



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Maestría en Información y Comunicación

Tesis para defender el título de la Maestría en

Información y Comunicación

**El lenguaje del silencio. El Cementerio Central como expresión discursiva y reflejo de la cultura
montevideana**

Autora: Lic. Leticia Ponasso Alemany

Director de tesis: Dr. Luis Dufuur

Montevideo – Uruguay / Diciembre 2019

Somos la suma de las bondades de los demás.

Por eso mi agradecimiento a quienes durante estos años me dieron aliento y apoyaron para que esta investigación pudiera llegar a su fin.

En especial a mi familia, José Ponasso, Margarita y Catalina Alemany por mi formación.

Tabla de contenidos

1. Presentación.....	15
1.1. Presentación, problemática y objetivos de la investigación.....	15
1.1.1. Problema de la investigación	16
1.1.2. Hipótesis	17
1.1.3. Objetivos de la investigación.....	17
2. Capítulo I.....	19
2.1. Delimitación del objeto de estudio, metodología y etapas de la investigación.....	19
2.1.1 Objeto de estudio	19
2.1.2 Metodología de la investigación.....	26
2.1.3 Capítulos de la investigación	29
3. Capítulo II.....	31
3.1. Antecedentes, marco teórico y categorías de interés	31
3.1.1 Antecedentes de la investigación.....	31

3.1.2	Marco teórico y categorías de interés	33
3.1.2.1	Abordaje histórico de la idea de muerte	33
3.1.2.2	El Cementerio Central como representación discursiva	36
3.1.2.3	Abordaje simbólico como representación interpretativa	41
3.1.2.4	Desde una visión urbana	45
4.	Capítulo III.....	47
4.1.	La concepción de la muerte a través del tiempo	47
4.1.1	Cementerios en Montevideo: un caso el Cementerio Central	52
5.	Capítulo IV	70
5.1.	El cementerio como escritura arquitectónica y estética	70
5.1.1	Un breve recorrido por el cementerio	70
	5.1.1.1 Primer Cuerpo	75
	5.1.1.2 Segundo Cuerpo.....	90
	5.1.1.3 Tercer Cuerpo.....	98
6.	Capítulo V.....	102
6.1.	El cementerio como escritura social	102
6.1.1	Los epitafios y fotografías como escrituras	109

6.1.2	A modo de cierre de capítulo	115
7.	Capítulo VI	117
7.1.	El Cementerio Central como ciudad	117
7.1.1	Breve reseña del trazado urbanístico de Montevideo	117
7.1.2	El Cementerio Central como proyección de la ciudad de Montevideo	120
7.1.1.1	Los barrios	126
7.1.1.2	Los vecinos	129
8.	Conclusiones finales	134
9.	Referencias Bibliográficas	141
10.	Bibliografía	145
11.	Anexo I	148
11.1	Simbología.....	148
12.	Anexo II.....	157
12.1	Obras escultóricas del Cementerio Central de Montevideo	157
13.	Anexo III.....	166
13.1	Recorrida y comentarios del Cementerio Central con el escultor Octavio Podestá	166

Tabla de imágenes

Imagen N° 1 – Primer período del Cementerio Central.....	24
Imagen N° 2 – Segundo período del Cementerio Central.....	24
Imagen N° 3 – Tercer período del Cementerio Central	24
Imagen N° 4 – Tercer período del Cementerio Central	25
Imagen N° 5 – Cuarto período del Cementerio Central.....	25
Imagen N° 6 – Plaza sobre la esquina de las calles Yaguarón y Gonzalo Ramírez. Al fondo: Cementerio Central.....	54
Imagen N° 7 – Foto antigua de la entrada al Cementerio Central	55
Imagen N° 8 – Foto antigua de calle Yaguarón a la altura de la calle Canelones. Al fondo: Cementerio Central	56
Imagen N° 9 – Primera sepultura.....	58
Imagen N° 10 – Foto antigua de la Rotonda del Cementerio Central.....	61
Imagen N° 11 – Vista actual de la Rotonda desde el Primer Cuerpo	62
Imagen N° 12 – Detalle de arte macabro en la Rotonda.....	63
Imagen N° 13 – Vitral de Valentín y Vitonne en la Capilla de la Rotonda.....	64
Imagen N° 14 – Escultura de La Piedad	65
Imagen N° 15 – Panteón Nacional visto desde el Primer Cuerpo	68
Imagen N° 16 – Urna en homenaje a Juan Manuel Blanes.....	68
Imagen N° 17 – Urna en homenaje a Florencio Sánchez	69
Imagen N° 18 – Urnas en homenaje a Vaimaca Perú y a Delmira Agustini	69

Imagen N° 19 – Urnas en homenaje a Eduardo Acevedo, Américo Ricaldoni, J. E. Rodó y Juan C. Gómez	69
Imagen N° 20 – Vista aérea del Cementerio Central	72
Imagen N° 21 – Vista aérea del Primer Cuerpo	73
Imagen N° 22 – Delimitación de los tres Cuerpos	74
Imagen N° 23 – Primer Cuerpo.....	76
Imagen N° 24 – Obelisco en homenaje a Pedro P. Bermúdez	77
Imagen N° 25 – Obelisco en homenaje a Leandro Gómez	77
Imagen N° 26 – Puerta principal.....	78
Imagen N° 27 – Interior de la Rotonda.....	79
Imagen N° 28 – Camino central hacia el Panteón Nacional	80
Imagen N° 29 – Primer Cuerpo.....	81
Imagen N° 30 – Primer Cuerpo.....	82
Imagen N° 31 – Primer Cuerpo.....	83
Imagen N° 32 – Sepulcro en homenaje a José Pedro Varela	84
Imagen N° 33 – Sepulcro en homenaje a Domingo Arambur	85
Imagen N° 34 – Sepulcro en homenaje a Juan Domingo Pittamiglio	86
Imagen N° 35 – Panteón en homenaje a José María Montero	87
Imagen N° 36 – Loza en homenaje a Roberto de las Carreras	88
Imagen N° 37 – Sepulcro en homenaje a Bernabé Rivera.....	89
Imagen N° 38 – Vista del Panteón Nacional y Rotonda desde el Segundo Cuerpo	91
Imagen N° 39 – Cruzeiro Gallego.....	92

Imagen N° 40 – Cruzeiro Gallego en detalle	92
Imagen N° 41 – Cruzeiro Gallego en detalle	92
Imagen N° 42 – Sepultura adornada por rejas de hierro estilo Art Nouveau.....	93
Imagen N° 43 – Sepulcro en homenaje a J. Américo Beisso.....	94
Imagen N° 44 – Sepulcro en homenaje a la familia Ferrando	95
Imagen N° 45 – Sepulcro en homenaje a la familia Lamaison.....	96
Imagen N° 46 – Sepulcro en homenaje a Mario Benedetti.....	97
Imagen N° 47 – Tercer Cuerpo	99
Imagen N° 48 – Tercer Cuerpo	99
Imagen N° 49 – Panteón en homenaje a Luis Batlle Berres	100
Imagen N° 50 – Panteón en homenaje a Luis Batlle Berres	100
Imagen N° 51 – Tercer Cuerpo	101
Imagen N° 52 – Epitafio	111
Imagen N° 53 – Epitafio	111
Imagen N° 54 – Trazado de la Ciudad Nueva de Montevideo	122
Imagen N° 55 – Plano del Cementerio Central.....	122

Tabla de figuras

Figura N° 1 – Tabla combinatoria de los elementos constitutivos del Cementerio Central.....	108
Figura N° 2 – Identificación de los sepulcros de las personalidades más relevantes en el plano del Cementerio Central.....	133

Tabla de imágenes Anexo I

Imagen N° I – Amapola.....	149
Imagen N° II – Ancla.....	149
Imagen N° III – Ángel.....	150
Imagen N° IV – Antorcha.....	150
Imagen N° V – Columna.....	150
Imagen N° VI – Cruz.....	151
Imagen N° VII – Esqueleto.....	151
Imagen N° VIII – Flor.....	152
Imagen N° IX – Libro.....	153
Imagen N° X – Llama.....	153
Imagen N° XI – Pelícano.....	153
Imagen N° XII – Paloma.....	154
Imagen N° XIII – Pez.....	154
Imagen N° XIV – Reloj de arena.....	155
Imagen N° XV – Serpiente.....	156
Imagen N° XVI – Trompeta.....	156

Tabla de imágenes Anexo II

Imagen N° I – Arcángel.....	158
Imagen N° II – Ángel.....	159
Imagen N° III – Ángel yacente.....	159
Imagen N° IV – Representación de Cristo crucificado.....	160
Imagen N° V – Medallón con representación del rostro de Jesús.....	161
Imagen N° VI – Representación de Cristo.....	161
Imagen N° VII – Busto en honor a los fallecidos.....	162
Imagen N° VIII – Representación del paso del tiempo.....	162
Imagen N° IX – Representación de mujer yacente.....	163
Imagen N° X – Representación del dolor de cuerpos yacentes.....	163
Imagen N° XI – Representación de mujer mirando al cielo.....	164
Imagen N° XII – Representación de mujer amamantando.....	164
Imagen N° XIII – Representación de mujer con libro abierto.....	165
Imagen N° XIV – Representación de El Minero.....	165

Resumen

La presente investigación versa acerca del Cementerio Central como forma de representar a través de su arquitectura, ornamentación y diagramación la narrativa de la ciudad de Montevideo en cuanto a su desarrollo social, político, económico y religioso.

Desde una mirada interdisciplinaria apoyada en la arquitectura, historia, antropología, etnografía y fotografía, se aborda el tema de estudio desde las ciencias de la comunicación con una perspectiva socio - hermenéutica y de análisis crítico del discurso, como principales metodologías cualitativas.

Se entiende que el cementerio es un medio discursivo capaz de comunicar mensajes acerca de los valores sociales y estéticos como de los sentimientos familiares, los roles de los individuos y la importancia de ciertos saberes que concurren en este trabajo, como la política, la cultura o religión. Por lo tanto, el cementerio configura un acervo en donde se expresan las nuevas ideologías instauradas principalmente en Montevideo a partir de su construcción en 1835.

Por otra parte, se establece una semejanza discursiva a saber: el Cementerio Central con respecto a la ciudad en cuanto a su desarrollo y diagramación. Personalidades influyentes que años más tarde también serían parte de la nomenclatura de Montevideo se encuentran en ese sitio.

Por lo tanto, la elección del Cementerio Central como objeto de estudio no es casual, se debe a que fue el primero en construirse extramuros, lo cual significó ser el único sitio permitido para enterrar a los muertos. Este hecho condujo a las clases acomodadas a manifestar su deseo de separarse y distinguirse del resto de la sociedad mediante la construcción de importantes obras escultóricas y espacios determinados de sepultura.

Como consecuencia se fue estableciendo una urbanización en donde encontramos: a) familias patricias, b) letrados y c) militares, a los cuales se les adjudicaban las zonas más visibles y céntricas del recinto. En este punto podemos hablar de una semiotización del espacio donde se interpretan varias lecturas que organizan un sistema de comunicación productor de discursos.

Por otro lado, el encargo de esculturas a los artistas renombrados del momento, no solo nacionales, sino también extranjeros, proyectaba un status social elevado en relación con el alto costo económico que estas obras implicaban fomentando la jerarquización e instaurando el poder de ciertas elites.

A través de estas manifestaciones, podemos concluir por un lado, que el Cementerio Central es una escritura de la sociedad montevideana, con un discurso propio, que comunica y da cuenta mediante su simbología de la similitud que tiene con la ciudad (calles principales y secundarias, organizaciones espaciales para enterramientos de personas pertenecientes a grupos con características afines, luchas hegemónicas, intereses culturales, entre otras particularidades) y por el otro, que su valor patrimonial refleja gran parte de la cultura, la política y la historia nacional por la que ha atravesado la sociedad montevideana.

Palabras claves

Cementerio Central de Montevideo, muerte, discurso, ciudad, comunicación.

Abstract

This research concerns the Central Cemetery as a way of representing through its architecture, ornamentation and diagramming the narrative of the city of Montevideo in terms of its social, political, economic and religious development.

From an interdisciplinary perspective based on architecture, history, anthropology, ethnography and photography, the subject of study from the communication sciences with a socio-hermeneutic perspective and critical analysis of discourse is addressed, as qualitative methodologies.

It is understood that the cemetery is a discursive means capable of communicating messages about social and aesthetic values such as family feelings, the roles of individuals and the importance of certain disciplines such as politics, culture or religion.

Therefore, it forms a nucleus of the development of the new ideologies established mainly in Montevideo from its construction in 1835.

On the other hand, a discursive resemblance to the Central Cemetery has to do with the city regarding its development, diagramming and influential personalities that years later would also be part of the Montevideo nomenclature.

Therefore, the choice of the Central Cemetery as an object of study is due to the fact that it was the first to build outside the walls, which meant being the only place allowed to bury the dead. This led the well-to-do classes to express their desire to separate and distinguish themselves from the rest of society by building important sculptural works and determined burial spaces.

As a result, an urbanization was established where we find: a) patrician families, b) lawyers and c) militares, to which were awarded the most visible and central areas. At this point we can talk about a semiotization of the space where several readings are interpreted that organize a communication system producing speeches.

On the other hand, the commissioning of sculptures to the renowned artists of the time, not only nationals, but also foreigners, projected a high social status in relation to the high economic cost that these works involved encouraging hierarchy and establishing the power of certain elites.

Through these manifestations, we can conclude on the one hand, that the Central Cemetery is a deed of Montevidean society, with its own discourse, which communicates and gives into account through its symbolism of the similarity that the cemetery has with the city (streets organizations of similar groups, hegemonic struggles, cultural interests, among other characteristics) and on the other, that their heritage value reflects much of the culture, politics and national history for which it has traversed Montevidean society.

Key words

Montevideo Central Cemetery, death, speech, city, communication.

1. Presentación

1.1. Presentación, problemática y objetivos de la investigación

El Cementerio Central de Montevideo fue en sus comienzos un lugar de reunión, donde se iba a fraternizar, beber, realizar negocios y mostrarse en sociedad. En determinado momento algunas de estas prácticas se prohibieron y otras fueron dejadas de lado por no ajustarse a la conducta de la época.

Desde el siglo XIX, los cementerios¹ además de ser espacios para enterrar y recordar personas, se transformaron en obras de arte paisajística y ornamental que reflejaban la necesidad de hacer de la muerte algo bello y digno, pero que a su vez, como comenta Barrán (2014), tenían que responder a una nueva sensibilidad que negaba lo macabro y rechazaba el horror y la repugnancia influenciada por el romanticismo que emergía en la sociedad, principalmente desde la clase alta².

Podría decirse que los cementerios en el imaginario colectivo son considerados, por lo general, como espacios meramente funcionales, sin embargo dan cuenta de las transformaciones históricas si se lo piensa desde el concepto de «lugar» formulado por Marc Augè (1996) en contraposición a los «no lugares», tema que se ampliará en el capítulo VI.

¹ El término cementerio procede del griego bizantino, llamado originalmente Koimeterion para hacer referencia a lugares de reunión, dormitorio y a los espacios destinados también al arte. La Enciclopedia Salvat (1978) lo define como un «terreno descubierto, pero cercado con muralla, destinado a enterrar cadáveres. Lugar triste, tético, poco concurrido y animado» (Salvat, 1978, p.737), lo que hoy deja de lado la importancia que el cementerio tiene en cuanto a su carácter comunicacional y patrimonial.

² La clase alta queda delimitada principalmente por su poder económico y político, encontrándose: los descendientes del patriciado (principistas), la burguesía mercantil e industrial, que principalmente eran inmigrantes, propietarios de saladeros y grandes comercios, estancieros empresarios, principalmente eran anglosajones y franceses y los estancieros caudillos y criollos afincados principalmente en el norte y en la frontera brasilera. Este sector social se asociaba con la clase “cultura” cuya visión hacia lo europeo era pronunciada, delimitando los gustos, la forma de vestir, comer, qué leer y cómo actuar. No solo los unía lo económico sino que también su mentalidad (Rodríguez Villamil. 2008, p.205).

A semejanza de una ciudad, los cementerios muestran y reafirman la memoria colectiva, los procesos sociales, costumbres y valores, señalados tanto por su disposición, simbología, estructura arquitectónica, como por los materiales en que cada uno de sus objetos fueron diseñados.

Desarrollar un análisis del Cementerio Central de Montevideo, implica ingresar y dar a conocer, desde un enfoque multidisciplinar las diversas facetas culturales y procesos históricos por los que transitó la ciudad.

En cuanto a la cantidad de investigaciones anteriores sobre el Cementerio Central de Montevideo, no son numerosas. Puede encontrarse folletería provista por la unidad de Necrópolis de la Intendencia de Montevideo, reglamentos de época de los cementerios, un libro del Centro de Fotografía con imágenes históricas de los monumentos y escritos contenidos en literatura sobre la historia de la ciudad. No obstante a lo anterior, las investigaciones de Andrea Bielli y Carina Erchini serán un sustento teórico importante para esta investigación.

1.1.1. Problema de la investigación

El problema de la investigación surge entonces a partir de la escasa atención que se le presta al Cementerio Central y la poca difusión en relación con su acervo patrimonial como forma de vincular y representar la sociedad montevideana a partir de sus tumbas, lápidas y ornamentos. A través de esos objetos se puede configurar una narrativa representativa de la sociedad que se asemeja a la de Montevideo en la reproducción de sus discursos con relación al orden instituido en ella.

1.1.2. Hipótesis

A partir de los elementos que constituyen el Cementerio Central de Montevideo, se puede conocer: a) la sociedad y la relación que tiene el individuo con la muerte y cómo cambia con el devenir histórico y social, b) la organización e idiosincrasia de la ciudad, c) cómo se reproducen costumbres, valores y factores estéticos en el cementerio en relación con la ciudad, d) como se homologa la estructura social del cementerio con Montevideo en cuanto al posicionamiento geográfico.

Se asume que, el cementerio es un artefacto semiótico que admite una o varias interpretaciones, constituyendo así un sistema de comunicación que produce discursos mediante el cual, se puede estudiar la sociedad, su imaginario sobre la muerte, pero también la evolución de la muerte en el imaginario colectivo; premisas que hablan tanto sobre el que diseña y construye el cementerio, como sobre la sociedad a la que pertenece.

1.1.3. Objetivos de la investigación

Desde la puerta de entrada del Cementerio Central de Montevideo, se pueden observar varios indicios que nos hablan de su riqueza simbólica; que se traduce en una gran cantidad de ornamentos y esculturas que varían no solo en tamaño, sino en colores y materiales lo que evidencia una sucesión de fenómenos, modas y personajes relevantes de la historia del país.

Philippe Ariès (2011) lo deja claro al enunciar que el primer objetivo del cementerio es representar una reducción simbólica de la sociedad.

Por lo tanto, pretendemos hacer conocer al lector de esta tesis el valor histórico y patrimonial de este cementerio e incentivarlo a descubrir con otra mirada este lugar, además de proporcionarle otras perspectivas con la finalidad de reflexionar sobre la sociedad y la muerte.

En cuanto al objetivo general de la presente investigación se plantea: demostrar que el Cementerio Central de Montevideo es un acervo funerario y como tal representa el patrimonio socio - histórico y cultural de las diversas épocas por las que transitó la sociedad montevideana.

Entre los objetivos específicos se pretende:

- Identificar si los objetos y textos que aparecen en tumbas y lápidas son representaciones de las diversas etapas históricas, políticas, culturales y económicas de la sociedad.
- Analizar al cementerio como un lugar de comunicación y producción de discurso social, cultural e histórico.
- Comparar si el orden espacial en el cementerio guarda alguna relación con el orden instituido en la ciudad.

2. Capítulo I

2.1. Delimitación del objeto de estudio, metodología y etapas de la investigación

2.1.1 Objeto de estudio

La elección del Cementerio Central como caso de estudio se debe a que fue el primer cementerio construido extramuros en la ciudad de Montevideo y por lo tanto está cargado de simbologías que conciben, representan y comunican prácticas sociales, estilos de vida, valores e historia cultural de determinados períodos del Uruguay.

Según Bielli y Erchini (2006), el Cementerio Central puede dividirse en cuatro etapas históricas ligadas tanto a sus materiales de construcción como a los signos utilizados. (Ver imágenes 1 - 5)

- Primera etapa: 1835 - 1860

Este período se caracteriza por el progreso tanto económico como social favorecido por el aumento de la población, sobre todo por la inmigración europea.

Tras la culminación de la Guerra Grande (1939 – 1951), notorios cambios arquitectónicos suceden en la ciudad: a) se terminan las obras del Teatro Solís, b) se construye la red cloacal, c) se construye la Aduana, d) se acondiciona la Iglesia Matriz y e) se edifica la Rotonda del Cementerio Central.

Como consecuencia de la guerra la expectativa de vida era muy baja, por lo que este período se caracterizó por contar con iconografías macabras, como tibias, calaveras y gusanos que representaban la descomposición de los cuerpos y los estragos que la muerte produce en ellos.

El material más utilizado en este período para las tumbas fue el mármol blanco o de «Carrara».

- Segunda etapa: 1860 - 1880

Coincide con la emigración italiana hacia Uruguay a causa de grandes conflictos bélicos en la propia península. Esto produjo la venida de destacados escultores (José Livi, Juan Ferrari, Lavarello y Carlo Ruratto), materiales (mármol de Carrara) y la incorporación de nuevas técnicas. Como consecuencia, se incrementó el contraste de colores con la policromía de rosados, blancos y negros. Además, se construyó³ el monumento funerario, en este mismo cementerio, de los Mártires de Quinteros, diseñado y construido por el escultor italiano José Livi.

En este período la muerte fue vinculada con el poder, distanciándola de lo macabro, por lo que las tumbas empezaron a embellecerse más. El difunto empezó a ser retratado, se crearon bustos y medallones en relieve con su imagen. También se encuentran excepciones como las esculturas del cuerpo entero yaciendo.

³ A pesar de que hubo una breve paralización en la construcción entre 1863 y 1865 como consecuencia de la Guerra Civil que encabezó Venancio Flores contra el gobierno de Berro, la construcción de importantes edificios continuó: la Bolsa de Comercio, el Mercado Modelo, El Correo, la Iglesia de la Inmaculada Concepción, la columna conmemorativa de la finalización del conflicto político (Plaza Cagancha).

Las obras escultóricas empezaron a tener cabida después de la adjudicación de los primeros solares del Primer Cuerpo⁴, luego de la segunda mitad del siglo XIX fueron traídas de Europa y colocadas en lugares clave del Cementerio Central: cruce de senderos, en La Rotonda y entrada.

En este segundo período las simbologías más comunes son las amapolas y los relojes. (Ver anexo N° I)

Entre los materiales utilizados resalta el mármol de Carrara y la pizarra belga.

- Tercera etapa: 1880 – 1920

Aparece como innovación, el uso de la policromía de los granitos nacionales y el bronce en el arte funerario gracias al escultor Felix Morelli.

Desde 1884 a 1907 se recurre a las alegorías paganas y religiosas, como «La muerte» del escultor Juan Azzarini y aparecen retratos militares que se suman a los civiles.

Se utilizan las figuras femeninas y de ángeles, aparece con más fuerza la simbología católica como Cristos y crucifijos, además de símbolos como: anclas, trompetas, antorchas boca abajo, palomas y amapolas.

⁴ La diagramación arquitectónica del Cementerio Central de Montevideo está dividida en tres sectores: Primer Cuerpo: el más antiguo, donde se encuentra la mayor concentración escultórica y la obra más importante: La Rotonda, Segundo Cuerpo, con un contraste de materiales más pronunciado, por la diversidad de esculturas de diferentes épocas; hoy se aloja la administración y los servicios de mantenimiento y por último el Tercer Cuerpo ubicado frente al mar, con espacios de circulación más abiertos por contar con una menor aglomeración de obras escultóricas.

Mientras el gobierno generaba una imaginería patriótica, la burguesía ascendente utilizaba el arte funerario para crear una representación de una muerte romántica, dramática en algunos casos y siempre solemne, que le servía para ostentar, ofrecer a la mirada, su sensibilidad afectiva pero también su dignidad social. Los retratos, como en el caso de los militares, serán el recurso mayormente utilizado en estos monumentos funerarios, pero con algunas diferencias que obedecían a una estrategia monumentalista diversa, perteneciente a un nuevo grupo civil que comenzaba a imponerse dentro de los estratos más poderosos de la sociedad y que llegaría con el tiempo también a detentar el poder político. En los hechos, tanto la estatuaria funeraria como los retratos de la burguesía se desarrollarían a partir de la importación de obras desde el exterior, especialmente de Italia y con el arribo hacia fines del siglo XIX, como parte de un nuevo aluvión migratorio, de una serie de escultores mayoritariamente también italianos. Los retratos de civiles que comienzan a poblar el cementerio, sobre todo a partir de los años 1870, comparten con los retratos de los militares de la década anterior la preocupación por la fidelidad en la representación de los rasgos y vestimentas del homenajeado. Estos retratos se caracterizan por un realismo que en el caso de los civiles elimina casi por completo la utilización de alegorías, si bien mantienen cierto simbolismo en la ornamentación de cipos, urnas y templetos con una importante variedad de símbolos apropiados a la temática funeraria. (Bielli y Erchini, 2006, pp. 80-81)

Artistas nacionales como Juan Manuel Blanes y europeos como Juan Azarrini son quienes se destacan en esta época.

- Cuarta etapa: 1920 – 1960

Se caracteriza por obras de origen nacional, algunas de ellas de los escultores José Belloni y Antonio Pena.

La estatuaria disminuye, el bronce y la policromía del granito nacional son los principales materiales introducidos por Félix Morelli. Las temáticas utilizadas son mayoritariamente religiosas, pudiéndose reconocer en las tumbas escenas bíblicas y crucifijos.

Se emplean coronas, laureles y yelmos, iconografía tomada del imperio Romano.

(...) Están los antiguos y olvidados panteones (de la época del primitivo cementerio viejo que allí había), frugales como lo fue nuestra etapa colonial, es rica y múltiple la serie de indicios del romanticismo, desde las columnas partidas simbolizando vidas trucas en plena juventud a las viudos lloros de cuerpo entero contemplando a sus muertas. (Michelena, 1993, p. 27)

Es a partir de 1950 que los bajos relieves y esculturas se van haciendo más escasos y el arte funerario va desapareciendo. Las lápidas, en su gran mayoría carecen de representaciones figurativas centrales y se limitan a lucir inscripciones y epitafios adornados por rosetones o guardas florales.

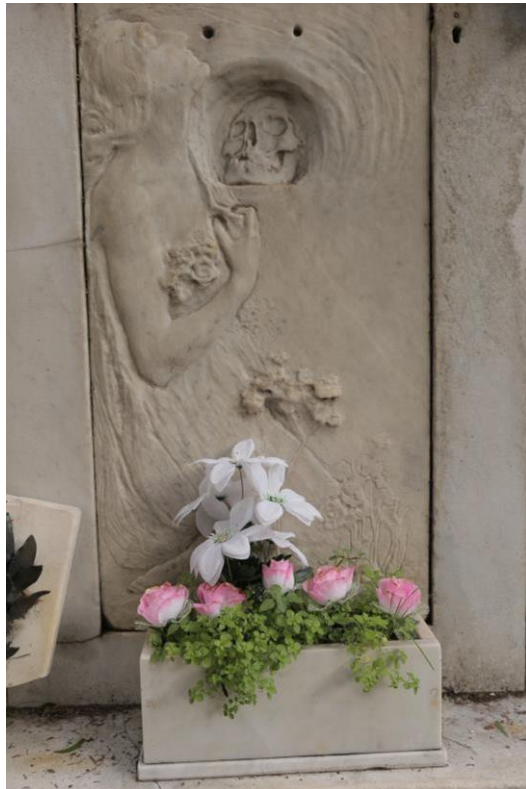


Imagen N° 1

Primer período del Cementerio Central (1835 - 1860).
Ejemplo de arte macabro: Representación de una mujer arrodillada en posición de lamento, que toca su corazón mientras mira al cielo. A su costado una calavera.

Fotografía: Javier Fracchia



Imagen N° 2

Segundo período del Cementerio Central (1860 - 1880).

Monumento funerario de mármol de Carrara en homenaje a los Mártires de Quinteros diseñado por el escultor italiano José Livi.

Quedan representados en medallones que rodean la escultura algunos de los principales combatientes, más arriba cuatro figuras alegóricas y en la cúspide una figura femenina con el escudo nacional y una bandera con la cabeza gacha en posición de dolor.

Fotografía: Javier Fracchia

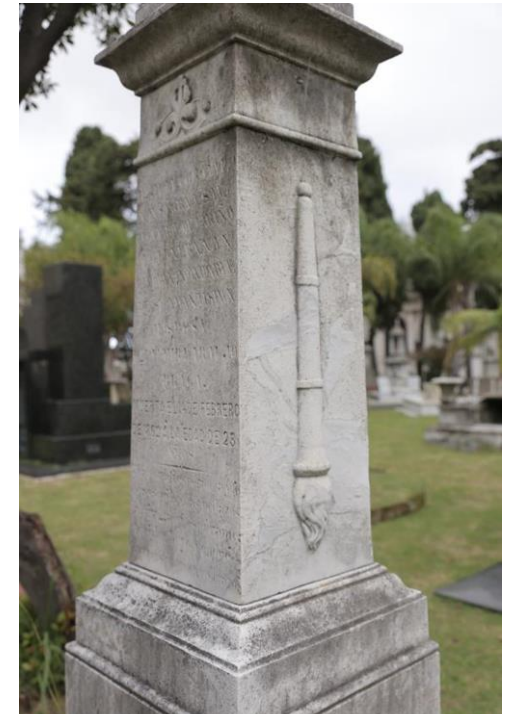


Imagen N° 3

Tercer período del Cementerio Central (1880 - 1920).

Representación simbólica de una antorcha boca abajo, símbolo de la purificación e iluminación.

Fotografía: Javier Fracchia

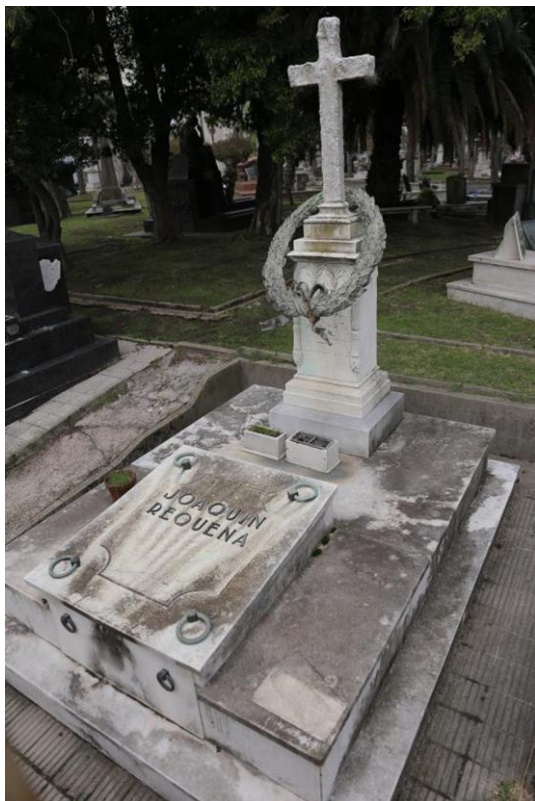


Imagen N° 4

Tercer período del Cementerio Central
(1880 – 1920)
Sepulcro en el que se encuentran los restos de
Joaquín Requena (1808 – 1901)
Representación de la cruz Cristiana rodeada de
una corona de laurel que representa la vida del
cosmos

Fotografía: Javier Fracchia

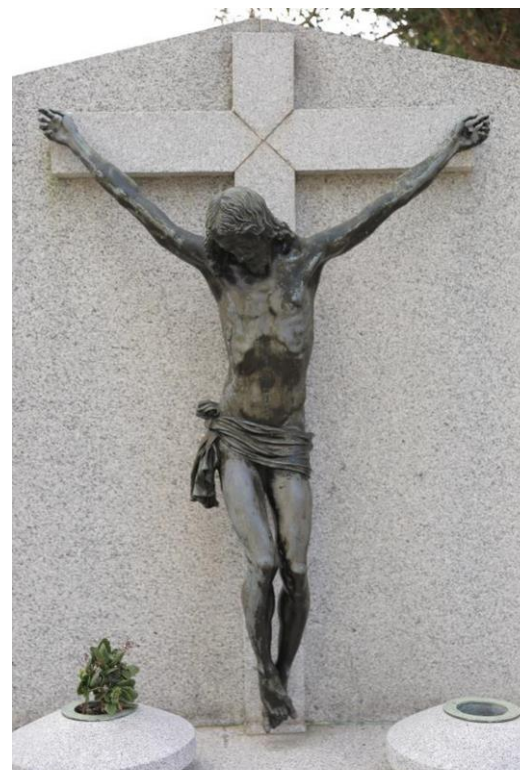


Imagen N° 5

Cuarto Período del Cementerio Central. (1920 – 1960)
Representación en bronce de Cristo crucificado sobre
granito blanco

Fotografía: Javier Fracchia

2.1.2 Metodología de la investigación

El diseño teórico-metodológico de este trabajo parte de una realidad subjetiva y cualificable. Creemos que el conocimiento es un acto de interpretación válido mientras el sujeto pueda identificarse con el objeto desde un accionar más libre que otras metodologías de carácter más inductivo. «El sentido no es un dato sino una construcción social y, más precisamente, comunicativa o dialógica; no se trata, pues, de un “objeto” sino de un proceso mismo en el que la relación intersubjetiva se objetiva y se expresa.» (Delgado y Gutiérrez. (coord.), 1995, p.427)

En el transcurso de la investigación, las estrategias, instrumentos y técnicas de recolección de datos podrán ir adaptándose para llegar a la producción y al conocimiento científico que dará lugar a los resultados finales de este trabajo. Por lo tanto partimos desde una postura post positivista enfocada en el realismo crítico.

Si bien la decisión en la elección de un paradigma marcará el desarrollo de cualquier investigación, consideramos que razonar mediante un pluralismo metodológico, en el que se asuma la diferenciación pero también la interacción, tendrá mejores resultados a la hora de concluir nuestro trabajo, por lo que abordaremos nuestra tesis basándonos en dos paradigmas: a) el de indagación constructivista o hermenéutico para afrontar e interpretar los procesos culturales, comunicacionales y significados simbólicos, b) indagación crítica desde una posición social enfocada en la distribución de poder y las desigualdades asociadas a ella desde un conocimiento histórico.

Para ello tomaremos como perspectiva analítica la socio – semiótica y la etnografía en el sentido semiótico, resaltando como principal metodología la cualitativa desde una mirada hermenéutica:

Los modelos culturales se encuentran en el centro del estudio de lo cualitativo, pues son entidades flexibles y maleables que constituyen marcos de referencia para el actor social, y están contruidos por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia personal. (Sampieri, 2010, p. 10)

La herramienta que utilizaremos será el análisis crítico del discurso, dado que se argumentará desde un abordaje multidisciplinar para comprender y explicar los fenómenos investigados. Se interpretará la textualidad de las diferentes épocas del Cementerio Central; mediante su contexto cultural, social e ideológico explicando las relaciones de poder establecidas a partir de las construcciones de sus signos lingüísticos en su arquitectura.

Se trata de un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso de poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. (van Dijk, 2009, p.149)

Mediante la semiótica podremos darle sentido e interpretar el Cementerio Central como un texto, a partir de la crítica a una episteme reflexiva:

Siendo el estudio de la cultura como comunicación, la semiótica ha de iniciar sus razonamientos con un panorama de la cultura semiótica, es decir, de los metalenguajes que intentan indicar y explicar la gran variedad de “lenguajes” a través de los cuales se constituye la cultura. (...) Todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes. (Eco, 1989, p. 11)

Se comprenderá el texto a partir de elaboraciones previas de sentido con respecto a sus enunciados, Gadamer (1998), las que luego serán aceptadas o refutadas, produciendo a partir de ellas nuevas interpretaciones que serán también puestas o no en marcha hasta alcanzar la comprensión del fenómeno.

Por otra parte, y afirmando que la cooperación entre perspectivas, métodos y técnicas es importante en toda investigación, se abordarán los datos primarios desde una mirada positivista cuantitativa que constituye nuestro objeto de estudio.

Los pasos de esta investigación fueron:

- 1) relevamiento de las sepulturas para enumerar y ordenarlas en el plano del Cementerio Central dado que no pudimos encontrar un documento que esté claro y en buenas condiciones para estudiarlo. En este ámbito, otro de los problemas hallados es que varias sepulturas no cuentan con su numeración por haber sido robadas o por estar tapadas por la abundante vegetación y el mal mantenimiento, por lo que en algunos casos se optó por señalarlas alfabéticamente.
- 2) señalización y ubicación de las personalidades más relevantes de la sociedad según su lugar de enterramiento con el fin de corroborar nuestra hipótesis.
- 3) elaboración de un cuadro que nos permitirá ordenar y agrupar los elementos constitutivos del Cementerio Central (materiales, colores, tipos de construcción) para su posterior lectura.
- 4) selección de esculturas para su fotografía con la finalidad de dar a) sentido a los signos, imágenes y objetos, b) comparar los estilos arquitectónicos según las épocas. Su simbolismo también puede actuar como registro histórico, mostrando en parte la dinámica social de la época en que fue construido el sepulcro.

Por último, como datos secundarios recurrimos al estudio de la bibliografía y de los antecedentes del tema tanto en Uruguay como en otras necrópolis⁵ regionales.

⁵ « (Del gr. nekrópolis; de nekrós, muerto, polis, ciudad). f. Cementerio de gran extensión, en que abundan los monumentos fúnebres. Arte. Término usado generalmente para designar un agrupamiento de sepulturas pertenecientes a la Edad Antigua, precristiana. Estos complejos sepulcrales constituyen una rica fuente de información para el estudio de las culturas antiguas, gracias a la cantidad de material exhumado (cerámica, armas, orfebrería, etc.). » (Enciclopedia Salvat Diccionario, 1979, p 2350)

La documentación se analizó es pos de observar el desarrollo socio histórico, la diagramación del cementerio, sus reglamentos y cambios.

A su vez, se utilizó la observación y el análisis de fuentes documentales, actas y expedientes vinculados a la investigación; a efectos de validarlos con la finalidad de triangular teorías, objetos y datos.

2.1.3 Capítulos de la investigación

Esta investigación constará de seis capítulos analíticos, conclusión y tres anexos.

En los Capítulos Uno y Dos expondremos cuestiones conceptuales y metodológicas donde explicaremos la elección del tema, etapas históricas y características más importantes del Cementerio Central. También definiremos los antecedentes de la investigación, desde un abordaje: histórico, discursivo, simbólico y urbano, y a su vez definiremos algunos conceptos claves que serán utilizados a lo largo de la investigación.

En el Capítulo Tres tomaremos como introducción las diferentes concepciones del concepto de muerte a lo largo de la historia, diferenciando «la buena» y «mala muerte» que, de alguna manera transformó la costumbre funeraria del enterramiento, el paso del camposanto al entierro en las iglesias, para concluir en los cementerios.

Haremos hincapié en los cambios más significativos que tuvo el Cementerio Central, principalmente en el primer período de su construcción dado que marcó un estilo y una narración de las costumbres de la época.

Partiendo de esta base, abordaremos el objeto de estudio, desarrollando su historia y procesos a través de la bibliografía consultada, la observación y las fotografías que ilustran dichos acontecimientos.

En el Cuarto capítulo trataremos al Cementerio Central desde su aspecto arquitectónico y estético con la finalidad de analizar los procesos discursivos a través del arte en el cementerio, por medio de la enunciación de la simbología encontrada, la que marcará por un lado un estilo y por otro los períodos de pensamiento laico y religioso de la ciudad.

Veremos como las personalidades que hicieron historia son capaces de dar relevancia a un cementerio, como también a través de ellas y de los materiales de construcción quedan representadas las diferentes etapas de este lugar.

En el Quinto capítulo nos referiremos al Cementerio Central como escritura social, desde una perspectiva semiótica y textual centrada en los procesos comunicacionales.

A través de los elementos ornamentales y escriturales, analizaremos los diversos discursos como una herramienta que a la vez distinga y agrupe ciertas prácticas que hacen a la jerarquización social.

En el Sexto capítulo trataremos al Cementerio Central como un «lugar» y réplica de la ciudad de Montevideo donde se representan los sistemas de poder instituidos como una narrativa que conjuga aspectos de su sociedad, política y cultura.

Finalmente, en la conclusión expondremos los resultados obtenidos de la investigación. En este capítulo dejaremos abiertas nuevas líneas de trabajo, teniendo en cuenta no solo los cementerios físicos, sino que en virtud de su desarrollo tecnológico propondremos una mirada hacia los cementerios virtuales como a las nuevas posibilidades que otorga Internet y más específicamente, las Redes Sociales que proporcionan al tema de la muerte un ámbito particular.

3. Capítulo II

3.1. Antecedentes, marco teórico y categorías de interés

3.1.1 Antecedentes de la investigación

Los estudios y ponencias de la Psicóloga y Licenciada en Ciencias Antropológicas Andrea Bielli y Licenciada en Ciencias Antropológicas con especificación en Arqueología, Carina Erchini, son los principales antecedentes que utilizaremos para el desarrollo de esta investigación. A partir de la metodología propuesta por dichas autoras, analizaremos nuestro objeto de estudio mediante sus etapas históricas, observando el ordenamiento e iconografías delimitadas en sus investigaciones previas:

«Iconografía funeraria en el Cementerio Central de Montevideo» (Montevideo, 2006), *«De difuntos, virtudes y crucifijos: arte funerario en el Cementerio Central»* (Montevideo, 2009), *«Desarrollo urbano, espacios funerarios y diferenciación social en la ciudad de Montevideo durante los siglos XIX y XX»* (Montevideo, 2010).

En estos trabajos, se hace hincapié en el análisis iconográfico del Cementerio Central de Montevideo como forma de demostrar la importancia de conservar sus obras escultóricas como acervo cultural e histórico. Se estudia también el surgimiento de los espacios funerarios de la ciudad de Montevideo y su relación territorial con el crecimiento de la ciudad, distinguiendo los procesos de diferenciación social que acompañan la aparición de los diversos cementerios.

Entre sus conclusiones más destacadas, se deja en claro que el arte funerario ha sido utilizado a lo largo del tiempo de acuerdo a las necesidades, intereses y costumbres de diferentes grupos sociales, poderes políticos, económicos y religiosos.

En el ámbito internacional, se destacan las tesis doctorales de Ana Araniz Gómez, «*La memoria evocada: Vista Alegre, un cementerio para Bilbao*» (Bilbao, 1995) y «*Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte I*» (Buenos Aires, 2005) de Leticia Maronese, dedicadas a la primacía simbólica en los rituales de despedida y en los cultos alrededor de los cementerios argentinos de: La Plata, Chacarita y Recoleta, así como en España, el cementerio de Bilbao.

De la lectura de ambas tesis resulta relevante el recorrido histórico por la creación y desarrollo de estos cementerios. Al igual que los de Montevideo, fueron diseñados bajo parámetros higienistas y fuera de la ciudad. Por otra parte, es interesante la visión que estas investigadoras realizan en cuanto a la semejanza que tienen los cementerios con la ciudad que los contiene.

Por otro lado, David Molina, autor de: «*Como en un juego de espejos, metrópolis vs necrópolis. Una aproximación al Cementerio San Pedro de la ciudad de Medellín como fuente de reflexión histórica y antropológica*» (Colombia, 2007) aborda los distintos periodos del desarrollo histórico de la ciudad de Medellín, presentando como referentes centrales de análisis la disposición espacial de los diversos bienes localizados en el cementerio de San Pedro y las prácticas rituales asociadas al culto de la muerte.

Por último, «*El Cementerio El Espejo como documento histórico para el estudio de la ciudad de Mérida (1900-1950)*» (Venezuela, 2011), de Fabiola Velasco resulta interesante desde su metodología etnográfica dado que trata a los cementerios como un fragmento del espacio social urbano.

Su objetivo es identificar y analizar los elementos socio - históricos presentes que dan cuenta de los procesos producidos durante el primer período del siglo XX.

3.1.2 Marco teórico y categorías de interés

3.1.2.1 Abordaje histórico de la idea de muerte

Las transformaciones arquitectónicas, culturales y el comportamiento que los individuos tienen ante los cementerios están ligados al desarrollo que tuvo la noción de muerte en la sociedad. Para desarrollar esta línea de investigación son interesantes los aportes de los siguientes autores:

José Pedro Barrán, «Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura “bárbara” El disciplinamiento» (Montevideo, 2014); Philippe Aries, «El hombre ante la muerte» (Buenos Aires, 2011), «Morir en occidente» (Buenos Aires, 2008); Louis Vicent Thomas «Antropología de la muerte» (México, 1983), «La muerte: una lectura cultural» (Barcelona 1991) y Eulalio Ferrer, «El lenguaje de la inmortalidad» (México, 2003), que desde sus perspectivas históricas y antropológicas establecen un marco relevante para comprender los procesos históricos que muestran cómo se pasó de tener una visión de la muerte sin tabúes, con rasgos macabros, a un pensamiento y actitud de represión y ocultamiento que coincidió con la modernización social, económica y política dada en Uruguay a razón de lineamientos principalmente europeos. Mediante estos autores, también podremos ver la diferenciación social en los rituales funerarios, basándonos en el pensamiento de Michel Foucault, «El orden del discurso» (Barcelona, 2014), donde expresa que todo es interpretación y que a través de ella los hechos adquieren sentido. Entenderemos cómo a través de los enunciados del discurso, visto como una acción dinámica, se ven las luchas de poder en la sociedad.

El discurso no es nada más que un juego, de escritura en el primer caso, de lectura en el segundo, de intercambio en el tercero; y ese intercambio, esa lectura, esa escritura nunca ponen en juego más que los signos. El discurso se anula así, en su realidad, situándose al servicio del significante. (Foucault, 2014, p.50)

El mayor aporte de Barrán (2014) que consideramos para esta investigación es la diferencia entre lo que denomina sociedad «bárbara» y «civilizada⁶».

En el caso de la primera, dos de los grandes terrores que sentían, como dice Barrán (2014) era la muerte «repentina» y «la peste», en contraposición al deseo de una muerte rápida y sin dolor de la época civilizada. La sensibilidad bárbara socializaba el hecho de morir, lo despersonalizaba y lo hacía vivir colectivamente; lo mostraba por su cotidianeidad.

En cuanto a la nueva sensibilidad la de la –sociedad civilizada–, el factor que incentivaba nuevas prácticas, era el deseo de diferenciación que tenía la clase alta con respecto a las demás. Una de sus oposiciones fue establecer que era de mal gusto ver como algo cotidiano y sin tapujos lo referente a lo macabro.

Por otra parte, comenzó la modernización social, económica y política que propició la creación de nuevas sensibilidades y espacios que ocultaron y alejaron la muerte de la vida cotidiana ya que según el autor, esta debía tomarse con respeto y seriedad.

Thomas (1983) (1991); Ariès (2008) (2011), encaran el tema de la muerte desde una mirada histórica a través de diferentes culturas, distinguiendo «la muerte colectiva» de «la biológica e individual» y cómo cada una es tomada, imaginada y representada por las diferentes sociedades, concluyendo al igual que Barrán (2014) en que la muerte actual tiende a negarse por ser morbosa.

Para Ariès (2011), la muerte de un individuo no afecta la continuidad del ritmo social ni de la ciudad. Para este autor la muerte biológica es individual, aunque se accede a un discurso colectivo a través de la «muerte domesticada» que refiere a la conciencia que una persona tiene con respecto a su propia muerte y como tal la prepara rodeada de familiares, en una ceremonia pública y organizada.

⁶ En Facundo, Sarmiento es tanto el narrador como uno de los protagonistas. El libro contiene elementos autobiográficos de la vida de Sarmiento, además de la vida de los argentinos en general. También expresa y analiza su propia opinión y relata algunos eventos históricos. Dentro de la dicotomía del libro entre la civilización y la barbarie, el personaje de Sarmiento representa a la civilización, identificada con las ideas europeas y norteamericanas; apoya la educación y el desarrollo, y se opone a Rosas y a Facundo, quienes simbolizan el estado de barbarie. (Sarmiento, 1845)

En contraposición, a partir del siglo XVIII, aparece la «muerte invertida», que se oculta y no se nombra, que se desplaza del hogar al hospital, como pasa con los cementerios que son trasladados de la ciudad a sus afueras.

Thomas (1983) utiliza el término «muerte rechazada» para referirse a la eliminación o simplificación de varias prácticas funerarias, como a profesionalizar algunos ritos. En concordancia con Barrán y Ariès, asume que la forma en que se espera la muerte inminente ha cambiado, trasladando al moribundo para que muera en soledad, en los hospitales, a edad más avanzada y marcando mayores grados de desigualdad, tanto económica como social.

Ferrer (2003), por su parte, difiere de algún modo con las teorías anteriores basándose en la idea de una «muerte pública», que se hace presente básicamente en los epitafios y en la construcción de cementerios ostentosos para su admiración y como forma de trascendencia.

3.1.2.2 El Cementerio Central como representación discursiva

El Cementerio Central de Montevideo puede entenderse bajo una lógica discursiva y un lenguaje propio que se hace visible a partir de sus componentes arquitectónicos, sus materiales, ornamentos y diagramación.

Gadamer (2006) entiende que la hermenéutica «es el arte de dejar que algo vuelva a hablar» (Gadamer, 2006, p. 259) y para ello es necesario saber leer, interpretar y aprender a ver; tres factores que desarrollados reconocerían a los objetos artísticos y arquitectónicos del Cementerio Central, como fuentes susceptibles de ver el mundo.

Podemos entender el objeto de estudio desde una mirada interpretativa a través de cuatro etapas históricas –antes mencionadas– enfatizando la conexión que hay entre lo iconográfico, el reconocimiento de los elementos de la imagen y la unidad que configura la obra, esto nos permite desarrollar una relación de intercambio comunicacional que entiende al cementerio como un texto.

Este proceso será posible a través del análisis crítico del discurso por el cual podremos analizar y entender las reproducciones de dominio y de desigualdad social que según van Dijk (2009) surgen de los discursos, permitiéndonos pensar el cementerio como una réplica de la ciudad de Montevideo al mostrar quiénes pertenecían a la clase política, la diferenciación de género entre hombres y mujeres, la importancia que tenían los militares o quienes pertenecían a la masonería por citar algunos ejemplos.

Estos grupos tendrían la capacidad de dominar el discurso público e influir en los deseos e intereses de los individuos en general, manejando un control sobre los recursos materiales y simbólicos al establecer ciertas prácticas e ideologías como correctas. Es a través de su capital simbólico, reconocimiento que reciben o no del grupo, que pueden poner en práctica este proceder. «Los discursos no sólo son (o sólo excepcionalmente) signos destinados a ser comprendidos, decodificados, también son signos de riqueza destinados a ser evaluados, apreciados y signos de autoridad, destinados a ser creídos y obedecidos. » (Bourdieu, 2008, p. 49)

(...) nuestras creencias sobre el mundo las adquirimos a través del discurso. (...) Dado un contexto específico, ciertos significados y formas del discurso ejercen más influencia sobre las mentes de la gente que en otros, tal como la noción misma de persuasión y una tradición de dos mil años de retórica pueden demostrar. (van Dijk, 2009, pp. 162 - 163)

Bourdieu (2008), agrega que las relaciones de dominación son relaciones simbólicas y de comunicación que implican el conocimiento y el reconocimiento de quienes están involucrados, agregando que «los intercambios lingüísticos, son también relaciones de poder simbólico en las que se actualizan las relaciones de fuerza entre los locutores y sus respectivos grupos.» (Bourdieu, 2008, pp.11-12)

En la fundamentación tomaremos como base la perspectiva de Umberto Eco quien propone estudiar el dominio de la semiótica desde un proceso comunicacional.

Dice Eco:

Estamos en un proceso de comunicación siempre que la señal no se limite a funcionar como un simple estímulo. [...] El proceso de significación se verifica solo cuando hay un código y un código es un sistema de significación que reúne entidades presentes y ausentes. Siempre que una cosa materialmente presente a la percepción del destinatario representa otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación. (Eco, 1991, pp. 24 -25)

A partir del párrafo anterior, se delimita la noción de código, ya que dicho término recorre nuestra investigación vinculando los diversos objetos que existen en el cementerio. Su importancia radica en su capacidad de darle significado a los signos, a partir de una convención social que produce semiosis y se organiza los diversos sistemas de significación permitiendo desarrollar el proceso comunicacional.

Podemos agregar que:

Los códigos se componen de valores positivos y negativos, y posibilitan la conversión de uno en otro. Se activan a través de una duplicación de la realidad previa y ofrecen así un esquema para la observación, dentro del cual todo aparece como contingente, es decir, como pudiendo ser de otra manera. (...) Codificación es el proceso por el que cada unidad de registro concreta detectada por el análisis, se asigna a su respectiva unidad de contexto. Un mismo texto puede ser sometido a un proceso de codificación múltiple o multicodificación en el caso de que el diseño del análisis establezca distintos tipos de unidades de registro, a las que correspondan unidades de contextos peculiares y posiblemente diferentes. (Delgado y Gutiérrez. (coord.), 1995, pp. 608 - 609)

A su vez, complementaremos esta perspectiva teórica desde una mirada formalista, a través del pensamiento de Román Jakobson. En «Ensayos de lingüística general» (1985), sostiene que la función esencial del lenguaje es permitir a las personas la interacción y coordinación de sus acciones, mediante la comunicación de significados construidos por un emisor y destinados a un receptor. Como herramienta de interacción y comunicación, el lenguaje tiene diferentes funciones y analizará la problemática de la producción e interpretación de los mensajes a través de los sistemas de significación.

Este autor entiende que mediante el discurso y sus significaciones es posible comunicar y mediar el pensamiento de una sociedad en determinado período, contextualizándolo y otorgándole un sentido. La lengua, como fundamento de la cultura y como instrumento de comunicación genera y designa categorías para explicar e interpretar la realidad, así como las experiencias personales.

Dichas categorías pueden expresarse en nuestro objeto de estudio en forma de:

- Metáforas simbólicas: estatuas, tumbas, ritos funerarios, vestimenta o arreglos florales.
- Relaciones paradigmáticas: como: vida/muerte, cielo/ tierra, buena muerte/mala muerte.
- Relaciones sintagmáticas: a partir de elementos vinculantes dan significación mediante creencias, ritos, mitos a una sociedad.

Por ejemplo una escultura dentro del cementerio tiene una significación y fuera de él, adquiere otra.

Por su parte, Barthes (1993) distingue una regularidad semiótica del discurso en tres órdenes:

- Sintáctico: referido a las conexiones morfológicas y funcionales entre los términos del sistema semiótico que aparecen en el discurso.
- Semántico: en el cual se organizan las representaciones, conforme a las taxonomías y modos de categorización que hacen de una cultura un sistema cognitivo particular.
- Pragmático: los actos semióticos adquieren un sentido social y práctico, que relacionan dentro de un contexto determinado: la interacción socioafectiva.

Estas categorías nos sirven para desarrollar en los capítulos siguientes una lectura de comprensión y orden de los distintos elementos que componen el Cementerio Central, como para configurar relaciones de agrupación o diferenciación según características como: materiales, colores, tipo de construcciones, entre otros.

Desde un fundamento antropológico, Marc Augè, (1995) en «Hacia una antropología de los mundos contemporáneos» y Edmond Marc y Dominique Picard, (1992) en «La interacción social: cultura, instituciones y comunicación» nos dan pautas sobre el sentido social que está dado por las relaciones entre los individuos, quienes construyen el discurso a través de una dimensión simbólica y la interacción social como fenómeno comunicacional inserto dentro de una cultura.

Augè (1995) diferencia dentro de este discurso dos tipos de lenguaje: el lenguaje de la identidad y el de alteridad. «El lenguaje de la alteridad “relativiza la significación y presenta las cuestiones desde el punto de vista de la implicación, la influencia y la relación. (...) presenta la relación entre las personas o, más ampliamente, de la relación entre lo mismo y lo otro.» (Augè, 1995, p. 85)

Mientras que el lenguaje de identidad corresponde a los nexos simbólicos que tejen la trama social y es el que predomina. Es una suerte de «etiqueta» de la que los individuos no pueden escaparse ni siquiera cuando mueren como puede leerse en algunos epitafios: «buen padre», «buen esposo», «hija adorada». Es una función emotiva desde un lenguaje ambivalente: es así como una escultura de mármol puede diferenciar al rico del pobre o cómo la vestimenta puede segmentar diversos roles, por ejemplo la figura de un político o la de un trabajador.

Eulalio Ferrer (2003) desarrolla los usos y transformaciones que se desarrollaron en el correr del tiempo para nombrar a la muerte; toma como ejemplo los cambios lingüísticos de los epitafios y ve como mediante su seguimiento queda reflejada la cultura de las sociedades y la necesidad de trascender en el tiempo. Se debe mencionar que las formas discursivas por las que la comunicación se concibe representan determinadas prácticas sociales, estilos de vida, valores e historia de la cultura, contribuyendo al proceso de semiosis, como bien lo resume Ferrer (2003) cuando dice que toda muerte implica un dinámico proceso de comunicación e interacción social; o como bien lo explica Thomas (1983) (1991), estas conductas funerarias obedecen a constantes universales y tienen dos planos y una doble finalidad: en el plano del discurso manifiesto son motivadas por lo que aportan simbólicamente al muerto (asignándole un lugar y diversos roles en concordancia con la continuidad de la vida), mientras que en el plano del discurso latente el ritual se dirige a la comunidad de sobrevivientes, dándole consuelo y aliviándoles sus sentimientos de culpa.

3.1.2.3 Abordaje simbólico como representación interpretativa

Autores como Charles Sanders Peirce, en «La ciencia de la semiótica» (1986) y Roland Barthes, en «La aventura semiológica» (1993) y «Mitologías» (1999), delimitarán el concepto de signo. Peirce diferencia símbolo, índice e ícono, clasificaciones que ayudarán a analizar algunos signos presentes en el cementerio con la finalidad de descubrir las diversas significaciones asociadas a los diferentes objetos. De alguna forma operamos con el eje de la diacronía (a través del tiempo) y sincronía (en un momento dado).

Peirce (1986), a diferencia de Saussure (1991), considera que el signo no es arbitrario, tiene una relación inmotivada porque no se puede modificar, es exacta, ya que la asociación del sonido y de la representación se da a partir de una educación colectiva

La palabra signo será usada para denotar un Objeto perceptible, o solamente imaginable, o aun inimaginable en un cierto sentido. (...) Para que algo sea un Signo, debe “representar”, como solemos decir, a otra cosa, llamada su Objeto, aunque la condición del Signo debe ser distinto de su objeto, es, tal vez, arbitraria, porque, si extremamos la insistencia en ella, podríamos hacer por lo menos una excepción en el caso de un Signo que es parte de un Signo. (...) El signo puede solamente representar al Objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del Objeto. (Peirce, 1986, pp. 23-24)

Por lo tanto, un signo es algo que para alguien representa o refiere a algo en algún aspecto, creando en la mente de las personas un signo equivalente llamado interpretante del primer signo. El signo termina estando en lugar de un objeto, configurando una relación de dos que da un tercero como resultado. De ahí que el representamen (el signo propiamente dicho) el objeto (lo representado) y el interpretante que es un nuevo signo considerado como portador de los hábitos de una comunidad motivará la interpretación creando un hábito de lectura y escritura.

Saussure (1991) compone el signo por la sumatoria de un significante con un significado, Barthes (1993) lo piensa como la adición de una expresión con un contenido, «El signo es un segmento (bi – faz) de sonoridad, de visualidad, etcétera. La significación puede concebirse como un proceso, es el acto que une el significante con el significado, acto cuyo producto es el signo. » (Barthes, 1993, p.46)

En nuestro caso, dicha relación define un contexto, es así como deja de ser polisémico: un ciprés en un cementerio le podemos otorgar una interpretación de unión entre la tierra y el cielo.

Por otro lado, Barthes (1993), realiza una clasificación formal del signo a partir de Hjelmslev, Prieto y Greimas, por oposición de significados, los que pueden considerarse como una abstracción de rasgos pertinentes o conmutables al descomponerse los monemas en dos unidades de sentido menores: fallecido + panteón = cementerio.

Atenderemos también la noción de «función signo» de Barthes (1993), la que desarrollaremos en el Capítulo V: «Muchos sistemas simbólicos (objetos, gestos, imágenes) tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no se encuentra en la significación, son frecuentemente objetos de uso, conducidos por la sociedad hacia finalidades de la significación: la ropa sirve para protegerse, el alimento sirve para alimentarse, por más que también sirvan para significar» Y agrega que: «Todo uso es convertido en signo de ese uso» (Barthes, 1993, p.40)

Desde estos puntos de vista debemos ver a los símbolos como una categoría particular dentro de los signos y hacer hincapié en su definición ya que es el concepto en el que descansa el análisis tanto de lápidas, epitafios, urnas y tumbas. En tal sentido, decimos que tanto Peirce (1986) como Saussure (1991) no estuvieron omisos al definir el símbolo. En cualquiera de las dos definiciones hay un residuo motivacional y convencional: como un reloj de arena que refiere al tiempo eterno, un ancla a la cual se la relaciona con la salvación o una columna trunca que muestra que allí está enterrado alguien que murió joven.

El símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretación. (...) Un símbolo es una ley, o una regularidad del futuro indefinido. Su interpretante debe ser susceptible de la misma descripción: y también debe serlo el Objeto inmediato en su totalidad, o significado. (Peirce, 1986, p.55)

En tanto para Barthes (1993), es «una organización sintagmática y/o paradigmática, pero no ya semántica: hay que distinguir entre el valor semántico del símbolo y la naturaleza sintagmática o paradigmática de ese mismo símbolo.» (Barthes, 1993, p.262)

Otros signos que juegan un rol importante en el proceso de semiosis son: a) el ícono, aquel que hace referencia a un signo primario, el cual alude a la relación que se establece entre un signo visual y el objeto que él representa, logrando que la imagen comunique algo. Eco (1991) dice que un signo es icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza como puede ser la representación de un ángel, b) el índice, signo que indica en forma directa el objeto al cual se refiere. Por ejemplo una tumba llena de flores naturales en buen estado señala que allí hubo un entierro o que alguien dejó un recordatorio reciente.

Otros conceptos relevantes para esta investigación son lo denotativo y lo connotativo. Recordemos que estas nociones fueron elaboradas por John Stuart Mills en su obra «A System of Logic» (1843). Barthes lo retoma posteriormente poniendo especialmente interés en el modo de significación ya que la sociedad ha dado a los productos y a las relaciones culturales determinado interés; en tal sentido resignificará los conceptos de denotación y connotación. Por lo tanto, desde dicha perspectiva decimos que todos los objetos de la comunicación de masas están vinculados a estos dos conceptos. Es así como la denotación hace referencia directamente al signo, se relaciona directamente con el objeto al que hace referencia puede ser el sujeto o atributo del objeto y la connotación denota un sujeto pero implica un atributo. Es aquello que emite ideas no presentes en el momento, abarcando no solo el ámbito semántico sino también las significaciones simbólicas y emotivas entre otras.

A modo de cierre, podemos ejemplificar con los nombres no connotativos «Montevideo» o «Cementerio», como aquellos que se limitan a denotar o referirse a algo sin implicar ningún atributo de aquello a lo que se refieren. Igualmente acontece con otros nom-

bres como «melancolía» o «tristeza», si bien son nombres no-connotativos (que muestran características de algo); son denotadores de alguna característica de la cosa. En el otro lado nombres como «melancólico» o «triste» son connotadores en tanto implican atributos del objeto. Los primeros son nombres no de atributos del sujeto; «melancólico», por ejemplo denota todas las cosas melancólicas, y «triste», a todos los lugares tristes. En el segundo caso son nombres que connotan un atributo, a saber, respectivamente, la melancolía y la tristeza. Es a causa de la posesión de estos atributos por lo que podemos llamar «melancólico» o «triste» al cementerio. Al decir «el cementerio es triste» nos referimos al cementerio bajo dos nombres: a) con un nombre singular no-connotativo, «cementerio», y b) con un nombre general el connotativo de «triste».

3.1.2.4 Desde una visión urbana

Para tratar el tema del cementerio como proyección de una ciudad debemos abordarla conceptualmente como un organismo socio simbólico. El Ministerio de Vivienda Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente, [MVOTMA], s/f, define la ciudad como una construcción cultural de profundo espesor histórico donde quedan plasmados los imaginarios e ideologías del habitar de sus individuos en la construcción de la vida colectiva. MVOTMA (s/f)

Montevideo podría ser una de las ciudades descritas por Calvino en su obra «Las Ciudades Invisibles» (1999), como Melania, Adelma, Eusapia, Argia y Laudomia. Al igual que estas, y a pesar del tiempo, cada individuo que vive en ellas tiene un rol, el que será suplantado por otro ser cuando este primero muera. Una cadena sucesiva de actos, imágenes, actitudes, virtudes y rostros que quedarán calcados en la otra ciudad: el cementerio.

Y para que el salto de la vida a la muerte sea menos brusco, los habitantes han construido una copia idéntica de su ciudad bajo tierra. Los cadáveres, desecados de manera que no quede más que el esqueleto revestido de piel amarilla, son llevados allí abajo para que sigan con la tarea de antes. (Calvino, 1999, p. 81)

Por su parte, Barthes (1993), la describe «como un mapa de áreas con rasgos sociales característicos y opuestos. » (Barthes, 1993, p. 602).

Según Aragón (2014), la ciudad es el significante que envuelve a la esfera del lenguaje de quien la habita, dotando de sentido por medio de la palabra a los símbolos que en ella se encuentran abiertos y equívocos, que son: palabra, espacio y lugar. A su vez, enuncia que «en el sintagma del espacio urbano que contiene un significado polisémico con una función emotiva–cognitiva que se articula en un plano individual significa la ciudad desde su plano emocional, mientras que en el colectivo la significación parte del sintagma urbano y rige por los significados que provienen de la conciencia social.» (Aragón, 2014, p.15)

Haremos especial foco en el concepto de lugar para hacer referencia a la ciudad que Barthes (1993) menciona de esta forma:

Los lugares, dice Port – Royal, son “ciertos enunciados generales a los que se pueden referir todas las pruebas de las que uno se vale en las diversas materias que trata; o también (Lamy): “indicaciones generales que hacen recordar a quienes las consultan todos los aspectos bajo los que se puede considerar un tema.” (...) dice Aristóteles, para acordarse de las cosas basta acordarse del lugar en que se encuentran (el lugar es, pues, el elemento de una asociación de ideas, de un condicionamiento, de un ordenamiento, de una mnemónica); los lugares no son pues los argumentos mismos sino los compartimentos donde se los ordena. (Barthes, 1993, p.135)

Marc Augè (1996) entiende que un «lugar» es donde se construyen identidades y relaciones espaciales, el lugar representa la identidad, la historia y las relaciones. Al igual que pasa con las ciudades, de acuerdo a este concepto los cementerios son su proyección. Por lo tanto, podemos encontrar en la ciudad como en los cementerios, una misma forma de diagramación urbana: calles principales, plazas y mausoleos (a modo de monumentos), arbolado (que además de adornar, da significación al espacio), tumbas y panteones que emulan el hogar que el difunto tenía en vida; elementos que nos invitan a vincular ciudad y cementerio.

Si la ciudad está delimitada y diseñada en barrios, que se distinguen por quienes los habitan, el cementerio es un proceso de semiotización que no escapa a tal fórmula. Es por ello, que en términos de Augè (1996) el Cementerio Central, sería un lugar ya que aquí quedarán plasmadas las reproducciones sociales y la perpetuidad de ciertos hechos históricos, la memoria de la ciudad y la identidad de un país.

4. Capítulo III

4.1. La concepción de la muerte a través del tiempo

A lo largo de la historia, el concepto de muerte ha estado vinculado principalmente a factores biológicos, pero también lo encontramos muy ligado a los cambios culturales y tecnológicos.

En algunos períodos, llegaba a ser un hecho consumado cuando el esqueleto desaparecía, para otras poblaciones cuando se olvidaba a la persona o cuando moría el último familiar; para los griegos la idea de que una persona estaba muerta era cuando cesaban los latidos de su corazón.

Hoy, en Occidente la muerte biológica se determina cuando se detienen completa y definitivamente las funciones vitales, Thomas (1991), especialmente cuando sucede en el cerebro, corazón y pulmones, efectuando la abolición progresiva de las unidades celulares. El mismo autor añade que esta definición es simplemente legal, determinada solo para simplificar actos específicos como la extracción de órganos, inhumación y cremación, ya que para él morir es un proceso que empieza con la vida y no es un estado. La única certeza es el hecho de ser cotidiana, natural, indeterminable y universal.

Pero, más allá de las pautas estrictamente orgánicas, el hecho de la muerte determinó no solo ciertas costumbres y visiones que marcaron cómo actuar frente a ella, sino que también influyó en la cotidianeidad social.

En Uruguay a mediados del siglo XVIII, a causa de la fiebre amarilla y el cólera⁷, la muerte era algo con lo que también se tenía que convivir. Buena parte de la sociedad, a la que Barrán (2014) llamará «sociedad bárbara», la tomaba como algo natural, cotidiano,

⁷ En la segunda mitad del siglo, el cólera, la fiebre amarilla y la viruela eran una amenaza para la población, especialmente para los montevideanos de los numerosos conventillos. La ciudad era muy vulnerable. Hasta 1871 careció de agua corriente. Las graves sequías inutilizaban aljibes y pozos. (...) Había gran resistencia a la

de unión familiar y en cierta forma con alegría. «En algunas culturas, agonía, funeral son los hechos más individuales e intransferibles. La originalidad de la “bárbara” fue haberlos socializado por entero.» (Barrán, 2014, p. 158)

Como la muerte era un tema recurrente desde el siglo XIV, lo referido a lo macabro tomó preponderancia, sobre todo en lo que tenía que ver con el arte. La muerte aparece personificada y se alude a la descomposición como «señal del fracaso del hombre, y sin duda éste es el sentido profundo de lo macabro, que lo convierte en un fenómeno nuevo y original.» (Ariès, 2008, p. 46)

La sensibilidad “bárbara” no solo aceptó sino que promovió la convivencia con todas las formas imaginables de lo macabro; los cadáveres eran llevados para las misas de cuerpo presente a las Iglesias; las calaveras y los huesos a menudo se encontraban esparcidos en el suelo a la vista del público en los nichos abiertos de los cementerios del interior y de Montevideo; a veces la gente convivía con sus propios ataúdes o los huesos de sus parientes; la prensa exhibía tibias y calaveras en grabados que acompañaban los avisos mortuorios; las revistas literarias contenían casi siempre artículos o cuentos macabros; y los objetos fúnebres –ataúdes, crespones, coronas, etc.– eran avisados en los diarios y en los escaparates de las tiendas con total “impudencia”, como diría luego la sensibilidad “civilizada”. La muerte era un hecho frecuente en la sociedad, pero su cultura, en vez de ocultarlo, lo exhibió. (Barrán, 2014, p 165)

El pensar la muerte entonces llevó a dividirla en dos concepciones: «mala» o «buena» muerte, Barrán (2014). La primera significaba cumplir con los mandatos cristianos como: tomar el viático⁸, despedirse de los seres queridos, disculparse con ellos o dejar el testamento, entre otras disposiciones, costumbres que continuarán en las épocas siguientes.

vacunación y las autoridades eran negligentes. (...) En 1857 Montevideo sufrió la peor epidemia de fiebre amarilla. En 1866 brotó una epidemia de cólera en los ejércitos del infierno paraguayo. (Méndez Vives, 2016, p. 81- 82)

⁸ La Real Academia Española define el viático como el Sacramento de la eucaristía, que se administra a los enfermos que están en peligro de muerte.

La «mala muerte», era aquella que no dejaba tiempo para despedirse, como sucedía con los accidentes domésticos, los apuñalamientos o el suicidio.

Este último acto se consideraba el más deplorable ya que con él se garantizaba la condena y por lo tanto se prohibía una sagrada sepultura al fallecido.

Reconozcamos, en primer lugar, que la Iglesia aparece como la gran enemiga de la muerte repentina –por sus probables efectos condenatorios para el alma del enfermo– y que por ello pudo haber influido en una población que creía en los castigos físicos del infierno y el purgatorio. Pero advirtamos también que el reclamo de la muerte avisada, del “conocimiento” para el enfermo y sus deudos, era una exigencia de la sociedad que requiere profundizar y ampliar la explicación religiosa dada. (Barrán, 2014, p.151)

Por su parte, Philippe Ariès (2011), también distingue dos visiones de la muerte: la «muerte repentina» aquella infame, fea, villana, vergonzosa y temida, en contrapartida a la «muerte ideal» que era anunciada y familiar, tanto en el sentido de reunión como en el de cotidianeidad. Se caracterizó por ser pública y organizada. Era el moribundo quien desde su propio hogar dejaba explícito en palabra el testamento, en qué condiciones quería morir, dónde deseaba ser enterrado, a quiénes perdonaba y estimaba; a este período Ariès (2011), lo llamó «muerte domesticada», por formar parte de un discurso colectivo.

Acompañar al moribundo era casi una obligación, la muerte era un hecho socializador, los niños eran acompañantes y muchas veces los encargados de realizar los entierros de sus hermanos menores, porque la muerte era un estado más del ser humano.

La sociedad parecía querer exorcizar la muerte con su propia multitudinaria presencia. Las numerosas cofradías religiosas tenían finalidades variadas, pero una de las permanentes era la de acompañar al “hermano” moribundo en su agonía, rezar por él y, finalmente, concurrir al entierro (...) Lo innegable es la muerte en familia y aun dentro de conjuntos sociales más amplios. No se muere solo, o más bien, no se debe morir solo. Las muertes en familia son mostradas por cartas privadas, los periódicos y la literatura como modelos a imitar, y la muerte a solas como un hecho, ese sí, insubsanable, desgarrador y sin esperanzas. Lo que “consuela” –es la palabra usada en los documentos– es acompañar al agonizante, lo que no se le perdona es que haya elegido morir sin compañía. (Barrán, 2014, pp.157 - 158)

Tanto el período de agonía como el velorio se efectuaba en el hogar, convirtiéndose este espacio privado, en un lugar semi-público donde quienes querían acompañar al moribundo eran bienvenidos.

En el siglo XVIII la muerte es fuertemente dramatizada, «la muerte romántica, retórica, es ante todo la muerte del otro, el otro cuyo lamento y recuerdo inspiran en los siglos XIX y XX el nuevo culto de las tumbas y los cementerios.» (Thomas, 1991, p. 53)

En contraposición, hubo algunos cambios significativos que provocaron una nueva mentalidad: la de ocultar la muerte.

En primer lugar, a causa del traslado de los cementerios lejos de la ciudad, dado que se pensaba que las enfermedades afectaban la sanidad. En este período el cadáver siguió siendo llevado de cuerpo presente a las misas, los huesos podían verse en los cementerios, al igual que la simbología macabra⁹, como calaveras en tumbas, avisos fúnebres y estatuarias de figuras yacientes.

En segundo lugar, según Bentancor, Bentancur y González (2008); Barrán (2014), con el desarrollo de una nueva forma de entender la medicina como un proceso moderno y organicista aparecen los cuidados paliativos en los hospitales, la muerte se trata de ocultar porque pasar los últimos momentos en un hospital era deshonroso. Es por esta razón que si alguien estaba gravemente enfermo

⁹ Se le adjudica al escultor Gian Lorenzo Bernini ser el primero en introducir la figura del esqueleto sobre una sepultura como forma de incrementar la sensibilidad de este período. Las calaveras aparecían con la boca abierta, escribiendo el epitafio o con un reloj de arena. Las figuras de cuerpo yacente eran otra forma de arte macabro, cuya finalidad era hacer perdurar las características del difunto sobre la muerte. Se pretendía mostrar el naturalismo y realismo.

era poco probable que se llamara a un médico o a un sacerdote, porque de hacerlo ya no se podía pasar los últimos momentos ni en compañía, ni en el propio hogar.

La muerte entonces dejó de ser anunciada, para pasar a ser individual, rápida, sin dolor y silenciosa, lo cual significaba que tenía que ser invisibilizada por ser vergonzosa.

Fue la «sociedad civilizada», Barrán (2014), compuesta por la clase acomodada que admiraba las costumbres europeas, quien fomentó la desaparición del espíritu fraternal y de fiesta que se realizaba luego de la ceremonia del entierro como forma de exhibir este hecho cotidiano porque se lo veía de mal gusto.

Los nichos se cerraron herméticamente, los anuncios fúnebres se separaron de los comerciales y la forma de nombrar las cosas también cambió: al muerto se le dirá fallecido y al cadáver, cuerpo yacente.

Desde entonces, la muerte aparece asociada a lo sobrio, lo serio y al temor, ocultándola, pero también dándole una identidad.

Barrán (2014) describe que duelistas y agonizantes tendieron a vivir la muerte más como seres individuales que como hombres dentro de un grupo, la vida privada comenzó a tener más preponderancia, buscándose la intimidad y evitando exhibición de los sentimientos.

Para culminar esta introducción, podemos ver que en la actualidad la actitud que se tiene frente a la muerte, es la «muerte rechazada» que según Thomas (1991), se ve marcada por los cambios en los ritos funerarios: simplificación y acortamiento del tiempo de velación y del cortejo fúnebre que paseaba por la ciudad, de la gran concurrencia a los entierros, de las visitas a los cementerios para honrar al difunto por falta de tiempo, las visitas a los dolientes, el luto o el telegrama.

4.1.1 Cementerios en Montevideo: un caso el Cementerio Central

En tiempos de la colonia los enterramientos se realizaban en el interior o en los anexos de las iglesias, llamados camposanto como parte de una tradición europea cristiana que aseguraba la salvación del alma.

Con la llegada del cristianismo, los cementerios dejaron de estar afuera de las ciudades. La iglesia promovió la construcción de sepulcros en los jardines que rodeaban las parroquias, o bien en los terrenos colindantes a los monasterios, tierra que era previamente bendecida para poder recibir los cadáveres de los fieles y por ello se los llamó “camposanto”. De esta manera, la Iglesia católica tomó el control de mando en los rituales de la muerte y transformó el lenguaje subyacente de las lápidas sepulcrales. (Ferrer, 2003, p. 38)

Cuando en la modernidad el espacio para los enterramientos en las iglesias empezó a ser insuficiente y los costos cada vez más elevados, surgió la necesidad sobre todo de la clase burguesa naciente de reclamar un espacio propio para los enterramientos, lo que derivó por un lado, en el pasaje de la necrópolis al cementerio y por otro, permitió que las clases con un poder económico medio pudieran acceder a una parcela privada.

«Hasta el ochocientos, cementerio e Iglesia eran lugares próximos, si no el mismo. En agosto de 1791, el Gobernador español de Montevideo, Antonio Olaguer Feliú, propuso la creación inmediata de cementerios lejos de los templos por la fetidez que había alrededor de ella.» (Barrán, 2014, p. 18)

En 1808 se instala el primer cementerio público fuera de la ciudad, en las actuales calles Andes y Durazno, dando comienzo al quiebre entre la Iglesia y el Estado. A su vez, el lineamiento de la Real Cédula de 1787 imponía que los entierros se realizaran solamente en los cementerios, provocando un fuerte proceso de transformación cultural.

El primero, carecía de elementos arquitectónicos relevantes y al poco tiempo quedó destruido por los precarios materiales usados (barro y ladrillo). A su vez, como consecuencia del crecimiento poblacional¹⁰ de la ciudad de Montevideo, este cementerio quedó inmerso en la ciudad que se expandía por lo que tuvo que ser trasladado al sitio Camino de la Estanzuela y Camino al Cementerio, hoy, calles Gonzalo Ramírez y Yaguarón respectivamente.

El administrador y procurador de Montevideo Francisco de Zufriategui decidió construir otro cementerio extramuros; avalado por el Presidente de la República, el Brigadier General Don Manuel Oribe, se creó mediante la «Ley provisoria o del Presidente Oribe», el Cementerio Nuevo o como se lo llama en la actualidad Cementerio Central.¹¹

Este espacio era parte importante de la vida cotidiana, lugar donde los ciudadanos iban a mostrarse, jugar, beber y celebrar, principalmente los días primero y dos de Noviembre cuando se festeja y honra el Día de los Muertos, prácticas que hoy aparecen lejanas en el tiempo. (Ver imágenes N° 6 - 8)

¹⁰ Enrique Méndez Vives, en su libro “500 años. Lo esencial de la Historia Uruguaya” (2016) narra que debido a la migración europea y a la alta natalidad entre 1830 y 1908 la población del país se multiplicó por catorce. En 1835, cuando la inauguración del Cementerio Central, fueron los canarios y franceses quienes predominaban. Estos nuevos pobladores se establecieron principalmente en Montevideo. Con la Guerra Grande se interrumpió la corriente. Entre 1852 y 1868 la paz y la necesidad de mano de obra originaron el aumento de la inmigración. La bonanza comercial antes y durante la guerra del Paraguay fue otro motivo de atracción. Entre 1861 y 1868 llegaron 50 mil inmigrantes en su mayoría italianos y españoles. “En múltiples aspectos los inmigrantes cambiaron y enriquecieron la sociedad uruguaya. Arquitectos, ingenieros, maestros de obra y albañiles, en buena parte italianos, contribuyeron decisivamente a la arquitectura que sigue luciendo Montevideo y algunas ciudades del interior. Se incorporaron tradiciones, cultos, y mitos. La tendencia a homogeneizar la sociedad, propia del proceso de modernización debió ceder ante la diversidad cultural aportada por los inmigrantes.” (Méndez Vives, 2016, p.127)

¹¹ Posteriormente, en 1868 se crea el Cementerio del Cerro, luego en 1871 el Cementerio del Paso Molino, el del Buceo en 1872 y por último el Cementerio del Norte en 1929.



Como otros paseos, la ida al cementerio era una ocasión de encuentro, del «ver y ser visto» que tanta importancia adquiría en esta etapa. Tanto o más que el auténtico sentimiento de dolor ante la pérdida de un ser querido, importaba la apariencia, la exteriorización del duelo mediante la asistencia al cementerio, la ornamentación de los monumentos funerarios, las coronas y arreglos florales. Un carácter similar adquiriría el luto en la vestimenta, observado sobre todo por las mujeres, que estaba rigurosamente codificado en cuanto a su alcance y duración de acuerdo al grado de parentesco con el difunto. (Rodríguez, 2006, p. 255)

Imagen N° 6

Plaza sobre la esquina de las calles Yaguarón y Gonzalo Ramírez. Al fondo: Cementerio Central.

(Intendencia Municipal de Montevideo, 1918).



Imagen N° 7

Entrada al Cementerio Central de Montevideo.

Fotografía: archivo personal de Juan Antonio Varese (s/f).



Imagen N° 8

Calle Yaguarón a la altura de la calle Canelones. Al fondo: Cementerio Central.

(Intendencia Municipal de Montevideo, 1871).

La construcción del Cementerio Central fue enmarcada dentro de un plan de reacondicionamiento de la Ciudad Nueva a cargo del ingeniero José María Reyes, cuyas principales consignas para su edificación eran: a) situarlo a 1500 metros de la ciudad hacia el lado sur por hallarse menos poblado de chacras y algo separado de los caminos públicos, en terrenos pertenecientes al ejido de la ciudad, previniendo pestes o enfermedades contagiosas, b) tener una capacidad para 1250 sepulturas, c) poseer una separación para los niños que morían sin ser bautizados (ver viñeta N° 1) y d) una capilla con habitación para el sacerdote.

El área del cementerio, en un principio se dividía en cuatro partes y las sepulturas se abrían por calles contiguas.

En 1855 la policía, al mando del Jefe Político Santiago Lavandeira, llevó a cabo una iniciativa para que los vecinos aportaran dinero con el fin de mejorar muros y paredes, pero también se colocaría la numeración que identificaría los nichos, muchas veces superpuestos y que hasta entonces era todo lo que había construido en este recinto. El Cementerio Central se empieza a urbanizar.

Este hecho provocó que los pobladores se sintieran confundidos en cuanto a las funciones primarias de la policía, sentimiento que no duró mucho tiempo dado que el Presidente Gabriel Antonio Pereira, con la aprobación del Ministro de Gobierno General Antonio Díaz, decretó que los cementerios públicos y carros fúnebres quedaran sometidos a la dirección y administración de las Juntas Económico Administrativas, en vez de administrarlas los Jefes Políticos.

«Según el Departamento de Maldonado fue encontrado en el Cementerio por el sepulturero un cajoncito blanco con cintas rosadas conteniendo una párvula de algunos días: - abía sido arrojada sobre un panteón de la parte Oeste. Reconocido el domingo por un médico de Policía, vino en conocimiento que no había muerto naturalmente, y que un golpe en la cabeza era lo que abía producido esa muerte criminal.

¡Qué extrañas de padres! ó quizá que madre desnaturalizada!

El cajoncito fue mandado a sacar del Cementerio pues no había sido bautizada la párvula ni recibido sepultura eclesiástica

Entre tanto no se está muy lejos de descubrir quiénes son las personas de entrañas de hiena que tal han procedido.

Solo nos resta saber dónde se habrán depositado esos restos. »

Viñeta N° 1

Extraído del periódico La Acacia. Año I
N° 17 (1879)

Fue así que la Junta de Montevideo, a partir de 1858¹² y por intermedio de la Municipalidad creó su primera Comisión Auxiliar de Cementerios compuesta por Luis Lereña como presidente, Juan I. Blanco, José M. Ros, Antonio Rius, Joaquín Vargas y el Sacerdote Martín Pérez.

La primera iniciativa de esta comisión fue establecer un plan de mejoramiento del Cementerio Central en el que intervino el arquitecto Bernardo Poncini¹³ y cuya primera obra fue la realización de la Capilla, para luego en 1859 colocar la piedra fundamental de la Rotonda y continuar con el resto de las obras del recinto.

La arquitectura adoptada por este profesional respondía a los lineamientos estéticos de la época cuya mirada se enfocaba en Europa, principalmente en Italia. En tal sentido, el Cementerio Central adoptó una inspiración neoclásica influenciada por la Academia de Brera, que acentuaba en su arquitectura la pureza, armonía y sobriedad.

El mismo año del comienzo de las obras, se empezaron a vender los solares del Primer Cuerpo, y un año más tarde se construyó la primera sepultura,¹⁴ (ver imagen nº 9) para seguir con los monumentos funerarios dentro de las áreas destinadas a las inhumaciones en tierra.

En sus inicios, este recinto solo tenía fosas en el área central y como único ornamento un cruceiro gallego¹⁵.



Imagen Nº 9

Primera Sepultura del Cementerio Central dedicada a Edward J. Murray.

¹² Este año el Cementerio Central fue declarado Municipal celebrándose con un acto donde se trasladaron los restos del Coronel Bernabé Rivera, el Teniente Coronel Pedro Bazán y el del Capitán Roque Viera.

¹³ Fue este mismo profesional, quien también modificó los parámetros del diseño de la Plaza Independencia, propuestos en un principio por Carlos Zucchi.

¹⁴ Se coloca la primera lápida de mármol en 1859 para homenajear a Edward J. Murray, Marín de Estados Unidos. La estética es de inspiración anglosajona por lo que no tiene ninguna representación, sino un epitafio, actualmente casi ilegible. No solo es llamativa por ser la primera construcción, sino por ser la única con estas características.

«Durante todo este período el Cementerio Central de Montevideo constituía uno de los orgullos capitalinos, sacado a inmediato cotejo con el de la Recoleta de Buenos Aires. (...) Pasaba por la necrópolis más suntuosa y mejor teñida de Sud América.» (Fernández, 2007, p.52)

Entre los cambios más significativos de la arquitectura del Cementerio Central se destacan:

- la entrada: proyectada primeramente por el arquitecto Carlos Zucchini y posteriormente plasmada por Bernardo Poncini¹⁶ con un estilo clásico, fue modificada en 1877 por Inocencio Reyna dándole un aire estético bizantino y es la que puede verse en la actualidad.

Se aprecian arcos romanos, figuras de ángeles y un grupo escultórico realizado por Juan Manuel Ferrari que posteriormente fue reemplazado por un campanario de hierro de formas románticas.

- numeración: se colocaron números en cada nicho en mármol (de forma inversa a la original), aumentando de izquierda a derecha.
- la Rotonda: de estilo neoclásico italiano proyectada por el arquitecto Poncini, tuvo como fin convertir el cementerio en un paseo con fácil circulación y agradable vista. Mide doce metros de diámetro interior y se divide en una parte superior de

¹⁵ Los cruceiros son cruces ornamentales, generalmente de piedra que tienen uno o más personajes. En Galicia se hallan emplazados en los cementerios, las encrucijadas, las plazas u otros lugares públicos, dado que no son en sí monumentos funerarios. El que se encuentra en el Cementerio Central de Montevideo, estaba originalmente en el Primer Cuerpo.

¹⁶ «Bernardo Poncini fue el verdadero creador artístico del Cementerio Central, pues si bien éste aparece en la planimetría de la Ciudad Nueva, comenzó a funcionar en 1835 y Zucchini realizó un primer estudio orgánico y plástico un año después, el proyecto completo, que Poncini estudiara en 1858 resultó la base de las obras que él mismo dirigió hasta 1863. De aquel diseño se ejecutó el muro que ciñe el cuerpo principal, y la capilla, llamada corrientemente la Rotonda, afectada a Panteón Nacional. Esta última traduce con precisión las características de su arte: las del clasicismo italiano coetáneo. La disposición centralizada comprende planta circular y cubierta hemisférica, sigue la línea de edificios religiosos derivados del Panteón de Agripa. (...) Poncini se ajusta a la norma de Vignola. Toma la variante romana del orden dórico que advierte columnas sin estirar, pero les suprime las bases como correspondería al modo griego, tal vez por aceptarse esta licencia en los edificios funerarios.» (Lucchini, 1969, p. 31)

capilla y una inferior en cripta. La entrada mira hacia el sur y en la actualidad se ubica el Panteón Nacional, embellecido con puertas de hierro y adornos de iconografía funeraria. (Ver imágenes N° 10 - 11 - 12)

Su diseño de composición central se debió al estilo estético arquitectónico de la época:

(...) a fines del siglo XVIII y principios del XIX, se había desarrollado en Italia, la afición por las iglesias de planta semejante a la del Panteón de Roma, entre las que se encuentra San Francisco de Paula de Nápoles, San Carlos de Milán y la Gran Madre de Dios de Turín. Esta misma forma fue aplicada en las grandes capillas del cementerio de Stagliano de Génova (...) Presenta cuatro fachadas idénticas, salvo algunas diferencias de detalle en la que mira al Sur, y estas fachadas están tratadas con una arquitectura severamente elegante, y muy apropiada al ambiente donde está emplazado el monumento. En el eje de cada una de ellas se destaca una gran abertura de medio punto, dispuesta entre dos columnas dóricas pareadas, y a estas sigue otro tramo más reducido en el que se han distribuido las lápidas que cierran los nichos. (Giuria, 1958, p. 33)



Imagen N° 10

Rotonda del Cementerio Central vista desde la entrada del cementerio.
Año 1866. Litografía de L Wiegeland.

(Iconografías, 1976, p. 162).



Imagen N° 11

Vista actual de la Rotonda desde el Primer Cuerpo.

Fotografía: Javier Fracchia



Imagen N° 12

Detalles de arte macabro en la Rotonda: calavera con dos tibias cruzadas y reloj de arena con alas, enmarcado en una serpiente que muerde su propia cola.

Fotografía: Javier Fracchia.

En cuanto a la capilla, fue inaugurada en 1863 bajo el gobierno de Bernardo Berro. Decorada por el artista italiano Baltasar Verazzi con una representación de «La ascensión del Señor», pintura que rápidamente se deterioró y fue suplantada en 1884 por la obra «El Padre Eterno» del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes donde se podía ver los símbolos de los cuatro evangelistas: el ángel que refiere a Mateo, el toro a Lucas, el león alado a Marcos y el águila a Juan, con el paso del tiempo este trabajo fue retirado para restaurar y hasta hoy no se ha vuelto a colocar.

Lo que puede verse aún, aunque la mayoría con deterioros, son los vitrales (ver imagen N° 13) diseñados por los uruguayos Valentín y Vittonne que en el año 1900 fueron colocados a su alrededor representando a los Santos: Pablo, Pedro, Mateo, Juan y José, a la Virgen María y el Niño Jesús.

La capilla tiene espacio para sesenta nichos interiores y exteriores ocupados entonces por las familias patricias de la época.

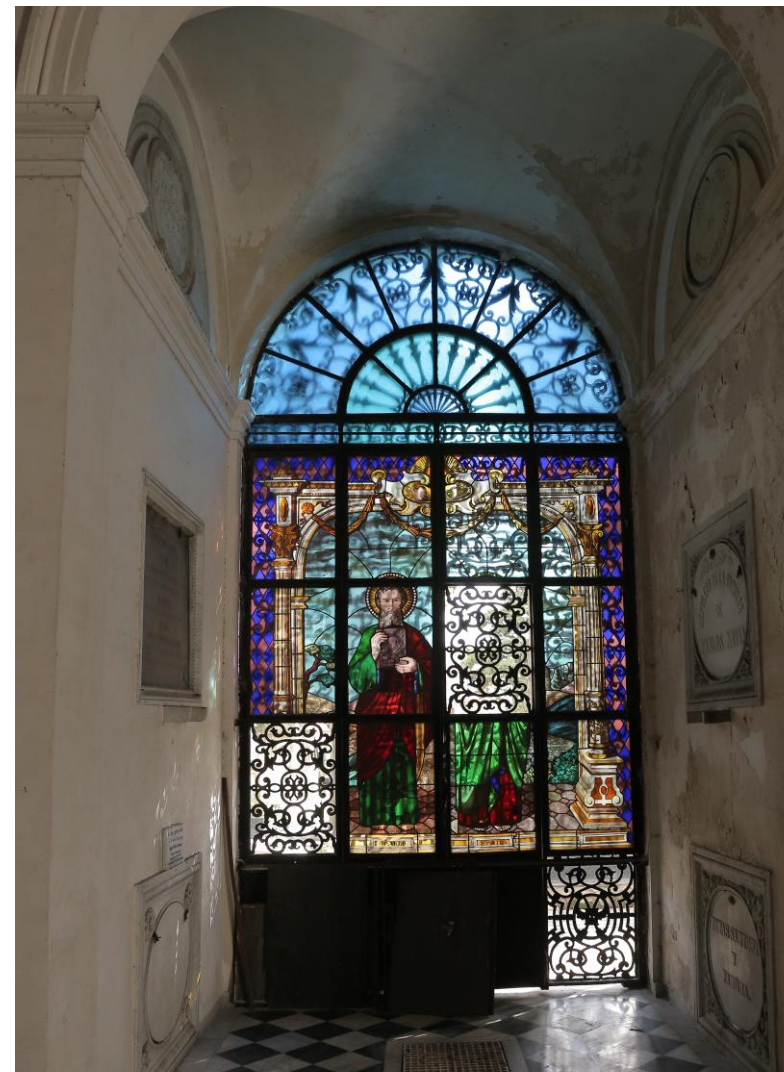


Imagen N° 13

En la Capilla de la Rotonda, vitral de Valentín y Vittonne.

En la actualidad, en el centro de la Rotonda puede verse la obra de José Livi: «La Piedad» (ver imagen N° 14), grupo escultórico que estuvo inspirado en la creación original de Miguel Ángel.

Entre los restos humanos de las personalidades destacadas se encuentra gran parte del patriciado de la época: Francisco Acuña de Figueroa, Pedro Figari, Carmelo Colman, Juan Carlos Gómez, Félix Buxareo, Tristán Narvaja, Juana Terradas de Cayota, Juan Quevedo, Antonio Rius, Margarita O´Gorman, Santiago Estráuzulas y Lamas, Eduardo Acevedo, familia de Jackson y Jaime Cibils ente otros.

A su vez, existe un grado más alto para distinguir a las personalidades que es el ser depositado en el Panteón Nacional¹⁷ (ver imágenes al final del capítulo N° 15- 19), marcando por un lado la necesidad de guardar en el recuerdo aquellos nombres que fueron relevantes para la sociedad, tanto por su carácter militar, artístico o social y por el otro establecer desde los sectores dominantes la potestad de nombrar quienes tienen el honor de ser colocados allí.

Entre los nombres ilustres pueden distinguirse: José Gervasio Artigas¹⁸, (aunque en la actualidad se encuentran en el Mausoleo construido en su honor en la Plaza Independencia), Eduardo Acevedo, Delmira Agustini, Juan Manuel Blanes, Julio Herrera y Reissig, Lorenzo Latorre, Américo Ricaldoni, Francisco Soca, Florencio Sánchez y Juan



Imagen N° 14

Escultura de «La Piedad» de José Livi ubicada en la Rotonda.
Material: Mármol de Carrara.

Fotografía: Javier Fracchia.

17 Para ser depositado en el Panteón Nacional se requiere de un permiso especial por ser un bien funerario concedido en propiedad privada; su propietario es el Ministerio de Educación y Cultura.

18 Los restos de José Gervasio Artigas fueron depositados en el Panteón Nacional en 1864, pero previamente, luego que sus restos fueran traídos a Uruguay desde Paraguay se colocaron junto al Cruceiro Gallego en 1856 por ser un sitio de honor. Luego se trasladaron a su actual ubicación.

Zorrilla de San Martín.

Si recorremos el cementerio podremos encontrar panteones, sepulturas y nichos que llevan el nombre de estas personalidades, porque recién a partir de la primera década del siglo XX se consideraron de importancia para la historia y pudieron acceder a este recinto. El hecho demuestra los cambios de pensamiento sobre todo en la relevancia de las letras en la cultura y la consolidación del país como tal, siendo el cementerio un relato.

Con el transcurso del tiempo, el Cementerio Central de Montevideo fue quedando sin lugar de enterramientos, principalmente a consecuencia de la guerra, por lo que en 1864 se construye el Segundo Cuerpo y cuatro años más tarde el Tercero.

A su vez, el recinto fue adquiriendo una decoración lujosa en sintonía con la tendencia mundial, en principio gracias a la Junta de Montevideo y luego mediante los ciudadanos que comenzaron a realizar construcciones fúnebres de elevado valor económico y artístico. Estas obras, en una primera etapa no podían concentrarse en el centro del recinto, el cual estaba reservado por el gobierno con el fin de conservarlo para los servicios distinguidos¹⁹.

¹⁹Queda prohibido por ahora a los particulares formar ó levantar ningún monumento o sepulcro permanente en el centro del Cementerio, reservándose al Gobierno hacer estas concesiones en los casos que lo juzgue conveniente, para conservar por este medio los recuerdos de los servicios distinguidos. Reglamento de Cementerios. (1867) Artículo 33 de Criado (1877).

El siglo XIX ha sido considerado el siglo de los cementerios. Se construyeron tantos y tan bellos como en ningún otro momento de la historia, superando, quizás, el arte y perfección alcanzada en las tumbas de griegos y romanos. Los cementerios europeos comenzaron siendo austeros en sus diseños, pero al poco tiempo, con las facilidades de espacio permitidas, el lujo y la ostentación se convirtieron en un aspecto esencial de toda la necrópolis. Capillas familiares, mausoleos, túmulos, estatuas majestuosas, herrerías, jardines interiores y fuentes empezaron a multiplicarse en torno a las tumbas, proporcionando una acelerada carrera por sobresalir de entre los sepulcros cercanos en aras de la inmortalidad. (Ferrer, 2003, p. 99)

En la actualidad, el Cementerio Central de Montevideo está regulado, por la Intendencia de Montevideo que tiene a su cargo el área de Desarrollo Urbano, área Fúnebre y Necrópolis y por último Cementerios.

Aunque ya no hay más construcciones nuevas, es posible realizar las inhumaciones en panteones, nichos, parcelas o sepulcros de terceros que hayan sido prestados previa firma del dueño del bien.

Por otra parte, al ser el Primer Cuerpo patrimonio histórico no es posible realizar modificaciones, a diferencia de los otros dos que, bajo un permiso otorgado por la Comisión de Patrimonio sí estaría permitido.



Imagen N°: 15

Panteón Nacional visto desde afuera del Primer Cuerpo.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N°16

Urna en homenaje a Juan Manuel Blanes
– Panteón Nacional.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N° 17

Urna en homenaje a Florencio Sánchez - Panteón Nacional.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N° 18

Urnas en homenaje a Vaimaca Perú (izquierda) y a Delmira Agustini (derecha) Panteón Nacional.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N°19

Urnas en homenaje a Eduardo Acevedo (derecha) y Américo Ricaldoni (Izquierda). Al fondo urnas de José Enrique Rodó y Juan Carlos Gómez – Panteón Nacional.

Fotografía: archivo personal.

5. Capítulo IV

5.1. El cementerio como escritura arquitectónica y estética

5.1.1 Un breve recorrido por el cementerio

El presente capítulo apunta a observar, desde una selección fotográfica, al Cementerio Central como un discurso a través de su arquitectura y obras escultóricas de las personalidades más relevantes de la sociedad montevideana.

En primer lugar delimitaremos el cementerio desde una perspectiva aérea con la finalidad de poder visualizar los sectores (Primer, Segundo, Tercer Cuerpo) así como los límites (muros, calles, construcciones funerarias) del cementerio en cuestión. Posteriormente, describiremos cada Cuerpo a partir de la elección de algunas obras escultóricas de importancia patrimonial. Mediante ellas podremos ver los cambios en el arte, el estilo y costumbres de las diferentes épocas por las que atravesó Montevideo.

Como señala Rizzo (2001) el cementerio puede entenderse como una institución dinámica de alto contenido simbólico en donde se manifiesta en formas muy concretas el sistema de pensamiento, creencias y estructura de la sociedad a la que pertenece y trasciende.

A través de las esculturas, medallones, bustos, iconografía y epitafios es posible la transmisión de mensajes y significaciones hacia el imaginario colectivo.

Como era de esperarse, con el paso de los años los cementerios construidos a principios del siglo XIX se saturaron de habitantes perpetuos y pronto no quedó ni un metro vacío para nuevas inhumaciones. Por lo mismo, muchos fueron inhabilitados, dando fin a toda una época de lujo, ostentación funeraria y singular riqueza poética. No obstante, en el transcurso del siglo XX muchos de estos camposantos han reabierto sus puertas, pero ahora convertidos en museos de arte funerario a cielo abierto. Así pasó con el lujoso Highgate de Londres, el Olsany de Praga, el San Fernando de México o con el Panteón cubano Cristóbal Colón. (Ferrer, 2003, p. 101)

Para finalizar este capítulo, es interesante destacar cómo un cementerio puede ser popularizado por la presencia de algún personaje ilustre enterrado allí. En el caso del Cementerio Central de Montevideo se encuentran varias personalidades significativas vinculadas a la historia del país. Las sepulturas escogidas, ilustrarán hechos significativos o familias patricias de Montevideo que fueron relevantes para la historia uruguaya. A través de ellas, observaremos estilos arquitectónicos que refieren a artistas nacionales y extranjeros, como así las tendencias estilísticas dadas según la época.

A continuación se presenta una colección de fotografías que avalan lo dicho en párrafos anteriores, siendo, a su vez, material de análisis a lo largo de la presente investigación. El conjunto de imágenes muestra la ubicación del cementerio, (ver imagen N° 20), los sectores del mismo (ver imágenes N° 21- 22), y por último particularidades de cada Cuerpo. (Ver imágenes N° 23 - 51)



Imagen N° 20

Vista aérea del Cementerio Central de Montevideo.

Se diferencian tres sectores de norte a sur: Primer, Segundo y Tercer Cuerpo.

El primero delimita con la calle Gonzalo Ramírez y el último con la rambla República Argentina. A sus costados las calles: Domingo Petrarca y Carlos San Viana.

Fotografía recuperada en: Google Earth.

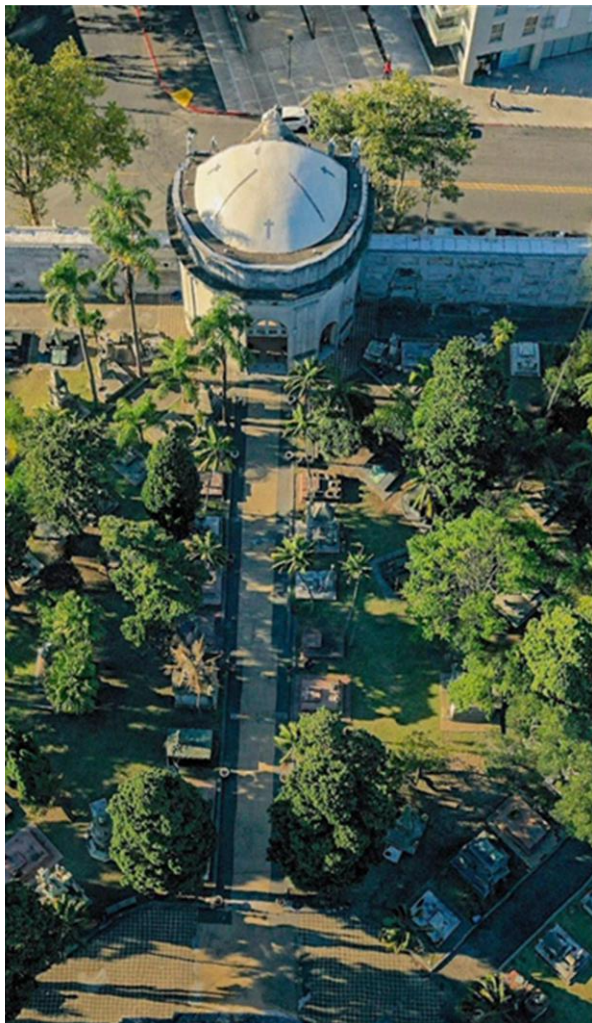


Imagen N° 21

Vista aérea del Primer Cuerpo del Cementerio Central de Montevideo.
Se aprecia el muro que limita la ciudad, el «afuera», con el cementerio, el “adentro”.

Fotografía recuperada de Google Earth.

En la parte superior de la entrada principal observamos una cúpula con iconografía cristiana (tres cruces). «El portal de entrada presenta proporciones clásicas en los elementos con detalles de una decoración bizantina²⁰.» Baroffio (1932) citado por Ercchini y Bielli (1997, p. 23)

Fue diseñada con tres aberturas en arco, dos laterales y una central que da paso al camino principal, el que conducirá a La Rotonda.

El Cementerio Central puede considerarse una visión ideal de la estructura urbana acorde con el pensamiento arquitectónico vinculado al neoclasicismo italiano de mediados del siglo XIX. Su estructura muestra la concreción de aspiraciones significativas y su imagen de propuesta ideal aparece, en el momento de su construcción, resaltada por surgir como un elemento aislado que se mantiene por la lectura de su muralla y el elemento estructurador central. (Intendencia Municipal de Montevideo, 1992, p.290).

²⁰ «Las paredes bizantinas se distinguen de las de la arquitectura occidental por la particularidad cuyo origen nos retrotrae a las épocas más remotas de la arquitectura: la mayoría presentan como los muros micénicos, travesaños de madera incorporados a la masa. Las mamposterías son de mortero, cal y arena, generalmente mezclados con tejoletas pisadas. (...) la escuela bizantina propiamente dicha, que hace un uso sistemático del ladrillo, construye sus bóvedas directamente en el espacio. La estructura usual en la bóveda persa es de medio cañón.» (Choisy, 1944, pp.11-12)

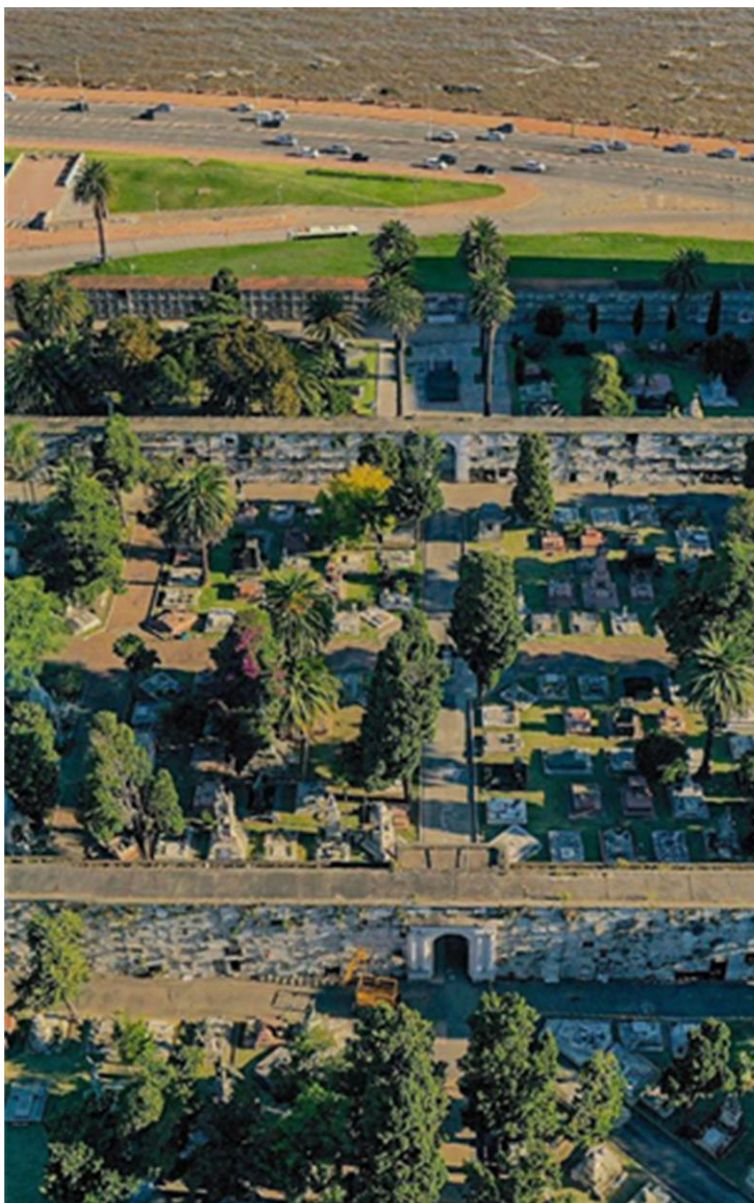


Imagen N° 22

Delimitación de los tres Cuerpos por un muro de cemento que además contiene los nichos.
Se visualiza la calle principal que marca la vía más transitada de circulación y unión del cementerio.

Fotografía recuperada de Google Earth.

5.1.1.1 Primer Cuerpo



Imagen N° 23

En los vértices de la calle principal, a la entrada del Primer Cuerpo, se visualizan dos esculturas de mármol blanco que se encargan de recibir al visitante; corresponden en forma compartida a los militares y masones José María Leandro Gómez y Avelino Miranda (izquierda), y a Pedro Pablo Bermúdez y al poeta Washington Bermúdez, (derecha).

Estos personajes pertenecieron al patriciado y marcaron la historia de la Banda Oriental.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N° 24

Obelisco en homenaje a Pedro, P. Bermúdez.
Frente a la entrada principal del Primer Cuerpo.

Fotografía: Javier Fracchia.



Imagen N° 25

Obelisco en homenaje a Leandro Gómez.
Frente a la puerta principal del Primer Cuerpo.

Fotografía: Javier Fracchia.

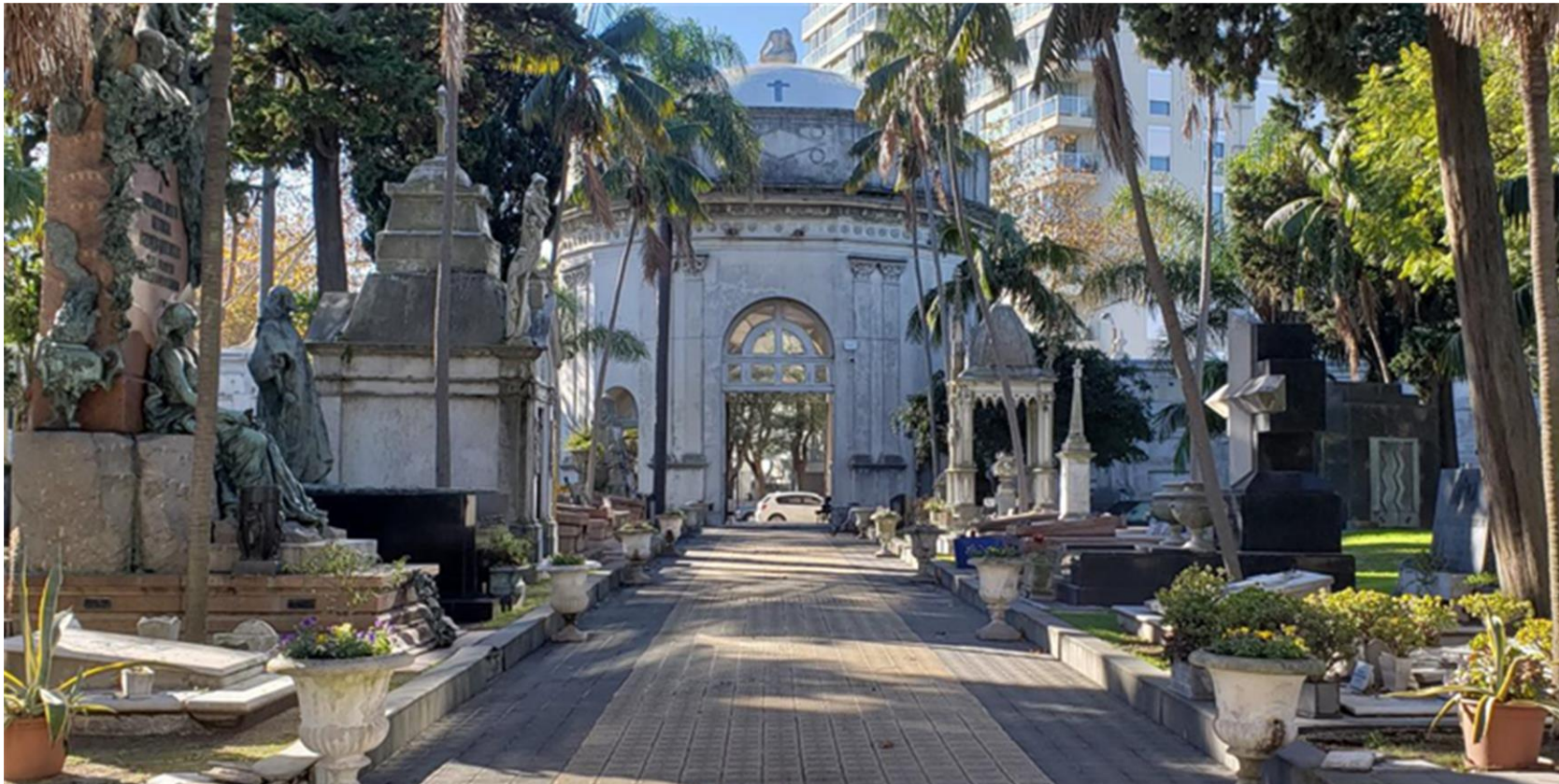


Imagen N° 26

Desde La Rotonda se observa la puerta principal. El camino está marcado por grandes esculturas colocadas casi en fila recta y enfrentadas a semejanza de un cortejo que acompaña y marca el sendero principal.

Fotografía: archivo personal.

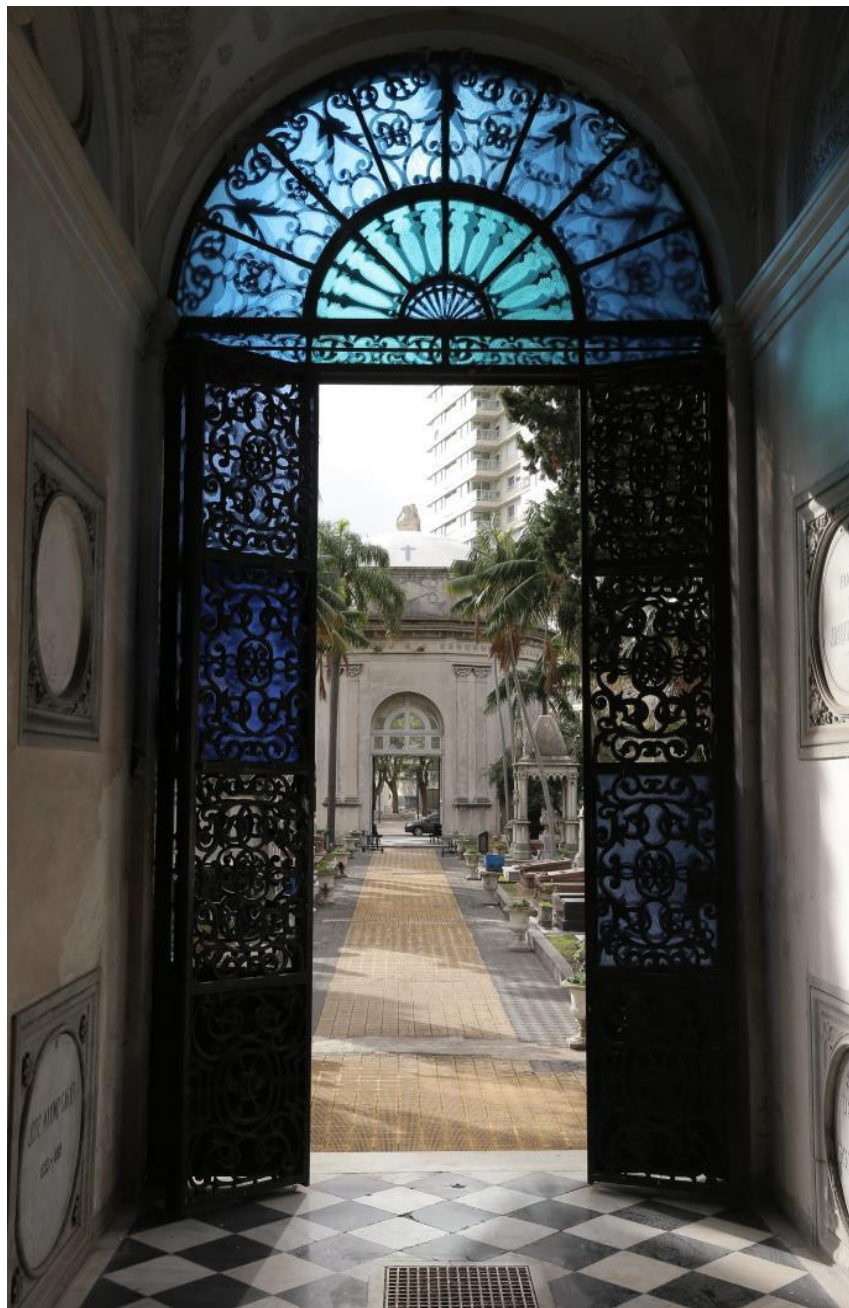


Imagen N° 27

Interior de La Rotonda.

Se aprecia una puerta decorada con rejas de estilo Art Nouveau y vidrio esmerilado en tonalidad azul.
A los costados nichos y al fondo la entrada principal.

Fotografía: Javier Fracchia.



Imagen N° 28

Camino central hacia el Panteón Nacional. A medida que nos acercamos al Segundo Cuerpo los ornamentos van disminuyendo.

Convergen las calles laterales con la principal.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N° 29

Los materiales que predominan en este sector son el mármol blanco, seguido por el granito rojo y negro.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N° 30

Macetones con flores naturales contrastan los tonos sobrios de la entrada y favorecen con la dicotomía vida – muerte.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N° 31

Se reafirma dicha dicotomía con los verdes cipreses y palmeras que además de dar sombra, parecen cuidar y enmarcar espacios.

Fotografía: Javier Fracchia.



Imagen N° 32

Sepulcro en homenaje a José Pedro Varela.

Primer Cuerpo s/n.

Escultura de Juan Ferrari.

Datos biográficos:

José Pedro Varela nació en Montevideo el 19 de marzo de 1845 y murió en la misma ciudad el 24 de octubre de 1879.

Fue escritor, periodista y político. Implementó la enseñanza obligatoria, laica y gratuita.

Descripción:

Construcción de un obelisco en granito blanco sostenido por cuatro pies ubicados sobre un pedestal. Sobresale la representación en relieve del rostro del homenajeado. Se presentan ornamentos a su alrededor como coronas de laureles, amapolas y libros.

Fotografía: Javier Fracchia.



Imagen N° 33

Sepulcro en homenaje a Domingo Aramburú
Primer Cuerpo - N° 380
Escultura realizada por los talleres de
G. Vinoli en Italia

Datos biográficos:

Nació en Cardal en 1843 y murió en 1902. Fue político, abogado y periodista.
Reconocido por haber participado de la iniciativa política de fusión luego de culminada la Guerra Grande,
también por participar como dirigente del Partido Constitucional y de la Revolución de Quebracho.

Descripción:

Su sepultura se distingue por estar formada por un obelisco de granito rosado al igual que el pedestal que sostiene dos figuras en bronce de unos jóvenes que se miran a los ojos tras entablar un acercamiento. Puede leerse como una alegoría de las ideas siempre jóvenes de este personaje. Anteriormente, se encontraba el busto del fallecido rodeado de hojas de palma.

Al pie una inscripción: “El pueblo. Al abnegado propagandista de la fraternidad cívica uruguaya. Domingo Aramburú. Año 1910”

Fotografía: Javier Fracchia.

Imagen N° 34

Sepulcro en homenaje a Juan Domingo Pittamiglio
Primer Cuerpo – N° 3

Datos biográficos:

Nació en Génova en 1849 y murió en 1932, de profesión zapatero, fue uno de inmigrantes que quiso probar suerte en Montevideo. Fue el padre del alquimista Humberto Pittamiglio, quien junto a su familia también fue enterrado en esta sepultura.

Humberto Pittamiglio

Fue alquimista, arquitecto, político y empresario.

Nació en Italia en 1887 e inmigró a Uruguay, donde murió en 1966. Se caracterizó por un estilo arquitectónico inconfundible y por ser un estudioso de la alquimia.

Descripción:

Su sepultura fue construida en granito negro, donde puede verse una cruz cristiana, a los lados se distinguen dos macetones.

Fotografía: Javier Fracchia.





Imagen N° 35

Panteón en homenaje a José María Montero
Primer Cuerpo - N° 98
Obra realizada por Juan Manuel Ferrari.

Datos biográficos:

Nació en 1823 y murió en 1900.
Además de ser jurisconsulto, colaboró con la enseñanza pública junto a José Pedro Varela.

Descripción:

Se encuentra bajo la construcción de una capilla que tiene una cruz en su punto más alto. Pueden verse representaciones en relieve de antorchas boca abajo, una cruz y flores como ramas de laurel, margaritas y rosas.

Sobresale como figura central una mujer acompañada por dos niños. A su lado un ángel señalando el cielo con un ancla y una joven sosteniendo una cruz y un cáliz.

Fotografía: Javier Fracchia.

Imagen N° 36

Loza en homenaje a Roberto de las Carreras
Primer Cuerpo - N° 268

Datos biográficos:

Nació en Montevideo en 1873 y murió en 1963. Fue poeta y diplomático. Fue secretario del Gral. Leandro Gómez y de doña Clara García de Zúñiga. Representó la Generación del 900, marcando con su poema Al lector (1894) el inicio de una época literaria. Fue una figura escandalizadora e irreverente de la sociedad montevideana por proclamar la modalidad del anarquismo erótico y la asunción de una nueva sexualidad. Puso a la mujer en un nuevo rol.

Descripción:

Sepultura familiar de bajo relieve construida en mármol blanco. Se destaca en bronce a Jesús crucificado.

Fotografía: Javier Fracchia.



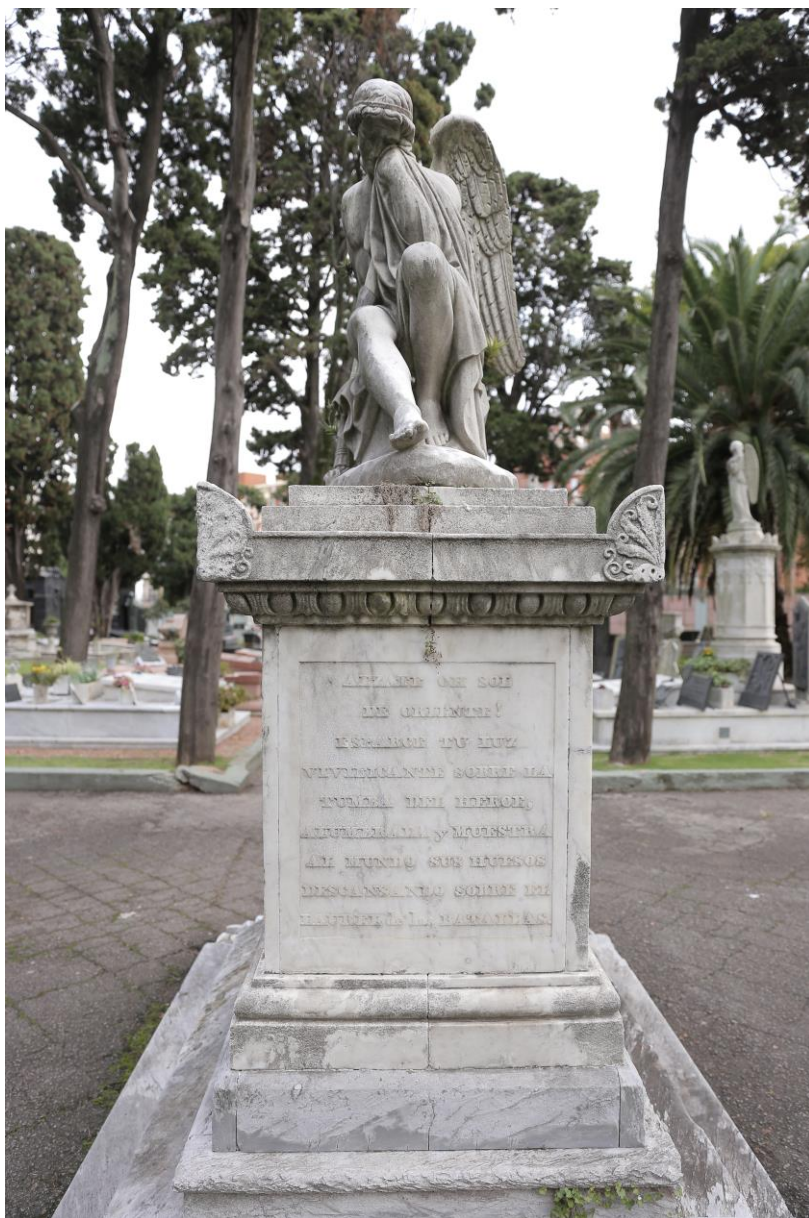


Imagen N° 37

Sepulcro en homenaje a Bernabé Rivera

Primer Cuerpo – s/n
Escultura de José Livi

Datos biográficos:

Nació en el Virreinato del Río de la Plata en 1795.

Era sobrino de Fructuoso Rivera, dos veces presidente de Uruguay. Junto con él participó de la Cruzada Libertadora de 1825 y se destacó en la Batalla de Sarandí.

Llegó a ser coronel.

Participó activamente en la Matanza del Salsipuedes, conocido como el exterminio de los charrúas.

Descripción:

Escultura de José Livi en mármol blanco.

En su pedestal puede verse un ángel sentado con la cabeza gacha y recostada sobre una de sus manos. En la otra sostiene una antorcha boca abajo.

En cada uno de los lados de la construcción se leen cuatro leyendas. Una de ellas dice:

“¡Si el acaso, extranjero! Te arroja á nuestras playas contempla en esta tumba, las cenizas del Coronel D° Bernabé Rivera. Quien empuñando en defensa de su patria las armas desde la edad de 10 años, mostró su denuedo en cien combates. Hasta que en el Yacaré Coururei el 15 de junio 1832 murió en manos de los salvages a los 33 años de su edad. El gobierno digno remunerador de sus servicios le dedica este monumento.” [SIC]

Fotografía: Javier Fracchia.

5.1.1.2 Segundo Cuerpo



Imagen N° 38
Fotografía: archivo personal

Vista del Panteón Nacional y Rotonda desde el Segundo Cuerpo.
En los muros divisorios se encuentran los nichos.

Fotografía: archivo personal.



Imagen N°39
Fotografía: Javier Fracchia

Cruceiro Gallego.
Ubicado en el centro de este sector, a partir de él convergen los cruces de calles.



Imágenes N° 40 – 41
Cruceiro Gallego en detalle.
Fotografía: Javier Fracchia



Imagen Nº 42

Sepultura adornada por rejas de hierro estilo Art Nouveau.
En este sector se observa una menor proporción de obras escultóricas de gran altura y predomina el hierro y bronce.

Fotografía: Javier Fracchia.

Imagen N°43
Fotografía: Javier Fracchia
Sepulcro en homenaje a J. Américo
Beisso.

Datos biográficos:

Hacendado y comerciante uruguayo. Filántropo por excelencia. Fundó un pabellón en el hospital Pereira Rossell.

Descripción:

Escultura de cuerpo entero del homenajeado realizada en bronce sobre un pedestal de granito negro. Se distingue una placa conmemorativa.

“Benefactor de innumerables obras sociales. La institución que fundó para perdurar en el tiempo su noble accionar le rinde su homenaje. Fundación Beisso – Fleurquin. 11 de Diciembre de 1974.”

Fotografía: Javier Fracchia.



Imagen Nº 44

Sepulcro en homenaje a la familia Ferrando.

Panteón nº 130.

Construcción en granito con bronce.

Fotografía: Javier Fracchia





Imagen N° 45

Sepulcro s/f

Sepulcro en homenaje a la familia Lamaison.
Construcción que combina granito negro y blanco.

Fotografía: Javier Fracchia



Imagen N° 46

Sepulcro en homenaje a Mario Benedetti.

Nicho n° 148

Se encuentra también los restos de su esposa Beatriz López Alegre.

Fotografía: Javier Fracchia.

Datos biográficos:

Nació el 14 de setiembre de 1920 y murió el 17 de mayo de 2009 en Montevideo en 2009.

Fue escritor, poeta, dramaturgo y periodista integrante de la generación del 45. Publicó más de 80 libros con más de 1200 ediciones y ha sido traducido a más de 25 lenguas.

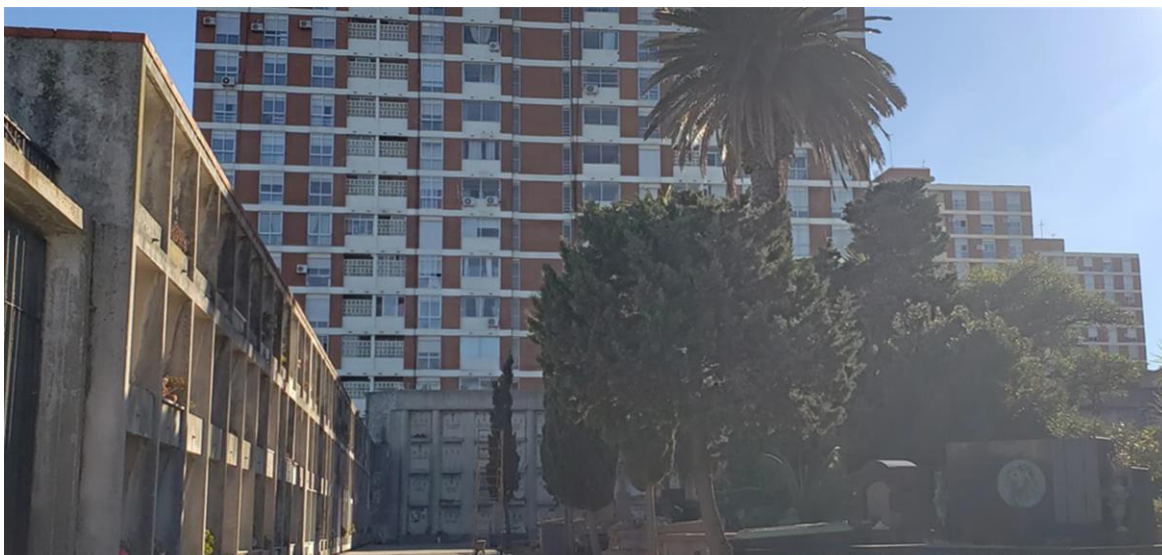
El Palacio Legislativo fue designado como el sitio de su velatorio. En el marco de este hecho, el gobierno uruguayo decretó duelo nacional. Fue sepultado primeramente en el Cementerio del Buceo, pero luego sus restos fueron trasladados al Cementerio Central, ya que su voluntad era estar junto a su esposa.

Descripción:

Nicho de mármol blanco, decorado con flores esculpidas en el mismo material. Junto a su nombre, puede leerse el de su esposa Luz López Alegre y un fragmento del poema «Defensa de la alegría.»

«Defender la alegría como una trinchera
defenderá del escándalo y la rutina
de la miseria y los miserables
de las ausencias transitorias
y las definitivas.»

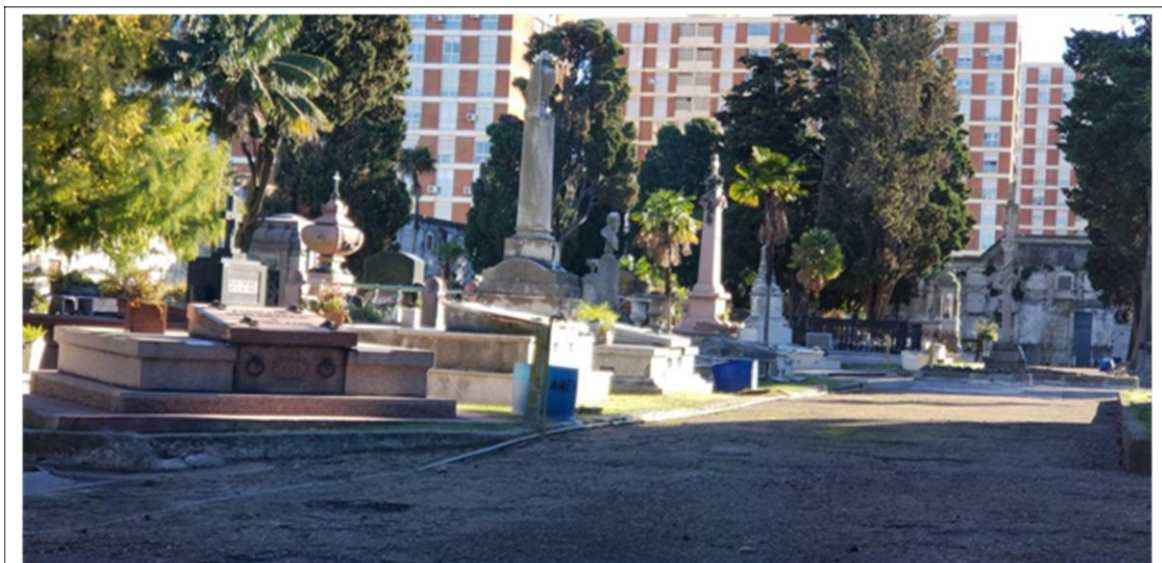
5.1.1.3 Tercer Cuerpo



Imágenes N° 47 - 48

El Tercer Cuerpo es el que tiene menor cantidad de sepulturas y obras escultóricas de gran tamaño, a excepción de la de Luis Batlle Berres.

Fotografías: archivo personal.





Imágenes N° 49 - 50

Panteón en homenaje a Luis Batlle Berres.

Datos biográficos:

Nació en 1897 y falleció en 1964.

Miembro desde muy joven del Partido Colorado. Permaneció en el exilio, por ser contrario a la dictadura del presidente Gabriel Terra. Tras regresar a Uruguay retomó su carrera periodística y política. Ejerció la Presidencia de la República entre 1947 y 1951, y la Presidencia del Consejo Nacional de Gobierno (ejecutivo colegiado) entre 1955 y 1956.

Descripción:

Su construcción ubicada en el centro de este sector es de granito negro con detalle en bronce del nombre y la fecha de nacimiento y defunción.

Fotografía: Javier Fracchia





Imagen N° 51

Podemos observar los nichos que componen el muro divisor entre el cementerio y la rambla República Argentina, junto con una reja que deja ver el exterior.

El Río de la Plata puede observarse a través de las rejas.

Fotografía: archivo personal.

6. Capítulo V

6.1. El cementerio como escritura social

En el presente capítulo abordaremos el Cementerio Central como «forma de discurso» dando cuenta de un texto que expresa varios niveles, códigos o por lo menos varios sub códigos dentro de contextos socio – culturales (Graña, 2010) expresados en forma organizada (Duarte, 2000) por prácticas semióticas.

Recorrer dicho cementerio es encontrar, de forma latente, el entorno social y la historia que transcurrió en Montevideo; su valor simbólico, tangible (representaciones arquitectónicas) como intangible (ideologías / memoria), que expresan diversos significados políticos, económicos y artísticos, como la diversidad cultural y religiosa representativa del patrimonio del país.

En el Cementerio Central, podemos observar cómo en las diversas construcciones funerarias, existe por un lado una cronología en lo que refiere a su aparición –lápidas, esculturas (efigies), bustos y medallones– y por el otro una marcada tendencia a mostrar aspectos y estilos artísticos según la estética de cada época, algunas cercanas al Romanticismo, otras al Art Nouveau; también podemos encontrar esculturas religiosas correspondientes a una época marcada por el canon de la Iglesia.

El Cementerio Central es un espacio geográfico que presenta –si lo tomamos como un texto– una sintaxis que puede ser leída bajo las interpretaciones sígnicas de cada época.

Es así que analizaremos el cementerio como un entramado de textos que se vinculan y comunican tanto con el espacio interior como con el exterior, lo que homologa la dicotomía texto / contexto. Dos espacios fuertemente imbricados y con un alto contenido semiótico.

Se hace necesario retomar la noción de signo, –expuesto en el capítulo II– con la finalidad de consolidar, en este trabajo, el cementerio como una escritura que mediante su arquitectura comunica las tramas textuales allí presentes (compuestas de diversos objetos.)²¹ Recordemos que signo proviene de sema y sema es lápida, por lo tanto cuando hablamos de signo hablamos de lápida.

Barthes (1999) afirma que los signos no son naturales, sino convenciones sociales, de fenómenos históricos y de usos de época, o sea culturales. Aunque las instituciones los hagan parecer como universales y traten de naturalizarlos a través del lenguaje, los signos, sin lugar a duda, son aprendidos.

Si tomamos los ornamentos del Cementerio Central, estos responden a dicha afirmación, es así que en las tumbas o panteones se colocan cruces, estrellas, ángeles, flores o ningún adorno, según creencias basadas en normas sociales o religiosas que trazan las líneas de fe y convivencia en la sociedad. Por lo tanto, un cementerio es texto y que por defecto genera su contexto.

En nuestra sociedad, naturalizamos el entierro de nuestros muertos debido a que estamos vinculados y conformados por pautas culturales específicas que determinan una cierta forma de actuar, pensar, sentir y comprender el mundo; a esta práctica la podemos llamar hecho social (Durkheim, 1961)²² o hecho semiológico según sea al campo disciplinar en que nos situemos.

Las imágenes que vemos en el cementerio están cargadas de significaciones, es por eso que cada estatua, busto o crucifijo tiene su propia escritura. Es el contexto el que da sentido al texto y nos permite decodificar mejor el discurso.

Tomemos como ejemplo la figura de un pez que se encuentra inscrita en un sepulcro, es posible que no sepamos lo que significa, pero a ojos de los cristianos hace referencia o simboliza a los fieles, el banquete eucarístico, el sacrificio, relación entre el cielo y la tierra o verdad profunda (Cirlot, 1988)²³, es decir que dentro de un espacio religioso el pez cobra sentido.

²¹ Con la finalidad de ampliar el tema véase Anexo I

²² Emile Durkheim (1961) entiende que los hechos sociales son maneras de hacer o de pensar, reconocibles por la particularidad de que son susceptibles de ejercer una influencia coercitiva sobre las conciencias particulares. Las costumbres, individuales o hereditarias dominan e imponen creencias o prácticas dadas de forma general y a través de la educación dentro de un contexto, que de no ser aceptado impartirá alguna pena, ya sea social o moral.

En este punto nos introducimos en la creencia cristiana, en el signo como parte de la liturgia y desde ahí entenderlo por sus marcas y huella que dan pautas de cómo leer y comprender las relaciones sónicas en su afán por disminuir la polisemia.

Retomemos la noción de signo, de Barthes que nos invita a pensar en los espacios urbanos como conjunto de signos²⁴ y es en tal sentido que cobran vigencia sus palabras a la hora de definir el cementerio como texto; un discurso que produce significados en relación a su tiempo, por lo tanto existirán múltiples interpretaciones; en tal sentido cobra interés la arbitrariedad del signo traducida ahora a múltiples significaciones configurando un espacio de semiosis. Así el Cementerio Central es una expresión de su tiempo, pero también los panteones, tumbas, nichos y personalidades son portadores de un conjunto de significaciones que remiten a diversas dimensiones históricas, culturales, religiosas y sociales que comunican los cambios de mentalidad colectiva de Montevideo.

El signo es pura identidad para sí, pura alteridad para todo lo demás, base significante de la lengua, material necesario de la enunciación. Existe cuando es reconocido como significante por el conjunto de los miembros de una comunidad lingüística, y evoca para cada quien, a grandes rasgos, las mismas asociaciones y las mismas oposiciones. (Benveniste, 1989, p. 67)²⁵

²³ Con la finalidad de ampliar el tema véase Anexo I

²⁴ «La ciudad se puede leer porque es una escritura y es un discurso. Ese discurso es también un lenguaje.

La ciudad habla a sus habitantes y éstos le hablan al habitarla, recorrerla y observarla, cada uno a su manera.» (Barthes, 1993, pp. 257-266)

²⁵ Benveniste (1989) advierte que la enunciación da las condiciones necesarias para las grandes funciones sintácticas y sirve a la lengua para influir sobre el comportamiento del alocutorio mediante tres funciones: interrogación, aserción e intimación.

Podemos tomar los siguientes ejemplos para ilustrar la antedicha afirmación:

a) El monumento en homenaje a Bernabé Rivera es uno de los puntos neurálgicos del Primer Cuerpo (ver capítulo VI) que reconoce al hombre que luchó contra la barbarie reafirmando estándares culturales que hoy ya no son aceptados por estar lejos de las buenas normas.

b) La identificación de la Rotonda como el epicentro consagrado para honrar la memoria de las personalidades que eran consideradas de mayor importancia dentro de la sociedad montevideana y que por lo tanto limitaba la pertenencia a otra gran cantidad de figuras, sobre todo a las femeninas.

c) El cambio de mentalidad en 1992 que permitió el traslado de la poetisa Delmira Agustini a la Rotonda y quien hasta el momento es la única mujer en formar parte.

d) En el año 2002 hubo otro giro y se colocaron también en la Rotonda los restos del cacique Vaimaca Perú.

Dentro de la categoría signo, podemos diferenciar los símbolos como aquellos cuya característica «es no ser nunca completamente arbitrarios; no están vacíos, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado.» (Saussure, 1991 p.105).

Los símbolos a su vez tienen una carga emocional, pueden crear adhesión y aprobación, pero también pueden excluir existiendo entonces la función signo, dada a través de los objetos²⁶ que hacen al cementerio.

El signo equivale aquí al soporte material de la significación; se convierte en un campo emocional específico, que les permite a los miembros del grupo reconocerse, y al grupo entero sellar su unidad, y de ese modo reproducirse. (...) el símbolo une en una “comu-

²⁶ «Una cosa que sirve para alguna cosa. El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función. Y por ello mismo existe, espontáneamente sentida por nosotros, una especie de transitividad del objeto: el objeto sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa; el objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre. Se podría hacer notar en este momento, por lo demás, que no puede existir por así decirlo, un objeto para nada; hay en verdad objetos presentados bajo la forma de bibelots inútiles, pero estos bibelots tienen siempre una funcionalidad estética.» (Barthes, 1998,p.247)

nidad espiritual” a los individuos que lo entienden. Esta función unificadora se impone a dos niveles: subraya que el sujeto que comprende el símbolo pertenece a una colectividad dada; es también lo que define un sistema de relaciones estrechas entre el símbolo en sí mismo (del que hemos dicho que es polisémico y sobre determinado) y las cosas simbolizadas. (Thomas, 1991, pp. 515 - 517)

Tomemos algunos signos puntuales: las figuras de relojes aluden al paso del tiempo, las calaveras a la descomposición, los ángeles y cruces a creencias cristianas, maza y cincel se asocian a la masonería. (Ver anexo I)

Muchos sistemas simbólicos (objetos, gestos, imágenes) tienen una sustancia de la expresión, son frecuentemente objetos de uso, conducidos por la sociedad hacia finalidades de significación. (...) La función signo tiene pues, probablemente un valor antropológico, porque es la unidad misma donde se anudan las relaciones de la técnica y del significante. (Barthes, 1993, pp. 40 - 41)

Panteones, lápidas, mármoles, amapolas, entre otros, son objetos - signos porque pueden significar poder, creencias, gustos, como otras categorías culturales. Objetos que son funcionales en una dimensión estética y comunicativa a los que se les asigna desde la interpretación un significado determinado por un contexto que, según van Dijk (2005) se basa en las ideologías, biografías personales, experiencias de vida y actividades que un individuo desempeña. La sociedad construye el sentido y por lo tanto determina los procesos de selección y comprensión de los diversos mensajes configurando un código fundado sobre la base de hechos sociales, semiológicos o de sentido.

Por lo tanto, estamos frente a la importancia del código, que para Marc y Picard, (1992), es la base de la comunicación.

Entendemos la noción de código desde la teoría de la comunicación como una dimensión jurídica mediante la que se configura la interpretación y la información, elementos que determinan y regulan los procesos de la comunicación por medio de patrones, en este caso estéticos. Un ejemplo de ello es el uso del mármol de Carrara que se utilizó para embellecer las tumbas y abandonar el concepto macabro que se le otorgaba al concepto muerte en el período de 1860 a 1880.²⁷

²⁷ Ver capítulo I

Conocer el código implica ingresar o estar en el proceso de semiosis. Eco (1991), (1989) sostiene que en un sistema semiótico cualquier contenido puede convertirse en una nueva expresión a ser interpretada y sustituida por otra de forma infinita y que cuando usamos un sistema de signos determinado, podemos rechazar o elegir las interpretaciones más adecuadas según el contexto, agregando que: «los restantes pueden permanecer como reserva, como posibilidades no significativas (que pueden ser reconocidas en los casos en que sean comprobadas por ruido) y en disposición de indicar otros fenómenos dignos de comunicación.» (Eco, 1989, p.54)

Como ejemplo, desarrollamos una tabla combinatoria, donde distinguimos siete categorías, dos de ellas fijas (forma y espacio) diagramadas en dos ejes (paradigma y sintagma). Dicha tabla relaciona diversos tipos de elementos, a los efectos de generar una taxonomía que nos permita desarrollar una sintaxis del cementerio para esta investigación. (Ver figura N° 1)

RELACIÓN PARADIGMÁTICA

<u>FORMA</u>	<u>ORNAMENTO</u>	<u>MATERIAL</u>	<u>COLOR</u>	<u>ESPACIO</u>	<u>ESCRITURA</u>	<u>MAT. ORNA- MENTO</u>
Panteón	Cruces	Mármol	Negro	Camino Central	Epitafio	Bronce
Lápida	Ángeles	Granito	Blanco	Camino secundario	Busto	Hierro
Nicho	Escultura	Piedra	Rosado	Sendero	Fotografía	Acrílico

RELACIÓN SINTAGMÁTICA

Figura N° 1. Tabla combinatoria de los elementos constitutivos del Cementerio Central.

La tabla nos permite apreciar una lectura a través de los diversos materiales y espacios que se transforman en discursos. Se genera una gramática que nos habilita –combinación mediante– a pensar en una dimensión textual a través de la cual se puede ordenar el presente trabajo sobre una posible lectura del Cementerio Central.

6.1.1 Los epitafios y fotografías como escrituras

La existencia de los epitafios y fotografías como un tipo de escritura capaz de comunicar y describir la memoria social y cultural del Cementerio Central es clave a la hora de realizar un mapa escritural de este lugar.

En este sentido, podemos hablar de los epitafios²⁸ como un discurso que se manifiesta en forma de leyendas, poemas o frases informativas. Dicha lectura se inscribe en distintos tipos de material (por ejemplo diversas clases de granito). También la tipografía cumple un papel importante en la escritura, así como las fotografías que comunican, refuerzan y desarrollan determinadas características del difunto.

La verdadera revolución en las representaciones sociales de la muerte sucedió, no obstante, en el momento en que las ceremonias de difuntos se insertaran en los procesos de la comunicación oral, y, posteriormente, en el de los signos gráficos. Es entonces cuando se inaugura la retórica de la muerte, en los diversos modos en que los seres humanos han confrontado su propia inmortalidad, teniendo como única arma de defensa a las imágenes y las palabras, convertidas en un eficaz artilugio de la que podríamos identificar como lenguaje de la inmortalidad. (Ferrer, 2003, p.20)

En un principio, los epitafios eran escritos por lo general en latín, además del nombre se mencionaba alguna característica identificadora del difunto, por ejemplo su profesión. Luego se fueron agregando textos que hacían referencia a la fecha de nacimiento y de defunción, así como alguna palabra de elogio o plegaria.

²⁸ La Real Academia Española, define epitafio como la “inscripción que se pone, o se supone puesta, sobre un sepulcro o en la lápida o lámina colocada junto al enterramiento.” Recuperado de <https://dle.rae.es/?w=epitafio>.

Con el correr del tiempo se hace común referenciar la familia, grabando inscripciones que aluden a los sentimientos de padres, hermanos y esposos, pasando de un reconocimiento individual a uno colectivo.

Según Erchini y Bielli (2006), en Montevideo los epitafios realizados entre 1830 y 1835, enfatizaban la individualización, las virtudes del difunto y el dolor con el que los familiares convivían a causa de la pérdida.

Grecia codificaría la estética literaria de las tumbas: mientras los epitafios breves son de personas cultas, los extensos son de gente vulgar. Se sabe que los padres de familias acomodadas, poseedores de tierras, esclavos y, sobre todo, de tiempo libre para el ocio, redactaban sus epitafios con muchos años de anticipación, regularmente con la ayuda de sus amigos y en medio de opíparos banquetes vespertinos. (Ferrer, 2003, p. 43)

A modo de ejemplo en las imágenes número 52 y 53 podemos observar lo enunciado; en ambas vemos la función emotiva o expresiva tal como lo enunció Jakobson. En los textos vemos marcas de gratitud y sentimientos para con el ser desaparecido. La función del texto en la lápida muestra y oculta está y no está, como también dialoga y le muestra atributos a quién está mirándola.



Imagen N° 52
Fotografía: archivo personal
Epitafio donde se lee:

«Le dedicamos como único y último tributo de aprecio al esposo y padre cariñoso.»



Imagen N° 53
Fotografía: archivo personal
Epitafio donde se lee:

« ¡Clorinda Osinaga de Uriarte!
¡Tierna y afectuosa madre, amante esposa y excelente amiga
caritativa para con su prójimo
ay orad por ella.»

Estas inscripciones tratan de representar al difunto y en tal sentido surge un diálogo entre lo presente y lo ausente. van Dijk (2005) entiende que los textos, como el habla, son utilizados como categorías sociales que construyen y exhiben activamente los roles y las identidades de los individuos creando también relaciones dialógicas.

Sin embargo, el culto de los ciudadanos, enmarcado en el concepto que los mismos eran la médula del sistema republicano, se proyectó en la esfera doméstica y pública, después de su muerte, en retratos, monumentos y sepulcros, donde textos alusivos exaltaban su memoria y sus virtudes para servir como modelos de comportamiento al resto del cuerpo social. Al arribar y trabajar en plaza escultores retratistas, a esos epitafios y textos de las lápidas iniciales, pudieron sumarse las efigies²⁹, completando el mensaje que los rasgos físicos acentuaban y transmitiendo a la posteridad las gestas de los grandes Orientales. (Beretta, 2012, p.16)

En la actualidad estas muestras quedan relegadas solamente al nombre y a las fechas por reglamento de los cementerios que en parte sigue los lineamientos estéticos actuales.

Además de los epitafios, existe otro elemento como la fotografía que refuerzan y mantienen el recuerdo del difunto, además de marcar una relación –como ya habíamos enunciado– de presencia - ausencia.

Las fotografías que se encuentran sobre las tumbas en el Cementerio Central de Montevideo, son representaciones, en su gran mayoría, de hombres y comienzan a colocarse luego del año 1840 cuando arribó a Montevideo el buque L’Orientale tras una gira por el Río de la Plata que traía para mostrar un nuevo descubrimiento científico: el daguerrotipo.

Según Varese (2013) este medio resultaba «ideal para que el pintor pudiera retratar a una persona fallecida, porque le permitía captar la semejanza de expresión de cuando se encontraba viva.» (Varese, 2013, p. 85)³⁰

Por otra parte, Beretta (2012) señala que:

²⁹ Imagen o representación de una persona.

³⁰ Actualmente, por disposición de la Administración de cementerios, no es posible colocar más de estas representaciones, pudiéndose contar una treintena, cuya característica general es su marco de hierro circular trabajado; como excepción, las que datan del año 2000 en adelante están impresas sobre una placa de acrílico blanco, material más económico y frecuente en la actualidad; estos casos reflejan cierto estatus económico del representado y la relevancia que tenía el hombre en la sociedad y su jerarquización frente a la mujer.

La capital de la joven república en proceso de europeización, necesitada de galerías de eventos y personalidades, abrazó las manifestaciones artísticas y la fotografía como muestra de civilización y desarrollo, y como elementos útiles de apoyo para construir una tradición nacional propia, que las corrientes migratorias y la dualidad de la cultura rural / urbana, imperante hasta muy avanzado el siglo, podían desdibujar. La búsqueda de la fidelidad en la recreación de los acontecimientos, escenarios y personajes, encontró en la fotografía una herramienta de apoyo esencial, garantizando una similitud y una objetividad visual, discutible en los dibujos, pinturas o esculturas anteriores a su aparición, que dependían de la habilidad del artista y su conocimiento más o menos cabal del ocio. Desde la segunda mitad del siglo, principalmente, fotografía y bellas artes coexistieron, realizándose pinturas, esculturas y litografías de acontecimientos, escenarios o retratos a partir de éstas. (Barreta, s/p)

Estas manifestaciones culturales expresadas en imágenes son presente y pasado para quien las contempla; una fotografía retrata cuerpo o cara del difunto, oficia como una huella de algo que ya no está, pero que a su vez intenta establecer una continuidad.

Barthes (2011) sostiene que la fotografía no puede engañarnos como el discurso; en el primer caso, el objeto siempre existió frente al lente de la cámara, estuvo en el momento específico de la toma, sin embargo en el segundo caso, se puede dar combinatoria de signos a partir de referentes que quizás no se corresponden con la realidad.

«Vida/muerte: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final.» (Barthes, 2011, p. 143)

Los epitafios nos brindan datos que pueden asegurar que tal persona ha sido un buen padre, amante, solidario, podemos imaginarlo, pero nunca lo sabremos. Sin embargo no se puede desestimar que ese ser humano existió si estoy mirando su fotografía. Y si las condiciones son buenas y la fotografía aún mantiene la nitidez suficiente, podemos conocer otros atributos como su vestimenta, que nos induce a una determinada época o estatus de acuerdo con los lineamientos estéticos de ese tiempo; nos focalizamos así en la especificidad, *punctum*³¹ pudiendo realizar una lectura basada en los detalles del ayer.

³¹A través de Roland Barthes, entendemos que la noción de *punctum* de intencionalidad es el tiempo, es la representación pura del noema: el rasgo inimitable el deta-

Barthes (2011) continúa diciendo que la fotografía como imagen, produce la muerte al querer conservar la vida, es el testimonio de lo que veo ha sido, es presencia, una presencia de la ausencia. La imagen es inmortal.

« (...) lo importante es que la foto posea una fuerza constatativa y que lo constatativo de la fotografía ataña no al objeto, sino al tiempo. El poder de autenticación prima sobre el poder de representación.» (Barthes, 2011, p. 137)

Sontag (2006), Belting (2010) añaden a lo escrito un comentario muy pertinente, sostienen que fotografiar es una forma de apropiarse de lo fotografiado, además de transformar a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Esta posición se relaciona no sólo con el objeto fotografiado sino también con un tiempo y espacio irrecuperables ya que, la foto confiere una especie de inmortalidad al acontecimiento, convirtiéndolo en recuperable y en protector «del flujo del tiempo y de la pérdida del espacio que padecemos en nuestros cuerpos. » (Belting, 2010, p. 83).

Por lo tanto cuando colocamos las fotografías sobre las tumbas lo hacemos para no olvidar, para recordar la presencia de lo ausente, pero también estamos mostrando nuestra mortalidad, dejándola expuesta en la imagen y la palabra para un otro que está ausente.

6.1.2 A modo de cierre de capítulo

En el final de este capítulo hemos demostrado cómo el Cementerio Central es un discurso portador de cierta gramática, ya que en él rigen prácticas, conductas, obligaciones, mitos y valores simbólicos que estructuran todo un sistema de significación y por cierto un sistema de lectura. Sus objetos al ser interpretados, son portadores de un orden social, por ejemplo *nicho* se convierte en significante de otra unidad semántica que puede significar pobreza o abandono. Existe en este sentido una lectura que se materializa en las tumbas, epitafios, flores, materiales de construcción, vegetación, ubicación; elementos que permiten desarrollar una lectura de la cual podemos interpretar relaciones de poder y jerarquía en función de la construcción y el lugar donde está la tumba.

Por su parte, van Dijk (2005) reafirma que el discurso es una secuencia de actos relacionados, una acción social y por ello se concentra en el orden y la organización. Los usuarios del lenguaje utilizan los textos y el habla, como miembros de categorías sociales, como forma de exhibir activamente sus roles e identidades.

Las lápidas del cementerio se labraron por encargo de la primera generación dirigente del Uruguay independiente y fueron dedicadas a sus padres, sus hijos, su grupo de pares y los héroes que consideraron dignos de ingresar en el novel Panteón nacional. Es sintomático que en Montevideo no se conservan prácticamente sepulturas coloniales. Esta situación junto con la apertura del Cementerio Nuevo, indicaría esa vocación de trascendencia de este grupo social, a partir del momento en que ocupó la dirigencia política y económica considerando fundamental conservar la memoria de los nuevos linajes republicanos recién inaugurados y servir de ejemplo –incluso a través de sus epitafios al resto del cuerpo social–. (Beretta, 2012, s/p)

Bourdieu (2008), considera que la práctica lingüística posee un valor social y una eficacia simbólica que se relaciona con la capacidad estatutaria, «lo que se expresa a través del habitus lingüístico es el habitus de clase del que forma parte, es decir, la posición que ocupa, sincrónica y diacrónicamente en la estructura social.» (Bourdieu, 2008, p.70)

En tal sentido el cementerio pasa a ser una unidad cultural, Eco, (1989) que se define como “lugar” Augé, (1996) en un sistema en función de otras unidades culturales que se le oponen y la circunscriben.

Así cada cultura asigna diversos significados a fenómenos idénticos que se hacen visibles en el discurso mediante tradiciones religiosas o antropológicas; por esta razón es importante que exista al menos un destinatario que pueda decodificar la información transmitida. Se produce así una de las tantas interpretaciones, lo que implica un conocimiento previo, saber leer desde la cultura, porque las obras – como dice Foucault (2012) –aunque permitan conocer sucesos pasados, en sí mismas no dicen nada, entonces se requiere de una decodificación para que se pueda asegurar el acto de comunicación

Por lo tanto, el Cementerio Central es un lugar donde se desarrollan procesos de comunicación que vinculan a los ciudadanos con diferentes mundos simbólicos en los que el concepto de muerte aparece como referente. Es así que a dicho lugar se le otorga un valor desde lo cultural donde se conjugan, el discurso del cementerio y la interpretación que proviene del proceso de semiosis.

7. Capítulo VI

7.1. El Cementerio Central como ciudad

7.1.1 Breve reseña del trazado urbanístico de Montevideo

La ciudad de Montevideo era considerada el centro vital de la Banda Oriental cuando se funda el 24 de diciembre de 1726, luego que Bruno Mauricio de Zabala lograra, por un avance estratégico, que los portugueses se retiraran, hecho que favoreció la llegada de nuevos pobladores.

Luego de su liberación de la Corona Española en 1829, la Asamblea General Constituyente del nuevo Estado Oriental aprobó la demolición de la fortificación de Montevideo y –tres años más tarde– Juan María Reyes se encargaría de delinear el nuevo trazado que abriría la función estratégica y de contención urbana de la Ciudad Nueva, dejando de lado la visión que se tenía hasta ese entonces de la Ciudad Vieja como el centro administrativo y económico.

Posteriormente, como consecuencia de la Guerra Grande (1839 – 1851), la ciudad de Montevideo quedó sitiada³² (1843) por las fuerzas comandadas por el general Manuel Oribe, produciéndose, por un lado, un estancamiento en el crecimiento poblacional de la ciudad, aunque inversamente «en el territorio circundante que ocupaban las fuerzas sitiadoras –vertebrado por los Caminos de Larrañaga, Propios y de Comercio– se produjo el efecto contrario: se incentivó su urbanización.» (Lenzi, Arana y Bocchiardo, 1986, p.14)

32 Puerto de Buceo, Villa Restauración, Cerrito de la Victoria, Paso Molino, Propios – Larrañaga y Comercio al sur de la Unión.

En el campo sitiador se construyó la llamada ciudad dispersa, en contraposición a la ciudad compacta caracterizada por un área urbana definida territorialmente como lo establecían las Leyes de Indias. La nueva delineación de la ciudad, pensada meramente desde el punto de vista económico, con una cuadrícula de fácil rentabilidad para la venta y el remate público, provocó un desorden en su trazado urbanístico³³; la ausencia de un estudio adecuado de conexión vial entre ambas ciudades y la escasa previsión de zonas libres, acentuaron estas características. «La ciudad capital pasa a ser cada vez más una ciudad suma de loteamientos, sin una coherencia formal urbanística definida. Se fortalece por el contrario el concepto de barrio, de vida social limitada a un entorno territorial menor.» (Altezor y Baracchini, 1969, p. 130)

Posteriormente, con la Paz de Octubre (1851) se produce un crecimiento a ritmo acelerado de la ciudad de Montevideo al no imponerse más una autolimitación expansiva a razón de aquel atrincheramiento; los límites de Ejido, marco de la Ciudad Nueva, se sobrepasan y empiezan a surgir asentamientos por la extensión de la actividad industrial.

Montevideo presenta una estructura urbana compuesta por un núcleo central formado por la “Ciudad Vieja” y la “Ciudad Nueva”, y una serie de pueblos periféricos conectados al centro entre sí, mediante una red caminera que se había ido formando desde la época colonial para comunicar los “solares del pueblo con el territorio inmediato. (Lenzi, Arana y Bocchiardo, 1986, p. 15)

La población empieza a crecer, los viejos límites a difuminarse y con ello se establece lo que se llamaría el Novísimo Montevideo, limitado entre la escuadra trazada del Bulevar Artigas y el Río de la Plata.

³³ Las Leyes de Indias establecían normas muy claras de cómo las ciudades tenían que trazarse, las que variaban según si estaban en las costas o en el interior del territorio. Se pautaba por ejemplo la orientación de las calles, cuánto debían medir, la ubicación de las plazas y edificios principales, entre otros lineamientos.

El trazado de la Nueva Ciudad quedó entonces establecido en el diseño de:

(...) calles ortogonales definiendo las manzanas y dentro de las mismas una segunda división ortogonal por medianeras, definiendo los solares o padrones.(...) Territorio como damero, impera la ideología liberal que tendrá su máxima expresión en la llamada Ciudad Novísima, cuando se pierde el último elemento de cohesión presente en la creación de la Ciudad Nueva de Reyes, cada sector territorial, o si se quiere cada barrio, tendrá su propio rematador, o su propio agrimensor o idóneo, aplicando siempre la división primaria en damero con diversos criterios, originando una extensión urbana yuxtapuesta de fraccionamientos, acelerando inevitablemente un proceso urbano caótico. El caos urbano será el centro de la polémica urbanística desde las primeras décadas del siglo XX hasta nuestros días. (Altezor y Baracchini, 1969, pp. 60 - 61). (Ver imágenes 56 y 57)

7.1.2 El Cementerio Central como proyección de la ciudad de Montevideo

Cada ciudad está diseñada y construida bajo ciertos parámetros arquitectónicos y organizativos que relacionan al habitante con su entorno y con los significados urbanos; podemos afirmar que los cementerios también cumplen con estas condiciones.

Pensados bajo los valores y formatos culturales, el cementerio proyecta, mediante sus materiales y ornamentos, la ideología de la ciudad a través de puntos de referencia, calles diagramadas –principales y secundarias– adornos, vegetación, espacios que diferencian o unen a quienes están enterrados en el cementerio, pero también dan cuenta de fronteras imaginarias y reales, con sus zonas céntricas y periféricas y diversas habitaciones numeradas que son llamados: nichos, sepulturas, panteones, que representan parte de la vida de los difuntos. Tal es la similitud, que en varios casos, se emulan entradas de casas con similar diseño: rejas, espacio para zaguán, principalmente las que corresponden al estilo de la época: Art Nouveau.

Los hechos urbanos³⁴ quedan visibles a través de los monumentos y arquitectura funeraria, resumiendo en ellos la imagen de la ciudad, de forma persistente y permanente, Rossi (1992), por su valor constitutivo; por la historia y el arte, por el ser y la memoria.

[...] el trazado de las calles y el orden de las moradas repite el de la *Laudomia* viviente, y como en ésta, las familias están cada vez más hacinadas en apretados nichos superpuestos. En las tardes de buen tiempo la población viva visita a los muertos y descifra los propios nombres de sus losas de piedra: a semejanza de la ciudad de los vivos ésta trasmite una historia de esfuerzos, cóleras, ilusiones, sentimientos; sólo que aquí todo se ha vuelto necesario, sustraído al azar, encasillado, en orden. (Calvino, 1999, p.101)

La ciudad como el cementerio están sometidos a cambios, tanto en la expansión como en los nuevos delineamientos.

³⁴ Tomamos como hecho urbano aquello relacionado con la arquitectura de la ciudad, como puede ser una calle, un barrio, una ciudad, teniendo en cuenta que cada hecho urbano tiene diversos componentes y que cada uno de estos posee un valor propio.

De alguna forma, en ambos casos, resultan similares: en la época colonial se procuraban los enterramientos cerca de los centros poblacionales; con la modernización se trasladaron lejos de la ciudad y finalmente a fines del siglo XIX quedaron los cementerios, otra vez enclavados dentro de ella.

Con Montevideo sitiada se produjo que: a) el Cementerio Central quedara fuera de la Ciudad Vieja, formando parte de la llamada Ciudad Nueva, b) cada jurisdicción (Ciudad Vieja, Ciudad Nueva y Ciudad Novísima) tuviera que realizar los enterramientos en sus propios cementerios.³⁵

Con esta centralidad, los enterramientos que allí aún se realizan se ligan durante el siglo XX a la jerarquización social derivada de las familias de estirpe, que ganan su prestigio al estar relacionadas con las familias más antiguas del país, los “héroes nacionales” y los hombres de gobierno allí enterrados. El crecimiento sucesivo de la ciudad y su búsqueda de nuevos espacios funerarios hace que el Cementerio Central en su globalidad se convierta en un espacio funerario de élite. Por consiguiente, quienes deban ser enterrados en los nuevos cementerios dejarán entrever en este mismo acto, su desconexión con las familias más rancias. (Bielli y Erchini, 2010, párr.48)

Si bien la diagramación del Cementerio Central no es una réplica exacta de la ciudad de Montevideo de la época (1835), puede verse una similitud tanto en su construcción cuanto en su evolución. (Ver imágenes 54 - 55)

³⁵ A partir del Sitio de Montevideo surgen: el Cementerio de la Mauricia, de la Unión, Reducto, Peñarol, y posteriormente el del Cerro, Paso Molino y el del Buceo.

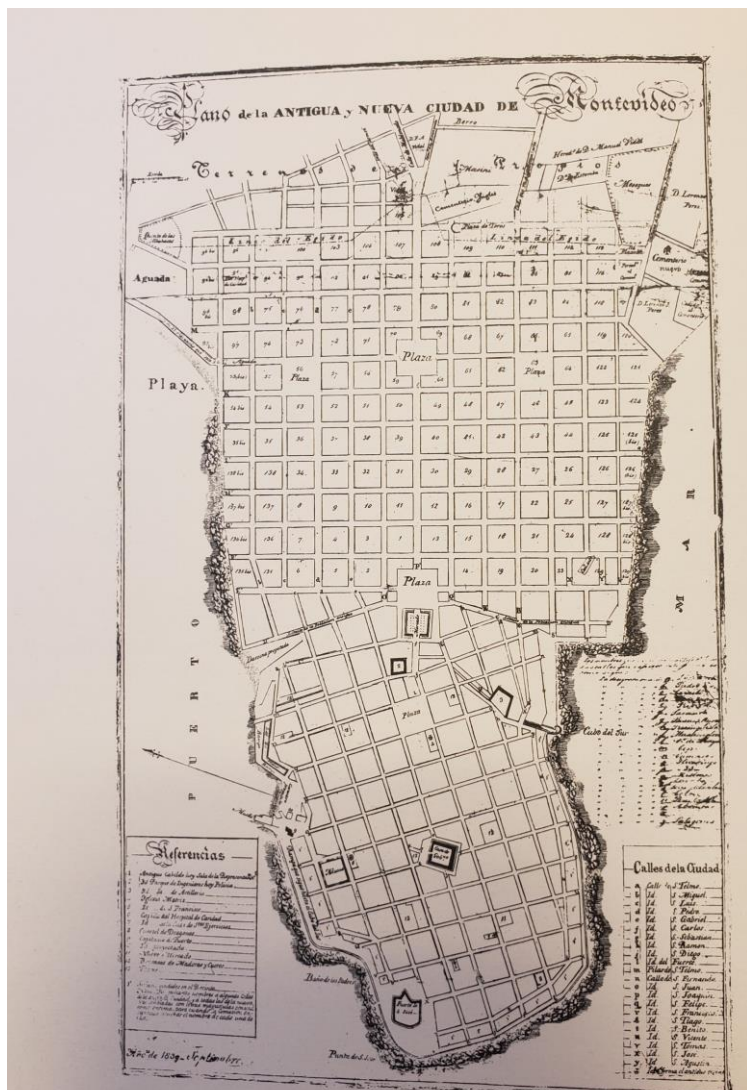


Imagen Nº 54

Trazado de la Ciudad Nueva de Montevideo (1830). Ciudad Vieja y Ciudad Nueva. Aparece delimitado el Cementerio Central de Montevideo. Plano de José María Reyes.

(Altezor, C. y Baracchini H. 1969, p. 1969).

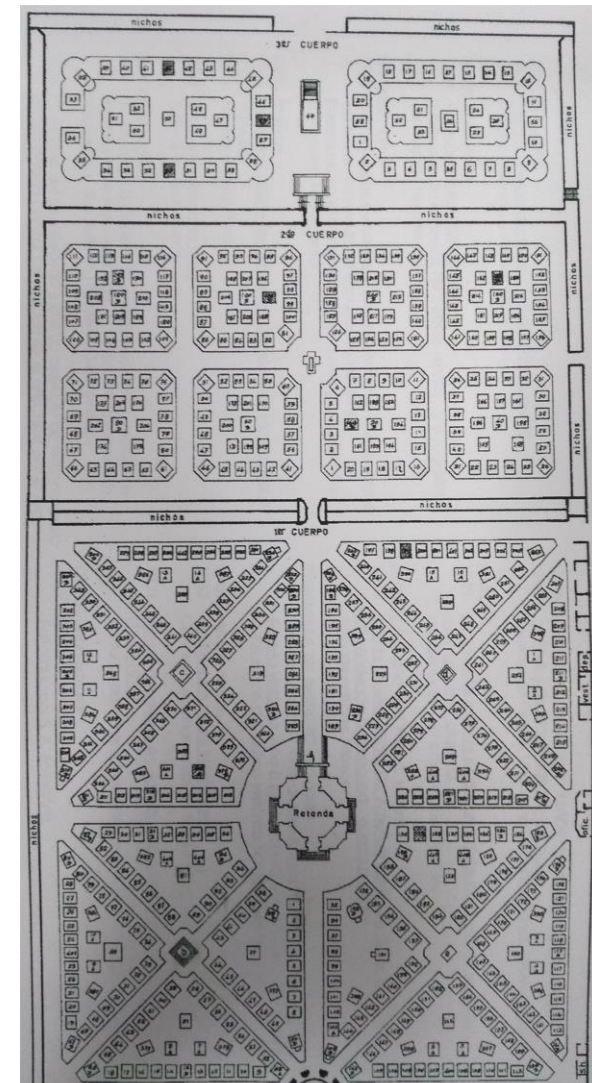


Imagen Nº 55

Plano del Cementerio Central.

El Cementerio Central, al igual que la ciudad de Montevideo fue diseñado con una arquitectura de damero. En ambos casos se observan calles ortogonales, que pertenecen a solares con la misma diagramación.

El Cementerio Central puede considerarse una visión ideal de la estructura urbana acorde con el pensamiento arquitectónico vinculado al neoclasicismo italiano de mediados del siglo pasado. Su estructura muestra la concreción de aspiraciones significativas y su imagen propuesta ideal aparece, en el momento de su construcción, resaltada por surgir como un elemento aislado que se mantiene por la lectura de su muralla y el elemento estructurador central. (...) un simple espacio cuadrado cuyas murallas con nichos adosados delimitan una superficie destinada a las fosas estructurada por dos circulaciones ortogonales. La actuación de Poncini reestructura el espacio en función de un elemento central relevante – la Rotonda – que se constituye en el elemento focal de la composición, centro de irradiación que se vincula con otros de menor jerarquía en las medianas del cuadrado de acuerdo con el sistema clásico de dominio espacial. El segundo cuerpo (1864) y el tercero (1921) se ordenan a partir del eje marcado por el acceso, si bien la planimetría de los mismos retoma la trama ortogonal, claramente resalta en el segundo, y mucho más abierta en el tercero. Cada sector mantiene características propias sin perder el efecto del conjunto, lo que de alguna forma se percibe en el recorrido por el eje longitudinal que permite la transición de las distintas organizaciones espaciales manejadas. Intendencia Municipal de Montevideo (2008)

Puede afirmarse entonces, que el cementerio es portador de:

a) una sintaxis, donde todos sus elementos quedan ordenados para conformar una escritura. «Víctor Hugo: la ciudad es una escritura, quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente.» (Barthes, 1993, p. 264),

b) hay una relación prosémica, se produce un contacto colectivo que establece la convivencia de sus habitantes, porque como mencionan Mayol, Certeau y Giard (1999), el cementerio es la escenificación de la vida cotidiana, y como en toda ciudad se reproducen actos, rituales, códigos, modos de desplazamiento, y usos de palabras que en definitiva configuran aspectos de la ciudad.

Su paralelismo, además de basarse en construcciones culturales, queda determinado por «la condición del territorio que estuvo presente desde los orígenes de la constitución de la ciudad, en la que aparece con una gran carga simbólica en cuanto a suelo o espacio

habitado por los antepasados. El culto sagrado a los muertos permitió o motivó a la organización de los primeros territorios.» (Jaramillo, 2013, p.29)

A su vez, se entablan relaciones de agrupación o separación, construyéndose límites, que marcan a qué territorio pertenece cada individuo; se crea así una suerte de individualización, que podría llegar a pensarse en confrontación a la unidad dentro de la necrópolis (necro – muerto /polis – ciudad): los muertos tienen un lugar de sepultura, ubicados según su condición económica o social, e identificados por nombre o lugar de nacimiento, en la ciudad este procedimiento está visualizado en los diferentes barrios de Montevideo.

Augè (1996) dice que nacer es nacer en un lugar y por lo tanto «cada individuo tiene destinado un sitio de residencia que a su vez es constitutivo de la identidad individual.» (Augè, 1996, p. 59).

Se produce entonces una interpretación válida de reconocimiento y auto reconocimiento en el que cada uno tiene marcado su espacio para habitar, además de poner en evidencia, van Dijk (2005) las funciones sociales, políticas y culturales dentro de las instituciones, grupos y en la cultura en general.

«La disposición y los rasgos arquitectónicos de las ciudades y barrios expresan luchas y conflictos entre diferentes grupos sociales. En otras palabras, los entornos urbanos son manifestaciones espaciales y simbólicas de fuerzas sociales amplias.» (Giddens, 1998, p.607)

A decir de Foucault (2014) se trata de un juego, donde los signos se acomodan para adecuarse a una escritura que da lugar a una lectura y por último a un intercambio.

Podemos homologar ciudad y cementerio como una partida de ajedrez donde cada pieza tiene su lugar específico, cumple ciertas reglas, roles que determina la jerarquía y propiedades, permitiendo en ciertas ocasiones ocupar el lugar de otra pieza como ocurre con el ciudadano en la polis y en el cementerio.

Aunque el status de un individuo se comunica por medio del lugar en que está Augè (1996), Bourdieu (2008), podemos ver casos donde parece que esas “piezas” fueron mal colocadas pero sin embargo siguen entablando relaciones de poder. Casos como el del escritor

Mario Benedetti o del primer masón, Miguel Furriol, personalidades que fueron colocados en nichos, cuando por estándares político - culturales deberían haber sido parte de las zonas centrales del Cementerio Central. El primero pidió de forma expresa ser enterrado junto a su esposa y en el segundo caso no se le permitía colocar sus restos en el cementerio por fricciones entre la Iglesia y la masonería, teniendo que intervenir el presidente Pedro Berro, para lograr su ubicación finalmente en uno de los nichos del Segundo Cuerpo.

Nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo. Para ser más preciso: no todas las partes del discurso son igualmente accesibles e inteligibles; algunas están claramente protegidas (diferenciadas y diferenciadas) mientras que otras aparecen casi abiertas a todos los vientos y se ponen sin restricción previa a disposición de cualquier sujeto que hable. (Foucault, 2014, p. 39)

7.1.1.1 Los barrios

El Cementerio Central, a semejanza de Montevideo está diagramado en barrios; así como en la ciudad hay zonas de concentración de tiendas de telas, de repuestos, universitarias o bancarias: en el cementerio por ejemplo encontramos la zona de vigilancia y residuos, también se marcan horarios, deberes y jerarquías, además de observarse puntos céntricos donde se concentran las construcciones más lujosas, distinguidas de las más austeras con menos espacios verdes, como sucede en la ciudad. Se reproduce una suerte de estratificación social comparada con la de la ciudad a partir de una gramática de producción de discursos y prácticas culturales que prolongan la morada en vida.

Así como Montevideo fue avanzando fuera de los límites del Ejido por el aumento poblacional, el Cementerio Central también tuvo que ampliarse. Se construyó el Segundo y Tercer Cuerpo, diagramados en manzanas, con sus propias características y relaciones vecinales, a semejanza de la ciudad que lo suscribe.

Surge el reconocimiento y la identificación entre las diferentes áreas, pero en contrapartida se crea una otredad, (ellos – nosotros): los que están colocados en los nichos en contraposición de quienes están en La Rotonda por ejemplo.

El barrio se convierte, por ello, en un momento, un sector, de la forma de la ciudad, íntimamente vinculado a su evolución y a su naturaleza, constituido por partes y a su imagen. Para la morfología social, el barrio es una ciudad morfológica y estructural; está caracterizado por cierto paisaje urbano, un cierto contenido social y una función propia, donde un cambio de uno de estos elementos es suficiente para fijar el límite de otro barrio. (Rossi, 1992, p.118)

Los barrios del cementerio, son reconocibles por sus límites: los muros fijan un «adentro» y un «afuera», separando no solo físicamente sino también cronológicamente, como se hizo el amurallamiento del Montevideo colonial. Las calles más anchas marcan las

zonas más importantes, como una avenida, donde hay un mayor flujo de circulación de visitantes y por donde además los automóviles puede circular.

En los lugares más apartados, las calles son más angostas y austeras y por lo general no tienen ningún adorno que de alguna forma las haga más atractivas; se ve también una similitud con la ciudad, en los espacios más descubiertos y en la disminución de personalidades renombradas.

Si nos detenemos un instante en la definición de lugar antropológico, comprobaremos que es ante todo algo geométrico. Se lo puede establecer a través de tres formas espaciales simples que pueden aplicarse a dispositivos institucionales diferentes y que constituyen de alguna manera las formas elementales del espacio social. En términos geométricos, se trata de la línea, de la intersección de líneas y del punto de intersección. Concretamente, en la geografía que nos es cotidianamente más familiar, se podría hablar, por una parte, de itinerarios, de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por los hombres; por otra parte, de encrucijadas y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen, que fueron diseñados a veces con enormes proporciones para satisfacer, especialmente en los mercados, las necesidades del intercambio económico y, por fin, centros más o menos monumentales, sean religiosos o políticos, construidos por ciertos hombres y que definen a su vez un espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y a otros espacios. (Augè, 1996, pp. 62- 63)

Otra forma de delimitar los espacios son las esculturas: la Rotonda, el Cruceiro y el Panteón de Luis Batlle Berres, son las obras que se ubican en el centro de cada Cuerpo, y que al igual que las principales plazas de la ciudad (Matriz, De Cagancha, Independencia) o posteriormente con los Bulevares, marcan estratégicamente el cómo transitar y la importancia de cada zona.

Las ciudades siempre han tenido un centro de la ciudad (Augè, 1996), donde se desarrollan las principales actividades sociales, comerciales, de ocio y se manifiesta también el poder religioso y civil.

El centro de la ciudad es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales y diría casi de las actividades eróticas³⁶ en el sentido amplio del término. Mejor todavía; el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas. (Barthes, 1993, p.265)

El barrio puede entenderse como un microespacio de la ciudad, como también lo es el cementerio con respecto a ella.

La fijeza del hábitat de los usuarios, la costumbre recíproca derivada de vecindad, los procesos de reconocimiento —de identificación— que ocupan su sitio gracias a la proximidad, a la coexistencia concreta sobre un mismo territorio elementos "prácticos" se nos ofrecen como vastos campos de exploración para comprender un poco mejor esa gran desconocida que es la vida cotidiana. (Mayol, Certeau y Giard, 1999, p. 8)

³⁶ Barthes (1993) hace referencia al término erótico como analogía de la sociedad.

7.1.1.2 Los vecinos

Los límites reales, imaginarios y sociales pueden ser pensados como una de las formas de segregar; los objetos simbólicos muchas veces serán los responsables de mantener las diferencias a pesar de que las fronteras físicas hayan desaparecido, es lo que Giddens (1998) llamaría entornos artificiales refiriéndose a aquellos sitios que reflejan los sistemas de poder social y económico.

La dominación no tiene ya la necesidad de ejercerse de manera directa y personal cuando está implicada en la posesión de los medios (capital económico y cultural) para apropiarse de los mecanismos del campo de producción económica y del campo de producción cultural que tienden a asegurar su propia reproducción por su propio funcionamiento. (...) Por lo tanto, en el grado de objetivación del capital social acumulado es donde reside el fundamento de todas las diferencias pertinentes entre los modos de dominación. (Bourdieu, 1987, p.1)

El Cementerio Central da cuenta de ello sobre todo si se piensa que su localización fue planificada a razón de «las transformaciones de la revolución decimonónica de los cementerios modernos, pero también sobre la base de un lazo particular entre espacios funerarios y casco urbano que se tradujo en la articulación de la distinción social con la segregación espacial.» (Bielli y Erchini, 2010, párr.10)

La separación entre los ricos y pobres no solo está dada por el factor económico, Bourdieu (2008), Secchi (2015) señalan que la riqueza y la pobreza se basan también en factores políticos, sociales, históricos, institucionales y tecnológicos, agregándole el nivel de educación, los tipos de consumo, las características, las dimensiones, la ubicación de la vivienda propia como de la historia personal, de la familia y del grupo de pertenencia. El capital cultural, que engloba el saber, la profesión, la red de relaciones interpersonales, son signos de riqueza que confieren un status, al igual que la riqueza económica. «El peso de los diferentes agentes depende de su capital simbólico, es decir del reconocimiento, institucional o no, que reciben del grupo.» (Bourdieu, 2008, p. 57)

A modo de cierre de este capítulo, señalaremos en el plano del Cementerio Central (en la página 124) la ubicación de algunas de las personalidades más renombradas de la historia de uruguay con el fin de demostrar por un lado, que este cementerio puede homolozarse con el desarrollo de la ciudad y por el otro que existe una diferenciación social entre quienes se encuentran enterrados. (Ver imagen N° 57)

A partir del plano podemos visualizar que los tres Cuerpos del Cementerio Central fueron diseñados con características diversas aunque con un eje en común encargado de unirlos; nos referimos a la calle principal, la más transitada cuyos puntos de referencia son la puerta de entrada y las rejas traseras. Es decir que tiene similitud con cualquier ciudad.

En lo que respecta al Primer Cuerpo, podemos ver una intersección de calles que forman una cruz (eje principal y eje secundario) dibujando cuatro manzanas con una doble simetría.

El baricentro se posiciona en la Rotonda, donde se encuentran los cuerpos de las personalidades, que de alguna forma, fueron consideradas de mayor importancia para la cultura del país. Este espacio queda dentro de una cuadrícula formada por otros cuatro puntos estratégicos cuya ubicación se enclava en las diagonales lo que implica un destaque de las intersecciones (a, c, i, f).

Esta centralización corresponde a representaciones de poder, materializadas en la jerarquización que va desde el punto más interno hacia el externo. Esto quiere decir que parecen poseer mayor relevancia quienes están dentro de la Rotonda, seguido por sus alrededores, la puerta principal y por último quienes están en las zonas contiguas a los muros.

Otra forma de representarlo es observar las visuales por sus interesantes puntos de fuga, la vegetación que resulta planificada y abundante como el modelo representativo del pintoresquismo³⁷ que permite la circulación y paseo por el cementerio, donde se pueden apreciar las obras de arte, de la misma forma que se puede ser visto por los otros visitantes de este recinto como en la ciudad.

³⁷«Composiciones aditivas, fuertemente expresivas y contrastantes en cubiertas y volúmenes; y una “autorizada asimetría” en elevaciones y plantas de gran riqueza espacial y plástica. Estos gestos, inicialmente de carácter nacional y vanguardista, principalmente en Inglaterra, Francia y Alemania desde mediados del siglo XIX, tuvieron una gran difusión -por vía del inmigrante- en nuestro medio y una notable aceptación como Arquitectura para el “ocio” de nuestra burguesía. Es así como

El Segundo y Tercer Cuerpo son sectores más despojados, simples y homogéneos; espacialmente son más estáticos, donde la jerarquización no se hace tan visible, sobre todo si observamos que varios de los nombres reconocidos se encuentran en los nichos – en su mayoría se encuentran del lado que hace frontera con el Primer Cuerpo, lo que podría interpretarse como otra de las subcategorías de distinción -.

Las calles para el paseo disminuyen al igual que la decoración.

Continúa la simetría entre los subsectores (izquierdo, derecho, norte, sur) establecidos por el Cruceiro Gallego que hace de punto focal como en la ciudad lo hacen las plazas.

El Tercer Cuerpo, continua con las características expresadas en los espacios anteriores, pero en este caso, la pomposidad queda relegada a la construcción de lo que en un principio serían dos fosas comunes. Como consecuencia no se diseñaron calles interiores para el paseo y predomina la homogeneización de las construcciones. El punto neurálgico está dado por el Panteón de Batlle Berres como puede ser la Plaza Independencia en la ciudad de Montevideo.

Por lo tanto, podemos visualizar y demostrar, a partir de la interpretación geográfica del Cementerio Central, que su diagramación puede compararse con la planificación de la ciudad en lo que refiere principalmente a la estructura espacial en el centro, un barrio ajardinado y los complejos habitacionales de la periferia.

Por otra parte, las personalidades más relevantes de la historia están sepultadas y agrupadas principalmente en las zonas más visibles y céntricas del Primer Cuerpo como sucede en los barrios montevideanos.

esta corriente se tradujo en realizaciones que tuviesen el indispensable marco paisajista natural; sedes deportivas, turísticas y balnearias; ámbitos de vida rural, y mayoritariamente como “casas quinta” preferentemente suburbanas.» Obtenido en: <https://www.arqhys.com/que-es-el-pintoresquismo.html>

Se reafirma que el Cementerio Central, en términos de Augè (1996), es un lugar antropológico, dado que es identificativo, relacional e histórico, además de coexistir elementos en forma ordenada que dan sentido, por ejemplo en los recorridos que se trazan, en los discursos que se sostienen y en el lenguaje que lo caracteriza.

Se construye una narrativa representativa de la sociedad, la política y la cultura en relación con parámetros instituidos en la ciudad de Montevideo, donde por un lado queda de manifiesto el poder hegemónico de un ordenamiento y por el otro un flujo de cambios dado a través del tiempo.

8. Conclusiones finales

El trabajo de investigación, «El lenguaje del silencio. El Cementerio Central como expresión discursiva y reflejo de la cultura montevideana», se llevó a cabo bajo una mirada interdisciplinaria, donde la arquitectura, etnografía, historia, antropología, fueron pilares elementales para contribuir al análisis comunicacional del primer cementerio extramuros de la ciudad de Montevideo.

El diseño teórico - metodológico manejado para este estudio permitió interpretar los procesos culturales, comunicacionales y de significados simbólicos como la posibilidad de establecer las relaciones de poder que se dan en el campo de estudio por medio de la construcción de un entramado de discursos con lenguaje propio que permitieron conocer la realidad cultural, política, económica, ideológica y estética de los diferentes periodos por los que atravesó la ciudad de Montevideo.

Por lo tanto, a partir de la formulación del objetivo general que enunciaba que el Cementerio Central es un acervo funerario que representa el patrimonio cultural y el desarrollo ideológico en diversas etapas históricas concluimos que:

El concepto, la idea y los rituales vinculados con la muerte han ido modificándose con el paso del tiempo como consecuencia de diferentes hechos culturales, históricos, políticos, de consumo y estéticos, como con aspectos tecnológicos ligados a la innovación y al mercado económico.

Dichos hechos pudieron constatarse en los cambios de sensibilidad que hubo principalmente en la ciudad de Montevideo, que oponía los parámetros de una sociedad considerada bárbara, frente a la civilizada protagonizada por una burguesía ascendente que negó las actitudes que se tenían frente a la muerte hasta ese entonces por considerarse deshonrosas y de mal gusto (cadáveres a la vista, muerte socializadora, arte macabro, espíritu festivo en ceremonia de entierro, entre otras).

El avance tecnológico influyó notoriamente sobre todo en los cuidados paliativos pasaron a ejercerse en los hogares culminaron dándose en los hospitales, relegando al mismo tiempo la figura del sacerdote por la del médico y conduciendo a que se pasara de una muerte anunciada a una individual, como a asociarse con lo sobrio, lo serio y el temor.

Las transformaciones arquitectónicas respondieron a los cambios anteriores y también fueron otro factor que cambió el pensamiento de los individuos ante la muerte: los cementerios se trasladaron fuera de la ciudad como una forma de ocultar y desestimar la muerte.

Los cambios en las tendencias estéticas provocadas por componentes políticos, económicos y religiosos también se proyectaron en el cementerio. Se pudo observar que hubo una desaparición de la iconografía macabra (tibias, calaveras, cráneos), fomentada por la antes mencionada sociedad civilizada, que respondió entre otras cosas al cese de las guerras y pestes, a la mejora del saneamiento, al progreso económico y principalmente a la emigración de artistas europeos que trajeron consigo nuevos materiales, técnicas y una nueva visión del arte funerario.

De esta forma, el Cementerio Central empezó a mostrar tumbas cada vez más embellecidas, por ejemplo con representaciones de cuerpos yacentes que respondían a lineamientos románticos característicos de los patrones estéticos de la época, como a sustituir las esculturas de figuras políticas y militares por la de personalidades civiles o a eliminar las alegorías religiosas por adornos más austeros como rosetones o laureles respondiendo a una desvinculación cada vez más fuerte del Estado con la Iglesia.

Estos cambios demuestran costumbres y visiones que marcaron la cotidianidad social, sus preferencias, estilos y mentalidad, reflejadas en las nuevas actitudes que contraponían a la sociedad bárbara de la civilizada.

Por otra parte, podemos aseverar que el Cementerio Central es un lugar de distinción social, propiciado por un lado, por ser el primer cementerio extramuros, por el otro, porque el diseño continuado de obras escultóricas de porte y renombre hizo que se vinculara el arte con el poder y por último y en consecuencia solo podían acceder aquellas personalidades que habían tenido un papel importante dentro de la historia del país, ya sea por su rol militar, político, cultural o comercial o porque podían acceder económicamente a la compra de una parcela.

Aunque fue un grupo selecto el que accedió a este cementerio, se encontró que entre ellos existía también una lucha de poder y de diferenciación que produjo la elaboración de esculturas cada vez más importantes que favorecían cierta competencia, dado que a través de ellas se comunicaba la opulencia y el estatus social. En su mayoría, fueron diseñadas por artistas renombrados o traídas del exterior, marcando un poder económico elevado y distanciándose de quienes no podían acceder a dichos encargos. A su vez, marcaban lo que se consideraba de buen gusto y lo que era refinado suprimiendo de esta forma la ideología de una sociedad que estaba muy alejada de los nuevos parámetros sociales.

Otra de las formas que demuestran la jerarquización son los lugares geográficos donde se encuentran las sepulturas dentro del Cementerio Central: por ejemplo los espacios contiguos a la puerta principal, las diagonales que confluyen en la Rotonda, tienen más valor que los nichos ubicados en los muros periféricos donde no se encuentran colocadas tantas personalidades renombradas.

Se entiende que la mayor expresión de poder se concentra en el Panteón Nacional donde se depositaron los cuerpos de una minoría de personalidades consideradas de las más influyentes para determinada época dejando de lado otras figuras de relevancia, lo que marca un lineamiento ideológico y la importancia de ciertos episodios históricos frente a otros.

Un hecho que lo demuestra es que en uno de los puntos más importantes del Primer Cuerpo se halla una gran construcción en homenaje a Bernabé Rivera, dado que para ese momento, este militar luchaba a favor de eliminar las malas actitudes que se veían reflejadas en el salvajismo de los indígenas; sin embargo en el 2002 pudieron acceder al Panteón Nacional, los restos del Cacique Vaimaca Perú, demostrando un cambio de pensamiento y de nuevos valores.

Por otra parte, también se incluyó a Delmira Agustini, quien hasta hoy es la única mujer en este recinto, lo cual valida la actual importancia de las letras en la cultura cuanto al género en sí.

Otro ejemplo son las figuras militares que primeramente eran colocadas cerca de la entrada o en los caminos principales para demostrar la fuerte construcción nacional, hasta que fueron sustituidas por las civiles del ámbito político y cultural.

A partir de las afirmaciones anteriores, comprobamos que el Cementerio Central es una representación discursiva de la sociedad, la política y la cultura, que se produce mediante un capital simbólico con carácter de registro histórico.

Esto sucede a través de una narrativa espacio temporal propia, que a través de los cambios ornamentales, de materiales, de transformación de las esculturas y símbolos, comunica tanto los atributos como las relaciones de poder proyectando estilos lingüísticos, arquitectónicos como de jerarquización, (medallones o bustos masculinos por encima de los femeninos).

A través de los signos que componen el cementerio (cruces, lápidas, ángeles, panteones, flores) se visualiza un entramado textual que comunica las tendencias religiosas, estilísticas y normas sociales, donde se establece una relación entre texto y contexto, siendo este último el que permite darle significado a los objetos estudiados. A su vez, mediante ellos se emiten significados según el espacio temporal, produciendo varias interpretaciones y dando lugar entonces a la semiosis ilimitada y a la arbitrariedad del signo, como también permiten a los distintos grupos reconocerse y por ende agruparse o excluirse, dando lugar a la función signo capaz de significar poder, creencias, estilos y pensamientos.

Se crea un lenguaje basado en un código común que produce una comunicación directa, planeada y legitimada, no solo en lo representativo, sino que en la escritura en así, como puede verse en los epitafios y en las fotografías del cementerio; un llamado a la interacción desde el sepulcro hacia el visitante, para mostrar las aptitudes deseadas o reales que se tenía en vida.

Formas discursivas que muestran y plasman los cambios sociales y culturales: se pasó de escribir en latín con alguna característica del difunto, a colocar la fecha de nacimiento y defunción para pasar a las palabras de elogio y a los sentimientos familiares, derivando en

un reconocimiento individual a uno colectivo. Por otra parte, mediante ellos se construye un diálogo entre el pasado y presente que muestran los roles e identidad de los fallecidos.

Las fotografías también expresan una forma de concebir la realidad y marcan también el poder de ciertas clases sociales como la que tenía el hombre frente a la mujer, ya que en su mayoría se observan imágenes masculinas. A través de ellas se puede conocer también ciertos atributos a través de la vestimenta, peinado y poses que reflejan el estatus social o los estándares estéticos aceptados.

Por último, se comprobó que el Cementerio Central guarda relación con el orden instituido en la ciudad; en primer término, así como Montevideo tuvo que expandirse por el aumento poblacional, el cementerio también construyó más sectores para alojar a los fallecidos; en ambos casos se produjo que el orden arquitectónico quedara relegado a las circunstancias de alojamiento y a los valores de las parcelas.

En segundo lugar, la ciudad como el cementerio están contruidos en forma de damero, con calles ortogonales y cuadrículas. Cada sector tiene su baricentro (Rotonda, Cruceiro Gallego, Panteón de Luis Batlle Berres) al igual que Montevideo con sus plazas, ubicadas en zonas estratégicas.

Puede verse la semejanza también, en que ambos lugares están delimitados por zonas, caminos y calles principales y secundarias, por zonas periféricas correspondientes a niveles más bajos o de menor importancia para la sociedad que además operan como fronteras. Existe un distanciamiento, pero también una unión, que acentúa más las diferenciaciones e incrementa la estratificación.

El Cementerio no es un espacio sin sentido, sino que es un lugar cargado de contenido comunicativo, que se acerca a la idea de hogar. En este recinto hay construcciones que pueden ser tumbas o panteones que se asemejan a las viviendas que se ocupaban en vida; algunas copian los ornamentos anteriores, se comparte con otros familiares, se reciben visitas y son cuidadas, adornadas y limpiadas como aquella casa.

Por otro lado, hay un paralelismo entre quienes están enterrados allí, con la nomenclatura de la ciudad, a razón que quienes integran el Cementerio Central son personalidades destacadas de la cultura, política y economía de Montevideo y que por ello se le ha dado nombre también a las principales calles de la ciudad reafirmando el concepto de poder.

Se constató que los objetos constitutivos de este lugar constituyen un orden predeterminado, donde los más renombrados se ubican en las zonas más céntricas y visibles, lo que reafirma el concepto de lugar antropológico de Augè y la noción de discurso.

El cementerio es una representación simbólica de Montevideo, un lugar por excelencia donde el presente se expresa y el pasado queda reflejado.

Para finalizar, se entiende que el Cementerio Central no es solo un espacio de culto y enterramiento, sino que también es una forma discursiva que a semejanza de la ciudad de Montevideo con las mismas pautas y parámetros. Al igual que en ella, son los “ilustrados”, las clases dominantes, las buenas maneras, el nivel cultural y la estética lo que marca una forma de pensar, construida desde un sistema macro – ciudad a uno micro – cementerio, que además limita ciertas formas de describir y pensar la realidad, establece pautas que cumplir, formas de expresarse y de ver el mundo.

Tanto la muerte cuanto lo que la rodea es dependiente de la cultura en la cual se está sumergido, cambiando de acuerdo a las creencias y al medio en que éstas se realizan, porque lleva consigo bienes que dan poder simbólico y económico, que identifican y dan reconocimiento, que unen y separan, y que forman un sistema de relaciones que transmiten y sellan la realidad de un momento y un espacio determinado.

Tanto el cementerio y sus elementos tomando como un todo son bienes culturales y materiales que por un lado dan sentido a través de un lenguaje propio capaz de transmitir determinados significados a los individuos y por el otro hablan de un consumo que también produce significados, en los cuales pueden verse los comportamientos sociales de diversos períodos históricos, así como los procesos comunicacionales que demuestran y acentúan la identidad de las distintas clases sociales.

De esta forma, la función de la estatuaria no solo es estética y no tendría que valorarse solo por su aspecto económico, sino más que nada por su peso cultural que define un discurso temporal.

Se crea un conjunto de bienes que producen sentido y conforman un museo abierto, de grandes esculturas, artistas, pensadores y figuras memorables, y que aunque en el colectivo social sea aun difícil aceptarlo como tal, no se puede negar su importancia para mostrar a las generaciones futuras como se concebían y estructuraban las sociedades pasadas.

Finalmente, pensamos que estas conclusiones solo son un esbozo de todo un interesante campo de estudio a desarrollar, dado que por cuestiones formales quedamos limitados a establecer solo algunas de las líneas de investigación, por lo tanto dejamos abiertos otros caminos que amplíen el acervo cultural que poseen otros cementerios.

Proponemos indagar sobre la historia y los cambios que se presentan en el Cementerio del Norte o en el de La Paz por ser más recientes en la historia y no estar diseñados para una elite de Montevideo. Establecer si a pesar de esto, se dan relaciones de jerarquías y qué valores se comunican en estos cementerios

Por otra parte, dejamos abierto el camino para el estudio de los cambios culturales y tecnológicos que tuvo la concepción de la muerte en estos últimos años, sobre todo en lo que se refiere al manejo de la tecnología con internet y las redes sociales.

Nos planteamos si la muerte está en una etapa más visible, social y sin tapujos, si las formas de comunicarse han cambiado y si es así, qué influencia tienen las nuevas tecnologías.

Dejamos planteado también el desarrollo de una nueva línea de estudio que propone la investigación de los cementerios virtuales como una nueva concepción de ver la muerte, influenciada por las nuevas tecnologías y la incidencia que tiene esta en las prácticas funerarias actuales, cómo estas transforman, adaptan, y sacuden la concepción de lo público y lo privado con respecto a su concepción primaria a la vez que modifican la transmisión de la información considerando los cementerios virtuales como una nueva forma de ritualización.

9. Referencias Bibliográficas

- Altezor, C. & Baracchini H. (1969). Historia Urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo. Montevideo: Junta Departamental de Montevideo.
- Aragón, M. (2014). Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. Madrid: Alianza.
- Ariès, P. (2008). Morir en Occidente. Desde la edad media hasta nuestros días. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Ariès, P. (2011). El hombre ante la muerte. Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Augé, M. (1995). Hacia una antropología de los mundos contemporáneos. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (1996). Los no lugares. Espacios de anonimato. Barcelona: Gedisa.
- Barrán, P. (2014). Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura “bárbara”. El disciplinamiento. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Barrios, A. (2001). XI La Ciudad Nueva, El Centro de Montevideo. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- Barthes, R. (1993). La aventura semiológica. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1999). Mitologías. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2011). La cámara lúcida. Barcelona. Paidós.
- Belting, H. (2009). Antropología de la imagen. 2010, Buenos Aires: Katz Editores.
- Bentancor, A, Bentancur, A. & González, W (2008). Muerte y religiosidad en el Montevideo colonial: una historia de temores y esperanzas. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Benveniste, E. (1989). Ensayos de lingüística general. México: Siglo XXI editores.
- Beretta, E. (2006). A la búsqueda del ‘vero’. Fotografía y bellas artes en Montevideo a mediados del siglo XIX. [online] Anaforas.fic.edu.uy. Recuperado de <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11682>
- Bourdieu, P. (1987). Los modos de dominación. Montevideo: UdelaR. FHC. Servicio de publicaciones Docentes internas
- Bielli, A. y Erchini, C. (2006). *Iconografía funeraria en el Cementerio Central de Montevideo* (Tesis de maestría inédita). Universidad de la República, Montevideo.
- Bielli, A y Erchini, C. (2009). *De difuntos, virtudes y crucifijos: arte funerario en el Cementerio Central. Desarrollo urbano, espacios funerarios y diferenciación social en la ciudad de Montevideo durante los siglos XIX y XX* (Tesis de maestría inédita). Universidad de la República, Montevideo.

- Bourdieu, P. (2001). Las estructuras sociales de la economía. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, P. (2008). ¿Qué significa hablar? Madrid: Akal.
- Calvino, I. (1999). Las ciudades invisibles. Madrid: Ediciones Siruela.
- Certeau, M. de, Mayol, P. y Giard, L (1999). La invención de lo cotidiano 2. Habitar, Cocinar. Primera parte. Habitar. Cap. 1: El barrio. México: Universidad Iberoamericana.
- Choisy, A. (1944). Historia de la arquitectura. v. II. Buenos Aires: Víctor Leru
- Cirlot, J, E. (1988). Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Delgado, J.M. (1995). Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Madrid: Editorial Síntesis.
- De María, I. (2004). Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Dijk, Teun A. van. (2005). El discurso como interacción social. Barcelona: Gedisa.
- Dijk, Teun A. van. (2009). Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso. Barcelona: Gedisa.
- Durkheim, E. (1961). Sociología. Córdoba: Editorial Assandri.
- Duarti, A. (2000). Antropología lingüística. Madrid: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1989). La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1991). Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen.
- Emond, M. y Picard, D. (1992). La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, J. M. (2007). Crónicas del viejo Montevideo. Montevideo: Arca Altamira.
- Ferrer, E. (2003). El lenguaje de la inmortalidad: Pompas fúnebres. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2012). Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (2014). El orden del discurso. Barcelona: Tusquets.
- Gadamer, H.- G. (1998). Arte y verdad de la palabra. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.- G. (2006). Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos.
- Giddens, A. (1998). Sociología. Madrid: Alianza.
- Graña, F. (2010). Diálogo social y gobernanza. El discurso de los actores sociales involucrados en la instalación de la fábrica de celulosa en Fray Bentos. Montevideo: CESIC.
- Hans, B. (1993). Diccionario de símbolos. Barcelona: Paidós.
- Herachio, D. y Fajardo, C. (1857). El Eco Uruguayo. Periódico político, literario, crítico y noticioso, (10).
- Intendencia Municipal de Montevideo. (1871). Cementerio Central. Calle Yaguarón a la altura de la calle Canelones. Al fondo: Cementerio Central. Reproducción de copia fotográfica. [Fotografía]. Recuperado de <http://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/cementerio%20central>

Intendencia Municipal de Montevideo. (1918). Plaza sobre la esquina de las calles Yaguarón y Gonzalo Ramírez. Al fondo: Cementerio Central. [Fotografía]. Recuperado de cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/cementerio%20central

Intendencia Municipal de Montevideo. (2008). Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo. Montevideo: IMM

Jackobson, R. (1985). Ensayo de lingüística general. Barcelona: Planeta - Agostini.

Jaramillo Paredes, D. (2013). La ciudad imaginada. Los territorios, lo imaginario y lo simbólico. Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, (2), 27-37. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6117350>

Lenzi, R, Arana, M. y Bocchiardo, L. (1986). El Montevideo de la expansión (1868 - 1915). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Marc, E. y Picard, D. (1992). La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación. Barcelona: Editorial Paidós.

Méndez, V. E. (2016). 500 años. Lo esencial de la Historia Uruguaya. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Michelena, A. (1993). Más rincones de la ciudad de San Felipe y Santiago. Montevideo: Ediciones Arca.

Mills, M. J. (2011). A system of logic: Ratiocinative and inductive. Londres: Benediction Classics.

Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente (Uruguay). (1995). Plan Nacional de Vivienda: 1991-1995. Montevideo: MVOTMA

Nauhm, B. (2019). Manual de historia del Uruguay: 1903 - 2010, t.2. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Peirce, Ch. S. (1986). La ciencia de la semiótica. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Piroto, A. D. (1976). Iconografía de Montevideo. (2.ª ed). Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.

Reglamento de cementerios. (1877). Art. 33. *Colección Legislativa, t. IV*. Montevideo: Mario Alonso Criado

Rodríguez, V. S. (2006). Escenas de la vida cotidiana. La antesala del siglo XX (1890 -1910). Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.

Rossi, A. (1992). Arquitectura de la ciudad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Salvat (Eds.). (1978). Cementerio. En: Enciclopedia Salvat Diccionario (t.3, p. 737). Barcelona: Salvat.

Salvat (Eds.). (1978). Necrópolis. En: *Enciclopedia Salvat Diccionario* (t.9, p. 2350). Barcelona: Salvat.

Sampieri, H. R. Fernández, C.C. y Baptista, L. P. (2010). Metodología de la investigación. (5ª. ed.). México: Mc Grow – Hill Interamericana Editores.

Saussure, F. (1991). Curso de lingüística general. Madrid: Akal.

Secchi, B. (2015). La ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres. Madrid: Los libros de la catarata.

Sontang, S. (2006). Sobre la fotografía. México: Santillana ediciones.

Thomas, L. V. (1991). La muerte: una lectura cultural. Barcelona: Paidós.

Thomas, L. V. (1983). Antropología de la muerte. México: Fondo de cultura económica.

Urruzola, J. P. (coord.), Alemán, L. Leicht, E. y Leites, M. (2011). La forma de las ciudades uruguayas. (2011). Montevideo: MVOTMA; Junta de Andalucía; AECID

Varese, J. A. (2013). Los comienzos de la fotografía en Uruguay. El daguerrotipo y su tiempo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Zecchetto, V. (2008). Seis semiólogos en busca del lector. Buenos Aires: La cruzía.

10. Bibliografía

- Acondicionamiento Urbano / Permisos de Construcción*. [Expedientes]. (UY.IMM.ACM, Carpeta 10825, Expediente n° 331). Montevideo: Archivo de La Ciudad de Montevideo-IMM
- Aliata, F. y Munilla, M. L. (1998). *Carlos Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ed Universitaria.
- Allouch, J. (1996). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Editorial Edelp S.A.
- Álvarez, E. (2011). *Etnografías de la subjetividad: herramientas para la investigación*. Montevideo: LICCOM - UdelaR
- Ariel, G. (2003). *Antropología de lo barrial: estudios sobre la producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Editorial Espacio.
- Barley, N. (1995). *Bailando sobre la tumba: encuentros con la muerte*. Barcelona: Anagrama.
- Baroffio, E. (1932). El Cementerio Central: su posición en la Arquitectura de Montevideo en la segunda mitad del siglo pasado. *Arquitectura*, 18, (173), 86 – 91.
- Becerra, A. (1994). *Problema, Problemática. Un primer esbozo de la teoría de la problematización*. Caracas: UPEL: IPC: Subdirección de investigación y Postgrado.
- Beretta, E. (2012). *La necrópolis montevideana en la primera mitad del siglo XIX: la comunicación de los valores republicanos*. Recuperado de https://www.academia.edu/29811270/La_necrópolis_montevideana_en_la_primera_mitad_del_siglo_XIX_la_comunicación_de_los_valores_republicanos
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.
- Cartay, R. La Muerte. (2002). *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, (34), 447 - 470.
- Centro de fotografía de Montevideo. (2017). *Cementerio Central: Historia, memoria y recuerdo*. Montevideo: CdF ediciones.
- Ceriani Cernadas, C. (2001). Notas histórico-antropológicas sobre las representaciones de la muerte. *Revista Archivo Argentino de Pediatría*, 99, (4), 326-336. Recuperado de <https://www.sap.org.ar/docs/publicaciones/archivosarg/2001/326.pdf>
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Dijk, Teun A. van. (2011). *Sociedad y discurso. Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa.
- Douglas, M. y Isherwood, B. (1990). *El mundo de los bienes: Hacia una antropología del consumo*. México: Grijalbo.
- Drofles, G. (1984). *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Debolsillo.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

- Gadamer, H. - G. (1998). El giro hermenéutico. Madrid: Ediciones Cátedra.
- García, C. N. (1999). Imaginarios urbanos. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- González, A. Montero, C. Assunsao, O. Lucuix, S. y Scarone, A. (1955). Iconografía de Montevideo. Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo.
- Gramsci, A. (2009). Antología. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Giuria, J. (1958). La arquitectura en el Uruguay: de 1830 a 1990. v.2 Montevideo: Imprenta Universal.
- Guigou, N. y Álvarez, E. (2011). Espacios etnográficos y comunicación urbana. Montevideo: Unidad Central de Educación Permanente de la Universidad de la República.
- Hall, S. (1981). La cultura, los medios de comunicación y el "efecto ideológico". México: Fondo de Cultura Económica.
- Harris, M y De Bustillo, F. (2004). Introducción a la antropología general. Editorial Alianza.
- Johnson, H. M. (1960). Sociología: Una introducción sistemática. Buenos Aires: Paidós.
- Manrique Villalobos, N. C. (2007). *Un análisis semiótico del espacio como el entramado de otras realidades* (Tesis de grado). Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/8157188/1-un-analisis-semiotico-del-espacio-como-el>
- Maronese, L. (2005). Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte. t.I. *Temas de Patrimonio Cultural, 13*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Mata, G. M. Tiempo y muerte en Alfredo Armas Alfonzo y José Balza. Recuperado de https://www.academia.edu/4823870/TIEMPO_Y_MUERTE_EN_ARMAS_ALFONZO_Y_BALZA?auto=download
- Molina Castaño, D. E. (2007). Como un juego de espejos. Metrópolis vs. Necrópolis. Una aproximación al Cementerio de San Pedro de la Ciudad de Medellín como fuente de reflexión histórica y antropológica. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquía, 21*, (38), 147-172. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/557/55703808.pdf>
- Muñoz, B. (1989). Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas. Barcelona: Editorial Barcanova.
- Poder Legislativo (Uruguay) Biblioteca. (1979). Panteón Nacional. *Serie de temas nacionales, 8*. Montevideo: Biblioteca del Poder Legislativo
- Rizzo, A. (2001). Hacia una clasificación de la parafernalia funeraria. En: Arqueología en Ciudades de Crecimiento Acelerados: Un Desafío del Siglo XXI. Arqueología Argentina en los inicios de un Nuevo Siglo, capítulo XI, pp.139-146
- Sarmiento, D.F. (1845). Civilización I Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Santiago: Imprenta del Progreso.
- Sassatelli, R. (2012). Consumo, cultura y sociedad. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Schinca, M. (2003). Boulevard Sarandí, Memoria anecdótica de Montevideo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Velasco, F. (2011). Cementerio El Espejo, como documento histórico para el estudio de la ciudad de Mérida (1900-1950) (Tesis de grado). Mérida: Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación.

- Valencia Valencia, A. (2009). Cementerio San Esteban: una reflexión e intervención artística y arquitectónica para su reinterpretación como hito urbano. Cuerpo que muere lo pide la tierra. (Tesis de grado). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/11051420.pdf>
- Valles, Miguel. (1999). Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional. España: Editorial Síntesis S.A.
- Vidart, D. (1996). El mundo de los charrúas. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Villalobos, C. F. (2007). Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Vivante, A. (1978). Reflexiones Críticas Sobre la Conceptualización de la Muerte desde el Punto de Vista Antropológico en "La Muerte en Medicina". La Plata: Editorial Quirón.
- Zecchetto, V. (2008). Seis semiólogos en busca del lector. Buenos Aires: La crujía.
- Zecchetto, V. (2010). La danza de los signos. Nociones de semiótica general. Buenos Aires: La crujía.
- Zubillaga, C. (1967). Los Cruceiros del Montevideo Antiguo. Montevideo: Ediciones del Patronato da Cultura Galega.

11. Anexo I

11.1 Simbología

Entenderemos algunos símbolos encontrados en el Cementerio Central bajo las definiciones de los diccionarios de Hans Biedermann (1993) y Cirlot (1988).

Cirlot (1988) cree que «el simbolismo se organiza en su vasta función explicativa y creadora como un sistema de relaciones muy complejas, pero en las cuales el factor dominante es siempre de carácter polar, ligando los mundos físico y metafísico» (Cirlot, 1988, p.19),

Las imágenes que se presentan en este anexo fueron tomadas por Javier Fracchia.



Imagen N° I

Amapola

Es la planta del opio, simboliza el último sueño de la muerte. Según la leyenda popular, las amapolas rojas nacieron de la sangre de los soldados muertos en la batalla de Waterloo.



Imagen N° II

Ancla

Representa la esperanza y confianza. Empleada primero en imágenes funerarias precristianas como indicación de profesión y que señalaba las tumbas de marinos, se convirtió en la época paleocristiana, por su forma de cruz, en símbolo camuflado de la Redención.



Imagen N° III

Ángel

Símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación. El arte gótico expresa mediante él la protección y lo sublime, mientras en el romántico se acentúa el carácter supratereño.



Imagen N° IV

Antorcha

Se identifica con el sol y constituye el símbolo de la purificación por la iluminación.

Se utilizó en el ritual de Mitra para simbolizar la vida y la muerte.

La antorcha apagada simboliza la muerte.



Imagen N° V

Columna

Es un símbolo perteneciente al grupo cósmico del eje del mundo, pero también puede simbolizar por su verticalidad el impulso ascendente y de autoafirmación.

Dos columnas significan la eterna estabilidad, y el hueco entre ambas la entrada a la eternidad.



Imagen N° VI

Esqueleto

Suele representar la mortalidad y la vanidad de las aspiraciones, también la transformación de la vida, el carácter temporal del cuerpo.

Personifica la muerte y la putrefacción.

En el cristianismo, los huesos representan la semilla de la resurrección de la carne, cuando los muertos se levanten de sus tumbas y se reencarnen para enfrentarse al Juicio Final. En este contexto es un símbolo positivo, pues le recuerda al hombre que tiene posibilidades de una vida después de la muerte.



Imagen N° VII

Cruz

Es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios. Establece la relación primaria entre los dos mundos, el terrestre y el celeste, alude a los contrarios, por su brazo horizontal (negativo) y el otro que lo cruza vertical (positivo), a la vida y muerte, al bien y al mal, superior e inferior. También se la asocia como instrumento de martirio y lucha.

Muchas veces la cruz fue simbolizada como un árbol de la vida, identificándose su parte vertical como tal, asociando ambos con el lugar central.

Se encuentra en contraposición a la serpiente que expresa el dinamismo.



Imagen N° VIII

Flor

La flor está asociada desde la Antigüedad con el concepto de brevedad de la vida ya que su belleza es efímera. A veces la flor se hace acompañar de insectos como moscas o libélulas, interpretadas como símbolos negativos, pues encarnan la imagen del demonio, otras veces, y en oposición, por una mariposa la que se posa sobre los pétalos, la que puede sugerir la idea de la salvación y resurrección por su poder de liberarse de la crisálida.

Los griegos y romanos cubrían con flores a los muertos que llevaban a la pira funeraria y las esparcían sobre los sepulcros. Los egipcios las ponían en sus banquetes para recordar la realidad de la muerte y estimular el goce de la vida.

Laurel: como árbol representa la vida del cosmos, su densidad, el crecimiento, la proliferación y regeneración. Por su forma vertical simboliza el eje y lleva la vida subterránea hacia el cielo.

El laurel está asociado a Apolo y dejó de representar la fama para significar el triunfo de Cristo. También alude a la victoria y fortaleza de los justos.

Margarita: representa la inocencia y algunas veces es un distintivo de la Virgen. Es un emblema de la diosa escandinava Freya.

Como flor es símbolo de fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza.

Por su forma es una imagen del centro y del alma.

Los griegos y romanos cubrían con ellas a los muertos que llevaban la pira funeraria y las esparcían sobre los sepulcros.



Imagen N° IX

Libro

Significa la historia de un hombre, su biografía. Si es a dos columnas, señala que a un lado está el mal y a otro el bien. También el libro ha conservado su puesto en los símbolos de la vida moral hasta pleno siglo XVIII.

Es uno de los emblemas chinos que simboliza el poder para alejar a los espíritus malignos.



Imagen N° X

Llama

En todas las tradiciones la llama es un símbolo de purificación, de iluminación y de amor espirituales. Es la imagen del espíritu y de la transcendencia.



Imagen N° XI

Pelícano

Es la alegoría más conocida de Cristo, también del esfuerzo altruista por la purificación.

El hecho de que los ejemplares adultos que empojan hundan el pico en el pecho y alimentan a sus polluelos con los peces que transportan en la bola laríngea condujo a la errónea apreciación de que los padres se desgarran el pecho para alimentar con sangre a sus hijos. De este modo el pelícano representa la inmolación de Cristo y el amor sacrificado de los padres.

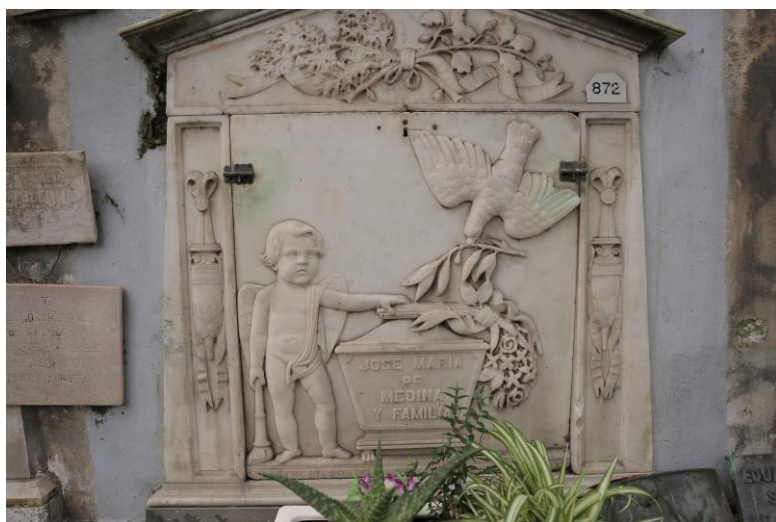


Imagen N° XII

Paloma

Fue la encargada de informar a Noé el final del diluvio. Es considerada símbolo de paz. Dentro de las creencias cristianas se le adjudicó el significado de alma y Espíritu Santo.

Los esclavos consideraban que el alma tomaba forma de paloma después de la muerte.

Los alquimistas expresaban su idea central de la materia como receptáculo del espíritu con la imagen de la paloma blanca, que se encuentra en el interior del plomo.

Los eslavos consideraban que el alma tomaba forma de paloma después de la muerte.



Imagen N° XIII

Pez

Posee una naturaleza doble: por su forma de hueso es una suerte de “pájaro de las zonas inferiores” y símbolo del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra.

Por la extraordinaria abundancia de sus huevos, es símbolo de fecundidad, que luego adquiere un sentido espiritual.

Como la ballena y el monstruo primordial, simboliza la totalidad del universo formal y físico. Simboliza a los fieles, el banquete eucarístico. Generalmente aparece al lado de un pedazo de pan.

También hace referencia al bautismo.

Fue venerado entre los babilonios, fenicios, sirios y chinos.

En la cultura escita (s. III A.C.), como la ballena y el monstruo primordial, simboliza la totalidad del universo formal y físico. Al igual que otras muestras de su arte animalístico, se encontró en tumbas de la aristocracia, que exhibían la riqueza y poderío del difunto con gran ostentación.



Imagen N° XIV

Reloj de arena

A diferencia de la Edad Media, en la que el reloj aludía a la templanza, para los autores Modernos y los intelectuales barrocos, el reloj alude al tiempo que huye o a la vida que se escapa. Marca los puntos hacia la muerte.

Además, relaciona el mundo inferior con el superior.

Es utilizado en el arte barroco en la iconografía de la contrarreforma, como símbolo de muerte.

En Inglaterra, se colocaban a veces relojes de arena dentro de los ataúdes como un emblema de las arenas de la vida que se va.

El reloj de arena también fue utilizado en la alquimia como símbolo de las Horas, diosas del orden de la naturaleza.

En la masonería refiere al flujo inexorable del tiempo y también la posibilidad de invertirlo y volver al origen.



Imagen N° XV

Serpiente

Protectora de la vida y de la inmortalidad. Por su muda de piel simboliza la resurrección y el desprendimiento de la vejez, por su característica reptante la fuerza y por su peligrosidad el aspecto maligno de la naturaleza. La serpiente enrollada significa el dualismo moral, la contraposición de dos, indica el equilibrio de las fuerzas. También simboliza la salud y puede ser tomada como símbolo de San Juan evangelista y aparecer frente a un cáliz.

Aquella que se muerde la cola presenta la inmortalidad y el círculo de la existencia.

También pueden encontrar serpientes con cabeza de cráneo que se ven en relieve en sepulturas galorromanas que tendrían que ver con una fuerte espiritualización del ofidio o aquellas que están sacrificadas con una aceptación placentera de la muerte.

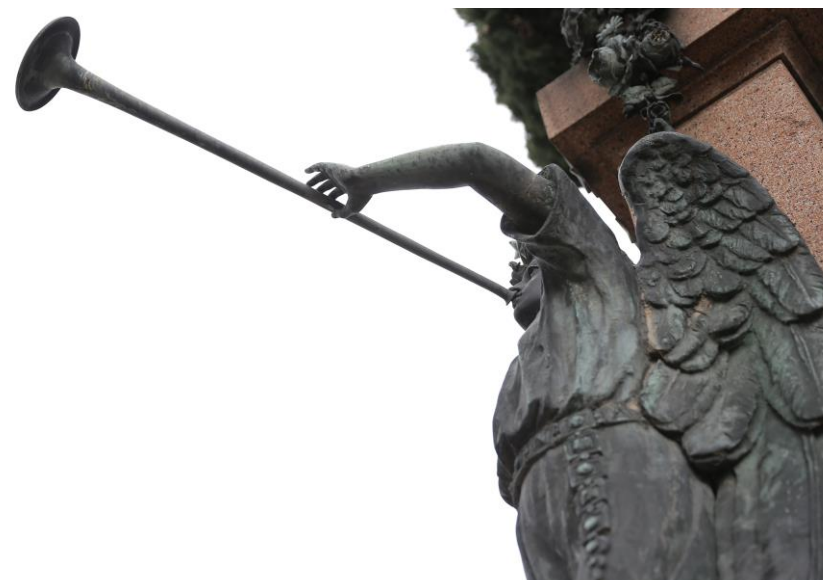


Imagen N° XVI

Trompeta

Simboliza el anhelo de fama y de gloria.

Se dice que una gran trompeta anunciará un día la reunificación de los que se perdieron.

12. Anexo II

12.1 Obras escultóricas del Cementerio Central de Montevideo



Fotografía N° I

Segundo Cuerpo
Representación del arcángel.
Material: mármol blanco.



Imagen N° II

Segundo Cuerpo
Representación de un ángel.
Material: mármol blanco.



Imagen N° III

Representación de un ángel yacente.
Material: mármol blanco.



Imagen N° IV

Primer Cuerpo

Representación de Cristo crucificado en mármol, sobre pedestal de piedra.



Imagen N° V

Segundo Cuerpo
Medallón de mármol blanco en relieve con representación del rostro de Jesús.

161

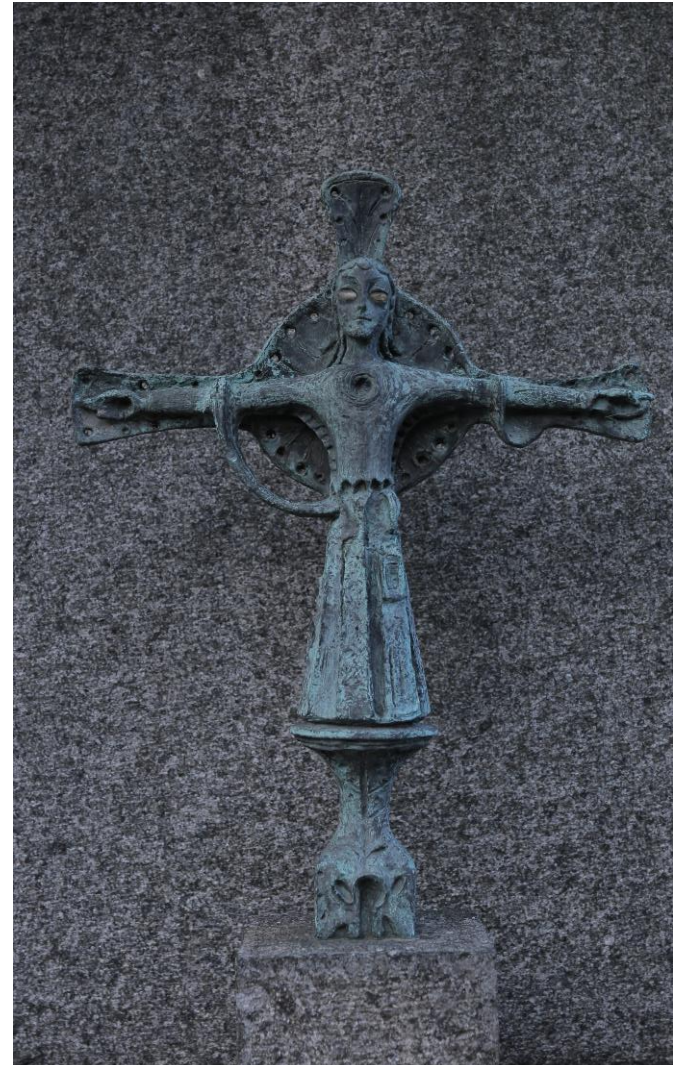


Imagen N° VI

Segundo Cuerpo
Representación, sobre granito rosado,
de Cristo en bronce con detalle de piedra en los ojos.



Imagen N° VII

Primer Cuerpo
Bustos en honor a los fallecidos.
Uno de las excepciones del cementerio donde la mujer
está representada sobre el hombre.



Imagen N° VIII

Segundo Cuerpo
Representación del paso del tiempo.



Imagen N° IX

Primer Cuerpo
Representación de mujer yacente en mármol blanco. Homenaje a Alfredo
Arocena y
Elida Capurro de Arocena.
Material: mármol.



Imagen N°X

Segundo Cuerpo
Representación de dolor de cuerpos yacentes.
Escultura de Lussich (1932).
Material: granito negro.



Imagen N° XI

Representación de una mujer mirando al cielo y sosteniendo una corona de margaritas.
Material: mármol.



Imagen N° XII

Segundo Cuerpo
Representación de una mujer amamantando.
Material: mármol.



Imagen N° XIII

Representación de una mujer que muestra un libro abierto.



Imagen N° XIV

Primer Cuerpo
Representación de El Minero, obra traída por encargo al escultor italiano
Enrico Butti.

13. Anexo III

13.1 Recorrida y comentarios del Cementerio Central con el escultor Octavio Podestá