

# Umbrales de las vidas que no vemos

Jeanneth Alexandra Yépez Montúfar





# Umbrales de las vidas que no vemos

Jeanneth Alexandra Yépez Montúfar  
Gestora de Investigación Museo de la Ciudad

ÁREA: GESTIÓN DE INVESTIGACIÓN DEL MUSEO DE LA CIUDAD





Pabel Muñoz López  
**Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito**

Jorge Cisneros  
**Secretario de Cultura**

Paula Jácome  
**Directora Ejecutiva / Fundación Museos  
de la Ciudad**

Victoria Novillo  
**Coordinadora del Museo de la Ciudad**

Isadora Ponce  
**Coordinadora de Gestión del Conocimiento**

**Unidad de Gestión del Conocimiento -  
Proyecto Hila**

Daniel Galeas Sarzosa  
**Coordinación Editorial**

Rafa Soto Guarde  
**Corrección de Estilo**

Natalia Alarcón Pino  
**Diseño Editorial**

Carla Torres Arízaga  
**Diagramación**

*Quito renace.*




**Quito**  
Alcaldía Metropolitana

# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>8</b>
1.1 Abordajes metodológicos y conceptuales	11
1.1.1 Al encuentro con los objetos	11
1.1.2 Lecturas curatoriales extramurales	13
1.1.3 Perspectivas desde el tejido social	17
1.1.4 Muestras sonoras y transfiguraciones palpables	19
<b>2. Articulando conceptos</b>	<b>22</b>
<b>3. Hallazgos investigativos: un acercamiento etnográfico a la(s) vida(s) que no vemos</b>	<b>26</b>
3.1 Las cosmogonías Durini y su legado en la cultura artesanal	27
3.1.1 Elementos florales, palomas y llamas eternas	27
3.1.2 Ángeles, testigos del tejido social y de las labores que no vemos	34
3.1.3 Cosmogonía del poder y sus religiones	47
3.2 Necrópolis y necropolítica en los sures de Quito	55

3.2.1 Ensamblajes multirealidad	62
3.3.2 Paisajes sonoros de paz y barullo	67
<b>4. Consideraciones finales</b>	<b>80</b>
<b>5. Bibliografía</b>	<b>84</b>



# 1. Introducción

Una vida humana, cada vida humana es una obra abierta, inacabada, construida a base de variantes, repeticiones, roles complejos, redes y movimientos. Desde que nacemos, o inclusive antes, desde que somos gestados, participamos del misterioso destino de nuestra especie: somos seres pluricelulares - y por tanto mortales<sup>1</sup> - marcados a fuego por la potencia de un alma que nos trasciende (Bachelard, 2012). Estamos atravesados por el desarrollo de la conciencia del yo individual que adquiere su historia y memorias durante un espacio de tiempo lineal, mientras simultáneamente participamos de manera activa y somos influenciados por un inconsciente colectivo ubicado en el *Ilo-tempore* (Eliade, 2001) y por la naturaleza, cuya historia no es hecha por los seres humanos. Apenas interpretada, si acaso, y arduamente investigada cuando nos es posible hacerlo.

Siguiendo esta línea reflexiva, Louis-Vincent Thomas (1983), antropólogo, tanatólogo y simbolista, profundiza en los puentes biológicos, sociales, actitudinales y culturales que hacen de la muerte una experiencia integral e integradora capaz de atravesarnos intergeneracionalmente, ya que se trata del “acontecimiento universal e irrecusable por excelencia” del que todos los seres humanos participamos de manera consciente, transformando esa conciencia en un rasgo que:

“[...] se podría afirmar que entre las especies animales vivas, la humana es la única para quien la muerte está omnipresente en el transcurso de la vida (aunque no sea más que en la fantasía); la única especie animal que rodea a la muerte de un ritual funerario complejo y cargado de simbolismo; la única especie animal que ha podido creer, y que a menudo cree todavía, en la supervivencia y renacimiento de los difuntos; en suma, la única para la cual la muerte biológica, hecho natural, se ve constantemente desbordada por la muerte como hecho de cultura”. (Thomas, 1983:12)

1 Los seres unicelulares no participan del proceso de la muerte. La muerte biológica es fruto de la evolución y posibilidades de los organismos pluricelulares.

Podemos decir entonces que acercarnos a elementos vinculados con la muerte es reconocer que estamos frente a sucesos que hacen parte de unos puntos de inflexión; de hitos posibles de cartografiarse a la manera de umbrales que nos conectan con el *cosmos y las visiones*. Es decir, con la capacidad de transmutar lo denso, polisémico y de difícil traducción en instantes profundamente vívidos, capaces de dejar huella, de crear memorias, relatos, narrativas. Pero no cualquier relato ficcional o explicativo, sino uno que nos eriza la piel porque nos toca el alma. Uno que jamás termina, sino que nos entrelaza de una manera extraña. No importa cuántos relatos escuchemos sobre la muerte, siempre nos punza una pequeña espina: ¿esta historia es sobre aquel muerto o sobre *mi* muerte? Y no importa lo cotidianas que sean las noticias -desde las más simples notas necrológicas hasta las terribles masacres de las guerras actuales-, las interrogantes sobre qué sucede al atravesar el umbral de la muerte siempre las hemos intentado responder los vivos. Es por ello que una investigación como esta no podía simplemente quedar en la capa monumental o en el significado patrimonial del u objetos estudiados.

# 1.1 Abordajes metodológicos y conceptuales

## 1.1.1 Al encuentro con los objetos

Cuando trabajamos con tópicos tan sensibles como el del acto de morir, nos preguntamos cosas simples y profundas. ¿Cómo fallecemos? ¿Quién o quiénes se interesan por lo que nos sucede? ¿Dónde quedan nuestros restos? ¿Alguien nos recordará en el futuro tras nuestro paso por esta vida? Todas estas inquietudes nos atravesaron al navegar por la reserva del Museo de la Ciudad donde se custodian, tratan y conservan 1633 objetos catalogados como parte de la “Colección Durini”.

Se trata de planos que contienen proyectos arquitectónicos de monumentos, edificios y diversos diseños en los que participaron los arquitectos de la familia Durini: Francisco y Pedro principalmente, cuyas trayectorias profesionales e historia de vida configuran una unificada pieza épica, en la que temas como la migración de Europa hacia América del Sur, así como la influencia de sus propios ideales en la construcción de las jóvenes naciones centro y sudamericanas, aportan interesantes matices sobre política, paisajística, arquitectura moderna y la organización social de las élites entre las últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX. Al respecto, el Museo de la Ciudad cuenta con dos investigaciones muy exhaustivas: la primera, una consultoría del año 2012 sumada al trabajo de los equipos multidisciplinarios del MDC que trabajaron para la exposición “Los Durini: Artífices del rostro moderno de Quito (1890-1930)”; y otra de temática similar en 2018: “Transformación hacia un Quito moderno”, expuesta al público entre noviembre de 2018 y febrero de 2019<sup>2</sup>.

En medio de la monumentalidad, los ires y venires de la correspondencia política y los diversos reconocimientos que estos

2 Ambas investigaciones se encuentran disponibles in-extenso en la Biblioteca del Museo de la Ciudad.

arquitectos recibieron a lo largo de sus vidas, los 99 elementos catalogados como “Mausoleos de Durini” forman parte de un rincón poco explorado: aquel en el que los autores de estos proyectos decantaron su forma de ver el mundo sin las ataduras del discurso de naciones en ciernes del que su trabajo arquitectónico fue tributario. Para explorar ese “jardín secreto”, en primer lugar, se contó con el apoyo del equipo de reserva y conservación del MDC, quienes aportaron el primer listado codificado de estos elementos.

A continuación, se complementó la lista a partir de cinco sesiones fotográficas con celular, a través de las cuales se mantuvo un primer contacto con los diseños. Desde los de gran formato, de más de un metro de altura, hasta pequeñas fotografías en diapositivas, todos ellos participaban de una milimétrica belleza clásica que, como veremos más adelante, escondía en su eclecticismo las claves de lo que hemos interpretado aquí como las inconscientes lecturas *cosmogónicas sobre la muerte* que pudieron tener sus autores.

El descubrimiento de ese secreto diálogo simbólico, brillando con luz propia en medio de los trazos preciosistas y perfectos de los Durini, resultó sobrecogedor, generando reflexiones e inquietudes. ¿Quiénes y cómo se trabajaron estas piezas? ¿Llegaron todas a materializarse? Y de ser así, ¿habría tiempo para ubicar algunas? Esta última inquietud tuvo una respuesta rápida: la ubicación de las obras escultóricas era motivo de una investigación en sí misma que por ahora no estaba a nuestro alcance. En cuanto a la primera, si bien es cierto la máquina para viajar en el tiempo aún no se ha inventado, sí existen en cambio la etnografía, la antropología simbólica y los estudios críticos de los sentidos, que exploran las sensorialidades más allá de la hegemonía de lo visual. Y, por supuesto, existe la posibilidad de salir en pos de lo que la cultura ha creado, imaginado y materializado en el arte funerario menos monumental pero igual de significativo.

Una vez concretada la primera exploración “a la vieja usanza” —es decir, observando los elementos con una lupa para descubrir símbolos, intersticios y detalles—, la exploración salió de los muros del museo para encontrarse con los paisajes de la cultura funeraria local.

## 1.1.2 Lecturas curatoriales extramurales

Antes de proponer una perspectiva que diferencie los trabajos de co-creación o curaduría comunitaria<sup>3</sup> de lo que expongo aquí como *lecturas curatoriales* extramurales, creo necesaria una digresión que pase de refilón por los inicios de la museología como ciencia, cuyo origen se data en 1565 y que tiene como partida de nacimiento el tratado de Samuel Quiccheberg publicado en Múnich. Sí, Europa otra vez es el punto de inicio del intento de proponer un sistema que permita la descripción, catalogación y organización de las llamadas “cámaras de las maravillas”, lugares en donde reposaban objetos de la más variada índole, todos auratizados por su inconmensurable valía, ataviados por la ingenuidad histórica que no pensaba en que siglos después muchos de estos artículos serían considerados parte de las diversas jornadas de expoliación y violencia de los sistemas coloniales en el mundo.

La idea de pensar y proporcionar herramientas técnicas para objetos de los que se ignoraba el contexto fue la base de la museología tradicional, misma que animó hasta inicios del siglo XX estudios sobre historia del arte que reivindicaban todavía cierta devoción por las colecciones eclesiásticas, nobiliarias o pertenecientes a las monarquías europeas durante los siglos XVI Y XVII.

Una perspectiva del todo distante de la que se constituyó a partir de los años 70 del siglo XX, donde la influencia de la Unión Soviética, además de la creación de tipologías especializadas inspiradas en lo social y educativo, convirtieron a los expertos de este campo en los fundadores de la museología moderna. La implicación de la sociedad con las instituciones museísticas fue tal, que las primeras investigaciones, catalogaciones y gestiones de actividad cultural

3 En la Fundación Museos de la Ciudad, se encuentran establecidos procesos de co-creación con las comunidades, a través de procesos institucionales que otorgan becas para este propósito. De igual forma, los vínculos comunitarios de los distintos museos se caracterizan por mantener relaciones de al menos un año de trabajo mancomunado. El tiempo y las características de esta investigación supusieron la creación de una categoría intermedia, capaz de poner en valor el acercamiento a diversos actores sociales, sin por ello sobredimensionar estas posibilidades de contacto al grado de confundirlas con co-creaciones o procesos comunitarios.

vinculadas a este momento histórico fueron realizadas por personas voluntarias que levantaron entidades museísticas, no solamente en las grandes ciudades, sino también en localidades y aldeas. Los museos de la URSS, y posteriormente Rusia, fueron los primeros en coordinar excursiones escolares y en organizar exposiciones itinerantes en zonas rurales, desarrollando una programación didáctica muy adelantada a su tiempo (ESNECA, 2024).

Siguiendo esta perspectiva, pero desde otras posturas críticas, el Centro Pompidou de París inaugurado en 1977 es considerado como un hito de inflexión radical entre los antiguos y los nuevos parámetros museológicos. A partir de este momento la división entre los partidarios de la continuidad museística decimonónica y los deseosos de una revisión profunda supuso el semillero de la crítica a la existencia de los museos como parte de propósitos elitistas, herméticos y lejanos de los intereses del tejido social.

Las innovaciones propuestas por los ecomuseos, los museos de vecindad levantados en los Estados Unidos, el museo integral de la mesa redonda de Santiago de Chile -enfocado en el desarrollo sostenible de la comunidad y en la co-producción de conocimientos a través de la relación entre territorio, patrimonio y comunidad-, y los centros de cultura como la Casa Museo en México conllevaron una explosión de nuevos tipos de instituciones museales, concebidas en oposición al modelo clásico y que destacan aperturas hacia nuevos lenguajes, tipologías vivas, participación de la comunidad y opciones educativas (Fernández, 1999).

Vemos entonces cómo las disrupciones que comienzan en Europa van tomando forma, situándose de manera diferente en los países del Sur Global. Para fines de los ochenta e inicios de los noventa del siglo XX, la vertiente más filosófica de la museología posmoderna decantó en la museología crítica, abierta a su propio manifiesto basado en:

- Comprender los museos como construcciones socioculturales.
- Analizar el coleccionismo y las formas de coleccionar desde sus vínculos con el poder.
- Revisar e investigar las historias institucionales de los museos e interpretar aportes culturales diversos.
- Realizar una crítica a los museos de ciencia, donde existe una visión positivista de la ciencia sin atender a sus contextos de conflicto.
- Ejecutar una crítica a los museos como instituciones civilizadoras desde una perspectiva poscolonial.

- Considerar la función educativa como una posibilidad institucional de resistir a las políticas adquisitivas y expositivas extractivistas.
- Indagar sobre las tensiones y dilemas de exposiciones controvertidas, creando metodologías innovadoras y apoyando estudios de caso como sustento de los contenidos que se exponen.
- Apostar por artistas y obras libres de cánones prefijados en los museos (Rivière, 1993; Padró, 2011).

El giro educativo y disruptor de la museología crítica, cuyo semillero se ubica en la Rusia y el París de los setenta del siglo pasado, continúa teniendo una fuerte repercusión en la gestión de los museos de América Latina, que luchan a contramano de políticas culturales no siempre afines con las repercusiones que de hecho llegan a tener las perspectivas críticas en el modo de construir la identidad histórica, simbólica y cultural en países atravesados por el interés y desarrollo de sus derechos económicos, sociales, culturales, educativos, ambientales, etc.

En Ecuador, el Museo de la Ciudad es percibido por la ciudadanía como el contenedor por excelencia de temáticas históricas, crónicas y memorias que se dinamizan entre sí a la manera de vasos comunicantes por los que transitan diversas experiencias investigativas y curatoriales comprometidas con la puesta en valor del tejido social. En el caso de la investigación sobre los Mausoleos de Durini, el compromiso con ese tejido implicaba traspasar los muros e ir a la búsqueda de imágenes, experiencias, deseos, devaneos que, al tener como horizonte la muerte, pasarían inevitablemente por la nostalgia, la ritualidad, el sueño, los símbolos, los umbrales y los recuerdos.

Iniciar un mapa mínimo que permita enriquecer la experiencia curatorial más allá del museo, asumiendo con total honestidad que el encuentro con comunidades y actores sociales suele tomar un tiempo más amplio, llevó a crear un espacio de *curaduría extramural*. Este modelo surgió como la forma ideal para crear relaciones simétricas entre las personas que hacen parte de la cotidianidad de un camposanto, las necrópolis como paisajes invertidos de las ciudades que representan y la imaginación cultural como clave humana para desplazar y poner en riesgo la magistral disposición de las líneas de las obras de los hermanos Durini. Todo esto, enfrentado a la estrategia de los artesanos marmoleros, copiosa en cuanto a clientes, hábil en su entorno creativo, histórica por su densidad generacional y paradójicamente frágil frente al capitalismo voraz del negocio mortuario.

Teniendo cuidado con la reificación que puede producirse ante la fácil trampa de la creación de falsas dicotomías, el encuentro con la geografía simbólica de los camposantos llevó a un intento de validación de criterios sobre los lugares de travesía. Es así como el tema de los Mausoleos de Durini inspiró la ubicación de la siguiente muestra para visitas de campo:

- El cementerio de San Diego, único lugar en Quito donde se encuentran al menos dos mausoleos *in situ* de los hermanos Durini, así como diversas materialidades que evidencian la influencia de su trabajo –vinculado a las élites– en la artesanía popular de los marmoleros de la zona.
- El camposanto Colinas de Paz, en el sector de La Armenia, representante de las versiones más gentrificadas, donde la naturaleza domesticada como ornamento se propone como un hábitat de orden y silencio.
- El eje de cultura funeraria compuesto por el Cementerio de La Magdalena y que tiene resonancia hasta el camposanto San Francisco en Lloa, debido a la geografía histórica que aglutinó a la Comuna Chilibulo-Marcopamba-La Raya, y que fue parte del sistema hacendatario y de concertaje que caracterizó la economía andina desde mediados del siglo XVIII.

Con la intención de tener una muestra representativa de las principales tipologías de cementerios sugeridas por los grupos de estudio de Cultura Funeraria en el Ecuador, a saber: patrimoniales, modernos, tradicionales y rurales, los lugares escogidos se validaron con la colaboración de Abel Ramírez, parte del equipo de la Fundación Museos de la Ciudad e investigador de larga trayectoria del fenómeno funerario en la urbe quiteña.

Una vez diseñado y validado el “extra-muro” que permitió la expansión y transfiguración del museo de institución patrimonial a gestora de dinámicas socioculturales, comenzó la inmersión etnográfica y los acercamientos a posibles personas colaboradoras.

## 1.1.3 Perspectivas desde el tejido social

Desde mediados de febrero de 2025 hasta fines de marzo se realizaron varias visitas a los camposantos mencionados, con la finalidad de dar a conocer el interés del Museo de la Ciudad por valorar, dialogar e integrar los saberes de las personas que hacen parte de la cultura funeraria a través de las siguientes actividades, contextualizadas en el trabajo etnográfico:

- Entrevistas grabadas, observaciones, toma de notas y fotografías.
- Levantamiento de muestras para la construcción de paisajes sonoros.
- Visita a la reserva del Museo de la Ciudad para observar los diseños de mausoleos de los hermanos Francisco y Pedro Durini.
- Café-conversatorio para recoger las impresiones de la visita, así como para escuchar y reflexionar sobre las realidades e intereses motivados en las personas a partir del contacto con estos elementos patrimoniales.

Como fruto de estos acercamientos, se obtuvieron ocho entrevistas realizadas a:

- Artesanos marmoleros de San Diego y La Magdalena.
- Emprendedoras floristas de San Diego.
- Gestores/as de la cultura funeraria de San Diego, La Magdalena y Lloa.

Asimismo, se obtuvieron grabaciones y notas de dos visitas a la reserva del Museo de la Ciudad y sus respectivos café-conversatorios. Estas actividades específicas tuvieron lugar los días 27 y 28 de marzo<sup>4</sup> y se realizaron con el objetivo de amplificar las percepciones, opiniones

<sup>4</sup> En el Anexo 1 se encuentran los listados de las personas que participaron en estas actividades y en las entrevistas. Los testimonios se analizan más adelante, contextualizados en el marco del desarrollo de la investigación y su mapa conceptual.

y saberes de la fase de entrevistas y observaciones. El ejercicio consistió en:

- Una visita de aproximadamente una hora a la reserva del Museo de la Ciudad, donde cada grupo fue recibido y guiado por el equipo conformado por la encargada responsable de la reserva y el restaurador.
- Durante la visita las personas tuvieron un contacto cercano con 10 de los 30 objetos escogidos previamente por el equipo de museología educativa y la coordinación del MDC, siendo estas 30 (de las 99 obras correspondientes al catálogo de Mausoleos de Durini) las que formarán parte de la exposición final.
- Después de la visita, se realizó un café-conversatorio en las instalaciones de la Biblioteca del MDC, mediado por la investigadora.

Los relatos, memorias, datos anecdóticos, afectos y emociones que emergieron consiguieron sostener una capa de rica densidad cultural y de sapiencia, capaz de integrarse a las expectativas de un modelo de investigación interpretativa y creadora de crítica, a partir de la amplificación de criterios, la escucha activa y el compromiso con la polisemia sensible, propia del tema. Todas estas capas, lejos de estar separadas, aportan sentido, realidad y contexto a esta investigación que abrazará la clave de la descripción densa (Geertz, 2016) para ofrecer sus contenidos.

## 1.1.4 Muestras sonoras y transfiguraciones palpables

Cuando nos inmiscuimos con la muerte como factor productor de cultura, ingresamos a un mundo en el que el contacto con los fenómenos del alma, la psique y los símbolos colectivos nos conecta inevitablemente al mundo de nuestros afectos más profundos. Junto con la muerte nos llegan memorias elementales: recuerdos de agua, huellas de fuego, aéreos perfumes y materialidades de polvo, tierra y piedra. Todos transfigurados por la argamasa de nuestras percepciones y sentidos.

Estar frente a los diseños Durini es visualizar las evocaciones de sus creadores y comprender la hegemonía que en su época tuvo la búsqueda de lo notable frente a lo efímero. Es crear una lupa para recorrer aquellos mínimos espacios que no se ven a simple vista. Es aprehender las intenciones que subyacen en la materialidad y transfiguran la piedra en algo lo suficientemente flexible como para que las almas puedan nutrirse del arte que ha decidido encontrar en el paisaje de los camposantos un lugar para trascender.

Sin embargo, la muerte suele ser un acontecimiento profundamente ligado *a lo no visto*, o a lo que ya no veremos más. Es un hecho-frontera que termina por moldear los cuestionamientos morales, filosóficos, simbólicos de una sociedad. Durante la trashumancia que implicó este andar entre los humanos ya fallecidos, se comprendió que la naturaleza polisémica que marca el fin de la vida material de una persona no podía quedar atrapada en la irreversible experiencia de *no ver nunca más* a quienes partieron. ¿De qué manera entonces la polisemia fenomenológica del acto de fallecer responde la hegemonía de lo visual? ¿Qué papel juegan los demás sentidos para expandir reflexiones y *vivencias* de profundo valor para quienes hacemos parte de los lados del umbral?

“Un paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados, no en objetos vistos” (Schaffer, 2013). De aquí que, para bosquejar el papel que juega la sensorialidad en la creativa polisemia cultural de la muerte, esta exploración llevó al encuentro de las sonoridades y del universo aural que acompaña los actos mínimos con los que la vida extra-humana se conjuga con la humana. El sonido de la naturaleza vibrante, ignorante de la etiqueta gentrificadora en Colinas de Paz; el goteo sublime de una pileta en San Diego; el incesante gorjeo de los pájaros

mientras el sonido de los motores en el centro histórico insiste en rugir; los pasos de alguien que visita una tumba en San Francisco de Lloa, que la limpia, que la abraza; el ruido del mármol cuando llega al taller de un artesano; la cruda poética del metal y la electricidad empujando las esperanzas de un oficio amenazado. Estas y muchas otras historias pudieron ser descubiertas al cerrar los ojos y escuchar el ciclo de la vida que fenece y vuelve a resurgir.

Esta exploración quedó plasmada en la recolección de 37 muestras sonoras, recogidas con dos grabadoras —una convencional y otra profesional—, ambas con micrófonos de doble entrada. El resultado final en ambas grabadoras resultó tener la suficiente calidad como para pincelar paisajes aurales que permitan colocar en diálogo la búsqueda de lo notable de los arquitectos Durini con la lucha esperanzada de los artesanos marmoleros de San Diego, transformando la escucha en un umbral que conecta una frontera que, leída únicamente desde la clave de las clases sociales, se volvería dicotómica. Y no es que la dicotomía se diluya del todo, sino que la frontera socioeconómicamente inabordable se vuelve porosa cuando la escucha amplifica nuestra imaginación y pensamientos.

Los elementos Durini guardan también una dimensión simbólica, capaz de ser recreada a través de lecturas cosmogónicas. ¿Cómo hacerlas más palpables y asequibles? Comprometerse con el visor crítico de la museología, ¿es posible, valioso, honesto cuando el manejo de símbolos de diversa índole religiosa plantea una universalidad que les es inherente? Siguiendo la intención de una investigación curatorial amplificada por la antropología de los sentidos, el equipo ampliado del Museo de la Ciudad encontró en el acogimiento del bordado como arte y acción educativa una puerta abierta a la expansión de la reflexión política y el trabajo del alma.

Acompañadas por la artista Gabriela Villacís y arropadas por los matices de hilos de bordado, el *palpar* los mausoleos de Durini apela a la versión cíclica e imaginativa de la vida/muerte/vida. Transformando algunos de los diseños Durini en patrones de bordado, intentamos flexibilizar la dureza de la piedra, la monumentalidad del mármol y su blancura en narrativas del alma para quienes visiten y participen activamente de las reflexiones secretas que cada quien sea capaz de atesorar en los momentos que pueda ofrecerse para bordar con nosotros.

O, si el tiempo no alcanza simplemente disfrutar de los pequeños tesoros que el arte del bordado en mini bastidores puede ofrecer a la intención de transformar el discurso de los símbolos instituidos en un juego imaginativo de descubrimiento y disfrute del patrimonio Durini, redescubierto y abierto a la humanidad del mármol hecho carne.



# 2. Articulando conceptos

Animeros, servidores de almas, santos varones, rezanderas. Velas, inciensos, palo santo, flores. Recuerdos, inscripciones, mausoleos, lápidas. Huellas, amores, memorias, añoranzas. La muerte encarnada en la vida es un paso fronterizo que nos acompaña y cuyo misterio nos humaniza constantemente. En medio de la violencia, del fuego o de la inercia, ese paso, esa puerta, ese umbral nos informa sobre nuestra condición umbralina e inacabada. Posiblemente eterna y sin duda alguna cíclica.

Al *etnografiar* las piezas patrimoniales Durini, trashumando en la frontera de sus cosmogonías, la idea de pasaje entre un mundo material reconocible y otro que se intuye, llevó a proponer un juego de cuatro intersecciones, sencillas en su enunciación, pero lo suficientemente flexibles como para mapear un encuentro doble entre la memoria patrimonial y las del alma.



Gráfico 1

Manteniendo como idea central el umbral y la frontera como una vivencia comunicable a través de los sentidos, el conjunto de intersecciones vinculado a la sensorialidad se ofrece como pulsos detonantes del hecho de que la conciencia sobre la propia finitud es solamente posible cuando se enfrenta a la finitud del otro. La cualidad de ser mortal nos lleva a pensar en el fin de la vida a través de la mortalidad de todos los demás. Ofrecer una muestra que, a partir de unos recursos patrimoniales, pueda llevarnos hacia la complejidad de la cultura funeraria por medio de la escucha; hacia los símbolos a través del tacto y el bordado; y en definitiva hacia el interior de cada uno, forma parte de esta experiencia conceptual aterrizada en una exposición que pone en valor las distintas perspectivas de los actores sociales con los que pudimos dialogar y enlazar los mausoleos de Durini con una función social más amplia.

Por ello, antes que presentarlos como ideas fuerza dentro de un marco teórico, a continuación nos permitimos ir hilando los diversos conceptos umbralinos al diálogo con el encuentro de las voces y vivencias que dieron forma a esta trashumancia entre camposantos, artesanos marmoleros, vendedoras de flores, paisajes de necrópolis y otros elementos que fueron parte de distintas activaciones. De todo ello damos cuenta detallada en la siguiente parte, a la vez que proponemos visionar las posibilidades sensoriales y reflexivas de aquella(s) vida(s) que no vemos.



**3. Hallazgos  
investigativos:  
un acercamiento  
etnográfico a la(s)  
vida(s) que no vemos**

## 3.1 Las cosmogonías Durini y su legado en la cultura artesanal

### 3.1.1 Elementos florales, palomas y llamas eternas

Los mausoleos son elementos escultóricos o edificaciones artísticas realizadas con el propósito de conmemorar la vida y hechos de una persona que ha fallecido o sus familiares, así como de preservar de manera adecuada los restos mortales. Como espacios conmemorativos, suelen ser requeridos por personas o familias con suficiente poder adquisitivo. A diferencia de otras manifestaciones como lápidas o colecciones de objetos que relatan episodios prosaicos de personas fallecidas pertenecientes a clases populares, los mausoleos son una manifestación de poder y riqueza; verdaderos monumentos funerarios que trascienden su funcionalidad para ser parte de narrativas simbólicas y patrimoniales.

Colocándonos desde el punto de vista de Bruno Latour (2001), los objetos son el resultado de una relación entre los seres humanos y su entorno, donde la cultura se estima como una capacidad mediadora, transformadora e imaginativa que, sin embargo, no deja de implicar cierto riesgo. Siguiendo a Gastón Bachelard (2012), el ser humano es el único capaz de producir cosificaciones, ya que, sin la noción de la diferencia entre el sujeto y el objeto, no podría realizarse la creación objetual, la que, lejos de equipararse a la insensibilización de la producción en serie, implica la toma de conciencia sobre sus propias creaciones, pudiendo así equipararlas a seres significativos. No obstante, los seres humanos también pueden realizar la operación contraria. Es decir, sacrificar el contacto numinoso hasta dejar el ser en apenas cascarón. Entre estas antípodas, el flujo de la vida y la cultura aportan con experiencias colectivas sensibles a la creación simbólica y a la experiencia de la cotidianidad de la muerte.

En este sentido, un mausoleo no deja de ser un hito específico en la geografía y cultura funerarias; uno que evoca la memoria condicionada a la vida que fue notable y que no puede pasar desapercibida. Por ello, su concepción, andamiaje y proceso creativo implican la concreción de elementos selectivos. La colección Durini del MDC referente al tema contiene dibujos y acuarelas de proyectos funerarios atravesados por una estética manierista, de vocación monumental, pensados para ser resueltos en mármol, piedra, bronce y otros materiales aptos para poner en diálogo la escultura, la propuesta arquitectónica y la preeminencia de los símbolos, un interés que atraviesa la colección y que trasciende la intención decorativa.

La puesta en escena, tanto en los bocetos como en las obras concluidas, muestra el dramatismo del sentir humano incorporado en figuras míticas e imaginarias, entre las cuales destacan los ángeles, tanto así que podríamos hablar no solamente de los mausoleos, sino de los “ángeles de Durini”. La intención individual de ofrecer una opción monumentalizada para personas o familias con capital simbólico y/o económico suficiente converge con la experiencia colectiva de que todas las personas moriremos algún día.

Pero ¿qué significa, precisamente, “un legado”? ¿Existen mausoleos que se encuentren fuera del mundo de lo notable? ¿Es posible tratar estos complejos elementos con sutileza, sin por ello dejar de hablar de la trama de clase, honor y vergüenza que los atraviesa como “miembros” ad hoc de las memorias heroicas de una familia o una nación? (Peristiani, 1998).

Para el restaurador de monumentos funerarios Fausto Paredes, la principal impronta del trabajo de los hermanos Durini en el cementerio patrimonial de San Diego es la huella simbólica que dejaron para la reinterpretación y habilidades de los marmoleros del lugar. Figuras simbólicas como la llama eterna, las palomas, los ángeles o las guirnaldas de flores pasaron al muestrario de los vecinos artesanos, cuyos representantes de mayor edad concuerdan en que “uno se siente orgulloso de que en Quito se conserven estos dibujos maravillosos. De joven trabajé mucho con las palomas y las flores que poníamos en lápidas. A mí específicamente en mi negocio no me han pedido nunca un mausoleo, pero trabajé en la Basílica del Voto Nacional esculpiendo algunas figuras de animales (Conversatorio 1, S. Valdez, marmolero, 76 años, marzo 2025).

Esta memoria es corroborada por otro artesano más joven, en la casa de los 50 años, quien considera a Segundo Valdez como el maestro más importante —una figura respetada entre los marmoleros por su conocimiento y compromiso con el arte funerario—. Don Eduardo

Chicaiza comenta: “Sí, yo también fui contratado para una obra grande con el Municipio y con la Iglesia cuando hicieron una tumba dentro de la Catedral. Ahí utilizaron una piedra bien fina que no se encuentra acá en el Ecuador. Yo nunca había visto algo tan especial, tan hermoso, oiga como esos dibujos que vimos hoy de esos mausoleos. Pero sí reconozco sobre todo las palomas y esas llamitas que se pedía bastante o que poníamos aparte si es que la gente quería para las lápidas de sus seres queridos” (Conversatorio 1, E. Chicaiza, marmolero, 54 años, marzo 2025).



Fotografía 1: Mausoleo de la familia Palacios Alvarado, Camposanto San Diego, autoría atribuida a los hermanos Durini



Fotografías 3 y 4: Detalles de paloma y llama eterna en mármol, camposanto San Diego, ala patrimonial

“La resonancia simbólica de estos elementos motiva una intención subyacente: enlazar la influencia de obras monumentales como las de los Durini con la única posibilidad real de trascender este legado. Esta trascendencia se concreta a través de la comunidad viva de artesanos marmoleros que con su trabajo han creado un puente significativo entre el diseño patrimonial —accesible solo mediante muestras museales— y las historias de vida y esfuerzo que han dado forma a lo valioso entre las personas que buscan “lo mejor para recordar a sus seres amados”.

La popularidad de estos elementos para ser replicados no tiene como único cometido su valor comercial. Como nos lo cuenta Segundo Valdez (76 años), oriundo de Gualaceo, y que a la edad de 15 años, tras la muerte de su padre, migró de su pueblo escapando de la orfandad y la pobreza:

“yo primero tenía la idea de irme a Guayaquil y me salí de la casa pensando llegar a pie. Me crucé un cerro solito, sin comida, sin agua, sin nada. En ese cerro hacía un frío helado, viento, todo. Yo estuve congelado como para morirme ya. Cuando mi hermana se enteró me propuso mejor irme con ella ya no a Guayaquil, sino a Quito, vamos a Quito me dijo” (Conversatorio 1, S. Valdez, marmolero, 76 años, marzo 2025).

Al igual que Segundo, Humberto Vargas (75 años) también migró, pero desde la provincia de Tungurahua, reforzando una vez más la identidad de Quito como una ciudad-río, cuyo caudal creció gracias a historias de vida que como estas han sido aguas tributarias y nutritivas de la cultura popular de la urbe.

Siguiendo la ruta de Segundo Valdez, el respetado maestro de al menos dos generaciones de artesanos marmoleros en San Diego, al llegar a Quito:

“Me acuerdo que yo llegué a mi primer taller de mármol el día que el hombre llegó a la luna. Me acuerdo clarito. Yo tenía unos 16 años. Sucede que cuando llegué a Quito, el marido de mi hermana, o sea mi cuñado, ya había tenido algunos trabajitos con mármol, estuco y todo eso. Entonces bueno me dijo para ir a trabajar en el taller de Don César Paucar. Era un taller grande, reconocido porque ahí trabajaba pura gente de Cuenca y de por esas zonas en donde hay famosos marmoleros desde hace tiempo. Cuando yo era guambra ya ahí estaban los de Azuay, de Cuenca trabajando en el mármol” (Conversatorio 1, S. Valdez, marmolero, 76 años, marzo 2025).

Al calor del café, la memoria de Segundo Valdez fue hilando los eventos principales de su trayectoria como artesano marmolero, intercalada por la reflexión sobre las maneras de aprender su oficio, en el que con los años destacó hasta transformarse en un referente para quienes siguieron sus pasos durante las siguientes décadas. Mirar con atención, ser puntual, cumplido en el trabajo y no perder ocasión de pintar y dibujar desde su infancia, son los factores que Segundo reconoce como los más importantes para horadar el muro que los separaba de sus demás compañeros y de Don César, quien por un buen tiempo no reconocía su talento perdido entre los oficios más duros que le encomendaban por ser el más joven del taller.

Pero el talento verdadero es como el Sol y no se puede tapar con un dedo. Su oportunidad llegó un día en que se encontraba solo en el taller. En ese momento un cliente solicitó una lápida. En esa época —hace unos cincuenta años—, se daba mucha importancia a la belleza caligráfica de las letras grabadas en las losas conmemorativas. Trabajarlas en mármol o en piedra era una tarea que implicaba una significativa habilidad y también cierta agilidad. Gracias a su secreto

entrenamiento en el dibujo y a sus observaciones cotidianas del trabajo en el taller, Segundo contaba con las dos.

El cliente solicitó una “muestra” de caligrafía para la lápida de un ser querido. Segundo lo hizo con tal cuidado y primor que el cliente quedó sorprendido y agradecido, por lo que esperó a que el joven artesano concluyera el trabajo. Cuando así lo hizo, dejó la lápida lista. Él no podía cobrar: eso solamente lo hacía don César. Al llegar, Segundo se hizo a un lado para que tratara con el cliente. César miró aquella lápida con cierto asombro. No se trataba de la caligrafía que usaban cotidianamente sino de unas letras realizadas con toda perfección, limpias, con la profundidad ideal y con una calidad ciertamente superior incluso a la que él mismo hacía con mano experta. Cuando preguntó quién hizo el trabajo, apareció Segundo, quien, entre modesto y orgulloso por poder demostrar por primera vez lo que sabía que podía hacer, recibió reconocimiento. Desde aquel día, todos los trabajos de primera calidad y los mejor pagados le fueron encomendados.

La formación empírica de Segundo le llevó a buscar con los años innovaciones constantes e independencia, hasta tener su propio taller ubicado al frente del ingreso principal del Cementerio de San Diego, a un costado del Museo del mismo nombre. Desde este lugar, se transformó en maestro, gestor y dinamizador de esta parte importante de la cultura funeraria. Su memoria es prolífica en cuanto a las preferencias de las personas y refiere que “a mucha gente le gusta recordar a sus difuntos contando historias y poniendo recuerdos, a veces de cómo ha sido la vida y otras veces de cómo ha fallecido” (Conversatorio 1, S. Valdez, marmolero, 76 años, marzo 2025).

En esto coinciden Germán Guaña y Agustín Cabrera, ambos de la generación que nació a finales de los años 50 hasta mediados de los 60 del siglo XX, lo que nos indica que a lo largo de los años las personas que han enterrado a sus seres queridos en el cementerio de San Diego han encontrado formas de sobreponerse al dolor de la pérdida basadas en claves narrativas hipertextuales, confiadas a los artesanos, quienes se transforman así en agentes mediadores conscientes de su responsabilidad con la sensible tarea que se les asigna. Ellos llegan a ser como “la piedra paciente” que escucha sin juzgar y a veces hasta consuela a quienes acuden en pos de sellar los pactos éticos que las diferentes culturas han creado para honrar el paso del umbral de sus muertos y el compromiso con la memoria sostenida por quienes les sobreviven.

Palomas, llamas eternas y guirnaldas de flores han hecho parte del lenguaje simbólico funerario porque, más allá de las ficciones de la construcción de “lo notable” como un hecho cristalizado e inamovible, se

trata de elementos de evocación universal; susceptibles de plasmarse en diversos tipos de arte y de cobrar significados nuevos, dependiendo de los contextos y momentos históricos de un lugar y sus artesanos.

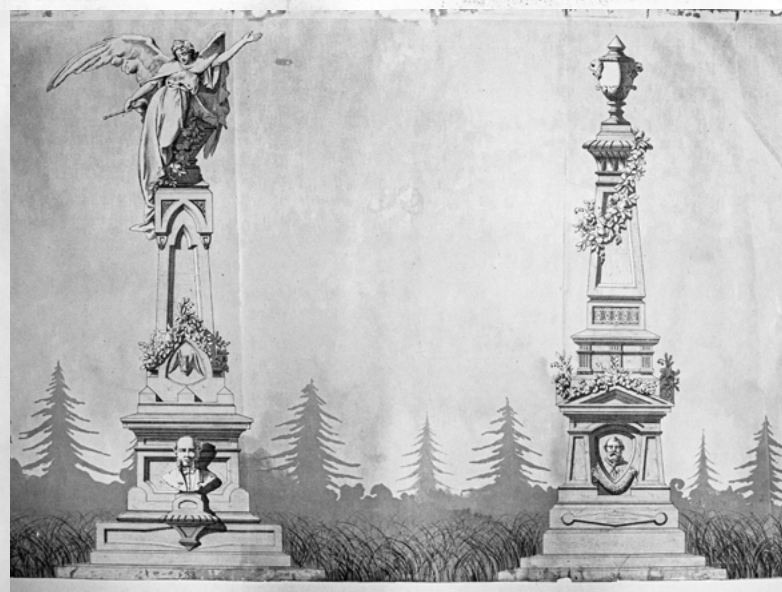
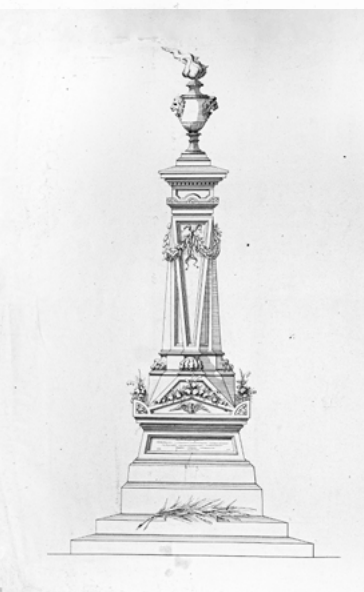
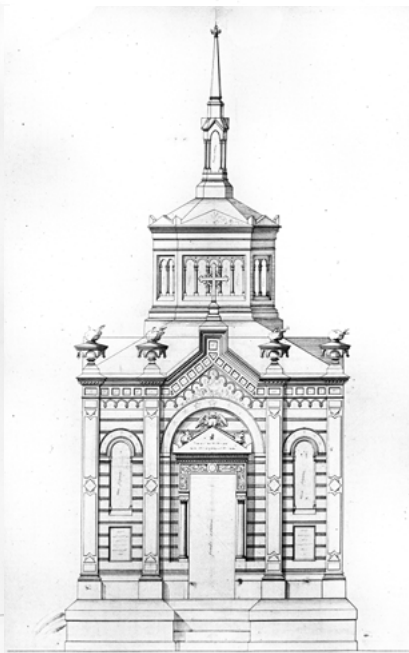
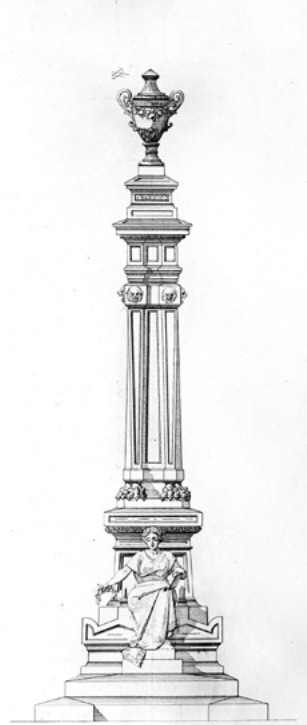
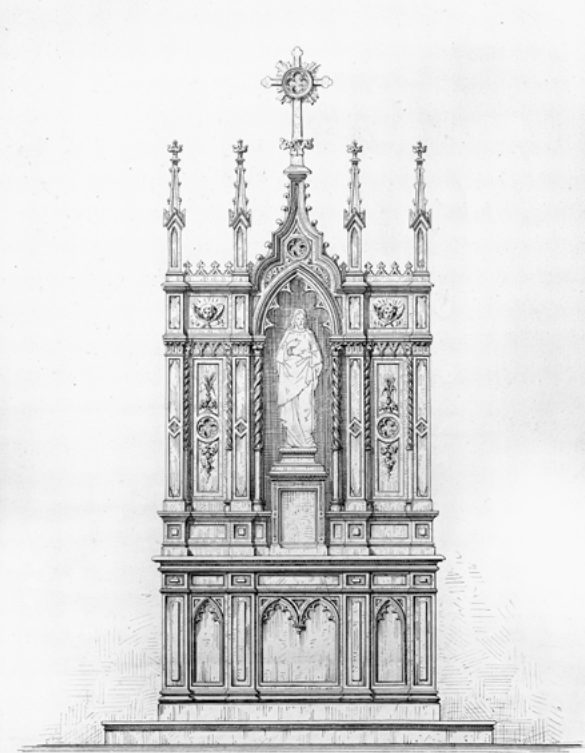
A esta convergencia particular, a este conocimiento tanto intuitivo como mítico del que participan diversas culturas sin necesidad de pasar por el tamiz de los códigos académicos, a esa erudición de corte más colectivo y profundo, es a lo que llamamos aquí “cosmogonía”. Lo asumimos como un modelo organizador que nos permite encontrarnos tanto con las memorias de quienes participan de la cultura viva circundante a los ritos mortuorios, como con las figuras que detonaron estas historias, es decir, los símbolos observados en los diseños Durini. Estos, reinterpretados desde las experiencias de los marmoleros de San Diego, nos muestran que detrás de los diseños y las obras se encuentra validada aquella vida que no vemos y que se traduce en el esfuerzo de generaciones por sostener un oficio con dignidad y apego a las tradiciones populares, al mismo tiempo que experimentan transformaciones y tensiones.

## 3.1.2 Ángeles, testigos del tejido social y de las labores que no vemos

Al acercarnos a las memorias de los artesanos marmoleros de San Diego, encontramos que sus habilidades se fueron puliendo junto con el interés organizativo. Aunque no siempre confluyeron en espacios gremiales, sí ha sido posible la intersección de espacios creativos y de catarsis. Frente a la posibilidad de realizar una selección o clasificatoria de los elementos patrimoniales Durini, la lectura se desenmarcó de la catalogación hacia el impacto simbólico.

“(…) no es posible que nosotros podamos decidir qué va o qué no va, porque al ver estas maravillas lo que sentimos es orgullo de que existan y de que se encuentren en nuestra ciudad. Y agradecemos que se nos tome en cuenta para mirar esto que no sabíamos que había. Y cuando miramos, por ejemplo, estos ángeles, bueno, nosotros también aprendimos con los años a hacer ángeles. No hemos esculpido porque no tenemos escuela de escultores, pero hemos hecho los bajorrelieves, los dibujos. Ángeles pide mucho la gente y nosotros sí hemos ofrecido angelitos en las muestras que tenemos en las marmolerías” (Conversatorio marmoleros San Diego, 27 de marzo 2025, MDC).

El camposanto de San Diego actualmente se encuentra dividido en un ala patrimonial y otra que ha ido creciendo con el tiempo y modificando su estructura de acuerdo con las necesidades y contextos de la administración del cementerio. Los mausoleos considerados patrimoniales contienen los restos de familias con alto poder adquisitivo, personajes notables de la milicia o la política, y personas reconocidas a lo largo de sus vidas, que son homenajeadas a través de estas obras que mezclan el arte, la escultura y la arquitectura. Visitar este lugar es encontrarse con rutas que mixturán la trascendencia histórica, artística, cultural y popular de los bienes que constituyen esta necrópolis (Martínez, 2021), y cuyas influencias resultan reconocibles mientras se explora parte de la historia de vida del oficio de los marmoleros.



Cosmogonía Mausoleos de Durini de las flores, la paloma y la llama eterna en la figura de la Cruz Sagrada del oráculo de Ambika Wauters

El asombro ante los proyectos y diseños de los Durini, en donde los mausoleos, a través de su vocación eclecticista que mezcla arte clásico, escultura manierista, simbología cristiana, masónica y rosacruz, se revelan como cartografías del alma llamadas a cristalizarse en mármol. Sin embargo, ese afán de atrapar el tiempo y la mirada en distintas piedras aparece subvertido por las propiedades más sutiles y etéricas con que se configuran los recuerdos y se entrelazan las vidas.

Los ángeles en las obras Durini tienen un lugar especial tanto en estas cartografías álmicas cuanto en la huella que dejaron en el arte popular que los ha reproducido a la escala de las lápidas conmemorativas con que se cubren los nichos del grueso de la población. En el imaginario de los marmoleros y de quienes forman parte de la red más amplia de trabajo en camposantos, los ángeles son mensajeros, acompañantes misericordiosos, seres especiales que hacen más llevadera la insondable soledad de la muerte y su cualidad de fenómeno único, irreplicable para cada persona que lo atraviesa y al mismo tiempo comprensible para la comunidad humana (Thomas, 1983).

Durante el encuentro dialógico entre los objetos, vasos comunicantes y los colaboradores interpretantes, se despertaron profundas sensibilidades al observar con más detalle los rostros y posturas de los ángeles, cuya presencia, en la finura del trazo con que están representados en los lugares más protagónicos de los mausoleos, atrapó de inmediato la atención de todos.

“(…) Los rostros son bellísimos y las figuras también. Hay unos ángeles que están con trompetas, otros parecen tristes y por acá hay una cara más serena. Los ángeles son seres que aparecen en la Biblia y que siempre nos han acompañado. Yo me acuerdo de niña que mi mamá nos enseñó la oración del ángel de la guarda y para una persona que tiene una mamá, un papá que ha fallecido, siempre se tiene la esperanza de que vaya a un lugar mejor, hacia lo alto. Estas pinturas son todas elevadas, son altas” (Observación en la Reserva, actores sociales del eje de cultura funeraria La Magdalena-Lloa, 28 de marzo de 2025, MDC).

En efecto, la estructura de los mausoleos Durini muestra un diseño arquitectónico de templo, en donde los elementos simbólicos proponen una narrativa trascendental. Los mausoleos se yerguen como puentes y réplicas de un destino que se espera se encuentre en un lugar “elevado” y para ello se propone que las personas ya difuntas

cuenten con algunas “pistas” para completar ese trayecto –que en el caso de estos proyectos no deja duda alguna del destino final de estas almas–, las cuales, siendo parte de las élites de su época, pasarían de inmediato a un buen sitio espiritual. O al menos esta es la esperanza que simbólicamente se propone.

La cultura popular que observa, aprehende y resignifica a los ángeles a través de las manos de los marmoleros de San Diego y La Magdalena, deja ver que el factor de la memoria aprecia narrativas e historias de vida contextualizadas en las huellas que nos deja la partida de nuestros seres queridos, proponiéndonos reflexiones atravesadas por la clase, raza y género, no como categorías clasificatorias, sino como hechos transversales y abigarradamente unidos a lo que hemos sido en vida.

El hecho de que la muerte se presente a cualquier edad, hace que las elecciones de los colores, motivos y mensajes de las placas mortuorias cambien. Hay personas a quienes les interesa que en la lápida se cuente algún pasaje de la historia de vida de esa persona.

“Por ejemplo, si fue dirigente del transporte o si le gustaban los carros, se le puede colocar un carrito. Hay personas que les gusta colocarles flores de mármol, la flor que más le ha gustado. O si fue muy cristiana, el Jesús que llama a la puerta, angelitos, cruces. Todo depende de la intención, aunque en general lo que la gente busca es dar lo mejor para sus seres queridos” (Tomás Tacuri, artesano marmolero de La Magdalena, entrevista 19 de marzo de 2025).

En el caso de quienes pierden a sus hijos durante la infancia o en los primeros meses de vida, las historias de afecto y profundo dolor por estas pérdidas se hacen presentes. Las madres y padres hacen placas pequeñas con mensajes amorosos, ángeles tallados o los nombres. También son comunes las fotografías, sobre todo desde el año 2020, en que la técnica de impresión en plotter y revelado por ácido han hecho más viable este tipo de trabajos sobre marmolita, un producto resistente hecho a base de polvo de mármol y endurecedores sintéticos (Ibid).

Segundo Valdez hurga en sus experiencias y en sus manos memoriosas. Recuerda que el trabajo con la piedra es duro pero gratificante. Reconoce que le hubiera gustado alguna vez intentar esculturas más grandes, al mismo tiempo que evoca el contacto de las gubias con el mármol nacional de color grisáceo o blanco vetado si

es extraído de las minas de la provincia de Imbabura; rosa o blanco si viene de las minas de la sierra central. Tallar la piedra para transformar las lápidas en testimonios de amor y esperanza es, para Segundo y sus colegas, lo más cercano a la escultura y una habilidad respetada, cuyo dominio toma abundantes horas de entrenamiento (Conversatorios 27 y 28 de marzo de 2025, MDC).



Fotografías 5 y 6: Muestrario de lápidas funerarias de los artesanos marmoleros de San Diego

Los hermanos Durini utilizaban los servicios de artesanos escultores de los talleres de Génova para sus obras en mármol de Carrara, transportadas en barco y finalmente ensambladas en el Ecuador. Una larga travesía que unió las destrezas creativas de dos mundos que se influenciaron mutuamente al atravesar el mar. El mármol italiano también se ha trabajado en Ecuador. En el taller de Tomás Tacuri, en el sur de la ciudad, el artesano modela su compromiso con su oficio y el saber que algunos atesoran en los libros; Tomás lo guarda en su biblioteca de piedras:

“Con los años se aprende a reconocer no solamente las diferencias entre las piedras y las vetas. Ese conocimiento le sirve para saber escoger los mejores materiales con los proveedores. Pero después, cuando va a trabajar, también se aprende a entender el mármol y a saber cómo tratarlo, porque hay muchas técnicas, herramientas a mano pero también máquinas con que se trabaja los pedidos” (Tomás Tacuri, artesano marmolero de La Magdalena, entrevista 19 de marzo de 2025).

Para la talla en piedra se requiere un formón y un pequeño martillo. Son las herramientas más tradicionales. Su manejo y la habilidad de lograr dibujos y tipografías de gran calidad son el barómetro del buen artesano, del artista en su oficio. Para dar forma a las lápidas se trabaja también con esmeriles, lijadoras, amoladoras, que al contacto con el mármol van creando en los talleres un paisaje de polvo blanco que lleva todo lo que toca a una dimensión monocromática, de formas caprichosas.



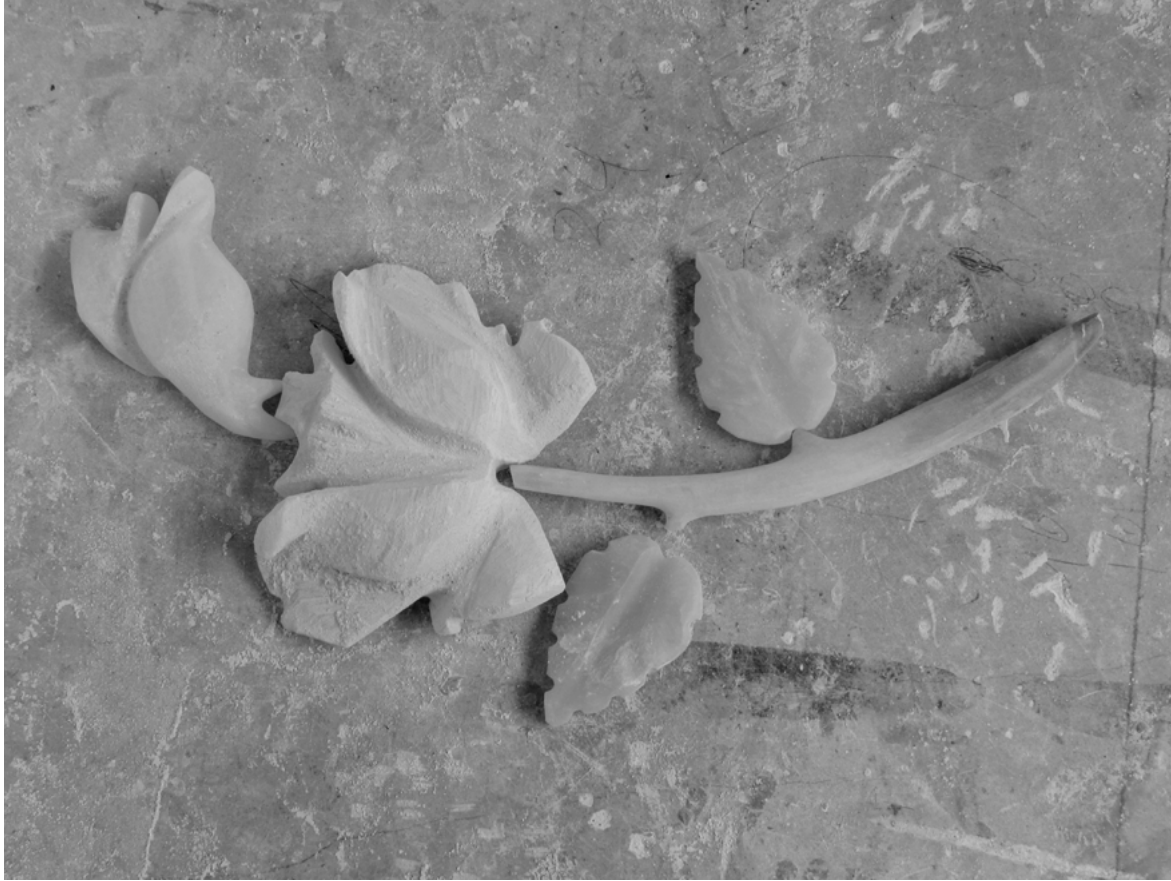
Fotografías 7 y 8: Taller del artesano marmolista Tomás Tacuri, sur de la ciudad de Quito



Fotografías 9: Tomás Tacuri, artesano marmolero en su taller, Sur de la ciudad de Quito



Fotografía 10: Muestra de mármol gris y florero en mármol de carrara



Fotografía 11: Detalle floral para lápida, en mármol blanco cuencano

Sin embargo, no hay que dejarse llevar por el embrujo. El polvo de mármol y el ruido de las máquinas pueden causar afectaciones a la salud y al entorno. Trabajar de acuerdo con las normas de la Junta Nacional de Defensa del Artesano para el desarrollo de este tipo de oficios es importante. El taller de Tomás cuenta con el aval de la JNDA y, según nos comenta, para lograrlo es necesario que los talleres se ubiquen en zonas en donde el ruido de las máquinas no contamine el ambiente; por eso estas herramientas eléctricas deben estar firmemente ancladas al piso y en lugares cerrados, de paredes lo suficientemente gruesas para que el ruido sea absorbido.

También los artesanos procuran llevar mascarillas especiales, aunque con el paso del tiempo esta precaución suele dejarse de lado. En los talleres se observan ropas completamente cubiertas por el polvo del mármol. Se trata de prendas cotidianas que, por envejecer, pasaron a ser parte del indumento de trabajo. Lo ideal es contar con overoles de tela de seguridad, para impedir el paso del finísimo polvo y su contacto con la piel, pues podría resecarla. Si bien es cierto que estos cuidados se procuran, al final del día la concentración en el trabajo y los avatares de un oficio que curte el carácter hacen que pasen a un plano secundario.

Pero el ambiente en un taller de marmolería funeraria no solamente está inmerso en el furor de las máquinas cortadoras. El sonido de pequeños taladros y lápices para grabar hace parte también de ese mundo que no vemos a simple vista pero que queda plasmado

en el paisaje sonoro<sup>5</sup> de los talleres y su poética de piedra, polvo y camaradería masculina. Así es. En el mundo de la cultura funeraria actualmente podemos encontrar administradoras, contadoras, secretarías, pero no artesanas marmoleras. Todavía no. Quién sabe. Principalmente porque más allá del dato con respecto al género, hay otro fenómeno transversalizando el devenir de este oficio.

Tomando en cuenta la reflexión que Leonardo Zaldumbide propone a partir de Herbert Marcuse y el inicio de su emblemático libro “El hombre unidimensional”, en el que afirma que el capitalismo norteamericano conduce a una sociedad cerrada porque “disciplina e integra todas las dimensiones de la existencia, privada o pública” (Marcuse, 1984:9), se observa que la afirmación resulta notablemente aplicable al espacio de la administración contemporánea de la muerte. En dicho espacio intervienen e interactúan actores de diversos campos del espacio social que han invadido no sólo el instante mismo de la muerte, sino la vida misma en sus manifestaciones públicas y privadas (Zaldumbide, 2012:65).

Tal es el caso de la usurpación simbólica impuesta por el mercado de venta de nichos y columbarios que, según el testimonio de los artesanos marmoleros de San Diego, incluye en los contratos de adquisición de estos bienes losas funerarias que los adquirentes no solicitan, invadiendo la posibilidad de la creación de narrativas propias y de la concreción de la voluntad de las personas de “(...) ofrecer lo mejor a sus seres queridos, de ponerles una foto, alguna figura conmemorativa que le haya gustado o incluso pedido el difunto como última voluntad. No se trata solamente de que a los artesanos ya no nos dejan hacer nuestro trabajo, sino que a las personas les quitan su derecho a guardar la memoria de sus seres queridos como ellos quieren que se guarde” (Eduardo Chicaiza, artesano marmolero, entrevista 10 de marzo de 2025).

Esta realidad fue corroborada y profundizada por Germán Guaña, Agustín Cabrera, Humberto Vargas y Segundo Valdez; estos últimos, además, representantes activos de la cultura funeraria y del desenvolvimiento del cementerio de San Diego en su ala patrimonial. Para ellos es importante encontrar puntos de convivencia justa con quienes administran actualmente este camposanto, ya que, pese a que pertenecen a la empresa privada, tienen bajo su custodia bienes de valor patrimonial.

5 Como se relata más adelante, en esta investigación se tomaron en cuenta las sonoridades para indagar en los “umbrales de la vida que no vemos”, a partir del estudio de otros planos de sensorialidad, como los paisajes sonoros armados a partir de muestras tomadas durante el trabajo de campo realizado para esta investigación.

“Lo que nosotros pedimos es que se pueda conversar y que a nosotros los artesanos marmoleros nos permitan trabajar en los nichos de la parte patrimonial del cementerio de San Diego y que la empresa, si quiere, trabaje en losas más modernas en el área nueva. El problema actual es que esas losas que les venden solamente permiten que pongan los nombres, una fecha, una cruz y nada más. El material es marmolita o granito industrializado, sintético” (Conversatorio marmoleros de San Diego, 27 de marzo de 2025, MDC).

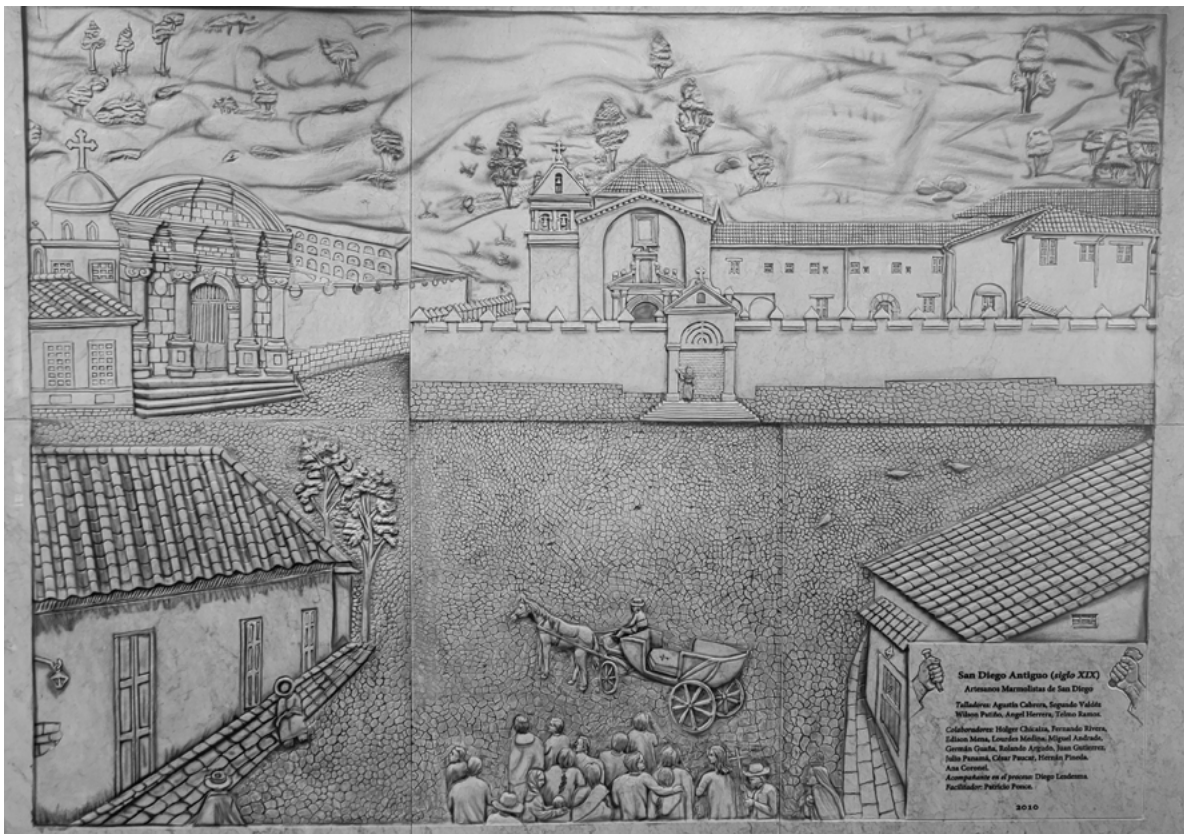
La amenaza que representa el fenómeno de la imposición de corte clasista a la estética y al devenir de la cultura funeraria y la imaginaria popular es sufrida tanto por quienes ven el decrecimiento de sus medios de vida como por quienes se ven obligados a resignarse con una lápida que no les representa<sup>6</sup>. Situación que violenta las ritualidades propias y las catarsis individuales con las que los vivos se procuran consuelo a través de ofrecer a las almas de sus seres queridos una conmemoración digna y significativa.

Pese a que en todo grupo existen intereses y visiones diversas, los marmolistas de San Diego encontraron en el ejercicio de participación comunitaria extramuros promovido por el Museo de la Ciudad —en el contexto de la preparación de una muestra que tenga las obras patrimoniales de los mausoleos de Durini como detonante de procesos socioculturales antes que como una exposición de elementos patrimoniales— una oportunidad para volver a conversar sobre la revalorización de técnicas en peligro de perderse, como la talla en mármol y la puesta en valor de otros oficios vinculados, por ejemplo, la cerrajería<sup>7</sup>, también en proceso de desaparición debido al afán uniformizador de la empresa privada.

6 Según los testimonios recabados entre los marmolistas, las personas, en medio de su sufrimiento, firman rápidamente los papeles de compraventa de los nichos o columbarios sin percatarse de que se les incluye la lápida sin consulta alguna. Cuando posteriormente intentan cambiar de lápida a alguna tumba, tienen problemas con la administración del cementerio, que en algunos casos ha impuesto prohibiciones, aduciendo una nueva política de estética del camposanto.

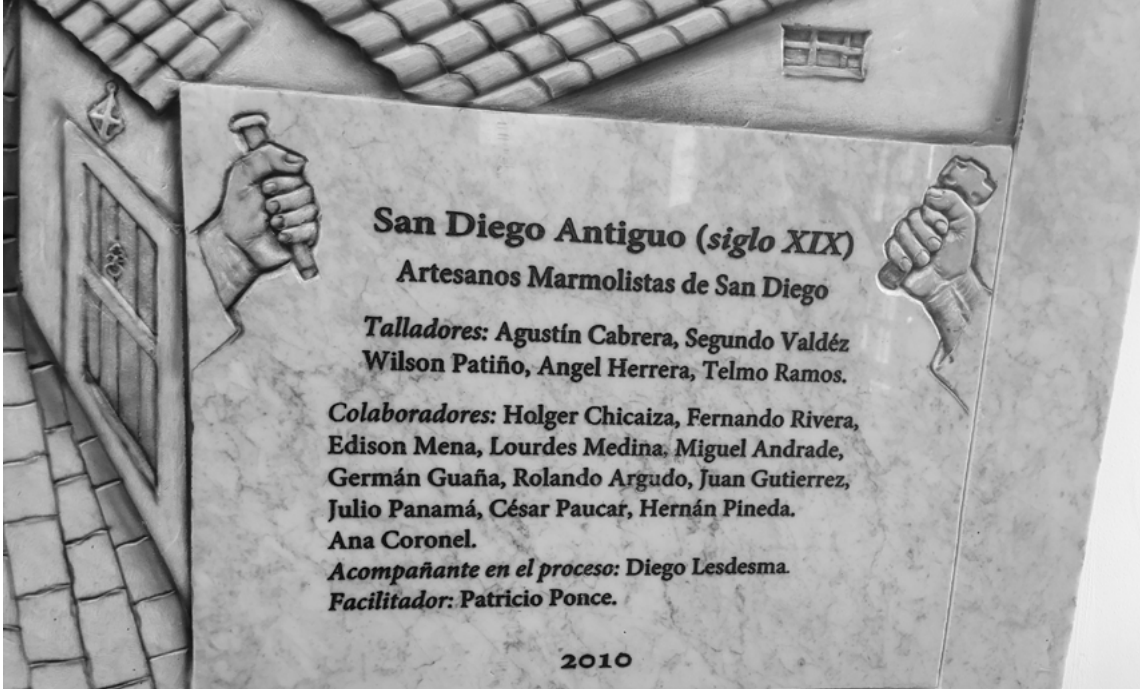
7 Los cerrajeros solían hacer protectores para evitar el deterioro de las lápidas y posibles robos de objetos conmemorativos.

En el contexto de estas conversaciones, se habló también sobre el papel histórico del cementerio de San Diego y el importante rol de los artesanos del mármol en el tejido histórico y social de su entorno, tema sobre el que se trabajó en el año 2010, fruto de lo cual varios artesanos en aquella época trabajaron junto a la Casa Somos del sector para tallar en mármol un mural desmontable en el que se plasmó una remembranza de la plazoleta de San Diego en el siglo XIX. Quienes participaron en aquel ejercicio fueron el semillero de la organización de artesanos marmoleros, cuyos miembros intentan superar diferencias y reconstruir la unidad organizacional<sup>8</sup> que necesitan para hacer frente a las imposiciones del mercado funerario uniformizador e indolente, así como para revitalizar el arte hecho con las manos, puente de significados y umbral en el que se abraza esperanzada la vida de los que nos quedamos y aquella de quienes partieron.



Fotografía 12: Mural de los artesanos marmolistas de San Diego, expuesto permanentemente en Casa Somos de San Diego

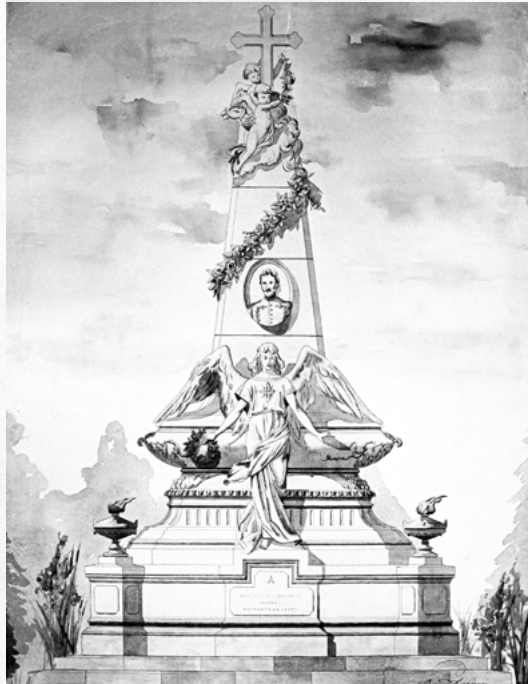
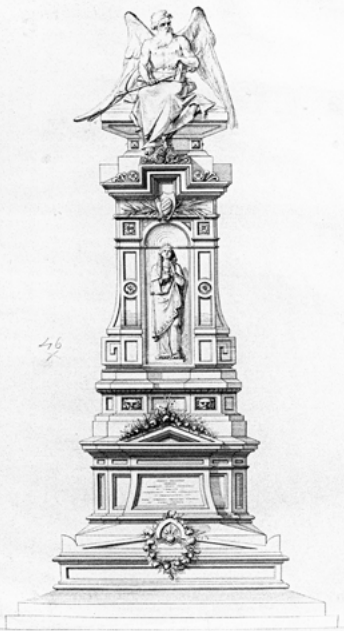
8 Como parte de la metodología extra-mural anclada en el ejercicio etnográfico, el MDC dejó a disposición de los artesanos marmolistas la posibilidad de crear espacios de diálogo con las áreas de Vinculación Comunitaria y Museología Educativa e iniciar procesos de activación del tejido social en torno a este tema.



Fotografía 13: Detalle del mural de los artesanos marmolistas, expuesta permanentemente en Casa Somos de San Diego

Fotografía 14: De izquierda a derecha: Jeanneth Yépez, gestora de investigación del Museo de la Ciudad, Eduardo Chicaiza, Segundo Valdez, Humberto Vargas, Agustín Cabrera y Germán Guaña, representantes de los artesanos marmolistas de San Diego





### 3.1.3 Cosmogonía del poder y sus derivas simbólicas

¿Es posible que la lectura sea una práctica capaz de extenderse más allá de la hegemonía de lo visual, abarcando otras sensorialidades e inclusive sentidos más allá de los cinco perceptores que conocemos? ¿Pueden las narrativas que observamos ser suficientes en sí mismas? ¿Puede la literalidad contener todas las posibilidades significativas de una obra? Los mausoleos diseñados por los hermanos Durini, que fueron concebidos para ser monumentales y regios, ¿son susceptibles de lecturas más humanas y terrenales?

Los estudios antropológicos y simbólicos —fuentes principales de la capa reflexiva de este estudio— han ido demostrando que el papel de las religiones en la especie humana concentra posibilidades riquísimas para nuclear el poder colectivo, el mismo que desde un principio es reconocido de manera subyacente en todos los cultos supra-humanos existentes en el planeta, por diversos que sean. Esta función de re-ligamiento, re-encuentro y re-conexión que todas las religiones poseen y que suele ser el origen de todas, puede llegar a entrar en contradicción cuando los modelos exegéticos y cosmogónicos que les son comunes deben aterrizar, materializarse en formas organizativas en donde el numen inenarrable e infinito termina embutido en los territorios, economías y usos del poder a la simple usanza humana. En otras palabras, algo incognoscible termina corroyéndose durante el proceso de materialización que procura volver más cercano y aprehensible el misterio de nuestra especie signado por la mortalidad, la temporalidad lineal en simultáneo con todos los procesos psíquicos y físicos que nos atraviesan (Eliade, 2001; Campbell, 2018; Rueda, 1993; Bachelard, 2012).

Intentando una respuesta a las preguntas con que inicia este acápite, acogimos los aportes del giro que dieron los estudios culturales y la influencia de Clifford Geertz (2016), así como de Alcida Ramos (2004) y Rossana Guber (1991) sobre la necesidad y compromiso que la Antropología Social tiene con las temáticas a las que se acerca y con los campos que procura enriquecer a través de la interpretación etnográfica. Acercarse con este lente a los elementos patrimoniales de Durini implicó reconocer que, al observar los diseños a la manera de vasos comunicantes de sentidos, se iba develando una serie de conexiones invisibles a primera vista. En párrafos anteriores nos

encontramos con aquellos mundos que no vemos en el trabajo poco reconocido de los marmolistas y en la valoración de la imaginaria popular asfixiada actualmente por el proceso de homogeneización de una cultura mercantil capitalista en pleno desborde. Pudimos reconocer estas narrativas gracias al trabajo extra-mural con la comunidad que da vida a la cultura funeraria; es decir, gracias a las actividades vinculadas a la interpretación antropológica de materiales etnográficos.

Ahora es el turno, en cambio, de acercarnos al umbral de los objetos e, inspirándonos en Bruno Latour (2001), Emma Jung (2011) y Marie-Lou Von Franz (2016), reconocer su potencial comunicativo a través de los símbolos que nos transmiten. Sin pretender enfrascarnos en un estudio a profundidad de la simbología, sino más bien rescatando el espíritu de la museología crítica, surge la necesidad de preguntarnos sobre los sentidos como mediadores en las experiencias umbralinas vinculadas a la muerte vívida; a los hilos que bordan nuestras conexiones con aquello que no necesariamente vemos, pero que sentimos, escuchamos, percibimos, captamos a través de la imagen.

Fue durante nuestros encuentros a lo largo del mes de febrero, en los que se pudo observar con atención y realizar fotografías de registro de los diseños, proyectos e imágenes de los Mausoleos de Durini, que fui encontrando una especie de mapa simbólico subyacente, una narrativa que quizá, sin que sus autores se lo hayan propuesto de manera consciente, resulta más libre y dispuesta a tomar riesgos.

Esta hipótesis surge de la revisión de las investigaciones realizadas por el Museo de la Ciudad en 2012 y 2018, en las que se explora exhaustivamente la biografía de Pedro y Francisco Durini Cáceres, dándonos a conocer una verdadera saga que aporta a las historias de migración de familias italianas, que inició de manera masiva a mediados del siglo XIX y que se prolongó hasta mediados del siglo XX. Siguiendo a Inés del Pino (2012), unos veintisiete millones de personas italianas salieron de su país, teniendo como principal destino los Estados Unidos y luego América Latina: Argentina, Brasil y Chile. Una vez en América, se movilizaron por varios países y se quedaron en donde encontraron oportunidades de trabajo. A manera de ejemplo, un grupo de trabajadores italianos llegó de Centroamérica a Ecuador en 1900 para participar en la construcción del ferrocarril del Sur y, una vez concluido el contrato, la mayoría regresó a su país de origen con algún ahorro (Del Pino, 2012:2).

En contraste con esta imagen de buscadores de empleo y esperanza, el nombre de los Durini aparece enlazado a personas notables. Del Pino nos cuenta que:

“(…) Lorenzo Durini Vasalli y su hermano Francisco emigraron de Italia a Centroamérica para establecerse en Costa Rica con una empresa de construcción que efectuó varios encargos para México, El Salvador, Guatemala y Honduras. Por invitación del presidente ecuatoriano Leonidas Plaza Gutiérrez se trasladaron a Ecuador en 1902 para cumplir encargos profesionales. En 1906 Lorenzo regresó a Italia en donde murió; su hermano regresó a Centroamérica. En cuanto a los hijos de Lorenzo: Francisco se radicó en Quito, Pedro vivió un tiempo en Guayaquil y luego en Lima, mientras que Gema Durini residió en Costa Rica, pero a raíz de su muerte, sus hijos se trasladaron a Quito y crecieron al cuidado de Francisco Durini” (Ibid).

Asimismo, cuando nos acercamos a la correspondencia estudiada y categorizada durante 2012 por el área de investigación del MDC, podemos mapear rutas de relaciones sociales que conectaron a Pedro y Francisco con embajadores, ministros, congresistas y hasta con los mismos presidentes de las distintas repúblicas en las que trabajaron. Los Durini fueron en su época parte de una élite de arquitectos europeos que consiguieron materializar proyectos monumentales que contribuyeron a la idea de modernización de las ciudades y, en casos como los de Quito, también a su “desindianización y europeización”.

Cuando leemos el documento de sistematización de B. Salazar y M. Navas (2012), en el que se pone en contexto la cronología de la obra de los Durini en el Ecuador junto a los procesos históricos de abastecimiento de los servicios básicos en la ciudad de Quito, podemos intuir algo que con certeza quedó certificado en los documentos financieros de la época: por un lado, que los edificios y monumentos que aquellos emprendieron tuvieron costos importantes; y por otro, que los mismos no podían financiarse sin la movilización de la voluntad política suficiente para hacerlo. Las misivas a los altos funcionarios que los Durini escribieron para conseguir permisos, agilizaciónes de presupuestos, ajustes a los mismos y desaduanizaciones oportunas, nos revelan un aspecto particular del trabajo de estos hermanos notables: ellos no confiaban en la mano de obra del país ni en los materiales aquí existentes. Sin querer forzar una línea interpretativa vinculada directamente al menosprecio que existía en la época hacia la herencia indígena, africana y andina de nuestro país, lo cierto es que los Durini vivieron en esa atmósfera tensa, agravada por los vaivenes de la política y su inestabilidad.

Es altamente probable que su decisión de trabajar ciertas piezas neurálgicas de sus obras en los talleres de Génova, así como de importar materiales en piedra —encareciendo en gran medida los monumentos y edificios—, haya respondido tanto a la necesidad de garantizar la calidad de sus infraestructuras cuanto de superar las fluctuaciones y cambios en las constituciones, leyes y funcionarios entre finales del siglo XIX y principios del XX. Esta estrategia se enmarca en la época en la que la familia Durini trabajó en proyectos de gran envergadura simbólica para la construcción del Estado-nación, tales como El Monumento a la Independencia, el parque de la Plaza Grande, así como proyectos para el Palacio Legislativo de Quito, la Presidencia del Consejo Cantonal, el Mercado de San Blas y otras obras en Guayaquil, Ambato, Riobamba y Bahía de Caráquez. La influencia de los Durini en la arquitectura ecuatoriana dejó una huella importante y duradera (Navas y Salazar, 2012).

A través de su trabajo, el apellido Durini quedó abigarradamente vinculado a la historia de la construcción de la modernidad en el Ecuador, pero también a la historia de las élites. Como nos lo muestran distintos estudios antropológicos, en el Ecuador no se ha estructurado todavía -como sí se lo ha hecho en Colombia, Perú, Argentina, Brasil y Chile- un filón de estudios sobre la configuración social de quienes tienen más poder sobre los otros. No obstante, las investigaciones sobre la clase terrateniente, el análisis de las burguesías, los estudios de parentesco y movilidad social nos ofrecen pistas oportunas para vislumbrar las presiones, narrativas y compromisos que demarcaron la obra creativa de los hermanos Durini.

El aprecio de corte ideológico y racista por lo europeo en contraposición absoluta con lo andino; la mojigatería vergonzante de que diseños forzosamente extranjeros fueran pagados con dineros del erario nacional, fruto de la tributación del pueblo indígena y del trabajo de los esclavizados de origen africano; las contradicciones de erigir una nación sobre el mito del héroe antes que sobre derechos bien fundamentados y equidad económica, son factores que podemos observar a la luz del ojo crítico del siglo XXI, pero que pasaron desapercibidos por los actores de la saga Durini. Para ellos, el seguir las reglas de juego imperantes era no sólo sobrevivir a las tempestades históricas, sino también sostener su propio sueño de volver su apellido fuerte, reconocido, influyente, notable y perdurable.

Y nada más perdurable que el mármol y la piedra en la materia y los símbolos colocados en los umbrales constituyentes de un proyecto cultural. En esto los Durini no podían permitirse equivocaciones. No tenemos constancia de si alguna vez les interesó investigar los aportes

del mundo andino. Lo que sí podemos observar es que en América del Sur se permitieron licencias de creación ecléctica que quizá no hubieran superado el ojo crítico del arte imperante en la época en otras latitudes y que se esmeraron por diseñar proyectos de arte funerario con elementos apreciablemente europeístas, cumpliendo así el tácito requerimiento de sus clientes de la élite quiteña de que, inclusive en la muerte —o quizá sobre todo tras ella— no se les asocie de ninguna manera con cualquier vestigio o herencia indígena.

Si bien es cierto que en este objetivo subyacente todos llegaron a cierto consenso, al parecer el trato no funcionó del todo en torno a la simbología cristiana, conveniente embajadora de unos elementos que cumplieran una función sensible y política a partes iguales. En este sentido, los Durini dejaron esparcidos aquí y allá símbolos algo más universales y menos comprometidos con la mezquindad del blanqueamiento absoluto al que quizá aspiraron algunas o muchas de las familias con suficiente poder adquisitivo como para permitirse un mausoleo de los famosos arquitectos.

Me refiero a los pequeños detalles que —a la manera de los guijarros que marcan el camino de retorno de las almas al hogar— dejaron los Durini como una pista invisible hacia la profundidad de sus creencias y a la liberación de las cadenas con que el poder esclaviza al arte y a la verdadera libertad. Con la ayuda de una lupa, usada como metáfora y herramienta práctica, se comenzó a encontrar cruces cristianas, evocaciones masónicas, figuraciones rosacruces, curvas florales subvirtiendo la monumentalidad vertical de las estructuras de sus mausoleos.

Quizá sin quererlo, los símbolos del mensaje cristiano que predominan en estas obras pueden leerse en armonía con los de otras tradiciones mitológicas de la humanidad. Quizá sin que esa haya sido su intención primordial, estos símbolos dispersos en los intersticios poco visibles le otorgan al conjunto de cada mausoleo una vida simbólica que nos conecta a lo trascendente, a lo asombroso, a lo sagrado:

“A menudo ni siquiera se precisa de una teofanía o una hierofanía propiamente dichas: un signo cualquiera basta para indicar la sacralidad del lugar. “Según la leyenda, el morabito (sacerdote) que fundó El-Hermel se detuvo, a finales del siglo XVI, para pasar la noche cerca de la fuente y clavó un bastón en el suelo. A la mañana siguiente, al querer cogerlo de nuevo para proseguir su camino, encontró que había echado raíces y que de él habían brotado retoños. En ello vio el indicio de la voluntad

de Dios y estableció su morada en aquel lugar”. Y es que el signo portador de significación religiosa introduce un elemento absoluto y pone fin a la relatividad y a la confusión. Algo que no pertenece a este mundo se manifiesta de manera apodíctica<sup>9</sup> y, al hacerlo así, señala una orientación o decide una conducta” (Eliade, 2001: 25).

¿Cómo abrir un espacio que nos permita ir al encuentro de este mensaje hipertextual para enriquecer nuestras almas sin por ello rendirle un inútil tributo al vaciamiento simbólico hambriento de poder? ¿Es posible transformar el mármol, el papel, el monumento, en ritual, en mito vívido, rescatando para todas las personas el valor que el proyecto político suele intentar restar?

Para M. V. Rueda (1993), quien estudió la hipótesis de la universalización del sentido simbólico colectivo de la humanidad, y para M. L. Von Franz (2016), comprometida con la realización de la unicidad del individuo, la complejidad del ser humano puede ser respetuosamente explorada si tomamos en cuenta que dentro de cada uno de nosotros habla una voz primigenia, que puede expresarse a través de personajes míticos y de símbolos que operan como modelos, cuyo diálogo aprehensible más allá del lenguaje, los idiomas o los cinco sentidos, nos posibilita acceder a una *vida que no vemos* pero que nos estructura, afectando de manera simultánea las capas más profundas, las intermedias y las superficiales, llamándonos a ser al mismo tiempo individuos y colectivo/colectivo e individuos.

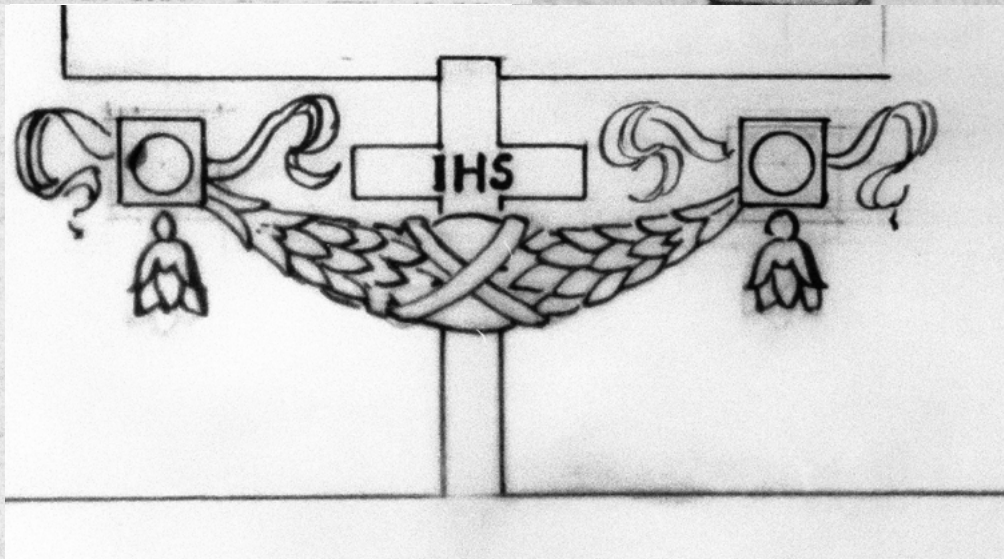
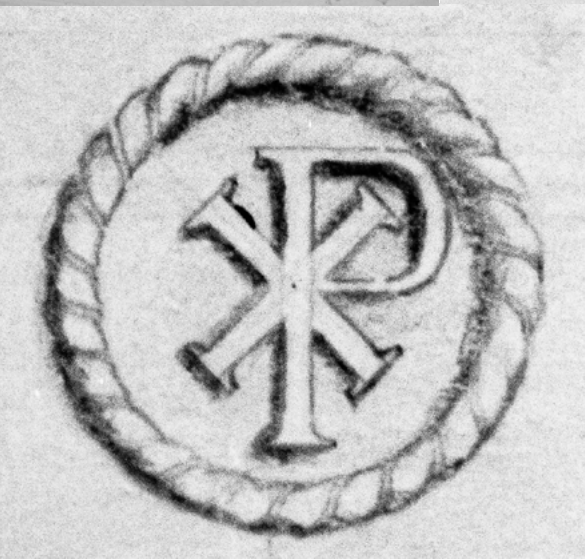
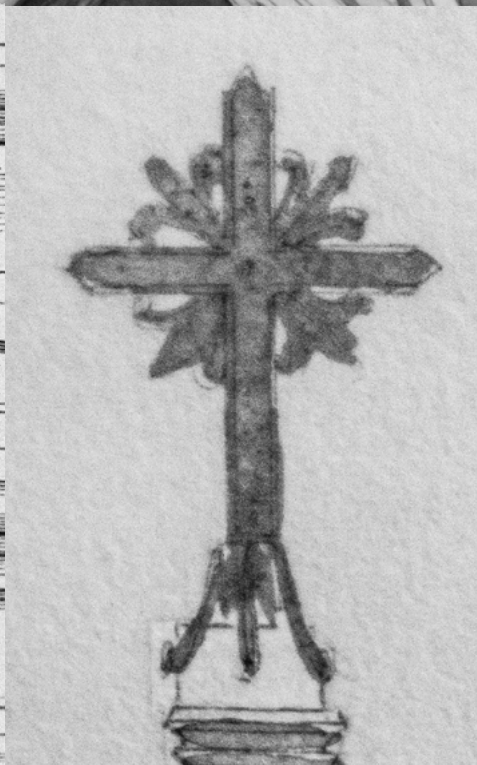
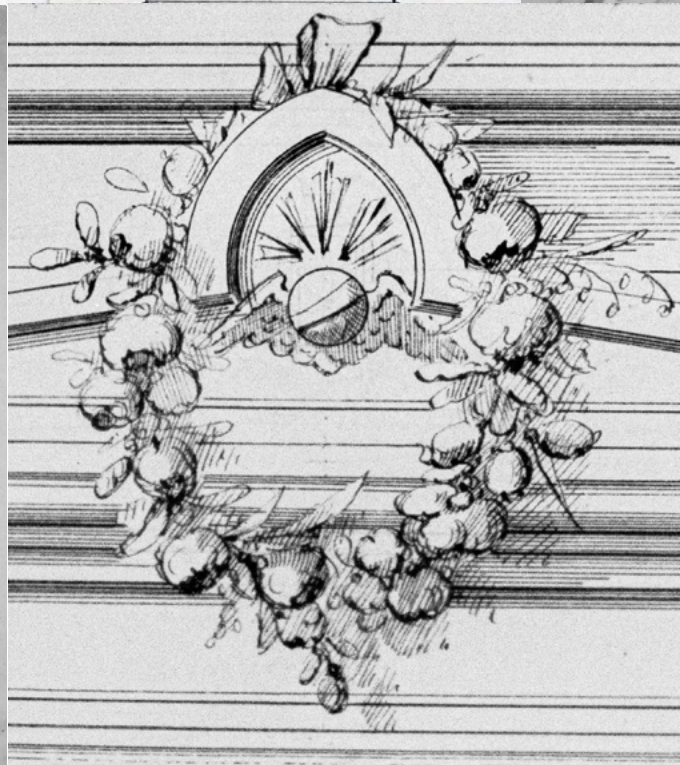
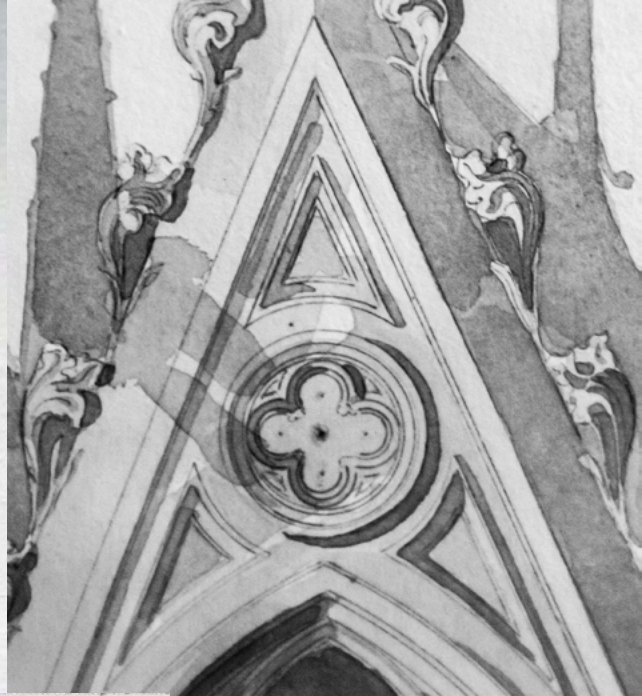
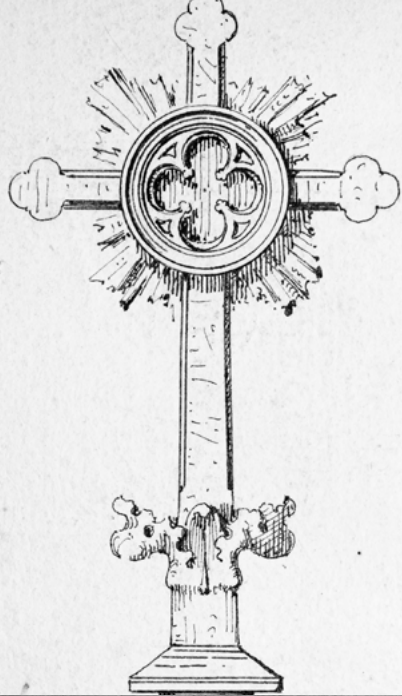
Asimismo, las contribuciones históricas y antropológicas sobre las resiliencias humanas frente a la pérdida traumática de alguno de los órganos que hacen parte de nuestros cinco sentidos nos proponen expansiones significativas para lograr que los mensajes encriptados en obras como las de Durini sean no solamente asequibles, sino que recuperen su vitalidad y destino transformador. Durante la pandemia de COVID-19, muchas personas perdían temporalmente los sentidos del gusto y el olfato, experimentando incomodidades pero también reflexiones sobre la experiencia de una vida sin sabor ni olor, o sobre la manera en que nuestros cuerpos son capaces de compensar los sentidos que se pierden.

Si matizamos todos estos aspectos: el de la crítica al discurso del poder segregacionista imperante desde la época de los Durini hasta el presente; la capacidad de los símbolos de plantear dualidades

y dicotomías para aprehenderlos, al mismo tiempo que contienen la energía para reunificarse; y el trabajo del arte como herramienta de las almas para expresarse y vivificarse, podemos sugerir que los mausoleos Durini tengan un tránsito hacia las experiencias palpables y de colorido que pueden ofrecer los hilos de un bordado.

Como se mencionó en el apartado en el que describimos las actividades que hicieron posible esta experiencia etnográfica y de curaduría extra-mural, la artista Gabriela Villacís nos acompañó en una de las visitas a la reserva del MDC (28 de marzo de 2025) así como también hizo su propio ejercicio de acercamiento a estas obras. La idea propuesta desde el equipo del MDC de transformar la simbología plural pero poco visible en los mausoleos Durini en obras de bordado para mini bastidores, o de traspasar obras de formato más grande a patrones para bordar creados especialmente con la intención de que los públicos de la muestra puedan *palpar el patrimonio*, desenmarcándolo de la unilateralidad del estatus, es del todo posible.

Gabriela Villacís ha creado bordados icónicos desde hace más de una década como parte de sus investigaciones para vestuarios y tejidos que acoplen texturas, colores y fibras para la realización de obras hechas a mano, algunas de las cuales son realizadas de principio a fin por ella misma y otras en colaboración simétrica con bordadoras intuitivas de todas las edades. Entre la amplia gama de su obra, hemos escogido la del *corazón orgánico* para bosquejar la tercera cosmogonía Durini, que se manifiesta a través de la unión de microcosmos que se comportan a la manera de la metáfora de los fotones: como partículas fijas cuando están expuestos y como ondas inesperadas cuando son bordados. Si bien es cierto que el esquema presentado a continuación no le hace justicia al resultado real, sirve al menos como humilde soporte de la idea.



## 3.2 Necrópolis y necropolítica en los sures de Quito

109671

REPUBLICA DEL ECUADOR  
DIRECCION GENERAL DE REGISTRO CIVIL  
IDENTIFICACION Y CEDULACION

Form. N° 005-RCN

**CERTIFICACION SIMPLE GRATUITA PARA LA INHUMACION Y SEPULTURA**

---

CERTIFICO: Que en el Registro de Defunciones del año .....1.986....., en el tomo .....10.....  
página .....196....., número de acta .....3782....., se halla inscrita la defunción de .....

**JUAN PÍO MONTUFAR SOLIS**....., Número de Cédula: .....

de nacionalidad .....EQUATORIANA....., de ..35..... años de edad, estado civil .....SOLTERO.....  
de profesión .....EMPLEADO....., fallecido.. el día .....25..... del mes de .....SEPTIEMBRE.....  
del año .....1.986....., a las .....12.00..... horas de la .....MAÑANA....., a causa de .....

.....HEMORRAGIA AGUDA INTERNA..... según el certificado del .....DR.: SANTILLAN.....  
Nombre de los padres del fallecido: Padre .....JORGE MONTUFAR..... Madre .....ROSA SOLIS.....  
OFICINA DE REGISTRO CIVIL DE .....QUITO..... Provincia de .....PICHINCHA.....

QUITO a 30 de SEPTIEMBRE de 1986

Jefe de Registro Civil

Fotografía 15: Papeleta de registro de defunción emitido por el Registro Civil, cortesía archivo del Camposanto La Magdalena, 19 de marzo de 2025

El 30 de septiembre de 1986 fue inscrita en la oficina del registro civil del antiguo Hospital San Juan de Dios, la defunción de un hombre joven, cuyo ilustre nombre llama la atención: “Juan Pío Montúfar Solís”, hijo de Jorge Montúfar y Rosa Solís, cabezas de una familia de tres hermanas y dos hermanos más, todos ellos migrantes del pueblo de Tixán, provincia del Chimborazo. Fue la madre la que tomó la decisión a fines de los años sesenta del siglo XX de embarcarse con sus hijos en el tren para migrar a la ciudad de Quito con el ideal de conseguir empleo y abrir una puerta a un mejor futuro para su familia.

“(…) la Rosita quería conseguir trabajo para ella y el Jorgito (su esposo), pero en el Ministerio de Educación en la época no les reconocieron su nombramiento de profesores. Como ellos habían ejercido su magisterio en pueblos rurales, en pueblos de “indios” propiamente, no

les querían como profesores en Quito. El Jorgito fue de puerta en puerta y al final consiguió una audiencia con el Ministro que le ayudó a que les abran una partida como conserjes en la escuela fiscal Pablo Gutiérrez, cerca de la Avenida América. Ahí pudieron establecerse después de que vivieron en San Roque, donde la Rosita se ganaba la vida bordando para las monjas, lavando y planchando los manteles y la ropa de cama en el Convento del Carmen Alto” (Lucía Solís, notas de campo, 22 de marzo de 2025).

El certificado de defunción de Juan Pío Montúfar Solís nos dice que era empleado, que había fallecido cinco días antes del trámite de inscripción, a eso del medio día por una “hemorragia aguda interna”, a los 35 años de edad. ¿Una hemorragia aguda interna sufrida por un hombre adulto aún joven?, ¿cómo era posible? Pues porque era el año de 1986, tiempo durante el cual el Escuadrón Volante y el Servicio de Investigación Criminal de Pichincha (SIC 10) realizaban redadas constantes en los barrios del sur de Quito. Como parte de su misión de ser “funcionarios encargados de hacer cumplir la ley”, los miembros del Escuadrón Volante tuvieron carta abierta durante el gobierno de León Febres Cordero Ribadeneira para ejercer justicia formal, pero también para aplicar un amplio abanico de prácticas que, encubiertas por el supuesto cuidado de los valores cívicos y la moralidad, terminaron por estructurarse como violaciones a los derechos humanos y constitucionales de los ciudadanos y ciudadanas de aquella época.

Juan Pío falleció de una hemorragia interna, sí, pero producida por más de seis balazos por la espalda, recibidos durante un tiroteo abierto de la Policía Nacional en una de las calles del barrio La Magdalena, donde él vivía junto a sus padres ya ancianos y a sus hermanos varones, pues las hermanas se habían casado ya. En la época, era común ver circular por los barrios del sur camionetas tipo jeep de color verde, de mediano porte, de construcción robusta y grandes ruedas, en cuyo cajón había cuatro gendarmes uniformados y armados realizando patrullajes a diversas horas del día. Parapetados en la orden de desmantelar al grupo guerrillero ¡Alfaro Vive Carajo!, la policía justificaba la intimidación a jóvenes por llevar el cabello largo o por escuchar rock en español y metal rock, géneros insignia de los barrios sureños de las décadas de los ochenta y noventa.

¿Qué sueños y esperanzas tenía un joven hombre, hijo mayor de una familia migrante del oculto pueblo andino de Tixán? ¿Qué expectativas tenían puestas sus padres en él tras el enorme sacrificio del desarraigo

y las vivencias de discriminación? Como en todas las familias de nuestra América del Sur, el pantone dentro de la misma parentela es amplio. Desde las pieles más blancas hasta las más oscuras, pasando por todos los tintes del "trigueño", el "quién es quién de cada cual" y su supuesta valía se estima desde la época colonial en función de estas tonalidades, jugadas de manera estratégica en el momento de la subsistencia o el sostenimiento del "pedigrí en los Andes". Juan Pío, nos cuenta su tía abuela de casi noventa años de edad, "era el más morenito de los hermanos y hermanas".

La inscripción de su fallecimiento, el rescate del cuerpo malogrado en la morgue y todos los trámites los realizaron las hermanas. Para los padres, prematuramente envejecidos, el golpe fue letal. Juan, Juanito, el hijo mayor, el del nombre más ilustre, colocado así como evocación de esperanzas y bendiciones. El hermano protector que llevaba cada día el pan para todos. El joven del campo, desbordado por la dureza de la ciudad del volcán, patrimonio de la soledad. El hombre abaleado que aún tenía toda una vida por delante. El vecino de La Magdalena, a quien le correspondía ser enterrado en el cementerio que sigue acogiendo sus restos y su historia.

"... en nuestro cementerio hemos acogido siempre a personas que viven en el sector de lo que hoy es el barrio de La Magdalena, pero que abarca también otros barrios del sur. En la época en la que usted refiere la historia del Sr. Montúfar y hasta la presente, hemos recibido honras fúnebres de personas que la policía ha considerado peligrosas. Cuando esto sucede, vienen primero una especie de escuadrón de avanzada y se apostan aquí alrededor del cementerio armados y con patrullas para salvaguardar la seguridad de todos y evitar que cuando se entierre a esa persona, hayan disturbios porque pueden ser miembros de pandillas o ese tipo de cosas" (Entrevista Inés Montaguano, 17 de marzo de 2025).

Para Franklin Cepeda (2021), estudioso de la cultura funeraria en Ecuador y América Latina, las necrópolis se asemejan a espejos que replican a la metrópoli, incluso más allá de su intención arquitectónica. El interior de un camposanto refleja el paso del tiempo y los hitos históricos de una ciudad, así como constituye una frontera porosa y una arquitectura metafórica que une los usos y costumbres de los vivos con los de los muertos, en una suerte de plástica ritual a través de la cual se construye humanidad (Cepeda, 2021:38). Y también política,

algo que emerge en el camposanto La Magdalena, cuyas tumbas y su disposición espacial han transitado de la mano de la composición urbanística e ideológica de la Quito y sus conexiones extra-territoriales y simbólicas.

De la mano del señor Gustavo Montacuri Tubón, de 68 años de edad, miembro activo y líder simbólico de la comuna Chilibulo/Marcopamba/La Raya, recorremos parte de la historia del cementerio, pero también de la configuración del sur de la ciudad. Gustavo nos confirma lo publicado en la revista bianual del camposanto (2015):

“Los terrenos para el Cementerio de La Magdalena fueron adquiridos por partes. Una fue una compra a la Sra. Julia Carua, Vda. de Pillajo, el 15 de mayo de 1906. Otra compra se realizó a los cónyuges Felipe Casagallo y María Correa con escritura de diciembre de 1944. Los terrenos fueron adquiridos por el Presbiterio de la Parroquia de La Magdalena, con la contribución de 200,00 sucres recolectada entre todos sus moradores. Una tercera adquisición se realizó en octubre de 1997 por el Sr. Adolfo Chuquimarca a los cónyuges Quilachamín-Pillajo” (Gustavo Montacuri en Revista Informativa Cementerio La Magdalena, 22 de agosto de 2015, pág. 6).



Fotografía 16: Tumba familiar, camposanto La Magdalena

En la memoria de quienes han acompañado desde hace décadas el proyecto del camposanto La Magdalena, se despliega la historia del territorio hacia la época de las grandes haciendas que dominaron todo lo que es hoy el sur de Quito, hasta colindar con la misma cumbre del Pichincha en lo que hoy es la parroquia de Lloa. Al escuchar el intercambio de memorias entre Gustavo Montacuri y Mercedes Vega – el primero comunero de La Magdalena y la segunda gestora cultural de Lloa –, emergen las trayectorias de cientos de familias trabajadoras indígenas, trayendo de vuelta al presente las distintas interpretaciones que la época colonial y republicana le otorgó al antiguo sistema de mitas del mundo andino prehispánico.

“... la palabra “mitayo” era una forma despectiva de trato a la gente que teníamos origen indígena. Toda esta zona que fue de hacienda estuvo habitada por personas indígenas que eran trasladadas desde sus pueblos de origen a las tierras de los hacendados. Yo me acuerdo que mi misma familia salió de un pueblo de Saquisilí, de los Chugchilanes (...) (Mercedes Vega, Café-Conversatorio, 28 de marzo de 2025, MDC).

“... sí, propiamente todas las haciendas tenían trabajadores de población flotante. De repente estaban trabajando en una hacienda y después se trasladaban a otra hacienda. Suponiendo que estaban trabajando aquí en el sur, ya les encontraba a la misma gente trabajando en Cayambe. Entonces era una población flotante porque no había habitantes definidos. No se podía decir aquí hay 10.000 habitantes, sino que decían que había 3000 o 4000 porque estaban repartidos en las haciendas (...) (Gustavo Montacuri, Café-Conversatorio, 28 de marzo de 2025, MDC).

El fenómeno al que se alude como “población flotante” marca líneas hasta el momento invisibilizadas, con respecto a una situación de movilidad generalizada entre las familias indígenas que eran trasladadas de un lugar a otro con el fin de evitar que, al estabilizarse, se pudieran producir reclamos o levantamientos entre quienes estuvieron sujetos al concertaje y a la amenaza de cárcel por deudas al hacendado. Esta figura se mantuvo vigente hasta el año 1918 y

cuya desaparición no supuso necesariamente una mejora en las condiciones de vida de los trabajadores del campo.

Es por ello que en Lloa, por ejemplo, se conoce de modelos de organización que apenas tuvieron oportunidad, se convocaron en torno a la figura de un líder investido como cacique para realizar una toma de tierras, primero de hecho y luego de derecho, que dio como resultado la división de las tierras de hacienda de la familia terrateniente Sotomayor a favor de los antiguos huasipungueros de estos territorios con vocación ganadera y agrícola.

Una vez más, los camposantos de La Magdalena y Lloa nos informan, a través de su configuración espacial, sobre la existencia de un paisaje social en tensión, en donde miles de indígenas transformados en población flotante desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XX no tenían permitido ocupar un lugar de entierro digno, debido a que en las haciendas estos espacios existían a la manera de mausoleos o cementerios junto a la capilla que hacía parte del complejo hacendatario. Los trabajadores que fallecían en el contexto de su peregrinación laboral forzada eran “enterrados en el borde del camino o en las afueras. Ahí quedaban cubiertos con un poco de tierra y nada más” (G. Montacuri y M. Vega, *Café-Conversatorio*, 28 de marzo de 2025, MDC).

Este dato en la memoria de quienes descienden de familias campesinas y comuneras se corrobora con la historia de los camposantos, cuya existencia se considera un logro importante y de enorme profundidad simbólica, al ser lugares en donde la evocación de la metrópoli —los cementerios están divididos en “manzanas y calles” como en un barrio en La Magdalena, y en caminos y pequeños terrenos con tumbas a tierra emulando el poblado en el caso de Lloa— y el pueblo quedan subvertidas ante la fuerza con que emergen los rituales en el momento de enterrar o conmemorar a las personas difuntas.





Fotografías 17 y 18: Tumbas en el camposanto de San Francisco de Lloa

A lo largo de su vinculación con el Cementerio de La Magdalena, Inés Montaguano ha vivenciado distintos momentos en los que la cultura popular ha enriquecido los significados y formas de vivir y morir en este camposanto, en donde el sonido de la música de la banda de pompas fúnebres es un común denominador cuando ha fallecido una persona perteneciente a la comuna, un líder barrial o simplemente un ser querido al que sus familiares desean honrar con una nutrida procesión. El arribo multitudinario de los deudos es permitido en La Magdalena, así como se ofrece un espacio para los músicos y la posibilidad de que hagan parte de la misa que puede llevarse a cabo en la capilla remodelada del camposanto.

También la conmemoración de la reapertura del Cementerio se lleva a cabo cada 22 de agosto desde 1976, con una procesión en la que se recuerda el año de 1906 como el punto de partida de la existencia institucional, pero en la que se alude y se pone en valor el pasado prehispánico de las tierras de los barrios del Sur, se evoca el antiguo paisaje que hasta el siglo XVI estuvo flanqueado por las lagunas de Turubamba e Ññaquito y se fortalecen lazos con el eje El Cinto-Lloa, hitos importantes del culto a la huaca sagrada que representa el Volcán Pichincha.

Para los comuneros, pasar de una realidad en la que los indígenas acababan mal enterrados en “cualquier filo de camino” a contar con un espacio digno para llorar a quienes cruzan el umbral del fin de la vida es un logro que en La Magdalena nace con una fuerte vocación social. Guardando coherencia con su misión: “Prestar servicio digno y cristiano de inhumación y de cementerio, a través de la excelencia en el servicio a los familiares que afrontan la pérdida de un ser querido, y reflejada en el respeto por la dignidad humana” (Revista Informativa del Cementerio La Magdalena, año 2015, pág. 9), Inés Montaguano comenta que en este camposanto se coloca la visión social antes que la económica. Por un lado, porque los precios son módicos en comparación con otros cementerios que son un negocio privado, y por otro porque a este lugar llegan personas de escasos recursos que han sido rechazadas en otros cementerios.

Inés ha recibido a jóvenes madres con sus bebés fallecidos en brazos, peregrinando de lugar en lugar con su cajita, después de haber perdido la batalla contra la pobreza y la enfermedad. Ha recibido a familias sin ningún recurso, destrozadas por el dolor y pidiendo misericordia y la posibilidad de un espacio digno para enterrar a su ser querido, como esperanza postrera de encontrar dignidad aun cuando sea en el final de la vida. Historias de humanidad, de caridad, de “ajustarse el cinturón de la administración para cumplir con las personas que no pueden quedarse sufriendo”. Historias sureñas de un Quito que arrastra la sombra de la colonia, con orgullo de fuego fatuo en la todavía vívida frontera Norte “rico” / Sur obrero.

### 3.2.1 Ensamblajes multirealidad

No obstante, toda frontera es porosa y ningún muro real o simbólico ha podido impedir las poéticas de la reinterpretación popular de los espacios, las artes y la construcción de lo valioso. Los paisajes funerarios de los camposantos de La Magdalena y San Francisco de Lloa aparecen como ensamblajes multirealidad, en donde conviven las diversas perspectivas ontológicas que aportan la memoria, la historia, el territorio, la sensorialidad y el ciclo de la vida, materializadas en hitos emblemáticos para los colectivos situados a cada lado del umbral de la muerte (Leal, 2025).

En el caso de La Magdalena, las historias de necesidad y las violencias coloniales arrastradas hasta las prácticas necropolíticas del último siglo aparecen matizadas en las múltiples formas de *habitar el territorio* de los nichos, las tumbas familiares, las tumbas de los niños y

la fosa común, así como en las narrativas del orgullo y la puesta en valor de los diversos hitos que, junto a la cultura viva comunitaria, hacen de este camposanto un lugar para la digna muerte.

Hablamos de las adquisiciones escultóricas que reinterpretan los aportes emblemáticos de la historia del arte desde un punto de vista popular, así como de los bienes patrimoniales que custodia el camposanto, el cual también ha intentado ofrecer servicios médicos y de atención familiar.



Fotografía 17: Escultura que evoca a la obra La Piedad de Miguel Ángel, adquirida para “dar la bienvenida” a quienes llegan al camposanto La Magdalena



Fotografía 18: Cruz patrimonial considerada la cruz original de la Iglesia de Santa Bárbara, datada en 1628. Ubicada actualmente junto a la fosa común del camposanto La Magdalena

“... la cruz que tenemos aquí es fruto de un rescate, pues se encontraba en algún lugar de la Iglesia de La Magdalena, a punto de ser demolida y transformada en material de construcción. Nosotros decidimos traerla. Hace algunos años, unos investigadores la catalogaron como patrimonial y determinaron que se trata de la séptima cruz de la calle de las siete cruces en el Centro Histórico de Quito. Esta cruz alguna vez estuvo en la Iglesia de Santa Bárbara, en donde hoy hay una réplica. Sin embargo, la original la tenemos nosotros” (...) (Entrevista a Inés Montaguano, 17 de marzo de 2025)

La puesta en valor de este monumento histórico, custodiado actualmente en el sur de Quito, forma parte de los esfuerzos de la administración del cementerio por hacer de este lugar un hito reconocido y de prestigio que les abra las puertas para concretar su objetivo mayor: extender la visión social de este camposanto hacia otras áreas de atención prioritaria en este sector de la capital, donde falta atención médica de calidad y a precios asequibles para personas de todas las edades.

Al colindar con barrios reconocidos por tener altos índices de violencia, alcoholismo, drogas callejeras y embarazos adolescentes, los habitantes de la parroquia La Magdalena, organizados en torno a la administración del camposanto, hicieron crecer su infraestructura hacia un ala en la parte posterior del terreno. Allí han construido una sede social y una infraestructura completa con la esperanza de que puedan reabrirse los modernos consultorios que ahí se acondicionaron para la atención de la ciudadanía. Según explica Inés Montaguano —actual administradora del camposanto—, se les negó el permiso de funcionamiento por considerar que un consultorio médico no puede funcionar en el perímetro de un cementerio. No obstante, al tratarse de una construcción anexa y ubicada fuera de la zona de influencia de los nichos, se esperaba que a futuro las autoridades revean su decisión.





Fotografías 19, 20 y 21: Nichos de personas de distintas edades, camposanto La Magdalena, marzo de 2025

Actualmente, la comuna Chilibulo-Macopamba-La Raya con su camposanto de La Magdalena constituye, junto al santuario de El Cinto y el cementerio de Lloa, uno de los ejes de cultura funeraria más importantes de Quito, ofreciendo poderosos contenidos que imprimen a la concepción de lo notable un giro que va del valor individual de los mausoleos de Durini al valor colectivo que contiene el paisaje multirealidad de esta frontera sociocultural.

## 3.3 Umbrales sensoriales

### 3.3.1 De flores y testimonios

Jenny Sinchiguano, Miryam Estrella, Mariana Simbaña y Amparo Iturralde trabajan casi todos los días, de lunes a domingo, en los locales que actualmente se encuentran adecuados en el exterior del cementerio de San Diego. Ellas venden flores, pero es sobre todo Miryam la que conoce de este hilo del tejido social de la cultura funeraria del centro histórico de Quito, desde hace 40 años.

“... para vender las flores nosotras éramos muchas más. Siempre hemos sido mujeres, y hace unos cuarenta años nos ubicábamos en las afueras cuando esta plaza era de tierra. Ahí poníamos mesas y traíamos agua de la pileta de La Victoria o de aquí mismo del cementerio. Con esa agua llenábamos los recipientes en donde poníamos las flores. También hacíamos coronas, pequeños arreglos y vendíamos en ese entonces en sures. La venta de flores podía ser a diario, pero siempre cuando más se vende aquí es en el mes de noviembre porque el cementerio de San Diego es uno de los más visitados durante esas fechas...” (Entrevista a Myriam Estrella, 20 de marzo de 2025).

Las floristas de San Diego comienzan su día temprano. Dos de ellas son madres con hijos en edad escolar y las otras dos son abuelas que brindan su ayuda con sus nietos. Las cuatro tienen a su cargo labores de cuidado de infancias en edad escolar y, de lunes a viernes, su vida se activa diez minutos antes de las cinco de la mañana. Se encargan de despertar a los niños, vestirlos, darles su desayuno y acompañarlos hasta la puerta de la escuela mientras van de camino a abrir sus locales en San Diego. Las cuatro habitan en barrios del centro y sur de la ciudad y los niños, a su vez, se educan en escuelas públicas en estos sectores.

Jenny y Mariana cuidan, además, a dos niñas menores de cuatro años que acompañan a sus madres en el negocio de la florería todos los días. Para ambas, tenerlas cerca es garantía de que pueden

cuidarlas más de cerca. No les gustan las guarderías pues, además de ser un gasto que no pueden permitirse, no tienen confianza en los cuidados que puedan brindarles. Para ellas, si bien es cierto que el local no es necesariamente un área adecuada para niños en edad preescolar, piensan que lo más importante es la cercanía de la madre. Nadie puede cuidar mejor a los hijos que sus mamás, aunque las guarderías están bien equipadas. Además, al ser las dos madres de niñas de una edad similar, aprovechan para que ambas jueguen. ¿A qué juegan las pequeñas? Pues a ser floristas. A las niñas se les ofrecen ramitos, lazos y tienen acceso a todos los artefactos y herramientas de sus madres, con excepción de tijeras o cuchillos. Sus mamás procuran tener una muda de ropa a mano, porque “les encanta jugar con el agua para las flores”.

En la parte de atrás, ambas madres tienen adecuado un lugar para que sus pequeñas echen una siesta, y pese a su decisión de que permanezcan con ellas hasta que tengan edad de ingresar al jardín de infantes, esperan con ansias que ese día llegue. En sus casas hay otros niños criándose y estudiando, y la idea es que los hermanitos mayores se hagan cargo de las menores junto con el apoyo de abuelitos que también viven en casa. Actualmente, una de las madres está separada de su marido y la otra recibe apoyo económico de su pareja, que trabaja como plomero ocasional en construcciones.

La realidad de Myriam es similar. Ella apoya a su hija mayor, quien actualmente es madre de dos niños que cursan la educación primaria. Myriam apoya para que su hija pueda trabajar y completar sus estudios universitarios. Por eso se ha hecho cargo casi por entero de la crianza de sus nietos. Esto hace que sus horarios deban cumplirse de manera estricta para que su negocio continúe, pues es con la venta de flores que ella ha conseguido los recursos necesarios para sostener una vida digna.

El tempo de la vida de Myriam nos da una idea, no solamente del ritmo de los esfuerzos cotidianos realizados, sino también de la necesidad del uso del tiempo en la política organizativa que ha permitido que, en la actualidad, el Municipio de Quito se involucre más directamente con las floristas de San Diego, dando oído a sus necesidades y forma a sus ideas:



Debido a que todas las floristas tienen al menos dos jornadas diarias dedicadas a actividades de cuidado, procuran cerrar sus locales a las 16:30 y atender a los proveedores todos los jueves. Asimismo, intentan que las interacciones con autoridades municipales sean los martes, dejando los viernes y/o sábados para actividades de organización interna, que en ocasiones incluye alguna actividad de recreación o aceptación de invitaciones a conmemoraciones como el Día de la Madre, el Día del Trabajador y eventos afines. Aunque los domingos son días en que se procura descansar, la preparación de lo que requiere la familia comienza desde la tarde noche del domingo.

¿Cómo afecta la duplicación de la jornada de cuidados en la vida de las floristas de San Diego? Como microejemplo tenemos el hecho de que no pudieron asistir a la visita a la reserva del MDC, pese a haber confirmado. El día de la invitación, sencillamente, el cansancio las venció. Para ellas, desplazarse hasta el Museo implicaba utilizar energías que deben utilizar para llegar a sus casas a atender hijos y nietos. No obstante, el Museo ha dejado sus puertas abiertas para que se integren cuando lo deseen, quedando también la posibilidad de que el MDC, a través de su área de Vinculación con la Comunidad, pueda concretar actividades participativas.

Pese a ello, las floristas nos supieron contar que, a lo largo de las décadas en que se les ha permitido ubicarse para trabajar en las afueras del camposanto de San Diego, muchas cosas han cambiado. Por ejemplo, la relación con los proveedores. Los gustos por las flores han venido de la mano del crecimiento del negocio de exportación, siendo las rosas rojas las que han prevalecido a lo largo de los años como la preferida para simbolizar amor, recordación y expresar aprecio profundo por un ser querido que ha fallecido.

Gerardo N., actual proveedor de flores para los negocios de San Diego, comenta que es un mediano productor y que, actualmente, consigue mantener una línea completa de mercado, que va desde los procesos de siembra, cuidado, cosecha, hasta la distribución de rosas, crisantemos, jipsum, chagrillo, claveles y girasoles. Gerardo es considerado un buen proveedor, pues ofrece buena calidad a precios que sus clientas consideran competitivos. Él comenta que esto es posible porque es también el distribuidor, evitando así cargar el coste extra del transporte por completo a las compradoras. Además, ellas notan que sus flores tienen mayor durabilidad y mejor aroma.

“... Hace muchos años no podíamos tener las flores como las tenemos ahora. Nosotras en esa época pagábamos unos 0,25 centavos de sucre a quienes nos dejaban ponernos afuera del cementerio y nos daban unos papelitos de que habíamos pagado. La Dirección de Mercados del Municipio nos cobraba ese rubro. En 1978, cuando se terminaron de hacer los túneles, éramos 11 comerciantes de flores. En ese tiempo ya nos cambiaron al lugar donde estamos ahora, pero no teníamos esta infraestructura que usted ve aquí. Esto es nuevo y pagamos como tasa 25,00 dólares. Aquí hay siete locales pero solamente atendemos cinco personas. Dos locales están cerrados. Aquí tenemos servicio completo de baño, de agua potable. Lo que estamos gestionando ahora es que nos arreglen la visera porque, por un fallo de diseño, cuando llueve, el agua en lugar de ir hacia afuera se va para adentro y eso puede entrar a los locales...”. (Entrevista a Myriam Estrella, 20 de marzo de 2025).

La mejora en los locales ha permitido generar varias innovaciones. Por ejemplo, conseguir más adornos; diversificar los arreglos; vender recuerdos con motivos para niños y niñas con la esperanza de aliviar en algo la pena de los padres cuando pierden un bebé. A lo largo del tiempo, las floristas se han motivado para recibir diversas capacitaciones y ofrecer hermosos arreglos, que en época de difuntos se presentan también en forma de coronas. Las trabajadoras de estos sitios han encontrado en su oficio una posibilidad de crecimiento, aprendizaje y gran satisfacción.

Pero hay algo que las preocupa con creciente intensidad: la nueva política del cementerio de San Diego de evitar al máximo el ingreso de flores naturales, alentando a que se las reemplace por flores de plástico.

“Comprar flores de plástico es la señal de que se van a olvidar por completo de ese difunto. Se compra esas flores cuando no van a volver más. Porque las flores naturales usted tiene que volver para cambiarlas. Y para eso adentro antes se dejaba pagando su cualquier cosita a los cambiadores de agua que había. Todo eso ya no les gusta. Dicen que entra mucho mosco” (Entrevista a Amparo Iturralde, 20 de marzo de 2025).

En efecto, en el interior del cementerio se aprecian varias tendencias: las patrimoniales, materializadas en mausoleos tipo monumento y entre los que se encuentran dos originales de los hermanos Durini, además de otros ejemplos de similar envergadura; las populares, que pese a todo se esmeran en preservar la memoria de las personas fallecidas; y las vinculadas al capitalismo mortuario, que impulsan la uniformización de lápidas y la desaparición de todo arreglo floral natural, procurando que en lo posible desaparezca el color o aceptando flores de plástico, de ser el caso.

El argumento que los encargados de este y otros cementerios colocan sería “la elegancia y el ornato del camposanto”. No obstante, esta investigación comprueba algo que Leonardo Zaldumbide (2012) ya investigó y es que, resulta evidente que los actores del campo funerario se relacionan entre sí con el fin de regular el campo y su oferta a través de reuniones entre sus grupos directivos. La muerte y su administración, a pesar de cuánto se las adorne con símbolos piadosos, en la concepción del enterrador son hechos de mercado y como tal funcionan, es decir, sólo el que puede pagar accede a un “entierro digno”, tal como sucede también en el sistema de salud (Zaldumbide, 2012:85).

La intención uniformizadora del negocio funerario encuentra férrea resistencia en la cultura funeraria popular. En las afueras de La Magdalena, el pequeño puesto de flores es la parada obligatoria de quienes ingresan para recordar, reflexionar, llorar o simplemente dejarse estar junto a una tumba.

Ya los exteriores del camposanto Colinas de Paz, en el sector de La Armenia, es otra cosa. Aquí el negocio mortuario se ha diversificado, incluyendo también una florería. Es por ello que quienes desean llevar un recuerdo a sus difuntos a precios más económicos tienen la opción de acercarse a una furgoneta que se estaciona a un kilómetro más o menos del ingreso, “para no tener problemas con la administración del cementerio”. En la pequeña Van, se expenden rosas de todos los colores, jipsum, chagrillo, astromelias, claveles, girasoles, en ramitos mixtos que oscilan desde un dólar hasta catorce dólares por las rosas de exportación.

Y es que por más intentos que existan por “adecentar” los cementerios o evitar que “desentonen” con lugares gentrificados, las flores en el contexto de la muerte son por excelencia cronotopos<sup>10</sup> fronterizos (Bakhtin, 1981). Conectan a los seres humanos que viven en la realidad que conocemos con los seres humanos que habitan aquella que ya no vemos pero que no dejamos de sentir a una profundidad a la que simplemente ningún negocio llega. El dinero capitalista carece del poder creador que la cultura tiene: devolver a la vida -en el fulgor de un instante- a nuestros seres amados, a través de un humilde, fragante y elemental capullo en flor.

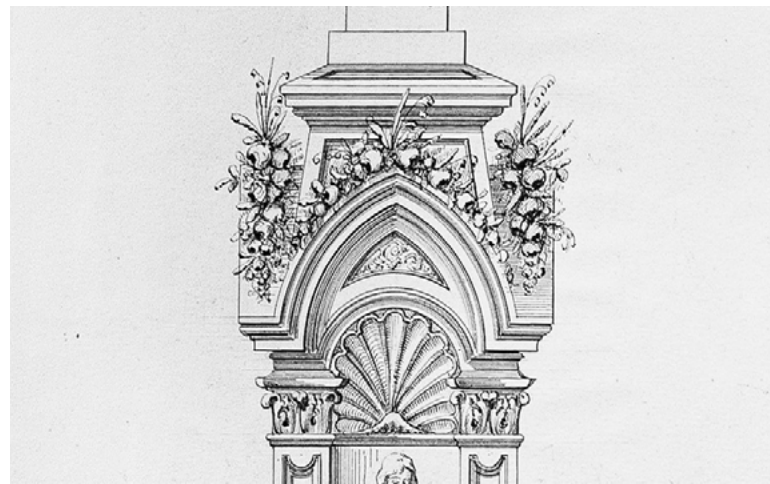
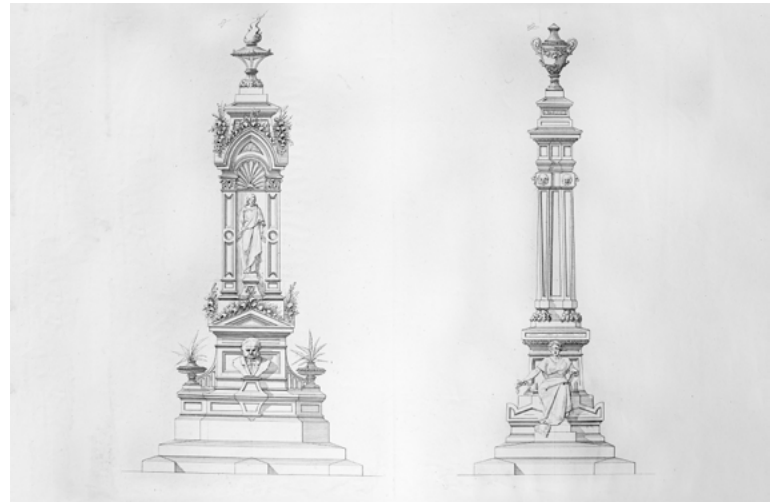
10 En su obra *“La imaginación dialógica: cuatro ensayos”*, Mikhail Bakhtin conceptualiza el cronotopo como una unidad analítica en la que converge el espacio vinculado a un tiempo intenso de significación. Una ciudad o un lugar pueden leerse a través del mapeo de cronotopos, invitándonos a descubrir significados distintos en los espacios y cuestionar su etiqueta de “tradicionales” o “modernos”.

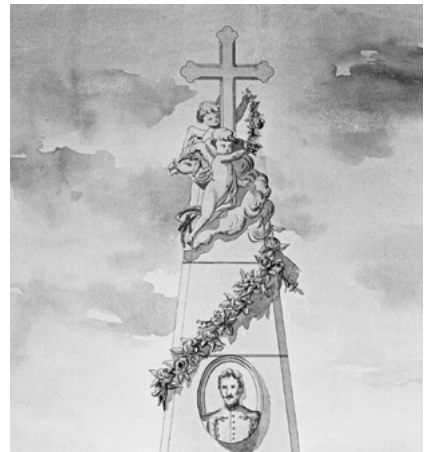
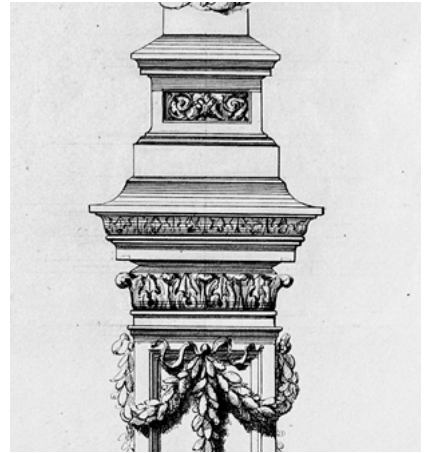
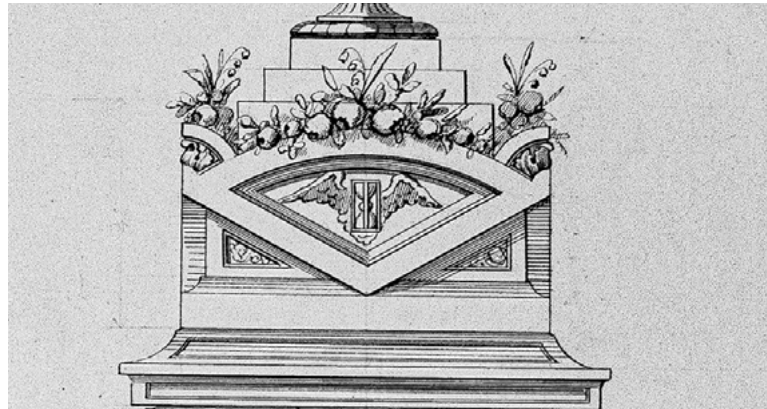
# Cronotopos florales de la(s) vida(s) que no vemos

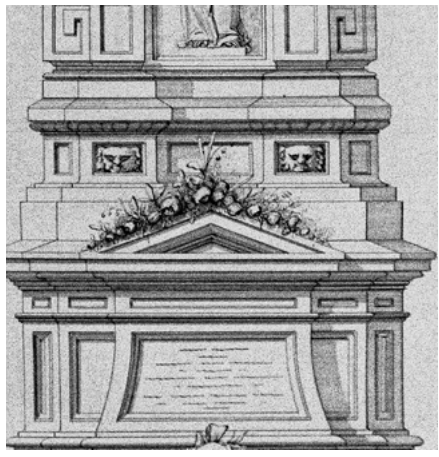
Flores, trabajo y dignidad



Motivos florales de Durini







## 3.3.2 Paisajes sonoros de paz y barullo

¿A qué suena la paz? Cuando pensamos en un camposanto, el silencio es quizá lo primero en lo que imaginamos. No obstante, si hemos dicho y descubierto que el ciclo en la realidad une a la vida/muerte/vida en rumbos y direcciones que sostienen todo tipo de lazos, ¿cómo seríamos capaces de aprehenderlos cuando tantos de estos matices pueden escaparse de nuestra vista? Sí, es cierto que nuestros sentidos suelen estar condicionados por las tramas del mercado, interpretaciones enlatadas, océanos de información con un centímetro de profundidad. Pero ¿qué tal si en medio de todo esto, somos capaces de encontrar el material sonoro suficiente como para “afinar el mundo”?

Algo así se preguntó un día R. Murray Schafer (2013). Y no es que haya sido el único. Pero sí es quien ha procurado una reflexión y realizado el esfuerzo de ofrecernos un camino para encontrar la elocuencia del agua; el espíritu del viento; las huellas del trabajo; la impronta cotidiana, considerando colores que se escuchan y hacen parte de bosquejos, de paisajes sonoros.

A esta manera de organizar la(s) vida(s) que no vemos pero podemos transmitir de forma audible, Schafer no la encasilló en un método sino que la abrió a la aventura de explorar sin pretensiones de etiquetas. Caminar, buscar o, al revés, ser encontrado por los caminares, por las vibraciones sonoras y sus experiencias perceptibles a la manera de metáforas, pues así como las personas no videntes saben que pueden ver con sentidos que aparentemente no están hechos para ello, es posible captar las vibraciones de la vida sin el requerimiento absoluto del oído. Si bien es cierto, para el diseño de un paisaje sonoro hace falta un mínimo de aparatos técnicos que puedan captar sonidos, el propósito final es encontrarse con una historia vibratoria, con una narrativa que, ingresando por el oído, se transforma en percepción que palpita y emociona.

Sin tratar de enmascarar la experiencia sonora tras lo bello o lo políticamente correcto como para ser escuchado, en este recorrido investigativo se abrazó el compromiso del umbral para permitirnos bordar también hilos sonoros. A partir de la toma de varias muestras de sonido<sup>11</sup>, realizadas en dos versiones: una MP3 y otra .WAV, entre marzo y abril de 2025 se construyeron tres paisajes sonoros. Para graficar mejor este trabajo, a continuación mostramos el proceso de organización de los temas y el producto final, que puede ser escuchado a través del link:

Lugar	Paisajes y poéticas sonoras del(os) mundo(s) que no vemos <i>¿A qué suena la paz?</i>	Duración
En el camposanto San Francisco de Lloa, a las 06:00 de la mañana, los sonidos del poblado al despertarse se cuelan entre las cruces sobre la tierra.	Muestra1_S_DURINI_2025_mar9_LloaDía.mp3	05:33
Por la noche, en cambio, sapitos y rana se toman el horizonte, en este audio recogido a las 21:00 en el camposanto San Francisco de Lloa.	Muestra1.1_S_DURINI_2025_mar20_LloaNoche.mp3 Muestra1.1_Z_DURINI_2025_mar20_LloaNoche.WAV Muestra1.2_S_DURINI_2025_mar20_LloaNoche.mp3 Muestra1.2_Z_DURINI_2025_mar20_LloaNoche.WAV	01:43 01:24 03:11 03:07
En el valle de Los Chillos, en el camposanto Colinas de Paz, el sonido de la naturaleza es el que predomina a las 06:00.	Muestra2_S_DURINI_2024_14_Colinas.mp3 Muestra2.1_S_DURINI_2025_mar14_Colinas.mp3 Muestra2.3_S_DURINI_2025_mar14_Colinas.mp3 Muestra2.4_Z_DURINI_Colinas_LR.WAV Muestra2.5_Z_DURINI_Colinas_LR.WAV	02:34 08:59 15:24 00:31 12:43
En el camposanto de San Diego, el goteo de una pileta nos revela otra dimensión del paso del tiempo.	Muestra5_S_DURINI_2025_mar20_GoteoPiletaCemSanDiego.mp3 Muestra5_Z_DURINI_2025_mar20_GoteoPiletaCemSanDiego.WAV Muestra5.1_S_DURINI_2025_mar20_GoteoPiletaCemSanDiego.mp3 Muestra5.1_Z_DURINI_2025_mar20_GoteoPiletaCem SanDiego.WAV	03:19 03:16 03:45 03:12

<b><i>Distopías sonoras del trabajo en mármol: el taller de Tomás Tacuri</i></b>		
Sonido de esmeril. Taller del artesano marmolista Tomás Tacuri en el barrio Chimborazo, Sur de Quito.	Muestra3.1_S_DURINI_2025_mar19_EsmerilMármol_MagdalenaTacuri.mp3	03:51
	Muestra3.1_Z_DURINI_2025_mar19_EsmerilMármol_MagdalenaTacuri.WAV	03:47
Sonido de amoladora sin cortar mármol. Taller del artesano marmolista Tomás Tacuri en el barrio Chimborazo, Sur de Quito.	Muestra3.2_S_DURINI_2025_mar19_AmoladorasincortarMármol_MagdalenaTacuri.mp3	00:42
	Muestra3.2_Z_DURINI_2025_mar19_AmoladorasincortarMármol_MagdalenaTacuri.WAV	00:49
Sonido de amoladora cortando mármol. Taller del artesano marmolista Tomás Tacuri en el barrio Chimborazo, Sur de Quito.	Muestra3.3_S_DURINI_2025_mar19_Amoladoracortando	00:48
	Muestra3.3_Z_DURINI_2025_mar19_AmoladoracortandoMármol_MagdalenaTacuri.WAV	00:53
Pequeñas piezas de mármol en bruto son removidas a diario hasta encontrar la pieza deseada. Su sonido es una suerte de lluvia de mármol. Taller del artesano marmolista Tomás Tacuri en el barrio Chimborazo, Sur de Quito.	Muestra3.4_S_DURINI_2025_mar19_LluviaMármol_MagdalenaTacuri.mp3	02:39
	Muestra3.4_Z_DURINI_2025_mar19_LluviaMármol_MagdalenaTacuri.WAV	02:41
Antes de la llegada de maquinaria eléctrica, el sonido del cincel y el martillo eran los predominantes para la talla en mármol. Aquí registramos una muestra de ese sonido ya casi perdido en el tiempo en el taller del artesano marmolista Tomás Tacuri en el barrio Chimborazo, Sur de Quito.	Muestra3.5_S_DURINI_2025_mar29_TallarMármol_MagdalenaTacuri.mp3	01:10
	Muestra3.5_Z_DURINI_2025_mar29_TallarMármol_MagdalenaTacuri.WAV	01:12

<p>Actualmente, para grabar nombres a cierta profundidad, se usa un taladro de grabado. Taller del artesano marmolista Tomás Tacuri en el barrio Chimborazo, Sur de Quito.</p>	<p>Muestra3.6_S_2025_mar19_Taladro-ProfundidadMármol_MagdalenaTacuri.mp3 01:04 01:05</p> <p>Muestra3.6_Z_2025_mar19_Taladro-ProfundidadMármol_MagdalenaTacuri.WAV</p>	<p>01:04 01:05</p>
<p>También se puede usar un lápiz grabador. Taller del artesano marmolista Tomás Tacuri en el barrio Chimborazo, Sur de Quito.</p>	<p>Muestra3.7_S_DURINI_2025_mar19_LápizGrabadorMármol_MagdalenaTacuri.mp3 02:06 02:08</p> <p>Muestra3.7_Z_DURINI_2025_mar19_LápizGrabadorMármol_MagdalenaTacuri.WAV</p>	<p>02:06 02:08</p>
<p><b><i>El mundo del trabajo: Floristas de San Diego</i></b></p>		
<p>Una florista se encarga de ofrecer su mercancía, cortar hojas, limpiar tallos, atender clientes y, por supuesto, sazonar la jornada con la música de su gusto. Locales de las emprendedoras floristas del cementerio de San Diego.</p>	<p>Muestra4_S_DURINI_2025_mar20_FloristasSanDiego.mp3 06:44 08:04</p> <p>Muestra4_Z_DURINI_2025_mar20_FloristasSanDiego.WAV</p>	<p>06:44 08:04</p>

Miryam Estrella, Florista del camposanto San Diego





Amparo Iturralde, Florista del camposanto San Diego

Jenny Sinchiguano, Florista del camposanto San Diego



Cada una de estas muestras se escuchan como frases de un poema o de una danza. Pueden construirse así o de cualquier otro modo posible. Están aquí como testimonio de que el tejido social no se pierde con la finalización de la línea temporal de una vida, sino que, más bien, todo se inscribe en una trama compleja pero a la vez aprehensible. Lo muy pequeño está ligado a lo más amplio en sucesiones caleidoscópicas que también pueden *vibrar*.

# 4. Consideraciones finales

¿Es posible encontrar, aprehender y aprovechar las líneas transversales que cruzan los elementos patrimoniales y que no se ven a simple vista? ¿Tenemos oportunidad de volver legible la complejidad sin por ello desposeerla de su diversidad y poder significativo? A través de esta investigación, en la que se han combinado múltiples disciplinas sin perder el foco cohesivo que nos ofrece la interpretación etnográfica, pensamos que hemos conseguido transformar los Mausoleos de Durini en un pretexto para abordar temáticas que los atraviesan como elementos de gran poder simbólico, pero que permanecían ocultas, cristalizadas, inmovilizadas en forma de proyecto y mármol.

Sin extirpar la enorme valía de estos elementos patrimoniales, hemos conseguido enriquecerlos y transformarlos en umbrales para husmear en aquellos mundos que *no vemos*: las cosmogonías simbólicas; las posibles traslaciones de los proyectos arquitectónicos a patrones de bordado; el disfrute de los elementos patrimoniales en sí mismos; pero también, el trabajo de los artesanos marmolistas y sus preocupaciones por la posible desaparición de sus oficios como relatores de memorias a través de sus lápidas; el esfuerzo de las emprendedoras floristas y sus arduas jornadas al cuidado de sus hogares; las historias notables del patrimonio colectivo de los sures de Quito; entre otros descubrimientos que han amplificado la frontera porosa de estos caminos umbralinos.

La muerte entonces no se yergue aquí como un poder inamovible o irreversible, sino como un hecho que, al ser compartido, nos humaniza e interroga. ¿Será que los seres humanos nacemos con un alma simplemente por mor de nuestra especie? ¿O acaso ese es un camino de descubrimiento individual y colectivo? ¿Qué papel juegan la cultura, el arte, los museos en el momento de abordar temáticas y acciones que desbordan nuestras competencias institucionales? Este estudio nos ha mostrado necesidades, sensibilidades, sueños y esperanzas de las personas involucradas en el campo de la cultura funeraria que obviamente nos desbordan. Pero también nos ha

posibilitado conversaciones, estrategias de vida y modos de pensar que se muestran como la punta de un ovillo susceptible de seguirse mediante acciones futuras afines a la educación no formal o popular; la vinculación comunitaria; o simplemente al respeto que nos provoca conocer estos lazos que, partiendo de los mausoleos de los Durini, se han extendido hacia el vibrante palpitar de nuestras sensibilidades.



# 5. Bibliografía

- Bachelard, G. (2012). *A Psicanálise do Fogo*. Martins Fontes. Sao Paulo-Brasil.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Buenos Aires-Argentina.
- Cabrelles, S. (2006). El paisaje sonoro: "una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano". *Revista de Folklore*, 26(302), 49-56. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-paisaje-sonoro-una-experiencia-basada-en-la-percepcion-del-entorno-acustico-cotidiano/html/>
- Campbell, J. (2018). *Imagen del Mito*. Atalanta.
- Capello, E. (2009). Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX. Historia social urbana. Espacios y flujos, ed. Eduardo Kingman Garcés, 125-138. FLACSO.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Espacio, historia y modernidad en Quito: los Durini*. Macalester College.
- \_\_\_\_\_ (2004). Hispanismo casero: la invención del Quito hispano. *Procesos. Revista Ecuatoriana De Historia*, 1(20), 55-77. <https://doi.org/10.29078/rp.vi120.249>
- Cepeda, F. (2021). El cementerio de Riobamba o la ciudad paralela. En D. Larriva Editor (Ed.), *Memorias del I encuentro nacional de cultura funeraria* (pp. 37-46). CCE, Azuay.
- Eliade, M. (2001). *Lo Sagrado y lo profano*. PAIDÓS.
- Empresa Municipal de Turismo, Promoción cívica y relaciones exteriores de Guayaquil (2015). *Guía de la eternidad, Cementerio Patrimonial de Guayaquil*. Ilustre Municipio de Guayaquil.
- ESNECA (2024). *Manual de Estudio de la Maestría en Dirección y Gestión de Museos*. Barcelona.
- Fernández, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Alianza Editorial. Madrid.
- Geertz, C. (2016). *A Interpretação das culturas*. GEN.
- Guber, R. (1991) *Etnografía. Método, campo y reflexividad*. PAIDÓS
- Jung, E. (2011). *Animus y Anima: dos ensayos*. Harper Collins. Rio de Janeiro
- Latour, B. (2001) *Nunca fuimos modernos*. Alianza Editorial. Madrid.
- Larriva, D. (Ed) (2021) *Memorias del I y II encuentro nacional de cultura funeraria*. Casa de la Cultura, Núcleo Azuay.
- Padilla, R. I. (2014). "Cuando se muere la carne el alma se queda oscura": fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930) (Tesis de Maestría). FLACSO Sede Ecuador, Quito.

Peristian, J. (1998). *Honor y vergüenza en la sociedad mediterránea*. Fondo de Cultura Económica. México.

Padró, C. (2011). Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones. *Museos y territorio*, 4, 102-114.

Ramos, A. (2004). O pluralismo brasileiro na berlinda. *Etnográfica*, 8 (2), 165-183. <https://journals.openedition.org/etnografica/2921etnografica/2921>

Rivière, G. (1993). *La Museología*. AKAL. Madrid.

Rueda, V. (1993). *La fiesta religiosa campesina*. ABYA-YALA. Quito.

Santamaría, L. y Oviedo, M. (2015). Los hermanos Durini y las Casas de Corrección en Costa Rica. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 12(2). Julio-Diciembre, 17-42.

Schafer, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.

Thomas, L. (1983). *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica.

Von Franz, M. L. (2016) O processo de individuação. En C. G. Jung, *O homem e seus símbolos*. Harper Collins. Rio de Janeiro.

Zaldumbide, S. (2012). Los espacios de la muerte en Quito: sitios de inhumación y campo funerario. (Tesis de Maestría). FLACSO Sede Ecuador, Quito.

# Documentos del Museo de la Ciudad

Cárdenas, F. y Ruiz, V. (2012). Ensayo: Bajo la mirada de una mujer llamada "Libertad". Breves apuntes sobre el monumento a la Independencia en Quito. Mimeo. Museo de la Ciudad. Quito-Ecuador.

Del Pino, I. (2012). "Los Durini": Artífices del rostro moderno de Quito. Análisis de la arquitectura en un marco socio-histórico. Mimeo. Museo de la Ciudad. Quito-Ecuador

\_\_\_\_\_ (2012). Proyecto Durini. Lista de Bienes seleccionados. Mimeo. Museo de la Ciudad. Quito-Ecuador

Navas, C. y Salazar, B. (2012). Guion Museológico Educativo "Los Durini: artífices del rostro moderno de Quito", Área de Museología Educativa. Mimeo. Museo de la Ciudad. Quito-Ecuador

Salazar, B. (2012). Los Durini: Artífices del rostro moderno de Quito, Investigación. Mimeo. Museo de la Ciudad. Quito-Ecuador.

\_\_\_\_\_ (2012). Cedulaario para la exposición "Los Durini: artífices del rostro moderno de Quito".

Salazar, B. y Navas, M. (2012). Cronología de la obra de los Durini en Ecuador. Mimeo. Museo de la Ciudad. Quito-Ecuador.

Santillán, A. (2015). La construcción imaginaria del Sur de Quito. FLACSO. Quito-Ecuador

# Archivos de audio de acceso libre

10 páginas de archivos de sonidos, entre los que consta freesounds, consultado en febrero de 2025. <https://www.domestika.org/es/blog/11996-10-bancos-de-sonidos-para-descargar-efectos-sonoros-gratis>

Artist, consultado en febrero de 2025. [https://artist.io/sfx?utm\\_source=google&utm\\_medium=cpc&utm\\_campaign=15018969114&utm\\_content=137710209077&utm\\_term=sonido%20libre%20de%20derechos&keyword=sonido%20libre%20de%20derechos&ad=636668276859&matchtype=e&device=c&gad\\_source=1&gclid=CjwKCAiAn9a9BhBtEiwAbKg6fubtCi-ZyXR732Yy5GqEzAFiDC2E8CYg6lp-FxOZIY19xmEGN06xNhoCUplQAvD\\_BwE](https://artist.io/sfx?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=15018969114&utm_content=137710209077&utm_term=sonido%20libre%20de%20derechos&keyword=sonido%20libre%20de%20derechos&ad=636668276859&matchtype=e&device=c&gad_source=1&gclid=CjwKCAiAn9a9BhBtEiwAbKg6fubtCi-ZyXR732Yy5GqEzAFiDC2E8CYg6lp-FxOZIY19xmEGN06xNhoCUplQAvD_BwE)

Asesoría del Laboratorio Aural del FLACSO, Sede Quito.

Audioteca de la UNAM: acceso solicitado

Freesounds, consultado en febrero de 2025. <https://freesound.org/search/?f=tag%3A%22birds%22>



