
PULVIS ET UMBRA

RODRIGO BRUNA



PULVIS ET UMBRA

RODRIGO BRUNA

PULVIS ET UMBRA



Proyecto Financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural
y las Artes, ámbito nacional de financiamiento, Convocatoria 2024.

PULVIS ET UMBRA

Rodrigo Bruna

Departamento de Teatro
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Morandé 750 - Santiago

Textos

Rodrigo Bruna
Carla Miranda Vasconcello
Antonia Benavente Aninat

Corrección de estilo

Nataly Cancino Cabello
Silvia Nieto Bonet

Diseño y diagramación

Macarena Zamora Montecinos

Fotografías

Gabriela Lazcano Ruiz
Carlos Mättig Henríquez
Cristián Rojas Vallés
Rodrigo Bruna

Ilustraciones portadillas

Álbum Funerario de Albino Bruna, 1958
Fotografías en blanco y negro, 15,6 x 9,5 cm.
Archivo personal Rodrigo Bruna.

Registro de propiedad intelectual: 2025-A-9113

Registro ISBN: 978-956-19-1413-1

© 2025 Impreso en Chile / Print in Chile



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución - NoComercial - Sin Derivadas 4.0 Internacional.



INDICE

PRESENTACIÓN	9
LA FUNEBRIA COMO DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE LA CULTURA Antonia Benavente Aninat	13
EL ACONTECER DEL RITUAL FUNERARIO: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA Rodrigo Bruna	23
POLVO Y SOMBRA: LA ALEGORÍA DE LA MUERTE Carla Miranda Vasconcello	33
PULVIS ET UMBRA: SEPELIO	43
DEL DAGUERROTIPO AL ÁLBUM FUNERARIO Carla Miranda Vasconcello	75
ÁLBUM FUNERARIO DE ALBINO BRUNA	81
ANTECEDENTES DE OBRA	103
RESEÑAS BIOGRÁFICAS	129





PRESENTACIÓN

En el campo literario, la presencia del tópicus *pulvis et umbra* ha definido la relación entre la vida y la muerte desde una condición cíclica e irrevocable. Esta correlación queda de manifiesto en la célebre *Oda IV, Libro 7*, del poeta latino Horacio (13 a.C./2007)¹, donde este tópicus se hace presente. A través de este pasaje, el poeta atiende a la omnipresencia de la muerte en nuestra existencia, constatando que ni el dinero, ni el poder, ni los dioses pueden revertir el destino de transformarnos en polvo y sombra. Bajo esta misma lógica, Horacio nos plantea la locución *carpe diem*, en tanto exhortación de la vida y el vivir cada minuto como si fuera el último. Mediante esta premisa, se asume que la muerte siempre nos acecha, convocándonos a vivir intensamente el aquí y el ahora.

En atención a lo expuesto, constatamos cómo la expresión *pulvis et umbra* se nutre de un campo semántico que asume la muerte como un hecho inexorable, que marca nuestra existencia. En el marco de este acontecimiento, surge la noción de sepelio en cuanto instancia final del ritual funerario, a partir del cual familiares y amigos acompañan y dan sepultura al cuerpo de un ser querido. Este “*ritual de paso*” (Gennep, 2008, p. 230)² ha sido fotografiado desde fines del siglo XIX con el objetivo de dejar testimonio de un hecho social que marca la individualidad del fallecido. En este sentido, “hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2006, p. 32)³. Es en virtud de las fotografías y, posteriormente, de los registros audiovisuales que dejamos testimonio de este ritual mortuorio y su relevancia en el contexto social.

1 Horacio. (2007). *Epodos, Odas y Carmen Secular*, Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original 13 a. C.).

2 Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial.

3 Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

En respuesta a estos antecedentes surge la presente publicación como resultado del proyecto Pulvis et Umbra: Sepelio, cuyo objetivo se orientó a elaborar una reflexión visual en torno a la muerte y sus rituales. Esta reflexión toma, como cuerpo referencial, el álbum funerario de Albino Bruna y, como espacio de trabajo, el Cementerio General de Santiago. Producto de este vínculo, surge un conjunto de instalaciones e intervenciones de sitio específico, que se materializan como consecuencia de la apropiación de registros fotográficos, audiovisuales y sonoros. A partir de esta acción emerge un imaginario fúnebre mediante el cual se reconstruye aleatoria y fragmentariamente el ritual mortuario.

Un punto relevante del proyecto fue su metodología de trabajo, la cual se centró en lo que Bárbara Bolt denominó “pensamiento material” (2010, p. 30)⁴. Este es un tipo de conocimiento que surge del manejo de materiales que el artista realiza, en función de su propia práctica. En atención a esta noción, los materiales y los procesos de producción no son entidades pasivas utilizadas instrumentalmente por nuestro accionar, sino entidades activas que gozan de su propia inteligencia, la que ponen en diálogo con la inteligencia creativa que posee el artista (Bolt, 2010). La práctica y la teoría permitieron la articulación de un modelo metodológico donde los métodos utilizados se validaron continuamente como resultado del propio trabajo de creación. En virtud de esta forma de generación de conocimiento, el proyecto se asume como una instancia de exploración centrada en las posibilidades que brindan los materiales y los procesos emprendidos en cada trabajo aquí presentado.

Esta publicación no solo documenta las obras realizadas y sus antecedentes, sino que también ofrece un espacio de reflexión que amplía las lecturas sobre la muerte y sus rituales, desde una mirada situada que potencia los cruces interdisciplinarios. Bajo esta premisa, la arqueóloga Antonia Benavente Aninat, en tu texto *La funebria como dimensión simbólica de la cultura*, elabora una reflexión en torno al valor simbólico de los cementerios. La autora nos propone pensar la necrópolis como un espacio donde no solo reposan los muertos, sino también como un lugar que replica a escala el orden social, político, económico y religioso del mundo de los vivos. De igual forma, nos ofrece una revisión de la historia del Cementerio General como un ejemplo de avance y consolidación de la modernidad en la vida cotidiana.

4 Bolt, B. (2010). The magic is in handling. En E. Barrett y B. Bolt (Eds.), *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry* (pp. 27-34). I. B. Tauris.

Por su parte, Rodrigo Bruna, en el escrito *El acontecer del ritual funerario: una aproximación histórica*, nos brinda una lectura del ritual funerario desde los modos de representación que ha asumido esta práctica mortuoria a lo largo de la historia. Por medio de esta revisión, logramos evidenciar la influencia de estas representaciones en la construcción de un imaginario visual vinculado con la muerte. Asimismo, el autor nos invita a pensar el ritual funerario como un sistema simbólico complejo, que promueve la cohesión del grupo y fortalece su identidad.

Situando estas lecturas, la historiadora del arte Carla Miranda Vasconcello, en su primer texto, *Polvo y Sombra: la alegoría de la muerte*, nos plantea contextualizar las obras aquí presentadas a partir de una revisión de los antecedentes que motivaron su creación. En este escrito nos propone un acercamiento a aquellos tópicos que, a lo largo de la historia, han motivado reflexiones sobre el carácter simbólico la muerte. Por otra parte, en su segunda contribución, *Del daguerrotipo al álbum funerario*, la autora sitúa el origen de la fotografía y del álbum fúnebre, con el objetivo de poner de relieve la importancia de este documento social que refleja nuestros hábitos culturales. Del mismo modo, revela una conexión palpable con una época en la que los rituales de despedida y las fotografías se combinaban para preservar la identidad, la memoria y los lazos afectivos de una familia.

Asimismo, resultaron significativas las entrevistas realizadas a los trabajadores y trabajadoras del Cementerio General. Gracias a este material, pudimos profundizar en la relevancia de las labores que ellos realizan, así como en los relatos que este espacio alberga. Estos registros audiovisuales se convirtieron en un recurso fundamental que enriqueció tanto el proceso investigativo como el desarrollo creativo de este proyecto.

Finalmente, a través de esta publicación se abre un espacio de reflexión que problematiza la muerte con el fin de poner de relieve un acontecimiento que nos humaniza y nos hace tomar conciencia de nuestra frágil existencia.

Santiago de Chile, abril de 2025

LA FUNEBRIA COMO DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE LA CULTURA

ANTONIA BENAVENTE ANINAT

*Ancha es la puerta: pasajero iavanza!
y ante el misterio de la tumba, advierte
como guardan el sueño de la muerte
la fe, la caridad y la esperanza.¹*
(Luis Barros Méndez, siglo XIX)

Una manera de acercarse al sistema semiótico de la cultura, considerada como un conjunto de valores que mantienen las sociedades en forma permanente a través del tiempo, es mediante la 'funebria', concepto que sintetiza la dimensión simbólica presente en cementerios, camposantos o panteones. Al afirmar que la cultura es un sistema simbólico, situación que ha sido ampliamente fundamentada en los estudios semióticos y hermenéuticos contemporáneos, se hace necesario investigarla desde fenómenos concretos con el propósito de apoyar empíricamente una afirmación que, a primera vista, parece muy abstracta para las investigaciones tradicionales en nuestras disciplinas universitarias. Por ejemplo, la cultura literaria no solo puede ser abordada desde la semiótica o el análisis lingüístico estructural, sino que igualmente puede ser entendida a través de objetos empíricos como libros, bibliotecas públicas, mercados de libros usados o máquinas de imprimir. Del mismo modo, si el propósito es investigar la cultura de un grupo humano, bien podemos abordarla desde la funebria, lo cual no quiere decir que sea el único camino de investigación, ni mucho menos el más privilegiado de todos, sino que es una de las maneras de entender la cultura y, como tal, presenta ciertas particularidades, las cuales se fundamentan a lo largo de este estudio.

1 Este cuarteto de Luis Barros Méndez se ubica en el hall del Cementerio General, sobre el pórtico de ingreso que conduce a los patios del recinto.

Aunque a primera vista no lo parezca, los cementerios sintetizan la dimensión simbólica de la sociedad en su totalidad. En efecto, estos lugares pueden ser entendidos como instituciones culturales en las que no solo se conservan los restos de los seres humanos, sino también sus espíritus, de modo que se convierten en espacios abstractos, dedicados a los que mueren, y en espacios concretos, para los vivos. Los cementerios son obra de las comunidades a las que pertenecen y, por ello, tienen entre sí grandes semejanzas y mutuas interrelaciones: las comunidades crean cementerios y estos moldean a las comunidades.

Un aspecto que llama la atención cuando se reflexiona desde esta perspectiva es que a los cementerios solo se les reconoce su carácter público a partir del año 1763, como si antes su dimensión pública estuviese oculta o, mejor dicho, como si la dimensión privada de la cultura hubiese logrado hegemonizar las representaciones simbólicas de los cementerios. Las causas del cambio del ámbito privado al público en la funebria consideran argumentos como el aumento de población, las prescripciones y normativas políticas de la época. Sin embargo, son fundamentalmente razones históricas, sentimentales, religiosas, estéticas y de salubridad las que conducen a los habitantes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX a abandonar la antigua tradición de enterrar a los muertos en los patios o en el interior de las iglesias. A pesar de la pugna constante que dio la Iglesia —a través de sus concilios, sínodos, leyes y autoridades civiles—, se impone la construcción de cementerios en lugares externos a las ciudades, una norma aplicable tanto en España como en sus colonias en América.

Es de esta manera que, recién en el transcurso de los siglos XVIII y XIX, los cementerios se constituyen en verdaderos espacios singulares, ya no repletos de tumbas anónimas, sino caracterizados por la individualidad e incluso por grandes monumentos que ocupan y conforman toda una topografía funeraria típica. Este nuevo espacio funerario tendrá tumbas visibles para pobres, ricos y humillados. Poseerá construcciones simples, pero también otras muy decoradas. Se manifestarán en él grandes corrientes artísticas, como el clasicismo, el barroco y el romanticismo, pero representará, a fin de cuentas, el comportamiento valórico de la sociedad total; es decir, su cultura. Por eso se puede afirmar que la funebria es una posibilidad del análisis cultural.

El cementerio es un espacio doblemente idealizado, es como una ciudad donde reposan los muertos, pero al mismo tiempo es la reproducción a pequeña escala del orden social, político, económico y religioso de los vivos. Por ejemplo, así como algunos experimentan su vida llenos de riquezas y otros no, en el cementerio algunos dispondrán de espaciosas tumbas y otros, de mínimos metros para ocupar.

La idea anterior también se puede fundamentar atendiendo a que, en épocas anteriores al siglo XVII, los enterramientos se realizaban en y alrededor de las iglesias y, por lo tanto, en el centro de las ciudades, lo cual quiere decir que los muertos y los ritos se habrían reunido en el punto neurálgico de nuestra vida cotidiana. A partir de los siglos XVIII y XIX este modelo referencial cambió. La expulsión de los muertos de los conjuntos aglomerados provocó la expulsión de los muertos de nuestras vivencias diarias.

Pero esto solo ha sido una entre las muchas transformaciones en lo que respecta a la imagen del ser humano con relación a la muerte, ya que el cementerio como espacio siempre ha estado ligado a la espiritualidad de lo humano. Sin embargo, el cambio más profundo ha sido la influencia de la modernidad. Esto se puede observar, por ejemplo, en el paso de las reglamentaciones de la Iglesia sobre los cementerios a la instauración de una racionalidad administrativa, que se consolida a mediados del siglo XIX y que constituye un objetivo importante de la utopía urbana moderna, que ha eliminado normativamente lo que considera como múltiples contradicciones de la sociedad y, en consecuencia, señala a las personas como iguales ante la muerte. En otras palabras, lo que tenemos ante nuestra mirada es un reflejo, visto desde la funebria, del avance y consolidación de la modernidad en la vida cotidiana.

En la perspectiva de la modernidad, el problema de la muerte connota preocupación pública, en la cual la tumba o construcción funeraria representa y refleja la continuidad social. Por tanto, el cementerio será el sentimiento de la continuidad de la urbe y de la humanidad, donde el culto a los muertos, por tratarse de una representación de la civilidad y de sus creencias, será un aspecto de primera importancia.

El Cementerio General o Panteón, como primero se denominó, quedó localizado en forma definitiva al norte del río Mapocho, en uno de los límites suburbanos de la ciudad, llamado Barrio de la Chimba.

Chimba viene del quechua "chimpa" y significa el terreno, barrio o localidad situada al otro lado del río. Por eso Santiago, como Lima y otras ciudades americanas, tienen su chimba y sus chimberos. El nombre de chimba quedó circunscrito en Santiago, desde el siglo XIX, sólo al barrio comprendido de la calle de la Recoleta hacia el oriente y después a una sola calle "La calle de la Chimba", hoy llamada calle Dardignac (Rosales, 1948, p. 52).

Allí se ubicaban el manicomio, algunos policlínicos, hospitales, cuarteles, el club de tiro, el monasterio del Buen Pastor y Purísima, y algunos edificios públicos. Este conjunto reflejaba las preferencias decimonónicas y un estilo muy propio del país. En general

eran construcciones muy sencillas y de “buen gusto”, sin mayor ostentación estilística. Las viviendas de clases variadas eran típicas. Esta “chilenidad” de la arquitectura estaba representada por construcciones pesadas, con una o dos plantas, de corredores cerrados hacia la calle y con patio interior y exterior. Ejemplos de esta arquitectura son la casa de los Matte (en los Nidos con la Cañadilla), de los Bello (calle Dávila), de los Urmeneta (calle Domínica) o de los Cruz (calle Lillo). En general, “hasta principios de este siglo, el barrio de la Chimba puede decirse que era ajeno a Santiago” (Medina, 1952, p. 154) y, a su vez, era denominado como un “arrabal”.

Comprendido por el frente que da sobre el Mapocho, desde la Cañadilla a la calle que corre al pie del San Cristóbal i con el límite del Callejón de los Olivos que reúne la Recoleta a la Cañadilla a la altura de la Iglesia de la Estampa velada mide una legua casi exacta o sea 35 cuadras (Vicuña Mackenna, 1872, p. 272).

En otras palabras, el barrio era un conjunto de edificaciones de uso privado y edificios públicos. De ese modo, las viviendas se organizaban junto con los portales y los peristilos de los cementerios, los pasillos superpuestos de los patios exteriores del manicomio y de los hospitales, además del convento de la Recoleta Domínica. Los parques de los cementerios, las propiedades de uso privado y el Cerro San Cristóbal contrastaban con la falta de áreas verdes, característica de la zona. El barrio norte, la Chimba,

Sólo contaba con las líneas de la Recoleta y Cañadilla, hoy Independencia, que eran los dos grandes cuarteles en que se dividía. El de Recoleta semejaba un arrabal solariego, poblado de extensas y vetustas quintas en que habitaban silenciosas, quietas y antiguas familias (Roco del Campo, 1941, p. 180).

En estos terrenos se fue conformando lo que es actualmente el Cementerio General. Su inauguración se realizó el 1º de noviembre de 1872 y sus alrededores fueron plantados de cipreses por el señor Miguel Dávila, en ese entonces administrador del camposanto.

En un terreno adyacente, comprado a “La Casa de Orates”, se construyó una plaza semicircular llamada “Plaza del Panteón y Portales”, que tiene forma de un vasto anfiteatro para la circulación de carruajes y tropas. Tiene una superficie de cinco mil metros cuadrados. Por el arco de la elipse de esta plaza corre una alcantarilla construida con cal, piedra y ladrillo, que recoge las aguas que pasan frente al cementerio. En el centro de esta plaza se encuentra un monumento erigido al “Incendio de la Compañía”, que se inauguró

el 8 de diciembre de 1873, obra “del escultor francés Alberto Carrier–Belleuse” (Lavín, 1947, p. 62). Es de bronce y lo compone una virgen, que está de pie, sobre un pedestal, implorando misericordia con sus brazos extendidos hacia el cielo. Junto a ella se dispone una serie de figuras alegóricas que coronan el pedestal con expresión doliente. Tanto la estatua como una curiosa pirámide (columna de los cuatro escritores con medallones en relieve) forjaron una tradición en la Alameda del siglo XIX. Monumentos repudiados y exiliados de los centros oficiales de la ciudad y relegados a retiros más excéntricos. “Así pasaron a ser los bienes totales del circuito y el más discreto complemento a la importante galería de estatuas que en los campos santos realzan los monumentos funerarios en la sombra de los graves cipreses” (Lavín, 1947, p. 62). Su ubicación primitiva estuvo en los jardines del Congreso Nacional de Chile, lugar del que fue trasladada a la plazuela del Cementerio, donde se localiza actualmente.

En época más tardía, se construyeron los portales que rodean dicha plaza. La conformaban alrededor de 40 recintos para uso exclusivo del personal del Cementerio General. Se utilizaban para bodegas, sanitarios, salones de refresco para, posteriormente, pasar a ser utilizados como viviendas y conventillos, actualmente en desuso.

El modelo de construcción del Cementerio General fue tomado del Cementerio de Lima, antigua capital virreinal. Su forma alargada y angosta cubre una superficie de 86 hectáreas, alrededor de tres cuadas y una fracción. Su terreno era óptimo desde todo punto de vista: suelo parejo, seco y cascajoso. La proximidad al Cerro Blanco permitía utilizar su piedra en la construcción de la obra. El terreno ya estaba tapiado, lo que ayudaba a que el trabajo que se llevara a cabo en su interior se realizara con tranquilidad y sin perturbaciones de ninguna clase. Su costo fue conveniente y los religiosos dominicanos aportaron con fondos anexos para sus propias sepulturas. También se consideró que dentro de los terrenos se destinara un lugar para el entierro de aquellos extranjeros que no mantuviesen como dogma la religión católica. Habían llegado a Chile desde los primeros días de la Independencia algunos militares y comerciantes extranjeros, y no había sepulturas para ellos por ser protestantes:

En 1819 el progreso general de las ideas de tolerancia religiosa i más que nada el carácter progresista e ilustrado del Director Supremo, infundieron confianza a los disidentes extranjeros i los alentaron a hacer una solicitud para reclamar el derecho de cementerio. Con fecha 30 de noviembre de 1819, 48 extranjeros protestantes en su mayor parte ingleses se dirigieron al gobierno representando el derecho que tenían al respeto de sus creencias i pidiendo que se les concediese permiso para comprar en las inmediaciones de Santiago i Valparaíso, un terreno a propósito para enterrar a los muertos según

sus ritos religiosos. El director Supremo no vaciló en acceder a esta solicitud i con fecha 14 de diciembre de 1819 expidió el decreto que sigue: Es mui justo que los extranjeros residentes en Chile hagan las funciones funerarias de sus difuntos según los ritos de sus creencias. Estos actos en nada contrarían los de nuestra religión católica. Ellos se han conducido hasta el día con la mejor política, sin mezclarse directa ni indirectamente en materias de creencia. En virtud se concede a los suplicantes la licencia que piden para comprar en esta ciudad i en la de Valparaíso un terreno a propósito destinado a hacer en él sus ritos fúnebres (Barros Arana, 1876, pp. 242-243).

El decreto no solo apuntaba a la forma en que debían efectuarse los entierros, sino que también establecía la naturaleza de las sepulturas. Primero se ubicarían los nichos, situados en los muros perimetrales, asociados a dos grandes edificaciones (neogótico inglés), que fueron especialmente construidas para enterrar a los individuos pertenecientes a corporaciones eclesiásticas, las cuales debían cancelar dinero por utilizarlas. En segundo lugar, estaría la sepultura construida en el suelo, que debía ser usada por un solo individuo, debidamente rodeada de verjas de madera; también tenía un costo. El tercer tipo correspondía a la "fosa común". Se estructuraba por zanjas excavadas ex profeso, que debían ser lo suficientemente amplias para dar cabida a todos los indigentes y desamparados provenientes de la provincia. A estas personas no se les cobraría dinero. No se permitían, en estos primeros años, construcciones que se salieran de las normas mencionadas. En otro sentido, se pretendía mantener una igualdad social.

Con el paso del tiempo, el cementerio se constituyó en un hermoso parque, que lo alejaba del pensamiento existente en la Colonia respecto de la visión horrenda y espontánea acerca de la muerte. "No vacilamos en afirmar que el monumento de mayor honra para Santiago no es ni sus hospitales, ni estatuas, ni sus catedrales, ni sus maravillosos paseos públicos, sino su cementerio" (Vicuña Mackenna, 1877, p. 102). Esta cita es verdaderamente certera. Es nuestra hipótesis principal de investigación que el Cementerio General, además de poseer un hermoso parque, contiene todos los antecedentes para entender la tradición sociocultural, política y artística de Chile.

La monotonía, que en otros parques es posible que se apodere de nuestro espíritu, aquí es absolutamente imposible que suceda, cada paso que demos adentrándonos en sus avenidas cubiertas de árboles, serán un motivo más de admiración que nos embargará al observar a través de ellos suntuosos y algunas veces extraños mausoleos; o tal vez sencillas sepulturas, o más allá hermosas esculturas, monumentos, espejos de aguas y delicados jardines primorosamente adornados (Lazo, 1959, p. 71).

La actual fachada del Cementerio fue realizada en el siglo pasado por el arquitecto italiano Eusebio Chelli. Se compone de dos cuerpos que se unen en la edificación central, con cúpula, la cual posee, al centro, un zócalo de gran altura. Toda la construcción está estructurada con bloques de piedra gris, pero desde el zócalo al nacimiento de la cúpula la piedra empleada en el revestimiento está pulida y es de color amarillo claro. En ambos lados de la puerta de acceso existen dos planchas de mármol blanco con las siguientes inscripciones:

Estas que juzgar tumbas de los hombres porque en ellas descansan sus cenizas. Es la cuna sagrada donde empieza a renacer el alma a mejor vida, José María Núñez; y Aquí el valle de lágrimas concluye. Las sombras que los envuelven se disipan más allá está la luz. La luz eterna nuestra sed de alcanzarla es infinita, Luis Barros Méndez (Lazo, 1959, p. 77).

Como remate del vano se encuentra un frontón triangular, debajo del cual se lee en relieve CEMENTERIO GENERAL. Encima se encuentra una escultura que expresa patéticamente la muerte del hijo amado, a sus costados encontramos la representación de los hijos que le sobreviven. La cúpula, que nace a continuación, es semicircular, cubierta de estuco y forma estrías horizontales. La cima de ella está coronada por un campanario con ventanas rectangulares en sus cuatro costados. Dos columnas con capiteles jónicos se encuentran en la fachada del ventanal. Estos determinan tres vanos. Este gran campanario tiene como cubierta una réplica de la cúpula anterior (metálica), en cuyo punto más alto se eleva al cielo una cruz cristiana. Las fachadas inmediatas son simétricas y se hallan a ambos lados del acceso. Posee tres puertas vidriadas de madera, cada una terminada en arcos de medio punto, reforzadas por rejas cuadriculadas. Las puertas centrales llevan cruces de color verde y las laterales, rojas. A mayor altura desde el nivel del piso, se encuentra un friso horizontal a lo largo de la fachada, encima del cual va una balaustrada con dos pedestales que sostienen dos esculturas con motivos religiosos (vírgenes) de tamaño natural.

El edificio se proyectó respetando las normas de estilo neoclásico, pues reúne muchas de sus características. Se puede apreciar una búsqueda en el sentido de la horizontalidad de su fachada, a pesar de tener un volumen tan alto y pesado en el centro. Está perfectamente contrarrestado por los extensos zócalos y frisos que lo recorren en gran parte, también por las cuidadosas hiladas de piedras que van de extremo a extremo y, en fin, por el alto muro de circunvalación del cementerio que se continúa a ambos lados del edificio.

Por otra parte, el diseño de la conformación espacial del panteón es muy similar a los planteados a comienzos del siglo XIX para España y Europa. Su planta es de forma rectangular, está dividido en amplios patios, rodeado de galerías porticadas y nichos. Destaca la entrada principal y su capilla de planta octogonal está en el centro del espacio. Toda esta edificación está rodeada de mausoleos, tumbas, nichos, estatuas, monumentos y esculturas, las que describiremos a continuación con el fin de cumplir con uno de nuestros objetivos, el cual es establecer una tipología de tumbas del Cementerio General de Chile.

Como hemos señalado en párrafos anteriores, la arquitectura ha variado. Los modelos tradicionales, enmarcados en diseños impuestos, han derivado en formulaciones adecuadas a los nuevos espacios. Estos últimos corresponden a indicaciones emanadas de reglamentaciones venidas de España que fueron aplicadas por los constructores de la República especialmente para los cementerios latinoamericanos. Por lo tanto, existe una planificación adecuada a los tiempos modernos (siglo XIX). Son los constructores quienes, mediante diseños establecidos, aplican en el cementerio un modelo constructivo. Este se estructura con una avenida principal unida directamente a la capilla central del cementerio, a partir de la cual se desarrollan diferentes áreas, caracterizadas por innumerables rotondas que circundan el espacio central del panteón fúnebre. Se ordena, así, un conjunto de avenidas, calles y senderos de estructura diversa e irregular; estas se abren paso entre la vegetación funeraria y nos llevan a pensar en el concepto de “jardines escenas”, típicos de la época decimonónica.

El cementerio refleja la unidad, pero a su vez denota o persigue caracterizar la igualdad social que debe darse en torno al fenómeno de la muerte (elemento sustancial que estrecha las relaciones entre vivos y muertos). En este espacio, se unen, en un mismo tiempo, la religiosidad —lo espiritual— y lo racional, aspectos que se ajustan a las prácticas sociales en boga. Con esto no queremos señalar que no existe arquitectura, sino que las construcciones se adecúan a las necesidades. Su presencia se limita a elementos muy concretos, los que coinciden con servicios que la institución requiere. Este último aspecto se caracteriza por la construcción en vertical. Se trata de los enterramientos en nichos, que algunos expertos consideran uno de los grandes tabúes de los bien intencionados proyectos del XIX, pero que no fueron más que un alivio espacial de tipo coyuntural. Esta adecuación tiene que ver con la dimensión asociada a las grandes necrópolis. Aquí la ostentación muchas veces supera las necesidades mínimas del cementerio, es decir, sepulturas y servicios básicos.

Los cementerios, por este motivo, acentúan la zonificación de los espacios, que van desde aquellos ocupados por nobles construcciones de gran estilo y gusto arquitectónico, identificables a la vez social y políticamente, hasta los nichos y terrenos utilizados para sepulturas en tierra, que pertenecen y transmiten una indudable marginalidad social.

REFERENCIAS

- Barros Arana, D. (1876). El Entierro de los Muertos en la Época Colonial. *Revista Chilena*, Tomo IV, pp. 225-245.
- Lavín, C. (1947). *La Chimba*. Editorial Zig-Zag.
- Lazo, G. (1959). *Cementerio General de Santiago: Estudio Monográfico* [Seminario de Historia de la Arquitectura]. Escuela de Arquitectura, Universidad de Chile.
- Medina, J. T. (1952). *Cosas de la Colonia*. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- Roco del Campo, A. (1941). *Tradiciones y leyendas de Santiago: antología histórico-literaria*. Ediciones Ercilla.
- Rosales, A. (1948). *La Chimba antigua. Historia de la Cañadilla*. Editorial Difusión Chilena.
- Vicuña Mackenna, B. (1872). *Miscelánea: Colección de artículos, discursos, biografías, impresiones de viaje, ensayos, estudios sociales, económicos, etc.: 1849-1872*. Volumen I. El Mercurio. <https://doi.org/10.34720/5k6n-eq48>
- Vicuña Mackenna, B. (1877). La Ciudad de los Muertos (reseña histórica del Cementerio de Santiago). En R. Jover (Ed.), *Relaciones Históricas* (pp. 1-111). Imprenta de la Lib. del Mercurio de E. Undurraga y Ca.

EL ACONTECER DEL RITUAL FUNERARIO: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

RODRIGO BRUNA

Desde el instante en que comenzamos a existir en este cuerpo mortal, nunca dejamos de tender hacia la muerte
(Agustín de Hipona, 426 d.C./1958, p. 871)

Desde una perspectiva antropológica, el rito es una práctica social de carácter religioso-ceremonial. Su característica principal es la repetición invariable de una acción regulada y emprendida por una comunidad cultural específica. El rito se entiende como un sistema simbólico complejo, que promueve la cohesión del grupo y fortalece su identidad. Al respecto, Rodrigo Moulán nos señala que los ritos son: "complejos sistemas de comportamientos a través de los cuales las comunidades actualizan sus creencias y valores. La función de estos es regular las relaciones de los hombres con lo numinoso, es decir, el universo de lo misterioso y lo sagrado" (Moulán, 2002, p. 42).

En atención al rito funerario, el antropólogo Arnold van Gennep menciona que se trata de un ritual de paso. A través de este se busca mediar la transición del fallecido y su familia a partir de tres momentos: la separación, que da cuenta del deceso; la transición o margen, que responde a la preparación del cadáver; y la agregación, que corresponde al entierro (Van Gennep, 2008, p. 25). A la luz de estos principios, la muerte ha sido entendida como un acontecimiento que, mediante el ritual funerario, materializa simbólicamente y colectivamente la transición entre la vida y la muerte.

Las primeras prácticas funerarias se sitúan en la prehistoria a partir del entierro deliberado de los cuerpos en lugares específicos, condición que pone de

manifiesto el hecho de que “el hombre es el animal que entierra a sus muertos” (Thomas, 2024, p. 11). La acción de enterrar a los difuntos responde al surgimiento del sedentarismo como forma social y al horror que implica presenciar el proceso natural de corrupción del cuerpo. Estos primeros rituales son considerados una forma de culturización de la muerte, la cual se materializa a través de la definición de un espacio funerario, del tratamiento del cadáver y de las acciones de ofrendas (Andrés, 2003, p. 19). En estos primeros comportamientos funerarios prevalece la inhumación por sobre la incineración; pese a que esta última ya existía, no era asequible a todos. La incineración manifestaba la necesidad de un sistema de ideas complejo, de una intencionalidad y de requerimientos técnicos más elaborados (Andrés, 2003, p. 22).

En la cultura megalítica se logra establecer una separación clara entre el espacio de los vivos y el de los muertos a través de la construcción de dólmenes (en bretón “mesa de piedra”), un tipo de sepulcro “colectivo donde los cuerpos son depositados sin ser cubiertos de tierra, tratándose de enterramientos múltiples o colectivos en los que se van arrinconando los individuos a medida que se introducen nuevos cadáveres” (Llorens, 2006, p. 20).

El ritual funerario, en el antiguo Egipto, era considerado un acontecimiento de carácter religioso y social, cuyo fin era “asegurar el bienestar del difunto, de su Ka (fuerza vital) y de su destinada existencia como espíritu” (Morales, 2002, pp. 124-125). La momificación del cuerpo del faraón y de personalidades influyentes tenía como misión conservar el cuerpo y evitar su descomposición:

El cuerpo se preservaba de diferentes maneras: en general, tras la extracción de los órganos internos, se procedía al vendado con vendas de lino e impregnado con diversas sustancias que conducían a la absorción del agua contenida en los tejidos humanos (Labajo et al., 2013, p. 117).

Mediante este proceso se garantizaba que el difunto transitara de buena forma al Más Allá (Morales, 2002, p. 126). Tras la momificación, el cortejo fúnebre emprende su travesía por el río Nilo, para concluir en la puerta de la tumba real. En ese lugar se dejará el sarcófago con la momia y su ajuar, lo que da paso al ritual de “Apertura de la boca y los ojos”¹ con el fin de dotar al fallecido de sus cuatro sentidos en su viaje al

1 Este ritual en un primer momento tuvo un carácter simbólico sobre una estatua que representaba al difunto. Posteriormente, pasó a realizarse directamente sobre el cadáver, previo a su embalsamamiento.

inframundo. Esta ceremonia queda claramente graficada en el *Libro de los Muertos* de Hunefer, texto funerario que narra los protocolos de preparación de los difuntos en su viaje a través del inframundo (*La Duat*) y el paraíso (*Aaru*). En uno de los fragmentos de este papiro, observamos a la momia del escriba real Hunefer soportada por el dios Anubis, guardián de la necrópolis y patrón de los momificadores. Frente al sarcófago, la esposa y la hija del fallecido se lamentan ante su partida. Tras ellas, tres sacerdotes transportan en sus manos diversos utensilios con los cuales llevarán a cabo el ritual de apertura de boca y ojos de Hunefer, marcando el inicio del viaje al Más Allá.

En la antigua Roma, las exequias se organizaban de acuerdo con el estatus del difunto. Para los patricios, estas ceremonias reflejaban la pompa y solemnidad de un rito en el que músicos, actores y plañideras acompañaban el cuerpo hacia su incineración. En contraste, el cortejo fúnebre de los plebeyos era más austero y finalizaba con la inhumación del cadáver. En el caso de los esclavos, no había ceremonia alguna: sus cuerpos eran simplemente arrojados a una fosa común. Como parte del ritual funerario, fue costumbre en Roma redactar un testamento en el que se dejaban especificados todos los aspectos implicados en el *funus* (funeral):

Cómo ser amortajados [...], qué tratamiento final darles a nuestros despojos [...] cuántas misas u obras pías deben llevarse a cabo en nuestra memoria y mayor gloria, qué tipo de tumba queremos [...], con qué iconografía funeraria acompañarla, qué identidad o identidades sociales elegimos para ser destacadas en nuestro epitafio [...], o quién ha de encargarse del cuidado y conservación del sepulcro, por los siglos de los siglos (Vaquerizo, 2008, p.130).

En atención a los principios que rigen el testamento, queda en evidencia la pragmática de los romanos frente a este ritual que enaltecen gracias al *onus publicum* y la *laudatio funebris* (Vaquerizo, 2008, p. 130). A través de estas dos instancias públicas, se honra la memoria de los ciudadanos nobles del imperio. En este sentido, el ofrecer un ritual y una tumba acorde otorgaba dignidad al fallecido y evitaba que el alma fuera condenada a vagar sin descanso: “Los romanos pensaron de forma mayoritaria que sus muertos seguían viviendo en la tumba, donde el alma, en forma de sombra, se mantenía en relación directa con el cuerpo, habitando para siempre su eterna morada” (Vaquerizo, 2008, p. 131).

A diferencia de los romanos, los cristianos separan el mundo de los vivos del de los muertos, a partir de la promesa de la resurrección. Bajo esta lógica, el rito funerario se entiende como una instancia de acompañamiento del fallecido en su tránsito

del mundo terrenal al mundo celestial. Esta ceremonia se organiza a partir de tres momentos que rememoran el Misterio Pascual: velatorio en casa, liturgia exequial en la iglesia y sepelio en el cementerio. De igual forma, este ritual era concebido como un “plan de salvación” que resguarda el tránsito de la vida a la muerte: “Las ceremonias del funeral podían reconciliar al hombre con los dioses que velaban el sueño de los muertos y, más aún, paliaban también la angustia sobre el destino del difunto entre quienes le sobrevivían” (Abascal, 1991, p. 208). Ante este fenómeno, surge el interés de los primeros cristianos de ser enterrados junto a santos y mártires (Vaquerizo, 2008, p. 131), con lo cual aseguraban la efectividad de su plan de salvación.

Durante la alta Edad Media, el ritual funerario adopta las costumbres paganas, las que fusiona con los principios de la iglesia cristiana. Las pestes y las guerras marcan un periodo en el que la muerte se hace más presente señalando el destino de hombres y mujeres. Ante este nuevo escenario, los rituales fúnebres se protocolizan bajo los preceptos del cristianismo. Tras el deceso, se inician las exequias, acto ritual mediante el cual familiares y amigos acompañan y dan sepultura al cuerpo del fallecido. Esta acción se organiza a partir de cuatro momentos: el duelo, la absolución, la comitiva fúnebre y la inhumación. En atención a la etapa del duelo, Philippe Ariès señala:

Las manifestaciones más violentas de dolor —el mismo vocablo que «duelo»— afloran justo después de la muerte. Los asistentes se rasgaban las vestiduras, se mesaban la barba y los cabellos, se despellejaban las mejillas, besaban apasionadamente el cadáver, caían desmayados y, en el intervalo de esas manifestaciones, pronunciaban el elogio del difunto, uno de los orígenes de la oración fúnebre (Ariès, 2000, p. 107).

A la exteriorización del dolor le sucede la absolución, momento en que a través de cantos y oraciones se busca eximir de pecado al fallecido, permitiéndole acceder a la gloria divina. Acto seguido acontece el cortejo fúnebre (sepelio), el cual contempla la envoltura del cuerpo en un sudario, su colocación en el ataúd y posterior acompañamiento hasta el lugar de su entierro. Un claro reflejo de las características del ritual funerario medieval es el bajorrelieve de la lápida sepulcral de Margarida Cadell, obra en que se representa el entierro de una noble catalana del siglo XII. En la pieza observamos a la difunta yacente en su sarcófago y vestida con los hábitos de la orden franciscana. Tras la mujer, se ubica el oficiante, acompañado de frailes de la orden, y un acólito, quienes portan el crucifijo, los cirios y el incensario (Bolaños, 2014, pp. 182-183), en clara alusión al acto final de bendición del cuerpo.

A fines de la Edad Media, la concepción de la muerte sufre un cambio: se transita de una conciencia colectiva que la admite como un hecho inevitable, a una conciencia individual que asume la muerte como un hecho aterrador que pone en valor el juicio particular (Morel, 1990, p. 720). Frente a esta premisa, la muerte se transforma en un ente real que personifica las calamidades del hombre: la peste, la guerra y el hambre. En este contexto se hace conocida La danza de la muerte, obra compuesta por versos que apela a lo fugaz de la existencia y al irrecusable acontecer del fin de la vida. A través de ilustraciones sobre el relato, podemos ver a la muerte, personificada en un esqueleto, invitando a nobles, clérigos y plebeyos a bailar alrededor de una sepultura. Mediante la sátira y la crítica social, el relato manifiesta el hecho de que tanto poderosos como humildes sucumbirán indistintamente frente a la muerte.

A inicios de la Edad Moderna, se hizo conocida la obra *Ars Moriendi* ('El arte de morir') nombre dado a un conjunto de textos anónimos surgidos de un manuscrito alemán del siglo XIV, recopilado en latín y traducido a diversas lenguas en Europa. La obra tenía como objetivo enseñar a religiosos y laicos los protocolos cristianos que orientaban una buena muerte (Morel, 1990, p. 722). Durante esta época la aprensión hacia la muerte se traduce en un miedo a no haber llevado una buena vida y, por lo tanto, ser enjuiciado y condenado al infierno. En voz de Philippe Ariès, el juicio final acontece a los pies de la cama del moribundo y añade:

El cielo y el infierno han descendido a su habitación: por un lado, Cristo, la Virgen y todos los santos; por otro, los demonios, que sostienen a veces el libro de cuentas en que se están registradas las buenas y malas acciones (Ariès, 2000, p. 109).

Ante esta situación, surge la necesidad de tener un plan de salvación que vele por las almas aterrorizadas. Es así como vuelve a tomar importancia el testamento como un contrato suscrito entre el testador y la Iglesia. Según Ariès, "El objetivo del testamento era el de obligar al hombre a pensar en la muerte cuando aún estaba a tiempo de hacerlo" (2000, p. 179). Mediante este documento se busca no solo asegurar el bienestar de los herederos, sino también la satisfacción del propio testador, quien, a través de la realización de obras pías y caritativas, asegura su plan de salvación. Donativos a iglesias y hospitales, junto con la ejecución de misas para el descanso del alma, son algunas de las formas en que el evergetismo del periodo se manifiesta. Un caso particular de este tipo de altruismo fue Gonzalo Ruiz de Toledo, noble español conocido por sus obras pías y donativos, acciones que le valieron el respeto y la fama de hombre piadoso. Su muerte fue representada por El Greco en su famosa pintura *El entierro*

del señor de Orgaz (1586-1588). Este hecho, ocurrido dos siglos antes, fue actualizado por el artista, quien puso de manifiesto la solemnidad y el carácter clerical del ritual funerario en el Antiguo Régimen. En un primer plano, vemos a San Esteban y San Agustín de Hipona que toman el cuerpo de Ruiz de Toledo para darle digna sepultura. En un segundo plano observamos a religiosos y hombres nobles que forman parte de la fatídica escena. En la zona superior, el artista nos propone una imagen celestial en la que destacan la Virgen y Juan Bautista, quienes, junto a Cristo resucitado, acogen el alma en ascenso de este noble católico. La solemnidad clerical y el ascenso simbólico del alma dejan paso a la cruda realidad de un ritual colectivo, donde el cuerpo vuelve a la tierra como parte de un ciclo vital.

A mediados del siglo XVIII, Francia decretó el traslado de los cementerios fuera de los núcleos urbanos, decisión que se fundamentó en los problemas sanitarios que enfrentaban los entierros en las iglesias. Ese fue el caso del pueblo de Ornans, región de Borgoña, que a mediados del siglo XIX asumió la disposición y reubicó su cementerio en las afueras del poblado. Las consecuencias de este hecho quedan magistralmente registradas por el pintor Gustave Courbet en su obra *Entierro de Ornans* (1849-1850). En ella observamos una inhumación que no acontece en los alrededores de una iglesia, sino en una explanada, en medio del paisaje. La escena muestra la cruda realidad de la muerte y la desolación que inunda los rostros de los dolientes. La fosa funeraria, situada en el centro del cuadro, asume un protagonismo que contrasta con la imagen del sepulturero arrodillado en espera del ataúd que portaban los cuatro hombres de la izquierda. El clero se hace presente, al igual que los deudos, humanizando la escena, la muerte se vive como un hecho cotidiano, donde el dolor se comparte en comunidad.

A fines del siglo XIX y principios del XX, comienza a tomar importancia la fotografía de funerales, género que busca dejar registro del sepelio como acontecimiento final. A través de estas fotografías se muestra la llegada del féretro al cementerio, el cortejo fúnebre y el entierro. Las imágenes eran presentadas en álbumes que permiten la comprensión de esta narración gráfica hecha para quienes se quedan: la descendencia y el propio entorno social del difunto (Salinero et al., 2024). El fotógrafo asume el papel de cronista de la muerte y registra de forma cronológica y subjetiva los hechos que acontecen frente a sus ojos. A partir de fotografías en blanco y negro, nos hace partícipes de una mirada que se construye desde la resignación frente a la pérdida. Son fotografías que perpetúan un hecho significativo, cuya dimensión simbólica nos recuerda nuestra frágil y efímera existencia.

Como parte de esta revisión, debemos mencionar la aparición del cine y cómo transformó la forma de percibir y vivenciar los rituales funerarios. A través del lenguaje cinematográfico, las imágenes fijas crean la sensación de movimiento, incorporando la dimensión temporal a la narración. Los primeros registros del cine silente captaron acontecimientos sociales e históricos, entre los cuales se encontraban los sepelios de personajes ilustres. Ese es el caso de los funerales del presidente Pedro Montt, hecho ocurrido en 1910 y filmado por Julio Cheveney. Este registro es una pieza clave del cine silente chileno y en ella se muestra la llegada de los restos del presidente al puerto de Valparaíso, procedentes de Alemania; el traslado del féretro en tren a Santiago; el cortejo fúnebre en carruaje por las calles de la capital hacia la Catedral y, posteriormente, al Cementerio General.

Finalmente, el registro silente pasó de la gran pantalla a la televisión a mediados del siglo XX, llevando a los hogares el acontecimiento de la muerte. Ese fue el caso de los multitudinarios sepelios de Eva Perón (1952), del Papa Pío XII (1958) y de John F. Kennedy (1963). Estos magnos eventos fúnebres vuelven a cargar de solemnidad y monumentalidad el deceso. A través de estas secuencias de imágenes en movimiento, nos enfrentamos al ritual funerario desde el dolor colectivo y su difusión a través de los medios de comunicación de masas.

REFERENCIAS

- Abascal, J. (1991). La muerte en Roma: fuentes, legislación y evidencia arqueológica. En D. Vaquerizo (Coord.), *Arqueología de la muerte: metodología y perspectivas actuales* (pp. 205-245). Diputación de Córdoba, Área de Cultura. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-muerte-en-roma-fuentes-legislacion-y-evidencia-arqueologica-0/>
- Agustín de Hipona. (1958). *Obras de San Agustín*. Editorial Católica. (Obra original publicada en 426 d.C.).
- Andrés, M. (2003). El concepto de la muerte y el ritual funerario en la Prehistoria. *Cuadernos de Arqueología de la Universidad De Navarra*, (11), 13-36. <https://doi.org/10.15581/012.11.27764>
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en accidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Acantilado.

- Bolaños, A. (2014). Un *carmen epigraphicum* en la exposición permanente del Museu Nacional d'Art de Catalunya. En N. Olaya (Edit.), *II Jornadas Predoctorales en Estudios de la Antigüedad y de la Edad Media* (pp.181-187). Universitat Autònoma de Barcelona. <https://core.ac.uk/reader/51405706>
- Labajo, E., Perea, B., Dorado, E., Sánchez, J. y Santiago, A. (2014). El rito de la «Apertura de la Boca» en el Antiguo Egipto: estudio bucodental de una cabeza egipcia momificada. *Revista Española de Medicina Legal*, 40(3), 116-119. <https://doi.org/10.1016/j.reml.2013.10.004>
- Llorens, M. (2006). Las sepulturas y el ritual funerario en la prehistoria reciente del sudeste español (métodos para su clasificación, estudio y proyección). *Arqueología y Territorio*, (3), 17-38. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3765264>
- Morales, A. (2002). El ritual funerario en Reino Antiguo: los oficiantes. *Aula Orientalis. Revista de estudios del Próximo Oriente Antiguo*, 20(1-2), 123-146. <https://www.ub.edu/ipoa/wp-content/uploads/2021/09/2002AuOrMorales.pdf>
- Morel, A. (1990). Tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica. En M. García (Coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Vol 2, (pp. 719-734). Universidad de Salamanca. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_025.pdf
- Moulian, R. (2002). *Magia, retórica y cognición: un estudio de casos de textos mágicos y comunicación ritual*. LOM.
- Salinero, M., Ostornol, C., Novoa, J. (2024). *Álbum funeral: narración gráfica del rito mortuario en Chile*. Fundación Muerte. <https://www.fundacionmuerte.cl/post/album-de-funeral-narración-gráfica-del-rito-mortuario-en-chile>
- Thomas, L. (2024). *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial.
- Vaquerizo, D. (2008). *Funus florentinorum*. Muerte y ritos funerarios en la "Iliberrí romana". En M. Orfila (ed.), *Granada en época romana. Florentia Iliberritana*, (pp.129-142). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

POLVO Y SOMBRA: LA ALEGORÍA DE LA MUERTE

CARLA MIRANDA VASCONCELLO

*Así pues, la muerte no es real ni para los vivos
ni para los muertos, ya que está lejos de los primeros y,
cuando se acerca a los segundos, estos han desaparecido ya.*
(Epicuro, siglo IV a.C./2012, pp. 59-60)

Pulvis et umbra sumus, 'polvo y sombra somos', es un reencuentro desde el arte contemporáneo con el tópico del *vanitas vanitatis*, cuyo recorrido artístico ha sido una de las reflexiones y uno de los imaginarios más constantes y presentes en la historia de la cultura occidental: la finitud de la vida. La puesta en escena de la fotografía funeraria que el artista Rodrigo Bruna proyectó sobre la fachada del Cementerio General de Santiago¹ contó con la performance² de más de quince personas, las que cargaron un dispositivo sonoro con distintas pistas de audio en *loop* con el *sampleo* de secuencias de sonidos grabados preexistentes, tales como campanas, voces y coros. Todo ello creó una experiencia auditiva musical en tránsito, por más de quince minutos, entre la fachada y el monumento a las víctimas de la Iglesia la Compañía, la que finalizó con la entrada de los y las *performers* al interior del cementerio.

1 Hasta las primeras dos décadas del 1800, quienes profesaban la religión católica eran enterrados en los templos –en el mejor de los casos– o, simplemente, en sepulturas clandestinas frecuentemente asoladas por perros y roedores, cuando la condición social del difunto era muy modesta. Uno de dichos camposantos espontáneos se ubicaba en la calle Santa Rosa, llamada entonces Calle de Las Matadas. Otro se encontraba junto al convento de San Francisco en la Alameda y, un tercero, conocido como La Caridad, a la entrada de 21 de Mayo, donde se enterraba a los ahorcados de la Plaza de Armas. Un aciago destino aguardaba también a aquellos que no adscribían a la religión católica, quienes eran arrojados a las rocas de la ladera oriente del cerro Santa Lucía (Waissbluth, 2014, p. 22).

2 "El concepto de performance acá utilizado se define como una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico" (Taylor, 2012, pág. 31), en el cual el artista ha unido el concepto instalativo. Ver obra *Pulvis et Umbra: Sepelio* (2023).

Esta puesta en escena, presentada en el frontis del Cementerio General el 13 octubre de 2023, reunió tanto a espectadores especializados como a curiosos que, al detenerse, participaron en el acto público del rito del sepelio. Inquietos y expectantes, los asistentes se vieron inmersos en una manifestación visual y sonora que, a través de la fotografía funeraria del álbum privado del artista, revivió el recuerdo de pasadas muertes. En este sentido, el álbum privado de Bruna activa en los espectadores “la memoria involuntaria (que surge de manera azarosa a partir de las emociones y sensaciones que desprenden determinados estímulos y que van más allá del intelecto y la razón)” (Arrebola-Parra, 2020, p. 17).

Involucrarse con la propuesta del artista Rodrigo Bruna implica tener como ejes de referencia la literatura y la historia del arte occidental, y conocer los tópicos que han motivado las reflexiones existenciales del ser humano. Desde el arte contemporáneo, esta problemática ha sido tratada por Bill Viola, quien, a través del video arte, ha trasladado la videoinstalación al interior de espacios arquitectónicos, resignificando temas de origen religioso, y con ello ha generado un cruce entre lo barroco y lo contemporáneo. En su obra *Mary*, realizada para la Catedral de San Pablo en Londres en 2016, el artista desplaza la escultura y la pintura religiosa, a través de un video ralentizado de la cita de la *Mater Dolorosa*, quien sostiene en sus brazos el cuerpo muerto de su hijo.

En *Pulvis et Umbra: Sepelio*, la cualidad del video proyectado se transfiere desde la fotografía del funeral de Albino Bruna, ocurrido en el mismo cementerio en diciembre de 1958. La imagen transita desde el álbum y cambia de escala para convertirse en el telón de fondo que irrumpió la fachada del Cementerio General. Este símbolo gráfico trajo la muerte y sus muertos al espacio público: *memento mori*. La misma imagen salió de la necrópolis acompañada de voces y campanas para recordarnos que la existencia, en un parpadeo, termina ingresando a la muerte, del mismo modo que los muertos entran a su morada final.

Pulvis et Umbra es una cita textual que realiza Bruna de un verso de la *Oda VII, Libro IV*, conocida también como *Diffugere nives*, ‘huyeron las nieves’, escrita en lengua latina por el poeta Horacio (13 a.C./2007)³. En este poema aparece por primera vez

3 Quinto Horacio Flaco (65 a.C - 8 a.C), conocido como Horacio, fue portavoz de Octavio, el primer emperador de Roma, quien vivió en carne propia el surgimiento del Imperio Romano y, con él, la fundación del paradigma de Occidente. Este es un dato biográfico relevante, ya que en sus diversos escritos planteó tópicos que hasta hoy siguen vigentes.

en la cultura occidental el tópico literario *pulvis et umbra sumus*: “Pero rápido reparan las lunas sus mermas en el cielo; nosotros, en cambio, una vez que hemos caído donde el padre Eneas, donde el rico Tulo y Anco, polvo y sombra somos” (Horacio, 13 a.C./2007, p. 197). Mediante expresión e imagen, nos interpela sobre cómo la circularidad y la continuidad de los ciclos naturales de las estaciones se oponen a la linealidad de la vida humana (presente), demarcada inexorablemente por la muerte (Laguna, 2000).

El trabajo que inicia este cuerpo de obras, denominado *Pulvis et Umbra*, presentado en la Sala Puntángeles, en Valparaíso, el año 2013, consistió en una instalación que ocupó dos vanos encontrados, los que fueron previamente pintados de negro. Sobre el suelo se ubicó una imagen en alto contraste del terremoto de Valparaíso (1906)⁴, realizada mediante un estencil y tierra de color negro. La pieza formó un paño negro que iba del muro al suelo, cruzando la sala, como una sombra que limitaba el espacio y el tiempo, un negativo fotográfico momentáneo, cuya imagen enunció la catástrofe mortal, detrás de las ruinas.

Pulvis et Umbra se constituye de imágenes de paisajes siniestrados y del álbum funerario de Albino Bruna, fotografías análogas del siglo XX que traen al presente como un espectro que manipula, experimenta y mira desde el archivo, con el fin de reconstituirlo y resignificarlo como documento de muerte. En este sentido, la fotografía es el tema y el soporte que es reproducido en distintas escalas con la técnica del estencil y el polvo como recurso. El rito de documentar la muerte paradójicamente se transforma para grabar las imágenes, las que son ejecutadas in situ en los espacios de exhibición y tras su finalización son, en palabras de Bruna, barridas, borradas del espacio que las acogió. La efímera reproducción de la imagen fotográfica reafirma el signo lingüístico que la constituye: polvo/*pulvis*. De ese modo, se relaciona la epistemología occidental con la religión católica post concilio de Trento, cuyo imaginario vuelve a tener mayor injerencia y encarna la sentencia del Génesis: “al polvo volverás”, en donde Dios declara la muerte a todos los hijos de Adán.

En *Pulvis et Umbra III* (2015), expuesta en la galería UCT (Universidad Católica de Temuco), el artista se apropia y manipula la pieza documental hecha en torno al

4 El terremoto de Valparaíso del 16 de agosto de 1906 fue el primer gran desastre que contó con documentos diversos como artículos de prensa, revistas, libros, fotografías, álbumes y tarjetas postales, que miraban, contaban y mostraban historias, percepciones, relatos y emociones sobre el terremoto, los incendios que le siguieron, la ciudad y los edificios en ruinas, la gestión del desastre, los heridos, damnificados y muertos (Cifuentes, Arango y Superby, 2023).

funeral del Papa Pío XII, ocurrida el 9 de octubre de 1958, un sepelio que desplegó toda la pompa y el lujo de la iglesia. Por otro lado, Bruna entrará en diálogo también con el álbum funerario de su abuelo, Albino Bruna, quien fallece el mismo año que Pío XII. A partir de tierra de color negro y estérciles, el artista reconstruye una de las fotografías del álbum y la despliega como una gran alfombra en el suelo. En la sala, la acompañan un conjunto de diarios apilados con los obituarios locales de la ciudad, un par de zapatos viejos y un texto realizado con igual técnica, instalado en el suelo y donde se lee: “Crying, Waiting, Hoping”. Este estribillo da título a una canción de Buddy Holly, que fue grabada por primera vez el 14 de diciembre de 1958, año en que fallecen Albino Bruna y el Papa Pío XII.

“Lora, espera, esperando” es el estribillo de Holly que acompaña a la obra, cuyo juego de palabras representa y señala la ausencia, “lo que supone una neta distinción entre lo que representa y es representado; por el otro lado, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona” (Chartier, 2005, p. 57). Se reafirma de este modo el discurso de la imagen y se convoca una lectura donde cada uno de los elementos que componen la obra, a modo de vanitas moderno, nos recuerda la muerte (*memento mori*) y, con ello, la fugacidad de la vida, que queda plasmada, tal bodegón, en los zapatos usados sobre la ruma de periódicos, en cuyas páginas se publicó el obituario, que repite a diario, como un reloj de arena, las fechas de fallecimiento de los difuntos y los horarios de sepelio.

En este punto es interesante mencionar la obra *In Ictu Oculi* (1672) del pintor español Juan de Valdés Leal. En su obra, la muerte, soberana del mundo, se alza triunfante sobre la vida material, representada por un ataúd vacío, el sudario y la guadaña. Su mirada fija y el texto superior, “In Ictu Oculi”, subrayan la fugacidad e imprevisibilidad de la muerte, que en un instante —en un abrir y cerrar de ojos— acaba con las vanidades terrenales. Estos objetos, como la tiara papal y la corona real, simbolizan la transitoriedad del poder y la riqueza humanas.

Para los jesuitas y sus seguidores, la imagen de la muerte funcionó como el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo: un recordatorio constante de la fugacidad de lo terrenal y la necesidad de cultivar la vida espiritual. En contraste, para Bruna, la vanitas se resignifica en clave contemporánea como una crítica a la superficialidad de la sociedad moderna. Esta transformación encuentra resonancia en las reflexiones de Byung-Chul Han, quien advierte que la hiperactividad profana y la autoexplotación han provocado la desaparición de los rituales. En atención a la era digital, señala, “elimina también los cuerpos que se nos contraponen, privando a las cosas de su pesadez

material, su masa, su peso específico, su vida propia y su tiempo propio, y dejándolas disponibles en todo momento” (Han, 2018, p. 78). Así, la noción de vanitas adquiere nuevas dimensiones críticas frente a un presente marcado por la disolución de los límites corporales y simbólicos.

En ausencia total del cuerpo y su concepción de finitud, *Pulvis et Umbra* nos trae de vuelta la alegoría de la muerte, a través de una relectura del método óptico-intuitivo fundado por San Ignacio de Loyola (1491-1556), quien recomendaba a los sacerdotes promover el apoyo gráfico para la oración personal estipulada en los *Ejercicios Espirituales*. Esta sugerencia se fundamentaba en que la imagen, fuera estampa o pintura, permitía sensibilizar eficazmente a los fieles en torno a la vida y la muerte de Jesucristo. En otro contexto, el artista visual Rodrigo Bruna reafirma y consolida este método a través del ejercicio visual-retórico-performativo, en el que la fotografía, el video y la imagen proyectada son un símil de la estampa, cuya visualidad sirve de andamiaje pedagógico del concepto *pulvis et umbra*. La obra instalativa se ha presentado con distintas variantes, las que conforman una oración; es decir, una unidad de sentido cuya acción performativa, indistintamente, se convierte, junto con los demás elementos que la componen, en un rito laico sobre la muerte.

En 1563, el Concilio de Trento decretó el uso de las imágenes como instrumento de adoctrinamiento, cuyo programa iconográfico prestigiaba dogmas religiosos, sistemas políticos, instituciones sociales e incluso planteamientos científicos y filosóficos (Sebastián, 1989). Es así como el paradigma mimético *Ut pictura poesis* del arte clásico renacentista se transformó en el arte de persuadir con la razón y la emoción: *Ut rethorica pictura*, con el cual la Iglesia Católica actuó ante la Reforma protestante:

Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes se instruye y confirma al pueblo en los artículos de fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no solo porque recuerdan a los fieles los beneficios y los dones que Jesucristo les ha concedido, sino porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos de sus vidas saludables, a fin de que den gracias por ellos, conformen su vida y sus costumbres a imitación de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad (Sebastián, 1989, p. 63).

En la historia del arte, la preocupación de los artistas por la finitud de la vida comenzó a desafiar los principios del arte clásico renacentista y sirvió como preludeo al Barroco.

Este cambio se manifestó en el Manierismo, un estilo que Arnold Hauser (1998) denomina "privado", el cual rompió con la armonía intelectual del canon mediante un enfoque más subjetivo; en este estilo, la introspección y la exploración de lo espiritual y lo religioso se convirtieron en reflejos característicos de su época.

El período Barroco, que abarcó desde el siglo XVII hasta parte del XVIII en Europa occidental, se manifestó con enfoques diversos dependiendo de la región. En Italia, España y Francia predominaban los temas religiosos, que ilustraban aspectos terrenales de la vida de Jesús, los Santos y la Virgen. Un ejemplo destacado es la obra *La incredulidad de Tomás* (1601) de Caravaggio, donde el realismo intenso de los personajes refleja la mortalidad humana.

Por otro lado, en los países protestantes, especialmente en Holanda, el concepto de la fragilidad humana se transmitía a través de la representación de la naturaleza y de los objetos cotidianos. Estos elementos, que componían la vanitas, se clasificaban en dos categorías: los objetos de la vida práctica y los de la vida voluptuosa. Según Sebastián (1989, p. 95), "La vita práctica incluye joyas e insignias de poder, símbolos del dominio y la riqueza humana, mientras que la vita voluptuaria abarca objetos asociados con el placer humano, como copas, instrumentos musicales y cartas".

Por esta vía, los objetos adquieren la cualidad de la insignificancia, lo pasajero y lo terrenal; para representar aquello se disponían cráneos, velas apagándose, pompas de jabón, relojes, frutas pudriéndose, flores marchitándose, bebida, instrumentos musicales, libros, armas y joyas. Desde el ámbito pictórico, la luz, la penumbra y la sombra (claro-oscuro) aparecen invadiendo la escena, como un telón de fondo que cae y con él, la vida. La *vanitas* se convierte, de este modo, en una propuesta moral que circula también en la literatura junto a ilustraciones grabadas, que permiten fijar la imagen y, con ello, el significado de la vanitas como una advertencia ante la vida profana:

Vanidad es desear larga vida, y no curar que sea buena. Vanidad es pensar solamente en esta presente vida, y no proveer a lo venidero. Vanidad es amar lo que tan presto pasa, y no apresurarse donde está el gozo perdurable. Acuérdate continuamente de la escritura que dice: no se harta el ojo de ver, ni la oreja de oír. Pues así es, estudia desviar tu corazón de lo visible, y traspásalo a lo invisible; porque lo que siguen su sensualidad, ensucian su conciencia, y pierden la gracia de Dios (Kempis, 1473/2017, p. 9).

Dicho programa iconográfico no hubiera sido posible sin la imprenta y su capacidad ilimitada de reproducción mecánica, en donde el libro ilustrado, con la estampa grabada

y el texto escrito, masificó los conceptos teológicos de la Iglesia católica. Con ello, reforzó la iconografía de la vida de Jesús, los apóstoles, la Virgen, las órdenes religiosas y sus santos, de modo que se convirtió en una fuente visual que emigra del libro al lienzo, con características propias.

Hay, en esta transferencia del grabado del libro al lienzo, el mismo recorrido que se traslapa en las distintas obras que conforman *Pulvis et Umbra*: la fotografía sale del soporte del papel para ser grabada por medio del polvo o para ser proyectada y ser superpuesta sobre la arquitectura. En cualquiera de sus soportes, la imagen es efímera, lo que refuerza la operación visual de un *vanitas* moderno del que queda solamente la huella del registro digital.

REFERENCIAS

- Arrebola-Parras, S. (2020). Género y memoria: El álbum familiar como huella autobiográfica. *Arte y Políticas de Identidad*, 23(23), 12–35. <https://doi.org/10.6018/reapi.460951>
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación, estudios sobre la historia cultural*. Gedisa.
- Cifuentes, M., Arango, D. y Superby, N. (2023). Visualizar la catástrofe. Fotografías y objetos visuales sobre el terremoto de 1906 en Valparaíso. *Historia Regional*, 50, 1-26.
- Epicuro (2012). *Obras Completas*. Madrid: Cátedra. (Obra original siglo IV a.C.).
- Han, B. (2018). *La expulsión de lo distinto, percepción y comunicación en la sociedad actual*. Herder.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Debate.
- Horacio. (2007). *Epodos, Odas y Carmen Secular*. Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original 13 a.C.).
- Kempis, T. (2017). *De la imitación de Cristo (y menosprecio del mundo)*. Cuadernos del Laberinto. (Obra original publicada en 1473).
- Laguna, G. (2000). “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”: historia de un tópico literario(1). *Anuario de Estudios Filológicos*, 23, 243-254.
- Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y Barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.
- Weissbluth, V. (2014). La ciudad de los muertos. *Revista PAT*, 58, 20-29.





PULVIS ET UMBRA: SEPELIO





Pulvis et Umbra: Sepelio, 2023.

Intervención site specific, video mapping,
pieza sonora y performers;
Fachada Cementerio General, Santiago, Chile.

Pulvis et Umbra: Sepelio es una intervención site specific que buscó activar la fachada principal del Cementerio General mediante un mapping sonoro. La pieza contempló la proyección de un conjunto de fotografías familiares en torno a este rito fúnebre, las cuales dialogaron con la arquitectura del edificio.

De forma paralela, quince performers se transformaron en los emisores de una pieza sonora disruptiva que se concibió para el espacio, bajo las lógicas de un réquiem en formato random.

La intervención realizada entró en diálogo con el espacio y el público asistente, mediante el transitar de fragmentos visuales y sonoros que invitaban a reflexionar sobre nuestra fragilidad y finita existencia. Del mismo modo, la obra restituyó un ritual bajo las lógicas de un presente contradictorio, que invisibiliza la muerte y sus espacios.

























Pulvis et Umbra: Sepelio, 2025.

Instalación site specific, tierra de hoja,
placas de acrílico negro,
ambientación sonora y video mapping,
dimensiones variables;
Hall Cementerio General, Santiago, Chile.

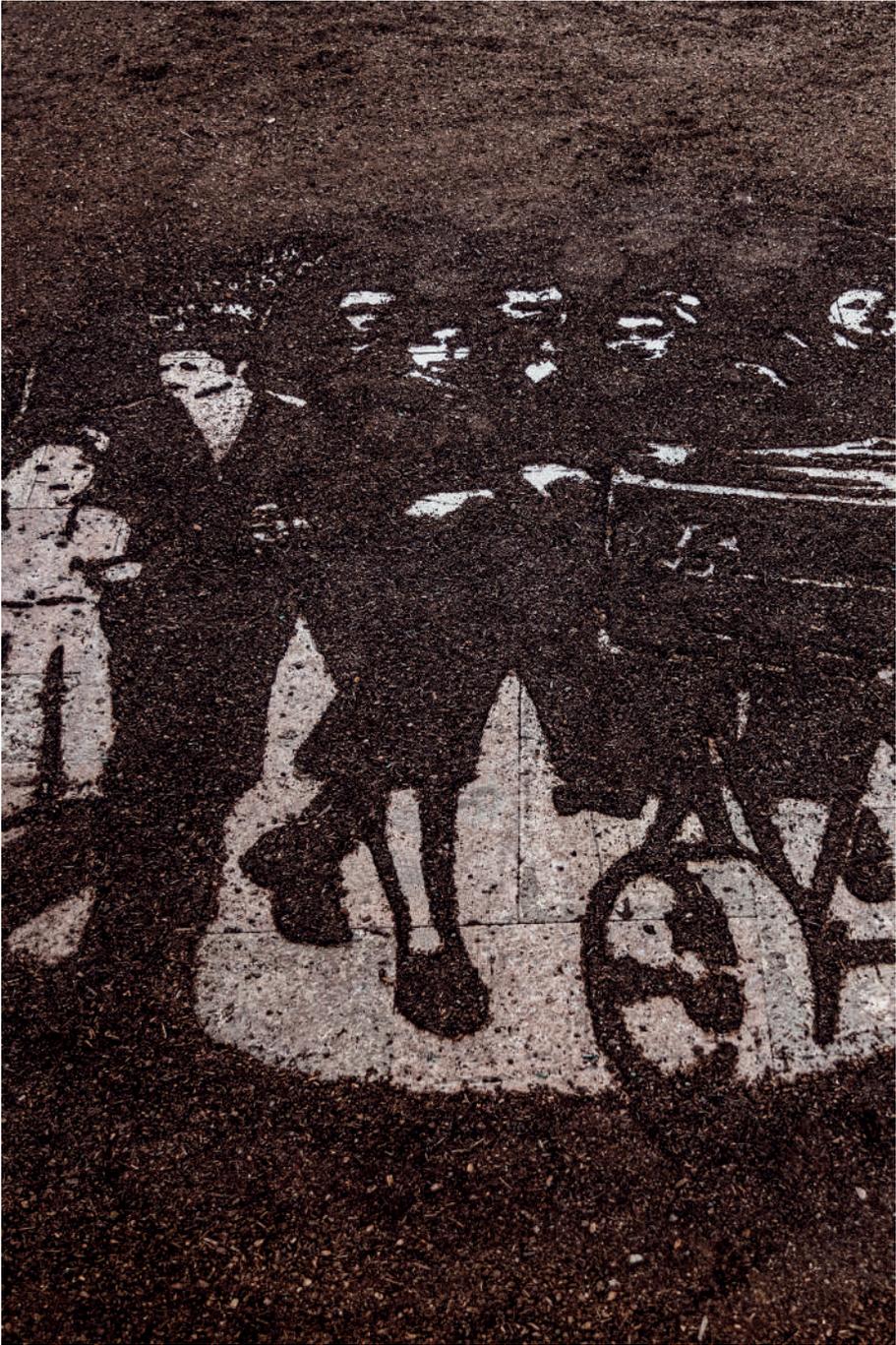
La segunda parte de este proyecto buscó activar, mediante una instalación site specific, el hall de ingreso del Cementerio General. La primera parte del trabajo consistió en una pieza sonora producida a partir de las entrevistas realizadas a cuatro sepultureros del cementerio. La obra se emplazó en la rotonda del vestíbulo, con el objetivo de crear una ambientación cuadrafónica inmersiva.

Paralelamente, se exhibió una pieza en el piso del hall, realizada a partir de cuatro fotografías del álbum funerario de Albino Bruna. Las imágenes asumieron un formato circular y fueron ejecutadas mediante estenciles de madera y tierra de hoja.

Asimismo, se instalaron tres textos ploteados sobre placas de acrílico negro que fueron dispuestos sobre tres nichos existentes en los muros del vestíbulo. Sobre estas piezas se leían las citas de Epicuro, Agustín de Hipona y Louis-Vincent Thomas.

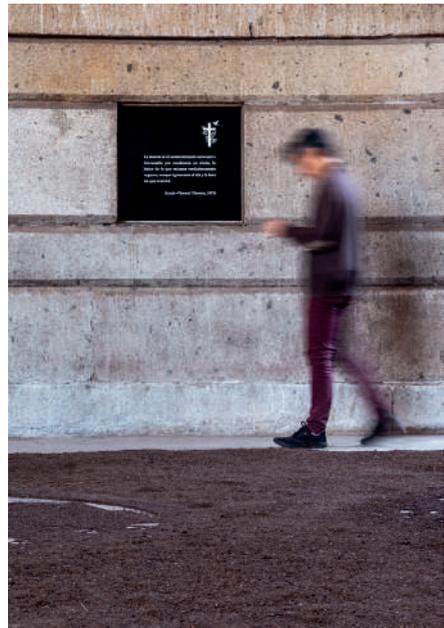
Finalmente, se presentó un video mapping diseñado para la cúpula del vestíbulo y organizado sobre la base de las fotografías presentes en el álbum y los textos ya mencionados. La pieza se entiende como un epitafio visual que honra la memoria de los miles de cuerpos que han cruzado el umbral de este espacio en búsqueda del descanso eterno.

















vivimos no existe, y cuando está prese

· ANCHA ES LA PUERTA
· Y, ANTE EL MISTERIO DE
· COMO GUARDAN EL SU
· LA FE, LA CARIDAD

ante, nosotros no existimos. (Epicuro, s. I)

PASAJERO ¡AVANZA!
LA TUMBA ADVIERTE
FIN DE LA MUERTE
Y LA ESPERANZA





82

EGRETE MOR

1923

EGRETE MOR

1923

1923



Pulvis et Umbra: Sepelio, 2024 - 2025.

Entrevistas, video color y sonido.

Cementerio General, Santiago, Chile.

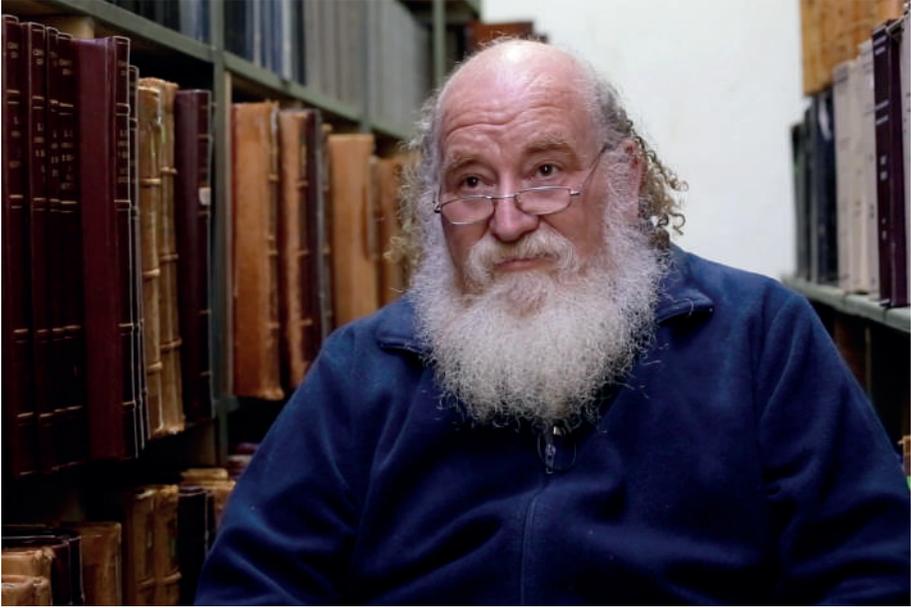
Como parte del proyecto, se realizaron ocho entrevistas que buscaron conocer en profundidad las labores realizadas por el personal de sepultación y de archivo del Cementerio General. Mediante las entrevistas se logró conocer sus historias de vida y cómo éstas se cruzan con los relatos que este espacio alberga.

Comprender los protocolos del sepelio, los procesos de exhumación, reducción y resaca, los trámites de sepultación y el trabajo de archivo, permitió recoger una visión amplia y humana de este espacio.

Las entrevistas fueron realizadas a: Elías Valdés Avendaño, Jesús Morales Castro, Víctor Fuentes Salinas, Luis García Cáceres, Leonardo Cornejo Reyes, Maritza Vergara Ríos, Hilda Muñoz Henríquez y Victoria Córdova Sepúlveda.

Finalmente, estos registros audiovisuales se transformaron en una herramienta esencial que aportó valor tanto al proceso de investigación como al desarrollo creativo de este proyecto.









DEL DAGUERROTIPO AL ÁLBUM FUNERARIO

CARLA MIRANDA VASCONCELLO

Fotografiar es apropiarse de la cosa fotografiada.
(Susan Sontag, 1980, p. 4)

Los primeros álbumes fotográficos surgieron en París en 1858, lo que marcó un hito en la preservación de recuerdos. A pesar de la era digital, las fotografías siguen archivándose en carpetas y conservan el sentido de lectura de derecha a izquierda en los visores de las pantallas. Estos primeros álbumes estaban compuestos por páginas de cartón con ventanillas caladas para insertar fotografías, unidas mediante bisagras de papel, tela o cuero. Su diseño permitía albergar imágenes en formato Carte de Visite, el cual redujo significativamente los costos de producción y democratizó el acceso al retrato, reservado exclusivamente para la aristocracia francesa hasta el siglo XIX.

Dos inventos fueron clave en esta revolución de la imagen. Primero, la técnica de fijación de imágenes mediante albúmina y sal, creada por Louis Désiré Blanquart-Évrard en 1848, que transformó la impresión fotográfica hasta 1890. Segundo, el formato pequeño llamado Carte de Visite, patentado por André Adolphe Disdéri, quien retrató a Napoleón III en dicho formato, con lo cual impulsó la popularidad del uso público de la imagen en Europa (Csillag, 2000).

Entre 1840 y 1860 la fotografía se estableció en Estados Unidos a través del daguerrotipo, que fue promocionado por la firma Alphonse Giroux y Cía. de París, dirigida por Daguerre. El fenómeno de la fotografía floreció de tal manera en Estados Unidos que durante este periodo se realizaron más de treinta millones de fotos (Freund, 1993).

En Chile, las primeras capturas daguerrotípicas se realizaron en 1843, cuando el fotógrafo francés Philogone Daviette trajo de Europa los primeros equipos de daguerrotipo al país. Al igual que en París, el formato que popularizó la fotografía fue la Carte de Visite, que permitió la instalación en Valparaíso, Santiago y Concepción de diversas casas fotográficas, entre las cuales destacaron: Helsby, fundada por William Helsby en Valparaíso, que fue una de las primeras casas fotográficas en ofrecer retratos y paisajes en daguerrotipo; Casa Garreaud, propiedad de Pedro Emilio Garreaud, donde trabajaron fotógrafos como Félix Leblanc y Jorge Valck Wiegand; Díaz y Spencer, estudio fotográfico que ganó notoriedad en la segunda mitad del siglo XIX (Rodríguez, 2001).

Los álbumes fotográficos en Chile mostraban los intereses y valores de la sociedad que se desarrollaba tras la era colonial. El avance hacia la modernidad fue documentado por la fotografía en contextos privados mediante el álbum familiar, donde se registraban la moda europea y los eventos religiosos católicos. Estos álbumes se convirtieron en símbolos del estatus social, reflejando la prosperidad del hogar y la importancia de la familia.

En el siglo XX, la fotografía se convirtió en un fenómeno social influenciado por la estructura de clases y los hábitos culturales. Bourdieu (2003) señala que la fotografía cumple funciones sociales, como preservar recuerdos, expresar identidad y demostrar prestigio social; su uso está condicionado por factores económicos y normas sociales.

En Chile, Kodak impulsó el acceso y la democratización de la fotografía en 1927, y permitió a la clase media acceder a tecnologías antes exclusivas. Las familias comenzaron a documentar sus vidas y eventos con cámaras accesibles, rollos transparentes y revelado a color. De ese modo, crearon álbumes familiares que hoy son valiosas fuentes de memoria histórica y artística.

En este contexto, el álbum funerario de Albino Bruna se convierte en un reflejo emblemático de una práctica cultural que trascendía lo doméstico para adentrarse en los rituales de despedida. Este registro, perteneciente a una familia de clase trabajadora, sugiere una integración del servicio fotográfico funerario en los paquetes ofrecidos por funerarias de la época. Las fotografías de este álbum fueron realizadas por la Casa Fotográfica Teófilo Lorca, ubicada en el Taller Portales de la calle C. General N° 82, Avenida México 391, dirección que es posible constatar al interior del mismo cementerio. Este dato no solo refuerza la centralidad de la fotografía en los

rituales funerarios, sino que también pone de manifiesto el simbolismo del espacio como un lugar donde el pasado y la memoria se entrelazan, consolidando vínculos entre lo efímero de la despedida y lo permanente del recuerdo visual.

Según Salinero et al. (2024), el período de apogeo en Chile del álbum funerario fue entre 1890 y 1960, y se trató de un fenómeno común para aquellas familias de creencia católica-cristiana, cuyo registro se enfocó casi exclusivamente en los hombres de la familia, quienes eran retratados durante todo el rito funerario, velatorio, misa de difuntos, llegada al cementerio y entierro. Por lo general, el álbum comenzaba con el recorte del obituario publicado en la prensa, que servía como narrativa introductoria para las fotografías y destacaba la relevancia social y económica del fallecido (Salinero et al., 2024).

El álbum funerario de Albino Bruna, que pertenece al artista visual Rodrigo Bruna, no solo refleja la memoria familiar, sino que también se presenta como un objeto cargado de simbolismo. Las imágenes que lo componen trascienden su función documental y se convierten en un lenguaje visual que comunica la profundidad de las emociones y la conexión con el pasado. En palabras del artista:

El álbum funerario de Albino Bruna es un objeto que me transporta a mi niñez y al interés que en mí despertaron los rituales fúnebres y los espacios que los acogían. Revisar estas imágenes se convirtió, con el tiempo, en un ejercicio de reconocimiento de los vínculos familiares que dichos registros evidencian. Albino Bruna fue mi abuelo, un hombre serio y de pocas palabras, que contrajo matrimonio con Ana Rosa Orellana, una dedicada mujer de hogar, con quien tuvo tres hijas. Mi abuelo trabajó como talabartero en la Escuela de Carabineros hasta su fallecimiento, el 6 de diciembre de 1958. A través de este álbum funerario, he podido reconstruir la imagen de aquel hombre silencioso al que nunca llegué a conocer.

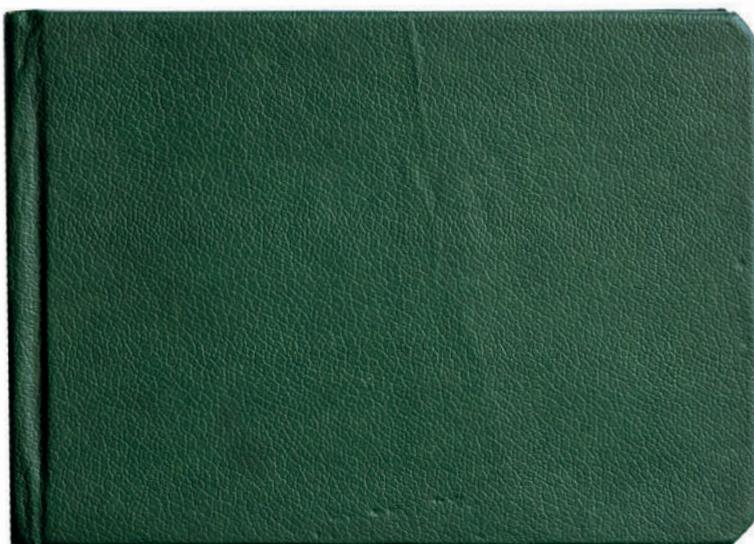
Este álbum representa un tiempo y un espacio específicos, y actúa como un vínculo tangible con una época en la que los rituales de despedida y los registros fotográficos se entrelazaban, preservando la identidad y los afectos de una familia.

REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (T. Mercado, Trad.). Gustavo Gili.
- Csillag, I. (2000). *Fotografía patrimonial: estudio y conservación*. Centro Nacional de Conservación y Restauración. https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/2021-09/conservacion_fotografia_patrimonial.pdf.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Rodríguez, H. (2001). *Historia de la fotografía en Chile durante el siglo XIX*. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8644>
- Salinero, M., Ostornol, C. y Novoa, J. (2024). *Álbum funeral: narración gráfica del rito mortuario en Chile*. Fundación Muerte. <https://www.fundacionmuerte.cl/post/álbum-de-funeral-narración-gráfica-del-rito-mortuario-en-chile>
- Sontag, S. (1980). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, Trad.). Editorial Sudamericana.

ÁLBUM FUNERARIO DE ALBINO BRUNA

El álbum fue realizado con motivo del funeral de Albino Bruna, ocurrido el 6 de diciembre de 1958. La pieza presenta una encuadernación de tapa rígida y lomo, cuyas medidas son 20 × 14,3 × 1 cm. Las tapas están forradas con cuero sintético granulado de color verde. En su interior contiene hojas de color blanco marfil, las cuales están cosidas con hilo a la estructura del álbum. Estas presentan un corte dimensionado de tipo conmemorativo/funerario, cuyas medidas son 19,5 × 14 cm. En la primera hoja del álbum, en la esquina superior derecha, se observa una inscripción realizada mediante un timbre. En ella se lee: "Foto Teofilo Lorca H.Taller Portales de C. General N.o (32) Av. México 391 Santiago". En la tercera hoja aparece la primera fotografía de una serie de diecisiete imágenes que se conservan del álbum. La serie fue realizada en blanco y negro mediante gelatina de plata e impresa en papel brillante; las medidas de las fotografías son de 15,6 × 9,5 cm. Sobre esta primera imagen se observa una inscripción hecha manualmente mediante un bolígrafo azul y en la que se lee "6 de diciembre 1958". A continuación se suceden las restantes imágenes de iguales características y que fueron fijadas con pegamento adhesivo a las páginas del álbum. Finalmente, el álbum presenta ocho páginas cortadas y sus fotografías desaparecidas; tres hojas vacías ubicadas al final cierran el álbum. El álbum perteneció a Margarita Bruna y fue heredado a Rodrigo Bruna.



Álbum Funerario de Albino Bruna, 1958.

Tapa y hojas interiores con fotografía en blanco y negro e inscripciones.
Archivo personal Rodrigo Bruna



I/XVII

Se observa la carroza fúnebre que lleva los restos mortales de Albino Bruna por avenida La Paz. Es tirada por cuatro caballos guiados por un carroceros que viste de chaqué, camisa, humita y sombrero de copa, al igual que su acompañante. En la parte posterior de la carroza se logra ver a un niño con gorra. La carroza tiene vistas laterales sin cristal, cruz superior y pescante alto para el chofer. Se encuentra decorada con coronas y guirnalda de flores; atrás le sigue en caravana un auto Chevrolet.



II/XVII

Llegada de la carroza fúnebre al Cementerio General. Bajada del féretro por cinco hombres vestidos de terno oscuro y camisa blanca. Al costado, varias filas de hombres abren paso al féretro. Resalta de la fila principal una mujer vestida de color claro. En el último plano, dos hombres estiran un estandarte de tela.



III/XVII

Recepción del féretro por la familia y amigos en la entrada del Cementerio General. En el primer plano, y en forma diagonal, se observa el féretro sobre el carro mortuario. En segundo plano, dos grupos. A la derecha se disponen mujeres, niñas y niños. Al costado izquierdo se colocan principalmente hombres, quienes miran, de manera seria y contenida, hacia el lente de la cámara.



IV/XVII

Vista frontal de la recepción del féretro por la familia y amigos en la entrada al Cementerio General. En el primer plano, el féretro sobre el carro fúnebre con flores. En segundo plano se observa un portaestandarte que divide a los presentes en dos grupos: a la derecha se disponen mujeres y niños, al costado izquierdo se disponen los hombres. Gran parte de los presentes mira al fotógrafo.



V/XVII

Inicio de la caminata fúnebre desde el acceso por avenida La Paz al interior del Cementerio General. En el primer plano se observa el féretro arrastrado por un carro fúnebre, el cual es seguido por las hijas y nietas de Albino Bruna. En el segundo plano, vemos hombres sosteniendo un estandarte que dice "Deportivo Juventud FC fundado el 10 de junio de 1932 Stgo".



VI/XVII

Hijas y nietas de Albino Bruna en procesión fúnebre hacia el patio de tierra. En el primer plano se observa el carro mortuario número 9; atrás, una fila compuesta por cuatro mujeres que entrelazan sus brazos. Dos de ellas y un niño miran al grupo de niñas que se adelanta a la fila principal. En un segundo plano, cuatro hombres sostienen el estandarte.



VII/XVII

Mujeres con paquetes de flores caminan detrás del féretro por calles interiores del campo santo, en dirección al lugar de entierro. En el primer plano destacan un hombre adulto de perfil que mira hacia atrás y una mujer joven que mira directamente al fotógrafo.



VIII/XVII

En un primer plano se observa un carro con coronas de flores, precedido por el sepulturero con uniforme, quien guía el féretro hacia la tumba. En un segundo plano, los deudos y familiares; en este grupo destacan tres niños que acompañan el carro que lleva el ataúd. En la escena se ven, al fondo, los grandes mausoleos del cementerio.



IX/XVII

En un primer plano, un niño vestido modestamente camina con su mano apoyada en el carro y mira frontalmente al fotógrafo; atrás, en segundo plano, lo sigue un niño vestido de traje y camisa. Al costado izquierdo del feretro, un tercer niño, vestido de la misma manera, camina mirando los mausoleos. En el mismo plano, pero en el costado derecho, un hombre joven, vestido de gris claro, es acompañado por tres hombres vestidos de luto.



X/XVII

Un grupo de mujeres en procesión caminan hacia el lugar del entierro. En un primer plano, se observa una columna de mujeres de distintas edades agrupadas en filas de tres. Todas llevan vestidos largos y chalecos que les cubren los brazos, destacan dos de ellas que miran al fotógrafo. Atrás, un grupo de hombres camina de manera dispersa con el cortejo.



IXI/XVII

Segunda secuencia de niños y hombres de la familia Bruna acompañando el carro fúnebre. En el primer plano, un niño caminando con su mano apoyada en el carro, quien mira frontalmente al fotógrafo. Le siguen en el plano cinco hombres que avanzan, dejando atrás a las cuatro hijas de Albino Bruna.



XII/XVII

Tercera secuencia de nietos y hombres de la familia Bruna acompañando el carro fúnebre por calle con arboleda. En el primer plano se observa un hombre con corbata que mira el lente del fotógrafo. En un plano posterior se ven las cuatro hijas en procesión. La columna de deudos se disgrega y se topa con los transeúntes del cementerio.



XIII/XVII

Familia y deudos posando antes del entierro en la zona del patio de tierra del Cementerio General. La toma fotográfica está compuesta por el ataúd en el centro; junto a este se disponen de forma simétrica tres niñas a cada lado. Las cuatro hijas se ubican al centro junto con el estandarte y el grupo de hombres que acompaña la escena.



XIV/XVII

En un primer plano se observan tres hombres a cada lado que sostienen el ataúd por sus manijas. En un segundo plano se ven las hijas y mujeres que caminan con dificultad por un sendero de tierra que lleva al cortejo hacia el lugar de entierro. A lo lejos se visualiza la parte superior del estandarte que acompaña el sepelio.



XV/XVII

En la escena se observa a familiares y cercanos que posan junto al ataúd. En un primer plano se ven las flores, la sepultura y una cruz con la fecha de nacimiento y muerte de Albino Bruna. En un segundo plano, hijas y nietos miran al fotógrafo; destaca al costado izquierdo un niño mirando con tristeza la tumba. A los lados se ubican hombres y mujeres que contemplan la escena.



XVI/XVII

Familiares y deudos posan alrededor de la sepultura. En esta fotografía de plano general se destacan las coronas de flores, el estandarte del Club Deportivo Juventud y los asistentes ordenados en semicírculo, quienes en su mayoría dirigen su mirada al fotógrafo.



XVII/XVII

En la escena se observan familiares de Albino Bruna en la entrada del Cementerio General. En un primer plano, una mujer y un hombre se acercan a despedirse de las hijas. Ambos estiran la mano para el saludo final. Destacan dos hombres que miran fijamente el lente fotográfico.



ALSO FROM 3

5



ANTECEDENTES DE OBRA





***Pulvis et Umbra I*, 2013.**

Instalación site specific, tierra de color negro,
dimensiones variables;

Sala Puntángeles, Valparaíso, Chile.

Imágenes que se desvanecen en las sombras de la historia, catástrofes que permanecen en los restos que el registro fotográfico inmortaliza. *Pulvis et Umbra* ('polvo y sombra') propuso un espacio de reflexión en torno al paisaje y los procesos reestructurativos emprendidos desde relatos y sucesos olvidados.

El 16 de agosto de 1906 un fuerte terremoto sacudió la ciudad de Valparaíso. Su intensidad bordeó los 8,6 grados en la escala de Richter y generó más de tres mil muertos.

En atención a este hecho, *Pulvis et Umbra* se hizo cargo de dos vanos clausurados existentes en la sala. Estas estructuras fueron previamente pintadas de negro con la intención de acentuar la clausura del espacio.

Por su parte, se grabó sobre el suelo de la sala una imagen en alto contraste del terremoto de Valparaíso (1906). Dicha representación se realizó mediante estenciles de cartón y tierra de color negro.

La instalación *Pulvis et Umbra* formó parte de la exposición individual de igual nombre exhibida en la Sala Puntángeles, en la ciudad de Valparaíso.











***Pulvis et Umbra II*, 2014.**

Instalación site specific, tierra de color negro, dimensiones variables.

2 piezas murales, miga de pan tostado, planchas de acero y caja acrílica, 28 x 44 cm; Galería Enlace Arte Contemporáneo, Lima, Perú.

Imágenes que se desvanecen en las sombras de una historia que permanece en los restos de una catástrofe que el registro fotográfico inmortaliza. El proyecto *Pulvis et Umbra II* propuso un espacio de reflexión que se materializó a partir de relatos e imágenes vinculados a las nociones de paisaje, ruina y desolación.

Sobre el piso de la galería se reprodujo la imagen fotográfica del terremoto de Pisco (2007). La pieza fue realizada en alto contraste a partir de tierra de color negro y de estenciles de cartón; la obra recogió minuciosamente los efectos de aquel sismo.

Por su parte, en la pared frontal de la sala se dispusieron dos piezas murales confeccionadas con miga de pan tostado sobre planchas de acero, las cuales representaban los terremotos de Copiapó (1922) y Santiago de Chile (2010).

La instalación formó parte de la exposición colectiva *Supervivencias / Sobrevivencias*, muestra realizada en la Galería Enlace Arte Contemporáneo en la ciudad de Lima, Perú.













***Pulvis et Umbra III*, 2015.**

Instalación site specific, tierra de color negro,
video, zapatos, fajos de papel periódico,
dimensiones variables;
Galería de Arte UCT, Temuco, Chile.

Las exequias son parte del ritual funerario y conforman una acción mediante la cual familiares y amigos acompañan por última vez el cuerpo de un ser querido. Bajo esta lógica, *Pulvis et Umbra III* se sustentó en un encuentro aleatorio de relatos e imágenes que reconstruye el carácter social de este rito.

La instalación se compuso de un video realizado a partir del registro fílmico de las exequias del Papa Pío XII, acontecidas el 9 de octubre de 1958. Este registro evidenció una reducción de la velocidad de la filmación y una alteración del contraste lumínico. La pieza se proyectó en uno de los muros de la sala junto a una acumulación de periódicos (con los obituarios de la ciudad) y un texto hecho con un estencil de madera y tierra de color negro. En este último se leía: *crying, waiting, hoping*, estribillo extraído de una canción del músico norteamericano Buddy Holly.

La obra se completó con la realización, en el piso de sala, de una imagen fotográfica hecha a partir de estenciles de madera y tierra de color negro. Dicha imagen corresponde al funeral de mi abuelo, ocurrido el 6 de diciembre de 1958.

La instalación formó parte de la muestra individual *Pulvis et Umbra*, exposición realizada en la Galería de Arte UCT de la Universidad Católica de Temuco, en la ciudad de Temuco, Chile.













***Pulvis et Umbra IV*, 2016.**

Instalación site specific, café molido, bolsas de papel y pala metálica, dimensiones variables; Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá, Colombia.

Pulvis et Umbra IV fue parte de una nueva versión del trabajo presentado el año 2015 en la Galería de Arte UCT. A través de la instalación se buscaba reconstruir un pasaje autobiográfico mediante el cual reflexionar sobre el carácter social del rito funerario. La obra tomó como referencia un fragmento de la fotografía realizada al funeral de mi abuelo, ocurrido el 6 de diciembre de 1958.

En esta ocasión, la pieza fue realizada en el hall del museo mediante estenciles de madera y café molido. Como parte de la obra, el público asistente fue invitado a llevarse el café mediante bolsas de papel dispuestas para ello. Dicha acción se transformó en una clara alusión al gesto de compartir el dolor ante el deceso de un ser querido.

La instalación formó parte de la exposición colectiva *Lo Bello y Lo Sublime*, muestra realizada en el Museo de Arte Contemporáneo, en la ciudad de Bogotá, Colombia.







Salida
→

*"Decir Colombia es un modo hasta
más exacto de decir América"*
Gabriela Mistral

RESEÑAS BIOGRAFÍAS

RODRIGO BRUNA

Artista visual, investigador y académico. Doctor en Arte mención Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Chile, y Doctor en Historia del Arte, Universitat Autònoma de Barcelona (cotutela). Magíster en Artes mención en Artes Visuales y Licenciado en Artes mención Artes Plásticas, Universidad de Chile. En el año 2001 obtuvo una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico, para realizar estudios de postgrado en Bildende Kunst en la Kunstakademie Düsseldorf con los profesores Daniel Buren y Gerhard Merz. Como investigador, su labor se orienta hacia el campo de la teoría y la práctica artística, con énfasis en la instalación (arte) como medio de reflexión y producción. Como artista visual, ha exhibido su obra en el Photographic Center Nykykaika, Tampere; Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile; Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá; Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile; Museo de Arte Contemporáneo Niteroi, Río de Janeiro; Newhouse Center for Contemporary Art, New York; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, entre otros espacios. Actualmente es profesor asociado del Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

CARLA MIRANDA VANCONCELLO

Historiadora del arte, curadora y académica. Máster en Museografía, Universidad Andrés Bello. Licenciada en Artes mención Historia del Arte, Universidad de Chile. Ha escrito numerosos textos para catálogos de colecciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Museo Histórico Nacional y Museo del Carmen de Maipú, todos ubicados en Santiago de Chile. Ha realizado curatorías, entre las que destacan las exposiciones *Memoria y Registro 11.9.1973*, en el Museo Histórico Nacional, e *Imaginario de la Resistencia. A 40 años del Golpe de Estado*, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. De igual forma se ha dedicado a la investigación patrimonial desde la mediación cultural con la comunidad aymara de Macaya. Su última investigación se vincula con las colecciones fotográficas del Santuario Nacional de Maipú. Actualmente es profesora adjunta del Departamento Artes y Humanidades, Facultad de Educación, Universidad Católica Silva Henríquez.

ANTONIA BENAVENTE ANINAT

Arqueóloga, investigadora y académica. Doctora en Historia del Arte, Universidad de Oviedo. Licenciada en Arqueología y Prehistoria, Universidad de Chile. Entre los años 1991 y 1993 fue becaria del Instituto de Cooperación Iberoamericana para realizar estudios de Doctorado en la Universidad de Oviedo. Es diplomada en Arqueología Forense por la Sociedad Venezolana de Antropología Física Charles Darwin. Entre los años 2009 y 2010 participó, junto a la Universität Tübingen, en el proyecto de excavación y restauración arqueológica de la tumba número 34 de Monthemajt en Tebas, Egipto. Sus líneas de investigación se vinculan con el campo de la arqueología de la muerte, arqueología histórica, y análisis forenses y criminalística. Ha participado como expositora en congresos nacionales e internacionales relativos al ámbito de la Antropología, Antropología de la Muerte, Arqueología y Patrimonio. Actualmente es profesora titular del Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

AGRADECIMIENTOS

Silvia Nieto, Carla Miranda, Gabriela Lazcano, Macarena Zamora, Nataly Cancino, Antonia Benavente, Agustín Rolin, Catalina Pinilla, Alejandra Vallejos, Cristián Rojas, Jaime Grantt, Marcos Salazar, Carlos Mättig, Valentina Vega, Matías Rodríguez, Pablo Barahona, Manuel Pérez, Cristóbal Torres, Paulina Salinas, Fernando Gaspar, Constanza Troncoso, Carlos Carrasco, Gianinna Repetti, Ariel Lienlaf, Francisca González, Elías Valdés, Jesús Morales, Víctor Fuentes, Luis García, Leonardo Cornejo, Maritza Vergara, Hilda Muñoz, Victoria Córdova, Annie Murath, Marco Espinoza, Karla Carrasco, Ana Harcha, Francisca Montes, Josefa Quintana, Noah Andrades, Marisol Bustos, Arantxa Neira, Nathaly Reyes, Tabata Millacaris, Catalina Vera, Javiera Lucero, Laura Zapata, Marco Acosta, Josefa Zamora, Gery Cuevas, Javiera Figueroa, Javiera Huenteleo, Miguel Ángel, Javiera Santibáñez, Camila Zamora.

El libro *Pulvis et Umbra*, se terminó de imprimir y encuadernar en enero de 2026 en los talleres Andros Impresores, en Santiago de Chile. El tiraje contempló 200 ejemplares en un formato de 17 x 24 cm. Para las páginas interiores se empleó papel couché opaco blanco de 170 gramos y para la portada papel couché opaco de 250 gramos. Se utilizó la tipografía Montserrat Serif 3, Montserrat Sans 3 y Gill Sans en el texto.



