

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

---

# MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

---

22/2019

---

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,  
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**Alfonso Rubio Hernández**

La escritura de la esquila mural de Arnedo. Una esquina para las  
representaciones sociales

*The Writing of Arnedo's Mural Obituary. A Corner for Social  
Representations*

pp. 757-779 [1-23]

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.22.031>



Universidad  
de Navarra

---



# La escritura de la esquila mural de Arnedo. Una esquina para las representaciones sociales

*The Writing of Arnedo's Mural Obituary.  
A Corner for Social Representations*

**ALFONSO RUBIO HERNÁNDEZ**

Universidad del Valle

[alfonso.rubio@correounivalle.edu.co](mailto:alfonso.rubio@correounivalle.edu.co)

<https://orcid.org/0000-0002-5782-5092>

RECIBIDO: MAYO DE 2019

ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2019

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.22.031>

**Resumen:** Este ensayo analiza una práctica tradicional en la localidad de Arnedo (La Rioja, España) como es la de exponer públicamente el anuncio de la muerte de un individuo a través de una esquila mural. Este tipo documental de escritura funeraria concede un fuerte valor simbólico al espacio donde se coloca e intentamos interpretar el sentido individual y social con que puede representarse y apropiarse la triple relación que se establece entre la muerte, la esquila mural y la esquina (el espacio físico) donde esta se expone.

**Palabras clave:** Escritura funeraria, esquila mural, Arnedo (La Rioja, España), representaciones.

**Abstract:** This essay analyzes a traditional practice in the town of Arnedo (La Rioja, Spain) as it is to publicly expose the announcement of the death of an individual through a mural obituary. This type of documentary funerary writing give a strong symbolic value to the space where it is placed and we try to interpret the individual and social sense with which the triple relationship between death, the mural obituary and the corner (the physical space) where it is exposed can be represented and appropriated.

**Keywords:** Funerary writing, mural obituary, Arnedo (La Rioja, Spain), representations.



## INTRODUCCIÓN

La «escritura de aparato o monumental», como categoría analítica propuesta por Armando Petrucci, es aquella que tiene un carácter solemne y una función marcadamente indicativa o denominativa. Es generalmente de módulo grande, posada y realizada con una clara intención de elegancia y artificiosidad en cualquier soporte escriturario: epigráfica, libraria, documental<sup>1</sup>. Aunque no podamos desligar esta función «indicativa» o «denominativa» que posee la escritura monumental de las funciones propias que posee la *esquela mural* en la que nos vamos a detener, esta se presenta realmente con categoría de «escritura expuesta»: la concebida para emplearse en espacios abiertos o cerrados, posibilitándose su lectura grupal y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta. Debe ser de un tamaño suficiente como para hacer evidente y clara la presentación de su mensaje, verbal y/o visual.

Por otro lado, se considera «espacio gráfico y espacio de escritura» a cualquier área, cerrada o abierta, que disponga de superficies en las que se pueda escribir. Es el espacio dispuesto intencional y artificialmente para colocar la escritura dentro de una determinada superficie, que puede ser la página de un libro, el espacio de un cartel o el espacio de una inscripción. Cada espacio gráfico tiene un «dominus» que determina su uso. Este dominus está en condiciones, directa o indirectamente, de determinar las características de los productos gráficos expuestos y, por lo tanto, su modalidad de uso por parte del público al que están dirigidos. En el caso de las escrituras expuestas públicamente en espacios urbanos, el poder constituido a través de instituciones oficiales es el mayor poseedor de espacios gráficos públicos y es, por lo tanto, el que establece las reglas de la comunicación escrita expuesta y planifica su uso posible mediante la identificación, selección y delimitación de los espacios de escritura a utilizar y la concreta realización de los textos inscritos, parta esta de una iniciativa institucional, o de una iniciativa privada.

La «esquela» es el aviso de la muerte de un individuo que, generalmente, se publica en los periódicos con un recuadro llamativamente negro indicador de luto, o se fija en distintos lugares públicos indicando la fecha, el lugar del funeral y entierro del fallecido, así como la lista de personas que comunican la noticia. En la población de Arnedo (La Rioja, España), cuando uno de sus habitantes muere, al poco tiempo, este hecho es anunciado públicamente mediante una esquela que se coloca en la esquina de un lugar público muy transitado diaria-

<sup>1</sup> Sobre los conceptos o categorías interpretativas que a continuación se relacionan, Petrucci, 2013a, pp. 21-30; y Petrucci, 1999, pp. 57-69.

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

mente, situado en uno de los ejes centrales de la ciudad que se denomina *Puerta Munillo*. Es la esquina formada por los muros principales que sostiene el edificio que se levanta entre la Calle Libertad y el Paseo de la Constitución y por ello hablamos de una «esquela mural».

Esta que denominamos aquí «esquina de la muerte» pone en relación el espacio abierto y transitado donde ella se ubica con la exposición de una escritura funeraria plasmada a través de las características documentales que configuran la esquela mural. Y este es nuestro objetivo de análisis, un espacio físico reducido, una marca de escritura en un espacio que se transita y vive cotidianamente y pone en relación la escritura con la costumbre practicada en Arnedo de anunciar la muerte en un lugar concreto, un hecho que representa un mensaje complejo, pues este mensaje no solo va dirigido a interesados concretos y cercanos en parentesco y amistad al recién fallecido, sino también a toda una comunidad. Nos centramos pues en un proceso comunicativo y social ligado a marcar un «dominus».

La colocación de la esquela es una práctica de los vivos dirigida a los vivos donde las representaciones ideológicas, a través de la configuración social que ha prevalecido en la imagen del muerto, también emergen, pues su presencia es también la presencia social del grupo corporativo o familiar al que pertenecía el difunto. La esquela mural confirma su grado de riqueza y prestigio, su cohesión y duración del linaje. Lo que realmente se pone en juego no es una historia de difuntos, cuanto una historia de vivos y de vida, compuesta por dominios e ideologías, por apegos y desapegos, por cercanías y distancias, por afectos y memorias.

La necesidad de identificar en forma personal al difunto y de alguna manera rendir un homenaje a su memoria, hace que en la esquela se den cita conjuntamente imagen y escritura textual. La empresa funeraria *Mémora Pastrana* proyectó este uso de la escritura funeraria (aviso fúnebre), constituyendo modelos documentales que, podemos decir, iniciaron una tradición textual. A ella, a la empresa, se debe cómo y en qué medida, en cada situación, la representación de la muerte en que se funda una parte constitutiva de la sociedad arnedana, se transfirió en las formas de un escrito que, aunque de confección privada ahora, se ha convertido en un hecho social por su naturaleza de exposición pública.

Existen escrituras conmemorativas de los muertos unidas directamente al cadáver (*in presentia*) colocadas sobre el depósito, sobre la tumba; y escrituras dispuestas en otros lugares como la esquina de la muerte, lejos del cadáver (*in absentia*), igualmente utilizadas para recordar al difunto, que determinan aspectos referentes al significado social de la muerte. La esquela inserta la secuencia cronológica de su nacimiento y esta queda fortalecida por los datos biológicos

de la genealogía —marido de, esposa de, padre de, madre de, hermano/a de—. El lector no siente la necesidad de medir en el arco temporal absoluto la distancia entre él mismo y el difunto. Sí, en cambio, los datos genealógicos le dan la oportunidad de conocerlo y reconocerlo en el interior del espacio cronológico que había ocupado en vida y que, como mucho, abarcaba tres generaciones: la suya, la de sus predecesores y la de sus descendientes. Detenerse en ello, como ahora lo hacemos, es responder a cuál es la función de los usos funerarios de lo escrito<sup>2</sup>.

La confección de la esquela ha variado con el tiempo y actualmente, por medio de ordenador, se encarga de diseñarla *Mémora Pastrana*, dedicada también a todo tipo de servicio que atiende al cuidado del cuerpo del individuo desde que este fallece hasta que finaliza el velatorio en el tanatorio y luego es enterrado o incinerado. La función, antiguamente exclusiva, de la Iglesia de anunciar la muerte mediante el toque de campana correspondiente y en la celebración de la misa, ha venido secularizándose hasta verse hoy en día absorbida por las empresas funerarias privadas como un cumplimiento más del conjunto de sus servicios<sup>3</sup>. Como invitación personal a los interesados por el difunto y su familia, la confección de la esquela como tal y su exposición pública tiene un origen civil relacionado con cuestiones, como decimos, secularizantes —la positivización de aspectos de la muerte de cara a la sociedad—, económicas —un proceso de capitalización creciente—, mercantiles —la adopción de unos medios de comunicación versátiles— y sociofamiliares —una clase pública asentada necesitada de formas de representación—<sup>4</sup>.

La empresa alivia las incomodidades que supone la velación y el enterramiento del fallecido, pero no elimina del todo la impronta con que la tradición religiosa marcó el ritual funerario; de hecho en la esquela mural figura, encabezándola de manera llamativa, la cruz de Cristo y el nombre de la iglesia donde se celebrará la misa dedicada al difunto. El aspecto religioso, además de manifestar la adscripción de la población a una cultura cristiana, sirve también a la empresa como reclamo para interesarse por sus servicios.

De una muestra extensa de esquelas que pudimos consultar, que abarca un periodo que va del año 1999 al 2011, mostramos dos ejemplos distintos, los

<sup>2</sup> Petrucci, 2013b, pp. 21 y 56.

<sup>3</sup> En España, el toque de campanas no solo sirve para anunciar una muerte, sino que además permite precisar el sexo del fallecido y distinguir si se trata de un niño o un adulto. Actualmente se ha popularizado la inserción de esquelas en periódicos y han perdido vigencia las campanas y las esquelas que se colocaban en puntos transitados de la calle. Para conocer algunos lugares del País Vasco donde todavía perdura la práctica de la esquela callejera, al menos así ocurría hasta la década de los años noventa del siglo XX, Barandiarán y Manterola, 1995.

<sup>4</sup> Belmonte, 1998, p. 143.

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

más representativos, uno de 2001 y otro de 2011. Se reproducen aquí tal y como son las dos esquelas originales. Solo se han sustituido los datos identitarios para mantener el anonimato:

**POMPAS FÚNEBRES PASTRANA  
ARNEDO**



Sr. Dn.  
Álvaro García Hernández

Falleció en el día de hoy a los 69 años de edad,  
después de recibir los Santos Sacramentos

**R.I.P.**

Sus familiares: Esposa, hijos y nietos

---

Al participar sus amistades tan sensible pérdida les  
ruegan una oración por el eterno descanso de su alma y  
la asistencia a los actos que a continuación se detallan,  
por cuyo favor les quedarán muy agradecidos.

Arnedo a 9 de Abril de 2001

Iglesia Parroquial San Cosme y San Damián  
Funeral y conducción Martes, día 10 a las 5'15  
de la tarde  
Misa de Vera-Cruz Miércoles día 11 a las 8 de la  
noche  
Casa Mortuoria Avda. Benidorm 15-2º drcha.  
El cadáver se trasladará a la parroquia a la hora  
citada



LA SEÑORA  
DOÑA FERNANDA MARTÍNEZ CANO  
VDA. DE DON ÁNGEL RUIZ DÍAZ

FALLECIÓ EL DÍA 13 A LOS 85 AÑOS DE EDAD, HABIENDO  
RECIBIDO LOS SANTOS SACRAMENTOS

**D.E.P.**

HIJAS: FERNANDA, JOSEFA, MARÍA TERESA  
HIJOS POLÍTICOS: JUAN VAZQUEZ, EMILIO HERCE Y  
JAVIER GONZÁLEZ  
NIETOS: ÁLVARO, VÍCTOR, OSCAR, ALFONSO, RUBÉN,  
ÁNGELA, MIGUEL Y CLAUDIA  
SOBRINOS, PRIMOS Y DEMÁS FAMILIA

Participan a sus amistades tan sensible pérdida y les ruegan una oración  
por el eterno descanso de su alma y la asistencia a los actos que a  
continuación se detallan, por cuyo favor les quedarán muy agradecidos.

**ARNEDO, A 13 DE ENERO DE 2011**

RESPONSO: VIERNES, DÍA 14 A LAS 10:00 DE LA  
MAÑANA EN EL TANATORIO  
CONDUCCIÓN: A CONTINUACIÓN PARA SU  
INCINERACIÓN  
MISA: VIERNES, DÍA 14 A LAS 8 DE LA TARDE  
IGLESIA PARROQUIAL: SANTO TOMÁS

LA FAMILIA RECIBE, EN LA SALA Nº 1 DEL  
TANATORIO MEMORIA PASTRANA ARNEDO

 **mémora** TANATORIO PASTRANA - TLF. LOGROÑO 941 25 50 22 // CALAHORRA 941 13 38 96

Fuente: Archivo personal de Deberio Gil Ruiz de Gordejuela, sacristán de la iglesia de Santo Tomás (Arnedo).

A partir del 2008, en la esquila mural aparece la fotografía del fallecido, generalmente a color y en un tamaño de 2x2 cms. Antes, según el testimonio de Francisco Hernández Azpillaga, los familiares ofrecían su fotografía o su DNI (Documento Nacional de Identidad) a la funeraria y «se pegaba al cartel con celo [papel de celofán adhesivo], pero los chavales, los fines de semana sobre

todo, la arrancaban y se la llevaban de cachondeo»<sup>5</sup>. La funeraria pide los datos personales del fallecido para cumplimentar la esquila y esta, desde el 2009, se confecciona en papel de color verde, del mismo tamaño y material con que se hacían las anteriores, de 30x21 cms.

En esencia, los datos que se ofrecen, en un modelo y otro, son los mismos: el nombre del difunto que, en algunas ocasiones, se ve acompañado, entre paréntesis, de su apodo para aumentar sus señas identitarias; la fecha de su fallecimiento y la edad con la que contaba en ese momento; el nombre de sus familiares más cercanos, rogando una oración a «sus amistades»; la fecha en que se escribe la esquila y los actos —responso, funeral, misa, velación— que se llevan a cabo con motivo del suceso.

El cambio de un modelo a otro en las siglas RIP («Requiescat in pace», «Descanse en paz» en latín) por DEP («Descanse en paz» en español); y la sustitución del mortecino blanco y negro por el color verde de un papel al que se le añaden motivos decorativos, como la paloma central de fondo y las líneas verticales y horizontales a los márgenes derecho e inferior respectivamente, son elementos que restan trascendencia al sentido trágico de la muerte y hacen más amable o eufemístico su anuncio, bajo el cual figuran los datos de contacto de quien ha hecho posible este nuevo diseño, la empresa funeraria. Pero el cambio más notable, como dijimos, es el de la aparición de la fotografía, incorporada al papel, soporte de la escritura, mediante el escaneo de la misma.

Sin olvidar estas características físicas de la esquila, que inevitablemente hay que poner en relación con el conjunto de su contenido, el eje analítico que atraviesa este análisis es el que hace referencia al proceso sentimental en el que la esquina de la muerte como espacio físico adquiere y reafirma sentidos. Cuando en un sitio acontecen sucesos importantes, o muestra el acontecimiento de un hecho trascendental, lo que antes era un mero «espacio» físico se transforma en un «lugar» con significados particulares, cargado de sentidos y sentimientos para los sujetos que lo viven. Lo que nos interesa aquí, sin embargo, no son exclusivamente esas memorias individuales o aun intersubjetivas que suscita un espacio físico vivido y transitado, sino el propio espacio como significado para una colectividad, con valor simbólico y un sentido social que se expresa en un determinado ritual colectivo de conmemoración, y que recibe su reconocimiento legítimo por la sanción aprobatoria de una concreta agrupación de individuos que jurisdiccionalmente habitan la población de Arnedo<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Hernández Azpillaga, 20 de julio de 2011, Arnedo. Entrevista realizada por Alfonso Rubio.

<sup>6</sup> Jelin y Langland, 2003, pp. 1-18.

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

Obras como las ya citadas de Armando Petrucci<sup>7</sup> han ejercido de guía metodológica determinando los conceptos que giran alrededor de la llamada «escritura funeraria». La interpretación del espacio como una construcción de interacciones y subjetividades nos es dada principalmente por textos como los de Doreen Massey y Leonor Arfuch<sup>8</sup>. Intentamos derivar sus argumentos hacia nuestra propia interpretación, que pone su centro de atención en la esquila mural en relación al potencial de los significados sociales que pueden desprenderse de su exposición pública en un determinado lugar y ante una determinada comunidad.

### I. LA ESQUINA DE LA MUERTE: UN ESPACIO SIGNIFICADO

El espacio, según Doreen Massey, puede conceptualizarse desde tres proposiciones: se constituye a través de interacciones, posibilita la existencia de la multiplicidad, de más de una voz, donde coexisten distintas trayectorias y, al ser producto de interrelaciones implícitas en prácticas materiales, siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado. Desde el espacio que crea la esquila mural, renovándose constantemente en cada muerte, convocando a su alrededor multiplicidad de voces cada vez que se hace presente, siempre habrá vínculos potencialmente de ser concretados, relaciones que pueden existir o no en un sistema siempre abierto e inconcluso que en su propia manera de funcionamiento construye y reconstruye las identidades que forman parte de la colectividad. Hay una construcción relacional de las subjetividades. La muerte individual pasa a ser una muerte pensada en colectividad; identidad e interrelación se constituyen unidas y el espacio de la esquina de la muerte es parte integral de ese proceso de constitución de subjetividades, a la vez que producto del proceso<sup>9</sup>.

Reconocer este espacio como lugar convocante de la multiplicidad y la diferencia, al mismo tiempo que espacio aglutinante de ellas en dirección hacia el mismo destino final de la muerte, es pensar en un espacio abierto, mutable, en el que siempre que acudamos como observadores-lectores podemos poner en práctica nuestras sujeciones y nuestros cambios relacionales con el resto de miembros que conforman la comunidad. Pensar en la historia de nuestra propia existencia (intrahistoria) y pensar la historia de la comunidad social que influye en su futuro. La comunidad es una y concreta, reconocida por su determinismo geográfico y su evolución convivencial, pero abierta, en un grado mayor o me-

---

<sup>7</sup> Petrucci, 1999, 2013a, 2013b.

<sup>8</sup> Massey, 2005, pp. 101-127; Arfuch, 2008.

<sup>9</sup> Massey, 2005, pp. 104-107.

nor, en sus maneras de entablar relaciones internas. Pensar el espacio donde se inscribe la muerte es pensar en el tiempo (personal, grupal) como dimensión que permite el reconocimiento de las diferencias que deben mover los cambios de la comunidad en tanto miembros que siguen estando vivos.

Pareciera que todas las relaciones estuvieran establecidas de antemano, donde todos, de manera «pública y notoria», estuvieran vinculados con todos por medio de determinados códigos cerrados que hacen la relación más estrecha o más distante, pero las vivencias que genera el espacio de la esquina de la muerte, permiten la entrada de revivencias, de nuevas formas de relacionarse con la comunidad que el tiempo hace cambiantes, en la esfera individual, y en la esfera, al mismo tiempo, colectiva.

El acto reflexivo-contemplativo al que mueve la esquela posibilita siempre el entrecruzamiento de nuevas historias, nuevas yuxtaposiciones en otros tiempos, en otros espacios del pasado que remodelan las configuraciones sociales del futuro. La muerte es la ausencia/presencia que lo marca y develar su representación, por tanto, no es sencillo. La re-presentación supone la existencia de un algo anterior y externo (la «presentación» inicial) que será re-presentado ¿Cómo se representan entonces los huecos, los vacíos, lo indecible, lo que ya no está? ¿Cómo se representan los desaparecidos?

La esquina de la muerte no es un lugar cualquiera de la configuración urbana de Arnedo. Es un lugar cargado de una especial significación. No es un espacio destinado a ser un mero soporte de las cosas y sin relación íntima con ellas. La esquela mural está indisolublemente vinculada a esta concreta esquina. El lugar se convierte así en una substancialización de la esquela y ambos elementos —la esquina y la esquela; el lugar y la escritura que lo marca— poseen un carácter especial y distinto que no puede ser descrito por conceptos generales; ha de ser experimentado como tal: «no es un espacio de extensión, sino de condensación, es decir, cierto espíritu y ciertas virtudes se condensan o corporeizan en un determinado lugar y el lugar es [...] una parte de su ser». Su carácter simbólico es el que da presencia material a la muerte, una realidad inmaterial. A través de él configuramos una imagen; hay una significación —la existencia humana, individual y colectivamente pensada—; hay un referencia simbólica constituida por la relación entre el nombre y la significación; hay unos individuos, quienes se dan cita en la esquina de la muerte, con la adecuada «disposición simbólica», acrecentada por el momento y el lugar, para captar la referencia y apropiarse de ella a su manera<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> García Pelayo, 1991, pp. 990 y 1010.

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

En muchos casos permanecen rastros, retazos de una existencia; hay una materialidad que puede hablar por sí misma. Pero no se trata de indagar exclusivamente en marcas personales o en marcas grupales significativas para alguien en particular, con sentido privado o íntimo, sino en preguntarnos por un lugar significativo para una colectividad, con valor simbólico, que irremediamente no puede desvincularse de su historia. El pasado de la población de Arnedo no ha sido algo sencillo que podamos denotar; por ello, la función esencial que cumple la narrativa de la esquela invoca precisamente a ese pasado en cuanto legitima algunas concepciones del presente.

La propia esquela, en sus múltiples variantes, es portadora de algunas de las características que caracterizan la microhistoria en cuanto constituye un relato histórico: la reducción de la escala o la observación microscópica detenida en un concreto espacio y en unos concretos personajes y hechos; los pequeños indicios, signos y síntomas que se dejan entrever para acceder al conocimiento del pasado tomando como punto de partida lo particular o individual, sin oponerse a lo social; o la atención pretendida por los propios campos informativos de la esquela, que nos llevan a reparar en la recepción de la misma en el lector bajo modelos de emoción públicos y simbólicos que dan sentido al mundo.

No es fácil, sin embargo, reconstruir los comportamientos populares en la triple relación que hemos establecido entre la muerte, la esquela mural y la esquina donde esta se expone. Corremos el peligro de reificarnos si la reflexión que presentamos no acepta detrás de la acumulación de los pequeños detalles encontrados, modos de pensamiento y conductas autónomas de actuación como las que origina la lectura de la esquela y nuestra presencia ante ella, ante un breve momento, compartido o no. La vida grupal de los habitantes de Arnedo no solo puede ser explicada por condiciones de trabajo o de hábitat. Sus prácticas cotidianas también son producto del pensamiento, de culturas resignadas a la rutina, acostumbradas a la tradición, al retraso, a la escasez de posibilidades y diversidades de entretenimiento, a la impotencia de sueños, deseos y decisiones.

Aferrarse a lo que se tiene, material y sentimentalmente hablando, retenerlo y no dejarlo escapar, es lo que reclaman los fríos datos que contiene la escritura de la esquela mural, más allá de la recomposición social y general que podamos intuir bajo ellos. No es lo cotidiano, sino el pensamiento sobre lo cotidiano a lo que induce la memoria que origina la esquela, cómo una población se representa a sí misma con palabras que dan cuenta no solo de unas condiciones de vida, también hay conductas, juicios de una propia significación que permiten adscribirlos a un sistema común de valores y representaciones culturales.

El lugar puede ser definido como un espacio circunscrito y demarcado que contiene determinada singularidad «emosignificativa» y expresiva, y donde prácticas humanas específicas construyen lazos sociales y reelaboran la memoria a través de la imaginación y el afecto. El lugar como pequeño núcleo de redes topográficas y conceptuales que coexisten en las narrativas y experiencias de los lugareños y articulan tradición y modernidad en la temporalidad. Un espacio, como el de Arnedo, que tiene significados históricos, donde han pasado cosas que ahora, en la lectura de la esquila y en el «estar» en la esquina de la muerte, se recuerdan imbricando emotividad y significación y dan continuidad e identidad a través de generaciones<sup>11</sup>.

La comunidad donde uno vive, nos dijo Luis González, es una unidad tribal, culturalmente autónoma y económicamente autosuficiente. Es el pueblo entendido como un conjunto de familias ligadas al suelo, donde los vecinos se reconocen entre sí y de alguna manera se sienten espiritualmente unidos. Es el pequeño mundo de relaciones personales sin intermediarios. El pueblo como lugar, el terruño, el municipio, es un espacio donde se da la vida infantil, los juegos de niños, las fiestas caseras, los nacimientos, los bautizos, las primeras comuniones, los santos, las bodas, los días de campo, las romerías, las fiestas cívicas, las festividades religiosas, las canciones, las leyendas, las danzas, los espectáculos, la participación política. Un espacio abarcable de una sola mirada, población corta y rústica, mutuo conocimiento y parentesco entre sus habitantes, fijación afectiva del paisaje propio, sistema de prejuicios no exento de peculiaridades<sup>12</sup>.

## 2. LA ESQUELA MURAL: ESTAMPA DE UN ÁLBUM FAMILIAR

La escritura funeraria, hoy en día, ya no está dirigida directamente a los dioses o al propio difunto, o a una comunidad religiosa, sino a una sociedad fragmentada e indiferente que solo se reconoce en las relaciones de los pequeños núcleos familiares, en cuyo interior el mensaje escrito de la muerte parece desarrollar una función mínima y cerrada<sup>13</sup>. La esquila mural, sin embargo, junto al ritual de su visualización o lectura —una práctica que va desapareciendo en otras poblaciones de España—, con su aire de tradición local, que incluye la fotografía del difunto, una presencia que acaba de desaparecer de la vida de un determinado y pequeño contexto histórico-social, ocupa un lugar central en la cotidianidad de sus habitantes. Lectura de unos datos familiares que, como el

---

<sup>11</sup> Vergara Figueroa, 2013, pp. 35-37.

<sup>12</sup> González, 1997, pp. 31, 36 y 71.

<sup>13</sup> Petrucci, 2013b, p. 21.

papel mismo de la propia escritura, son elementos que dan consistencia a la estructura informativa de la esquila; y visualización de la imagen fotográfica. La fotografía, original, fotocopiada o escaneada, con el perfil familiar de un minúsculo rostro enmarcado en unas dimensiones de 2x2 cm., en blanco y negro o en color, con sus gestos reconocibles, en vecindad con la historia de cada cual, se transforma así en una marca de resistencia contra el olvido, al menos mientras dura su exposición pública.

La foto existe para ser mirada y en ese mismo acto de ser vista define su suerte de comunicación. En la fotografía, el solo rostro evoca al grupo familiar del muerto, parece estar hablando de un «álbum de familia» y se sitúa por encima de cualquier lectura sistemática. Pero las propiedades de esa imagen, sus indicios, contornos, sombras, sus figuraciones en definitiva, admiten la ampliación a la representación de toda la comunidad. La foto muestra la existencia de aquello que representa, pero no dice nada del sentido de esa representación, permanece enigmática. Roland Barthes, al analizar la naturaleza lingüística de la imagen, cree que la opinión común considera vagamente en la imagen una especie de resistencia al sentido en nombre de una idea mítica de la vida: «la imagen es una re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección, y ya se sabe que lo inteligible tiene fama de ser 'antipático' con respecto a lo vivido»<sup>14</sup>

Por ello debemos cuestionar la foto como calco de una realidad y pensar en el misterio que ella encierra: no muestra una persona sino su huella, no hay reproducción, sino figuración de algo que allí estuvo. La foto no es la persona que se representa, sino su fantasma, una circunstancia que acentúa el sentido imaginario de la intercomunicación. Las fotos, como dice Philippe Dubois, «casi no tienen significación en sí mismas: su sentido le es exterior, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y su situación de enunciación»<sup>15</sup>.

La foto retrato, como la foto que se expone en la esquila funeraria, es la antítesis de la «foto tomada-en-vivo», de la «foto-pedazo-de-vida» que es captada de improviso en la ignorancia del modelo. La foto de la esquila es una imagen querida que el difunto se hizo en un determinado momento de su vida y con una determinada pose. Es la práctica del retrato fotográfico, que descansa en ese principio de una realidad o una verdad interior revelada por la foto. Pero la foto del «vivo-ahora-muerto» adquiere en la esquila una realidad que antes no poseía. Solo a través de esta foto se nos provoca introducirnos en sus vivencias sociales y hasta en su interioridad. Más que nunca, en la esquila lo muerto se apodera de lo vivo y va más allá de la foto como tanatografía:

---

<sup>14</sup> Barthes, 2009, p. 31.

<sup>15</sup> Silva, 1998, pp. 11 y 27-28; Dubois, 2008, p. 51.

Si el acto fotográfico reduce el hilo del tiempo a un punto, si convierte a la duración que fluye en un simple instante detenido, no es menos claro que ese simple punto, ese corto lapso, ese momento único, tomado sobre lo continuo del tiempo referencial, una vez tomado se transforma en un instante perpetuo: una fracción de segundo, indudablemente, pero 'eternizada', captada de una vez por todas, destinada (también ella) a durar, pero en el mismo estado en que fue captada y cortada. Para retomar la fórmula lapidaria referida por Denis Roche: «El tiempo de la foto no es el del Tiempo»<sup>16</sup>.

Más allá de una tanatografía, esta foto aspira el aura de la realidad más real del ser humano al ser pensada, desde su inscripción en la esquela, como el «vivo-ahora-muerto», el vivo que ha llegado a un destino final común y aspira el aura de la realidad, la trama particular, diría Walter Benjamin, de espacio y tiempo: «la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar». La esquela acerca la muerte a nosotros mismos, a un grupo social, como en una especie de inclinación «tan apasionada como la de superar lo irreplicable [...] por medio de su reproducción». Nos adueñamos de la muerte en la proximidad más cercana, en la imagen del «vivo-ahora-muerto», o más bien en su copia<sup>17</sup>.

La presencia de la esquela mural inventa otra muerte, no la que acaba con la fisicidad de una vida personal, sino la muerte que convoca, por ser destino humano, al origen, a la creación de una narrativa colectiva que ha forjado una otredad, esa otredad constituida de una aglomeración de dichos, comentarios y relatos que puede asumir el nombre de «ficciones» en tanto estas se descuelgan de una referencia biográfica real. Esta es la otra muerte, la muerte de una ficción que deja de ser parte de la cotidianidad vivida y que, a partir de ahora, solo podrá seguir funcionando en la memoria personal y colectiva de quienes al mismo tiempo hemos contribuido a construirla.

En nuestra propia subjetividad han penetrado marcas autobiográficas, más o menos ficticias, de un ser con el que hemos convivido toda una vida, marcas que están requiriendo un deseo de autenticidad; la figura del muerto que todavía permanece en la esquina se inviste de una especie de «sacralidad familiar» que nos pregunta por la relación entre lo biográfico individual y lo social, por el juego del recuerdo personal en la memoria colectiva.

El carácter desconcertante de la muerte, señala Vladimir Jankélévitch, pone de manifiesto una contradicción. Por una parte es un misterio de dimensiones metaempíricas, es decir, infinitas, o mejor aún, un misterio sin dimensiones algunas; y, por otra parte, es un acontecimiento familiar, un hecho de la empiria que tiene lugar en ocasiones ante nuestros ojos. La muerte de nuestros

---

<sup>16</sup> Dubois, 2008, p. 154.

<sup>17</sup> Benjamin, 2018, p. 83.

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

parientes, de nuestros amigos, de nuestros conocidos habitantes de la comunidad, no nos enseña prácticamente nada que no supiéramos ya; todo lo que hay que saber en esta materia, ya lo sabíamos: que todos los hombres son mortales, y que nuestros seres queridos deberán morir. En este sentido, no sabíamos literalmente más que el común de los mortales; pero lo que sabemos a partir de ahora, a partir del anuncio de la muerte, lo reconocemos «de otro modo», desde otro punto de vista, trasladado a un orden distinto: descubrimos en ello una dimensión nueva<sup>18</sup>.

La exposición del rostro fotografiado de quien muere diariamente, en un espacio concreto, inmediatamente reconocible como una marca de carácter de nuestro espacio urbano, produce un impacto emocional. Un espacio que con escasos datos biográficos potencia la ampliación de una mayor realidad y, al mismo tiempo, de una posible ficción donde la memoria individual inventa momentos vivenciales con hechos que nunca fueron, con personajes que nunca estuvieron. La sola imagen de un familiar, un amigo, un conocido, abre infracciones de la memoria que hacemos verosímiles en nuestra interioridad.

Frente al monumento fijo que expone el retrato de un personaje célebre, o señala un acontecimiento histórico relevante, que constituye una apuesta ética, estética, o política y que por medio de un artificio decorativo pretende fijar la trascendencia de lo que se representa; la exposición efímera de «nuestros muertos», en cambio, exhibe lo natural de la convivencia humana; en continuo desfile exhibe la muerte, a medida que se produce, de los miembros que pertenecen a una misma comunidad. Por medio también de un artificio, aunque esta vez hecho de un soporte blando (papel) y expuesto temporalmente, exhibe lo transcendental de la vida.

La esquila mural no expone la ficción que alguien ha decidido hacerse de sí mismo, pues ella no es colocada por el propio muerto, aunque este sepa, antes de morir, mucho antes incluso de ello, si la tradición colectiva sigue cumpliéndose, que cuando llegue la hora de su muerte, su nombre, su fotografía, serán expuestos, al menos durante un día completo, al público de una comunidad de la que, todavía en esos momentos, sigue formando parte, parte ya vivificada por el resto de sus miembros. Es una ficción, por tanto, hecha o posibilitada por la empresa funeraria privada *Mémora Pastrana* que va a exponer públicamente, casi como si de una exposición artística se tratara, emociones y sensaciones. La esquila está formada de palabras y de imágenes, siendo central la del rostro fotografiado del difunto. Escritura alfabética e imágenes visuales que nos transportan a otras imágenes de lugares y gentes.

---

<sup>18</sup> Jankélévitch, 2009, pp. 18 y 26.

El rostro aislado de la foto nos incita a traspasar las evidencias, a romper el marco de lo obvio para conseguir lo que está detrás, como un intento por captar lo real del tiempo pasado. En el muerto estamos nosotros, está la comunidad al completo. Un «nosotros» en el «yo» que legitima las genealogías. La esquila mural constata la relación de duelo que se traslada a la representación del muerto y se testimonia a la imagen como si se tratara del mismo cadáver. La foto de una persona muerta lleva en sí misma su propia negación de futuro personal, por ello toda foto de quien ya no vive, como la foto-retrato de la esquila, asume el rol trágico del muerto. Ver nuestra imagen, como ver la imagen de un miembro que pertenece a nuestra esencial y apretada cotidianeidad, más ahora que pensamos en la muerte como infalible espejo del mundo, es: «el principio de una relación de identidad, al menos como la más consolidada metáfora visual de uno mismo».

Uno nace en un lugar, tiene familia, una más cercana que otra. Luego llegan amigos, estudia, trabaja, se une con otro u otros seres y se repite el proceso completo de procreación e identidad con nuevos hijos, a quienes se comienza por dar un nuevo nombre:

Dar un nombre al hijo(a) es evidentemente la forma más simple, más literal y más obvia de todos los símbolos de identidad. El nombre del hijo reemplaza a un cuerpo que podría ser la más palpable materia sobre la cual se hace una identificación, además de convertirse en su imagen visual. El nombre del hijo asume la retórica de un cuerpo que recién nace y, en adelante, en cuanto persona, será evocado socialmente con las letras de su nombre, las marcas de su apellido y el contorno de su rostro<sup>19</sup>.

De la muerte pasamos a la vida y la supuesta pertenencia familiar del nombrado, del retratado, hace evidentes las genealogías; la construcción de lo biográfico lleva a un relato de comienzos y continuidades de recuerdos sujetos por el armazón de escenarios locales y comunes. La memoria súbita o la irrupción del inconsciente articula la búsqueda del origen y la reconstrucción de los acontecimientos a través de sus indicios. La memoria suprime distancias por la inmediatez de una presencia que fue real y, al mismo tiempo, es pura lejanía, no solo por la marca de pasado que imprime la fotografía, su misterio, sus engranajes caprichos, sino también por el enunciado lingüístico de su nombre propio, que evoca y envuelve toda una viva presencia. Aunque, en realidad, esta presencia nos pregunta más por el «qué» que por el «quién», pues esa fotografía con unas particulares señas lingüísticas resultan ser la profunda huella del tiempo y el espacio por la que reconocemos la identidad familiar de nuestra comu-

---

<sup>19</sup> Silva, 1998, p. 85.

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

nidad, si se quiere así extender el signo identitario a la pertenencia a una composición mayor de sagas familiares.

La esquila es el símbolo de una imagen visual y una imagen convivencial. Un nombre, junto a sus apellidos que, en numerosas ocasiones, son repetición de los mismos con los que se identifica a los vivos, y que potencian la capacidad de hacer del «otro» alguien familiar. Los pobladores de la ciudad de Arnedo experimentan una «sociabilidad densa», se conocen entre sí, conocen a la mayor parte de aquellos con los que tienen probabilidades de encontrarse alguna vez, porque tienen muchas oportunidades de observarlos y de hacerlo continuamente en todas sus actividades. Es una comunidad perpetuada y reproducida por la observación mutua<sup>20</sup>.

El nombre registrado en la esquila trasciende a la existencia física de su persona, pero continúa estando asociado a ella. Las cualidades se simbolizan en un hombre y este en un nombre. El nombre viene a constituir un resumen o condensación de una existencia, una personalidad o unos acontecimientos. Cuando su existencia ha encarnado unas cualidades, su nombre trasciende a la individualidad del portador. El aviso de la muerte suspende por momentos la existencia individual y su lectura nos equipara: los «universales se hacen nombre personal y el nombre se hace un universal»<sup>21</sup>.

La esquila mural se sitúa en un espacio temporal de tránsito, el espacio que va del hecho puntual de la muerte, donde todavía se conserva la presencia física del fallecido, al momento del enterramiento, después del cual desaparecerá toda presencia material. Durante este escaso espacio temporal, la esquila mural desplegará entre el paseo de sus visitantes, impresiones que a menudo vendrán inspiradas por esa sola fotografía que pareciera descolgada de un álbum familiar. Entre esas impresiones que pierden su anclaje temporal preciso, este espacio de tránsito es propicio para las aspiraciones fantasmales que desdican la narración continuada y hacen surgir lo fragmentario, lo imprevisto, lo extraño; fantasmagorías entre un «antes» y un «después». Ese ser para la memoria fue, está siendo y será en su encarnación fantasmagórica. Un fantasma que excede su esencia personal para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional; un espacio que en la memoria también transitará de lo material a lo espiritual, configurando identificaciones ideológicas, estéticas, culturales, e identificaciones primigenias ligadas a la convivencia más recóndita que nuestra memoria recuerda haber pasado con el ya muerto, e incluso ligadas a las más sospechadas vivencias del «sí mismo».

---

<sup>20</sup> Bauman, 1997, p. 61.

<sup>21</sup> García Pelayo, 1991, p. 1016.

La esquila convoca al juego de la disolución: trastocamos, disolvemos la biografía del retratado, desdibujamos sus umbrales, apostamos al equívoco, a la confusión identitaria e indicial de quien, generalmente, nunca supimos quién fue en realidad; de quien seguir la plenitud de su trayectoria nunca fue posible; pero sin renunciar nunca a la propia huella que dejó: unos hechos relevantes cautivos en la memoria colectiva, un rostro de dura presencia, una voz inequívoca... En un primer vistazo, a la identificación de la figura del ya muerto, le sigue un *flash* de reconocimiento narcisista que se transforma en una configuración grupal. La sola imagen de un rostro y sus señas nominativas nos conducen durante unos instantes a una actitud contemplativa donde la memoria fotográfica actualiza el tiempo transcurrido; una actitud que ante el rostro de un ser querido o, simplemente conocido, visto durante mucho tiempo, evidencia la resistencia a su pérdida, evidencia la emoción evocativa de un pasado que la fotografía reproduce como un hecho que en nosotros (ya no en el muerto) todavía permanece y seguirá permaneciendo siempre que su recuerdo vuelva y perdure, hasta que nosotros mismos seamos idéntica plasmación simbólica de la muerte.

Es un extremo realismo. La misma subjetividad o sensibilidad que podemos contraer en el acto de vernos colgados en la esquina de la muerte, está llena de objetividad: es el puro realismo de la foto familiar. La colectividad desfilante ante una emblemática esquina formando un álbum de familia cuya estética, más que representar, nos retrocede al origen, a un nacimiento que no solo es personal; un nacimiento y una posterior infancia que son inconcebibles sin un lugar común y una interioridad compartida. Son marcas de una historia que ahora, en la contemplación de un solo rostro, aflora a través de recuerdos discontinuos, metonímicos; son recuerdos que elaboran una común memoria que tanto puede amalgamar como alinear las imágenes que surgen, pues podemos ser simultáneamente el mismo o un distinto rostro, la misma o una distinta familia. La muerte aúna las diferencias.

La aglomeración, la mezcla, la confusión o, por el contrario, la disposición ordenada de las imágenes evocativas se reproducen como indicios: entre el nacimiento del muerto y el nuestro hay una superposición de tiempos, si no el mismo, que recomponen una historia colectiva, con diferencias y puntos de contacto. El transcurrir de las esquelas que, en ocasiones, cuando está ausente la fotografía, se reducen a puras marcas alfabéticas, configuran una inscripción de espacio y tiempo a la que solo los afectos pueden ponerle un orden. Solo la conjunción de todos ellos, no solo los nuestros, podrán construir la auténtica novela familiar, obligada a incluir los vaivenes temporales, las mezclas cronológicas, los ambiguos y difusos contextos o escenarios, las historias fragmentadas y discontinuas, la pluralidad compartida o discutida de complicidades y diferencias, el descubrimiento de secretos y espectros hundidos en la memoria, la

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

dispersión de recuerdos individuales o comunes. Una novela imposible de escribir porque imposibles son las comparaciones de nuestra memoria con todas las otras memorias, imposible el choque del ámbito de lo privado con el ámbito de lo público, imposible la confluencia de todas aquellas genealogías que tomaron contacto con la trágico y con lo cómico del muerto, de los muertos.

En innumerables encuentros y vínculos que la esquila mural reproduce en nuestra memoria personal, solo será posible construir un corto relato personal y móvil que clame por una aparición interesada del pasado (secreta o no) tal vez motivada por el afecto, tal vez, por el odio, quién sabe. Pero contra el olvido no actúa la memoria, la memoria solo es canal o soporte de lo que fluye; contra el olvido actúan las emociones, las conmociones, que hacen fluir determinados gestos, rasgos, poses, estilos, los mismos que, ante el perfil de una foto tipo carné, se dibujan en nuestras mentes, los mismos que están solicitando un diálogo, privado, personal, distinto en cada mirada que dirigimos al mismo rostro, distinto en cada mirada que dirigimos hacia todos los rostros del mismo álbum que hayan podido y puedan desfilan ante nuestros ojos.

La amistad, la cercanía, la alegría, la tristeza, la preocupación, la indiferencia, el afecto, el rechazo; la fuerza del instante y de la ingenuidad, en definitiva, se ponen a prueba cada vez que la esquina de la muerte despliega una nueva imagen; una imagen que por unos instantes se hace protagonista entre todas las imágenes que forman el álbum y pronto pasa a formar parte del tranquilo y común lugar que él tiene reservado para ellas. Pero la foto no solo ofrece emociones, solicita un diálogo atemporal; en un instante presente, primero, que es el momento emocionante, y en un pasado, después de que cierta frialdad haya envuelto nuestra emoción accionante. La imagen pide ser correspondida, pues su viveza es por unos momentos mayor que la de quien mira, pues ella, su viveza, se hace atemporal y hasta nos reclama en el futuro. Todavía no comprendemos por qué ese rostro está ahí, ni la fuerza de la costumbre hace comprensible ese momento, y el rostro nos inquieta y pregunta, nos pregunta por todo lo que nos desarma, por todo lo que no sabemos si es posible responder.

### 3. ESCRITURA EXPUESTA PARA LA OTREDAD Y LA INTERIORIDAD

Nosotros, dijo Jerome Bruner,

construimos y reconstruimos continuamente un «yo», según lo requieran las situaciones que encontramos, con la guía de nuestros recuerdos del pasado y de nuestras experiencias y miedos para el futuro. Hablar de nosotros a nosotros mismos es como inventar un relato acerca de quién y qué somos, qué sucedió y por qué hacemos lo que estamos haciendo.

La «otredad», sin embargo, que señala la esquela mural nos está diciendo que nuestra vida no nos pertenece enteramente, que otros, muchos otros, los muertos y, por su reflejo instantáneo, los vivos, guardan huellas, muchas veces invisibles, que compartimos, facetas de nosotros mismos que desconocemos, palabras olvidadas, gestos, emociones. El «yo» se confronta frente al «tú» en una relación que va más allá de lo inconsciente para mostrarnos la «imposibilidad de la presencia»: lo que somos y se nos escapa, lo que existe en la experiencia de los otros<sup>22</sup>.

La esquela mural, en tanto objeto de escritura expuesta, genera el espacio y los distintos modos en que se entrecruzan el diálogo, el monólogo, los pensamientos, los silencios, los gestos de quienes han sido convocados por ella a su observación, a su lectura durante un generalmente breve momento. Aparecen las cualidades esenciales del ser común enfatizadas: los rasgos del carácter personal; quién sabe si quien mira el rostro del muerto es un allegado a él y tal vez entonces aflore la intimidad: los sueños, los proyectos, las ilusiones que un día hubo en común.

La esquela es un objeto-signo ya considerado tradicional que aviva la melancolía —ausencia como instancia de pérdida— y construye un espacio particular que relaciona la presencia física de quien observa con la presencia ya no física de quien es observado. Mientras la esquela se mantiene ocupando un pequeño espacio de la esquina, es como si quien queda retratado en ella estuviera todavía sufriendo un proceso de tránsito hacia lo fantasmal. La escritura funeraria adquiere así una dimensión cinética, es decir, una relación con el movimiento del cuerpo hacia un espacio espiritual, mental, que inventa el lector dentro de una interrelación de efectos visuales y verbales.

Imagen y palabra se conjugan para identificar la fisicalidad de quien ya no vive. Todavía no se siente la ausencia, la disolución del otro, pero nuestras palabras con él, con el instante de la lectura resuenan más en nuestro interior, como un «yo» tan igual como el «yo» que fue y ahora se está despidiendo en la esquina de la muerte. Aquí, la escritura se ha convertido en un símbolo permanente, ya substancialmente vinculado a la población de Arnedo y por ello su vigencia simbólica le concede matices de «conciencia mítica», entendiéndolo por ella un modo de estar en el mundo.

Ante el anuncio de la muerte, el ciudadano de Arnedo no reacciona solo con su intelecto, sino también con las restantes potencias del alma; no se siente, por tanto, únicamente como sujeto de una situación lógica como la de la muerte de un habitante de su misma población, sino implicado en la muerte

---

<sup>22</sup> Bruner, 2003, p. 93; y Arfuch, 2008, p. 154.

misma. Su «conciencia mítica» hace que su pensamiento no sea un mero pensamiento «discursivo», sino «comprometido»; ni resultado de una actitud «mental», sino de una «situación existencial»<sup>23</sup>. Una conciencia que lleva al descubrimiento de la interioridad. La esquila mural como un objeto fuertemente simbólico, da cuenta de la sensibilidad que llama a la memoria y al lugar de lo íntimo que se recubre de valores sentimentales.

El descubrimiento de la interioridad en la voz interior como espacio de autoafirmación de que la verdad se halla en nosotros y, en particular, en nuestros sentimientos, espacio apto para para que aflore la inquietud de la temporalidad, la angustia de la soledad. Las interioridades que viven aisladas dentro de los límites jurisdiccionales de una población y que solo en determinados momentos comparten una reciprocidad en el espacio. Es la concepción interaccional del espacio en Görg Simmel (*El individuo y la libertad*), de la que nos habla Leonor Arfuch: un número de personas viven aisladas y cada una de ellas llena con su sustancia y actividad tan solo el lugar que ocupa inmediatamente y lo que queda entre ese lugar y el lugar ocupado por el otro es espacio vacío. Pero en el momento en que hace aparición la esquila mural, las personas entran en acción recíproca, el espacio que existe entre ellas aparece lleno y animado<sup>24</sup>.

Un espacio que posibilita la inmersión en la conciencia colectiva para ver particularmente y conseguir en esa visión, como diría Donna J. Haraway, un «poder de ver» que haga aparecer las multiplicidades heterogéneas y permiten que los sujetos se reconozcan en la totalidad desde una parcialidad, desde varias facetas, desde sus imperfecciones, desde juiciosas o apasionadas construcciones mentales que provocan las conexiones entrelazadas. Desde su reflexión, el lector de la esquila no busca en realidad ser otro, sino tener conexión con ese otro (el muerto), ocupar un territorio reconocido por sus comportamientos, sus palabras, sus afectos, desde una posición que participa de fragmentos emocionales para lograr componer una representación coherente con un entendimiento que se piensa, desde la intimidad o la ensoñación, amarrado a una objetividad o racionalidad<sup>25</sup>.

El cronotopos (tiempo-espacio), concepto elaborado por M. Bajtin para su teoría de los géneros discursivos, señala la correlación de las relaciones espacio-temporales, la indisolubilidad del espacio y del tiempo. La esquila mural como objeto de reconocimiento de lo íntimo y público a la vez, ligado al acontecimiento de la muerte individual aparece como un cronotopo capaz de suscitar un fuerte efecto de identificación. El cronotopo se configura entonces en un

---

<sup>23</sup> García Pelayo, 1991, p. 1005.

<sup>24</sup> Arfuch, 2005, pp. 241-246.

<sup>25</sup> Haraway, 1995, pp. 313-346.

punto nodal de trama y concede sentido relacional a acciones y personajes. En él se representa el presente de la narración a que da lugar la contemplación de la esquila desde la carga valorativa que conlleva la historia mutua de quien es contemplado y quien contempla. Se establece un diálogo natural con el entorno y con los otros que nos constituye en tanto sujetos. Intentamos atrapar la experiencia del muerto para develarla en forma inmediata, donde las presencias de seres y cosas, si ya no físicas en su totalidad por su ausencia, sí parecen ser auténticas. Es ese diálogo entonces, «la constante oscilación entre mismidad e ipseidad, entre el “ídem” (el “uno mismo”) y el “ipse” (el -otro de- “sí mismo”) lo que configura el movimiento de la identidad». El sujeto se piensa a partir de su «otredad», compuesta del conjunto de personas que forman la comunidad en un contexto dialógico que da sentido a su discurso de formación identitaria<sup>26</sup>.

Solo a partir de este contexto dialógico entre un «yo» y un «nosotros» es posible que pueda darse un proceso integrador. La esquila mural, situada en un lugar y un momento concretos, se ha configurado en escritura que no solo comunica, representa o simboliza, también provoca una respuesta socio-emocional capaz de originar un proceso integrador. No es solo una expresión gráfica portadora de imágenes, una concentración de significaciones difusas y contradictorias según las múltiples y distintas apropiaciones a que puede dar origen. La esquila, como símbolo, es también «la concentración en una unidad de energías dispersas en cuanto que es capaz de generar un proceso de coincidencia entre los individuos pertenecientes a un grupo que, a través del símbolo, se sienten unificados por su participación en lo simbolizado e impulsados y sostenidos en el proceso de actualización de la vida del grupo»<sup>27</sup>.

Hablar de «individuo» y de «grupo» conduce la mirada inevitablemente hacia lo «privado» y lo «público». Pero la esquila mural hace ir más allá de la clásica antinomia entre público y privado para postular, por el contrario, un enfoque asociativo entre ambos espacios, que permiten considerar la creciente visibilidad de lo íntimo/privado, consustancial a una dinámica dialógica, e históricamente determinada, donde ambas esferas se interpenetran y modifican sin cesar. En esa dinámica, lo biográfico se situaría en un espacio intermedio que media entre lo público y lo privado. La identificación lo es siempre en virtud de cierta mirada en el otro y el muerto/los muertos potencian la aparición de momentos autobiográficos al leer la esquila. Si la historia (de una vida) no es sino la reconfiguración nunca acabada de «historias», divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna podrá aspirar a la mayor «representatividad», ninguna

<sup>26</sup> Arfuch, 2005, pp. 254-255; 263-264 y 281.

<sup>27</sup> García Pelayo, 1991, p. 991.

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

identificación, por intensa que sea, podrá operar como eslabón final de la cadena. Representatividad en los términos del psicoanálisis lacaniano, según el cual ningún significante puede representar totalmente al sujeto. La esquila posibilita entonces el preguntarse sobre el tránsito que lleva del «yo» al «nosotros» —o que permite revelar el «nosotros» en el yo—, un «nosotros» tomado no como simple sumatoria de individualidades, sino en articulaciones capaces de hegemónizar algún valor compartido respecto del eterno imaginario de la vida como plenitud y realización<sup>28</sup>.

El alcance plural y público de la muerte, no obstante, siempre representará una sacudida afectiva en lo íntimo y lo personal, pues quien va a morir sabe que muere solo, afronta solo su muerte y solo tendrá que dar el paso, cuando llegue el momento, hacia ella:

La tragedia del yo despierta un eco en el nosotros, pero el nosotros remite continuamente a la experiencia solitaria del yo. El acontecimiento ecuménico de la muerte, ecuménico porque llega a todos los lugares y a todo el mundo, conserva misteriosamente en cada uno un carácter íntimo y personal, un carácter deshilvanado que no concierne más que al propio interesado; este destino ecuménico sigue siendo inexplicablemente una desgracia privada<sup>29</sup>.

### CONCLUSIONES

La localidad de Arnedo mantiene una práctica funeraria ya prácticamente extinguida en muchas poblaciones españolas donde también se dio. El fenómeno de la esquila mural revela la eficacia social del mensaje que transmite. El impacto de sus caracteres reúne elementos alfabéticos y fotográficos, estéticos y emocionales. A ellos hay que sumar el significado de un «dominus» inherente a la expresión de unos signos que se interpretan como señas de identidad personal y colectiva. La acción conjunta de estos componentes ha determinado el éxito de la esquila y ha desplazado así a otros espacios que antes eran utilizados para su colocación.

La escritura es un procedimiento comunicativo y presupone la existencia de una estructura integrada por unos elementos necesarios para que el sistema funcione. Uno de ellos, indispensable, es el emisor, en este caso la empresa *Mémora Pastrana*, cuyas funciones amparan diversas realidades relativas al sentido comercial con que la esquila se diseña y se da a conocer bajo un programa de exposición gráfica de eficacia propagandística; y relativas al respeto con que se trata una tradición local que los habitantes de Arnedo no desearían perder,

---

<sup>28</sup> Arfuch, 2002, pp. 27-28 y 64-66.

<sup>29</sup> Jankélévitch, 2009, p. 37.

pues son ellos quienes han logrado marcar un espacio con un cierto conjunto de significaciones que perduran en el tiempo.

La escritura de la esquela delata una forma de ejercer influencia y la operatividad del concepto de función social es evidente, pues el producto gráfico de la esquela indica por su simple aspecto externo quién escribe, qué se escribe y por qué se escribe. El significado del mensaje escrito, sin embargo, nunca es único en la apropiación de sus representaciones mentales. Los sentidos nunca están cristalizados en la inscripción que se coloca en la «esquina de la muerte». Como vehículo de memoria, la esquela mural es un soporte lleno de ambigüedades por la configuración de lo subjetivo que despliega y para la acción colectiva, ideológica y simbólica, de actores y escenarios específicos. Es una forma mediática tradicional que más allá de una recreación personal, apunta a la reconstrucción de la historia de una determinada población y de su memoria común. La afirmación de un lugar marcado de significados sociales que recrea el tiempo cotidiano, el dibujo de historias singulares y grupales, generacionales.

La esquela mural obliga a pensar en la narración de una vida por la que se despliega el arco de su temporalidad: fechas, acontecimientos, encuentros, desencuentros, desfilan en una línea diacrónica como esquirlas que se desprenden de un férreo espacio hecho de afectividad. La esquina de la muerte se constituye así en un lugar reducido y simbólico que inevitablemente apela a un espacio físico, geográfico, mayor, de la localidad, transformándolo en espacio biográfico configurador de identidades colectivas. Esta escritura funeraria nos lleva hacia todo tipo de relaciones, tanto afectivas como culturales, pues de alguna manera nos muestra las mitologías sociales de la época en la que ha transcurrido la vida del representado. Las evocaciones son escenas de vida personal, pero también familiar y social, que de algún modo relacionan experiencias vivenciales, en el sentido de acercar la comprensión de algo real.

La permanencia de esta práctica en la población de Arnedo enriquece el sentido simbólico del lugar de la muerte con sus significados articulados a él. Aumenta a medida que transcurre el tiempo y en ese transcurrir histórico la configuración simbólica se convierte en portadora de nuevas imágenes significativas que no solo promueven la vinculación comunitaria y el proceso integrador entre quienes participan del símbolo y conviven en un determinado tiempo, sino también entre las generaciones venideras.

En un álbum colectivo sin fin, la esquina de la muerte es una interminable página donde cada foto, con su correspondiente pie identificativo, es autosuficiente pero indisoluble. La página crea una red intertextual a la que no le importa el orden cronológico; los desplazamientos se suceden y se acumulan en un mismo lugar que va soportando una infinidad de marcas gráficas como si fuera una pantalla en continua proyección, ávida de nuevos actores que se da-

## LA ESCRITURA DE LA ESQUELA MURAL DE ARNEDO

rán a conocer con un mismo encuadre cinematográfico. La temporalidad, la sucesión de tiempos en la fotografía, tendrá que construirla el espectador. Los vivos nunca mueren en el orden cronológico de su propia duración como vivos.

### BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Arfuch, Leonor, «Cronotopías de la intimidad», en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, coord. Leonor Arfuch, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 237-290.
- Arfuch, Leonor, *Crítica cultural entre política y poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Barandiarán, José Miguel y Ander Manterola (dir.), *Ritos funerarios en Vasconia*, Bilbao, Etniker Euskalerrria/Eusko Jaurlaritza-Gobierno Vasco, 1995.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Bauman, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, las posmodernidad y los intelectuales*, Bogotá, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Belmonte, Antonio, *Muertos de papel. La muerte en la historia, la prensa y las esquelas*, Albacete, Imprenta La Mancha, 1998.
- Benjamin, Walter, «Pequeña historia de la fotografía», en *Iluminaciones*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018, pp. 73-90.
- Bruner, Jerome, *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora, 2008.
- García Pelayo, Manuel, «Ensayo de una teoría de los símbolos políticos», en *Obras completas*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, I, pp. 987-1031.
- González, Luis, *Otra invitación a la microhistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Haraway, Donna J., *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Jelin, Elizabeth y Victoria Langland, «Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente», en *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, comp. Elizabeth Jelin y Victoria Langland, Madrid, Siglo XXI, 2003, pp. 1-18.
- Jankélévitch, Vladimir, *La muerte*, Valencia, Pretextos, 2009.
- Juarroz, Roberto, *Poesía vertical. Antología Esencial*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- Massey, Doreen, «La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones», en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, coord. Leonor Arfuch, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 101-127.
- Petrucci, Armando, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Petrucci, Armando, *La escritura. Ideología y representación*, Buenos Aires, Ampersand, 2013a.
- Petrucci, Armando, *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*, Buenos Aires, Ampersand, 2013b.
- Silva, Armando, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Bogotá, Editorial Norma, 1998.
- Vergara Figueroa, Aurelio, *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Ediciones Navarra, 2013.