intención de la gente sino por el proyecto original (Fot. 72) (Fot. 73). Ahora bien, estas limitantes no debilitan la agencia del objeto y tampoco la magnificencia de su comunicación como el espacio *vivido* o el más importante. Y aquí es donde se encuentra la riqueza cultural del monumento fúnebre.



Fotografía 73. Gran Plano General de la de la tumba de la familia Duarte. Aquí se ve el otro acceso al monumento y a las personas alrededor de la tumba. Fotografía del autor 2023



Fotografía 74. Plano General de la calle que da acceso a la tumba de Eva Perón. En la fotografía se mira la aglomeración de personas que esperan su turno para observar el monumento fúnebre, desde niños hasta personas de la tercera edad. Fotografía del autor 2023.

Primeramente, hay que señalar que durante todo el tiempo de la investigación siempre se encontraron ofrendas en la obra por parte de personas diferentes, tanto en edad como territorio. Lo que señala una permanente apropiación de este espacio en comparación a los

otros sitios de inhumación en la *Recoleta*. De igual manera, esto comunica que la tumba es el lugar de visita obligada en el cementerio y su mensaje trasciende las paredes del recinto al grado de que su imagen provoca la creación filas para poder acceder a su *vista* (Fot. 74) o, en otras palabras, el peregrinaje de la imagen como señala Freedberg. Y como otro ejemplo de ello son los turistas extranjeros preguntando la ubicación de *Evita*²¹³.

Los testimonios de personas y las ofrendas hablan del objeto fúnebre como un símbolo del país. Ahora bien, la agencia del objeto es notable y vista; en primer lugar, por la cantidad de grupos y personas que rodeaban la tumba con la intención de conectarse con *Evita* o, en otras palabras, el observar (Fot. 75), tomar (Fot. 76) y tomarse fotografías (Fot. 77), y/o tocar la tumba (Fot. 78). Hechos que señalan un vínculo comunicativo entre lo que figura Eva Peón y los visitantes que trata más allá de una simple curiosidad, o como diría Gell (1998) el *Agente*, en este caso la tumba, provoca secuencias causales en el *Paciente*, el visitante. Es decir, es un mensaje que logra entablar conexión entre; lo muerto y objetual, como lo es su momia y su tumba; con lo vivo y subjetivo, como la alegría del visitante al encontrarse con su heroína y sus consecuencias operativas.

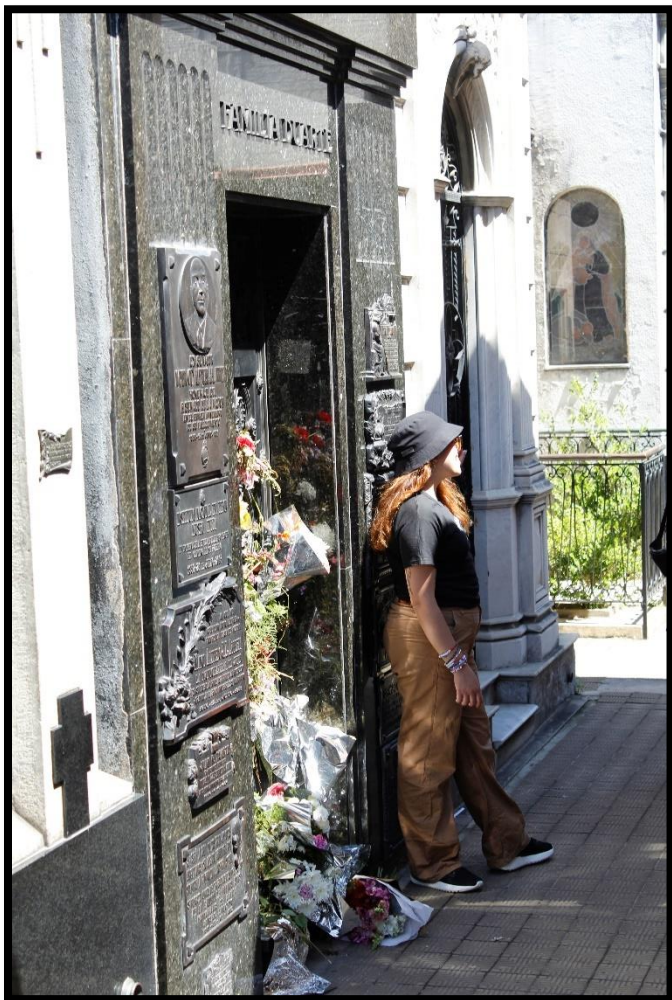
²¹³ Durante la investigación, personas de variadas nacionalidades, como lo son la brasileña y mexicana, llegaron a preguntarme por la ubicación de su tumba. Hecho que también sucedía con otras personas.



Fotografía 75. Gran Plano General de la tumba de Eva Perón y de la calle que da acceso su acceso. En la fotografía se mira a dos de personas que sonríen al llegar y observar la tumba. La pareja conecta con la tumba a tal nivel emocional que emiten sensaciones de felicidad, mismas que se proyectan en sus rostros. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 76. Plano General de la tumba de Eva Perón. En la fotografía se encuentra una mujer tomando otra fotografía (El ejemplo de la cadena de información visual que se autorreplica como señala Boehm, es decir, *la fotografía de la fotografía*). Aquí se materializa la intención de acumular un fragmento del lugar, que en este caso es una imagen, para sí mismo. Esto, con la finalidad humana de rememorar sensaciones mediante cuadros digitales, en otras palabras, es la evolución de la memoria visual de la mano de la tecnología. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 77. Plano General de la tumba de Eva Perón. En la fotografía se observa, además de la tumba cargada de flores, a una mujer posando a lado del monumento. Esta persona tiene la intención de replicar el recuerdo, pero va más allá. Igual que una *selfie*, comunica la intención de ser un ente protagónico en la reproducción visual de la memoria. Que como menciona Bauman (2007) sobre los tiempos líquidos o Byung-Chul (2023) sobre las consecuencias del capital, es un reflejo de la acción individual sobre la grupal de lo contemporáneo. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 78. Plano Holandés de la calle en donde se encuentra la tumba de Evita. En la imagen, se ve a una fila de personas en espera de llegar a la tumba, y en el fondo a una mujer que logra tocar la misma. El cuadro, hace alusión a este fanatismo, un tanto irreal, que provoca la tumba. El cuadro fotográfico elegido me resulta pertinente como una metáfora sobre lo que provoca la imagen de Eva Perón, una imaginación al grado de un sueño, alegre inestable, y atemporal. Fotografía del autor 2023.

Y, en segundo lugar, estos objetos causales que se presentan en gran cantidad y formas variados. Los objetos depositados en el monumento fúnebre de Eva Perón emiten datos sobre; su aprecio en el pasado y su persistencia contemporánea; su nexo permanente con la gente que va más allá de las paredes de la necrópolis; la transformación de las ofrendas materiales hacia elementos de la época que continúan hablando de su mensaje; y su paso como figura heroica femenina. Esta lectura se realiza por los signos que ofrecen los propios objetos y que llegan a significar una conexión con la imagen de la *Guía Espiritual de la Nación*. Puesto que los instrumentos que personifican el vínculo estético de las personas aparecen en cosas de alto simbolismo²¹⁴, como lo son las placas (Fot. 79), ofrendas florales (Fot. 80), cartas personalizadas (Fot. 81), tarjetas de santos oficiales y personas de devoción (Fot. 82), pañuelos blancos (Fot. 83), pulseras de un grupo en específico (Fot. 84), de un evento de importancia popular (Fot. 85 y 86) y billetes (Fot. 87 y 88), solo por mencionar los que mi estancia de investigación logró captar, y que posiblemente al momento de esta lectura, los objetos, una vez más, se hallan transformado.

²¹⁴ He de decir que existe una gran cantidad de material fotográfico que recopile para el estudio de su tumba y de Eva Perón, igual que con el registro de las otras tumbas; sin embargo, para la presente tesis se escogieron las fotografías que resultaron ser más pertinentes y atractivas visualmente respetando la metodología planteada en el capítulo tres. Y al mismo tiempo, esta decisión es una postura sobre la necesidad de vincular la producción artística a la academia, puesto que ambas cogniciones tienen su particular forma de descubrir, acercar y proponer una realidad para el avance de la humanidad.



Fotografía 79. Plano a Detalle de una de las placas que decoran la tumba de la familia Duarte. En el objeto se puede ver el rostro tallado de Eva Perón y el cambio de su coloración por la constante presencia de manos y dedos que tocan su cabeza, esto por la secreción sebácea de la piel. Fotografía del autor, 2023.

Fotografía 80. Plano a Detalle de la parte inferior de la tumba de Evita, donde se ve el escalón que da entrada al aposento y dos arreglos florales puestos en su lugar. Esto comunican que la presencia de flores fue una constante muestra de ofrenda y de lazo con su tumba. Es común el conceso que significa a las flores como símbolo que se presenta a los muertos en voz de mostrar respeto. Actividad que se remonta a los neandertales. Fotografía del autor, 2023.





Fotografía 81. Plano a Detalle de un trozo de papel doblado con un texto ilegible en su interior y con otro en su exterior con la oración “HASTA LA VICTORIA SIEMPRE COMPAÑERA” colocado en la entrada de la puerta. Frase que remite a un sentimiento de añoranza por parte del destinatario, puesto llama a una posición de defensa futura. Y que también trae a la memoria las conversaciones que Evita tenía con los obreros, tal como en su discurso, en el histórico Cabildo Abierto. En síntesis, esto es un mensaje que nació en el pasado y que perdura en el presente. Además, el papel se encuentra debajo de otro adorno floral. Fotografía del autor 2023.

Fotografía 82. Plano a Detalle de la puerta del mausoleo de la familia Duarte. En la fotografía se observan flores colocadas en los orificios de la estructura, pero lo relevante a destacar son las tarjetas con la imagen de Jesucristo (protagonista de lo divino y “el crack” de los cristianos) y otro cartoncillo con la imagen de Diego Armando Maradona. Exfutbolista argentino que, a palabras de Valdano, compañero de selección “Maradona fue más que un futbolista genial. Fue un factor extraordinario de compensación para un país que en pocos años vivió varias dictaduras militares y frustraciones sociales de todo tipo (...) una salida a su frustración colectiva y por eso la gente lo adora allí como una figura divina” (Valdano, en ESPN 2006: ¿Es el sucesor natural?). Es decir, la imagen divinizada maradoniana se deposita como ofrenda hacia otra una figura divina que se representa la guía espiritual de la nación (*Evita*). En otras palabras, la representación del panteón argentino, un Dios a lado de otro Dios visto por sus seguidores. Fotografía del autor 2023.

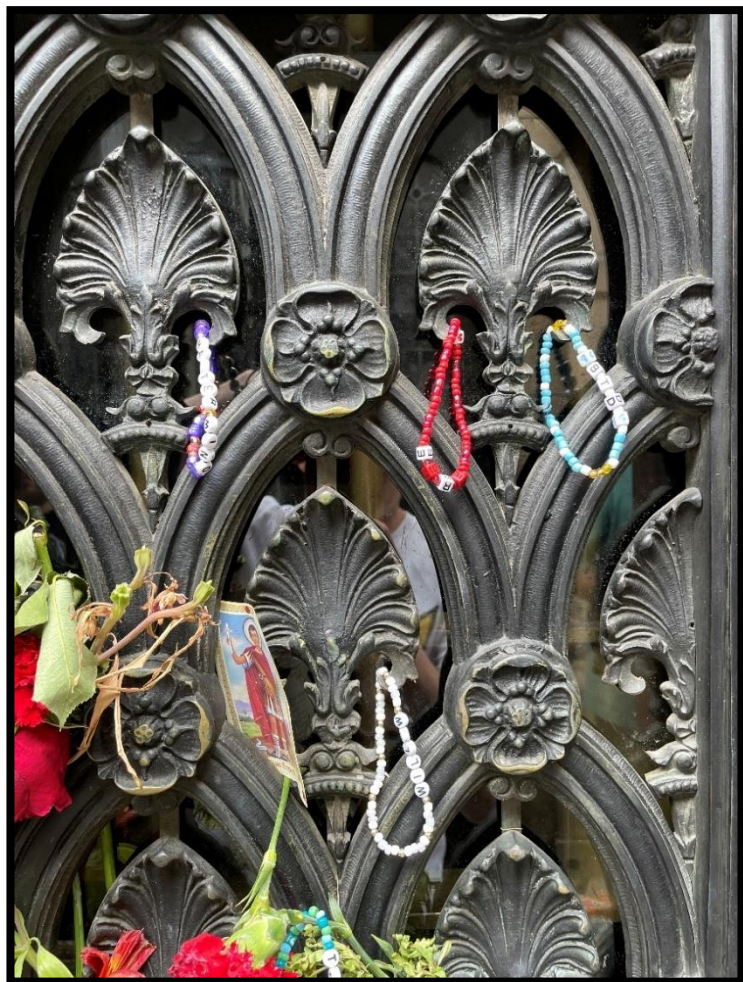




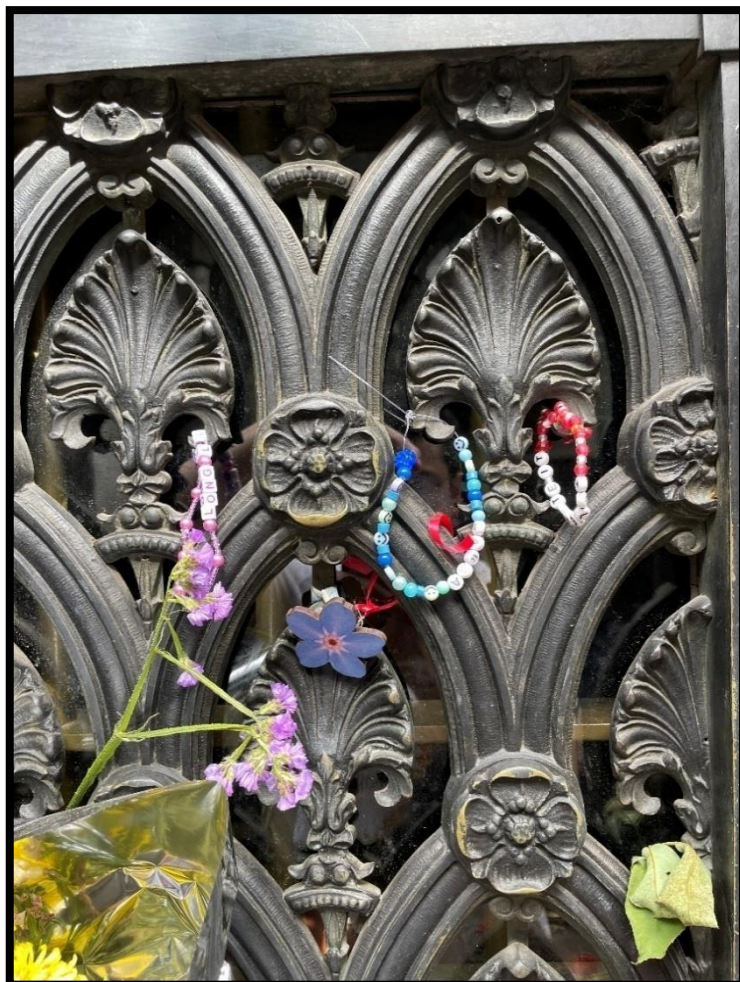
Fotografía 83. Plano a Detalle de la parte superior de la tumba de la familia Duarte, además de flores y papeles en la puerta, se ve un pañuelo blanco, con la frase “NUNCA MÁS”. El objeto es relevante a destacar por su parecido al instrumento que simbolizó a las Madres de Mayo. Que, si bien puede ser una lectura atrevida de la realidad en cuanto intención del objeto, la cercanía con la época y la figura femenina de Eva pueden traerlo como otro signo de importancia más a su tumba; no obstante, hay que aclarar que puede ser todo lo contrario. Fotografía del autor, 2023.

Fotografía 84. Plano a Detalle de una sección de la puerta hacia los aposentos de Eva Duarte. En la imagen se observa un listón amarrado en el metal, comunicando la intención de dejar un rastro de visita en el monumento, al igual que una pulsera con los colores del arcoíris, aparentemente cuidada y que también fue depositada en el mausoleo. Fotografía del autor, 2023.





Fotografía 85. Plano a Detalle del monumento de la familia Duarte. Además de flores y la imagen de un santo, en la fotografía se observan cinco “pulseras de la amistad”. Esta imagen fue tomada durante los días en que Taylor Swift (cantautora estadounidense, una de las artistas más escuchadas en Spotify) presentaba The Eras Tour —su gira musical de 2023— en Buenos Aires. Previo a los conciertos, su comunidad de fanáticos, conocidos como *Swifties*, se reúne para confeccionar *friendship bracelets* con el propósito de intercambiarlos durante el evento musical. Las fotografías 85 y 86 registran cómo algunos miembros de esta comunidad visitaron el mausoleo de Eva Perón y realizaron allí este acto ritual de intercambio: en otras palabras, regalar una pulsera a los muertos y a lo que representan. Este gesto es un signo de la persistencia de la imagen de Eva Perón, que ha roto las barreras del tiempo en que vivió y se ha convertido en un símbolo vigente de fraternidad para nuevas generaciones. Gran parte del público de la cantante son mujeres menores de 30 años, lo que indica que el mensaje de Evita aún detona sensaciones estéticas y memorias emocionales entre los nuevos miembros de la comunidad argentina —nacidos más de 50 años después de su muerte—, al punto de motivarlos a ofrecerle un gesto de conexión. Se trata, sin duda, de un testimonio del nexo atemporal entre vivos y muertos, articulado a través de la comunicación, la imagen y el espacio. Fotografía del autor, 2023.



Fotografía 86. Plano detalle de una sección de la puerta del monumento. En específico, la atención se centra en otras tres pulseras de la amistad. Al igual que en la figura 85, las *Swifties* realizaron un intercambio simbólico de brazaletes con la tumba. Este gesto tiene la intención de expresar un llamado a la unión y a la amistad. Después de reunirse en casa de alguna de las chicas para confeccionar las pulseras, las fanáticas de Taylor asisten al concierto con varias de ellas en los antebrazos. Una vez en el lugar, se encuentran con otras personas que también llevan pulseras y se preguntan mutuamente cuál les gusta más, para luego intercambiarlas como acto de afecto. Esta práctica nace desde la propia comunidad y se inspira en una de las letras de la cantante: *Everything you lose is a step you take. So make the friendship bracelets, take the moment and taste it.* (Swift, Taylor, 2022). Aunque la letra alude originalmente al amor, la comunidad ha resignificado su sentido. En cada brazaletes se puede leer una frase alusiva alguna canción, con el propósito de ser leída y transmitir un mensaje de *amor*. En este contexto, cada pulsera ofrecida a Evita constituye una dedicatoria a su figura. El acto también habla de la trascendencia de su muerte, y de cómo la comunicación con ella y con su objeto de reposo permanece viva. No se trata de un gesto de dolor —pues quienes lo realizan no vivieron su época ni su muerte—, sino de una forma de vínculo simbólico que se dirige hacia la felicidad, el recuerdo afectivo y la construcción de sentido colectivo. Fotografía del autor, 2023.



Fotografía 87. Plano General del monumento fúnebre a la familia Duarte. En la fotografía se ve a un individuo feliz al reconocer la tumba de Eva Perón, y en específico, esta felicidad (vista por la sonrisa en su boca) nace al colocar un billete con la imagen de Eva Perón a lado de una de las placas con su rostro (dicha imagen es la misma que la de la figura 79). Fotografía del autor 2023.



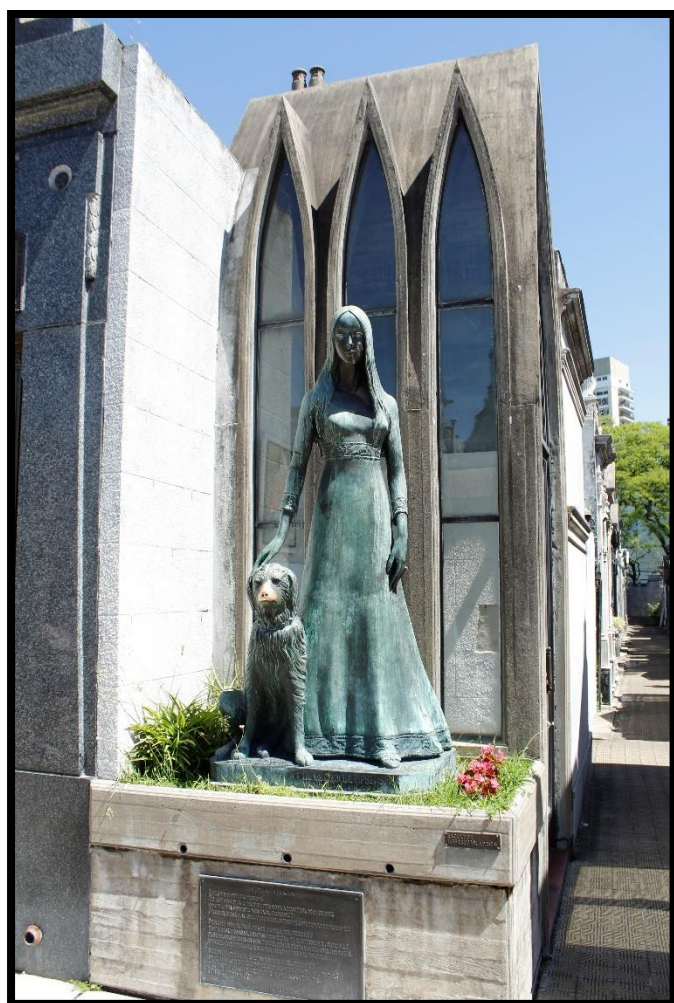
Fotografía 88. Plano General de varios billetes argentinos sobre un fondo blanco. Aquí, se ve la denominación del billete y la imagen de Eva Perón. Estos, son billetes actuales de la economía argentina (2023) equivalentes a 100 pesos argentinos y, además, son de una denominación baja en existencia. Actualmente (2024) con esa cantidad, es casi imposible comprar algún insumo y es utilizado para cosas del día a día, como el pago del transporte público o alguna golosina. Es interesante reflexionar que, al final, la imagen de Evita permanece al lado de sus descamisados. Fotografía del autor 2024.

4.1.10 Liliana Crociati

El décimo objeto de mi estudio es el monumento fúnebre a Liliana Crociati. Este personaje no pertenece a la historia oficial de la nación con la cual el mensaje del héroe fue emitido para la construcción de una visión identitaria y unificadora del país; no obstante, es una figura que se ha ganado al público de la *Recoleta* y su construcción se posiciona como una de las más importantes del cementerio, solo detrás de la tumba de Eva Perón. Consideré importante su inclusión en el trabajo por las historias contemporáneas que colocan, poco a poco, su tumba como un símbolo del recinto y por su atención actual que provoca agenciamientos operativos dignos de análisis, mismos que se reflejan en la comunicación con la obra, ya que, como menciono, este lugar atrae a los visitantes de una manera particular y la historia y las leyendas detrás de su arquitectura funeraria se han implantado como un relato indiscutible al momento de hablar sobre el cementerio.

Liliana Crociati, hija de un reconocido peluquero Joseph Crociati y de María Adriana Ana Balduino, fue una mujer de *Buenos Aires* que vivió cercana a las costumbres de las élites porteñas, esto por parte de los vínculos de sus padres. Sin más, Liliana creció en este ambiente y llevaba una vida cotidiana. Ella practicaba natación, tomaba clases de baile y cursaba estudios del arte, además, disfrutaba de viajar por el mundo. A los veintiséis años, Liliana emprende un viaje a *Europa* con su esposo Janos Szaszak (apodado *Jancsi*) y con la finalidad de disfrutar las montañas y esquiar, específicamente arriba a *Austria* al complejo *Zürs am Arlberg*. Mientras descansaba con su pareja en su habitación una avalancha de nieve penetra el lugar y los entierra vivos. Después de presentarse dificultades para su rescate, el cuerpo de Liliana es sacado en estado grave y poco después se presentaría el diagnóstico de muerte cerebral e, inevitablemente, su muerte.

Sus padres recibirían la noticia y, devastados, mandarían la edificación de un monumento fúnebre en homenaje a la memoria de su hija. Wilfredo Viladrich fue el encargado de la construcción, bajo las órdenes de diseñar una tumba de estilo neogótico y una escultura de bronce de su hija con su vestido de boda, el anillo de su compromiso con Jancsi y con su perro Sabú (Fot. 89). Además, su padre también manda construir una placa con un poema en italiano a manera de lamentación por su hija.



Fotografía 89. Plano General de monumento fúnebre a Liliana Crociati. Al centro se encuentra la escultura de la mujer y de su perro. Y debajo de las esculturas una placa con un poema en italiano. Fotografía del autor 2023.

Ahora bien, hasta este punto se relataron los datos fehacientes que dieron origen al monumento fúnebre. Y, a continuación, se narran las historias que prosiguieron a su construcción y la muerte de Liliana. El motivo de esto es mostrar la importancia comunicativa

con la cual cuenta el objeto y que logra fabricar mensajes para recibirse por sus visitantes. Más allá de la veracidad de las historias, la intención se centra remarcar el intercambio de datos que nacieron alrededor del objeto fúnebre, mismos que no se separan y se insertan, cada vez más en su tumba y en el cementerio.

Después de la muerte de Liliana, se dice que su padre mandó construir un jardín sencillo sin adornos florales a los pies de su escultura, esto porque a Liliana no le gustaba llevar flores al cementerio, y también está la versión de que su madre fue la responsable de esto, ya que a ella si le gustaban estas plantas. Otra narración que rodea a su tumba es la de su perro Sabú, el rumor menciona que, al morir Liliana, su mascota fue la primera en percibirlo y casi al mismo tiempo está moriría. De Igual manera, otro mito es que en la cripta del monumento su padre mando a colocar los muebles de su hija de manera idéntica a su habitación. Asimismo, una anécdota, con tintes mercantiles y recreativos, menciona que al salir de la *Recoleta* el visitante tiene que hacer una última parada en la tumba de Crociati y acariciar la nariz de Sabú, esto con dos fines; el primero positivo, para creer en que se va a regresar a la ciudad; y el segundo negativo, ya que, si no se realiza, los fantasmas del cementerio perseguirán al visitante.

Estas historias detonan la mente de las personas que mediante su percepción visual se conectan en primera instancia con la tumba y posteriormente se contagia su ímpetu con sus congéneres a un grado de fanatismo que se replica sin pensar, es decir, a *Donde vayas haz lo que veas*. Tal como señala Bordoni (2018: 128) “La imitación es desde el comienzo, una habilidad que cumple funciones sociales fundamentales, ya sea porque lleva al origen de la comprensión de las otras mentes a partir de las experiencias *como yo*”. Y para un tema tan complejo con lo es la muerte, las personas imitan las acciones sobre un objeto, que indirectamente se llena de datos, con la finalidad de sentir lo mismo que los demás y para

llegar al conocimiento que los otros poseen o, en otras palabras, la agencia, el uso del espacio y su comunicación.

Aunque vallamos por partes, la construcción es un monumento arquitectónico y escultórico del tipo mausoleo, ya que se erige bajo la intención de honrar a Crociati, se edificó en varios niveles y posee con un sistema para su ventilación; cuenta con elementos estructurales de formas antropomorfas y zoomorfas (la escultura del difunto y su perro); y piezas complementarias, tanto en el exterior como el interior, puesto se han instalado placas inscritas y pinturas. Además, la edificación puede considerarse; como *Capilla Funeraria*, porque existe un espacio interior y subterráneo para la movilidad de las personas, específicamente esto es una entrada con escaleras que bajan hacia la cripta; y como objeto que se clasifica en cuatro elementos verticales que se dividen en dos secciones (Fot. 90, sección roja y azul), es decir, por un lado, un cipo funerario donde se encuentra la placa de su poema y que en su parte superior cuenta con el polémico jardín y que sostiene a la escultura de Liliana y Sabú (azul), y por otro, un chapitel con cuatro arcos ojivales y sus respectivos ventanales (rojo)²¹⁵.

²¹⁵ Permítanme explicar este punto, consideró este segmento como tal, ya que la construcción inicia sobre un terreno inferior (la cripta) y este elemento se levanta como torre con el fin de rematar los aposentos de los muertos, puesto que el espacio de su interior existe únicamente como lugar de contemplación y no de desplazamiento físico. Y esto, anudado a la memoria que buscaban replicar mediante el estilo neogótico desemboca en el mensaje de llegar o *alcanzar* el cielo como una metáfora más de la muerte biológica y el destino final del espíritu con el que intentaban recordar a Liliana.

Sección vertical en rojo:

- Chapitel
- Arcos ojivales y ventanales.
- Sistema de ventilación.
- Entrada a la cripta.

Sección vertical en azul:

- Cipo y placa con poema.
- Jardín.
- Escultura de Liliana y Sabú.



Fotografía 90. Gran Plano General del monumento fúnebre a Liliana Crociati. En la foto se observan la tumba ubicada en una intersección entre calles. Precisamente, una que conduce a la salida y otra que lleva a un pasillo donde se encuentran más monumentos. Además, se observa a la tumba y su composición dividida en dos segmentos verticales (rojo y azul). Fotografía y edición del autor 2023.

Ahora bien, el uso de su espacio muestra al objeto como sitio de alta importancia para el cementerio, ya que conecta activamente con los visitantes desde todas las direcciones. De hecho, desde la asignación del terreno para su construcción su *espacio concebido* fue privilegiado, puesto que se encuentra en una calle ancha que termina en la salida del recinto y esta es el final del recorrido que comúnmente realiza la gente. Su construcción se encuentra en una esquina entre dicha calle *final* (Fot. 90) y otra que lleva a más monumentos (Fot. 91), y en ese sentido, lo *planeado* ayuda a lo *usado*.



Figura 91. Gran Plano General de la tumba a Liliana Crociati y de la calle que da a su intersección (la fotografía 92 lo muestra de más a detalle). Al centro de la imagen se ve una pareja acercándose hacia la entrada de la cripta del monumento. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 92. Plano General del monumento a Liliana Crociati. Aquí se ve el costado de la tumba que da acceso a la cripta. También se observa a un grupo de personas prestando atención, detenidamente, al objeto. Mismos que están en la calle que dirige a la salida del lugar. Fotografía del autor 2023.

En otras palabras, la ventaja que goza lo *concebido* hace que su *espacio percibido* sea dinámico y efectivo, puesto que su posición original provoca la atracción de la mirada expectante del transeúnte y este requiere, para sí mismo, su interacción con la obra. Su empleo se manifiesta, primeramente, en la atención que recibe la cara que ofrece el objeto sobre la calle *final* (Fot. 92) y que avanza con la curiosidad sobre el costado posterior para que el ojo alcance a penetrar la cripta (Fot. 91). Pasos evidentes, tal como cuando lo

correctamente *planeado*, se le agrega lo más activamente *usado*, concluye en algo trascendente o *importante*.

Por ende, su *espacio vivido* o lo importante, posiciona al objeto fúnebre como un imperdible en la visita al recinto, visto en la cantidad de interacción humana que ofrece el mausoleo y que dejó el registro del lugar. Pero no solo se engancha como capricho en la mente curiosa del observador, el monumento encaja los datos necesarios en el cerebro para que su agencia active una retroalimentación que va más allá de las paredes que encierran el lugar y más allá del tiempo que duró el recorrido, puesto que se depositan ofrendas que hablan de una intención previamente planeada y de recursos que no existen en el cementerio. De igual manera, y también asistido por las leyendas resguardadas en su tumba, el objeto comienza activamente la emisión de mensajes, estos pasan a ser recibidos pasivamente por el visitante y todo termina en un desenlace comunicativo en forma de señales de uso y ofrendas, tales como; deterioro de la tumba (Fot. 93), toma de fotografías (Fot. 94), flores (Fot. 95), monedas (Fot. 96), billetes (Fot. 97) y croquetas (Fot. 98), solo por mencionar las registradas en la investigación.

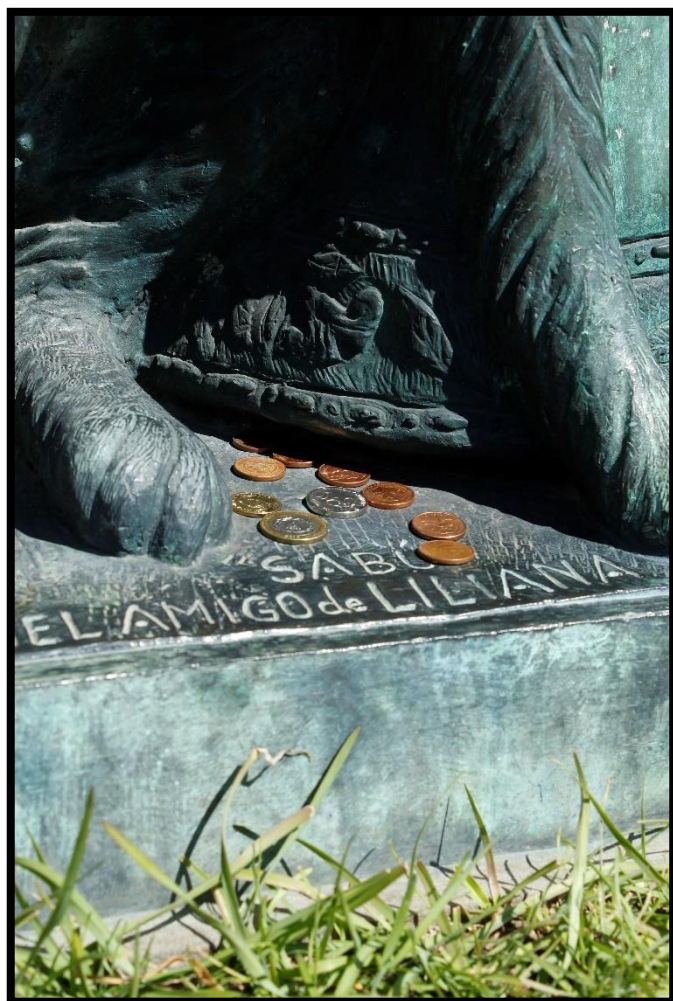


Fotografía 93. Plano a Detalle del mausoleo a Crociati. En la foto se ve a un grupo de niños con la intención de tocar la nariz de Sabú. La escultura del perro presenta una coloración distinta en el hocico por la secreción sebácea de los dedos que, contantemente aproximan las personas a la figura. Hecho que señala el arraigo en la población referente al mensaje de retorno al cementerio. Fotografía del autor 2023.

Fotografía 94. Gran Plano General de la tumba de Liliana y de la calle que, en dirección desde donde se tomó el cuadro, adentra al camínate a la necrópolis. La foto registra las personas caminando a lado de su mausoleo y a algunas más que se detienen para fotografiar y observar el monumento. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 95. Plano General de la escultura a Liliana Crociati y de su mascota Sabú. En el brazo izquierdo de la figura se ha colocado un ramo floral, una constante que presentaba el monumento; no obstante, la cantidad de plantas no se equipara con la tumba de Eva Perón. De acuerdo con las leyendas, a Liliana no le gustaban las flores y fue su madre o padre quienes procuraron los adornos vegetales. Esto habla que la ofrenda, además de ser traída del exterior, fue emitida por un visitante que desconocía la historia, pero que por la agencia del objeto vio la necesidad de llevar un regalo. Fotografía del autor 2023.

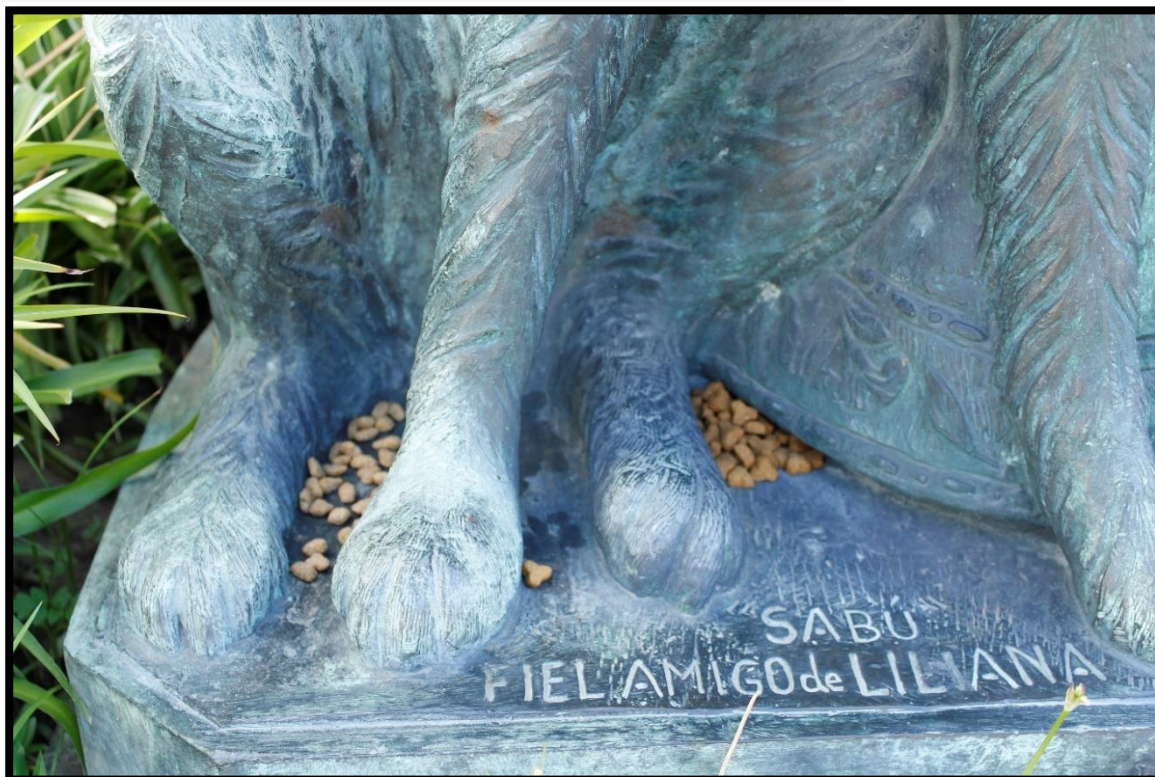


Fotografía 96. Plano a Detalle de la escultura de Sabú. En la imagen se ven monedas de diferente procedencia, es decir, de varios países. Mismas que están colocadas a las patas del can. Al igual que las flores, esto fue una actividad constante, ya que los visitantes regalaban una moneda al perro, como si se tratara de una propina por su servicio. He de decir que al final del día, éstas eran recogidas. Fotografía del autor 2023.



Fotografía 97. Plano a detalle de las patas de Sabú. La fotografía señala que, además de monedas, también de colocan billetes. Y los que muestra la imagen son billetes del país. Esto quiere decir que no solo los extranjeros curiosos hacen alusión al cuento de su regreso, también los mismos argentinos que conectaron con el mensaje y el objeto fúnebre. Fotografía del autor 2023.

Fotografía 98. Plano a Detalle de la escultura de Sabú, específicamente, las patas del perro. Como curiosidad, otro tipo de ofrenda que se le colocaba al can eran croquetas. Esto habla de lazo que genera la imagen del perro guardián con la mente de los visitantes que buscan el objeto en el exterior para después ser llevado a la escultura, tal vez por su leyenda de aprecio, o miedo, o de algún dato en particular que conecte al individuo ajeno al cadáver con alguna emoción, recuerdo o memoria de su propio pasado. Fotografía del autor 2023.



4.1.11 Casos especiales

Antes de terminar el apartado, tengo que señalar otras tumbas que no fueron previamente seleccionadas, pero que durante mi trabajo de campo resultaron ser de alta importancia para los visitantes de *El cementerio de la Recoleta*. Estos monumentos de igual manera presentaron una gran cantidad de agenciamientos operativos. Sin embargo, únicamente son señalados como agentes comunicativos que producen una gran cantidad de retroalimentación y no son analizados a profundidad, ya que esto ameritaría otra tesis de investigación. No obstante, no puedo pasar por alto el grado de comunicación con la cual se conectan estos objetos fúnebres con las personas, a su vez, señalo esto con la finalidad de acercar el estudio hacia una consideración más completa de la *semiosfera* o *hábitat mortuario* que rige en la sociedad argentina y donde se revelen cambios sobre los signos y los mensajes de la muerte en el país. Estos objetos los divido en dos campos, por un lado, los objetos que pertenecen a la *Historia Oficial* y, por otro lado, los que no pertenecen al oficialismo y que no pretendían replicar una identificación nacional en su mensaje.

Dentro del primer grupo, está el monumento al Almirante Guillermo Brown, él fue un militar irlandés naturalizado argentino que, al mando de la marina argentina, ayudó al complejo proceso revolucionario que enfrentó a los ejércitos de la España peninsular en contra de los hombres con un naciente espíritu criollo, en otras palabras, la independencia del *Río de la Plata*. Dentro de sus hazañas se encuentra la estrategia militar que efectuó en la Isla Martín García y su paso por las aguas del globo llevando el estandarte, además de los colores albicelestes, de libertad e independencia. Su monumento (Fot. 99), sin mucha complejidad en su construcción, resguarda los restos mortales Brown. Este, se ubica casi al



Fotografía 99. Plano General de la tumba del Almirante Brown. En la imagen se observa de lado izquierdo y en color verde el monumento al marino. Y de lado derecho a un grupo guiado que se detuvo para comentar el objeto. Fotografía del autor 2023.

centro del cementerio y, por su ubicación privilegiada, presenta atracción sobre el transeúnte común y contemporáneo, más que por su imagen o mensaje.

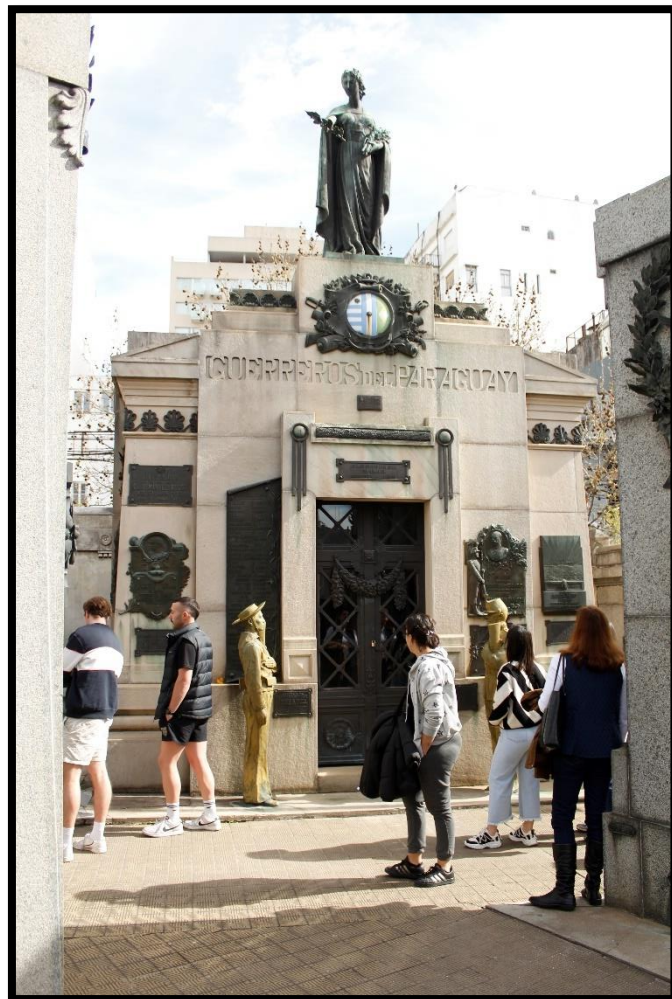
De igual manera otro objeto fúnebre que destaca por su mensaje ligado a la formación de una identidad y a la defensa criolla del territorio, es el *Panteón a los Guerreros del Paraguay*. Este monumento conmemora a los caídos en la *Guerra de la Triple Alianza*. Cabe recordar que la región del sur enfrentaba un proceso de consolidación de sus territorios y entre las naciones surgieron variadas disputas, tanto internas como externas. El monumento tiene la finalidad de traer al presente la memoria del conflicto que enfrentó a la coalición militar de Brasil, Argentina y Uruguay en contra del ejército de Paraguay, siendo este último

el derrotado y perdiendo a más de la mitad de su población. No obstante, la *Triple Alianza* también presento bajas, pero no al grado de su enemigo. El monumento fúnebre (Fot. 100) cuenta con varios elementos que enriquecen su imagen y agregan datos a la totalidad del uso de su espacio, como placas, esculturas, banderas, etc. Y que son dignos de estudio, además, el objeto, conecta activamente con los visitantes del recinto, puesto que el registro marcó una presencia cotidiana de personas a su alrededor que intercambiaban información con la obra, a manera de tomar fotografías, dejar pequeñas ofrendas y/o tocar los objetos que la conforman.

Cabe decir que gran parte de esta gente posiblemente eran de Brasil, ya que se comunicaban entre ellas usando el portugués.

Ahora bien, el otro conjunto no pertenece a la construcción de una identidad nacional, pero que al igual que la tumba de Liliana Crocita, han ganado un estatuto de importancia que significan una parte de la *semiosfera* del cementerio, es decir, son obras que logran enraizar signos para la consideración de un *hábitat mortuario* en la *Recoleta*, e incluso, uno propio para cada una de ellas.

Dicho lo anterior, inicio con un fantasma del cementerio, Rufina Cambaceres o una de las *Damas de Blanco* (Fantasmas). En el monumento fúnebre a la familia Cambaceres



Fotografía 100. Plano General del monumento fúnebre a los caídos en la Guerra del Paraguay. Al centro de la imagen está la obra mortuoria y a su alrededor un pequeño grupo de personas observándola. Fotografía del autor 2023.

descansan los restos de Rufina, una mujer de la clase alta porteña que murió el día que cumplió los diecinueve años, el 31 de marzo de 1902. La historia de su muerte es una de las más trágicas del cementerio y cuenta con varias versiones; sin embargo, el relato más conocido es el de su muerte por la catalepsia. Un día, ella regresa a las manos de Morfeo, pero su familia la creería muerta. Por lo que decidieron colocar su cuerpo en un ataúd y encerrarlo en la bóveda familiar. Tiempo después, el cuidador de la bóveda vería que el féretro de la joven estaba ladeado y procese a revisarlo y, al momento de abrirlo, ve el rostro de Rufina con una marcada expresión de terror, es decir, a Rufina la sepultaron viva y murió dentro de su ataúd.



Fotografía 101. Gran Plano General del monumento fúnebre de la familia Cambaceres. En la imagen se ve la escultura dedicada a Rufina de lado izquierdo, dicha obra parece colocar a la mujer en una posición ambigua entre la salida y la entrada, datos que ayudan a la repercusión de su mensaje como fantasma. Y también, se observa a un grupo de personas escuchando a un guía del lugar narrando la historia de la joven. Fotografía del autor, 2023.

Conmocionada la familia mandaría a construir una escultura en su honor. Actualmente, la leyenda refiere que ella es una de las *Damas de Blanco* (un fantasma) que deambulan en la noche seduciendo a los hombres cercanos al lugar. Como se lee, está es una

historia cargada de sensaciones que indudablemente conecta con los visitantes del recinto, mismos que acuden a conocer el último aposento de la joven (Fot. 101). Su escultura de estilo *Art Nouveau*, está un tanto escondida a la vista de la gente; no obstante, la fuerza de su leyenda es tal que es común encontrar ofrendas y personas visitándola.

Otra de las obras que gozan de especial atención y que no pertenece a la historia adoctrinante, es el monumento fúnebre de la familia Del Carril. En la tumba se encuentran los restos de Salvador María del Carril y Tiburcia Domínguez. Salvador fue un político cercano a las esferas de poder y de las clases altas, siendo gobernador, ministro, entre otros cargos públicos. Sin embargo, en la actualidad principalmente es recordado por su matrimonio con Tiburcia, ya que su relación entre los dos no era nada buena y con el tiempo esta se fue complicando cada vez más. En ese punto es donde nace la fama y lo extraordinario del objeto. Se dice que después de un altercado económico ellos no se hablaron nunca más y

Fotografía 102. Plano a Detalle del monumento fúnebre a la familia Del Carril. En la imagen se ve el busto de Tiburcia, supuestamente, erigido bajo sus ordenas de siempre dar la espalda a la escultura de su marido Salvador. Fotografía y edición del autor 2023.

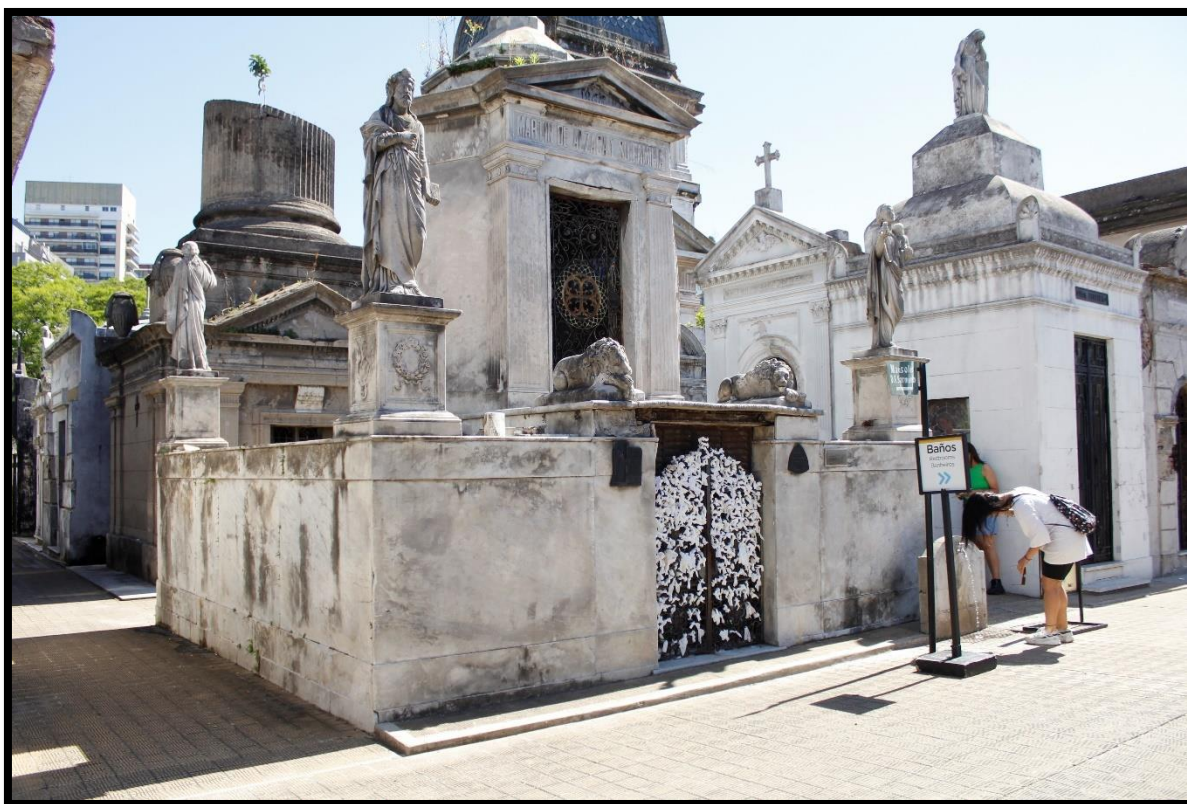


tiempo después Salvador moriría. Tiburcia quedó como la responsable de levantar el mausoleo y, según se comenta, ella mandó estipular en su testamento que se construyera un busto a su recuerdo, pero este tenía que ser posicionado de tal manera que le diera la espalda a la escultura de su marido (Fot. 102). Es decir, una historia amorosa que termina en un rencor incluso más allá de la muerte. Sin importar la veracidad del relato, esta historia es una realidad para los visitantes del cementerio que abordan el lugar con la intención de conocer a este matrimonio infeliz. Hecho que hace que todas las dimensiones del uso de su espacio sean enriquecedoras para el lugar, además de conectar con los usuarios que, tal vez por el morbo, insisten en tocar y/o dejar una ofrenda.

Al igual que el recuerdo del monumento a la familia Del Carril, el siguiente objeto fúnebre también tiene a una mujer como protagonista. Me refiero al mausoleo de Martín de Alzaga. En este panteón se encuentran los restos varias personas: Martín de Álzaga un poderoso estanciero que poseía varias extensiones de tierra y una gran riqueza; Felicitas Guerrero, una joven que termino siendo la esposa de Martín; y Bernabé un pintor primo de Felicitas. Aquí lo importante yace en lo que sucedió con la mujer. A la edad de dieciocho años los padres de Felicitas pactaron su matrimonio con Martín de Álzaga, cosa que disgustaba a la joven por la gran diferencia de edad, más de treinta años. Sin embargo, este pacto siguió y concretaron el matrimonio. Pasó el tiempo y Martín moriría dejando su fortuna a Felicitas, por ende, a sus veinticuatro años, por su riqueza y belleza, se convirtió, en una mujer muy solicitada por los pretendientes de *Buenos Aires*. Al final, se enamoró de Sáenz Valiente y juntos comenzaron un noviazgo; sin embargo, todavía existían varones que pretendían la mano de la joven. Por lo que en enero de 1872 fue abordada por Enrique Ocampo que celoso y rechazado por Felicitas, este le disparó por la espalda. Ella agonizó durante horas, hasta que finalmente perdió la vida. Una historia digna de cualquier telenovela

hoy en día. Y justo, este suceso es lo que detona la atención de las personas, puesto que Felicitas se considera como el primer feminicidio en la historia del país y su asesinato es un signo, antiguo y reciente, de la cosificación de la mujer.

Ahora bien, el desenlace de la historia lleva a que los agenciamientos operativos en la actualidad desemboquen en dos vertientes; el primero, es un llamado a las personas de los actuales movimiento feministas que buscan reivindicar el papel de la mujer, ya que, estas hacen uso del monumento fúnebre dejando pañuelos blancos en la entrada de la cripta para recordar la vida de Felicitas; y el segundo; es una consideración un tanto más alegre, puesto que, también se menciona que llegan a dejar dichos pañuelos las parejas que están a punto de casarse en busca de un matrimonio feliz y así, estas puedan evitar lo sucedido como con la joven (Fot. 103).



Fotografía 103. Plano General del panteón en donde se encuentra Felicitas Guerrero, mujer considerada como el primer feminicidio en el país. En la imagen se observa la vista frontal de la arquitectura, misma que señala de la entrada a la cripta. En los barrotes de hierro de la entrada, las personas se acercan y amarran distintos objetos de color blanco, principalmente bolsas de plástico. Fotografía y edición del autor 2023.

Conclusiones

En esta sección, analicé el trabajo comunicativo de 10 monumentos fúnebres argentinos e identifiqué una fuerte conexión entre los visitantes de las tumbas y su público local. Sin embargo, dicha conexión no se limita exclusivamente a los espectadores nacionales; también es visitado por turistas extranjeros, quienes, al igual que los locales, contribuyen a dotar de vida al recinto. La mayoría de las tumbas estudiadas generan un vínculo emocional con los visitantes quienes a menudo se sienten impulsados a intervenir en el espacio funerario mediante ofrendas u otros gestos simbólicos.

Es importante subrayar que los monumentos fúnebres argentinos que generan mayor impacto emocional son, en general, aquellos que la propia comunidad ha elegido como significativos, y no necesariamente los que fueron construidos con la intención explícita de conmemorar un hecho histórico. Los objetos que reciben mayor atención son los que evocan una memoria ligada a la vida cotidiana y que, en muchos casos, se encuentran fuera del marco político tradicional. Asimismo, es necesario reiterar que este trabajo deja abiertas múltiples vías de estudio, debido a la reducida muestra de objetos seleccionados. Además, aún falta incorporar el análisis de tumbas homónimas mexicanas, cuestión que será abordada en el siguiente capítulo.

Finalmente, debo decir que el estudio del cementerio de la Recoleta constituye, por sí solo, un campo fructífero de investigación, sin necesidad de recurrir a un análisis comparativo. La reducida cantidad de tumbas abordadas en este trabajo representa solo una pequeña fracción de la riqueza histórica, cultural y comunicativa que alberga la necrópolis. No obstante, una dedicación exhaustiva a su estudio requeriría una vida entera, motivo por

el cual esta tesis plantea diversas limitaciones temáticas y metodológicas que permiten delimitar una línea concreta de investigación.

ANÁLISIS DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES EN MÉXICO

|Cap. 5



CAPITULO 5. ANÁLISIS DE LOS MONUMENTOS FÚNEBRES EN MÉXICO

Introducción

Sin extenderme innecesariamente, en esta sección contrastaré, al igual que en el capítulo cuatro, la teoría y la metodología expuestas en el capítulo tres, aplicadas ahora sobre una segunda sección de los objetos de estudio. Es decir, su aplicación en los monumentos fúnebres mexicanos ubicados en el *Museo Panteón de San Fernando*, en la Ciudad de México.

Analizó la movilidad y la agencia de los visitantes del cementerio mediante el uso adecuado de planos visuales, lo que permite obtener una muestra precisa de la interacción comunicativa entre los actores involucrados. En este sentido, observo que los mensajes contemporáneos que los monumentos pétreos y las personas emiten y reciben presentan diferencias importantes respecto a los casos argentinos. Esto se debe, principalmente, a que en México existe una menor consideración por la agencia y el uso del espacio de los objetos de la memoria. No obstante, esta situación no se origina por falta de intención por parte del público, sino por las restricciones impuestas por normativas administrativas

5.1 El Museo Panteón de San Fernando en Ciudad de México

El *Museo Panteón de San Fernando* nace gracias a la idea de Ignacio Cortina Chávez, sindico del Colegio de San Fernando (Ceja Pérez, 2008: 35) que comunica a los religiosos del convento la noción de anexar un terreno para un cementerio. Mensaje que da frutos (en

1832) y, posteriormente, los fernandinos, construyen un camposanto privado para su comunidad. Esto, a la par de la idiosincrasia que permeaba el México Colonial e Independiente ligada fuertemente a la nobleza novohispana. Es decir, un *statu quo* religioso con poder y con riqueza en la región²¹⁶.

Por lo mismo, existía una fuerte tradición en el México del siglo XVII y XVIII de enterrarse cerca de recintos religiosos, ya que se pensaba que este lugar los acercaría a su *Dios*. Además, esta actitud denostaba jerarquía, puesto que solo los que contaban con los recursos suficientes y pertenecían a las comunidades religiosas podían pagar su inhumación al interior de los templos. Lo que convirtió a las iglesias en el lugar ideal de la nobleza para conservar su estatus y evitar el desprestigio de la élite. No obstante, con el tiempo se presentó un grave problema: “Las iglesias estaban atestadas de cadáveres que infestaban la atmosfera y dejaban sentir un terrible hedor cada mañana al abrirse los templos” (Ceja Pérez, 2008: 37), mismo caso presentó en *San Fernando*, también es menester decir que tal problema fue uno de los avatares en el país que se buscó erradicar con las ideas del Siglo de la Luces.

En México, no sin resistencia por parte de la población, se adoptaron las “nuevas indicaciones” sobre destinar un lugar más higiénico para las inhumaciones y en *San Fernando* se aceptaron las normas ilustres mediante el decreto del Ayuntamiento de la Ciudad (Ceja Pérez, 2008: 44), este potenciaría su condición para mejor y, con el paso del tiempo, lo posicionó como una necrópolis con alto valor. Tal como recupera Ceja Pérez (2008: 53)

²¹⁶ Solo por mencionar un ejemplo; el porqué de las indulgencias; tal como refiere Zárate Toscano (2005: 196) “Los nobles (...) podían acceder a este privilegio y no dudaban en apelar a el a la hora de la muerte como un recurso más para conseguir que sus culpas se expiaran y su alma entrara “en carrera de salvación”. Esto era el nexo entre las fuerzas de poder que indudablemente permeaba el sentido de la vida y modificaba las actitudes ante la muerte de la población.

Debido a su buena ubicación, así como la limpieza y el orden con el que los religiosos fernandinos lo mantenían, el panteón de San Fernando se convirtió poco a poco en un referente dentro de la ciudad de México; era un sitio donde la gente buscaba sepultar a sus seres queridos por ser un lugar que estaba de acuerdo con las normas higiénicas de la época, así como ser un excelente ejemplo del “sistema de nichos” que era el predominante en aquellos tiempos.

Aquí, empieza el momento de esplendor del cementerio, ya que por algunos factores como su costo o una epidemia de colera (solo por mencionar algunos casos), el recinto escalaba hasta la cima de la clasificación referente a los sitios de entierro. El cementerio era un lugar elegante, prestigioso y comunicaba el pensamiento sobre la perpetuidad más allá de la muerte que, correctamente Ana Testa significa como “morir como ciudadano de primera” (Ana Testa en Gutiérrez Viñuales, 2014:75). En otras palabras, continuar con la categoría obtenida en vida, en la muerte.

No obstante, todo cambió con las *Leyes de Reforma*²¹⁷. Dentro de estas normas se despojaba del clero la administración de los sitios destinados a las inhumaciones. Un cambio abrupto para los encargados de *San Fernando*. Ceja Pérez (2005: 67) enfatiza que: “esta ley no solo afectaba a los frailes, sino al panteón en sí, pues igualmente indicaba que “en ningún cementerio se permitirá la inhumación de cadáveres en nichos, sino que se hará precisamente en el suelo y fosas...” [muy cercano al pensamiento de la Ilustración]. Colocando un revés al uso de los nichos, mismos que gozaban de gran fama en *San Fernando*.

²¹⁷ Nombre oficial que se le da a un conjunto de leyes que pretendían delimitar los espacios de alcance del Estado con la Iglesia porque esta había adquirido tal poder que influía en la toma de decisiones políticas del país.

A mediados del siglo XIX, el cementerio de los fernandinos, ya como cementerio civil, fue acrecentando su estatus de valor y se fueron sumando cadáveres de personajes de la política y sociedad mexicana, como Miguel Lerdo de Tejada, Francisco Gonzales Bocanegra, Melchor Ocampo, Ignacio Zaragoza, entre otros. Además, por los personajes de su interior (nobles, ministros de Estado, artistas, héroes de guerra e incluso presidentes de la nación) indirectamente se ganó el mote de *Panteón de Hombres Ilustres*. Sin embargo, los restos humanos se iban acumulando en los nichos, lo que fue un problema de salud y más adelante (1871) por orden del *Ministro de Gobernación* (Ceja Pérez, 2005) se oficializa su clausura²¹⁸. También hay que señalar a la dinámica de la ciudad un como factor que influyó fuertemente a su cierre, debido a que el progreso hacia nuevos recintos como el *Panteón Civil de Dolores*²¹⁹ generó un cambio en su consideración.

A partir de esta fecha (1871) el cementerio inicia un periodo lento de profunda agonía y para finales del siglo XIX se encontraba en una condición deteriorada, descuidada y la geografía no ayudaba a su conservación. Había problemas constantes y los familiares de los finados veían la necesidad de sacar a sus allegados del panteón, aunque el lugar fuera reparado con prontitud cada que presentaba un desperfecto. De tal modo que parecía que el lugar se resistía a desaparecer, no obstante; “El Panteón de San Fernando tenía la espada de Damocles sobre su cabeza” (Ceja Pérez, 2005: 89).

En el siglo XX el cementerio deambula entre la vida la muerte, es decir, el lugar había perdido su condición honrosa para los difuntos y pocos eventos, como los aniversarios

²¹⁸ Solo una vez más abrió sus puertas para un residente nuevo, la inhumación del cuerpo de Benito Juárez.

²¹⁹ En la búsqueda de cambiar para mejor a la ciudad, las autoridades civiles buscaron un terreno alejado de los núcleos urbanos para las futuras inhumaciones. Y a finales del siglo XIX al sur de la ciudad (en lo que ahora es el *Bosque de Chapultepec*) el Estado adquirió un terreno con el fin de convertirlo en el cementerio principal de los locales y con la intención de erigir la *Rotonda de los Hombres Ilustres*.

luctuosos de Juárez, lo mantenían a flote. Cabe destacar hechos que ayudaron al proceso de mantener vivo el lugar y, como si se tratase de una persona en estado de coma solo estaba esperando despertar. Tales como “una iniciativa gubernamental para declarar al Panteón de San Fernando como Monumento Histórico [en 1935]” (Ceja Pérez, 2005: 136), o “un evento internacional de primer nivel, que se realizaría en la ciudad de México en octubre de 1968. Hablamos de los XIX Juegos Olímpicos” (Ceja Pérez, 2005: 145). Pero a pesar de todo esto, el cementerio no conseguía salir del limbo.

Al final del siglo XX, *San Fernando* siguió con un patrón de movimiento entre el olvido y las restauraciones, mismas que comunicaban un cuento de nunca acabar. En ese sentido, para los 70's (1970) la gente lo nombraba *museo*, pero nadie se acercaba. Probablemente por sentido común al encontrar en el lugar fauna feral²²⁰ y a las personas que Luis Buñuel llamó *Los Olvidados*²²¹. Ceja Pérez (2005: 154) enuncia que “todo se llenó de basura; los perros, gatos, palomas y ratas invadieron cada vez con mayor notoriedad cada rincón y las prostitutas y vagabundos volvieron a tomar control de la zona entera”.

En los últimos años del siglo XX y pesar de todos sus problemas, la sociedad continuaba con un pensamiento sobre no desconocer el recinto, pero tampoco cuidarlo. Empero eran contados los individuos que se preocuparon más profusamente por el cementerio y buscaban una renovación completa. Dentro de estos hay que señalar a Héctor

²²⁰ Con fauna feral me refiero a aquellos animales domésticos que han escapado o han sido liberados en la naturaleza y han adaptado una actitud salvaje. Los vecinos de San Fernando contaban con mascotas que fueron abandonando y dejando a la intemperie, estos animales encontraban en el panteón un sitio de resguardo y con el tiempo fueron adoptando comportamientos agresivos.

²²¹ *Los Olvidados* es una película mexicana de 1950 del director de origen español, nacionalizado mexicano, Luis Buñuel. En ella relata la vida y relaciones sociales de los jóvenes que vivían en la pobreza extrema en las periferias de la ciudad. En San Fernando, junto a la fauna feral, se resguardaban los vagabundos y las prostitutas de la zona.

Henrique Ceja Pérez²²² o Arturo Ocampo²²³, y con estos intentos, se inició un proceso de conservación y desarrollo museístico en los siguientes años (2000). Y “El 21 de diciembre del 2005 (...). El Panteón de San Fernando comenzaba la restauración más grande e importante de su centenaria vida” (Ceja Pérez: 2005:171). Desde entonces hasta la fecha, el lugar recibió doble declaratoria patrimonial: *Museo de Sitio y Patrimonio Mundial de la Humanidad*. Actualmente (2024) el lugar sigue esforzándose para salir del olvido que logró cimentarse en la mente de la población e intenta recuperar su estatus cultural, ya que se llevan a cabo conferencias, talleres y diferentes actividades culturales para acercar a nuevos públicos. Pero parece ser una tarea difícil que ni los actuales administradores logran entender, más adelante en las conclusiones de este capítulo abundo en este punto (pág. 338-363).

5.1.1 Miguel Miramón

El primer monumento mexicano por analizar es el de Miguel Gregorio de la Luz Atenógenes Miramón y Tarelo o, solamente Miguel Miramón. Personaje que es principalmente recordado por sus acciones militares y por ser uno de los principales líderes de los *Conservadores*²²⁴.

Miguel Miramón nace en la Ciudad de México, el 29 de septiembre de 1831, hijo del militar Bernandino de Miramón. Cercano a la doctrina de su padre, Miguel ingresa al *Colegio Militar* y a los pocos meses participó en la *Batalla de Chapultepec*²²⁵. En este conflicto y a

²²² Personaje contemporáneo que dedica gran parte de su vida a la gestión del lugar y la divulgación de sus conocimientos. Mismos que fueron de gran utilidad para este trabajo de investigación.

²²³ Profesionista que de manera privada invirtió recursos propios para las remodelaciones de varios de los monumentos del *Museo Panteón de San Fernando*.

²²⁴ Los *conservadores* era una de dos facciones políticas, posterior a la independencia de México. Ellos defendían la monarquía, un gobierno centralista y autoritario, en el que la Iglesia Católica y los privilegios de la aristocracia jugaran un papel preponderante. Estaban en contra de los *liberales*, ya que consideraban que amenazaban el orden tradicional y la unidad de la nación.

²²⁵ La *Batalla de Chapultepec*, también nombrada *Defensa de Chapultepec*, fue un enfrentamiento durante la guerra mexico-estadounidense (1846-1848) en el cerro de Chapultepec. Aunque la batalla terminó en derrota

muy corta edad fue hecho prisionero de guerra, hasta la culminación del evento con el *Tratado de Guadalupe Hidalgo*²²⁶. Con tal antecedente en su psique, Miramón continua en las filas del ejército y se destaca en el enfrentamiento en campo. Por su alta disciplina fue escalando en los nombramientos de la milicia y gana los puestos de Teniente de Artillería, Teniente Coronel y llega hasta General de División. Ya como figura en el ejército mexicano y por el descontento que le generaron las ideas *liberales*²²⁷, el *Joven Macabeo*²²⁸ se vincula con personas más cercadas a su pensamiento, es decir, los *Conservadores* que se mantenían leales a la Iglesia y luchaban por mantener su poder. Hay que señalar que, en este tiempo, el país vivía una constante situación de inestabilidad y con gente afligida por la crisis económica. Ya en el bando de los defensores de la Iglesia, luchaba en contra de los *Liberales* mostrando una gran capacidad de mando, sitiándolos en diferentes ocasiones y consagrándose como *Caudillo de los Conservadores*. Al momento, el país seguía inestable y surgieron dos gobiernos: el liberal y el conservador y, por ende, el estallido de una guerra civil, la *Guerra de Reforma*²²⁹. El *Joven Macabeo* llegó a ser nombrado presidente interino en este periodo. Al final los conservadores serían derrotados, él renunciaría a la presidencia y abandonaría el país con destino a la Habana, Cuba.

para el bando mexicano, el sacrificio de los cadetes del Colegio Militar se convirtió en un símbolo de patriotismo y valor en México.

²²⁶ El *Tratado de Guadalupe Hidalgo* fue el acuerdo que puso fin a la Guerra México-Estados Unidos. Este tuvo severas consecuencias para el país mexicano, ya que estableció la paz y las líneas fronterizas donde México perdió más de la mitad de su territorio.

²²⁷ Los *liberales* era la otra facción posterior a la independencia mexicana que buscaba una república federal, un Estado laico, y buscaban varias reformas sociales.

²²⁸ Mote que obtuvo Miguel Miramón porque recordaba al héroe bíblico Judas, que en defensa de su religión combatía con la ferocidad y destreza de un león.

²²⁹ La Guerra de Reforma fue un conflicto armado en México que enfrentó a las dos facciones anteriormente señaladas (Liberales y Conservadores). Aquí se marcó una etapa crucial en la historia puesto que, esta no solo tuvo un impacto en la configuración de política del país, sino que también sentó las bases para de un Estado laico, la separación de la Iglesia y el Estado, y el establecimiento de un gobierno republicano.

Aunque esto no sería el fin para *El Caudillo de los Conservadores*, ya que después de la *Segunda Intervención Francesa*²³⁰, los *Conservadores* consiguen imponer a Maximiliano de Habsburgo como emperador en México. Y Miramón regresaría al país para ponerse a su servicio; no obstante, el nuevo regente lo enviaría a una misión insignificante a Berlín con la intención de alejarlo del ejército (Herrera Moreno, 2019). El Joven Macabeo regresa (1866) y encuentra un panorama desolador para su bando, Maximiliano pensaba en abdicar y el ejército conservador iba perdiendo la batalla contra los *Liberales*. Por lo que Miramón retoma el mando del ejército y logra mantener las líneas, pese a su valerosa posición es apresado y condenado a muerte junto a Maximiliano y Tomas Mejía. Estos son trasladados al *Cerro de las Campanas* en Querétaro (1867) y fusilados poniendo fin a la Guerra. Miramón, “había sufrido una muerte incluso heroica, al ser sacrificado defendiendo sus ideales conservadores” (Ceja Pérez, 2005: 82). Posteriormente su cadáver es transportado a *San Fernando* y

²³⁰ La *Segunda Intervención Francesa en México* fue un conflicto armado en el que Francia intervino en México bajo el pretexto de cobrar las deudas impagas por el gobierno mexicano, pero con el verdadero objetivo de establecer un imperio monárquico en el país, bajo el control de Maximiliano de Habsburgo, un archiduque austriaco.

depositado en una urna momentánea hasta la construcción de su monumento (Fot. 103), su funeral se realizaría en ese año (28/09/1887), casi tres meses después en un evento privado.

Pero aquí no termina su historia, después de la muerte de Juárez (principal figura de los *Liberales*) y que se edificara su monumento en *San Fernando*, la esposa de Miramón, en un arranque de furia (Ceja Pérez: 2005), exhuma el cadáver de su esposo, ya que consideraba que su marido no debía compartir el mismo terreno que Benito Juárez y traslada su cuerpo a la capilla del *Sagrado Corazón de Jesús* en la Catedral de Puebla, lugar donde, finalmente, descansarían los restos de Miramón.



Fotografía 103. Plano General del monumento fúnebre a Miguel Miramón. La fotografía, hecha con iPhone 11 por las limitantes de la administración, enmarca la ubicación de la tumba sobre el centro del Patio Chico del cementerio. Fotografía del autor, 2024.

El objeto mortuario que actualmente está dedicada únicamente a la memoria de Miramón en *San Fernando*, puesto que restos no están en el objeto, es un monumento arquitectónico que se levanta sobre el sepulcro. Hecho de cantera rosa, es una tumba horizontal de gran altura con una forma piramidal en la parte superior y con cuatro *antefijas*²³¹, es decir, adornos de similitud vegetal y redondeados en cada esquina, además contaba con una cruz que remataba el centro de la tumba (Herrera Moreno, 2019: 129). En la parte superior se ubican relieves con la forma de relojes de arena alados, en referencia al *Tempus fugit*²³², además, en la actualidad únicamente cuenta con una placa de mármol que enmarca el nombre del difunto (GENERAL MIGUEL MIRAMON) y el objeto está rodeado de una reja de hierro colado. Es preciso señalar como advierte Ethel (2019) sobre la tumba, y sobre toda la condición del panteón, su paupérrimo estado de conservación.

Ahora bien, desde el aporte significativo del presente y los públicos del lugar que busca la investigación, esto resulta de la siguiente manera: su *espacio concebido* muestra al objeto en su posición inicial de emplazamiento respetando el origen de su construcción. La tumba está al centro del *Patio Chico* rodeada de un gran espacio de tierra con solamente una calle para transitar pegada a los nichos (Fot. 104), esto dota desde un inicio un uso específico de admiración al ser el único monumento fúnebre de este terreno, ya que si bien, hay nichos de alto valor histórico por su memoria en este patio, como lo es la imagen de Isadora Duncan²³³, la tumba de Miramón es el único objeto fúnebre volumétrico en este patio.

²³¹ Término proveniente de la arquitectura, una *antefija* es un adorno vertical en el borde de los tejados, especialmente para tapar las juntas. En el caso de la tumba de Miramón se ubican en las esquinas de sus cuatro lados superiores.

²³² Expresión latina que refiere a que el tiempo vuela o huye rápidamente. Es una reflexión sobre la fugacidad del tiempo, sugiriendo que este avanza sin detenerse, sin importar las circunstancias, y que es algo que no podemos detener ni controlar.

²³³ Isadora Duncan fue una bailarina y coreógrafa estadounidense considerada la creadora de la danza contemporánea. En el *Museo Panteón de San Fernando* cuenta con un nicho que simula recordar sus restos en este lugar.



Fotografía 104. Gran Plano General del monumento fúnebre a Miguel Miramón en el *Patio Chico*. En la fotografía se enmarca el espacio donde fue colocada la tumba de Miramón, como se ve, se ubica al centro del terreno y al fondo se observa uno de los muros con nichos por donde se puede transitar. Cabe señalar el contraste entre lo vacío del interior y lo repleto del exterior. Fotografía del autor, 2024.

Lo anterior, influye fuertemente en su *espacio percibido* o, en otras palabras, en su apropiación, puesto que el diseño actual del *Museo Panteón* limita la cercanía del usuario con el monumento por la constitución de sus calles y, por ende, reprime las actitudes humanas. Lo que produce en consecuencia un uso restringido del objeto y de la libre consideración del lugar y, además, de una interacción estética normada bajo ideas restrictivas. En este punto se presenta la primera controversia, ya que la limitante que presenta la organización del museo se muestra como un canal que en vez de acercar (objetivo directo del cementerio) aleja a las personas (Fot. 105). No obstante, pesa a la posición de todos los

actores involucrados, los remitentes actuales del mensaje del *Joven Macabeo* pretenden interactuar con la obra y esto hace que su *espacio vivido* cobre importancia de parte de los pocos espectadores que se resisten a las imposiciones. Esto de dos formas; de manera individual, se detienen a observar, aunque brevemente, la imagen contemporánea de General Miramón (Fot. 105 y 106); y de forma grupal, que son los pocos momentos de cercanía que se permite en *San Fernando*, una explicación más cercana a la tumba (Fot. 107). Y sin importar, la forma con la cual el público intenta ser parte de la obra, la presencia de ofrendas es nula y la tumba está descuidada (Fot. 108).



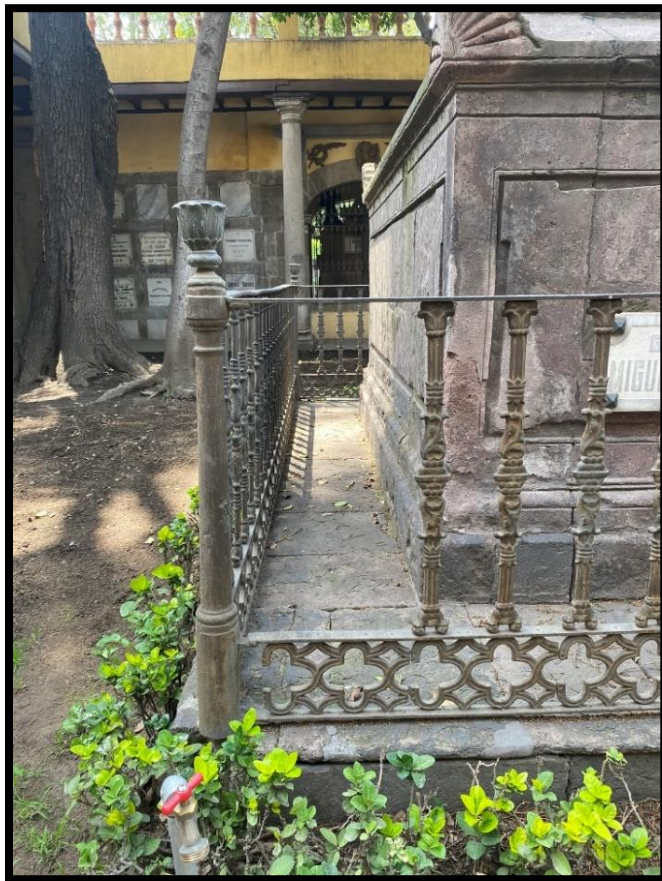
Fotografía 105. Plano General del *Patio Chico* donde se encuentra el monumento fúnebre a Miramón. En la fotografía se observa el hueco que se genera entre la tumba y su público, ya que la imagen muestra a un visitante leyendo la ficha de la tumba alejado de la misma. Además, cercana a la ficha, se muestra la representación gráfica de Miramón. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 106. Plano General del *Patio Chico* donde está la tumba de Miramón. En la imagen se muestra a un visitante leyendo la información del monumento con su celular en la mano. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 107. Plano General de la tumba de Miramón. En la imagen se ve a un grupo de personas rodeando el monumento, mismos que pertenecen una visita guiada. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 108. Plano a Detalle del monumento a Miramón. Aquí se muestra el estado en el cual se encuentra la tumba, limpia pero bastante deteriorada. La limpieza es un constante diaria en todas las tumbas, otro factor que influye en la nula presencia de ofrendas. Fotografía del autor, 2024.

5.1.2 Benito Juárez García

El segundo monumento fúnebre mexicano por analizar es el de Benito Pablo Juárez García. Sin duda el mausoleo más importante que se encuentra en el cementerio por lo que representa para *San Fernando* y para la historia del país. Benito Juárez es recordado por ser un personaje de trascendencia fundamental en la consolidación del estado mexicano y precursor de las bases que cimentaron un sentimiento de defensa y orgullo nacionalista en el territorio. En la actualidad, es un héroe mexicano donde su mensaje es un culto que sostiene a los imaginarios políticos de México y, a su vez, este se ha sido replicando por toda América e, incluso, en el Viejo Continente. Al menos, desde el oficialismo.

Benito Juárez nace el 21 de marzo de 1806 en Oaxaca en una población enclavada en la cadena montañosa conocida en la actualidad como *Sierra Juárez*. De padres agricultores e indígenas zapotecos, queda huérfano a la edad de tres años y sus abuelos toman custodia de él y sus hermanos, pero al poco tiempo, su familia crece, estos fallecen y Benito queda al cuidado de su tío Bernandino. Hecho de importancia, ya que Juárez solamente conocía la lengua indígena y su tío es el que le enseñase el español, además, en esta época se percató de su realidad como ovejero y formula la idea de proseguir hacia la capital para progresar. Benito emprende el viaje y en Oaxaca, después de sortear problemas como el alojamiento, termina en la enseñanza del franciscano Antonio Salanueva, sacerdote que lo inicia en la escuela y allí, es donde Juárez continúa con su aprendizaje; no obstante, por su condición indígena y de “persona sin recursos”, veía un trato diferente hacia su persona. Hay que señalar que, como en gran parte del lugar, esta situación era cotidiana, tal vez aquí nace su resentimiento hacia el clero. Tiempo después, ingresa al *Seminario de la Santa Cruz* donde aprende latín, filosofía y teología; sin embargo, su postura no se inclinaba hacia el sacerdocio, por lo que

opta por la carrera de derecho en *el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca*. Senda que marca los inicios de su vida política.

En ese momento, participa activamente en la administración pública; fue regidor del *Ayuntamiento de Oaxaca*; diputado en el Congreso estatal; vivió un tiempo de su profesión defendiendo a las comunidades indígenas de los abusos de la Iglesia; diputado federal, donde apoyo una ley para hipotecar bienes del Clero; hasta regresar a su estado natal y ser nombrado gobernador, aquí saneó la hacienda pública, abrió caminos, impulso la construcción de escuelas, entre otras cosas. No obstante, por su trato con Antonio López de Santa Anna, Juárez es desterrado con rumbo final a Nueva Orleans.

Al mismo tiempo, en el país sobrelleva una contienda entre *Liberales* y *Conservadores*. Benito logra regresar al país y cercano a las ideas que favorecían el federalismo y que limitaban el poder eclesiástico, encuentra afinidad en el grupo de Juan Álvarez e Ignacio Comonfort (*Liberales*) y una vez derrocado el conservadurismo del dictador Santa Anna, Juárez queda a cargo del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública lugar donde promulga la *Ley Juárez*²³⁴ la primera de una serie que polarizaran al país. No obstante, el gobierno regente se debilitaba cada vez más y la enemistad del bando opositor (*Conservadores*) iba en aumento, además, de los conflictos con gobiernos del exterior.

Durante estos conflictos, Juárez terminó siendo presidente y tuvo que responder a la situación del país. Naturalmente, tomó decisiones orientadas al control del gobierno, pero la determinación de suspender el pago de la deuda externa a Francia cambiaría radicalmente la

²³⁴ Una de las leyes de contemplan las *Leyes de Reforma*, La *Ley Juárez* tuvo como principal objetivo limitar los privilegios de la Iglesia Católica y de la milicia en el ámbito judicial. Específicamente, la ley establecía que tanto los miembros del clero como los militares ya no tendrían fuero especial ni tribunales separados en los que se resolviera su justicia.

historia del territorio. Según el relato oficialista, el presidente Juárez se consagra como héroe nacional mediante la siguiente sucesión de eventos:

Todo comienza con las *Leyes de Reforma*, ya que estas normas buscaban romper con las tradiciones heredadas de los gobiernos monárquicos. Su promulgación, y el rechazo que generaron entre los conservadores, desembocaron en la *Guerra de Reforma*, un conflicto que polarizó aún más al país entre los bandos *Conservador* y *Liberal*.

Luego del triunfo liberal y de un breve periodo de calma, México enfrentó un nuevo conflicto, la Segunda Intervención Francesa (8 de diciembre de 1861 - 21 de junio de 1867). Este hecho histórico evidenció el interés de Francia por controlar el territorio mexicano, aprovechando las luchas internas del país.

Como consecuencia, se libra la *Batalla Puebla*²³⁵, en la que el ejército mexicano derrota a las fuerzas francesas. Posteriormente, Juárez implementa la llamada *República Itinerante*²³⁶, desplazándose constantemente entre diversos estados de la república con el fin de no perder la soberanía nacional y afianzar el sentimiento de nacionalismo entre los ciudadanos. Mientras tanto, el enemigo reorganiza sus fuerzas bajo la figura de Maximiliano de Habsburgo, dando origen al *Segundo Imperio Mexicano*²³⁷.

No obstante, los civiles respondieron al llamado de Juárez y defendieron la patria, logrando enfrentar al ejército invasor mediante una guerra de guerrillas. Francia terminó por

²³⁵ La *Batalla de Puebla* fue un enfrentamiento militar durante la *Segunda Intervención Francesa en México*, tuvo lugar el 5 de mayo de 1862 cerca de la ciudad de Puebla. Con una victoria importante para el ejército mexicano frente a las fuerzas invasoras francesas. Hoy es día, esta batalla es un símbolo de la resistencia mexicana contra la intervención extranjera donde se levanta como héroe Ignacio Zaragoza.

²³⁶ La *República Itinerante* de Juárez fue el nombre con el que se conoce al gobierno republicano de Benito Juárez durante los años más difíciles de la *Segunda Intervención Francesa en México*. Durante esta etapa, el gobierno se vio obligado a desplazarse de un lugar a otro dentro del territorio mexicano.

²³⁷ Después del autoproclamado imperio de Agustín de Iturbide, el *Segundo Imperio Mexicano* fue un régimen monárquico donde Maximiliano de Habsburgo, un archiduque austriaco, que fue impuesto como emperador por las fuerzas conservadoras mexicanas y las tropas francesas.

retirar su apoyo, dejando desamparado al bando conservador. Finalmente, todo concluye con la derrota del Segundo Imperio: el ejército de Juárez vence a los conservadores y se ordena el fusilamiento de Maximiliano, Miguel Miramón y Tomás Mejía.



Fotografía 109. Plano General del espacio mortuario a Benito Juárez, el objeto está conformado por dos monumentos fúnebres el templete exterior y la tumba interior. En la imagen se observa principalmente la constitución del externo. Fotografía del autor, 2024.

Después del triunfo, Juárez regresa a la capital, donde pronuncia su célebre manifiesto: “Entre los individuos, como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz”. Al final, cumple su mandato centrándose en reactivar la economía, reorganizar el ejército y fomentar el desarrollo de la educación. No obstante, fue reelecto en varias

ocasiones, lo cual fue generando recelo entre sus allegados, quienes con el paso del tiempo comenzaron a cambiar su percepción sobre él de manera negativa.

En los últimos años de su existencia, se convirtió en una figura incómoda, y su vida concluye con su fallecimiento por una angina de pecho el 18 de julio de 1872, seguido de varios funerales.

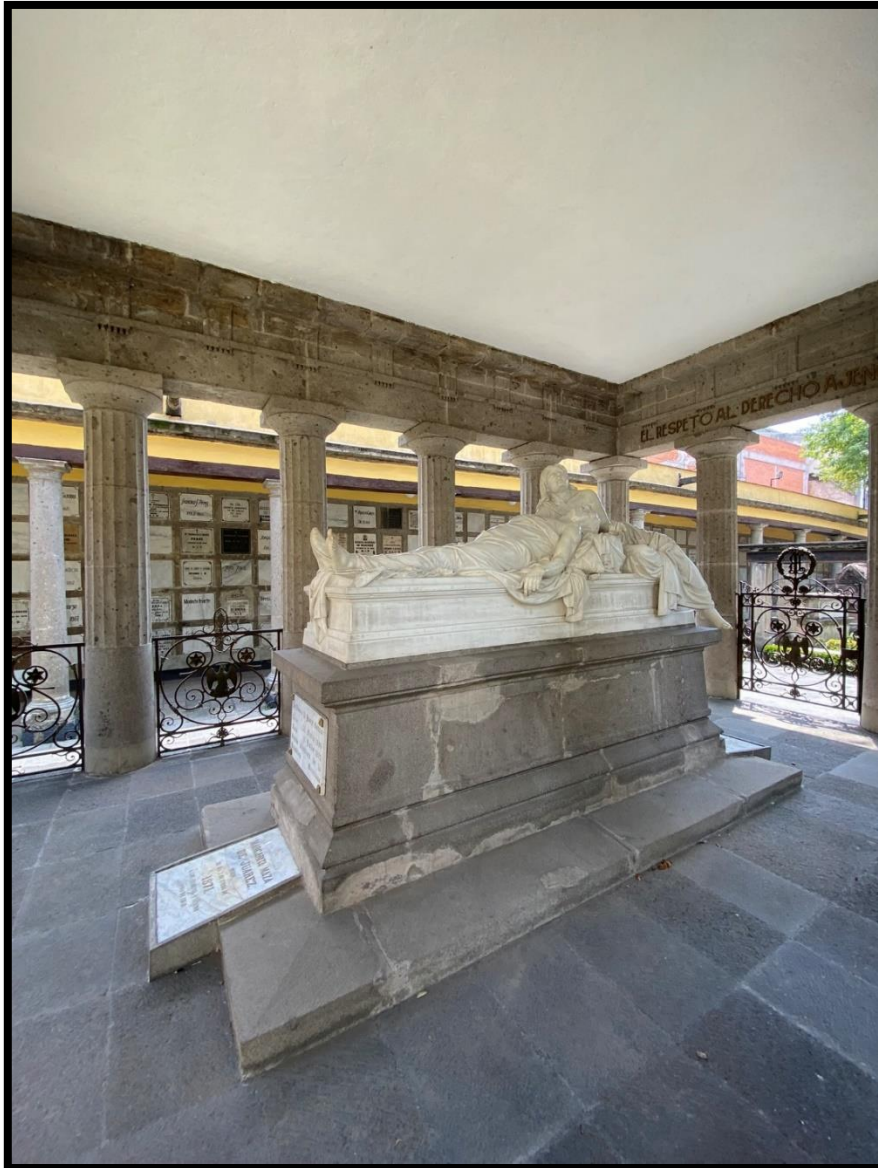
el cadáver del señor Juárez fue trasladado a San Fernando de manera extraordinaria, pues el panteón fue reabierto específicamente para llevar a cabo este entierro, y se realizó aquí por estar en este sitio los restos de su esposa y algunos de sus hijos (Ceja Pérez: 2005: 97).

Primero, sus restos fueron trasladados a un nicho y, posteriormente, al monumento fúnebre construido por Juan y Manuel Islas: “el mencionado mausoleo comenzó a ser edificado en San Fernando [...] con grandes esfuerzos entre 1873 y 1880” (Ceja Pérez, 2005: 98). Gracias a esto, el monumento (Fot. 109) se ha convertido en el encargado de sostener la vida simbólica del panteón, ya que, después de sus años dorados, las conmemoraciones al expresidente fueron de los pocos momentos en que su entorno desolado cobraba vida.

A partir de su muerte, y hasta la fecha, el mensaje de Juárez se presenta como el *vellocino de oro* que los dirigentes del país utilizan para validar su estatus como regentes nacionales. Asimismo, en el resto del continente, la narrativa sobre sus epopeyas adquiere valor simbólico mediante la erección de esculturas y monumentos en su honor. Actualmente, Juárez es una figura polémica. Por un lado, se exalta la heroicidad de sus hazañas, que en voz de los gobernantes se presenta como un ejemplo a replicar y que, al mismo tiempo, justifica sus propias acciones. Por otro lado, existen posturas que cuestionan su integridad humana, así como pensamientos que lo bajan del pedestal donde fue colocado, describiéndolo como un hombre con una insaciable ambición, reflejada en su devoción por la silla presidencial y

en su disposición a hacer todo lo necesario para lograr sus objetivos, sin importar a quién o qué tuviera que pisar en el camino.

Sin más, me adentro en el análisis de su aposento para entender la fuerza y vigencia de la comunicación que yace sobre su figura. Dicho esto, su *hábitat mortuario* está conformado por dos objetos fúnebres que en conjunto completan su dinámica espacial, es decir un monumento volumétrico del tipo *mausoleo* y otro más sencillo en tamaño con formas antropomórficas escultóricas de mármol con partes complementarias a manera de placas inscritas (también de mármol) que recuerdan a los cadáveres. El primero y exterior que asemeja al *Partenón de Atenas* en menor escala, de orden dórico, es un templete de cantería conformado por una planta rectangular que se eleva sobre su base y con escaleras frontales y traseras que dan acceso al interior, por los costados se encuentran dieciséis columnas que sostienen un techo a dos aguas y entre cada una de ellas una reja de hierro colado con diseños *Art Nouveau*, esto es el águila y elementos florales (Herrera Moreno: 2019: 145) (Fot. 109). Ahora el segundo y en la parte interior, el objeto es una tumba horizontal de dos niveles; el inferior una estructura rectangular de cantería sin mucho detalle con una Placa Inscrita de mármol en uno de sus costados y otros dos más cercanas a la base de la tumba; y en su parte superior, una estructura escultórica que moldea un ataúd y sobre este la figura del prócer cubierto casi por completo por una sabana sostenida por una mujer que simboliza a la Patria (Fot. 110).



Fotografía 110. Plano General del monumento interior del espacio mortuario a Benito Juárez. En la imagen se ve la tumba al centro del lugar y sus elementos estructurales. Fotografía del autor, marzo 2024.

Ahora bien, desde la consideración espacial, tenemos que su *espacio concebido* modificó al homónimo del panteón, es decir, que la administración del lugar reabrió sus puertas para el entierro y construcción del monumento a Juárez. Proceso que cambió la planeación del lugar al expropiar terrenos sepulcrales ya ocupados. Lo que otorgó un espacio originario privilegiado para su construcción, mismo que no ha cambiado y que ha sido el foco de atención a lo largo de los años para el cementerio. Este, se ubica cercano a un pasillo

que, al momento, es el único acceso público constante al segundo patio (Fot. 111), en ese sentido, su *espacio percibido* está normado bajo la lógica de uso que pretende crear el museo.

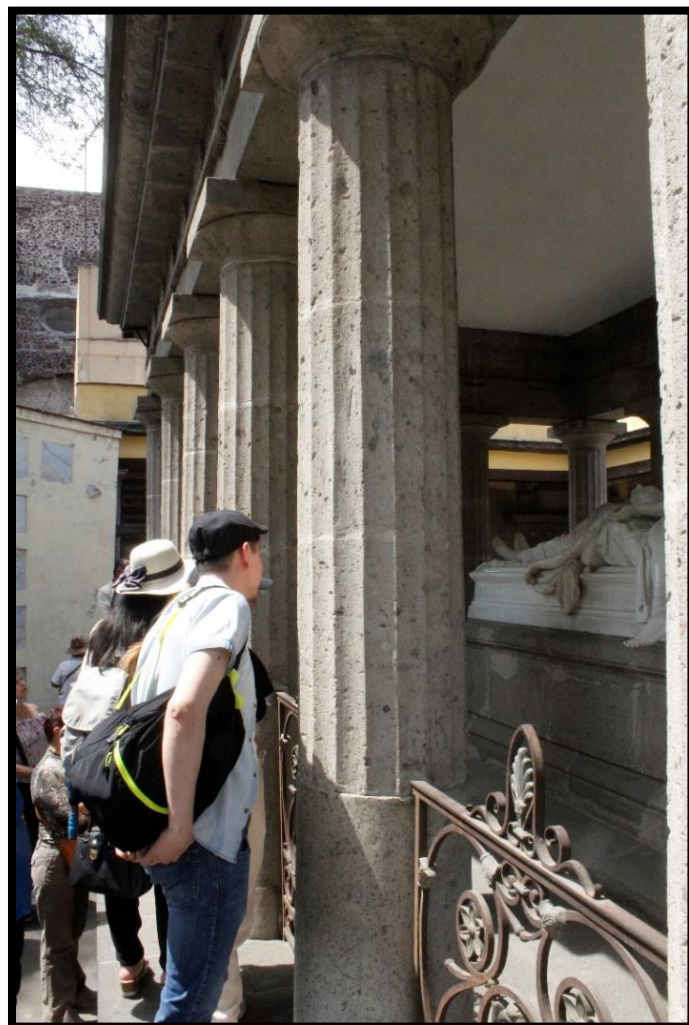
Aquí el estudio muestra dos resultados: el primero el camino reglado por los administradores para evitar la proximidad humana al objeto, aunque con un tanto más de libertad que en otros, y que los visitantes conciben al caminar únicamente por el exterior y por los costados del mausoleo (Fot. 112). Y el segundo, que justamente por la restricción del lugar para el transeúnte, su paso por el interior está prohibido y la ligera conexión estética que se logra entablar entre *ojo-mensaje-ofrenda*²³⁸ es nula (Fot. 113), además, el enlace desde el exterior no es de una libertad total, ya que incluso se prohíben acciones que no ponen el peligro al lugar como la toma de fotografías.

En consecuencia, presenta un carente *espacio vivido* en su interior; no obstante, desde el exterior y pese a las prohibiciones del recinto, los visitantes toman al objeto como suyo y comunican acciones de proximidad sobre la totalidad de su *hábitat mortuario*. Que si bien, no hay ofrendas, sí que hay respuestas o, en otras palabras, agenciamientos operativos. Las pocas personas que visitan la tumba se detienen a contemplar el objeto (Fot. 114), algunos toman fotografías (Fot. 115) pese a los impedimentos, otros la usan como lugar de descanso y trabajo (Fot. 116), y unos últimos que se aglomeran a su alrededor como parte de una visita guiada (Fot. 117).

²³⁸ Con esta idea me refiero al proceso de la *comunicación sensible* expuesta en el capítulo tres. Donde; en primer lugar, los sentidos, principalmente el ojo, reciben la información; en segundo lugar, interpreta el mensaje que comunica el objeto; y el tercer lugar, si fue atractivo para el visitante, este se motiva a dejar una ofrenda o interactuar con la obra.



Fotografía 111. Plano General de la entrada que da acceso al segundo patio. De lado izquierdo está la parte frontal del monumento a Juárez, del lado derecho el muro de nichos considerados a los infantes y el centro el punto de fuga visual ayuda a centrar la entrada a este lugar. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 112. Plano a Detalle de uno de los costados del monumento externo a Benito Juárez. Aquí se observa como los visitantes usan el espacio lateral para acercarse a la tumba debido a la prohibición de acceso al interior. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 114. Plano General del espacio mortuario a Benito Juárez. Aquí se narra el final del uso cotidiano de los visitantes. Estos entran al segundo patio y primeramente llegan a este objeto para después ser frenados por las rejas. En la foto se ve a un usuario recargado sobre estas. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 115. Plano General del espacio mortuario a Benito Juárez. Tal como en la imagen 114, los visitantes insisten en conocer el objeto; sin embargo, desde el exterior es el punto máximo de conexión que logran entablar. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 115. Plano General del espacio mortuario a Benito Juárez, la vista responde a la parte trasera del lugar. En la imagen se ve a una persona con su celular sacando una fotografía del mausoleo. Fotografía del autor, 2024.

Fotografía 116. Plano General del espacio mortuario a Benito Juárez. En la imagen se ve a un infante sentado en la entrada del objeto escribiendo sobre una libreta. Tal vez, por los materiales que usó como libros y mochila, posiblemente se trata de un alumno cumpliendo una tarea escolar. Fotografía del autor, 2024.





Fotografía 117. Plano General del espacio mortuario a Juárez. La imagen corresponde al registro de una actividad turística que se llevó a cabo dentro de *San Fernando*: una visita guiada, he de decir este día fue el de mayor actividad humana en el lugar. Fotografía del autor, 2024.

5.1.3 Francisco Zarco

El tercer objeto de análisis es la tumba de Joaquín Francisco Zarco Mateos escritor y político cercano a la causa liberal, luchó por las libertades individuales, mismas que ayudaron a la autodeterminación en la divulgación de los hechos en el país, principalmente es recordado por su labor periodística, literaria y en defensa de la libertad de expresión. Hay que señalar que su monumento actual fue edificado varios años después de su muerte; sin embargo, este fue moldeado para perpetrar el mensaje de su figura como héroe de la nación y que se consolidó a mitad del siglo XIX, motivo por el cual se seleccionó este objeto.

Francisco Zarco, hijo del militar Joaquín Zarco, nace los primeros días de diciembre (1829) en Durango, Durango. Debido a la pobreza de su familia tuvo que trabajar desde una temprana edad, pero al mismo tiempo y de manera autodidacta, este adquirió una vasta y profunda educación. Estudio en el *Colegio de Minas* donde aprendió idiomas y temas relacionados con las humanidades como el derecho y la teología. Momento después y con interés en la escritura, a lado de Antonio Pérez Gallardo funda el periódico *El Demócrata* y debido a sus escritos y críticas políticas es perseguido y encarcelado por el gobierno de Mariano Arista (expresidente del Partido Liberal). Al ser liberado continua con su labor como escritor bajo temas literarios, es esta época escribe bajo el mote de *Fortún*. En 1852 funda el periódico *Las Cosquillas*, aquí prosigue con su deseo ávido por el periodismo solo que con redacciones de carácter más humorístico. Tiempo después, con el mismo ímpetu fue editor y director del diario *El Siglo XIX*; sin embargo, en nuevamente detenido por delitos de opinión.

Al mismo tiempo, Zarco no estuvo alejado de los círculos de la política siendo nombrado en diferentes cargos por su vocación hacia la escritura y es elegido diputado por el estado de Durango (1856). Zarco fue un miembro clave en la consolidación de la

*Constitución de 1857*²³⁹, misma que consagró los derechos humanos al ser una ley cargada de principios liberales garantizando los derechos civiles. Francisco Zarco colaboró en su estructura destacando sus activas participaciones en el congreso sobre la defensa de garantías relacionadas a temas de libertad de pensamiento y de imprenta. También, durante su permanencia en el congreso escribió *La historia del congreso Constituyente Extraordinario de 1856 y 1857*. Tiempo después, Juárez hace su entrada triunfal a México y nombra a Zarco como Ministro de Relaciones Exteriores “Su programa de gobierno, documento que proyectó la posición de los liberales, se definió por la independencia, el decoro y la autodeterminación de los gobiernos extranjeros y la consolidación y vigencia plena de las Leyes de Reforma” (Herrera Moreno: 2019: 174). Y siendo un aliado cercano y constante del presidente Benito Juárez. Continuó con su vida periodística y política hasta el veintinueve de diciembre de mil ochocientos sesenta y nueve (1869) día en el que moriría.

Pese a todo su labor en favor de la nación “Zarco es uno de los casos más notorios en el que el personaje político – y más tarde, histórico –, muere envuelto en la mayor pobreza [...] pues era bien sabido que la honradez del periodista rayaba en la heroicidad” (Ceja Pérez: 2005: 88). Primero su cuerpo fue trasladado a una sencilla gaveta en la necrópolis y mucho tiempo después, más de un siglo, “por alguna razón desconocida, el gobierno volvió al Panteón de San Fernando en diciembre de 1979. El día 3, [...] se reinhumaron los restos de Francisco Zarco, como celebración del 150° aniversario de su nacimiento” (Ceja Pérez: 2005: 157). En dichos festejos, se mandó a construir un nuevo mausoleo en su honor diseñado por

²³⁹ La *Constitución de 1857* fue un cambio radical en el sistema de gobierno, ya que aquí se establecieron principios liberales que transformaron profundamente las estructuras sociales, políticas y económicas del país. Esta constitución marcó la consolidación de los ideales liberales en México.

la arquitecta Concepción Laguna (Fot. 118) y, aquí, es el descanso final de los restos de Zarco.



Fotografía 118. Plano General del monumento fúnebre a Francisco Zarco. En la imagen se observa la estructura del objeto compuesta por cuatro pilares, dos vigas y un pequeño espacio al interior donde se encuentra la tumba. El ángulo de la toma trata de centrar, en la medida de lo posible, el ojo sobre el mausoleo de Zarco Fotografía del autor, 2024.

Ahora bien, desde el análisis que evidencia la potencia del mensaje de Zarco en el presente, se tiene que el objeto es un monumento fúnebre del tipo mausoleo, ya que la función de su construcción busca dar presencia de la memoria de Zarco en el lugar, principalmente. Y más a detalle, es un templete moderno conformado por cuatro pilares cuadrangulares de cantera que están alineados de forma rectangular y con dos vigas de hierro a manera de

*dintel*²⁴⁰, pero, por añadidura, esto deja al monumento sin un techo aparente y despeja su vista superior. Y en la base, es decir, al centro-inferior se ubica un elemento horizontal del tipo plataforma sencilla que contiene una placa inscrita de mármol adornada profusamente (en la actualidad, el desgaste y poco mantenimiento hacen que estos detalles sean poco observables) con una cruz y los datos “FRANCISCO ZARCO DICIEMBRE 1829 – 1869” (Herrera Moreno, 2019: 174).



Fotografía 119. Gran Plano General del monumento fúnebre a Francisco Zarco. En el centro de la fotografía se observa el objeto mortuario delante de otras tumbas. Fotografía del autor, 2024.

Su particular diseño arquitectónico rompe con la visualización panorámica de monumentos fúnebres del siglo XIX que preponderan en *San Fernando* lo que haría pensar que su uso espacial destacaría de sobremanera (Fot. 119); no obstante, es todo lo contrario.

²⁴⁰ Un *dintel* es un elemento arquitectónico horizontal que se coloca sobre una abertura cuya función principal es soportar el peso de la estructura que se encuentra por encima de dicha abertura. En el caso de la tumba de Zarco este se ubica sobre las vigas de hierro.

Esto es, su *espacio concebido*, al igual que el monumento a Juárez, modificó la traza original del recinto para su edificación, tapando la vista e interacción de sus objetos vecinos. Si bien, esto se contempló en el desarrollo de la obra y se pudo señalar que acata la ordenanza original; en realidad, y por las relaciones espaciales que yacen en una necrópolis de tan pequeño tamaño, esto distorsiona el horizonte, el significado y, por ende, la comunicación del emisor en el recinto. Las dimensiones de su espacio es un factor por considerar que juega en favor y en contra para *San Fernando*, y sobre la tumba de Zarco esto es visible en la apropiación del *espacio percibido*, ya que limita el acercamiento a la obra y, encima, condena al olvido a los objetos que están a sus espaldas (Fot. 120).



Fotografía 120. Plano General del mausoleo a Zarco. En la imagen se observa la tumba y la posición donde fue erigido el objeto, además de una jardinera que hace de perímetro. Como se ve, la construcción se interpone entre los objetos funerarios traseros y el espectador, lo que provoca confusión en el ojo expectante al tener “ruido visual” y no poder centrar la atención sobre una tumba en específico. Fotografía del autor, 2024.

Por lo que su acercamiento está supeditado por; en primer lugar, la museografía limitante; y en segundo, por la elección del terreno para su construcción, lo que hace que el objeto solamente sea abordado por dos de los cuatro costados que contempla. Estos dos factores influyen directamente en su *espacio vivido*, puesto que las restricciones para su libre acercamiento limitan la interacción humana y, en consecuencia, el mausoleo no presentó alguna ofrenda o agenciamiento destacable, más allá de las visitas guiadas (Fot. 121) o una mirada curiosa que no logra despertar los sentidos estéticos en las personas (Fot. 122). Es interesante reflexionar que se escogió este lugar por la cercanía fraternal que tuvo con Juárez que, pese a la poca, pero constante agencia que recibe la tumba de Benito, le repercutió en contra. Sin más, jugar con esto podría ayudar a entender con mejores vistas el valor y mensaje de la figura de Francisco Zarco.



Fotografía 121. Gran Plano General del monumento a Zarco. Un grupo de personas aglomerados alrededor de la tumba a la expectación de un guía que narra la historia del periodista. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 122. Gran Plano General del monumento a Zarco. En la foto se ve a una pareja mirando su tumba. Señalo que a lo largo de la estancia no se registraron otro tipo de interacciones. Fotografía del autor, 2024.

5.1.4 Juan de la Granja

El cuarto objeto de mi estudio en el *Panteón de San Fernando* es el monumento a Don Juan de la Granja, empresario, comerciante y diplomático español responsable directo de agilizar el intercambio de la información. Principalmente, es recordado en la historia por introducir el telégrafo a México, una innovación tecnológica que reforzó la modernización del país y que ayudó, intensamente, al desarrollo de la economía y la política. Además, es un ejemplo de cambio hacia una nueva dinámica comunicativa y espacial sobre el territorio.

D. Juan de la Granja nació en Balmaseda en la provincia de Vizcaya, España, en 1785. Hijo de una familia acaudalada, ya que sus padres eran dueños de una fábrica de fierro, tenía una dedicada vocación hacia el comercio. Debido a la situación política que atravesaba su país de nacimiento decide marcharse, se embarcó en Cádiz con destino a Veracruz y llega a México (1814) en medio de la *Guerra de Independencia*; no obstante, esto no le impidió recorrer el territorio con ojos mercantiles y termina su viaje en Nueva-York, donde fijó su residencia. Aquí estableció una imprenta con el nombre *Noticioso de Ambos Mundos*, tal vez el primer periódico en español en Estados Unidos, este discutió y contradecía constantemente las ideas que la prensa estadounidense narraba sobre los españoles y los mexicanos. Tal fue su defensa que, al estar vacante el puesto, fue nombrado vicecónsul por el ministro residente en Washington (1838). Tiempo después por numerosas simpatías y misma posición de lealtad hacia los extranjeros, naturalmente es nombrado cónsul general en Nueva-York (1842) y es declarado como ciudadano mexicano. Sin embargo, como consecuencia de la invasión estadounidense, la ruptura diplomática con el país vecino del sur fue inevitable y Juan de la Granja regresa al territorio mexicano (1847) tras veinte años de permanencia. Además, hay

que anotar que su evidente posición en favor de México es otro factor que lo condujo a tomar esta decisión.

En este momento es cuando se presenta el giro que consagra su figura heroica y su mensaje a futuro. Puesto que en su regreso al país continua con su visión mercantilista y nace en él la idea de introducir una mejora en el ramo de las comunicaciones telegráficas. Después de varias empresas fallidas, convoca a accionistas para la creación de una compañía en este ramo mostrando los beneficios y las utilidades que provocaría el invento. Y años después (1850) llevó a cabo la primera demostración pública del telégrafo entre *Palacio Nacional* y el *Colegio de Minería*. Esto le otorgó la concesión exclusiva para establecer el aparato, posteriormente establece la conexión entre el pueblo de *Nopalucan* en *Puebla* con la *Ciudad de México* y más tarde esta llegaría a *Veracruz* hasta la creación de una red interior que pasaría por *Guadalajara*, *León*, *Toluca* y *Morelia* (territorios dentro de México)²⁴¹. El telégrafo fue un cambio radical que amplió el panorama visual del país, como lo demuestran *Los Telegramas del 5 de mayo*²⁴².

Retornando con Juan de la Granja, a este se le nombró director de la *Oficina de Telégrafos*. Tiempo después, su historia llega a su fin el 7 de marzo de 1853, murió debido a una enfermedad pulmonar. Su cuerpo fue trasladado a una sepultura con una lápida en *San Fernando*. No obstante, debido a que su familia no pudo pagar el refrendo, su cuerpo fue exhumado con dirección a la fosa común, lugar donde se perdieron sus restos. Mucho tiempo

²⁴¹ Cabe señalar que este artefacto, junto con el ferrocarril, aceleró la comunicación y vida social del país hacia una transformación tecnológica y moderna, dado que el telégrafo comenzó a desarrollarse al mismo tiempo que en otros países como España, Inglaterra y Estados Unidos.

²⁴² Durante la *Batalla de Puebla*, se usó el telégrafo para transmitir la información del suceso. Fueron comunicaciones prácticamente en tiempo real sobre los enfrentamientos entre mexicanos y franceses que Ignacio Zaragoza transmitía a Benito Juárez.

después, casi un siglo como el caso de Zarco, se construye su monumento²⁴³. En la actualidad, la imagen de su monumento (Fot. 123) refiere a imaginarios que preponderan en un cementerio, puesto que su escultura es objeto de historias irreales como las que hablan sobre el movimiento de su bastón o, incluso, de su fantasma que baja de la silla.



Fotografía 123. Plano General del monumento fúnebre a Juan de la Granja. Fotografía del autor, 2024.

Ahora bien, la parte que compete al análisis de su tumba habla sobre un objeto volumétrico que ofrece percepciones continuas de olvido, esto es, la pérdida de su mensaje en la memoria colectiva visto en un registro nulo de atracción espacial y visual. Aunque

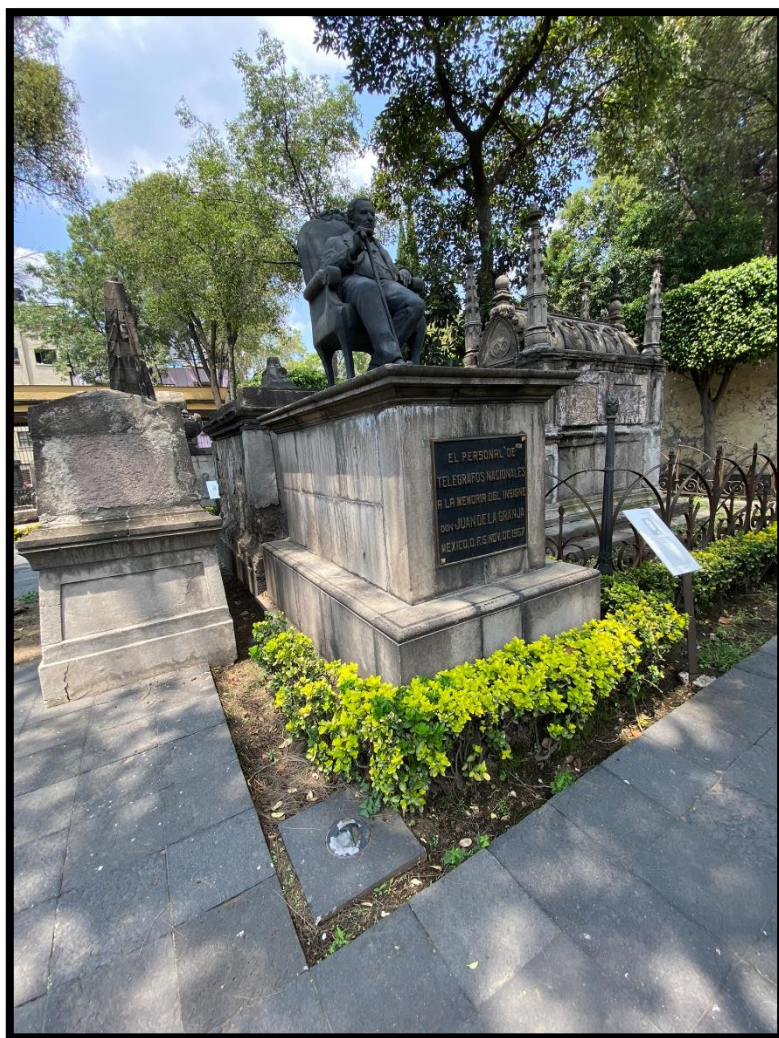
²⁴³ Ceja Pérez (2005: 149) menciona que “se construyó un monumento de homenaje [...] en ocasión del 116 aniversario del servicio telegráfico en México. Consistía en una escultura en bronce del malogrado personaje, sentado en una silla, sobre una base alta de cantería. Obra de J. Aranda”.

vayamos por partes, primeramente, el objeto fúnebre es un monumento arquitectónico que busca destacar la memoria del difunto por el elemento escultórico de forma antropomorfa, es decir, la figura completa de Juan de la Granja y su silla, con la particularidad de no contar con un cadáver el cual almacenar. Y en específico es una tumba de cantera sin cuerpo humano, de planta cuadrada, rematada por una cornisa, con una placa de bronce en el pedestal con la frase “EL PERSONAL DE TELEGRAFOS NACIONALES A LA MEMORIA DEL INSIGNE DON JUAN DE LA GRANJA MEXICO. D.F. NOV. DE 1967”, y sobre el objeto se ubica la escultura del personaje sobre una silla, en bronce (Herrera Moreno, 2019: 156) (Fot. 124).

Su *espacio concebido*, al igual que gran parte del hábitat en la necrópolis, nace con la voluntad de honrar un mensaje, pero que en su proceso se modifica drásticamente la *semiosfera* del lugar. Es decir, que la traza del cementerio cambio al ser asignado un terreno para la edificación de la tumba, que al igual que el monumento de Zarco, desde la contemplación individual del objeto no hay distorsión alguna, pero este pertenece a un conjunto de obras que en lo grupal intercepta las relaciones de desplazamiento que yacen en *San Fernando* (Fot. 124).

En su *espacio percibido* el objeto no puede ser abordado de otra manera más que la vista ofrecida por su plano original, además de las normas de uso. Lo que hace que la atención hacia la obra únicamente sea por la parte frontal. Hecho que limita la interacción y la recreación que pudiera ofrecer. También hay que señalar que su ubicación se ve opacada por tumbas vecinas, ya que, por un lado, no hay espacio para moverse entre estos objetos (Fot. 124); y por otro, esta se encuentra en un medio de las tres tumbas más atractivas visual e

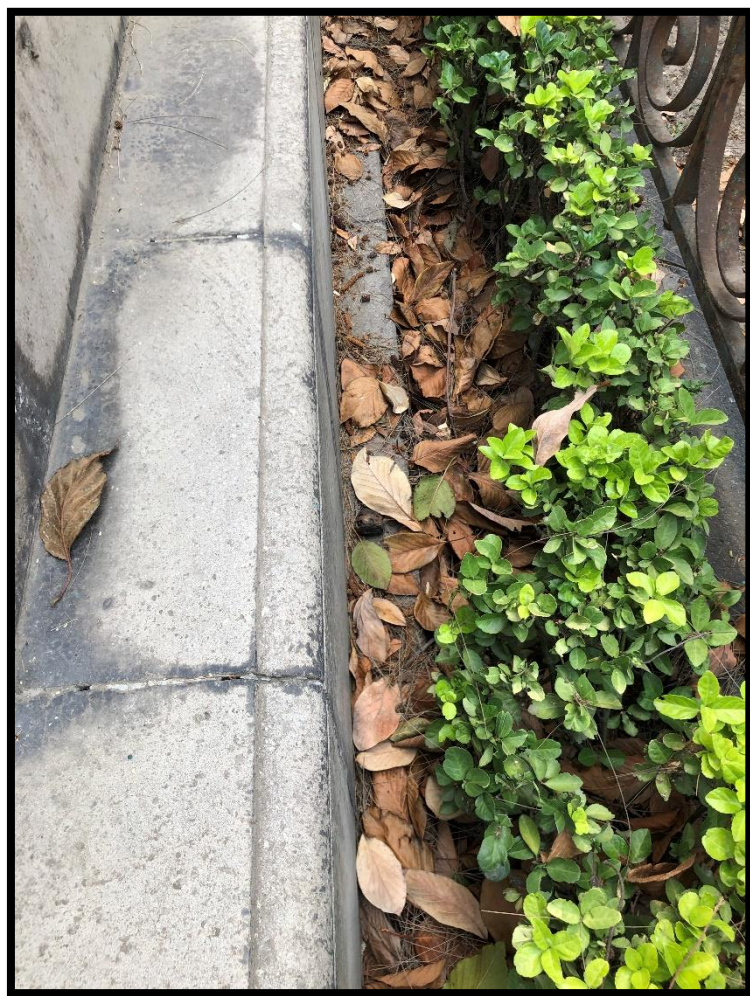
históricamente hablando del segundo patio, la de Benito Juárez, Vicente Guerrero e Ignacio Zaragoza (Fot. 125).



Fotografía 124. Plano General del monumento fúnebre a Juan de la Granja. En la imagen se observa el lugar donde fue colocada la tumba a más de un siglo de su muerte y por la elección de lugar no queda espacio sobrante para su desplazamiento libre y ni para el de las tumbas vecinas. Fotografía del autor, 2024.

Y su *espacio vivido* sufre las consecuencias de los problemas anteriores, ya que, por su ubicación, las calles para su uso y la potencia de los mensajes de otros entes de importancia, el monumento fúnebre no cuenta con ningún grado de consideración por parte de los visitantes cotidianos. No se encontraron ofrendas, personas en el segundo paso de la *comunicación sensible* intentando concluir el acto comunicativo al tomar o solamente ver el objeto, o algún registro más allá de su aseo diario, que necesita ser reforzado (Fot. 126).

Fotografía 125. Gran Plano General del monumento fúnebre a Juan de la Granja. En la imagen se observa la tumba al centro de la foto. En color rojo el lugar de la tumba de Vicente Guerrero, en azul, el monumento a Juárez y en verde el camino hacia la tumba de Ignacio Zaragoza. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 126. Plano a Detalle de un costado de monumento a Juan de la Granja. En la imagen se ven varias hojas acumuladas. Hay que señalar que el panteón y las tumbas reciben aseo constante, pero estos restos vegetales no fueron recogidos durante mi gran parte del tiempo de mi estancia en el lugar. Fotografía del autor, 2024.

5.1.5 Ignacio Zaragoza

El quinto objeto de estudio es el monumento a Ignacio Zaragoza militar que alcanza la fama en la historia nacional por su actuación en la defensa del territorio mexicano durante la *Batalla de Puebla*. Principalmente es recordado por ser el artífice que consigue el desplazamiento y la derrota de las tropas francesas en la *Segunda Intervención Francesa*.

Ignacio Zaragoza Seguin nace en *Espíritu Santo, Texas* (1829). Siendo niño, tuvo que mudarse de su lugar de nacimiento con su familia, debido a que inició el conflicto bélico que logra la independencia y anexión de ese territorio a los *Estados Unidos de América* (1835). Zaragoza con su familia, primero llegan a *Matamoros* y luego a *Monterrey*, aquí el joven Zaragoza ingresa al seminario, pero lo abandona. Tiempo después (1853) un adulto Ignacio ingresa a las *Guardias Nacionales* con el grado de Sargento donde comienza su carrera militar.

Ya como general y en favor de las ideas liberales, participa en la *Revolución de Ayutla*²⁴⁴ donde estuvo al mando de las tropas que sitiaron *Guadalajara* y aquí consigue la derrota del conservador Leonardo Márquez. Tras esta conquista y, envalentonados en la iniciativa bélica, los miembros del ejército liberal llaman a Zaragoza con el carácter de cuartel maestro bajo las órdenes de González Ortega a combatir en la *Batalla de Calpulalpan*²⁴⁵. Con los *Conservadores* derrotados y la república en las manos de Benito Juárez, Ignacio es convocado por este como ministro de Guerra. Aunque como dicta la historia, el bando caído estaba recuperando fuerzas y encontrando aliados extranjeros para retomar el control del país,

²⁴⁴ La *Revolución de Ayutla* fue un levantamiento militar y político que tuvo lugar en México en 1854, y que resultó en la caída del dictador Antonio López de Santa Anna.

²⁴⁵ La batalla, que se libró cerca de Calpulalpan, en el Estado de México, marcó la victoria definitiva de los liberales sobre los conservadores, consolidando así la victoria de las fuerzas republicanas durante la *Guerra de Reforma*.

es decir, el preámbulo de la *Segunda Intervención Francesa*. Este es el momento clave donde Zaragoza alcanza la mesa de los héroes nacionales.

El 6 de marzo de 1862 las tropas francesas ingresan a México por Veracruz con dirección a la capital. El General Zaragoza se percató de que el único acceso viable hacia el interior era por un paso de montaña llamado *Cumbres de Acultzingo*, con tal situación en mente, realiza un operativo militar desembocando en la *Batalla de Las Cumbres*²⁴⁶, aquí el ejército de Zaragoza no logra frenar a su homónimo francés y es obligado a retroceder. Sin embargo, el general reformula su estrategia con una posición defensiva y favorable sobre la ciudad de *Puebla*, un camino obligado para llegar a la *Ciudad de México*. En dicha ciudad inicia su nueva táctica y establece su cuartel antes del área urbana de *Puebla*, alista a las tropas para la defensa (cubriendo el ala derecha, el centro y el ala izquierda con Porfirio Díaz, Felipe Berriozábal, Francisco Lamadrid y Miguel Negrete, respectivamente).

En la mañana del cinco de mayo el ejército conservador ataca y mantiene su avance constatable sobre las líneas mexicanas. Estas defienden la posición ordenada por Ignacio ante el que era considerado, el mejor ejército del mundo. Al mismo tiempo que el General Zaragoza comunicaba sus avances al presidente Juárez por telégrafo. Y entre bayonetas, cañonas, carabinas, machetes e incluso enfrentamientos cuerpo a cuerpo, el ejército republicano detuvo a los franceses y provocó su retroceso. Mientras sucedía lo anterior, el suspense se acrecentaba en palacio nacional por los mensajes telegráficos de la guerra, hasta que en la tarde de ese mismo día el presidente Juárez recibe la noticia de Zaragoza de haber aleccionado los franceses mediante sus soldados.

²⁴⁶ La batalla se libró en el cerro de *Las Cumbres*, un punto estratégico ubicado en las estribaciones de la *Sierra de Puebla*. El terreno montañoso y accidentado favorecía a las fuerzas *Liberales*, quienes aprovecharon su conocimiento del terreno para maniobrar mejor que los *Conservadores*.

Por todas las sensaciones que dejó el conflicto, Zaragoza es alzado como héroe con los más altos honores. Sin embargo, su vida de enfrentamientos le cobraría caro:

en los meses siguientes, su salud se fue deteriorando progresivamente –seguramente, debido a la dura vida de soldado que llevaba, sin comer ni dormir bien y en condiciones adversas– y contagiado de tifo murió en poco tiempo (Ceja Pérez, 2008: 72).

El General muere en 1862 y tras sus honras fúnebres es inhumado en *San Fernando*, primeramente, en un nicho momentáneo y secundariamente en su monumento (1864). Sus restos permanecieron en el *Panteón* hasta su exhumación (1976) con destino a otro monumento construido en su honor, esta vez en *Puebla*. Zaragoza deja una fuerte impresión para las personas con el poder que buscaron mantener los recuerdos de su hazaña hasta la fecha, con festejos, remembranzas, un estado de la república con su nombre e innumerables billetes con su rostro, solo por mencionar algunos ejemplos.

Y ahora, como objetivo de mi estudio, pasó a exteriorizar si su mensaje como héroe perdura en su objeto fúnebre y en la mente de visitantes. Su homenaje pétreo en *San Fernando* es un monumento arquitectónico que fue erigido con la función de honrar la vida de Zaragoza para posteriormente resguardar su cadáver, también se denomina mausoleo por su construcción hecha en varios niveles y, principalmente, por dar presencia al lugar gracias a su icónica ubicación en el segundo patio, además cuenta con varios elementos estructurales; el primero de carácter zoomorfo, por las esculturas de cuatro águilas en bronce²⁴⁷; el segundo con formas imaginarias del mundo de procedencia, por los seis cañones de bronce apuntando hacia abajo unidos por una cadena que sirve de perímetro; y por último

²⁴⁷ Al respecto Ceja Pérez (2007: 73), mencionada que estas águilas “tienen un significado especial en monumentos funerarios levantados a proceres ilustres, asociándolas con el escudo nacional”.

de forma antropomorfa, por el busto del general. Más a detalle, es una tumba horizontal compuesta-combinada, con una escalinata que sostiene al sepulcro conformado por dos niveles, uno de cantera y otro de mármol con relieves de signos de guerra (parte trasera) y el nombre del difunto (parte frontal), y por un pedestal rematado con el busto del general con otro relieve de una corona de flores y con la fecha de la *Batalla de Puebla*. (Herrera Moreno, 2019: 206) (Fot. 127).

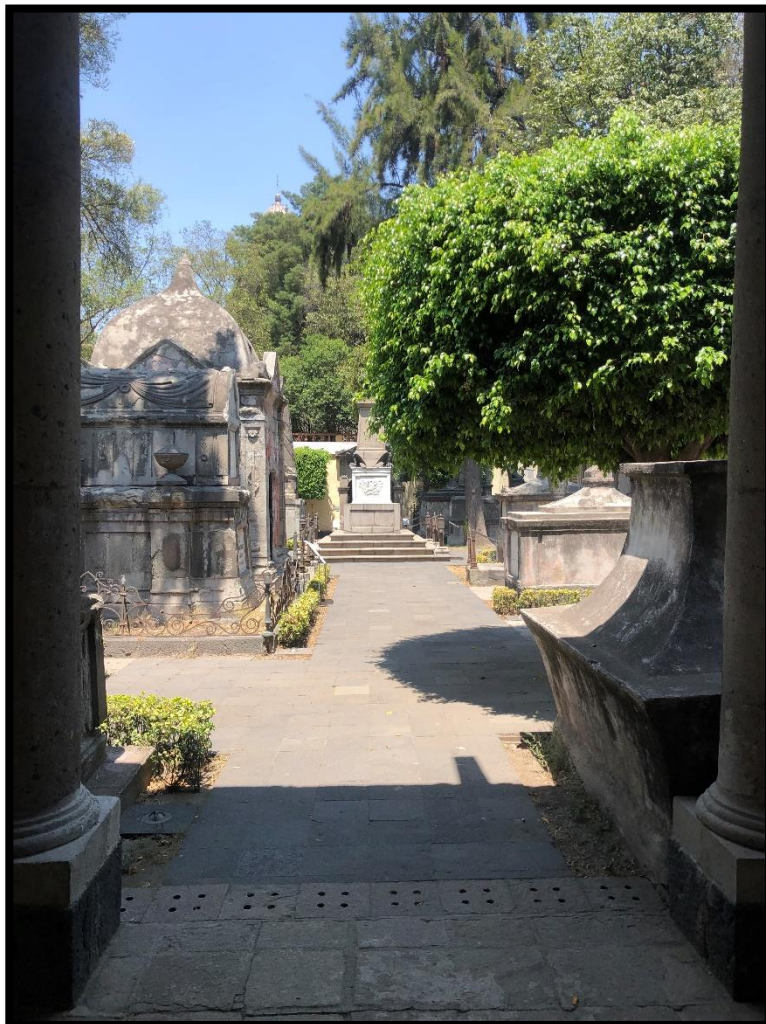


Fotografía 127. Plano General del monumento fúnebre a Ignacio Zaragoza. En la foto se observa la vista frontal del objeto con casi la totalidad de sus elementos constitutivos, está se ubica el centro del segundo patio. Fotografía del autor, 2024.

La consideración de la apropiación humana del microhábitat que genera la tumba resulta de la siguiente manera, como; *espacio concebido*, el objeto fue construido durante la época de mayor gozo en el cementerio seleccionando casi el centro del patio para ubicar al

personaje como la figura más importante del lugar (Fot. 128 y 129), aunque escogieron materiales de baja calidad para su construcción lo que ha provocado su deterioro y constante reparación. Sin duda, un hecho que remite a la paradoja de Teseo²⁴⁸, concepto filosófico que cuestiona a la originalidad de un objeto si se le reemplazan sus partes, misma idea que debate la argumentación de todo el *Panteón* y, por ende, su condición patrimonial.

²⁴⁸ De acuerdo con la leyenda griega, Teseo fue rey y fundador de Atenas, con el tiempo se consagra como héroe y sus historias son narradas por Plutarco (1985). Al respecto de su paradoja, esta comienza a partir de una de las narraciones que lo vinculan al tercer navío que tenía por objetivo confrontar al Minotauro. Nerea Ubieto (2015: 7) menciona lo siguiente: “El barco, con el que navegó y volvió victorioso, fue conservado por los atenienses durante siglos, cambiando la madera gastada por otra nueva cada vez que la nave lo necesitaba. Así fue como este barco se convirtió en el símbolo de la identidad continua o cambiante, «lo que hace que una cosa siga siendo la misma a pesar de los cambios» y dio pie a innumerables interrogantes filosóficos, como por ejemplo: ¿estaríamos ante el mismo barco si se hubieran sustituido, poco a poco, cada una de sus piezas? Y, si las partes reemplazadas se almacenaran y luego se usasen para construir otro barco, ¿cuál de ellos, si lo es alguno, sería el barco original de Teseo?” En ese sentido, la metáfora del barco sirve para cuestionar las restauraciones del panteón, ya que los administradores buscan preservar los monumentos con el aseo, pero no desde su significado.



Fotografía 127. Gran Plano General del monumento al General Zaragoza. Al centro de la foto se muestra su parte trasera y su ubicación casi al centro del patio, además de las calles que conectan hacia el objeto. La fotografía fue tomada en el extremo izquierdo (desde la entrada ofrecida) del cementerio. Fotografía del autor, 2024.



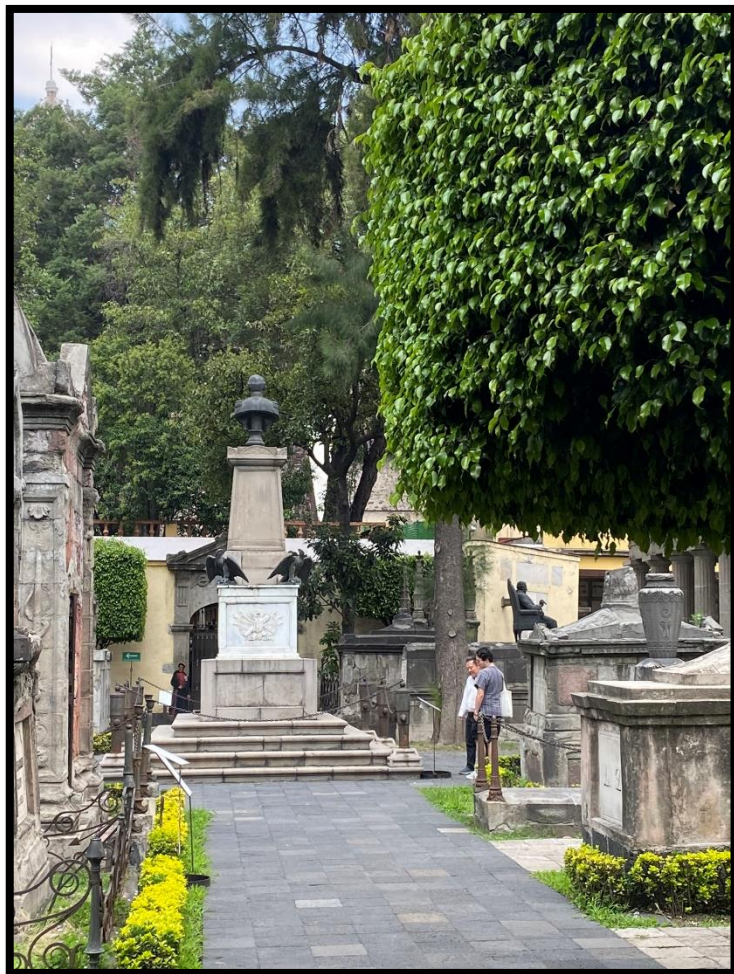
Fotografía 129. Gran Plano General de la tumba de Ignacio Zaragoza. Al centro, al igual que la figura 133, se ubica el objeto fúnebre al general solo que dando su vista frontal. La fotografía fue captada en el extremo derecho del segundo patio. Fotografía del autor, 2024.

Volviendo al monumento, este ha mantenido perenne su base y es posible considerar su creación inmutable a la par del cementerio, caso contrario a la obra de Zarco y Juan de la Granja; su *espacio percibido* refiere a un objeto que es limitado por su creación, pero no para mal, es decir, su posición central lo dota como objeto de alto valor simbólico para el cementerio, hecho que se revela en las muestras de interacción que presento el objeto (Fot. 130), aunque, cabe decir que no se permite un acercamiento libre en su totalidad por su estatus

de obra museística; y, por último, es correctamente calificado como un *espacio vivido* por la *comunicación sensible* que ofreció la tumba con sus visitantes, comunicaciones representadas por guías no oficiales (Fot. 130) y constantes acercamientos (Fot. 131 y 132). Esto es el resultado directo de la planeación original que tenía por intención centrar la memoria de Zaragoza como el ente más importante de *San Fernando*.



Fotografía 130. Plano General de la tumba de Ignacio Zaragoza. En la imagen se ve a un grupo de personas congregadas alrededor de la tumba atentas a la explicación de un guía no oficial, es decir, este grupo realizó una visita sin la ayuda o consideración de los administradores del cementerio. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 131. Gran Plano General del monumento al General Zaragoza. Al centro de la foto se muestra el objeto funerario y dos personas atentas a la cédula explicativa del mausoleo. Esta situación era cotidiana en el lugar, es decir, grupos no muy numerosos se acercaban a la tumba, tal vez por su ubicación privilegiada, y se quedaban, unos segundos, a observarla. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 132. Gran Plano General del monumento al General Zaragoza. Al centro de la foto se muestra un costado lateral de la tumba y a un grupo numeroso de personas escuchando una interpretación teatral de la vida de Ignacio Zaragoza, esta vez, la guía si era oficial a diferencia de la fotografía 130. Fotografía del autor, 2024.

Otro punto para destacar es la nula presencia de ofrendas por la limpieza de la tumba (Fot. 133), hay que señalar que, si bien esto ayuda a un respeto y entendimiento del patrimonio histórico, aniquila las muestras culturales del presente que posiblemente puede contener la obra y esto empobrecen su riqueza identitaria. Por ello, es prudente pensar sobre la idea de Teseo para reflexionar entre el pasado, presente y futuro de los monumentos fúnebres.



Fotografía 133. Plano General del monumento al General Zaragoza. En la foto, se ve a una señora barriendo las hojas secas que quedaban sobre el objeto. Esta misma persona, la encontrada aseando todo el lugar antes de abrir las puertas el *Panteón*. Tal vez, las acciones de esta mujer responden al cuestionamiento relacionado con la nula presencia de ofrendas en cada una de las tumbas en la necrópolis. Hecho que llama la atención por otros objetos encontrados en su periferia, como lo visto en la fotografía 157 (fotografía de velas negras usadas) y 186 (fotografía sobre una gallina decapitada) que habla de una presencia permanente de actos que ritualizan el lugar como espacio de culto. Fotografía del autor, 2024.

5.1.6 Tomás Mejía

Sigo con el análisis con otro objeto de la memoria que identifica a la historia nacional, solo que ahora del bando *Conservador*. Es decir, el sexto monumento por estudiar es el realizado a Tomás Mejía, principalmente recordado por ser un militar *Conservador* que participó en el proceso de consolidación del país. En su momento considerado traidor, pero actualmente un personaje que se discute entre la redención y el olvido por parte de los académicos y los mexicanos.

José Tomás Trinidad de la Luz Mejía Camacho, hijo de Cristóbal Mejía y María Martina Camacho, nació el diecisiete de septiembre de 1820 en *Pinal de Amoles, Sierra Gorda, Querétaro* en una comunidad indígena otomí. Sin contar con grandes recursos económicos, estudio en la escuela cercana a su colectividad. Años después, ingresa al servicio militar e inicia su carrera en esta rama, y debido a las aptitudes y conocimientos que tenía de los caballos, además de ser un jinete experto, consigue el grado de alférez (1841). Sus primigenios enfrentamientos inician en contra de las tribus apaches en el norte del país²⁴⁹, destacando por su valentía y don de mando, llega a ser nombrado Capitán. Posteriormente, el país sufría el expansionismo estadounidense en el norte y en 1846 México enfrenta una guerra para la que no estaba preparado militar ni económicamente, es decir, la *Intervención Estadounidense en México*²⁵⁰. Tomás Mejía, ya con cierto renombre en el ejército, forma parte del conflicto y participa primero en *Monterrey* y después en la *Batalla de la*

²⁴⁹ Aquí es relevante resaltar, quizá, su sentido de apropiación territorial. Ya que México se encontraba en la formación de un nuevo hábitat fuera del control de los españoles y de una nueva demarcación fronteriza, desde su ámbito geográfico hasta cultural. Tomás Mejía era una persona que no se encontraba ajeno a esta situación y buscaba la defensa de lo conocido, como el lugar donde nació, para la consolidación de un nuevo estatuto identitario.

²⁵⁰ La *Intervención Estadounidense en México* fue el conflicto militar (1846 – 1848) México y Estados Unidos, tuvo un impacto profundo en la historia de ambos países y culminó con la firma del *Tratado de Guadalupe Hidalgo* con el que México perdió más de la mitad de su territorio a manos estadounidenses.

*Angostura*²⁵¹. Con el tiempo fue nombrado comandante hasta llegar al grado de teniente coronel. Años después, en 1855 proclama el *Plan de Sierra Gorda*²⁵² en oposición el *Plan de Ayutla*, en este sostenía un discurso en favor de la Iglesia. Hay que señalar que Mejía era un patriota que defendía su territorio y apoyaba la formación de una nueva identidad en México, por ello comprendía que la religión y la fe católica eran fundamentales en la creación de un país y estaba en contra de relegar al olvido más de trecientos años de idiosincrasia religiosa. Tal como señala Esperanza Toral (2015: 19):

El general queretano no fue un hombre con defectos de carácter o traidor, -aunque la historia oficial haya manchado su nombre con esa huella difícil de borrar-, por el contrario, fue un hombre que buscaba aquello que armonizaba con sus propias creencias, lejos de pretender un proyecto político coherente.

Un ser humano cualquiera que, guiado por su fe, buscaba un México fuerte y próspero. No obstante, los *Liberales* concretan su victoria y se proclama la *Constitución de 1857* de corte liberal donde desplazaba a los círculos eclesiásticos. Después de varios sucesos políticos detona la *Guerra de Reforma* y Mejía reconoce como presidente a Félix María Zuloaga (el presidente del conservadurismo). Durante esta batalla se hizo cargo del gobierno de Querétaro, ascendió a General de División. Aunque llegaría otro revés para el general queretano y su equipo, ya que Benito Juárez entra triunfal a la Ciudad México y por leyes impuestas en la *Guerra de Reforma*, Mejía es declarado traidor y se puso precio a su cabeza. El general se refugia en la *Sierra Gorda de Querétaro*. Aquí adoptó una posición de espera,

²⁵¹ Parte de la guerra mexico-estadounidense, en este polémico conflicto, por las consecuencias que dejó y por las decisiones Santa Anna, ambos bandos terminaron desistiendo, dando como resultado un empate táctico. Tomás Mejía, a pesar de ser derrotado, tuvo una destacable actuación resistiendo el avance las líneas enemigas.

²⁵² Junto con otros individuos, Tomás Mejía y el *Plan de Sierra Gorda* buscaban reafirmar el poder conservador en la región, a través del control sobre ciertas áreas del país.

aun cuando los franceses arribaron al país y los conservadores apoyaron su invasión. Pero la llegada de Maximiliano trajo aire a las resistencias antiliberales, por lo que Mejía se puso a las órdenes del emperador junto con Miramón. No sin contradicciones ya que, después de todo, era un extranjero invasor. En enero de 1867 se le otorga el tercer cuerpo del ejército imperial y toma el mando de varios enfrentamientos en el norte del país. Pero, con el tiempo, el ejército imperial fue debilitándose hasta que se vio obligado retirarse y resguardarse en *Querétaro*. Aquí, se reúne con Miramón y Maximiliano a la espera del ataque, puesto que, los liberales habían sitiado el lugar. Sin mucho por hacer son derrotados y capturados. A la postre es condenado a muerte y llevado, junto con el emperador y Miguel Miramón a ser fusilados en el *Cerro de las Campanas* (Fot. 134).



Fotografía 134. El fusilamiento de Maximiliano (Édouard Manet, 1869). La pintura plasma el fusilamiento del emperador austriaco desde los ojos de Manet. En el cuadro se ve a un costado a los soldados y del otro a los ejecutados, estos de la siguiente manera: al centro Maximiliano, a su izquierda Miramón y a su derecha Mejía, el único que parece gritar ante las balas. Un grito ahogado o mudo, como refiere Andreas Kurz (2014) “El emperador concedió el lugar de honor al expresidente. ¿Por qué a él, y no a Mejía? El general indígena lo había apoyado a partir de su entrada en la Ciudad de México, su valor, su integridad y su talento militar eran incuestionables. Miramón apenas a finales de 1866 se había juntado a los imperialistas, incluso durante el sitio de Querétaro surgieron dudas sobre la honestidad de sus motivos y su fidelidad. ¿Por qué honrarlo a él, por qué no distinguir a Mejía, el incondicional? Creo que la respuesta se da en el cuadro y temo que sea frustrante. Maximiliano no ha sido capaz de encontrar nexos de carácter con Mejía, porque el queretano es indio, porque es callado, porque no sabe de formas ni etiquetas, porque no tiene el don de la palabra, el que sí tiene Miramón”. Sin duda, una reflexión que acertadamente habla sobre los imaginarios que existían en ese momento y que se encuentran vigentes en la actualidad. Y sobre como la imagen y el mensaje de Mejía es un silencio incómodo para el oficialismo. Fotografía tomada de Historia Arte, s.f., consultado en 2024.

Aunque, en este punto, aun no logra el descanso, ya que:

Al morir, su familia quedo desamparada [...]. De tal suerte que el cadáver del general Mejía, ya embalsamado, permaneció sentado durante varios meses en la humilde casa que habitaban, al no contar la familia con los medios económicos suficientes para pagar su sepultura (Ceja Pérez, 2007: 82).

Benito Juárez al percatarse de tal situación ordena la construcción de su monumento, así como la inhumación de su cuerpo con todos los honores en el *Panteón de San Fernando*, a pesar de ser su rival en batalla. Y aquí es lugar donde, al final, sus restos mortales descansarían.

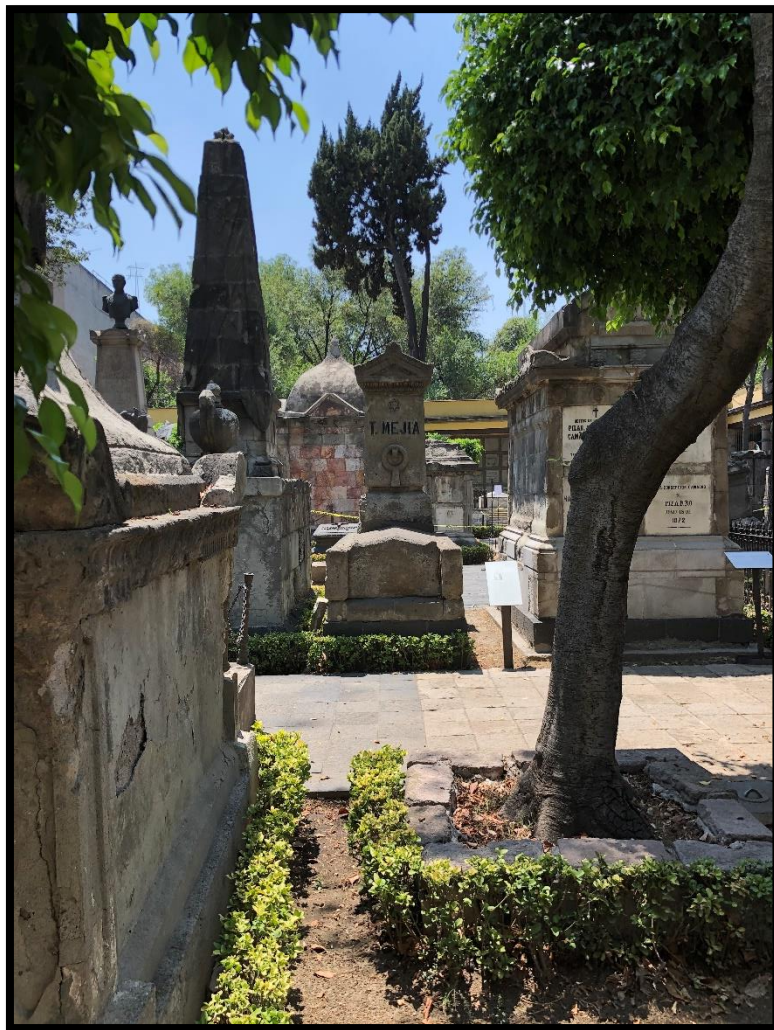


Fotografía 135. Plano General del monumento a Tomas Mejía. En la foto se observa el objeto en la actualidad a lado de su ficha técnica. Fotografía del autor, 2024.

Después del contexto biográfico e histórico, analizaré la fragmentación de los signos espaciales y visuales encontrados en su tumba. El objeto es un monumento arquitectónico pequeño sin grandes elementos más que dos formas abstractas; uno a manera de estrella de seis puntas; y otro, un relieve con elemento circular, esto en la actualidad. Y desde otra perspectiva, es una tumba sencilla con cabecera, ambas realizadas en cantera de estilo neoclásico, la cabecera del tipo pilastra con las formas abstractas y el nombre del difunto (T. MEJIA) y rematada por un frontón clásico con ornamentación en formal oval, vegetal en la cornisa y una flor como *antefija* (Herrera Moreno: 2019: 255). Como se lee, es un objeto sin grandes atributos que responde a una intención de construcción más por compasión que por recuerdo (Fot. 135).

Y desde la consideración de su uso, en primer lugar; el objeto no ha cambiado su posición original de emplazamiento, ya que desde el momento de su construcción el objeto ha permanecido en su posición, pero las calles no. Lo que habla de un *espacio concebido* propio en común acuerdo con lo planeado y con la intención principal de sepultar el cadáver de Mejía (Fot. 135). Regresando al tema de las calles y como segundo punto, estas si han presentado cambios con el avance del tiempo, lo que afectó directamente al monumento del general queretano, ya que, hoy en día, la tumba está entre dos avenidas: la que da a su vista frontal (Fot. 136) y otra trasera (Fot. 138). Además, hay que agregar que el empalme de aposentos mortuorios al alrededor del de Mejía confinó a su tumba sobre en una posición de nulo desplazamiento autónomo. Consecuencia de lo anterior, hace que su *espacio percibido*, precisamente, se interprete como un lugar sin libre circulación por parte de los transeúntes y, por ende, una vez más la logística limita las interacciones sígnicas y culturales. Ya que, de acuerdo con su *espacio vivido* el objeto es una tumba que atrae al público y el poder de su mensaje sigue presente en los visitantes, sin importar que este sea por su imagen de traidor o

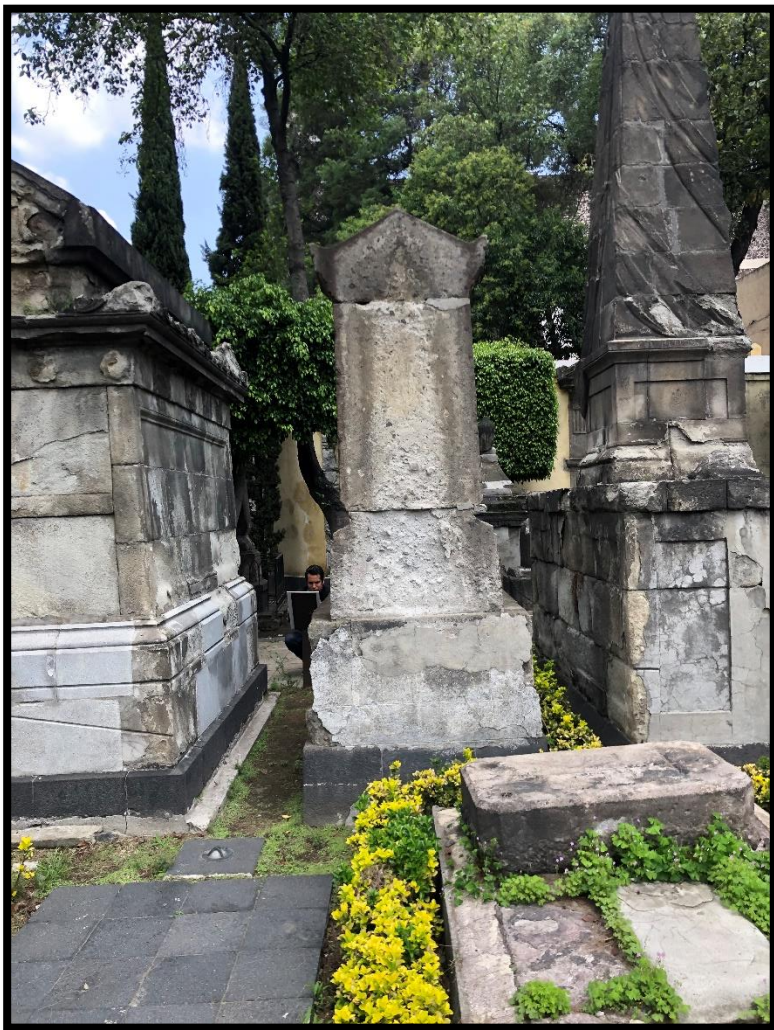
de antihéroe, el monumento fúnebre cumple su función central y acerca a la gente, que hacen ademanes cerca de ella (Fot. 137), se aproximan curiosamente a leer su ficha técnica (Fot. 138 y 139) o son partícipes de una representación teatral de su figura (Fot. 140). Dicho esto, hay nexos entre la gente y la tumba; no obstante, no se presentaron ofrendas en la misma, tal vez, por el aseo que parece necesitar más del debido (Fot. 141).



Fotografía 136. Gran Plano General del monumento a Tomas Mejía. En la foto se observa el lugar escogido para posicionarla y la calle que da acceso a su vista frontal. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 137. Gran Plano General del monumento a Tomas Mejía. En la imagen se observa a un grupo de personas jóvenes viendo la tumba y levantando las manos hacia ella. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 138. Plano General de la parte trasera monumento a Tomas Mejía. En la foto se observa el objeto al centro, sus tumbas vecinas, la calle posterior y a un hombre agachado leyendo con detenimiento la ficha técnica. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 139. Gran Plano General de la calle que da acceso al monumento de Mejía. En la foto, al centro se ve a un hombre inclinado prestando atención a la ficha con la información al militar. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 140. Gran Plano General del monumento a Mejía junto a la calle de su acceso frontal. En la imagen, el objeto está rodeado por un grupo de personas que son oyentes de una narración sobre la vida del militar queretano. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 141. Plano a Detalle de un costado frontal del monumento a Tomas Mejía. La foto registra los desechos orgánicos de los árboles que se acumulan en los recovecos de la tumba. A pesar de contar con personal para el aseo, la basura lograba colarse en los huecos. Fotografía del autor, 2024.

5.1.7 Vicente Guerrero

El séptimo objeto de estudio es el monumento a Vicente Guerrero un héroe obligado y por excelencia en la historia oficial y en la consolidación de una naciente identidad mexicana. Principalmente recordado por ser uno de los avatares de la insurgencia y por ser uno de los dos personajes que culmina la independencia del país.

Vicente Ramón Guerrero Saldaña nació en *Tixtla* en 1782, en el ahora estado de *Guerrero*. De sangre indígena y africana era miembro de una familia campesina, parecía que su futuro sería similar al de la gente en ese lugar, es decir, vivir de lo que producía el campo y comerciar sus productos con los hacendados, como los Galeana, o con el *Puerto de Manila*²⁵³. No obstante, fue hijo Juan Pedro Guerrero Tescucano, un agricultor, arriero, armero y comerciante prospero que se hizo de un nombre en la región, hecho que influye en la formación de Vicente, ya que en su juventud consiguió una educación de lo más completa, para los estándares de la época. Guerrero era un arriero acostumbrado a cabalgar durante días, lo que le ayudó a conocer y dominar la difícil topografía del sur. Además, por el trabajo de su padre, aprendió a manejar, dar mantenimiento y reparar armamento.

Al tiempo que el movimiento de mayor importancia en la historia de este territorio crecía, es decir, la *Independencia de México*. En 1810 un grupo de jinetes encabezados por José María Morelos (avatar independista del país) se dirige al sur a tomar el fuerte de *Acapulco* y en su camino se acercó a los Galeana (familia de hacendados criollos), con los cuales Guerrero tenía una buena relación, para convencerlos de unirse al movimiento. Estos no ajenos a la situación del país, se suman, y su incorporación cambió para el bien el combate

²⁵³ El *Puerto de Manila* fue un importante puerto del mundo durante el apogeo del comercio de galeones, que enlazaba a la Nueva España con Asia a través de las Filipinas.

contra los realistas. Guerrero ya en las filas de los insurgentes, se vuelve uno de los hombres más valiosos de Morelos y en 1812 lo nombra capitán. Este, regresa al sur a hostilizar las caravanas comerciales en *Taxco*, con el fin de cerrar el flujo de recursos a los realistas. El capitán participó en combate y se destacó en varios lugares, como *Izúcar* o *Huajapan*. Para este punto, Guerrero contaba con numerosos hombres a su mando, entre los cuales estaban afrodescendientes, indígenas y mestizos. Sin embargo, la muerte Hermenegildo Galeana en 1814, y de Morelos en 1815, marcan a Vicente y lo convencen de seguir la lucha pese cualquier circunstancia. Al contrario de varios jefes del movimiento que veían mermado su ímpetu y desertaban, Guerrero decidido a continuar peleando, en consecuencia, regresa al sur para combatir bajo la modalidad guerra de guerrillas, este fue un grupo molesto y persistente que el Virrey buscó pacificar y en 1817, al capitán se le ofreció el perdón si dejaba las armas; sin embargo, Guerrero responde con la replicante frase atribuida a su persona “La Patria es primero”. Tiempo después y en el bando de los realistas, las fuerzas iban en declive y era insostenible una estabilidad política, por lo que el coronel Agustín de Iturbide al mando de la milicia se convence de pactar con Guerrero con el fin de buscar la independencia de la *Nueva España*. Tras una serie de cartas, Iturbide efectúa una reunión con Guerrero en *Acatempan* y, de esta manera, culmina la independencia.

Al poco tiempo y después de varios sucesos de entre los cuales destacan el *Plan de Iguala* y la entrada triunfal del ejército Trigarante. Iturbide es designado emperador, pero lejos de traer paz al nuevo territorio alienta la división entre los locales, además de disolver el congreso. Esto, sería visto como acto de traición por Guerrero que desiste del imperio junto con antiguos generales insurgentes, en consecuencia, Iturbide abdica y parte al exilio (1823). Un año después se convoca a elecciones presidenciales donde Guerrero se postula, siendo el

candidato de la logia *Yorkina*, en contra de Pedraza del rito escoses²⁵⁴. No obstante, Vicente pierde y provoca protestas en la Ciudad de México, además de considerar que gran parte del ejercito apoyó al *yorkino*. Y, en consecuencia, se desconoce al ganador y se elige presidente a Guerrero. Aunque su mandato fue corto, realiza actos memorables como el rechazo a una reconquista española o la abolición de la esclavitud. Sin embargo, en un país en consolidación y en constante desequilibrio pone de manifiesto el descontento en todos los habitantes. Lo que hace que Anastasio Bustamante, vicepresidente de Guerrero, se revelara y el congreso declara a Vicente imposibilitado para gobernar. Él es obligado a refugiarse como rebelde en el sur y en *Acapulco* es capturado a traición, ya que Francisco Picaluga, marino genovés, lo invita a comer en su navío *El Colombo* donde lo apresa para después ser entregado en *Huatulco* al capitán Miguel González. Tras ser sometido a juicio, es condenado a muerte y Guerrero es fusilado en el convento dominico de *Cuilapan* el 14 de febrero de 1831. Su cuerpo es trasladado a la parroquia de *Cuilapan*, luego a la *Catedral de Oaxaca*, al templo de *Loreto* y después “en aquel 1842 fue la llegada de los restos del general Vicente Guerrero al panteón” (Ceja Pérez, 2007: 74) de *San Fernando*. Estos se colocaron en un monumento (Fot. 147) que se edificó dentro del muro que divide el *Patio Chico* del *Patio Grande* y que sirve como capilla para el difunto, posteriormente arribaron los restos de; su hija Dolores Guerrero; su yerno, Mariano Riva Palacio; y su nieto José María Riva Palacio y Guerrero.

²⁵⁴ Esto es de relevancia, ya que, el masón yorkino de Vicente Guerrero era el candidato de las clases medias y bajas, y el otro el del rito escoses, el de la oligarquía.



Fotografía 142. Plano General de la tumba horizontal compuesta a la memoria de Guerrero. La foto muestra su parte fontal, su división en tres niveles, y las esculturas de la parte superior. Además, es visible la bóveda de la supuesta Capilla. Fotografía del autor, 2024.

Al final sus huesos fueron exhumados (1925) y trasladados al *Monumento de la Independencia*²⁵⁵, espacio vivencial por excelencia en la Ciudad de México, y descansan a lado de otros héroes nacionales. Guerrero deja un legado como héroe, consumidor de la independencia y fundador de México. Además, su nombre es repetido constantemente en el discurso oficial, cuenta con un estado a su nombre y múltiples avenidas, colonias, escuelas, y hospitales.

²⁵⁵ El *Monumento a la Independencia* en México, conocido popularmente como *El Ángel* o *El Ángel de la Independencia*, es uno de los monumentos más emblemáticos y representativos de la *Ciudad de México*. Este, tiene tanto un valor simbólico como histórico, ya que honra a los héroes que lucharon por la independencia del país y se ha convertido en un ícono de la identidad nacional.

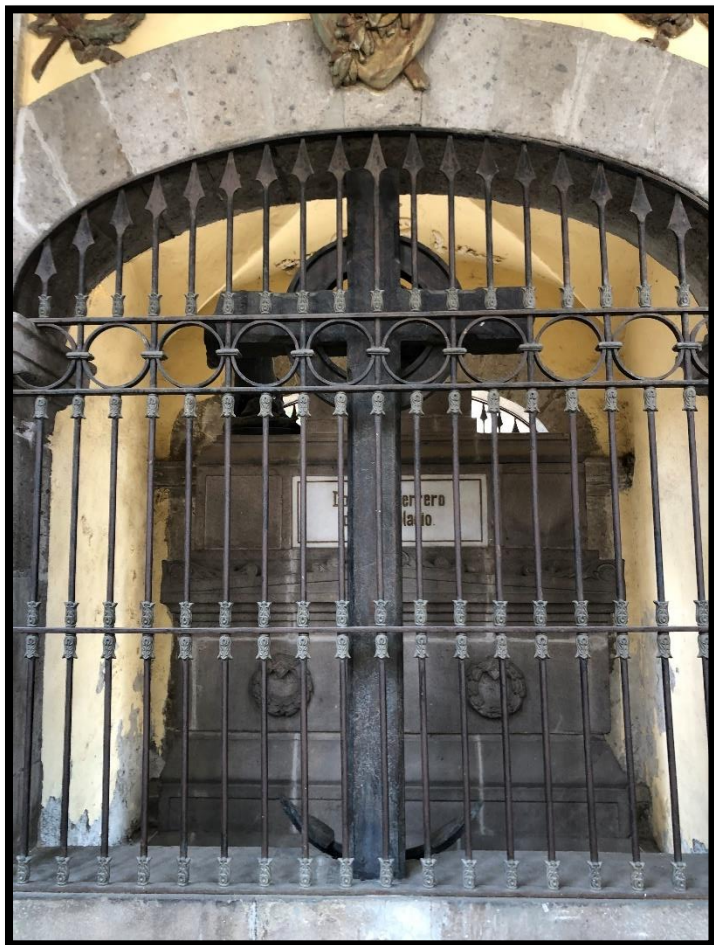
Ahora bien, como señala Ceja Pérez (2007: 76) en 2007, “la capilla Guerrero-Riva Palacio permanece como uno de los puntos de interés más notorios y bellos del Panteón de San Fernando”. No obstante, en 2024 esto no es del todo cierto, ya que el monumento, como casi la totalidad del *Museo Panteón*, se debate entre el olvido y el descuido. Un mensaje que cuenta con latencia sónica de su información heroica, pero que el emisor agoniza, cada vez más, con el pasar del tiempo.



Fotografía 143. Gran Plano General del monumento a la memoria de Vicente Guerrero. La foto muestra la capilla entre muros. Como se ve la estructura está dentro la barda perimetral que divide el *Patio Chico* del *Grande*. Fotografía del autor, 2024.

El objeto es un monumento arquitectónico dividido en dos secciones, esto es: un espacio entre muros que asemeja la intención de una capilla funeraria (Fot. 142) y la tumba del interior que es otro monumento con formas antropomorfas. Una del tipo *busto* en la parte superior y que representan la cabeza de Guerrero y otras con formas imaginarias del mundo donde proceden: un personaje alado en posición horizontal al busto (Fot. 143), una cruz

irlandesa (latina con círculo en eje) en la parte trasera y, también en esta sección, el ancla del navío *El Colombo* donde fue traicionado (Fot. 144).



Fotografía 144. Plano General de la parte trasera del monumento a la memoria de Guerrero. La foto se ve al centro la cruz irlandesa y detrás de ella, el ancla de *El Colombo*. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 145. Plano a Detalle del monumento a Guerrero. La perspectiva de la foto tiene la intención de mostrar el espacio entre muros y señalar su comunicación al *Patio Chico*. Aquí, al fondo se ve la tumba de Miramón. Fotografía del autor, 2024.

Específicamente, la *Capilla* cuenta con una bóveda de arista con lunetos y yesería con motivos florales, su entrada frontal y trasera son de estilo neoclásico hechas en cantera y, cerrando el espacio entre muros, una reja de hierro en ambos costados. Al interior está el aposento de los cadáveres, una tumba horizontal compuesta conformada por tres niveles, cada uno con diferentes detalles y en la parte superior las esculturas de bronce (Fot. 143).

La consideración de su espacio refiere a un lugar de peculiar ubicación que goza de experiencias estéticas y es propicio a la expectación humana. Primeramente, su *espacio concebido* habla sobre una conceptualización del terreno durante la época dorada del *Panteón* de acumulamiento controlado, es decir, existió una intención precisa de ubicar la construcción del monumento al interior de la barda perimetral de los patios, lo que comunica una acción de mezclanza entre lo existente y lo vacío, pero engalanada sobre una remodelación estructural con la potencia de marcar el espacio, misma que se mantiene en el presente (Fot. 145). Secundariamente, su *espacio percibido* está restringido por la propia modelación de lo *concebido*, puesto que su ubicación entre dos patios únicamente otorga un lineamiento trasero o frontal de desplazamiento, siendo este último el más destacable por el hábitat perceptible donde se concibe su observación en el segundo patio gracias a las otras tumbas de la necrópolis. Además, existió un cambio entre la delimitación del interior y el exterior al colocar, posteriormente, la reja de hierro que privó, aún más, la interacción humana, en otras palabras, la reja y reglas no te dejan acercarte al objeto. Y terciariamente, su *espacio vivido* se relaciona con el de la totalidad del Museo, ya que la tumba de Guerrero es un objeto atrayente para los visitantes por la relación que existe entre la consideración de su espacio y la imagen de héroe que sigue vigente en la historia nacional. Esto provocó que varias familias (Fot. 146 y 147), grupos con guía (Fot. 148) y visitantes en solitario (Fot. 149) acudieran *a leer con el ojo* el monumento. No obstante, las normas del recinto lo privan de

una interacción más a profundidad con la tumba, por ende, no existieron ofrendas comunes por parte de los visitantes.



Fotografía 146. Plano General del monumento a Guerrero. La foto registra a una familia de tres personas leyendo la ficha técnica del monumento. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 147. Plano General del monumento a Guerrero. La imagen registra a otra familia visitando el objeto. Esta vez, una mujer está tomando una fotografía a un niño, y este, está posando a lado de la tumba. Una acción más, de la replicación se imágenes y el recuerdo de la presencia. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 148. Gran Plano General del monumento a Guerrero. Aquí se ve a un grupo de personas haciendo un recorrido guiado, atentos a la explicación que acompaña la guía sobre la tumba de Guerrero. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 149. Gran Plano General del monumento a Guerrero. La imagen registra la parte trasera de la tumba y capta a una persona haciendo uso de su celular para fotografiar el objeto a la memoria del independista. Fotografía del autor, 2024.

4.1.8 Dolores Escalante y José María Lafragua

El octavo análisis corresponde al monumento fúnebre dedicado inicialmente a la memoria de Dolores Escalante, al que posteriormente se añadió el recuerdo de José María Lafragua. El mensaje principal, que resalta la importancia de este objeto, nace a partir de la historia de amor que existió entre estas dos personas y, por consiguiente, de los actos políticos de Lafragua, quien es recordado por su activa participación en la consolidación del país, así como por su labor como hombre de letras y promotor de la cultura.

Para contar este relato, hay que entender que Dolores Escalante fue la responsable de que el monumento se construyera. Sin embargo, el discurso oficialista centra la atención en la memoria de Lafragua, es decir, en un protagonista secundario en esta historia. A su vez, esto se conoce por la información que Lafragua dejó en vida. Es un hecho a destacar, y conviene dejarlo por escrito como un punto negativo en la construcción de los mensajes de bronce, que en ocasiones no comunican lo más importante.

Una vez expuesto lo anterior, José María Lafragua Ibarra nació en Puebla de los Ángeles en 1813. Era hijo del militar José María Lafragua y de Mariana de Ibarra y Veytia, ambos de origen español. La infancia de Lafragua estuvo marcada por carencias materiales, ya que, pocos días después de su nacimiento, su padre murió de cólera y dejó una fortuna que su familia no pudo disfrutar debido al mal manejo de su padrino, José García de la Husca (Sordo Cedeño, 2013). A pesar de ello, Lafragua completó sus estudios primarios e ingresó al Colegio Carolino de Puebla en 1824.

Un año antes, el 15 de junio de 1823, nació Dolores Escalante en la Ciudad de México. Era hija de José María Escalante y de Francisca Fernández. Tiempo después, en 1828, su

padre murió, dejando a su familia una fortuna moderada, lo que provocó su traslado a Puebla, lugar donde conocería a José María.

Retomando la historia de Lafragua, se recibió de abogado en 1834, y fue en ese momento cuando dio inicio su vida política. No obstante, su carrera como escritor ya había comenzado en 1832, ya que escribía artículos para el periódico *El Libertador*. Como abogado, tuvo una participación destacada en la lucha por el poder gubernamental en Puebla, alineado con el grupo masónico *yorkino*. También fue redactor del periódico *El Imperio de Opinión* (1835–1836), además de desempeñarse como secretario en el Gran Consejo de la Logia (Olivera, 2019).

Después de llegar a la ciudad, Dolores Escalante conocería a Lafragua en 1834, aunque ambos mantenían relaciones de noviazgo con otras personas. Su encuentro fue consecuencia de una amistad en común que también cortejaba a Dolores; es decir, gracias a las confidencias de este amigo, con quien solía hablar de sus placeres y pesares, Lafragua comenzó a relacionarse con Escalante. Años después, en 1840, Lafragua se comprometió con su pareja de entonces, pero el matrimonio se suspendió y rompieron el compromiso. De igual manera, Dolores puso fin definitivamente a los cortejos de su pretendiente y, junto con su familia, regresó a la *Ciudad de México*.

Mientras sucedían estos eventos, Lafragua continuaba con su labor política y literaria durante los primeros años de la década de 1840. En 1837, fue representante del partido federalista de su entidad; en 1841, fundó la publicación literaria *El Apuntador*, y en 1842 se desempeñó como diputado del estado de Puebla.

Fue un 2 de abril de 1841, que coincidió con un viernes de conmemoración del Viernes de Dolores, según la tradición cristiana, y también con el cumpleaños de Lafragua. Él aprovechó la ocasión para visitar a la familia Escalante en la casa conocida como "del

Pino", y así dio inicio una relación que iría más allá de la amistad. Sobre ese día, Lafragua escribió lo siguiente:

¿Qué pasó ese día? Ni entonces pude, ni ahora explicarlo. Mil veces hablamos Lola y yo de ese venturoso día, y nunca pudimos darnos razón de cómo, sin hablar una palabra, nos comprendimos, ni del sentimiento irresistible que en un instante unió nuestros corazones (Lafragua Ibarra en Sordo Cedeño, 2013: 43).

Aunque Lafragua no vivía solo de amor, su carrera política, cercana a las ideas liberales y federalistas, le trajo varios conflictos con los entes del poder. Después de publicar una serie de artículos en *El Estandarte Nacional*, donde criticó fuertemente la actitud centralista del Proyecto de Constitución de 1843, fue arrestado por órdenes de Santa Anna. Sin acusaciones firmes, fue liberado poco después. En 1844, apoyó una alianza entre centralistas y federalistas con el objetivo de derrocar a Santa Anna.

De igual manera, su vida amorosa entró en peligro, pues después de varios años (1841–1843) de una relación no oficial con Escalante, esta se vio amenazada. Apareció un nuevo pretendiente para Dolores, un joven con buena fortuna, que tenía la intención de formalizar una relación con ella y fingió una supuesta dolencia médica para retenerla. Dolores, más por lástima que por amor, se vio obligada a recibirlo y esperar su recuperación. Mientras tanto, Lafragua enfrentaba estos cortejos con escasas posibilidades, ya que se consideraba en mala posición, sin probabilidad de mejorar, y solo podía actuar según lo que le dictaba su honor; es decir, permitir que Escalante escogiera a un mejor postor, a pesar del dolor que eso le causara.

En el ámbito laboral, se reintegró en 1847 al Congreso Constituyente como diputado por Puebla y viajó a Querétaro debido al derrumbe militar y político del país ante el

intervencionismo norteamericano. Allí, Lafragua fue partidario de la defensa del territorio, para después pactar una postura que afianzara la paz. En junio de mil ochocientos cuarenta y ocho (1848), con los requerimientos más calmados, regresó a la Ciudad de México.

Al fin, Dolores regresó con Lafragua después de los pesares que le causó su pretendiente, quien supuestamente estaba enfermo. Esa experiencia, así como la de Lafragua al estar lejos y su incapacidad para ser un hombre digno ante ella, les brindó confianza en su relación para pactar un compromiso oficial: “y fijaron la fecha del matrimonio para el viernes de Dolores de 1850” (Lafragua Ibarra en Sordo Cedeño, 2013: 44). Esto ocurrió porque querían resolver asuntos previos, tanto familiares como laborales.

No obstante, un último revés confrontaría a la pareja, y esta vez de forma definitiva. Sordo Cedeño (2013: 44) comenta que: “Contra la fuerza del destino no se puede luchar, diría un romántico. Llegó el cólera a la Ciudad de México y se llevó a mucha población, hombres ilustres como Domingo Ibarra y Mariano Otero y, evidentemente, a Dolores Escalante, el 24 de junio de 1850”. Una historia de amor que terminó en tragedia. En consecuencia, Lafragua cayó en una profunda depresión, la cual lo alejó de la vida política y lo llevó a dedicarse únicamente a organizar su biblioteca (1850–1853). Tiempo después, José María mandó a construir un monumento en *San Fernando* en memoria de su amada, sin importarle el precio ni la ubicación para su construcción, el 30 de octubre de 1852. (Ceja Pérez, 2007).

Lafragua continuó con su vida política años después; fue ministro de Gobernación durante la gestión de Ignacio Comonfort (1855–1857), quien también lo nombró embajador de España. Fue ministro de Relaciones Exteriores durante el gobierno de Juárez (1872) y, nuevamente, ministro de Relaciones Exteriores bajo Sebastián Lerdo de Tejada (1875), mientras aumentaba y dedicaba tiempo a su producción y colección literaria. El 15 de noviembre de 1875 falleció. Hay que señalar que, después de la muerte de Escalante, en

honor a su relación y memoria, jamás inició otro noviazgo. Al final de sus días, su cuerpo fue trasladado al Museo Panteón y sus restos descansan al lado de Dolores Escalante (Fot. 150).



Fotografía 150. Plano General del monumento a Dolores Escalante dedicado por José María Lafragua. La imagen revela la vista frontal del objeto, su planta y sus tres niveles; el primero y tapado por la reja; el segundo con los relieves decorativos; y el tercero con los floreros y la pirámide. Fotografía del autor, 2024.

Ahora bien, este es un objeto de la categoría; monumento arquitectónico construido en función de recordar a Dolores Escalante, hecho que se ha modificada en la actualidad al incluir la memoria de Lafragua; y de mausoleo, ya que es una estructura que está edificacada en varios niveles, es volumétrica y tuvo la función princial de dar presencia a la imagen de la mujer. Además, cuenta con partes estrcturales de esculturas con formas imaginarias y complementarias en forma de floreros. Y cada una de sus partes esta ricamente decorada con alegorias morturias, esto es: antorchas invertidas, relojes de arena, girnaldas de

flores, un uroborus, jarras, cruces y una mariposa negra en aparente reposo.

A continuación describo el monumento a detalle: el objeto es una tumba horizontal compuesta combinada hecha en mármol, de planta cuadrada, rodeada de un herrería decorativa y un cerco vegetal. En el primer cuerpo, despues de la planta, está inscrito el

nombre de José Maria Lafragua, el día de su muerte y traslado al panteón (Fot. 152). En el segundo nivel el nombre de su amaba Dolores Escalante, además de una breve dedicatoria (Fot. 151). Y la última planta, sobre una base cuadrada remata una pirámide (Fot. 150) (Herrera Moreno, 2019: 239-240).



Fotografía 151. Plano a Detalle del monumento a Escalante. En la foto se ve su nombre, la fecha de su muerte (1850), antes de su boda. Y la dedicatorio: LLEGABA YA AL ALTAR FELIZ ESPOSA... ALLÍ LA HIRIÓ LA MUERTE... AQUÍ REPOSA. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 152. Plano a Detalle del monumento a Dolores Escalante. En la Imagen se observa la inscripción de uno de los difuntos, Lafragua, su fecha de muerte (1875) y su traslado al panteón (1881). Las fotos (figura 151 y 152) tienen la intención de aparentar el acercamiento que hacen las personas para ver la tumba, es decir, tal como una ventana hacia la cuarta pared. Fotografía del autor, 2024.

El uso de espacio, en un inicio, atrajo la mirada de los visitantes, no obstante en el presente, su posición no logra conectar mediante una comunicación sensible efectiva con los sujetos de la forma esperada, en otras palabras, no hay mayor intercambio de información que una simple curiosidad y basura del exterior. Primeramente, su *espacio concebido* corresponde a la época de esplendor del *Museo* y se mantiene intacto en la actualidad, este no ha presentado cambios en lo individual, pero si en lo colectivo.



Fotografía 153. Gran Plano General del monumento a Dolores Escalante. En la imagen se observa al objeto, las calles aledañas y la explanada que da a su vista frontal. Hay que señalar que la administración del lugar hace recorridos guiados en la voz de Dolores y, anteriormente, en este sitio se congregaban muchas personas (2007). Cosa que se ha perdido con el tiempo. Fotografía del autor, 2024.

Es decir, las piedras no han cambiado, pero las relaciones de consideración espacial en comunión con los otros entes pétreos si. Por ello, su *espacio percibido* presenta dos canales de interacción; por un lado, la movilidad hacia los transeúntes que ofrece es la misma que desde un inicio, siendo esta los pasillos lateres que se conectan con otras tumbas y la pequeña explanada frontal que le sirve de foro (Fot. 153); y por otro lado, la reja que resguarda el

panteón coloca a la tumba en el frontera entre las actividades recreativas del interior y la vida cotidiana y económica del exterior, con sus propios residuos (Fot. 154).



Fotografía 154. Plano General de la vista exterior del *Panteón*. Tomada desde el interior y enfrente del objeto mortuario a Escalante, se muestra el hábitat (tanto visual como sonoro) que convive con la necrópolis. El ruido típico de la *CDMX*, así como las personas en el jardín, conviven normalmente y sus beneficios, como residuos, se conectan con el Museo mediante su frontera. Esta es una barrera arquitectónica que se pelea con la *Semiosfera* del jardín y la institución museística. Fotografía del autor, 2024.

Y este último punto se enlaza con su *espacio vivido*, puesto que el monumento en lo individual, no es objeto de culto o de comunicación efectiva que logre entablar relaciones profundas con los visitantes, más allá de una simple curiosidad (Fig. 155) y pese al mensaje romántico que pretende vender a la obra. Empero, la tumba como ente relacionado espacialmente con la figuración del todo cementerio provoca la atención de las personas para ofrecer dos canales de interacción; el primero, y obvio por la situación de la colonia, como deposito de basura a raíz de la vida cotidiana y el mercado que se coloca en el perímetro del *Panteón* (Fig. 154 y 156); y el segundo como lugar de culto que persiste en la transmisión de sentimientos negativos propios del romanticismo del siglo XIX que colocan a los cementerios

entre lo real e irreal, de temor y devoción, ya que en la barda del recinto se encontraron ofrendas, y específicamente a la altura de la tumba de Escalante, residuos de velas negras (Fot. 157). También, he de decir, que no todo es de tintes siniestros, a la par, constantemente en esta ubicación se encontraba comida (Fot. 158) y agua (Fot. 159) para el hábitat gatuno que adoptó al cementerio como su hogar (Fot. 160).

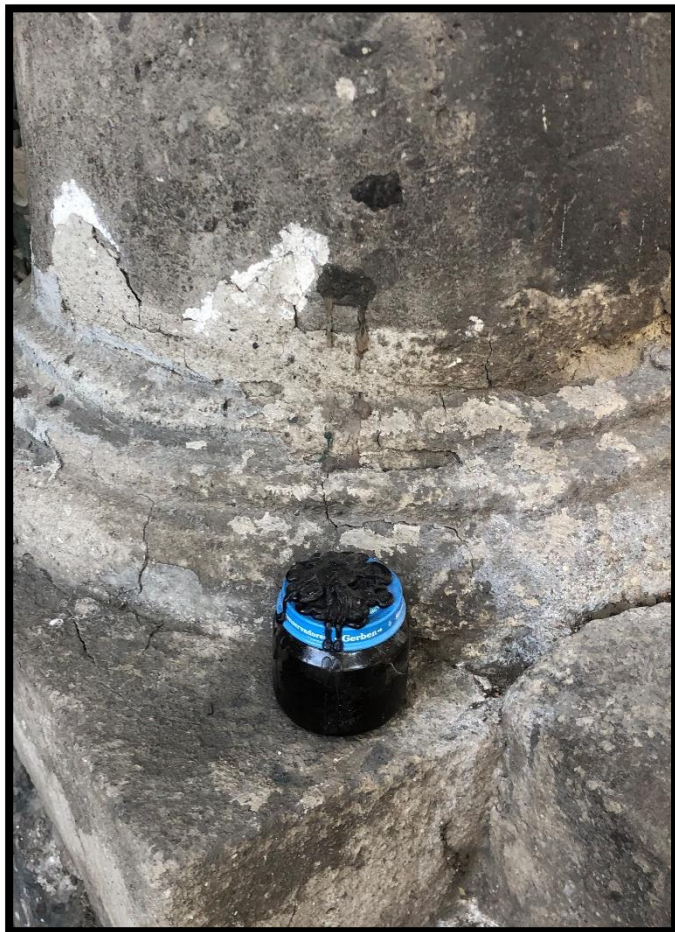
Sin duda, una de las tumbas más interesantes por el mensaje romántico que sobrepasa al heroico y por su ubicación cercana a la frontera del recinto que provoca interacción los agenciamientos operativos y, que si se tuviera una libertad del uso de espacio diferencia a la ofrecida este objeto destacaría de sobremanera.



Fotografía 155. Gran Plano General del monumento a Escalante. Aquí se muestra a una mujer (de lado derecho) tomando una fotografía con su celular. Escena que era común, pero no constante en comparación con otros monumentos. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 156. Plano a Detalle de una de las calles laterales del monumento a Escalante. Aquí hago hincapié sobre la lata de cerveza depositada en el Panteón por la actividad del exterior de los transeúntes que buscan un lugar para dejar su basura y optan por acercarse para soltarla en este lugar. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 157. Plano a Detalle de un pilar de la barda que divide al Museo. En la Imagen se observa un recipiente de vidrio negro con varias velas derretidas en su parte superior. Este objeto, hace concordancia con otro (fotografía 186 referente a una gallina decapitada aparentemente en un acto de brujería) sobre la consideración del espacio como objeto de culto. Hay que señalar que, tal vez, el aseo del lugar antes de la apertura de este es un signo para limpiar al *Panteón* de actos de superstición. Además, considero a esto como parte del monumento por su situación espacial y por la ubicación de este, ya que no en todos los spots fronterizos se encontraron estos trabajos de brujería. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 158. Plano a Detalle de una sección de la barda perimetral del Panteón, específicamente a la altura de la tumba de Escalante. A diferencia de otras ofrendas, esta (el plato con comida para gatos) si era una constante en varias partes de la necrópolis. La foto en concreto señala un plato ofrecido desde el exterior. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 159. Plano a Detalle de una sección de la barda perimetral del *Panteón* a la altura de la tumba de Escalante. Aquí se observa, de igual manera que en la figura 163, un recipiente con agua para los gatos que viven en el cementerio. Fotografía del autor, 2024.

Fotografía 160. Plano a Detalle de una mampara al interior de *San Fernando*. Aquí se dejan avisos sobre las actividades del museo y, como dato a destacar, se muestra un recordatorio de ayuda para los gatos que adoptaron el espacio como su hogar. Esto habla de las relaciones que mantienen vivo al lugar, mostrando que los monumentos a pesar de ser el atractivo principal, con el tiempo conviven y son desplazados por otros acontecimientos de mayor importancia para la comunidad cotidiana del recinto. Fotografía del autor, 2024.



5.1.9 Ignacio Comonfort

El noveno objeto de análisis es el monumento fúnebre dedicado a Ignacio Comonfort, expresidente de México durante el periodo álgido de la consolidación del país. Es recordado principalmente por ser uno de los impulsores de la Constitución de 1857 y por el controvertido acto de provocar su propio golpe de Estado.

José Ignacio Gregorio Comonfort de los Ríos nació en Amozoc, Intendencia de Puebla, el 12 de marzo de 1812. Desde pequeño se enfrentó a carencias económicas, ya que su familia, al no poseer grandes recursos, lo llevó a trabajar como sirviente a cambio de recibir una educación gratuita en el *Colegio Carolino*. Comonfort logró mantenerse en sus estudios; no obstante, el mismo revés relacionado con la pobreza familiar lo llevó a abandonar su carrera como abogado. Más adelante, ingresó en el ejército y se convirtió en teniente (1832) bajo las órdenes de Santa Anna, con la finalidad de derrocar al gobierno dictatorial de Anastasio Bustamante. Sin embargo, dejaría brevemente la milicia para dedicarse a los negocios. Tiempo después, inició su vida política como diputado al Congreso de la Unión durante cuatro años (1842–1846). Volvería a participar en el ejército durante la guerra *Mexicoestadounidense*, donde obtuvo el grado de coronel. Regresó como diputado al Congreso (1848) y, años después, fue senador (1851).

Mientras tanto, el país atravesaba una profunda crisis económica causada por sus gobernantes. El dictador Santa Anna implementó una serie de medidas para solventar esta situación, lo que provocó el descontento en gran parte del territorio. Ignacio Comonfort, no ajeno a estos acontecimientos, escribió junto a Juan Álvarez, Trinidad Gómez, Tomás Moreno y Rafael Benavides el *Plan de Ayutla*, que desembocó en la revolución que destituyó al dictador en 1855.

Hecho lo anterior, Comonfort fue nombrado ministro de Guerra y Marina, acompañado por Melchor Ocampo en Relaciones Exteriores, Guillermo Prieto en Hacienda y Benito Juárez en Justicia, todo esto bajo la presidencia de Juan Álvarez. Con una base sólida para la administración del país, y por motivos personales, Juan Álvarez renunció, por lo que Ignacio Comonfort asumió el cargo en calidad de presidente sustituto el 11 de diciembre de 1855.

La gestión de Comonfort tuvo como objetivo la creación de una nueva constitución y la consolidación de las *Leyes de Reforma*. Finalmente, el 5 de febrero de 1857, juró la *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos*, una de las más radicales de su época, que confrontaba directamente las posiciones y privilegios de la Iglesia católica.

Semanas después se realizaron nuevas elecciones, en las que Comonfort fue elegido presidente y asumió el cargo el 1 de diciembre de ese año. En esta nueva gestión, intentó unir a los bandos enfrentados del país, por lo que incluyó tanto liberales como conservadores en su gabinete. Sin embargo, esta estrategia, lejos de lograr la conciliación, solo agravó la fragmentación nacional.

En busca de equilibrio, Comonfort convocó en el Palacio Arzobispal de Tacubaya a Juan José Baz y al militar Félix María Zuloaga para debatir la viabilidad de una constitución tan liberal como la de 1857. Esto desembocó en el Plan de Tacubaya, un documento que otorgaba al presidente facultades absolutas para derogar dicha constitución. Es decir, Ignacio Comonfort organizó su propio golpe de Estado, arrogándose el poder de invalidar las normas que él mismo había jurado.

Sin embargo, la medida tuvo consecuencias inesperadas: quienes habían impulsado el plan comenzaron a criticar su gobierno y lo abandonaron. Los conservadores tomaron el

control de la capital, y Comonfort fue finalmente destituido en 1858. Ante esta situación, se vio obligado a abandonar el país con rumbo a *Estados Unidos*.

Tiempo después, Comonfort se encontraba en el extranjero, pero seguía atento a la situación de México. Durante la presidencia de Benito Juárez, este le envió un escrito con la intención de incorporarlo a la defensa del territorio durante la *Segunda Intervención Francesa* (1863). Una vez recibido, fue nombrado *General en Jefe del Ejército del Centro* y, con ocho mil hombres, avanzó hacia *Celaya*. Sin embargo, la guerrilla de Sebastián de Aguirre le tendió una emboscada y Comonfort murió el 13 de noviembre de 1866 en el *Molino de Soria, Guanajuato*. Su cuerpo fue sepultado poco después en *San Miguel de Allende*. Tras la restauración de la República, los restos de Comonfort fueron trasladados al *Panteón de San Fernando* (Fot. 161), con exequias solemnes encabezadas por Benito Juárez.



Fotografía 161. Plano General del monumento fúnebre a Ignacio Comonfort. Fotografía del autor, 2024.

El objeto a Comonfort es un monumento arquitectónico construido a la memoria del expresidente, también considerado como mausoleo por la finalidad de comparecer al lugar, además, está edificado en tres niveles, cada uno con relieves y mensajes sobre la imagen de Comonfort. El primer nivel con una planta rectangular y una base sencilla de cantera. Anteriormente, Ceja Pérez (2007: 87) relata la existencia de dos placas; una al recuerdo de su madre Guadalupe Ríos de Comonfort; y otra, como dedicatoria de sus hijas Clara y Adela, hoy sin evidencia. Cabe señalar los escritos del segundo nivel, por su información; en su vista frontal, IGNACIO COMONFORT; el de su lado derecho, NACIÓ EN PUEBLA MARZO 12 DE 1812; el de su vista trasera, VIVIÓ PARA SU PATRIA Y MURIÓ POR ELLA; y el de su costado izquierdo, SACRIFICADO EN EL MOLINO DE SORIA NOVIEMBRE 13 DE 1863. Y en el tercer nivel, cuenta con elementos estructurales a manera de esculturas con figuras zoomorfas y de formas imaginarias de su mundo, esto es, la imagen de un águila que remata el objeto y de trofeos de guerra (cañones, granadas, banderas) donde reposa el ave.

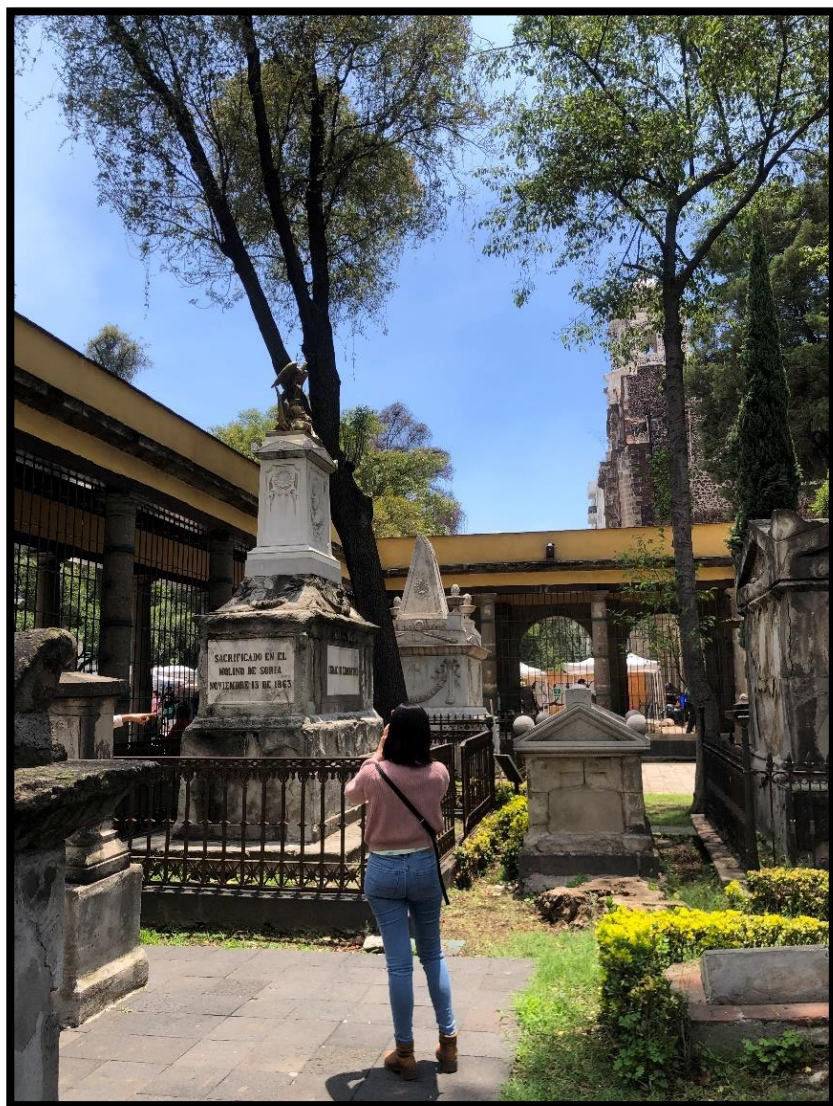
Precisamente, es una tumba compuesta combinada rodeada por una reja de metal sobre la que descansa un pedestal de mármol rematado por la escultura de bronce. La base sin elementos decorativos, el segundo nivel con placas de mármol donde se observan los mensajes e imágenes de antorchas invertidas. Y el tercero o pedestal con una base doble con relieves. Su cuerpo medio con recuadros con molduras y adornos en el centro de; un escudo, una armadura, un casco, espadas, banderas, un tambor por su parte trasera; un retrato de perfil de Comonfort, por su parte delantera; y una corona de flores, por su lado derecho e izquierdo. Su parte superior con frontones y antefijas en sus extremos, además de las esculturas (Herrera Moreno, 2019: 242-243).

Ahora bien, desde la consideración espacial y visual el objeto se encuentra mermado como atractivo turístico, pero, curiosamente no para los miembros del hábitat felino que aptaron el objeto como recinto de protección. Primeramente, el *espacio concebido* del monumento se mantiene constante desde su génesis sin grandes cambios en su construcción, así como para el sentido de movilidad que ofrecen sus calles. Esto es, una pequeña entrada, únicamente visual, de lado derecha (Fot. 162) y otra de mayor tamaño de su lado izquierdo (Fot. 163).



Fotografía 162. Gran Plano General del monumento fúnebre a Ignacio Comonfort, junto al monumento de Dolores Escalante. La imagen muestra la más cercano que la vista frontal del objeto puede ofrecer, además de la entrada oficial a su contemplación marcada por la calle de adoquín. Fotografía del autor, 2024.

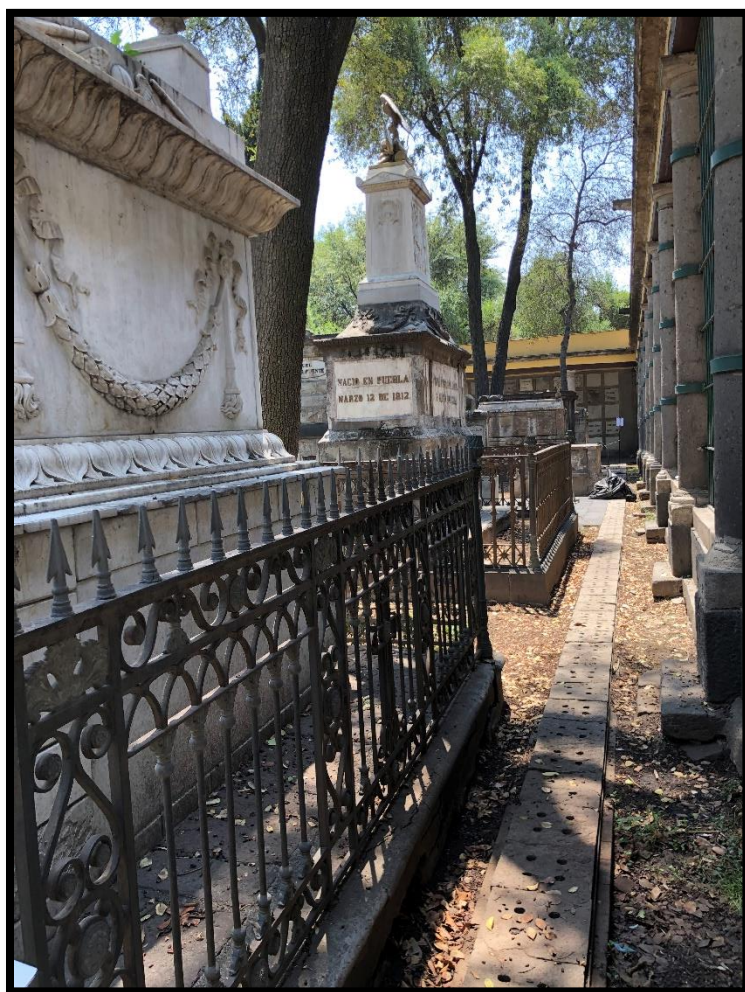
En este punto, hay que precisar un error que provoca su poca operatividad humana, puesto que, la consideración del lugar para la edificación de la tumba la privó, casi en su



totalidad, de una corriente continua de comunicación que fluyera de manera libre, además de la propia evolución del recinto hasta el presente. Hecho que se refleja en su *espacio percibido*, ya que la tumba comparte acceso con el monumento a Dolores Escalante y, en vez de potenciar los actos comunicativos entre los dos objetos, uno opaca al otro, relegando a la tumba de Comonfort en la frontera del anonimato y la de los *no-lugares* (Fot. 164).

Fotografía 163. Gran Plano General del monumento fúnebre a Ignacio Comonfort. Aquí se observa a una mujer tomando una fotografía del objeto (única presencia de signo comunicativo de replicación que dejó el objeto). Y la calle en su lado izquierdo que adentra a una vista más libre del objeto. Igualmente, señalada por el adoquín. Fotografía del autor, 2024.

Esto quiere decir, que el objeto mortuario a Comonfort recibe poca atención humana y no existe una firme intención pública de conocer y abordar el objeto a voluntad, más allá del poco acceso que se ofrece (Fot. 165). Por lo anterior, el objeto no puede considerarse como el más *vivencial* del recinto, lo que hace que su apreciación como *espacio vivido* sea indiferente ante los ojos humanos que visitan el *Panteón*. No obstante, esto es una ventaja para los otros seres vivos que se relacionan con la totalidad del *hábitat mortuario* que existe en *San Fernando*.



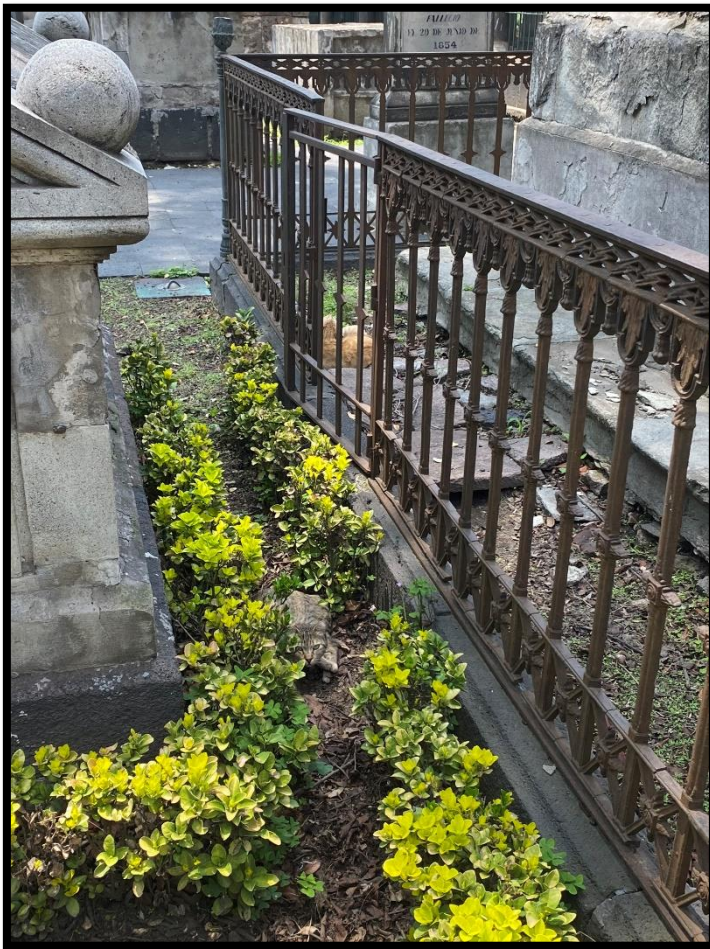
Fotografía 164. Gran Plano General del monumento fúnebre a Dolores Escalante a lado del de Ignacio Comonfort. En la foto se muestra una recta de cantera con orificios que sirve como canal de desagüe. Sin ser un camino oficial, este es uno de los pocos espacios con los que cuenta la tumba de Comonfort. Además, por su ubicación, el objeto no logra dar presencia en comparación a su homónimo en la imagen. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 165. Gran Plano General del monumento fúnebre a Ignacio Comonfort. Aquí se capta a un grupo de personas cercanas a la tumba, el registro de campo señala que estas solo se detuvieron a mirar la tumba rápidamente y continuaron su visita. Sin alguna presencia o intención de llevar y ofrecer un recuerdo. Fotografía del autor, 2024.

Puesto que en la percepción de los miembros felinos que viven ahí, han optado la tumba como lugar de descanso (Fot. 166), un espacio que desde lo humano carece de interés, pero desde lo animal comunica relaciones causales que detonan el flujo de información existente y pone de manifiesto señales que no siempre son consideradas como las más importantes.

Y como agregado final, es menester mencionar que, por los argumentos anteriores, la búsqueda de información que dejó la estancia de investigación en el *Museo* dejó data nula de presencia de ofrendas.



Fotografía 166. Plano a Detalle de un costado del monumento fúnebre a Ignacio Comonfort. La foto registra a un gato de color naranja, al centro de la imagen, descansando dentro de la tumba. Hay que señalar que en la estancia se registró mayor presencia de felinos que de humanos. Fotografía del autor, 2024.

5.1.10 *Martín Carrera*

Como último objeto de análisis, continúo con la tumba de Martín Carrera, político, militar y expresidente de México, quien se destacó principalmente por su inteligencia bélica. A pesar de ser un personaje de baja consideración en el discurso oficialista, la impresión visual que dejó el registro de su tumba, por encima de todos los miembros del *hábitat mortuario* en *San Fernando*, reveló los argumentos necesarios para su incorporación en este trabajo. Es importante destacar lo anterior, ya que su mensaje no estaba contemplado en la planeación original del recorrido y aporta información sobre lo que realmente resulta significativo.

Sin más, Martín Carrera Sabat nació en *Puebla de los Ángeles, Intendencia de Puebla*, el 20 de diciembre de 1806. Hijo de José Carrera Casas, un coronel realista, y de Josefa Sabat Galtes. Desde muy temprana edad ingresó y se formó en la educación militar; específicamente, fue parte del ejército colonial español en el regimiento expedicionario de Fernando VII. Sin embargo, tiempo después modificó sus ideales y se incorporó al *Plan de Iguala* (1821), documento que proclamaba al territorio como país soberano e independiente. Ya con el país constituido como nación independiente, apoyó la candidatura y presidencia de Vicente Guerrero (1829). Además, por su destacada actuación en la toma de Guanajuato, obtuvo el grado de general de brigada (1833); pero poco antes (1831), y gracias a su enfoque combatiente, publicó el manual *Uso y Prácticas de Maniobra de Artillería Ligera de Montaña*. A partir de esos años, orientó su labor hacia la milicia con un perfil más administrativo, pues desempeñó funciones al frente del cuerpo de artillería.

A la par, iniciaba su carrera política: fue diputado, senador (1844) y consejero militar del gobierno. No obstante, al estallar la guerra mexicano-estadounidense, regresó como

activo al ejército (1846) y dirigió las fuerzas de artillería emplazadas en el *Valle de México*. Llegó a ser general de división, nombrado por Santa Anna (1853), aunque tiempo después, Carrera se convirtió en partidario del *Plan de Ayutla* (1855), cuyo objetivo era eliminar al dictador. Una vez efectuado el plan, la junta revolucionaria nombró presidente del país a Martín Carrera el 12 de agosto de 1855; sin embargo, él no tenía ambiciones políticas. Durante su mandato optó por políticas que conciliaran a los bandos liberales y conservadores; además, separó el poder militar del político y restauró la libertad de imprenta. Después de varios meses, renunció al cargo y se dedicó a su vida privada hasta el día de su muerte, el veintidós de abril de 1871. Al morir, su cuerpo fue trasladado a San Fernando, al nicho 367, y posteriormente llevado a la capilla familiar (Fot. 167) (1875). Con el tiempo, en el monumento fueron depositados también los restos de sus familiares:

Josefa Sabat de Carrera (madre), María de los Ángeles Lardizábal (esposa), Martín y Manual Carrera Lardizábal (hijos), Rosa Negrete Carrera y Dolores Mendieta de Carrera (nueras), así como Concepción García, persona allegada a la familia. El monumento fue ocupado en su totalidad hasta el año 1900 (Ceja Pérez, 2007: 92).

El objeto es cuestión es un monumento arquitectónico que se edifica de acuerdo con los estándares de la época, esto es, una tumba de gran volumen al interior de un cementerio creado bajo la mirada de la Ilustración; no obstante, este no pretendía dar gran presencia al lugar, más allá de lo acostumbrado, solamente buscaba ser recordado por su núcleo familiar más cercano. A su vez, es considerado como un mausoleo, ya que cuenta con un sistema constructivo con base en una plataforma que otorga un espacio interior para la movilidad, al mismo tiempo que para el resguardo de cadáveres.



Fotografía 167. Plano General del monumento fúnebre de la familia Carrera. Fotografía del autor, 2024.

Más precisamente, por un lado; el exterior da vista de una capilla funeraria de estilo ecléctico con elementos de la tipología arquitectónica clásica hecha en cantera rosa. Cuenta con una base cuadrada que estructura un perímetro, mismo que se eleva mediante cuatro pilastras, estas con relieves referentes a alegorías fúnebres (antorchas invertidas), tanto base como pilastras en cantera gris (Fot. 168). En la parte superior, cada pilastra es rematada por una cornisa que cierra el perímetro cuadrado superior, además, de contar con cuatro secciones triangulares que, a manera de pequeños frontones, adornan los cuatro ejes del objeto y al centro

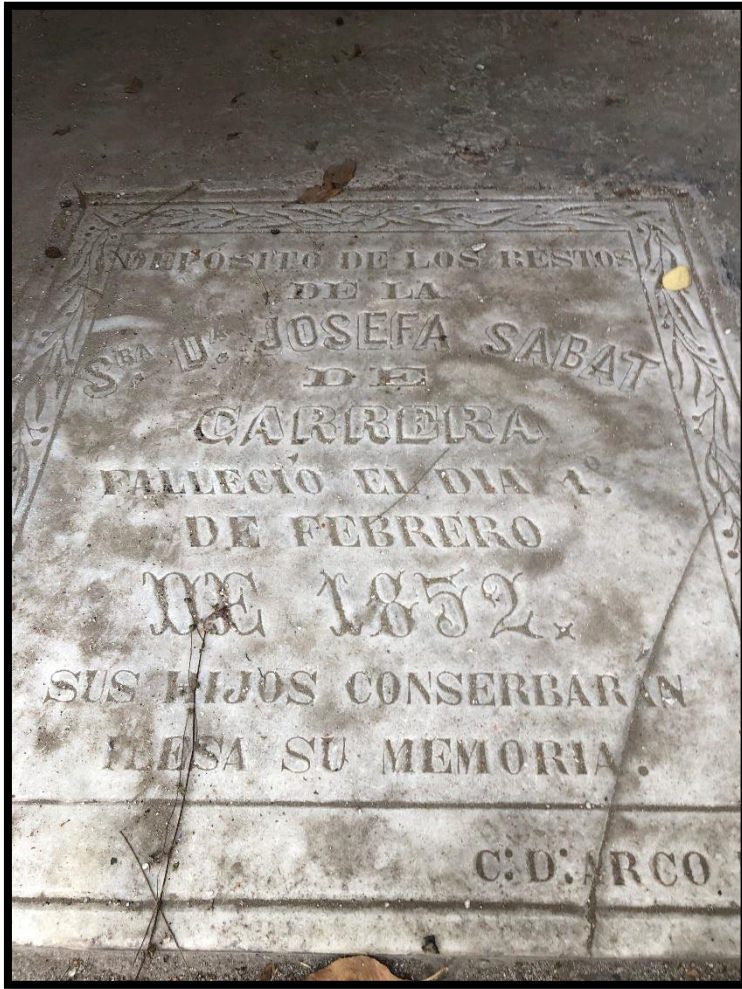
una cúpula conopial. Cabe señalar que la parte trasera cuenta con una placa de bronce en recuerdo a Carrera (Fot. 169) y que el objeto mortuario está rodeado por esculturas en forma de antorchas invertidas que delimitan al objeto y están unidas por una cadena. Y desde el interior; el objeto da entrada con una puerta de herrería con distintas formas rectas y curvas y con adornos en plomo. En su interior, se encuentra una placa de mármol en el suelo que refiere a la memoria de la madre del general (Fot. 170) y cinco gavetas en los costados donde se encuentra el resto de los cadáveres.



Fotografía 168. Plano General del monumento fúnebre de la familia Carrera. En la imagen se puede observar el objeto y el espectáculo visual que enuncia su color rosa y gris. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 169. Plano a Detalla de la parte trasera de la capilla funeraria. Aquí, se ve una placa con la inscripción EL SOR GENERAL DE DIVISION Dª MARTIN CARRERA ABRIL 22 DE 1871. R.I.P. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 170. Plano a Detalla del suelo en la parte interior de la capilla. En una placa de mármol está inscrito: DEPÓSITO DE LOS RESTOS DE LA SRA. DA. JOSEFA SABAT DE CARRERA FALLECIÓ EL DÍA 1 DE FEBRERO DE 1852 SUS HIJOS CONSERVARÁN ILESA SU MEMORIA. Fotografía del autor, 2024.

Y desde su análisis visual y espacial, el monumento es destacable en la panorámica visual de los visitantes que frecuentan su espacio con curiosidad a pesar de su moderada intención central. Primeramente y como se señala, su *espacio concebido* se entiende a partir de la posición original de la familia de tener un monumento que recuerde a sus difuntos y que se situara a los estándares de la época, sin la intención de ser un objeto de culto popular a futuro. Por lo que la selección del terreno para su construcción se acomodó al significado de la época dorada de *San Fernando* y este no ha presentado cambios hasta su presente. Caso diferente a su *espacio percibido*, puesto que el objeto es abordado libremente por los

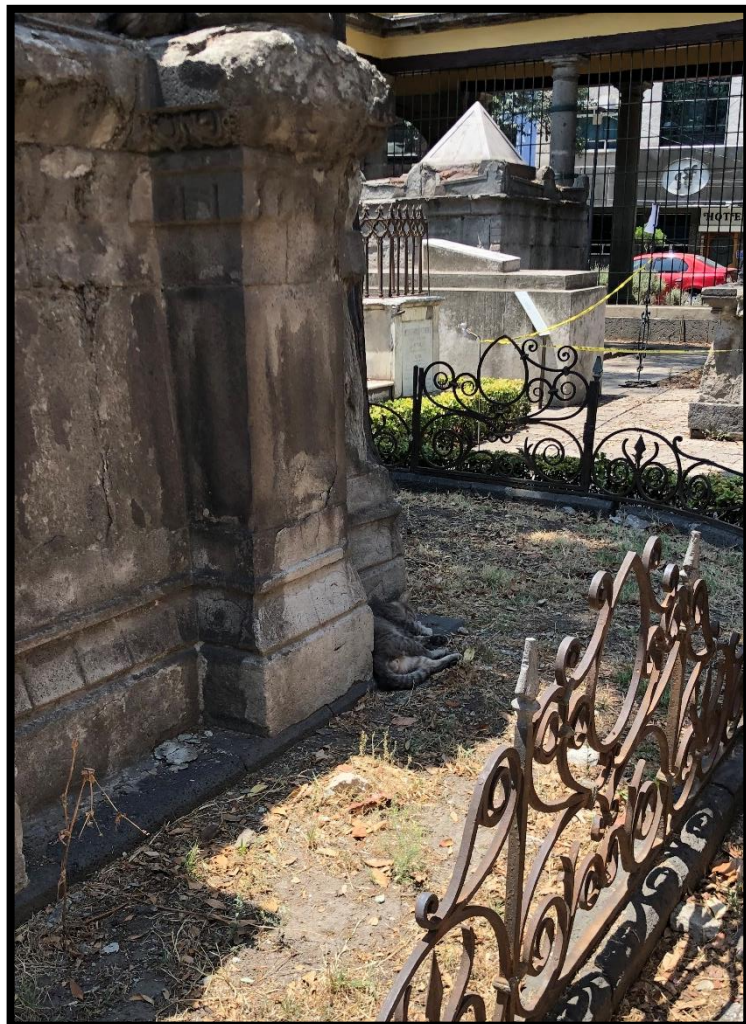
miembros cotidianos del *hábitat mortuario* en el panteón, es decir; los visitantes encuentran nexos estéticos que desembocan en una comunicación sensible vigente, ya que los materiales en su construcción remarcen su ubicuidad en el ojo expectante del humano (Fot. 171); los felinos que han adoptado la necrópolis como suya encuentran reposo en las dimensiones que abarca el monumento (Fot. 172, 173 y 174); y estas mismas extensiones de relación espacial que conectan al objeto con el cementerio le sirven a la capilla para ser ente de interés, puesto que su recorrido se confronta con un patio y una jardinera que ayuda al descanso de los usuarios del recinto (Fot. 175 y 176).



Fotografía 171. Gran Plano General del monumento fúnebre de la familia Carrera rodeado de un grupo de personas. Estos son parte de un recorrido guiado oficial del panteón. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 172. Plano a Detalle del costado izquierdo de la capilla fúnebre de Carrera. La foto señala a un gato de color naranja observado al fotógrafo después de ser descubierto en una posición de descanso. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 173. Plano a Detalle del costado derecho del mausoleo donde se observa, al centro de la foto, a un gato de color gris durmiendo en una de las esquinas del objeto. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 174. Plano a Detalle de la parte frontal monumento fúnebre de la familia Carrera. En la imagen se ve la puerta de hierro y, detrás de ella, a un gato de color negro durmiendo en el interior. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 175. Gran Plano General del monumento fúnebre de la familia Carrera y del pequeño patio que se ubica en su proximidad frontal. En la imagen se ve a dos mujeres conversando después de haber recorrido el lugar. El espacio debajo del árbol cercano al objeto mortuario se relaciona con él y le da vida, puesto que, de manera consciente o inconsciente, el spot para su plática se vincula a la panorámica visual que ofrece la capilla. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 176. Gran Plano General del monumento fúnebre de la familia Carrera. En la imagen se mira el mausoleo del lado derecho y de lado izquierdo a dos mujeres, una de ellas sentada sobre una jardinera, platicando. Igual que la figura 180, se genera un pequeño núcleo social en torno a la capilla. Fotografía del autor, 2024.

Y, en consecuencia, esto hace que sea considerada como un *espacio vivido* del *Museo Panteón*. En otras palabras; gracias a su color en rosa que la destaca de entre las demás; su ubicación cercana al centro del segundo patio; y a los terrenos vecinos que sirven para la libre circulación de las personas (y gatos), la posicionan como un actor comunicativo importante en la relación pasado y presente de *San Fernando*. Si bien, el objeto logra conectar no es un

ente reproductor de imágenes. La presencia de situaciones que evocaran la reproducción de fotografías como en otras tumbas (Fot. 177) o de la materialización de las emociones a manera de ofrendas resulto ser escasa; no obstante, esto se atribuye a los administradores del lugar que impiden un acercamiento más personal con los objetos de la muerte. Que, una vez más, en lugar de brindar la vivencia que en los cementerios existe y que buscan encontrar, estos se centran en dejar las interacciones tal como sus huéspedes principales, totalmente muertas.



Fotografía 177. Gran Plano General del monumento fúnebre de la familia Carrera. En la foto se ve a dos personas delante del mausoleo y una de ellas tomando una fotografía con el celular. Si bien, las relaciones espaciales que comparte el objeto logran reunir a personas a su alrededor, estos no reproducen la imagen de esta, solamente se captó a un número reducido de entes que reproducían la información observada. Fotografía del autor, 2024.

5.1.11 Casos especiales.

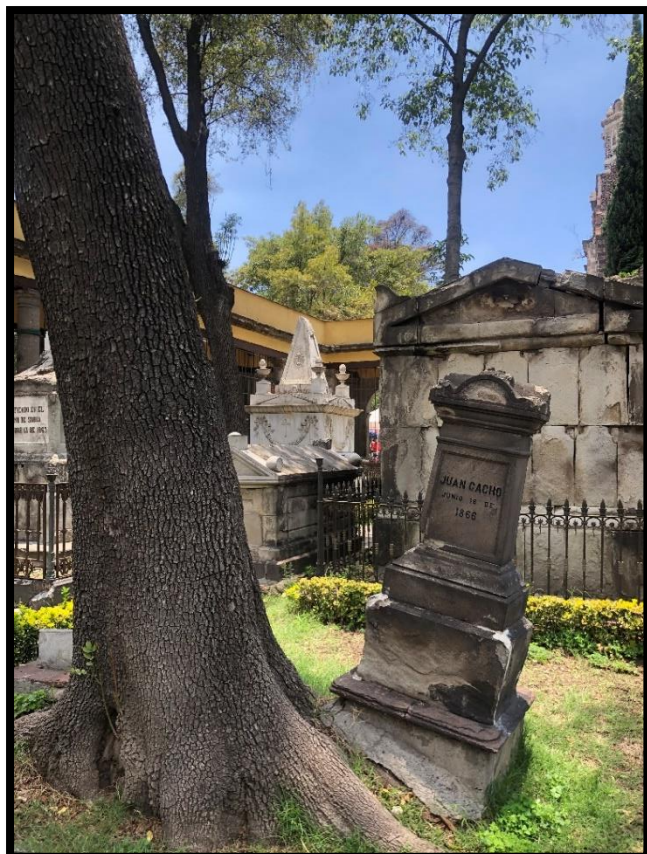
En sintonía con el caso argentino, al realizar el trabajo de campo surgieron diversos problemas que me llevaron a replantear tanto el corpus de estudio como la metodología de la investigación. Entre estos cambios, destaco la sustitución de un monumento fúnebre por otro, ya que durante la *Observación de Monumentos en Campo* del cementerio mexicano se reveló que uno de ellos no tenía importancia para un público humano. También tuve que modificar la herramienta de trabajo, pues no me fue posible utilizar la cámara fotográfica semiprofesional (como lo hice en la Recoleta) y tuve que reemplazarla por la cámara de mi celular.

Por ello, primeramente y de manera breve, presento la información obtenida del monumento que fue retirado del estudio, aunque se comenta por contener datos de interés que hablan sobre como los animales dotan de vida a *San Fernando*; y, secundariamente, expongo la consideración de dos nichos fúnebres que ofrecen una versión diferente a la tradicionalmente presentada en el panteón.

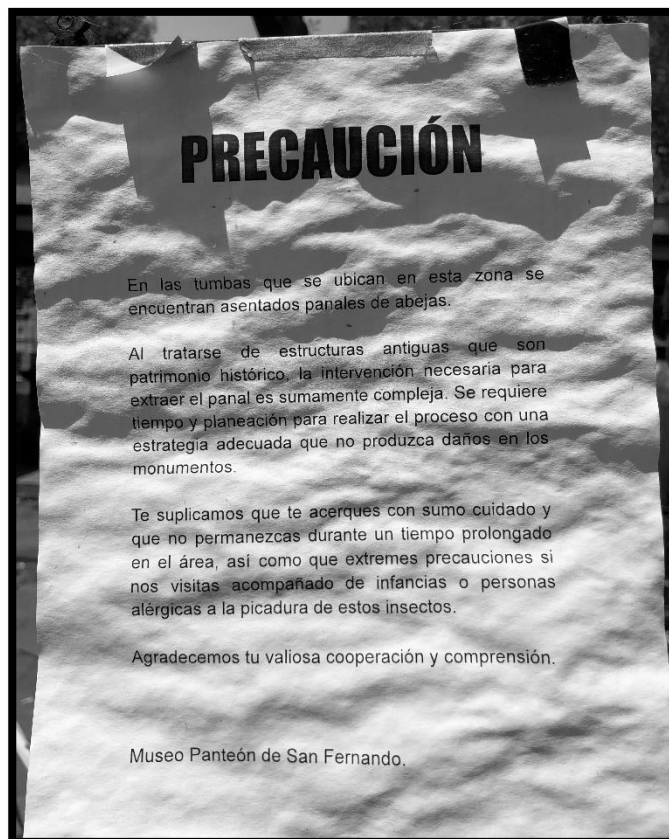
Dicho esto, el monumento fúnebre que no llegó a la selección final del análisis es el de Juan Cacho, por el motivo de no presentar ninguna interacción humana durante mi estancia de investigación, es decir, el objeto no mostró ningún agenciamiento operativo ni algún cambio en el uso del espacio por parte de los visitantes.

Este es un personaje del que no se tiene registro sobre su procedencia ni dato alguno que hable sobre él, más allá de la suposición de que fue una persona con los recursos suficientes para adquirir un terreno en San Fernando. Lo relevante de su tumba no es la falta de interacción humana, sino la deformación que ha sufrido con el tiempo debido al crecimiento de la vegetación, de modo que lo natural va ganando terreno sobre lo artificial

(Fot. 178). A la vez, esto ha provocado que merodeadores (posiblemente abejas nativas) recuperen el espacio en busca de una nueva vivienda (Fot. 179).



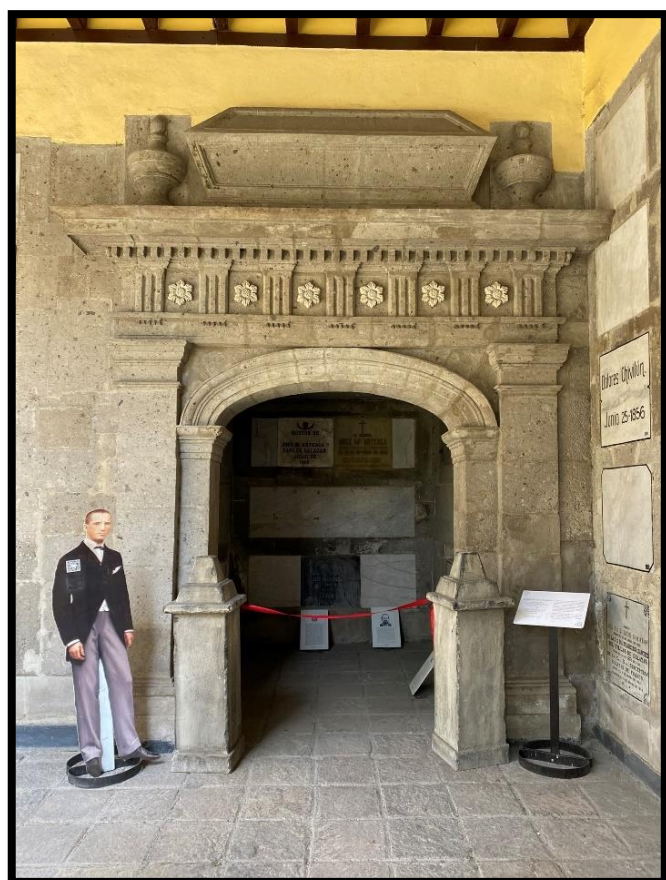
Fotografía 178. Gran Plano General del monumento a Juan Cacho. En la imagen se registra como la tumba está siendo desplazada por las raíces del árbol que crecen debajo de ella. La fotografía fue tomada días posteriores a la imagen 193, por lo que las abejas que habían optado el interior de la tumba como su nuevo hogar fueron asesinadas. Fotografía del autor, 2024.



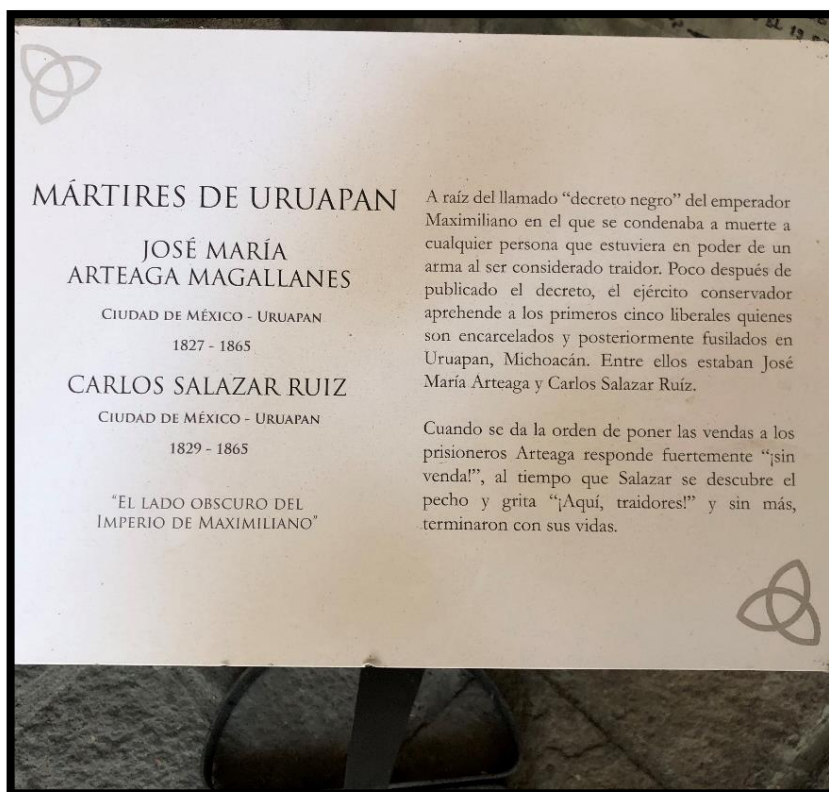
Fotografía 179. Plano General de una hoja de papel que advertía a los transeúntes de cierto riesgo. En la hoja se enuncia lo siguiente: “En las tumbas que se ubican en esta zona se encuentran asentados panales de abeja. Al tratarse de estructuras antiguas que son patrimonio histórico, la intervención necesaria para extraer el panal es sumamente compleja. Se requiere tiempo y planeación para realizar el proceso con una estrategia que no produzca daños en los monumentos. Te suplicamos que te acerques con sumo cuidado y que no permanezcas durante un tiempo prolongado en el área [...]”. Fotografía del autor, 2024.

Esto pone de manifiesto una reflexión sobre el sentido primigenio del concepto de la muerte, donde, al final, se busca perpetuar la vida (como lo visto en las abejas), así como una crítica al apego que persiste en los humanos y su memoria al momento de la muerte, ya que

la materialización de su recuerdo, por más sólida que sea, no es capaz de derrotar el inminente final de la existencia.



Fotografía 180. Plano General del espacio donde están los nichos que guardan los restos de los mártires de Uruapan. Fotografía del autor, 2024.

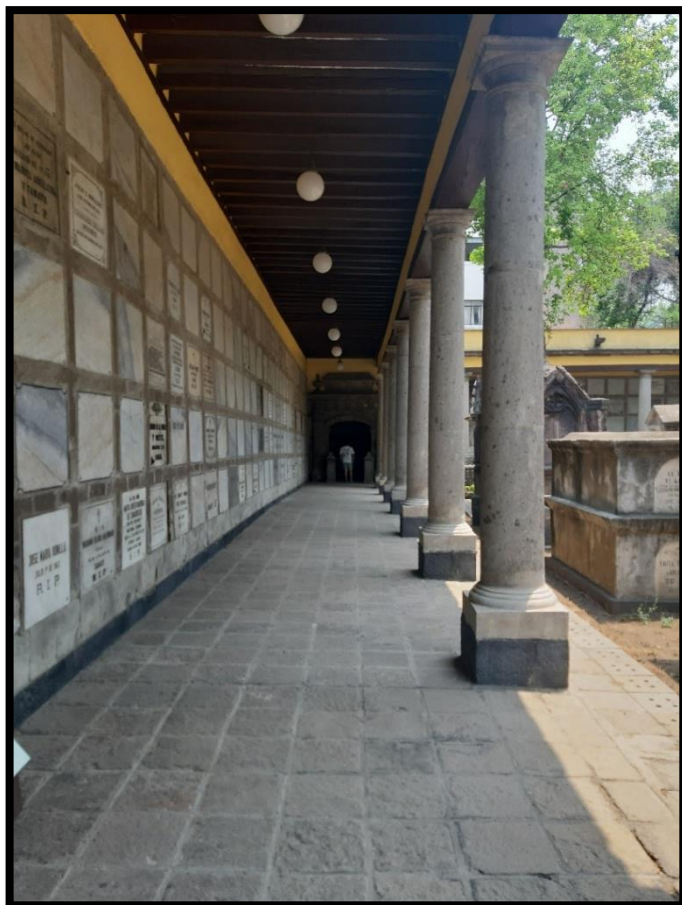


Fotografía 181. Plano General de la ficha técnica que relata la historia sobre los mártires de Uruapan. Fotografía del autor, 2024.

Ahora bien, otros dos lugares con nichos fueron lo que llamaron la atención pública. El primero, es el muro donde se encuentran las gavetas con los restos de los *Mártires de Uruapan* (Fot. 180), específicamente de José María Arteaga Magallanes y Carlos Salazar Ruiz. Estos, fueron condenados a muerte por el decreto negro del emperador Maximiliano en los tiempos de la *Segunda Intervención Francesa*. Este mencionaba que todo aquel en posesión de un arma sería ejecutado. Se narra desde el discurso del *Museo* que los mártires aquí señalados fueron aprendidos y valientemente aceptaron su fusilamiento (Fot. 181).

Empero, se enfatiza que este lugar recibe una gran atención pública por ubicarse después de la entrada del *Patio Chico*, lo que hace que sea un espacio de admiración, pero no desde una intención primaria, si no desde una secundaria como un objeto de transición hacia un recorrido final.

Curiosamente, otro espacio que llamó la atención de los transeúntes fue el muro donde se ubica el nicho del panameño Ventura Martínez, presuntamente el primer cuerpo enterrado en la necrópolis (Fot. 182). La ubicación de su nicho forma parte de un recorrido habitual de los visitantes, enmarcado por la arquitectura de *San Fernando*. Es decir, la vista que ofrece el panteón desde la entrada del segundo patio y las gavetas de los *Mártires de Uruapan*



Fotografía 182. Gran Plano General del espacio donde están los restos de Ventura Martínez. La fotografía proyecta la imagen del recorrido frontal. Hecho que beneficia a su acercamiento. Al fondo, se captó a una persona observando el interior del lugar. Fotografía del autor, 2024.



Fotografía 183. Plano a Detalle del muro donde se encuentran varios nichos funerarios. La imagen señala el de Ventura Martínez. Fotografía del autor, 2024.

colocan, en el ojo del espectador, un largo pasillo que dirige hacia la ubicación del originario de *Panamá* (Fot. 183). Esta disposición sitúa al muro de cadáveres en la posición idónea para ser observado por las personas; sin embargo, como ocurre con la mayoría de los monumentos, esto no genera una cadena de información visual materializada en ofrendas, sino únicamente una simple curiosidad.

Conclusiones

En este capítulo observo que los agenciamientos operativos en el cementerio mexicano son escasos y, por ende, el uso de su espacio y su comunicación no resulta ser significativo. Las tumbas producen una atracción visual en los visitantes, quienes conectan con los monumentos, pero brevemente. Por lo anterior, no existe una gran cantidad de ofrendas, hecho que evidencia un nexo comunicativo presente pero escaso y que impide una adecuada retroalimentación entre los públicos humanos y la necrópolis.

No obstante, esto se debe, en parte, a la reglamentación del recinto, que entorpece el desarrollo de la comunicación. Por ejemplo, según palabras de los propios custodios, el uso de *cámaras profesionales* está prohibido por supuestamente dañar las tumbas. Asimismo, el recorrido museístico limita el acceso cercano a los monumentos fúnebres. Identifico en estas medidas ideas y pensamientos arcaicos e innecesarios sobre cómo recorrer y vivir el lugar, ya que estas acciones ponen en riesgo el valor simbólico de los objetos.

En ese sentido, la información recolectada durante el trabajo de campo fue diametralmente opuesta a lo observado en la *Recoleta*. A diferencia del cementerio argentino, en San Fernando no se encontró una gran cantidad de objetos monumentales que destacaran por su agencia, peregrinación o apropiación del espacio. Lo más impactante, tanto estética

como comunicativamente, fueron los entes pétreo-volumétricos vinculados con la *Historia Oficial* previamente seleccionados. Asimismo, al igual que en el cementerio argentino, este capítulo deja abiertas múltiples vías de estudio debido a la reducida selección de objetos. Esta limitación podría compensarse mediante la ampliación del corpus o con un análisis comparativo, como el que presento en el siguiente capítulo.

Para finalizar el capítulo cinco, he de mencionar que el *Museo Panteón de San Fernando*, pese a su reducido tamaño, es un lugar con gran riqueza cultural y comunicativa. Sus monumentos son canales del pasado que pueden acercar información a la sociedad con el fin de reinterpretar relatos ya conocidos, como el de Tomás Mejía y su figura de antihéroe, o el de Benito Juárez y sus defectos. No obstante, gran parte de este lugar se encuentra en estado de deterioro, y la implementación de las normas actuales empobrece la vitalidad signica que ofrecen sus objetos. Por ello, es necesario hacer hincapié en la renovación de sus estrategias museísticas y administrativas, con el objetivo de mejorar y devolver a este espacio el lugar que merece: un hábitat de alto valor para la historia mexicana.

ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL MUSEO PANTEÓN DE SAN FERNANDO Y EL CEMENTERIO DE LA RECOLETA

|Cap. 5



CAPITULO 6. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL MUSEO PANTEÓN DE SAN FERNANDO Y EL CEMENTERIO DE LA RECOLETA

Introducción

En el cuarto y quinto capítulo de la tesis expuse los resultados obtenidos a partir de la información registrada durante el trabajo de campo. En ellos, analicé que el cementerio de la *Recoleta*, en Argentina, encuentro que es un espacio altamente valorado por sus habitantes, quienes lo frecuentan con regularidad y realizan ofrendas de diversa índole a sus monumentos en general. Por el contrario, el *Museo Panteón de San Fernando* es un espacio mortuario que permanece comúnmente deshabitado; en consecuencia, la influencia de los usuarios es escasa, situación atribuible a la gestión administrativa del lugar. En continuidad, en el capítulo por iniciar presento la problemática inicial en torno al manejo de ambos sitios; las características que, por igual, los acercan y los distancian; una síntesis comparativa; y, finalmente, los argumentos que cierran esta investigación.

6.1 Perspectiva sobre el manejo de los sitios

El estudio de los monumentos fúnebres mexicanos y argentinos llevó consigo una estancia de investigación de cinco meses en ambos países. En dicha acción, fueron investigadas diez tumbas que pertenecen al discurso oficial de cada nación. Sin embargo, la información recibida por parte de los cementerios hizo que se añadieran nuevos objetos al corpus original de estudio y que fueron de igual importancia para el trabajo.

Cabe señalar que lo anterior, otorgó un mayor acercamiento a la identidad de un *hábitat mortuario* propio en cada lugar. No obstante, cada territorio mostró sus particularidades para bien y para mal. Es decir, en la *Recoleta* las autoridades facilitaron la realización del estudio. Caso contrario a *San Fernando*, donde los administradores frenaban y ralentizaban la investigación constantemente, esto con normas burocráticas y actitudes sociales que alejaban a los visitantes. Aunque, a pesar de lo anterior, se logró concretar el trabajo en igualdad de condiciones metodológicas para ambos cementerios. Una distinción que habla fuertemente sobre el acercamiento de nuevos públicos, pensamientos arcaicos y actitudes sociales preponderantes que están vigentes en las necrópolis. Y que fabrican una comunicación y significación dispar, por un lado, más cercana a la desestima en lo mexicano y por otro, a la de aprecio en lo argentino, esto tanto en el interior como el exterior.

6.2 Semejanzas entre los monumentos del Museo Panteón de San Fernando y el cementerio de la Recoleta

Para la comparación de las necrópolis, se optó por un enfoque que pusiera de manifiesto el presente. En otras palabras, se priorizó la observación de la actividad actual y la vigencia de los mensajes que las tumbas emiten hacia los receptores contemporáneos de la necrópolis, quienes, al final, son los verdaderos actores de la realidad: aquellos que realmente interactúan y que dotan de vida a estos recintos, por encima de los mensajes adoctrinantes. En ese sentido, se llegó a las siguientes afirmaciones, que acercan a los cementerios a una interpretación compartida, es decir, a sus semejanzas.

En *El cementerio de la Recoleta* y en el *Museo Panteón de San Fernando* se reveló que se asemejan posiciones en torno a la consideración de los monumentos fúnebres y que

su comunicación fluye bajo cuatro canales de entendimiento primordial, estos son los siguientes:

1) El espacio que crea el objeto fúnebre es más importante que el mensaje con el que se mandó a construir. Es decir, el desplazamiento libre de las calles y de la ubicación en concreto de los objetos, es un imperante necesario para que las personas conecten las tumbas. Tal como se muestra en el caso del monumento a Carlos Pellegrini y a Vicente Guerrero, en ambos, la facilidad que ofrecen los cementerios para la apropiación de su espacio fue más detonante que la historia del personaje. En ese sentido, el *Capitán de la Tormentas* (Pellegrini) y lo alargado de las calles que acercan a su observación, colocó a su mausoleo como un imperdible en la visita, y en el caso del independista mexicano (Guerrero), su posición intramuros fue el deslumbrante (desde la estética del ojo) obligatorio para su observación. En ambos casos, la ubicación es la responsable de colocar a las arquitecturas fúnebres como entes de atracción por sobre la información de las placas o los nombres de los difuntos. Lo que comunica un significado referido al olvido del pasado y la valorización del presente vivenciado, en palabras coloquiales, lo que únicamente haga sentir la visita.

Aunque también, en este punto sobresalen obras mortuorias que comparten el interés de su información con su emplazamiento. Es decir, importa tanto el pasado como el presente. Como el *Panteón de los Caídos* que junto a las bancas afuera de su “microespacio” o los huecos entre el obelisco y las cadenas del de Faustino Sarmiento en el cementerio porteño, así como la tumba de Miramón y el gran terreno en el *Patio Chico* o el monumento a Ignacio Zaragoza en el centro del segundo patio en la necrópolis mexicana, es muestra de ello. No obstante, estas llamaron principalmente la *visión* de las personas por su ubicación y secundariamente por la imagen de sus personajes. Que si bien, he de remarcar que el *Panteón de los Caídos* y el Sarmiento fueron lugares que se procuraron, esto fue por las personas que

tratan de mantener vigente la memoria de Bronce y no por los ciudadanos comunes, igualmente, la heroicidad en la historia del *Joven Macabeo* (Miramón), así como en la de Zaragoza, lograron juntar personas a su alrededor. En síntesis, para el visitante común pesó más el fácil acceso al lugar que la historia de procedencia del monumento.

2) El mensaje heroico ha dejado huella en el presente, pero este no repercutió como se esperaba. La información a evolucionado en el mismo medio que la emitió, en ese sentido, estos nuevos datos simbolizan actitudes naturales y culturales ante la muerte diferentes a las del pasado. Aquí, encuentro que se produjeron dos caminos.

- Por un lado; una postura que exige la resignificación de los villanos, como en el caso de Julio Argentino Roca donde su tumba fue agredida por grafitis, ya que sus acciones genocidas no corresponden a valores de hoy en día, o como lo visto con el mexicano Tomás Mejía, solo que al revés. Es decir, a su monumento se le elogio con ademanes que no reclamaban su papel como traidor, si no, como héroe incomprendido. Por tanto, la figuración que ofrece la muerte a los personajes importantes no queda exenta del dominio público que, de acuerdo con los valores de su presente, cambio los mensajes a conveniencia. Hay que señalar que es la misma intención de las esferas del poder.
- Por otro lado; una actitud donde dominan las emociones y no necesariamente estas tienen alguna relación con el difunto, en ese sentido, la sensopercepción estética gana por sobre lo racional. Como la tumba de Ricardo Alfonsín que atrajo personas por la idea de la democracia restaurada y por el juego de luces de la cúpula en su arquitectura, o lo registrado en las tumbas de Ignacio Comonfort y Martín de Carrera, donde los gatos encontraron sitios de

resguardo, si bien es difícil conocer la cognición de los felinos, el aparato biológico del cual nace la percepción, ayuda a entender los estados de calma con los cuales fueron registrados, mismos que se interpretan como estímulos pacíficos.

3) La importancia actual radica sobre personajes que no son de la *Historia de Bronce*. Es decir, en este punto es preciso señalar que la *Historia de Bronce* refiere a las narraciones impulsadas desde el Estado desde una narrativa de héroes y villanos; en la gran mayoría de tumbas la información circuló sobre mensajes que se fabricaron fuera de esta intención adoctrinante. En ese sentido, la tumba de Liliana Crociati fue un activador sobre las personas donde, el sentido de peregrinación de la imagen logró la posición de ofrendas en variadas formas como croquetas, monedas, etc. Mismas que coexisten con la tumba y que pueden considerarse como parte de esta. Y de igual manera, el monumento fúnebre a Dolores Escalante, principalmente por el movimiento de su frontera, que gravitó a su cercanía a actos operativos y sociales como las velas negras o la basura, tal vez, por lo trágico de su historia. Personajes totalmente ajenos a las narrativas históricas y nacionalistas, más bien forman parte del imaginario turístico y popular contemporáneos.

En este punto y con la misma fuerza, he de marcar al monumento donde está Eva Perón y Benito Juárez, ya que, estos fueron los más fulminantes (visual y espacialmente) en la mente de las personas. No obstante, no por el motivo original de su creación, puesto que aun cuando su génesis comienza desde la historia oficial, la resonancia contemporánea de sus usos desemboca en caminos distantes que, como nuevas hebras culturales tejen un velo nuevo y distinto de la realidad. Ejemplo de ello son las pulseras de la amistad en lo de Evita, o las escalinatas donde un infante optó por estudiar en lo de Juárez.

4) Un marcado olvido sobre los personajes de la *Historia de Bronce*. En otras palabras, los argumentos oficialistas que llaman a la construcción de los objetos de la memoria resultan ser de poca importancia para la población común que aborda los cementerios. Puesto que, en la necrópolis argentina, los monumentos a Bartolomé Mitre, Nicolás Avellaneda y Figueroa Alcorta fueron los que menos atracción lograron en los usuarios, así como los de Francisco Zarco y Juan de la Granja en el cementerio mexicano. En ambos casos, la reverberación de la luz emitida por estos objetos pétreos monumentales no confrontó el sentido estético de los humanos, por ende, su mensaje no terminó de configurar una imagen en la cognición humana que fuera de valor para cumplir el proceso de la *comunicación sensible*. En consecuencia, se muestra que la intención principal de traer a juego la memoria histórica resultó ser ineficiente, al menos, desde una postura enfocada en la comunicación de masas y que al final es hacia donde se dirige la información que buscan emitir los monumentos fúnebres.

Los cuatro puntos anteriores son fundamentales para construir una conexión sólida entre la interpretación mexicana y argentina de la muerte, donde el nexo central radica en la resignificación de las memorias del pasado hacia narraciones que reflejan el sentido de la muerte desde un presente, y que construcción social de cada hábitat existe la conjugación entre lo individual y lo colectivo en el uso e interpretación del espacio la comunicación mediante las imágenes. También, es preciso señalar que existen directrices sociales configuradas históricamente que inciden en la agencia de determinados monumentos fúnebres, particularmente durante los aniversarios luctuosos de figuras de relevancia nacional, como el once de septiembre en el caso de Sarmiento o el dieciocho de julio en el de Benito Juárez. Sin embargo, no podemos considerar que se trata de una regla mecánica, pues no siempre la recepción contemporánea por parte de los usuarios se ve condicionada

por dichas efemérides, dado que los monumentos con mayor capacidad de atracción se distinguen por la presencia constante —en algunos casos cotidiana— de ofrendas. En contraste, los aniversarios luctuosos evidencian únicamente vestigios materiales de los objetos depositados en los días próximos al evento, sin manifestar continuidad una vez transcurrida la fecha conmemorativa.

6.3 Diferencias entre los monumentos del Museo Panteón de San Fernando y el cementerio de la Recoleta

Ahora bien, en el estudio de los monumentos fúnebres en México y Argentina, de igual manera encuentro hechos contradictorios que hablan de las particularidades propias de cada comunidad. En esta perspectiva, muestro cuatro ejes claves de disimilitud que existen en la interpretación conjunta de los cementerios, y estos son enumerados a continuación:

1) La importancia que ocupa cada cementerio en la sociedad contemporánea. Puesto que, y sin lugar a duda, *El Cementerio de la Recoleta* en *Buenos Aires* es el cementerio más importante que existe en la ciudad. Gracias a sus calles, a sus tumbas, a su organización y a sus mensajes que tocan todos los aspectos de la vida, es que la necrópolis aporta un sentido de comunidad en la región. En este lugar se resguardan historias que evocan atracción, y no solo para los locales, ya que sus monumentos fúnebres hablan de procesos que marcaron la región sur del continente, como lo visto en la tumba de los Guerra del Paraguay. Asimismo, se busca la perpetuidad de los personajes cotidianos, es decir, lo familiar e individual convive con los histórico patrimonial y en conjunto se añade un nuevo canal de información sobre un *hábitat mortuario* del cementerio, mismo nutre a su estatus de importancia.

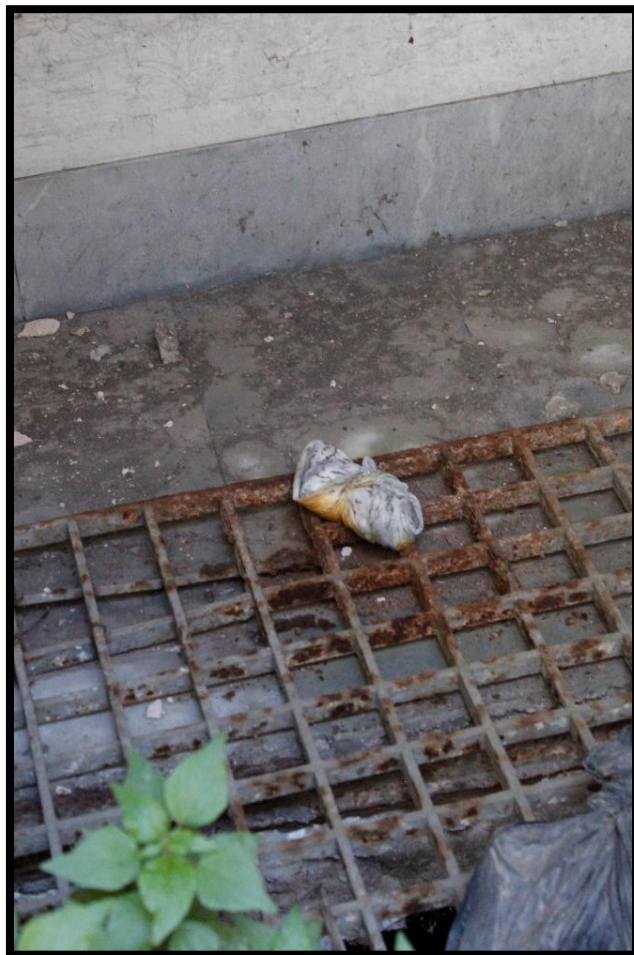
Y el *Museo Panteón de San Fernando* está enfocado a un momento específico y no cuenta con realce contemporáneo, ya que este lugar compite en el rasgo de importancia con otros recintos que evocan la memoria histórica oficialista, como el *Panteón Civil de Dolores* o el *Monumento de la Independencia*. Siendo estos últimos, los lugares *vivenciales* (lo más importante de lo *lefevbriano*) y actuales por excelencia en la *Ciudad de México*. En *San Fernando* se resguarda el espacio como recinto para vivir una memoria en concreto, en otras palabras, se pretende recordar únicamente lo sucedido entre finales del siglo XVIII y mitad del siglo XIX. Lo que provoca un público en específico y, en consecuencia, un *hábitat mortuario* en concreto centrado más en el turismo que tiene como finalidad conocer lo sucedido en esas fechas y distancia a las personas que buscan comunicar las representaciones cotidianas de las actitudes ante la muerte en el país, como lo son las ofrendas de Día de Muertos (flores, comida, juguetes, etc.) o los rituales comunicacionales de la muerte, por mencionar algunos.

2) La proporción del terreno y la cantidad de monumentos fúnebres. Puesto que el tamaño con el que goza el antiguo *Cementerio del Norte* en *Buenos Aires* le ayuda a la configuración de su estima y a la producción de sus redes culturales. En ese sentido, el tamaño del lugar se liga al tiempo de su recorrido y permanencia, ya que, por obvias razones, entre más camino, más tiempo se ocupa en recorrerlo. Con esto, se fabrican configuraciones de movilidad que permiten un uso más a profundidad, más personal, y con más detenimiento para poder captar la gran cantidad de imágenes que ofrece la necrópolis. A tal efecto, es por lo que sus tumbas presentan variadas ofrendas y regalos, mismos que son el fruto del interés constante y por sobremodo de las narraciones no oficiales.

Caso diametralmente opuesto en el *Museo Panteón de San Fernando*, dado que la dimensión del lugar hace que su recorrido sea fugaz recortando el tiempo para que un *hábitat*

propio sea producido, a la vez que esto niega una conexión a fondo con los objetos para la muerte y con los sentimientos que de su presencia emanan. En consecuencia, las imágenes que producen los monumentos fúnebres no encontraron canales fuertemente establecidos para recorrer y desembocar en un destinatario atemporal, es decir, personas sin importar la fecha de su visita que conecten con la historia o la tumba. Pero esto, no solo es un problema del emisor (los administradores del lugar) si no también del receptor (los visitantes), ya que las personas al no contar con los códigos necesarios para un nexo a profundidad con los objetos se le dificulta la comunicación con los mismos, a su vez, es un desacierto que no logra resarcir el cementerio mexicano.

3) Las normas patrimoniales y culturales que emanan de la sociedad y con las cuales se vive en cada uno de los recintos. *El Cementerio de la Recoleta* es un espacio que cuenta con un porcentaje menor de sus tumbas bajo una reglamentación de resguardo y vinculación, siendo estas las que son normadas bajo una gestión pública enfocada en el consumo de la cultura para la formación de un sentido de comunidad o una “argentinidad”. Sin embargo, el resto de ellas continúan bajo una dirección, principalmente, privada donde los familiares son los encargados principales de divulgar el sentido de la muerte en la sociedad mediante actos propios, ejemplo de ello son las ofrendas registradas en los análisis o las que yacen fuera del estudio (Fig. 184 y 185). Al ser una cantidad mayor de tumbas las que se ubican fuera del control del Estado, estas comunican la verdadera esencia de las representaciones mortuorias y, hay que enfatizar, que no están peleadas con los otras. Es decir, lo privado enriquece a lo público y en conjunto molden un hábitat significativo para hablar sobre la muerte.



Fotografía 184. Presunto “amarre”. Popularmente, un amarre es un conjuro que se realiza con el fin de generar sentimientos hacia una persona. Durante la exploración de la Recoleta, encontré a un par de mujeres jóvenes susurrando entre ellas y, al finalizar, arrojando el objeto al interior de esta tumba. Fotografía del autor, 2023.



Fotografía 185. Imagen de una estatuilla de San La Muerte. San La Muerte es un santo popular en el sur del continente que representa a la muerte misma. Esta figura fue colocada en un rincón de un mausoleo en el cementerio. Su personificación es la misma que La Santa Muerte en México. Fotografía del autor, 2023.

Igualmente, *El Cementerio de la Recoleta* es el lugar donde dos puntos contradictorios de la sociedad argentina se fusionan, esto es, las acciones y detenimientos para tratar con los temas de lo *numinoso* o lo *siniestro* gracias a las apuestas de sus públicos (tanto del Estado como de su comunidad). En otras palabras, existe un consenso para; comunicar los temas de lo religioso, emitido desde las iglesias, donde se motiva a presumir, capturar imágenes y alentar el regreso de las personas a estos lugares; y hay otro sobre ocultar ideas en materia de la cultura de la muerte, en el cual se busca la privacidad y se prohíbe la

circulación de imágenes que resignifiquen el acto mortuario. Hechos que en la necrópolis argentina por excelencia se encaran y se fusionan detrás de sus murallas.

Y el *Museo Panteón de San Fernando* es un recinto que goza con la declaratoria de *Monumento Histórico Nacional* en la totalidad de sus espacios, además de estar integrado al *Patrimonio Mundial de la Humanidad del Centro Histórico de la Ciudad de México*, por lo que su administración va de la mano de la gestión del Estado. En *San Fernando* se cuenta una estrategia de divulgación establecida que busca el desarrollo social de su comunidad cercana y se implementan prácticas, más allá de enaltecer y cuidar de sus monumentos, mediante la pericia del patrimonio cultural material inmueble, para fomentar el pensamiento creativo y promover la cultura, como sus ciclos de conferencias, exposiciones temporales o presentaciones de libros. Al ser un espacio totalmente público no hay cabida al interior de sus paredes para actitudes particulares ante la muerte y que si son registradas en la frontera del recinto (Fot. 186) que, a diferencia de la *Recoleta*, aquí se disocian los significados de lo

público y lo privado. En ese sentido, se favorece lo material por sobre el patrimonio cultural inmaterial.



Fotografía 186. Registro del cadáver de una gallina en *San Fernando*. En la línea que divide al Panteón y la calle, encontraba basura que era depositada desde el exterior hacia el interior. En la imagen mostramos el registro de una exploración realizada al momento de apertura del recinto, donde se encuentra el cuerpo de un gallina en una bolsa de plástica. Esto se relaciona con las velas negras encontradas unos metros de este lugar como actos rituales. Fotografía del autor, 2024.

En sintonía, lo anterior es un reflejo de una parte de la identidad mexicana que, al contrario de la argentina, se tiene una contemplación mayor de lo *sinistro* por sobre lo *numinoso*, estrictamente en el tema de las actitudes ante la muerte. Es decir, en los cementerios mexicanos se estimula el consumo de sus imágenes y espacios con la finalidad de vanagloriar estos recursos y reproducir a nivel global la cultura de la muerte, como lo es el *Día de Muertos*. Sin embargo, al momento de discutir el otro espectro de lo religioso, el de la fe cristiana para los vivos, se condena la reproducción de imágenes que no provengan de las arquitecturas eclesíásticas y se impide su circulación.

4) En México, se pueden tomar fotografías en cementerios, pero no en Iglesias. Y en Argentina, se pueden tomar fotografías en las Iglesias, pero no en cementerios. Con el objetivo de nutrir los argumentos de análisis de la presente investigación, en las estancias de investigación se consideró adentrarse a conocer otros espacios que comunicaran aspectos similares de los cementerios y que ayudaran a concretar el círculo referente a un *hábitat mortuario* propio de cada lugar.

Por lo que, en Argentina, se hizo registro fotográfico en distintos cementerios e Iglesias del país (*Luján, La Plata y Buenos Aires*) dando como resultado una mayoría de información referente a la facilidad del accionar fotográfico con respecto a los lugares de la “vida” por sobre los de la “muerte”. En otras palabras, en la *Basílica de Nuestra Señora de Luján* y en la *Basílica de la Inmaculada Concepción en La Plata* se alentaba a las personas a llevarse un recuerdo visual del interior de los lugares, es decir, tomar fotografías. Pero en el *Cementerio Municipal de La Plata* y en el *Cementerio Municipal de Luján* se prohibía realizar alguna captura incluso con aparatos “no profesionales” como los son los celulares. Cabe señalar que en *Buenos Aires* se permitía el registro de fotografías tanto desde las Iglesias como en los cementerios.

Ahora bien, para México, se tomó la misma prudencia, realizando fotografía sobre Iglesias y cementerios del país (*Ciudad de México, San Luis Potosí y Zacatecas*), generalizando como respuesta un fuerte contraste al tratar la consideración de los espacios para los “vivos” y para los “muertos” respecto al caso argentino. Lo anterior visto, en el *Panteón del Refugio, Valparaíso* y en el *Antiguo Panteón de San Miguel en Sombrerete*, ambos en *Zacatecas*, ya que en estos lugares se encontró una libertad total para el registro fotográfico, característica, mayoritariamente igual que presentó el *Panteón Municipal El Saucito* en *San Luis Potosí* donde no se niega el uso de aparatos para el registro fotográfico,

como lámparas y tripees, al momento de recorrer el lugar. No obstante, es motivo de atención el poner en juego que la *Parroquia de Santo Domingo de Guzmán* (en *Sombrerete*) y la *Catedral Metropolitana de San Luis donde* (S.L.P) se requieren permisos, con tiempo de antelación, para concretar una sesión fotográfica. De igual manera en el *Museo Panteón de San Fernando* se prohibía rotundamente la toma de imágenes que no fueran con celular.

A manera de cierre, las diferencias que existen entre ambos cementerios se originan, principalmente, en el accionar social de cada cultura. En otras palabras, más allá de las historias de procedencia (que no representan una diferencia significativa, como se señaló en las semejanzas), son las actitudes políticas del presente las que condicionan el uso de estos espacios y regulan los comportamientos para experimentar la muerte desde una perspectiva ética y moral.

Conclusiones

En este capítulo mostré que existe un contexto situacional que incide directamente en la resignificación de los mensajes del pasado inscritos en las tumbas, como se observa en la escasa relevancia otorgada a los discursos nacionalistas en ambos cementerios estudiados. Además, el carácter masivo o generalizado del público que visita estos espacios contribuye a la consolidación de una memoria contemporánea, articulada a través de los símbolos de la muerte presentes en expresiones artísticas, como las esculturas de figuras femeninas dolientes (por ejemplo, la Dama de Blanco o la *Patria* en la tumba de Benito Juárez), o los relieves con iconografía mortuoria (como el *tempus fugit* en el monumento de Miramón), integrados a las arquitecturas fúnebres. En consonancia con este punto, la presencia del arte en cada

monumento actúa como un anclaje mental que genera una operatividad simbólica: en otras palabras, el discurso de los signos de la muerte en los monumentos fúnebres mexicanos y argentinos vincula estos objetos con sus espectadores mediante una comunicación de carácter sensitivo, estético. De este modo, dichas representaciones se convierten en metáforas de la vida cotidiana, al tiempo que revelan enunciados pragmáticos sobre la consideración de la muerte, particularmente en torno a lo siniestro entendido como *unheimlich*, es decir, lo oculto que ocasiona temor y, que, sin embargo, se sugiere sin nombrarse directamente. En resumen, finalizo la interpretación de esta comparación, señalando que México y Argentina equiparan comportamientos sobre las actitudes ante de la muerte: ambos cumplen con sitios de inhumación extramuros, cuentan con arquitecturas a la memoria de seres de relevancia, como dicta la historia de las naciones, y la observación del presente como factor que construye un *hábitat mortuario* particular. No obstante, se apartan gracias a la connotación de la cultura. En la *Recoleta* el mensaje gira en torno al respeto sobre los sentimientos de la muerte, pero con una libertad para ponderar el interés de la *otredad*. En cambio, en *San Fernando*, la información circula sobre la privación de las expresiones de lo mortuario, aunque con una necesidad latente de exteriorizar el sentir.

CONCLUSIONES FINALES

Esta tesis se desarrolló sobre la idea de que los cementerios son lugares destinados a vivenciar la muerte, aquí la muerte sirve para otorgarle sentido social a la vida de las personas, pues no sólo son lugares de reposo, también están dedicados a conmemorar, a recordar y a sentir. A nivel de masas, el cine suele representar a los cementerios como sitios hostiles para los vivos, lugares liminales donde lo siniestro (*unheimlich*) debe permanecer oculto; no obstante, la realidad es muy diferente, en varios países, particularmente en México y Argentina algunos de estos recintos se han convertido en Museos, sitios para disfrutar del arte y vivir la historia, para hacer recorridos familiares y vincularse con los antepasados reales e imaginarios.

Cuando inicié este trabajo tuve como propósito integrar perspectivas que, desde una óptica tradicional, podrían parecer distantes, pero que nos ayudan a ofrecer una interpretación más completa sobre la muerte y la manera social de vivirla. La muerte es una realidad natural, pero también social, fenómeno sobre el que se construyen diversas creencias a lo largo del tiempo y el espacio. Para lograr esta aproximación hacia la frontera de lo desconocido, usé un enfoque transdisciplinario que permitiera entender a la muerte de forma más integral, donde lo imaginable e inimaginable, lo natural y lo social cobraran sentido. Propuse que la transdisciplina es necesaria en este estudio para analizar la mentalidad fúnebre del siglo XXI en dos países latinoamericanos que han construido sendos monumentos funerarios, busqué develar su sentido profundo mediante la contextualización pertinente, así como con el estudio particular y comparativo.

Las ideas sobre la muerte están en continua modificación, son una realidad cambiante, polimórfica. La muerte no se puede reducir a lo biológico, así como lo social tampoco puede desplazar enteramente a lo natural. Esta tensión la enuncié en el primer capítulo y mostré que la muerte debe de considerarse desde su aspecto tangible e intangible. El proceso de la muerte como fenómeno biopsicosocial comprende el deceso, continua con la interpretación social del hecho, luego con el tratamiento de los despojos físicos del muerto en los cementerios y, en casos extraordinarios, se levantan monumentos de calidad artística para mantener la memoria y la vinculación del fallecido y sus hazañas. Estos monumentos están en un Hábitat Mortuorio, es decir, son imágenes en un espacio específico que tienen como propósito la comunicación.

Continuando con el primer capítulo, aquí discutí el significado general de la muerte, que exploro sucintamente desde las Ciencias Naturales, las Ciencias Sociales y las Humanidades. Puntalicé que es una situación incomprensible, a primera impronta, para los vivos. Culturalmente, los grupos tratan de encontrarle sentido a la muerte, para tal efecto, generan procesos rituales y manifestaciones estéticas fúnebres²⁵⁶. Dicho lo anterior destaqué tres puntos de importancia:

- 1) La selección de un lugar en específico (cementerios) para colocar los cuerpos inertes y para fabricar un espacio donde las emociones que provocan el acto de morir puedan expresarse, esto mediante los nexos que yacen entre las personas y el sitio.

²⁵⁶ Debido a que mis objetos de estudio son latinoamericanos presenté un análisis desde lo occidental, enfatizando su vertiente latinoamericana. Estoy consciente sobre la variabilidad cultural de las creencias y expresiones mortuorias, pero no las analicé porque me hubieran alejado del tema.

- 2) La implementación de imágenes como medio que reproduzca y genere los mensajes emotivos y vivenciales del hecho mortuorio o, en términos simples, como recurso para comunicar lo que no se puede decir con palabras por la incapacidad de su entendimiento. En ese sentido, esto crea un hábitat propio o un *Hábitat Mortuorio*, mediante el uso de las imágenes y su sintonía con el espacio seleccionado. Sin embargo, cada región cuenta con relaciones culturales significativas entre los cadáveres, los vivos y las manifestaciones objetuales que determinan su entorno.
- 3) Lo anterior se rige bajo la comunicación efectiva de la muerte, es decir, el intercambio de información que permita facilitar las ideas y opiniones, a la vez que coordinar comportamientos, sobre el acto de morir con el fin de llegar a la comprensión de este, de uno mismo ante el hecho y de lo sociedad. Ahora bien, esta transmisión de datos es el acuerdo entre los hechos mortuorios y las personas. Y son manifestaciones presentes en países tan distantes como *México* y *Argentina* (longitudinalmente hablando), actos que denominé actitudes *mexicoargentinas* ante la muerte.

Las manifestaciones tangibles de lo *mexiargentino* ante la muerte se llevan a cabo, centralmente en los objetos al interior de los cementerios. Los monumentos son estos objetos que conforman a las necrópolis y que comunican la tensión ante la muerte. Son construidos con el fin emitir información que lleva a un aprendizaje sobre los decesos humanos. Mensaje que argumenté en el segundo capítulo, aquí señalé que los masivos objetos pétreos son erigidos para recordar hechos de alta importancia histórica, su vínculo con las personas es posible gracias al aparato biológico humano que conecta mediante la *comunicación sensible*

y, para que el mensaje pueda repercutir culturalmente, en algunas narrativas es forrado con la idea del héroe arquetípico. Sin embargo, al momento de integrar la idea de la muerte esto se ve modificado y suma elementos a su interpretación, como el educar sobre el fin de la existencia, vincular a las personas inicialmente desde el dolor para pasar al goce y al héroe derrotado por la muerte lo eleva a un estatus mayor. No obstante, esto solo es la cobertura o la *forma* del porqué de su construcción, el análisis profundo de lo intangible o su *fondo*, llama a comprender las principales ideas de su manifestación.

En el tercer capítulo discutí cómo la imagen, el espacio y la comunicación son expresiones recurrentes en las actitudes mortuorias, provocan la construcción de los cementerios y los monumentos, son realidades que sirven para enfrentar el dolor ante la muerte. También elaboré un análisis profundo sobre el *fondo* de los objetos monumentales (su significación). Mostré que la imagen es un ente de información por sí misma, es decir, las imágenes están en el mundo presente y replican en la mente social su propio estado perceptivo. Señalé que el espacio es el lugar de movilidad donde las imágenes generan el nexo necesario con los humanos.

Desde mi perspectiva, lo dicho en el párrafo anterior puede estudiarse desde los trabajos comunicativos según la *Teoría General de la Comunicación* de Serrano. No obstante, fue necesario modificar la teoría propuesta por Serrano para adecuarla a la investigación sobre la comunicación de los procesos mortuorios. Mostré que se generan intervalos de retroalimentación en los sujetos, que después son replicados a nivel grupal y, en consecuencia, se produce la divulgación de imágenes que evocan las emociones que deja la muerte. Esto repercute, primeramente, en las esferas sígnicas que rodean a los monumentos y cementerios y, secundariamente en círculos fuera del *Hábitat Mortuario*.

En igualdad de condiciones, lo anterior es viable gracias al *ocularcentrismo*²⁵⁷ en el cual incurre gran parte de la población. Debido a lo anterior, y para disponer de una fundamentación rigurosa, elaboré una metodología a partir de la imagen, el espacio, la comunicación y la fotografía. Dicha metodología me permitió investigar los monumentos fúnebres y cementerios en México y Argentina. También implementé la categoría *Trabajo Comunicativo de los Cementerios*, que implica que la narración escrita de los hechos esté complementada por capturas fotográficas para así mostrar los vínculos visuales, espaciales y sociales de manera orgánica y con atención a un presente. De tal forma que el registro fotográfico ha sido parte de la investigación, pero también de la argumentación a lo largo de todo el trabajo.

Cumplí con la metodología propuesta en dos estancias de investigación de cinco meses en cada país, esto me permitió la observación prolongada de los agenciamientos que provocan las imágenes sobre los públicos, los muestro en las fotografías que he presentado en todos los capítulos²⁵⁸. Es importante subrayar que visité los cementerios diariamente durante un periodo de aproximadamente treinta días, gracias a lo cual identifiqué los días de la semana con mayor afluencia de público: los fines de semana presentan la mayor concurrencia en la *Recoleta*, mientras que los domingos son los más relevantes en *San Fernando*. En consecuencia, diseñé una ruta específica para cada cementerio, la cual recorrí de forma constante, esto me permitió visitar, cada monumento fúnebre, para observar y

²⁵⁷ El termino *ocularcentrismo* nace a partir de la reflexión de entender que la vista predomina por sobre los demás sentidos, desplazando otros aspectos importantes de la experiencia estética. Al lector interesado en el tema lo remito al libro *Ocularcentrismo. Cuando el sentir supera al ver* (Carrera Oña, 2019).

²⁵⁸ En este punto hay que señalar que ninguna *mirada es inocente*, como señala Burke (2005). Es decir, cada fotografía conlleva determinados puntos de vista que influyen en la creación de las imágenes. En ese sentido, la fotografía de cementerios se apoya en la metodología planteada y en la *mirada* de los planos fotográficos, de acuerdo con la manera del fotógrafo de *pensar con el ojo*, previamente curada con la teoría de la imagen y el espacio.

registrar la dinámica de los públicos. El recorrido tenía una duración total de tres horas. Hice, como mínimo tres fotografías por cada tumba, lo que dio como resultado más de tres mil imágenes que registran la actividad de las necrópolis, algunas tumbas requirieron de mayor registro que otras, dada la cantidad de fotos, seleccioné las imágenes que considero que muestran de manera más clara la repuesta de las personas sobre los monumentos fúnebres²⁵⁹. En este contexto, quiero resaltar que el registro de las tumbas, así como de los visitantes y sus reacciones constituyen material de estudio para varios años, pues dicho registro permanecerá como una etnografía gráfica; las interpretaciones podrán cambiar, perfeccionarse, desecharse, pero el registro continuará como fuente documental para estudios posteriores.

El siguiente capítulo lo dediqué al estudio específico del cementerio de la *Recoleta* en Argentina. Presenté un contexto mínimo sobre la historia del cementerio, para un mejor entendimiento de los monumentos y sus procesos comunicativos. Conforme fue necesario, ofrecí al lector más datos contextuales sobre la historia, cultura y tradiciones argentinas pertinentes a mis objetos de estudio, mayoritariamente en pies de nota (para así evitar distracciones). En total estudié 10 tumbas, pero mencioné otras con el afán de complementar la discusión. En este apartado mostré que los mensajes que buscaban rememorar la construcción de la sociedad argentina — y con las cuales fueron erigidos los monumentos—

²⁵⁹ En ese sentido, la verificación de un comportamiento cultural de tal complejidad exige un proceso de observación prolongado, generalmente extendido a lo largo de varios años, pero una tesis doctoral está limitada por los tiempos académicos e institucionales. No obstante, es posible proponer interpretaciones en calidad de hipótesis que señalan la recurrencia de determinadas actitudes en estos recintos, sustentadas en el registro acumulado de años de trabajo en cementerios. Tal como la metodología comprobada en el caso del cementerio del Saucito, en San Luis Potosí (Reyna Ramos y Pérez Flores, 2023), que mostró patrones mortuorios similares. A ello se suma la información obtenida en otros cementerios argentinos y mexicanos durante varias estancias de investigación que implementaron el mismo método. El presente trabajo es una continuidad y mejora la metodología, permite argumentar que la presencia de patrones comunes en varios cementerios. Cada acto registrado fotográficamente revela una dinámica recurrente y que los comportamientos y el agenciamiento no son hechos fortuitos, he observado la colación de ofrendas, inscripciones, ritualización a lo largo de varios años.

se han visto modificados, pero no en su totalidad. Nuevos héroes se han levantado por el aprecio de los argentinos (Crociati, La Dama de Blanco y Eva Perón) y antiguos personajes han sido desplazados al olvido (Mitre, Alcorta o Roca). Lo anterior es visible mediante al poderoso agenciamiento de las imágenes funerarias que obliga a los visitantes a colocar ofrendas en las tumbas y por la constante visita y modificación del uso de su espacio. También, señalé que el trabajo de campo me mostró una libertad mayor al momento del registro fotográfico, puesto que fue detonante la facilidad con la cual se me permitió, e incluso se me alentó, a hacer el estudio de los procesos comunicativos en el cementerio. Caso totalmente diferente al *Museo Panteón de San Fernando*, como expliqué en el siguiente capítulo.

En el quinto capítulo expuse los resultados de la investigación en el *Museo Panteón de San Fernando* que, con el fin de igualar las condiciones metodológicas, presenté una historia mínima del recinto, de sus monumentos y sus procesos comunicativos. Igualmente analicé 10 monumentos fúnebres y abordé otras tumbas con el fin de complementar el argumento.

En este capítulo discutí que los mensajes de la *Historia de Bronce* también han sido modificados y los antiguos héroes perdieron su aprecio social (Vicente Guerrero o Juan de la Granja), además, personajes oficialmente considerados funestos por la historia mexicana han cambiado su estatus de villanía hacía uno de heroísmo, ya no están abandonadas sus tumbas, ahora se les recuerda y revalora (Tomás Mejía y Dolores Escalante).

Pese a la resignificación de los personajes y sus monumentos, he de mencionar que el lugar presentó una preocupante carencia de agenciamiento de sus imágenes, puesto que existen cantidades mínimas de ofrendas en las tumbas y el uso de su espacio no otorgaba

nexo alguno para la emisión y disfrute de los mensajes en los visitantes. Sin embargo, enfatice que esto se debe a los reglamentos vigentes del recinto que prohíben la libre movilidad, e impiden el disfrute del lugar. A pesar de las restricciones, existe una fuerte intención de conectar con las tumbas por parte de los habitantes del Museo entre los que se encuentran animales, personas que han escogido las bardas de *San Fernando* para comerciar y personas en situación de calle que utilizan el perímetro del Panteón para vivir y trabajar; los visitantes en mucha menor medida logran una vinculación como la observada en la *Recoleta*, pues paradójicamente la declaratoria como patrimonio y la interpretación²⁶⁰ que las autoridades hacen de leyes y reglamentos provoca un distanciamiento entre quienes recorren el Museo Panteón y los monumentos, dando como resultado un agenciamiento demasiado débil.

El último capítulo lo dediqué al análisis comparativo de mis objetos de estudio, en consecuencia, comparé los comportamientos, agenciamientos, procesos comunicativos semejantes y específicos de ambos lugares, lo que me permitió entender *las actitudes mexicoargentinas ante la muerte*. Mostré que en la *Recoleta* existe un potente acercamiento de nuevos públicos mientras que *San Fernando* es más restrictivo, en la *Recoleta* es patente una mayor apertura a la investigación y en *San Fernando* se obstaculiza mediante varias restricciones malamente “justificadas” por el estatuto patrimonial. Paradójicamente, está mejor conservada la *Recoleta*, recibe mayor cantidad de visitantes y la memoria histórica cobra mayor vigencia que en el caso mexicano. En los dos cementerios se construye una

²⁶⁰ Por ejemplo, la idea peregrina de que para “proteger” el patrimonio se debe impedir el registro fotográfico, puesto que, en su ignorancia, creen que toma tomar fotografías con cámara profesional (sin flash) podría dañar a las tumbas. También, como si se tratara de artefactos arqueológicos delicados, imponen una distancia considerable entre el público y las tumbas. Hechos que contradicen la esencia misma de la construcción de estas arquitecturas.

comunicación dispar, más cercana a la desestima en lo mexicano y a la de aprecio en lo argentino.

Propongo que existen algunos puntos en común, por ejemplo, los públicos de ambos cementerios comparten el afán de acercarse y ofrendar en las tumbas, puesto que le dan más valor al uso libre del espacio por sobre conocer el mensaje heroico oficial de los monumentos. Otro punto compartido, es que la valoración de los personajes se encuentra en cambio constante: unos héroes se han vuelto villanos (Julio A. Roca) y viceversa (Tomás Mejía). La elocuencia que vierte la *Historia de Bronce* sobre los héroes no siempre tiene eco en el presente de los monumentos, provocando que también cambien las actitudes ante ellos y que estos ganen o pierdan agencia. Finalmente, quiero agregar que en la *Recoleta* y *San Fernando* los objetos de mayor importancia para los públicos son los ajenos al oficialismo.

Las políticas que dictan el uso recreativo de los cementerios repercuten en los visitantes de estos lugares, afectando su conexión y vivencia de la muerte. Como ya mencioné, las normas museísticas en *San Fernando* imponen una movilidad restringida en los espacios. Todo parece apuntar a que intencionalmente eliminan las ofrendas de las tumbas, por lo que se elimina la evidencia del agenciamiento, además, la prohibición de tomar fotografías desmotiva la conexión con las tumbas, los personajes y el discurso heroico, aunque la intención *nominal* del museo sea vincular al público con los grandes hombres del siglo XIX mexicano.

Los cementerios, aunque se ven afectados por las consecuencias del hiperconsumo (Lipovetsky, 2007), en el que una masa de personas sin rostro con o sin intención de apreciación cultural de los monumentos acuden a ellos, no pueden entenderse únicamente desde esa perspectiva. En los recorridos por los cementerios, aunque cada persona forma

parte de varios los grupos sociales, las creencias y prácticas relacionadas con la muerte tienen una tensión entre lo individual y lo colectivo, lo público y lo íntimo, así como lo que se hace y lo que se reconoce; es muy difícil determinar los márgenes entre estas antípodas en los procesos de individualización. La individualidad de cada persona emerge y se desprende en el cúmulo de visitantes que la rodea. Tal como se observa en la tumba de Victor Noir en *Père-Lachaise* (Emelyanova-Griva, 2010) en dónde, como ya mencioné,²⁶¹ la escultura fúnebre se emplea para prácticas lúdicas e incluso eróticas, que difícilmente son ponderables en una encuesta de salida, lo mismo sucede con los rituales esotéricos. En esos ejemplos, lo lúdico, erótico y la brujería pueden estar presente en casi todos lo públicos.

En la *Recoleta*, espacio con mayor afluencia de personas, los actores sociales pueden agruparse en varias categorías: nacionales, extranjeros, grupos por edades (niños, jóvenes, adultos, adultos mayores), género, escolaridad, creencias religiosas, grupos de turistas heterogéneos y homogéneos²⁶², empleados del lugar, entre otros. Todo ello da cuenta de la amplia diversidad de visitante presente en el cementerio porteño²⁶³. En *San Fernando*, aunque la afluencia es menor, se observa una diversidad igualmente significativa como la mencionada en la *Recoleta*.

Sin embargo, es preciso señalar que la importancia del estudio radica en la permanencia y efectividad de los mensajes que los monumentos transmiten a los visitantes para desprenderse de una visión únicamente antropocentrista. El análisis se centra en este primer acto comunicativo: *monumento-mensaje-usuario-agencia/espacio* considerando a los

²⁶¹ El monumento del periodista Victor Noir en *Père-Lachaise* es utilizado como símbolo de fertilidad. La creencia popular dicta que, al visitar el monumento se tiene que besar en los labios y frotar el área genital para lograr el embarazo, esto a raíz de su función como monumento, tal como señalo en la página 32.

²⁶² Es decir, hay grupos de turistas que pueden estar formados por escolares, allí hay mayor homogeneidad que en los grupos integrados por el azar de una agencia de viaje.

²⁶³ Así como en otros cementerios a nivel mundial.

monumentos como emisores y no receptores. En ese sentido, interrumpir el proceso comunicativo establecido entre los actores que configuran esta realidad constituiría un error fundamental. Insistir en la aplicación de otras metodologías —como entrevistas o encuestas— con el propósito de profundizar en las creencias y las motivaciones de las respuestas frente a los monumentos implicaría anular el registro genuino proporcionado por el visitante y por las imágenes. Sus comportamientos producto del agenciamiento mortuario, tales como rituales de protección, petición, amarres de amor, depósito de ofrendas, etc. ante una encuesta de salida pueden negarse por vergüenza o miedo a exponerse como supersticiosos; condicionantes que me hicieron optar por la metodología del registro de las huellas materiales de los agenciamientos y no por el análisis de públicos considerados “como grupos específicos y situacionales que crecen en torno a los procesos comunicativos que llevan a cabo y a los significados que desarrollan en torno a un tema concreto” (Míguez, 2007). En este sentido, el estudio propone, a nivel hipotético, que los visitantes de las necrópolis no constituyen masas homogéneas ni entes correlacionados de manera significativa; por el contrario, desde un análisis más profundo, se plantea que los visitantes representan el eslabón mínimo dentro de una red compleja de relaciones.

La presente tesis tiene como finalidad comprender la nueva realidad mortuoria que ofrecen los cementerios del siglo XXI como campos de interacción humana y comunicativa en sí mismos donde existen actitudes que sobrealcen de otras, y no únicamente como lugares de “simple ocupación” donde el análisis se limita al accionar humano, es ese sentido, el objetivo principal no recae en *hacer la historia* de los cementerios, si no en colocar preguntas a futuro que, posiblemente, sean retomadas por otros investigadores.

Antes de cerrar estas conclusiones, he de indicar las vías de estudio en lo general que propone el trabajo. La investigación demostró que existe una comunicación constante alejada

de lo *siniestro* al interior de los cementerios, la cual es visible y tangible a partir de la relación entre los monumentos fúnebres y las personas. En este sentido, los seres humanos energizan su cuerpo para conectarse con los objetos inertes que, aunque no se mueven físicamente, se ven afectados simbólicamente, y su estado avanza dentro de una jerarquía de valor cultural, permitiendo que sean vivenciados en el presente y proyectados hacia el futuro. Dichos movimientos comienzan con la visualización de una imagen que, en el acto comunicativo, es posible inferir que estas inician la conversación, reconociendo a la *otredad* como replicadora de su información, al mismo tiempo que esta genera retroalimentación. También, deduzco que el espacio abstracto y físico que rodea a los monumentos —su *Semiosfera*—, es fundamental para que el ser humano logre comunicarse con ellos, más allá del simple accionar de la memoria que provoca los recuerdos y sentimientos. En ese sentido, propongo la interpretación de un *Hábitat Mortuario* que integre a la vida y a la muerte.

Comúnmente, la explicación tradicional de un hábitat parte del análisis y la identificación de aspectos *vivos* dentro de un territorio y la definición de lo mortuario alude, de alguna manera, a su relación con la muerte. El término aquí propuesto muestra que los objetos inanimados —como los monumentos— conviven con las personas y dejan rastros de un accionar comunicativo vigente, además, los organismos vivos que no necesariamente buscan entablar vínculos con los objetos pétreos —como la vegetación o los animales— también hacen uso de estos espacios y forman parte de la esfera de información que rodea a los cementerios, sin olvidar a los cadáveres que están en el interior de las tumbas. Por tanto, un *Hábitat Mortuario* evoca la consideración específica de relaciones abstractas, físicas, tangibles e intangibles que existen en las necrópolis, donde la vida y la muerte se presentan en igualdad de condiciones.

También menciono que este trabajo aportó al estudio de los cementerios y de los monumentos fúnebres las ideas de teorización expuestas. Se publicó el artículo científico *Los procesos comunicativos en la vida de un espacio para los muertos. El panteón del Saucito de San Luis Potosí, México* (Reyna Ramos y Pérez Flores, 2023) donde se reforzó la comprensión de las primeras respuestas humanas en los cementerios y se esbozó la metodología de uso para el análisis de la necrópolis mexicana y argentina en esta tesis.

Ahora bien, es justo mencionar varias ideas que quedaron en el tintero y que serán abordadas en otros trabajos. La tesis mostró al sentido de la vista como factor esencial en la aprehensión de la realidad de los cementerios, sin embargo, se deja de lado la capacidad comunicativa de los otros sentidos —como el oído, el tacto, el olfato e incluso el gusto—, los cuales también forman parte de la sensopercepción estética del ser humano y, por igual, generan *comunicación sensible*. Por ello, es necesario cuestionar al *ocularcentrismo* e integrar estudios que aporten la retroalimentación evocada por los demás sentidos. Por ejemplo, el Cine para ciegos (Espinosa Castañeda, 2014) que, a través de la experiencia que ofrece el *ir al cine*, se vinculan los invidentes con las películas. Tales análisis pueden enriquecer la comprensión de los *Hábitats Mortuorios*, ya que, como señalo en la teorización de la imagen y el espacio (pp. 83 – 103), visitar un cementerio es como asistir a una función cinematográfica.

Por otro lado, al tratarse de un estudio sobre las manifestaciones y expresiones ante la muerte fabricadas bajo las ideas de la Ilustración y el Positivismo, el trabajo es un esfuerzo por mostrar los remanentes de estos pensamientos en el siglo XXI. Desde esta perspectiva, queda pendiente continuar la investigación bajo la concepción de nuevos pensamientos contemporáneos (2025).

En este sentido, el trabajo solamente se apoya en el Pensamiento Complejo (1990) y la noción de la muerte (2003) de Edgar Morin, con el propósito colocar un punto de partida y adelantar una perspectiva transdisciplinaria de análisis y observación. Dado que los monumentos fúnebres pretenden revelar si los mensajes del pasado conservan resonancia en el presente, se torna indispensable problematizar sus fundamentos conceptuales, en otras palabras, la transición de la Modernidad filosófica hacia la Posmodernidad de los cementerios y monumentos fúnebres.

Por ello, resulta imprescindible comprender la construcción de los mensajes a partir de nuevos modelos de interpretación contemporánea —tal como propone esta investigación mediante la transdisciplinariedad de las Ciencias de la Comunicación, los estudios del Hábitat y la Historia—, en los cuales lo *sólido* (Bauman, 2000) y arraigado de la realidad vivida en los espacios funerarios se analiza dentro de un panorama *líquido* (Bauman, 2000). En dicho contexto, la antigua unidireccionalidad de los mensajes se enfrenta a la fluidez y diversidad de los receptores, quienes actúan conforme a sus propios marcos de significación.

Asimismo, este proceso de análisis no debe limitarse a interpretaciones posmodernas, sino ampliarse hacia la consideración de problemáticas contemporáneas como el Posthumanismo, que busca redefinir la posición misma del ser humano ante el devenir de la tecnología, el aprendizaje automático (*machine learning*²⁶⁴), la inteligencia artificial o, incluso, la manera en que las máquinas observan. Paralelamente, se deben considerar las ideas referentes al Transhumanismo, donde se entiende el desarrollo del ser humano junto al avance de la tecnología. En relación con esto, preguntarse por el sentido de la muerte a partir



²⁶⁴ El *machine learning* o aprendizaje de máquina es una rama de la inteligencia artificial que se enfoca a imitar el aprendizaje humano en las computadoras. Para más información remito al lector a los libros *Machine Learnig* (Mitchell, 1997) y *Pattern Recognition and Machine Learnig* (Bishop, 2006).

de estas nuevas corrientes de pensamiento deslumbraría horizontes desconocidos en torno al hecho de morir, como el posponer el fin de la existencia, y, específicamente en el tema de los cementerios y los monumentos fúnebres, ayudaría a la toma de conciencia sobre las expresiones de la muerte en los hábitats del S. XXI (como el virtual), donde el fallecer no connota lo mismo que en el mundo cultural o natural. A modo de ejemplo, son los perfiles póstumos en redes sociales o los cementerios virtuales (García, Laurencena y Poccioni, 2011).

Y para finalizar, otro tema pendiente fue la renovación entorno a las estrategias de patrimonialización de los cementerios. El trabajo permanece únicamente como una investigación científica que no necesariamente despierta el interés de un público general, fuera del ámbito académico. Por ello, es necesario poner los resultados al servicio de las comunidades mediante un lenguaje eficaz y dinámico, diferente al de la escritura científica, con el fin de promover la comprensión y el entendimiento entre las acciones de la vida cotidiana, la memoria histórica y los procesos de consolidación patrimonial. Además, se debe exigir la difusión de esta información en un lenguaje coloquial, a su vez, que se deben replantear las normas de los recintos, de los recorridos actuales y añadir nuevas vías de interés sobre los temas que son significativos para los usuarios de los cementerios. Por ejemplo, integrar itinerarios de temas actuales, como lo es lo esotérico o lo sentimental, e implementar el uso de nuevas tecnologías que protejan y acerquen a la gente a los cementerios, como la proyección de *mapping* sobre las tumbas. Sin olvidar que lo anterior debe realizarse desde una comprensión profunda de los públicos, quienes son los que dotan de vida a los cementerios y son tan importantes como los objetos de su interior.

Las vías de oportunidad expuestas representan hechos que comparten los países estudiados, ubicados en los extremos de la región latinoamericana. Sin embargo, es importante señalar que la diversidad cultural de cada uno de ellos es más poderosa que las limitaciones que intentan encerrar a un territorio bajo una misma frontera. La generalización solo ayuda a unir polos opuestos del espectro, pero queda de manifiesto la fuerza individual de cada lugar —incluso de los sitios al interior de cada país— en sus propios comportamientos. Incluso en ideas compartidas por todos los seres humanos a lo largo de su vida, como lo es la muerte, persisten características particulares que no pueden ser comparadas ni unificadas bajo una misma palabra, institución educativa, frontera o política.

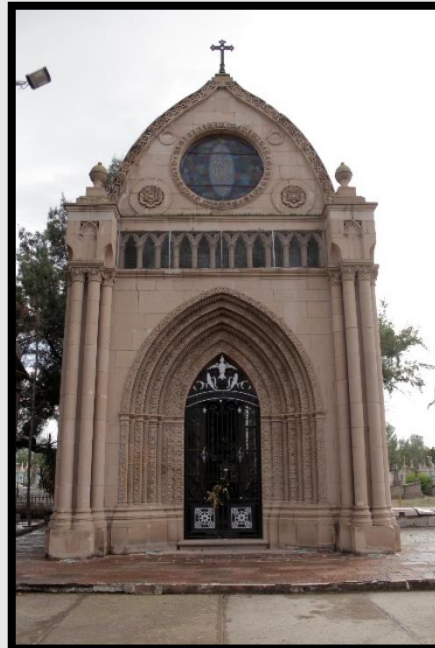
ANEXOS



Monumentos Fúnebres	Ilustración
<p>Elementos horizontales</p>	 <p>A photograph of a horizontal stone tombstone. The stone is light-colored and features a cross at the top. Below the cross is a Latin inscription. The stone is set into a larger, darker stone base.</p>
<p>Elementos verticales</p>	 <p>A photograph of a vertical stone tombstone. The stone is light-colored and features a cross at the top. Below the cross is a Latin inscription. The stone is set into a larger, darker stone base.</p>

Elementos combinados



Capilla Funeraria



<p>Construcción vertical aislada</p>	
<p>Nichos en muro</p>	
<p>Plazola Cisneros (1996)</p>	
<p>Primer grupo</p>	

Placas



Lápidas



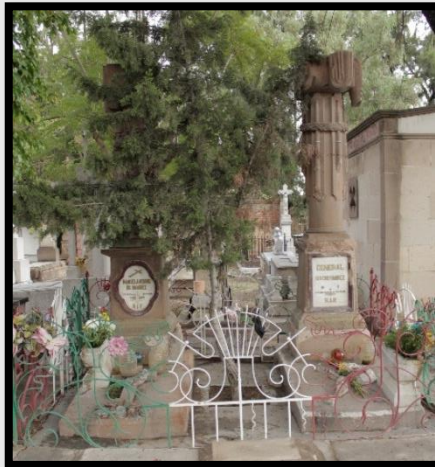
Plancha



Cripta



Obelisco y columna



Cruz



Segundo grupo	
Estructurales	
Formas antropomorfas	

Formas abstractas



Monumentos
arquitectónicos



BIBLIOGRAFÍA

- “Cementerio de la Recoleta más de 90 bóvedas han sido declaradas monumento histórico nacional”. Turismo Buenos Aires (sitio web). Disponible en: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/otros-establecimientos/cementerio-de-la-recoleta#:~:text=Muchas%20de%20las%20b%C3%B3vedas%20y,del%20ingeniero%20franc%C3%A9s%20Pr%C3%B3spero%20Catelín> [Consultado el 26 de diciembre de 2021].
- (2012, 24 de mayo). “Ley Sobre Derechos del Paciente, Historia Clínica y Consentimiento Informado” (documento electrónico). *Asociación de Psicólogos del Gobierno de la CABA* (sitio web). Disponible en: <https://www.psicologosgcaba.org.ar/wp-content/uploads/Ley-26742.pdf> [Consultado el 29 de julio de 2022].
- (1984, 7 de febrero). “Ley General de Salud”. *Diario Oficial de la Federación*, pp. 374 a 375.
- Acha, Juan. (1988) *La apreciación artística y sus efectos*. Trillas: Ciudad de México, p. 23.
- Abad Molina, Javier. (2005) “«Lugares (e imágenes) de la Memoria» Proyecto intergeneracional de Arte de Participación.” *Indivisa*, 6, pp. 323-333. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77100625> [Consultado el 16 de febrero de 2025].
- Aguilar Moreno, Manuel. (2002) *El panteón de Belén: la perfección del silencio. el culto a la muerte en México*. Guadalajara: Secretaría de Cultura Jalisco.
- Allub, Leopoldo (1980). “El colapso de la democracia liberal y los orígenes del fascismo colonial en Argentina”. *Revista Mexicana de Sociología*, 42(3), pp. 1105–1144. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/3539996> [Consultado el 21 de febrero de 2025].
- Anaya Velázquez, Fernando; y Padilla Vaca, Felipe. (2010) “Conceptos y definiciones de la vida y la muerte celular”. *Acta Universitaria*, 20 (3).
- Ariès, Philippe. (1983) *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- _____. (2000) *Morir en Occidente, desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.
- Assunção, Ana Paula. (2019) “Cemetery tourism in loures: the value of the transfiguration of a cemetery”. *Finisterra*, núm. 111, pp. 37-59.
- Augé, Marc. (1998) *Las formas del olvido*. Gedisa: Barcelona, p. 44.
- _____. (2000) *Los no lugares espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, pp. 83-138.
- Badiou, Alain. (2014) “El cine como experimento filosófico”. En Yoel, Gerardo. Comp. *Pensar el*

Cine I. Buenos Aires: Manantial, p. 23.

Barthes, Roland. (1989) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós comunicación, pp. 177-178.

Barriónuevo, Sergio Javier y Rodríguez, Yésica. (2019) “El concepto de “espacio público” en Habermas: algunas consideraciones a partir del caso ateniense”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 77, pp. 151-163.

Bauman, Zygmunt. (2007) *Tiempos líquidos*. Ciudad de México: Tusquets, p. 14.

_____. (2000) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Becker, Ernest. (2004) “The Terror of Death”. En Robben, Antonius. Ed. *Death, Mourning, and Burial A Cross-Cultural Reader*. Oxfordshire: Blackwell Publishing, pp. 23.

Belej, Cecilia y Méndez, Mariana. (2011) “Lotos, papiros y esfinges. La influencia egipcianizante en la arquitectura funeraria del Cementerio de la Recoleta”. *Claroscuro*, núm. 10.

Beltrán García, Sergio Stephen. (2013) *Moyocoyan. El diseño de la memoria construida a inicios s. XXI*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 21.

Belting, Hans. (2007) *Antropología de la imagen*. Barcelona: KATZ editores, p. 14.

Brenes Tencio, Guillermo, A. (2012) “No Turbéis el sueño de los que aquí reposan”. Ángeles funerarios del Cementerio General de la ciudad de Cartago”. *Herencia*, 26 (1), pp. 57-78.

Bishop, Chistopher. (2006) *Pattern Recognition and Machine Learnig*. Singapur: Springer Science+Bussiness Media.

Bolaños Martínez, Victor Hugo. (1983) *Impacto de la revista, la gran prensa y la historieta en la conciencia social*. Ciudad de México: Ciencia, Cultura y Educación, p. 68.

Bonilla Palmeros, Jesús Javier. (2002) “Ritos mortuorios y concepción de la muerte en la Época Prehispánica”. En Kuri Camacho, Francisco Javier. Ed. *El Culto a los muertos*. Veracruz: Universidad Veracruzana, pp. 4-7.

Bordoni, Mariana. (2018) “La imitación reconsiderada: Su función social en la infancia temprana”. En *Interdisciplinaria*. 35 (1). Buenos Aires. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/interd/v35n1/v35n1a06.pdf> [Consultado el 9 de agosto de 2024].

Borges, Jorge Luis. (1974) *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza.

Bozal, Valeriano. (1996) *El gusto*. Madrid: Visor, p. 48.

Bureau Roquet, Gustavo. (2006) *La arquitectura sepulcral en la región del Golfo de México*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, p.223.

- Burke, Peter. (2005) *Visto y no visto*. Barcelona; Crítica.
- Byung-Chul, Han. (2023) *Capitalismo y pulsión de muerte*. Buenos Aires: Herder.
- Calvo Isaza, Óscar Iván. (1998) *El cementerio central de Bogotá, la vida urbana y la muerte*. Bogotá: TM Editores.
- Calderón Pichardo, Martha Cecilia. (2021) *La especificidad del medio visual en la imagen científica*. Tesis de maestría. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Campbell, Joseph. (1949) *El héroe de las mil caras*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Carlyle, Thomas. (1985) *Los héroes*. Madrid: Sarpe.
- Carrera Oña, Lenin. (2019) *Ocularcentrismo Cuando el sentir supera al ver*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Castiblanco Roldán, Andrés Fernando. (2009) “Ciudad y Memoria: los monumentos y la cultura popular de la Bogotá de fines desiglo XIX y principios del XX”. *Revista Colombiana de Educación*, 57, pp. 46-73.
- Castro Meléndez, Gabriela. (2011) “Pulsión de muerte: nostalgia por la armonía perdida”. *Wímb Lu, Revista Electrónica de Estudiantes de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica*, 6 (1), pp. 28-38.
- Castro Velasco, María Nieves de. (2010) *Héroe en el arte: una visión del mundo*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 52.
- Ceja Pérez, Héctor Enrique. (2008) *Siglos de historia y olvido: Panteón de San Fernando*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp.10-157.
- Choay, Françoise. (2007) *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 21.
- Coyos, T.A.; Rodolfo Cesareo, Gil; Madías, A.; Ruiz, A.; Sciarresi, C.; Accame, F., (2020) “Sistema chacras: aprender produciendo”. En *XXVII Congreso Argentino de la Ciencia del Suelo. Corrientes, Prov. de Corrientes; Asociación Argentina de la Ciencia del Suelo*. 13 al 16 de octubre de 2020.
- De Sambuccetti, Susana. I. Rato (1971). “Del “Boom” a la crisis: Las presidencias de Juárez Celman y Carlos Pellegrini”. *Revista de Historia de América*, 71, pp. 67–117. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20138982> [Consultado el 21 de octubre de 2025].
- Doberti, Roberto. (2011) *Habitar*. Buenos Aires: Nobuko, p. 84.
- Doberti, Roberto y Giordano, Liliana. (2020) *Sistemática de las conformaciones*. Buenos Aires:

Ediciones Infinito, p. 286.

Duche Pérez, Aleixandre Brian. (2011) “La antropología de la muerte: Autores, enfoques y períodos”. *Sociedad y religión*. (22) núm. 37.

Emelyanova-Griva, Marina. (2010) “La tombe de Victor Noir au cimetière du Père-Lachaise”. *Archives de Sciences Sociales Des Religions*, núm. 149, pp. 90-91.

Entertainment and Sports Programming Network (2006) “¿Es el sucesor natural?” E.E. U.U.: ESPN. Disponible en: <https://espndeportes.espn.com/noticias/nota?id=455305> [Consultado el 9 de agosto de 2024].

Escobar Vera, Teresa Liseth. (2020) *Diseño y elaboración de urnas funerarias biodegradables como propuesta sostenible ante la contaminación del sector funerario*. Tesis de licenciatura. Quito: Universidad Internacional SEK.

Espinosa Castañeda, Raquel. (2014) “La praxis del cine para ciegos mexicanos como fenómeno comunicacional”. *Anuario CONEICC de Investigación de la Comunicación XXI*. México: Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación, pp. 41-58.

Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José. (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Buenos Aires: Paidós, pp. 32-35.

Fernández, María Lucía; Asís Oscar; y Turturro Claudia. (2013) “Los cementerios territorios de memoria urbana e identidad”. *VI Jornadas de investigación*, núm, pp. 273-281.

Ferrer, Eulalio. (2003) *El lenguaje de la inmortalidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico, p. 97.

Freund, Gisèle. (2017) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 10.

García, Gris. (2014) “Construir habitar pensar Martin Heidegger”. *Fotocopioteca* núm. 39, p. 5.

García Canal, María Inés. (2006) *Espacio y poder*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, p. 118.

García, Carla; Laurencena, Víctor; y Poccioni, María Teresa (2011) “Nuevas tecnologías, nuevos rituales: cementerios virtuales”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales: Universidad Nacional de Jujuy*, núm. 40, pp. 119-132.

García Varas, Ana. (2011) *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 102-179.

García, María Amalia. (2016) “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al

comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 109, p. 19.

García Peñaranda, Christopher Bernard. (2011) “La gestión social del recuerdo y el olvido: reflexiones sobre la transmisión de la memoria”. *Aposta, revista de ciencias sociales*, 49, pp. 1-16.

Gayol, Sandra Viviana. (2009) “La construcción del recuerdo de las elites argentinas en el cementerio de la Recoleta: el miedo al olvido y a la invisibilidad social, 1880-1920”. En: Speckman Guerra, Elisa; Agostoni, C.; y Gonzalbo Aizpuru, Pilar. Eds. *Los miedos en la historia*. Ciudad de México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 210-228.

Gell, Alfred. (2016) *Arte y agencia*. Buenos Aires: SB editorial, pp. 48-49.

Giancarli, Nicolás. (2013) *Sistema de identidad visual para el cementerio de la Recoleta*. Tesis de licenciatura. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana, p 12.

Glasgow, Rupert. (2018) *Minimal Selfhood and the Origins of Consciousness*. Würzburg: Würzburg University Press, p 23.

Grimson, Alejandro. (2017) “Raza y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945”. *Desacatos* (55). Ciudad de México, Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000300110

Gomes, Miguel (2023) De la profecía al diagnóstico: la raciología de Domingo Faustino Sarmiento. *Chasqui*, 52(2), pp. 143–166. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/27258454> [Consultado el 21 de octubre de 2025].

Gutiérrez Mendoza, Edgar S. (2015) “El cementerio Père Lachaise en París: un patrimonio cultural mundial”. *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, núm. 88, pp. 267-300.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2014) “El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo”. *Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, 18 (1), pp. 74-78.

Gutiérrez Sánchez, Osvaldo (2024). Los gobiernos de Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento y Nicolás Avellaneda (1862-1880). *Ficha de Cátedra N°2, Historia Argentina y Latinoamericana*. Disponible en: <https://www.aacademica.org/osvaldo.gutierrez.sanchez/27> [Consultado el 21 de octubre de 2025].

- Gubern, Román. (1987) *La mirada opulenta*. Gustavo Gili: Barcelona, pp. 1-75.
- Grande-López, Victor. (2019) “La hipersexualización femenina en los medios de comunicación como escaparate de belleza y éxito”. *Communication Papers*, 8 (16), pp. 21-32.
- Habermas, Jürgen. (2002) *Teoría de la acción comunicativa, I*. Ciudad de México: Taurus humanidades.
- _____, (2001) *Teoría de la acción comunicativa, II*. Madrid: Taurus humanidades.
- _____, (2001) *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Cátedra: Madrid.
- _____, (1994) *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Halbwachs, Maurice. (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 80.
- Halperin, Tulio, Doghi (1991) UN TÉRMINO DE COMPARACIÓN: LIBERALISMO Y NACIONALISMO EN EL RÍO DE LA PLATA. En R. A. Camp, C. A. Hale, & J. Z. Vázquez (Eds.) *Los intelectuales y el poder en México: memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses = Intellectuals and power in Mexico*. Ciudad de México, pp. El Colegio de México, pp. 103–120.
- Heidegger, Martin. (2016) “Construir, habitar, pensar”. *Teoría* (5-6), pp. 150–162. Disponible en: <https://revistateoria.uchile.cl/index.php/TRA/article/view/41564> [Consultado el 6 septiembre 2023].
- Herrera Moreno, Ethel. (2007) *Restauración integral del panteón de Dolores*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____. (2019) *Historia, catálogo actual y desarrollo urbano-arquitectónico del Panteón de San Fernando*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Hernández Arellano, Flor. (2006) “El significado de la muerte”. *Revista Digital Universitaria*, 7 (8), pp. 4.
- Izcara Palacios, Simón Pedro. (2014) *Manual de investigación cualitativa*. Ciudad de México: Distribuciones Fontamara, p. 13.
- Jiménez Blasco, Beatriz Cristina. (2009) “Los antiguos cementerios del ensanche norte de Madrid y su transformación urbana”. *Anales de Geografía*. 1 (29), pp. 35-55.
- Jori García, Gerard. (2012) “La política de la salud en el pensamiento ilustrado español. principales aportaciones teóricas”. *XII Coloquio Internacional de Geocrítica. Independencias y construcción de estados nacionales: poder, territorialización y socialización, siglos XIX-XX*.

- 7-11 de mayo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 1-29.
- Jung, Carl Gustav. (1998) *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Klarsfeld, André; y Revah, Frédéric. (2002) *Biología de la muerte*. Madrid: Complutense.
- Kurz, Andreas. (2014) *El grito mudo de Tomás Mejía*. Disponible en: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-grito-mudo-de-tomas-mejia/> [Consultado el 24 de septiembre de 2024].
- Landa, Carlos; Pineau, Virginia; Coll, Luis; Alfayate, Emmanuel; Caretti, Florencia; Doval, Jimena; Rearte, Astrid; Andrade, Ariana; y Montanari, Emanuel. (2017) “Análisis espacial de la Zanja de Alsina en la Provincia de La Pampa, Argentina (1876-1879). Un abordaje interdisciplinario entre la Arqueología y la Geografía”. *Revista Huellas* 21, (2) Disponible en: <http://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/huellas> [Consultado el 18 de diciembre de 2024].
- Lasswell, Harold. (1938) *Propaganda technique in the World War*. New York; The University of Michigan.
- Llamas Flores, Alondra Izamar; Balderrama Casillas, José Javier; Reyes Ramírez, Jorge Mauricio; y Pedraza Marín, María Cristina. (2019) “Prototipo de urna funeraria eco- lógica elaborada con fibra de coco”. *Ingeniantes*, 2 (2).
- Le Goff, Jacques. (1991) *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós, pp. 131-228.
- Lefebvre, Henri. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, p. 134.
- Lima Morais, Andrade Isabela de; Araújo de Holanda, Luciana; y Körössi, Nathália. (2018) “Potencialidades y límites del turismo cementerial en Brasil. Estudios y perspectivas en turismo”. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 27 (1) P. 68
- Lipovestky, Gilles. (2007) *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.
- Loga Martínez, Víctor Manuel. (2007) “Sobre la relación entre lenguaje y la comunicación animal”. *Moenia*, 12, pp. 5-37.
- López, Amanda M. (2015) “An Urgent Need for Hygiene’: Cremation, Class, and Public Health in Mexico City, 1879–1920”. *Estudios Mexicanos*, 31 (1), pp. 98.
- López Mato, Omar. (2001) *Ciudad de ángeles*. Buenos Aires: Printing Books.
- López Martínez, Sergio y Petrina, Alberto. (2013) *Patrimonio Arquitectónico Argentino, Tomo IV*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Monumentos de Lugares y de Bienes Históricos.
- Losilla, Carlos. (1993) *El cine de terror: una introducción*. Barcelona: Piados.
- Lotman, Yuri. (1996) *La semiosfera I, Semiotica de la cultura el texto*. Madrid; Gráficas Rógar, pp.

24-30.

- Lyotard, Jean-François (1987) *La condición postmoderna*. Buenos Aires; Cátedra.
- Malinowski, Bronislaw. (2004) “Magic, Science and Religion”. En Robben, Antonius. Ed. *Death, Mourning, and Burial A Cross-Cultural Reader*. Oxfordshire: Blackwell Publishing, pp. 19.
- Málishiev Krasnova, Mijaíl. (2003) “El sentido de la muerte”. *Ciencia Ergo Sum*, 10 (1), pp. 51-52.
- Malositti Costa, Laura. (2022) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Manet, Édouard. (1869) *El fusilamiento del emperador Maximiliano*. Mannheim: Kunsthalle Mannheim. Disponible en: <https://kuma.art/de/exponat/lexecution-de-lempereur-maximilien> [Consultado el 24 de septiembre de 2024].
- Magariños de Morentin, Juan Ángel. (2008) *La Semiótica de los Bordes*. Córdoba: Comunicarte, pp. 51-332.
- _____. (2003). *Hacia una semiótica indicial. Acerca de la interpretación de objetos y comportamientos*. La Coruña: Edición do Castro.
- Mandoki, Katia. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Mangado, María Luz; Heras, Gabriel; Bastarrika, Gorka; Ortiz de Solórzano, Carlos y Taulé, Mariángela. y Luis Gonzálvez. (2011) *Estudio tomográfico en momias egipcias de animales. Aplicación de las nuevas tecnologías de imagen. II Parte*. Navarra: Universidad de Navarra.
- Martell Contreras, María Luisa. (2011) “El concepto de héroe nacional y su relación con el adolescente actual. Un punto de vista desde la perspectiva de identidad”. *Revista Iberoamericana de Educación*, 56, pp. 1-12.
- Martínez Echazábal, Lourdes (1998) “Mestizaje and the Discourse of National/Cultural Identity in Latin America, 1845-1959”. *Latin American Perspectives*, 25(3), pp. 21–42.
- Martín Serrano, Manuel. (2007) *Teoría de la comunicación*. Madrid: McGrawHill, pp. 5-76.
- Martínez Ramos, Claudia Noemí. (2009) *Los cementerios: Paisajes invisibles de la ciudad de México*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p.7.
- Martínez de la Torre, María Cruz; Gómez López, Consuelo; y Alzaga Ruíz, Amaya. (2009) *Historia del arte antiguo en Egipto próximo oriente*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Maturana Romesín, Humberto Augusto Gastón & Varela García, Francisco Javier. (2003) *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen, p 162.

- Medina Cano, Federico. (2014) “La ciudad de los muertos”. *Revista Comunicación*, núm. 30, pp. 118-122.
- Medina, C. Walter. (2019) “Viva el cáncer”, “muerte a la cretina” y otros hits de la derecha “republicana”. *nuevatribuna.es*. Disponible en: <https://www.nuevatribuna.es/articulo/global/viva-cancer-muerte-cretina-otros-hits-derecha-republicana/20191223120624169435.html> [Consultado el 01 de agosto de 2024].
- Medina, J. A., Eberhardt, M. L., & Ariza, A. (2022) “Gabinets y ministros del segundo tramo: 1898-1949”. En *Ministros y ministerios en los comienzos del estado argentino: composición y estabilidad de los gabinetes presidenciales (1862-1955)*, pp. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/jj.17207138.9> [Consultado el 21 de octubre de 2025].
- Mendoza, Vicente T. (1962) *El plano o mundo inferior, Mictlán, Xibalbá, Nith y Hel*. Ciudad México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mercedes Morita, María; y Andruchow, Marcela. (2017) “El Panteón de los Ciudadanos Meritorios del Cementerio de la Recoleta. Su significación histórica y la aplicación de una experiencia de digitalización 3D para difusión y educación”. En: *Más allá de los muros: Los cementerios como desarrollo cultural, histórico y sustentable de las comunidades. XVIII Encuentro de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales*. 6-10 de noviembre. Montevideo: Universidad Nacional de la Plata.
- Michelotti-Cristóbal, Graciela (1998) “Eva Perón: Mujer, personaje, mito”. *Confluencia* 13(2), pp. 135-144. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27922629> [Consultado el 21 de octubre de 2025].
- Mitchell, Tom, M. (1997) *Machine Learnig*. New York: McGraw-Hill.
- Miguéz, María Isabel. (2006) "Análisis sobre la Investigación de los Públicos y otros Conceptos Análogos en las Relaciones Públicas." *Razón y Palabra*, 54. Disponible en [Redalyc](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27922629). Análisis sobre la Investigación de los Públicos y otros Conceptos Análogos en las Relaciones Públicas [Consultado: 17 de noviembre de 2025].
- Moles, Abraham. (1983) *Teoría de los actos: hacia una ecología de las acciones*. México: Trillas, pp. 16-18.
- Monroy Cabra, Marco Gerardo. (2008) “El Derecho Internacional como fuente del Derecho Constitucional”. *ACDI-Anuario Colombiano de Derecho Internacional*, núm 1, pp. 107-138.
- Morales Lomelí, Paulette. (2017) *La metrópolis en la necrópolis*. Tesis de doctorado. Ciudad de

- México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 60.
- Morin, Edgar. (2003) *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, p. 21.
- _____. (2011) *El cine o el hombre imaginario*. España: Limpergraf, S. L.
- Muybridge, Eadweard. (1907) *The human figure in motion*. Londres: Chapman & Hall.
- Navarro Sánchez, Perla Itzamná. (2011) *El héroe en la escritura de la Historia. Sobre el papel del héroe en la escritura de la Historia*. Tesis de licenciatura. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, p. 24.
- Navarro Zamora, Lizy y de Lara Basulto, Francisco. (2011) “Teoría general de la comunicación. Recorrido histórico” en *Razón y palabra*, 74, p. 11.
- Nerea Ubieto. (2015) *El barco de Teseo*. Madrid: Injuve, p. 7.
- Nora, Pierre. (2008) *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, pp. 20-25.
- Sarmiento, Domingo Faustino. (2018) *Facundo o Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Alsina.
- Ortolani, Adriana B.; y Etcheverry, Alejandro. (2019) “Eva Perón: del Coloso a la Bóveda Familiar en Recoleta”. *XX Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, educativo y turístico*. Málaga, 11 al 16 de noviembre de 2019.
- Otto, Rudolf. (1998) *Lo santo. Sobre lo racional e irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.
- Pardinas Illanes, Felipe. (1986) *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, p. 105.
- Patteta, Luciano. (1997) *Historia de la arquitectura: antología crítica*. Madrid: Celeste.
- Plazaola, Juan. (2007) *Introducción a la Estética, Historia Teoría y Textos*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Plazola Cisneros, Alfredo. (1996) *Enciclopedia de arquitectura. Tomo III*. Ciudad de México: Plazola, pp. 70-98.
- Plutarco (1985) *Vidas Paralelas. Vol 1*. Madrid: Gredos.
- Pereyra, Carlos; Villoro, Luis; González, Luis; Blanco, José Joaquín; Florescano, Enrique; Córdova, Arnaldo; Aguilar Camín, Héctor; Monsiváis, Carlos; Gilly, Adolfo; Bonfil Batalla, Guillermo. (2005) *Historia ¿Para qué?* Ciudad de México: Siglo XXI.
- Pfiffelmann, Jean. (2020) “Campagnes publicitaires de recrutement sur Facebook et LinkedIn” *Décisions Marketing* 99, p. 26. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27231641> [Consultado el 01 de agosto de 2024].

- Piqueras Rodríguez, José Antonio; Ramos Linares, Victoriano; Martínez González, Agustín Ernesto; y Oblitas Guadalupe, Luis Armando. (2009) “Emociones negativas y su impacto en la salud mental y física”. *Suma Psicología*, 16 (2), pp. 87-112.
- Puente, Soledad y Marinello, Juan Domingo. (2006) "Del concepto a la imagen. El foco editorial" *Cuadernos de Información*, 19, pp. 97-101. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=97117399014> [Consultado el 20 de marzo de 2024].
- Quezada González, Óscar. (2017) *Los cementerios como lugares sagrados, delegación Miguel Hidalgo, 2016*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 31.
- Ramos Delgado, David. (2013) “La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio”. *Realitas, revista de ciencias sociales, Humanas y Artes*, 1 (1), pp. 37-41.
- Real Academia Española. (2021) “muerte”. *Diccionario de la Lengua Española* (sitio web). Disponible en: <https://dle.rae.es> [Consultado el 30 de noviembre de 2021].
- _____. (2021) “necrópolis”. *Diccionario de la Lengua Española* (sitio web). Disponible en: <https://dle.rae.es> [Consultado el 30 de noviembre de 2021].
- Reyes, Francisco. (2016) “Conmemorar la revolución y sus mártires». Sobre el lugar de un ritual político en la constitución de la identidad del radicalismo (1891-1897)”. En *Estudios Sociales*. Disponible en: [CONICET_Digital_Nro.d01709a5-dfa3-4cf5-945b-f41254ffa543_A.pdf](https://conicet.digital.nro.d01709a5-dfa3-4cf5-945b-f41254ffa543_A.pdf) [Consultado el 21 de octubre de 2025].
- Reyna Ramos, Armando y Pérez Flores, José Luis. (2023) “Los procesos comunicativos en la vida de un espacio para los muertos. El panteón del Saucito de San Luis Potosí, México”. *Comunicación*, núm 50. pp. 99-125.
- Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles. (2001) *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, p. 48.
- Romeu Aldaya, Vivian. (2018) *Reflexiones profanas en torno al arte como fenómeno comunicativo*. Nómada: Ciudad de México, pp. 59-61.
- Rosa Catullo, María; y Rosa Sempé, María. (2016) “Antropología y muerte conmemorativos de hechos políticos luctuosos en el cementerio de La Plata, Argentina”. *Runa*, 37 (2), pp. 43-46.
- Roth, Georges. (1935) “La Crainte des Morts dans la religion primitive”. *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, 15 (6), p. 548.

- Saguar Quer, Carlos. (1989) *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sartori, Giovanni. (1998) *Hommo videns La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- Scolari, Carlos Alberto. (2013) *Narrativas trasmedia*. Barcelona: Centro Libros PAPF.
- Segarra Lagunes, María Margarita. (2017) “El mausoleo de Augusto: un fragmento de historia de Roma”. En López Ballesta, José María. Coord. *Phicaria V Encuentros Internacionales del Mediterráneo*. Murcia: Novoarte, p. 32.
- Sierra Ávila, Luis Carlos y Ruiz Sabido, Rubí Elina. (2021) “El hábitat humano: nociones teóricas, sistema y complejidad”. *Península*, 1 (16), pp. 9-27.
- Sirlin, Eli. (2005) *La luz en el teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 19.
- Sobrevilla, David y Xirau, Ramón. (1996) *Estética*. Madrid: Trotta, p. 68.
- Sontang, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Santillana, pp. 15-222.
- Sordo Cedeño, Reynaldo (2013) “José María Lafragua: un moderado en la época de las posiciones extremas”. En: Estudios, (107) Disponible en: <https://biblioteca.itam.mx/estudios/revista/107/000254690.pdf> [Consultado el 10 de octubre de 2024].
- Suriano, Juan. (2000) *La cuestión social en Argentina 1870-1943*. Buenos Aires: La Colmena.
- Swift, Taylor. (2002) *You're on Your Own, Kid* [Canción]. En *Midnights*, Republic Records.
- Suárez García, José Manuel. (2019) “Bonaval: el cementerio hecho parque”. En: Rodríguez Marín, Francisco José. Coord. *XX Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, educativo y turístico*. 11-16 de noviembre. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 1-21.
- Suárez Chávez, Aída. (2012) *Cementerio británico de Real del Monte*. Hidalgo: Gobierno del Estado de Hidalgo.
- Svetlana, Alpers. (1987) *El arte de describir*. Hermann Blume: Madrid, p. 75.
- Olivera, Luis. (2019) “José María Lafragua”. En *Historiografía mexicana* (4) Disponible en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/317_04/historiografia_mexicana.html [Consultado el 10 de octubre de 2024].
- Trías, Eugenio. (2001) *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Ariel.
- Triquell, X., Dell Aringa, C., Schoenemann, E., Arias, C., Gómez, L., López, V. y López Seco, C. (2010) *Contar con imágenes*. Ciudad de Córdoba: Brujas. P.49.

- Tonon de Toscano, Graciela. (2011) “La utilización del método comparativo en estudios cualitativos en ciencia política y ciencias sociales: diseño y desarrollo de una tesis doctoral” *Kairos* (23) Disponible en: <https://www.revistakairos.org/kairos-27-indice/> [Consultado el 5 de enero de 2022].
- Toral, Esperanza. (2015) *Desde el banquillo de los acusados: General Tomás Mejía*. Puebla: Las Ánimas.
- Triquell, X., Dell Aringa, C., Schoenemann, E., Arias, C., Gómez, L., López, V. y López Seco, C. (2010) *Contar con imágenes*. Ciudad de Córdoba: Brujas, p. 49.
- UNESCO. (2021) “Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954”. *UNESCO* (sitio web). Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Consultado el 5 de enero de 2022].
- Vázquez Gutiérrez, Julia. (2021) *Enterrando la guerra: cementerios de la IIGM en Normandía*. Trabajo de Grado. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Vázquez Salguero, David Eduardo; y Corral Bustos, Adriana. (2017) *Monumentos funerarios del cementerio del Saucito*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Vázquez Zárate, Sergio R. (2002) “Elementos para comprender el culto a la muerte”. En Kuri Camacho, Francisco Javier. Ed. *El culto a los muertos*. Veracruz: Universidad Veracruzana. [Consultado el 17 de mayo de 2022].
- Zárate Toscano, Verónica. (2005) *Los nobles ante la muerte en México*. CDMX: El Colegio de México.
- Zigiotto, Diego. (2022) *Cementerio de la Recoleta 200 años de historia*. Buenos Aires: De Los Cuatro Vientos, pp. 14-630.