

# La contribución del lenguaje indíxico a la reconciliación en sociedades divididas por la violencia\*

Recibido: 15/12/2024 | Revisado: 15/07/2025 | Aceptado: 20/08/2025  
DOI: 10.17230/co-herencia.22.43.8

G. Angélica Vásquez Zárate\*\*

angelica.vasquezzarate@alum.uca.es

**Resumen** El artículo examina cómo el lenguaje indíxico, integrado en prácticas performativas, activa la memoria histórica y fomenta la reconciliación en sociedades divididas. A partir de un estudio etnográfico, se analiza la instalación sonora *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017), del artista Leonel Vásquez, que combina elementos sensoriales y materiales para resignificar ausencias históricas en contextos contemporáneos. La metodología incluye observaciones de la interacción del público con la obra; registro de reacciones emocionales; entrevistas con familiares de víctimas de la represión franquista, y con voluntarios y actores vinculados al proceso de exhumación. Los resultados muestran que las prácticas artísticas indíxicas transforman lo ausente -como voces y rastros de hechos trágicos- en experiencias palpables y compartidas, capaces de evocar memorias traumáticas, movilizar emociones colectivas y promover una reflexión ética sobre la ausencia y el duelo. Se concluye que estas prácticas resignifican el pasado y funcionan como herramientas transformadoras para impulsar pedagogías y proyectos comunitarios que reconocen la pluralidad sin excluir la diferencia.

**Palabras clave:**

Franquismo, España, procesos de exhumación, indexicalidad, memoria histórica, arte performativo, reconciliación, Leonel Vásquez.

## The contribution of indexical language to reconciliation in societies divided by violence

**Abstract** This article explores the manner in which indexical language, incorporated into performative practices, serves to activate historical memory and promote reconciliation within divided societies. This ethnographic study analyzes the

\* Este artículo se deriva de la investigación doctoral *La gestión de la memoria sensorial de las víctimas del Holodomor (1932-1933)* a partir de prácticas artísticas contramonominales, realizada en cotutela con la Universidad Tarás Schevchenko de Kiev, Ucrania.

\*\* Doctora en Artes y Humanidades de la Universidad de Cádiz e investigadora del grupo Teorías Estéticas Contemporáneas de la misma Institución. ORCID: 0000-0003-0044-0914.

sound installation *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017) by artist Leonel Vásquez. The installation combines sensory and material elements to re-signify historical absences in contemporary contexts. The methodology includes observations of public interaction with the work, recording of emotional responses, and semi-structured interviews with relatives of victims of Francoist repression, volunteers, and actors involved in the exhumation process. The findings indicate that indexical artistic practices transform what is absent—such as voices and traces of tragic events—into tangible and shared experiences that evoke traumatic memories, mobilize collective emotions, and promote ethical reflection on absence and mourning. The study's findings indicate that these practices not only re-signify the past but also function as transformative tools to foster pedagogies and community projects that recognize plurality without excluding difference.

**Keywords:**

Francoism of Spain, Exhumation process, Indexicality, Historical memory, Performative art, Reconciliation, Leonel Vásquez.

En cada acción cotidiana dejamos rastros que configuran una trama material y simbólica de nuestra existencia. Caminar, escribir o compartir imágenes genera huellas que se acumulan como un archivo fragmentario de la presencia humana en el tiempo. Estos rastros, ya sean físicos, digitales o simbólicos, son elementos activos que contribuyen a la construcción de identidades, vínculos sociales y memorias colectivas. En este marco la huella puede pensarse como un índice, en el sentido desarrollado por Charles Sanders Peirce (1955), para quien el índice es un signo que mantiene una relación física, causal o existencial con aquello que representa. A diferencia del ícono, que remite a cualidades perceptibles, o del símbolo, que depende de convenciones culturales, el signo “posee una conexión física o causal con su referente” (p. 77), lo que le permite traer al presente aquello que está ausente, evocando realidades pasadas de manera tangible y emocional.

En el ámbito del arte visual y performativo, la indexicalidad se ha configurado como una forma de “testimonio sensible”, donde lo ausente —la voz silenciada, el cuerpo desaparecido o el objeto abandonado— adquiere presencia en el contacto con el público. Rosalind Krauss (1977), en “Notes on the Index”, señaló cómo las prácticas artísticas de los años setenta comenzaron a desplazarse de la representación simbólica hacia la materialidad de los rastros, entendiendo en ellos formas de verdad más inmediatas y disruptivas. Desde esta perspectiva, el

lenguaje indíxico reúne aquellas estrategias artísticas que, a través de rastros, vibraciones, objetos o voces, activan memorias traumáticas y las transforman en experiencias colectivas.

Este lenguaje ha sido desarrollado en el contexto colombiano por artistas como Doris Salcedo y Beatriz González, cuyas obras hacen visible la ausencia mediante intervenciones materiales que activan la memoria. En el caso de Salcedo, su trabajo incorpora objetos que pertenecieron a víctimas -muebles, telas y materiales orgánicos- para representar el dolor y la pérdida. Estos elementos, recontextualizados, se convierten en testimonios de la ausencia que confronta al espectador. Con ello, Salcedo evoca las huellas de vidas truncadas y suscita una reflexión sobre el impacto de la violencia, vinculando el duelo individual con una responsabilidad colectiva frente a lo sucedido (Malagón-Kurka, 2008, pp. 25-26).

De manera similar, Beatriz González transforma imágenes ligadas a la violencia y al trauma en obras que invitan a una reflexión crítica sobre la indiferencia social y las estructuras de poder que perpetúan el olvido. Piezas como *Señor presidente, es un honor estar con usted en este momento histórico* (1987) o *Auras anónimas* (2007) resignifican espacios cotidianos e institucionales, convirtiéndolos en lugares de duelo y memoria. A través de estas intervenciones, González vincula símbolos asociados a los desaparecidos y sus familiares, confrontando al espectador con la necesidad de reconocer las ausencias y la carga histórica del espacio (Malagón-Kurka, 2008, pp. 28-29).

El lenguaje indíxico también ha encontrado un terreno fértil en las prácticas performáticas, donde gestos, sonidos y objetos se insertan en una tradición que cuestiona la estabilidad del relato institucional, proponiendo en su lugar una memoria encarnada y situada, que se activa a través del cuerpo y la experiencia. Diana Taylor (2003), con el concepto de “archivo vivo” (p. 19), resalta cómo la *performance* permite la transmisión de memorias a partir de acciones corporales que operan fuera de los registros documentales convencionales. Esta perspectiva permite entender el arte performativo como una práctica que produce memoria y la pone en circulación en espacios públicos y comunitarios.

Bajo este marco de referencia, este tipo de práctica artística se configura como una tecnología social que puede articular formas de

reparación, escucha y reconocimiento en sociedades divididas. Esta dimensión se vuelve particularmente relevante si se asume que la memoria, más allá de ser un campo neutral, se presenta como un terreno de disputa en el que diferentes actores -instituciones, víctimas, comunidades y artistas- pugnan por la legitimidad del relato sobre el pasado (Jelin, 2022).

Respecto a este abordaje, Chantal Mouffe (2013) plantea que las sociedades democráticas no deben buscar erradicar el conflicto, sino transformarlo en disenso legítimo mediante estructuras que lo canalicen simbólicamente. Su teoría política se opone al ideal liberal de consenso racional y defiende un modelo agonista, en el que los antagonismos sociales se transforman en confrontaciones dentro de un marco común de respeto a la pluralidad. Esta comprensión da lugar a que las prácticas artísticas configuren “espacios de disenso estético” (p. 89), en los cuales las subjetividades marginadas encuentran medios de expresión y de disputa estética. Al activar el campo de lo sensible, confrontan al espectador con aquello que ha sido excluido del imaginario dominante, como las voces silenciadas, los cuerpos desaparecidos o los relatos negados y, con ello, visibilizar el conflicto irresuelto entre la memoria institucional y la memoria comunitaria.

En contextos marcados por la violencia política y el trauma social, como el derivado del franquismo en España, la memoria histórica ha adquirido un carácter conflictivo. Durante décadas, la narrativa oficial promovió un pacto de olvido que excluyó del espacio público los relatos vinculados a las víctimas republicanas. Esta prohibición se consolidó con la Ley de Amnistía de 1977, que continúa limitando las posibilidades de investigar violaciones a los derechos humanos y afecta el acceso de las familias a información sobre el destino de los desaparecidos. En este escenario, las prácticas artísticas han operado como mecanismos para reintroducir estos relatos en la esfera pública. En particular, las expresiones indíxicas emplean huellas, rastros e improntas de la violencia, lo que permite abordar el trauma desde registros no discursivos, favoreciendo la presencia simbólica de las ausencias.

Entre las obras que abordan la memoria histórica desde una perspectiva indíxica se encuentra *Dark is the Room Where We Sleep* (2007), de Francesc Torres, un proyecto fotográfico centrado en la ex-

humación de una fosa común en Villamayor de los Montes. Mediante imágenes en blanco y negro, el autor documenta objetos personales, casquillos y prendas halladas en el sitio, que operan como registros materiales de la violencia y convierten el lugar en un espacio de memoria. En *Monumentos de historia y entropía parcialmente enterrados* (2024), Marcelo Expósito desarrolla una práctica orientada a lo que puede definirse como una arqueología simbólica de la memoria. Su propuesta implica la recolección de materiales como tierra, fragmentos de muros o restos vegetales, que son presentados como huellas de aquello que ha sido desplazado por los relatos oficiales. Una vez incorporados al espacio expositivo, estos elementos cambian su estatus original para participar en una operación nominal, en la que su nombre, función y sentido son reconfigurados según nuevas lógicas temporales.

Ambas obras permiten observar cómo el uso de elementos materiales vinculados a la violencia -ya sean restos encontrados en fosas comunes o fragmentos significativos trasladados al espacio expositivo- activa formas de memoria que superan el relato verbal. Ahora bien, en contextos donde las víctimas no fueron adecuadamente enterradas o donde los rituales tradicionales de duelo no pudieron realizarse, este tipo de arte asume un rol ritual al simular un funeral, permitiendo que las comunidades encuentren una forma de cerrar, simbólicamente, el ciclo del duelo.

Estas instalaciones, al emplear un lenguaje indíxico, asumen una función testimonial. A través de la materialidad que evocan, interedian a la sociedad respecto de lo sucedido. En este marco, los artistas configuran espacios de encuentro que permiten a los espectadores acercarse a los relatos de las víctimas desde una dimensión sensible, manteniéndolas presentes en formas que habilitan nuevos vínculos. Este hecho da lugar a que los ausentes reaparezcan como interlocutores, referentes éticos, fuentes de sentido o agentes que inciden en la vida de quienes permanecen. Por consiguiente, estas prácticas artísticas, más allá de cerrar el duelo, sostienen una presencia transformada que opera dentro del campo afectivo de la memoria colectiva (Despret, 2022).

En el caso de la represión franquista, las organizaciones de familiares han sido esenciales en la búsqueda de justicia y en la dignificación de los desaparecidos. Tal es el caso de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Democrática, Social y Política de San Fernando (AMEDE), que ha trabajado para exhumar las fosas comunes en el Cementerio Municipal de San Fernando, Cádiz, con el fin de rescatar del olvido sus experiencias de vida. Esto los ha motivado a colaborar con artistas, historiadores y defensores de los derechos humanos con los cuales han implementado rituales simbólicos, orientados a honrar la memoria de las víctimas que sufrieron bajo la sublevación militar (Vásquez-Zárate *et al.*, 2020).

Una de las obras que ha aportado en este proceso es la instalación sonora *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017), creada por el artista colombiano Leonel Vásquez. En su desarrollo recurre a las voces de los ausentes, recuperadas a través de los recuerdos de sus familiares y amigos, para posicionar estas memorias en el ámbito de lo moral. Su objetivo es desmantelar cualquier justificación de la violencia y exigir justicia, haciendo eco del compromiso de la sociedad de proteger la vida y dignidad de todos, siguiendo la reflexión de Levinas sobre la protección del “extranjero, el huérfano y la viuda” (1999, p. 13).

El presente estudio adoptó un enfoque cualitativo con diseño etnográfico para analizar cómo la instalación sonora generó un espacio de encuentro en la comunidad de San Fernando-Cádiz, contribuyendo a dignificar la memoria de las víctimas y a resignificar un lugar históricamente asociado con los fusilamientos de republicanos durante el levantamiento militar de 1936. La investigación se centró en comprender cómo la obra movilizó emociones, activó memorias históricas y promovió una reflexión colectiva sobre las ausencias y traumas ligados a este pasado violento.

Para ello, se recurrió a distintas técnicas de recolección de información. En primer lugar, se realizaron observaciones directas de las interacciones del público con la instalación, registrando en notas de campo las respuestas sensoriales, emocionales y corporales de los asistentes frente a elementos específicos de la obra, como las vibraciones transmitidas por las voces de las víctimas a través del cuerpo de madera. Estas notas documentaron tanto reacciones individuales

como dinámicas grupales, lo que permitió obtener una visión amplia de la experiencia vivida.

En segundo lugar, se llevaron a cabo ocho entrevistas semiestruturadas con actores directamente vinculados a la experiencia: cuatro familiares de víctimas de la represión franquista; dos voluntarios que participaron en el proceso de exhumación; un antropólogo social relacionado con el acompañamiento comunitario, y el propio artista creador de la instalación. Los testimonios recabados aportaron reflexiones sobre el impacto emocional de la obra en la resignificación del espacio y en la memoria colectiva. La selección de los participantes se realizó mediante un muestreo intencional, priorizando a quienes mantenían un vínculo directo con los procesos de memoria en San Fernando-Cádiz, de modo que sus aportes ofrecieran perspectivas complementarias. Este conjunto de testimonios, junto con las observaciones de campo y el material sonoro-visual de la instalación, conforma el corpus documental que sirvió de base para el desarrollo de la investigación.<sup>1</sup>

Finalmente, se efectuó un análisis de contenido del material sonoro y visual de la instalación, con el fin de examinar cómo los elementos indíxicos integrados evocaban memorias traumáticas y movilizaban emociones colectivas. Esta interpretación se enriqueció con una comparación entre la obra de Vásquez y *Aliento* (1995) de Óscar Muñoz, orientada a explorar cómo ambas piezas recurren a estos recursos para activar la memoria y la emoción compartida.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este corpus documental fue depositado en Zenodo: doi 10.5281/zenodo.16921193.

<sup>2</sup> Óscar Muñoz (Popayán, 1951) y Leonel Vásquez (Bogotá, 1981) son artistas colombianos cuyas trayectorias se han desarrollado en medio de un contexto marcado por la violencia sociopolítica. Aunque pertenecen a generaciones distintas, ambos han explorado de manera constante la relación entre memoria, ausencia y duelo, empleando estrategias indíxicas que permiten materializar lo efímero de la vida y confrontar al espectador con la fragilidad de la existencia. Muñoz es reconocido internacionalmente por obras como *Aliento* (1995), donde el rostro de los ausentes emerge y desaparece con el aliento del público, planteando una reflexión sobre la desaparición forzada en Colombia. Vásquez, por su parte, ha desarrollado instalaciones sonoras como *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017), en las que la voz y la vibración de los materiales actúan como archivos sensibles que reactivan memorias silenciadas. Enmarcar estas obras dentro de sus respectivas trayectorias permite entender cómo, desde diferentes soportes y generaciones, ambos artistas han hecho del lenguaje indíxico un dispositivo ético y estético para restituir la presencia de los ausentes y proponer caminos de reconciliación en contextos permeados por la violencia.

El artículo se organiza en torno a tres ejes analíticos que dialogan entre sí. Primero, se ofrece un contexto histórico que enmarca los procesos de represión franquista, destacando cómo las narrativas oficiales intentaron invisibilizar a las víctimas republicanas y cómo este silenciamiento ha incidido en la búsqueda contemporánea de justicia y reparación. En segundo lugar, se examina la interacción de la comunidad de San Fernando-Cádiz con la instalación sonora durante su muestra pública en 2017, mostrando cómo la experiencia sensorial y emocional de los asistentes permitió resignificar un espacio marcado por los fusilamientos y promover el reconocimiento de los represaliados desde una perspectiva comunitaria. En tercer lugar, se desarrolla un análisis comparativo entre *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017) y *Aliento* (1995) de Óscar Muñoz, para explorar cómo el lenguaje indíxico moviliza emociones, tensiona narrativas dominantes y transforma al público en un agente activo de la memoria. El vínculo entre ambas obras se articula a partir de la categoría del rostro planteada por Levinas (1993), lo que permite abordar la presencia de los ausentes y la capacidad del arte para materializar memorias vulnerables en imágenes y gestos sensibles.

Por último, se argumenta que estas prácticas, al dignificar a las víctimas, generan un compromiso ético hacia la justicia simbólica, permitiendo a las comunidades reconfigurar su relación con el pasado y avanzar hacia una cohesión social más sólida. El artículo concluye con una serie de recomendaciones orientadas a futuras investigaciones y aplicaciones artísticas, resaltando el potencial del lenguaje indíxico para promover proyectos que les permitan a las comunidades divididas encontrar puntos de encuentro donde es posible recomponer vínculos y reimaginar formas de convivencia más justas y cohesionadas, sin excluir las diferencias.

## **Silenciamiento, olvido y disputa por la memoria histórica**

Después de la proclamación de la Segunda República en 1931, el nuevo gobierno republicano puso en marcha ambiciosas políticas destinadas a modernizar a España y transformar sus estructuras sociales y económicas. Esto lo hizo mediante programas que incluían la separación

de la Iglesia y el Estado, la implementación de un sistema educativo laico, la redistribución de tierras por medio de la reforma agraria y la ampliación de los derechos civiles y políticos, incluidos los derechos de las mujeres y los trabajadores. No obstante, estos cambios encontraron una fuerte oposición de sectores conservadores. Por un lado, la Iglesia católica veía amenazada su tradicional influencia sobre la educación y la moral pública; por otro, la oligarquía terrateniente temía perder su control sobre vastas extensiones de tierras y su poder económico (Preston, 2011).

Sumado a ello, algunos sectores del Ejército, tradicionalmente guardianes del orden establecido y defensores de la unidad del país, se sintieron amenazados por las reformas en marcha, las cuales percibían como un ataque directo a los pilares fundamentales de la nación. Estos militares, influenciados por un fuerte nacionalismo y anticomunismo, creían que la redistribución de tierras, la secularización de la educación y la ampliación de las libertades individuales debilitaban la autoridad del Estado y fomentaban el caos social. Percepción que se incrementó con la débil capacidad del Gobierno para controlar la creciente agitación obrera y las demandas de autonomía por parte de regiones como Cataluña y el País Vasco, por lo que consideraron procedente llevar a cabo una intervención militar que salvaguardara la integridad del país. Medida que generó un ambiente de confrontación que, finalmente, condujo al golpe de Estado de julio de 1936, y desencadenó la Guerra Civil española (Casanova, 2013).

A este respecto, Beevor (2012) señala que el golpe de Estado de 1936, organizado por un grupo de militares sublevados, fue un esfuerzo coordinado para derrocar al gobierno republicano y restablecer un régimen autoritario en España. Este levantamiento recibió el apoyo de la Alemania nazi de Adolf Hitler y la Italia de Benito Mussolini, quienes compartían con los militares una ideología anticomunista, lo que les ayudó a consolidar las fuerzas sublevadas y prolongar el conflicto, conduciendo de esta manera a una guerra civil devastadora que se extendió hasta 1939 (2012, pp. 136-137). Al final de la guerra, las fuerzas franquistas lograron imponerse, estableciendo una dictadura militar que se caracterizó por una represión absoluta de cualquier forma de oposición política. Para lo cual se implementaron medidas

de control social y cultural, en alianza con la Iglesia católica e instituciones estatales, con el fin de perseguir a los disidentes, ya fueran comunistas, anarquistas, liberales, nacionalistas vascos o catalanes, lo cual desembocó en el fusilamiento, encarcelamiento o exilio de miles de personas (Casanova, 2013).

Durante la dictadura franquista, las fosas comunes que albergaban los cuerpos de los opositores asesinados se convirtieron en símbolos de la represión y la violencia del régimen, por lo que el Gobierno tomó medidas para ocultarlas, a partir de la destrucción de registros, la modificación de terrenos o amenazando a los familiares para que no buscasen ni reclamaran los cuerpos de sus seres queridos. Entre las víctimas, se encuentran los militantes políticos de izquierda, intelectuales, sindicalistas y ciudadanos comunes que manifestaron públicamente su simpatía con el partido republicano (Casado, 2016).

Como lo señala Ignacio Fernández de Mata (2016), la narrativa oficial del régimen franquista construyó una versión distorsionada de la Guerra Civil, presentándola como una “Cruzada” (p. 16) contra el comunismo, el ateísmo y otros elementos que se consideraban amenazas a la unidad y la moralidad de España. Según esta versión, la guerra no fue una lucha entre españoles, sino un conflicto entre las fuerzas del bien -representadas por los nacionales, es decir, los franquistas- y las fuerzas del mal -encarnadas por los republicanos y sus aliados, descritos como agentes de Moscú y enemigos de la patria y la religión. Fernández aclara que los “caídos por Dios y por España” (2016, p. 17), a saber, los franquistas muertos en combate, fueron elevados a la categoría de mártires, con monumentos y homenajes oficiales, mientras que los republicanos fueron invisibilizados, para borrarlos de la memoria colectiva.

Tras la muerte de Franco en 1975, se adoptó la Ley de Amnistía de 1977, que perdonó todos los crímenes de naturaleza política cometidos antes del 15 de diciembre de 1976, extendiendo su alcance tanto a los delitos cometidos por los opositores al régimen franquista como a los perpetrados por los propios agentes del Estado. La aprobación de esta ley implicó, en la práctica, una renuncia a juzgar los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura, incluyendo torturas,

ejecuciones sumarias, desapariciones forzadas y represión sistemática de opositores políticos. Aunque esta Ley se presentaba como una medida para liberar a los presos políticos y cerrar heridas del pasado, su aplicación también otorgó impunidad a los responsables de las violaciones de derechos humanos, lo que contribuyó a consolidar un pacto de silencio sobre los crímenes del franquismo, priorizando la estabilidad política y la cohesión social sobre la justicia y la reparación para las víctimas (Espinosa Maestre, 2013).

Este enfoque de perdón y olvido, de acuerdo con Paloma Aguilar (2008), fue necesario para aplacar a los sectores más conservadores de la sociedad y a miembros del Ejército, quienes aún mantenían un considerable poder y podían representar una amenaza significativa para la estabilidad del proceso democratizador, al intentar un nuevo golpe de Estado en el caso de ver amenazados sus derechos y libertades. Esto dio lugar a que la política de amnistía se concibiera como una medida pragmática para neutralizar potenciales conflictos y consolidar la convivencia pacífica en una sociedad dividida por su pasado reciente. Aguilar sostiene que, aunque esta estrategia fue efectiva en evitar conflictos a corto plazo y en facilitar el establecimiento de un régimen democrático, ha sido criticada por haber sacrificado la justicia y la verdad histórica en aras de una estabilidad política inmediata, dejando sin resolver las demandas de las víctimas y sus familias (2008, pp. 29-45).

Este hecho llevó a que, en el año 2007, se aprobara la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007), con la cual se buscó proporcionar un marco legal que facilitara las exhumaciones de fosas comunes, donde yacían los restos de miles de personas que fueron ejecutadas y enterradas de forma anónima durante y después de la Guerra Civil. La normativa estableció que las administraciones públicas debían cooperar con las familias y asociaciones proporcionando recursos y apoyo para permitir que los descendientes pudieran recuperar los cuerpos y darles un entierro digno. A pesar de la iniciativa esta política ha sido objeto de críticas, al considerar que no fue lo suficientemente lejos en términos de justicia y reparación, ya que no anuló oficialmente las

sentencias judiciales franquistas<sup>3</sup> ni proporcionó un marco legal para perseguir a los responsables de los crímenes de lesa humanidad. Así mismo, se alega que esta normativa dejó gran parte de la responsabilidad de las exhumaciones en manos de asociaciones de la sociedad civil, en lugar de establecer un mandato claro para una acción directa y sostenida por parte del Estado (Espinosa Maestre, 2013).

En Comunidades autónomas como la de Andalucía, por ejemplo, se han promulgado leyes específicas para complementar y ampliar los alcances de la Ley de Memoria Histórica de 2007 a nivel nacional. Estas legislaciones autonómicas han proporcionado un marco normativo y administrativo más robusto que permite a las organizaciones de familiares, como la Asociación por la Recuperación de la Memoria Democrática, Social y Política de San Fernando (AMEDE), acceder a recursos financieros y apoyo institucional para llevar a cabo los procesos de exhumación de fosas comunes, en este caso en el cementerio ubicado en la localidad de San Fernando, Cádiz; en donde se estima que se encuentran los restos de aproximadamente 147 personas en la denominada Fosa norte y 37 en la Fosa sur, todas ellas víctimas de la represión (Pérez Guirao, 2024, pp. 254-258).

En relación con este tema, Paloma Aguilar y Francisco Ferrández (2016) afirman que, al relegar a las víctimas a fosas comunes anónimas, el régimen franquista intentaba borrar la memoria de sus opositores, para con ello impedir que las generaciones futuras recordaran a los disidentes y, por lo tanto, no cuestionaran la narrativa oficial del régimen. Estos autores sostienen que, pese a su intención original, los movimientos memorialistas y las familias de las víctimas han luchado por exhumar estos enterramientos clandestinos, con el propósito de reclamar su derecho a la verdad y la justicia, por lo que consideran que el proceso de exhumación de los cuerpos se convierte en un acto de reivindicación política y social, con el cual se busca reescribir la historia desde la perspectiva de las víctimas (Aguilar y Ferrández, 2016).

---

<sup>3</sup> Estas sentencias, basadas en normativas como la Ley de Responsabilidades Políticas y la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo, dieron como resultado miles de ejecuciones, encarcelamientos y trabajos forzados, a menudo sin garantías legales adecuadas y bajo condiciones inhumanas. En adición, a muchos condenados se les confiscaron sus bienes, lo que afectó no solo a los individuos, sino también a sus familias.

## **La exhumación como un acto ritual... entre huesos, tierra y comunidad**

La fosa común en San Fernando constituye un caso central para el estudio de la represión franquista en la provincia de Cádiz. Ubicada en el “Patio ampliado” del Cementerio Municipal, fue utilizada como lugar de inhumación de víctimas desde los primeros meses tras el levantamiento militar de 1936. El espacio había funcionado hasta 1932 como cementerio no católico y, durante la dictadura, se consolidó como uno de los sectores con mayor concentración de enterramientos colectivos.

Entre 2016 y 2022 se desarrollaron diversas fases de localización, excavación y análisis, coordinadas por AMEDE. Los trabajos permitieron exhumar 147 cuerpos, en su mayoría víctimas de la represión franquista, junto con enterramientos de beneficencia que habían sido depositados en el mismo sector. En la Fosa cinco se registró la mayor concentración de restos, lo que obligó a excavar niveles de más de dos metros de profundidad para alcanzar a los represaliados. Los análisis antropológicos y genéticos confirmaron la identificación de varias víctimas, entre ellas el alcalde republicano Cayetano Roldán Moreno, ejecutado junto a sus tres hijos en octubre de 1936, y el comandante de Infantería de Marina Manuel de Sancha Morales, fusilado en agosto del mismo año.

De acuerdo con Javier Pérez Guirao (2024), los procesos de exhumación deben ser entendidos como rituales con significados simbólicos y religiosos, ya que trascienden la arqueología forense para insertarse en la esfera de lo sagrado. En esa misma línea, Ferrández (2010) sostiene que la recuperación y reinhumación de los cuerpos puede ser vista como un acto de redención y pacificación del espíritu de los muertos, puesto que, para los familiares y las comunidades afectadas, estos rituales ofrecen una oportunidad para llevar a cabo prácticas de duelo que fueron negadas en el pasado, lo que permite un cierre emocional y espiritual. Por lo tanto, la exhumación se convierte en un momento de comunión entre los vivos y los muertos, donde se restauran los lazos rotos por la violencia y se otorga un sentido de paz y reconciliación (2010, pp. 177-183).

El proceso de exhumación implica una serie de pasos ritualizados, que inicia con la apertura de la fosa, que es uno de los momentos más solemnes, debido a que simboliza el rompimiento del silencio y el olvido impuesto. Una vez abierto el enterramiento, los arqueólogos y forenses proceden con la excavación de los restos, tomando como guía la documentación detallada del contexto histórico y los relatos familiares que puedan aportar pistas a la identificación de los cuerpos, a partir de la indicación de objetos personales como relojes, anillos, medallas o rosarios, los cuales ofrecen una voz a quienes fueron silenciados por la represión (Espinosa Maestre, 2013). La siguiente figura ilustra de manera ordenada cada una de las etapas del procedimiento.

**Figura 1. Proceso de exhumación de una fosa común**



Fuente: Elaboración propia.

Pérez-Guirao (2024) señala que uno de los pasos fundamentales en el proceso de dignificación de los cuerpos se produce con el trato respetuoso de los restos desde el momento en el que se descubren en la fosa. Afirma que, en este momento, los arqueólogos y forenses trabajan con esmero para no dañar los huesos y restos, documentando meticulosamente su posición y estado para entender las circunstancias de su enterramiento. Para ello, se utilizan herramientas delicadas como pinzas finas, espátulas pequeñas y brochas suaves con las cuales se

remueve con cuidado la tierra y los sedimentos que cubren los restos, evitando causar cualquier daño a los huesos u objetos encontrados. El autor aclara que estas herramientas permiten a los forenses trabajar con precisión y respeto, asegurando que cada fragmento de hueso y cada artefacto personal sean extraídos en las mejores condiciones posibles (Pérez-Guirao, 2024, pp. 326-332).

Posterior a ello, se lleva a cabo la identificación de los cuerpos a partir del análisis de ADN, procedimiento con el cual se le devuelve la identidad a los restos recuperados. Este paso tiene un importante componente ritual, dado que el acto de devolver el nombre y la historia a quienes fueron despojados de ella satisface el deseo emocional de los allegados por reivindicar la memoria del fallecido (Ferrández, 2010, pp. 180-182). Una vez identificados, los restos suelen ser homenajeados en ceremonias conmemorativas que pueden incluir rituales religiosos o civiles, según las preferencias de los seres queridos y de la comunidad. En estas ceremonias, es común leer los nombres de los fallecidos, ofrecer discursos en su honor y realizar gestos simbólicos como la colocación de flores. El último paso en el proceso de exhumación es la reinhumación de los restos en un lugar debidamente consagrado, como un cementerio familiar o un memorial creado para este propósito. Este acto simboliza la restauración del orden y la justicia, al permitir que las víctimas reciban el tipo de entierro que les fue negado y con ello los familiares puedan cerrar el ciclo de dolor y abandono (Espinosa Maestre, 2013).

Desde la perspectiva de Vinciane Despret (2024), el acto de reinhumación constituye un cierre simbólico para los vivos y, al mismo tiempo, un gesto que instaura una nueva forma de existencia para los muertos. Según la autora, restituir un cuerpo a la tierra implica generar condiciones para que los muertos adquieran presencia en el entramado social, afectivo y simbólico de quienes permanecen. Este gesto produce un doble efecto, puesto que, por un lado, repara una fractura en el orden de los vínculos comunitarios y, por el otro, habilita la posibilidad de que los ausentes se integren como agentes en la vida colectiva. En el siguiente apartado se presenta el modo en que la instalación *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017), al configurar un espacio común cargado de memoria y afecto, favoreció la renovación de estos lazos y permitió que la comunidad dialogara con los ausentes al otorgarles un lugar en el presente.

## **Voces que atraviesan el muro, el árbol como testigo de la violencia**

La instalación sonora *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017) en San Fernando- Cádiz se activó en el árbol de pino, emplazado al costado derecho de la tapia del cementerio local, el cual funge como el guardián de la fosa común donde reposan aproximadamente 147 cuerpos. Durante el transcurso del evento, los familiares de las víctimas se aproximaron al pino con cautela y asombro, para experimentar la sensación de oír las voces en el follaje que, al tiempo que narraban las historias de quienes ya no están, tejían un puente de memoria y homenaje, convirtiendo el silencio en un canto vivo a su recuerdo.

Muchos de ellos se acercaron solos para incluirse en el grupo de personas que allí se encontraba; otros iban acompañados, como diciendo: “¡Esta experiencia no la quiero vivir solo!” (Corpus de la investigación n.º 7 - 01/07/17). Los niños también fueron parte de este momento; ellos expresaron su sorpresa cuando sintieron que el árbol hablaba y preguntaron a sus padres si era cierto. Luego que ellos les respondieron afirmativamente, se dirigieron a él sin miedo a tocarlo y abrazarlo. Los adultos fueron más cautos, se movían con precaución, como si no quisieran dañar nada. Solían colocar el oído en la superficie de la corteza y con las manos apoyaban su cuerpo, para mantener el equilibrio (imagen 1). Algunos cerraron los ojos, para escuchar con atención los mensajes que allí había para ellos.

**Imagen 1. Reunidos en silencio**



Acto de presentación pública de la instalación *Cantos silentes en cuerpos de madera*. Julio 1 de 2017. Fotografía: Javier Pérez Guirao.

Al inicio de la escucha, las expresiones faciales del público eran de desconcierto, por no saber quién les estaba hablando. Cuando identificaron que se trataba de las voces de los familiares de los represaliados, sus rasgos faciales se tranquilizaron e incluso apareció una sonrisa. Sin embargo, a medida que se adentraban en la historia, empezaban a confundirse, ya que la voz que oían era en primera persona y les parecía que eran los propios reprimidos los que hablaban. Este hecho intensificó la emotividad del espacio, lo que llevó a los asistentes a dialogar sobre lo que estaba ocurriendo (Corpus de la investigación n.º 7 - 01/07/17).

Era común que los familiares que terminaban de escuchar la pieza se alejaran un poco y siguieran pensando en lo que habían oído y en cómo se sentían. Por los comentarios que hacían, dejaron saber que no era clara la emoción; era algo que surgía desde lo más profundo del estómago y les hacía sentir algo indeterminado. Intrigados por esta experiencia, volvían al árbol para escuchar de nuevo, con la esperanza de aclarar lo que se estaba gestando en su interior. Esta situación se repitió una y otra vez. La incertidumbre que los invadía los llevó a comunicarse, unas veces con la mirada, otras veces con el tacto (Imagen 2), para confirmar que todos los presentes estaban experimentando lo mismo. En algunos casos, el tomar la mano fue necesario para mostrar con ello seguridad y confianza de que todo iba bien (Corpus de la investigación n.º 7 - 01/07/17).

Imagen 2. *Sintiendo el contacto con el otro*



Acto de presentación pública de la instalación *Cantos silentes en cuerpos de madera*. Julio 1 de 2017. Fotografía: Leonel Vásquez.

A menudo, el público intentaba razonar para encontrar explicaciones, y era común escuchar preguntas como “El que está hablando es Paco, ¿cierto? ¿Rosa? ¿Eloy? ¿Cómo es que está funcionando el árbol? ¿Dónde están los cables? ¿Dónde está el reproductor?” (Corpus de la investigación n.º 7 - 1/07/17). Cuando no encontraban las respuestas, dejaban de hablar y continuaban asimilando lo que estaba ocurriendo. En ese momento, se respiraba mucha paz y tranquilidad, y las expresiones de afecto y complicidad se repetían entre cada uno de los asistentes, así como entre ellos y el artista (imagen 3).

Imagen 3. Gestos de gratitud



Acto de presentación pública de la Instalación. Julio 1 de 2017. Fotografía: Isabel Fuentes.

Durante la activación de la instalación sonora los familiares asumieron el papel de testigos al compartir las memorias de las víctimas del franquismo con aquellos que desconocían los hechos de violencia. Este acto de rememoración provocó un ambiente de diálogo y reflexión entre los asistentes, dado que las narrativas compartidas ponían en tensión la historia oficial al revelar otras versiones que no habían sido reconocidas.

De igual manera, al haberse transmitido la experiencia de los represaliados a través del árbol de pino, situado junto a la pared del cementerio donde ocurrieron los fusilamientos, la instalación hizo que este miembro de la naturaleza se convirtiera en un mediador simbólico entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Su presencia física en el lugar de los acontecimientos convirtió al pino en un símbolo de

reconciliación, puesto que fue a su alrededor donde se promovió el diálogo entre los distintos actores en torno a lo que perdió la sociedad con la muerte de estos líderes políticos, y fue también allí donde las nuevas generaciones conocieron lo sucedido.

Este diálogo se facilitó gracias a que la interacción con el árbol permitió a los asistentes sentir como si los ausentes se comunicaran directamente con ellos, dado que escuchaban voces que hablaban como si fueran los mismos represaliados por el franquismo, lo que generó una conexión emocional y espiritual con el pasado. Esta sensación se incrementó al percibir en sus propios cuerpos la vibración que emitía el tronco de madera. Ante esta situación, algunos participantes afirmaron que ellos habían venido para conversar con sus descendientes, supuesto que consideraron factible, debido a que las raíces de este ser vivo podían estar tocando los cuerpos que se encontraban enterrados en la fosa ubicada al otro lado del muro (Corpus de la investigación n.º 7 - 1/07/17).

Esta apertura que se suscitó entre los distintos actores motivó a los familiares a compartir con el público lo que ha significado para ellos cargar con el peso moral de no saber dónde está el cuerpo de su abuelo o bisabuelo y el deseo que tienen de darle una digna sepultura. Consideran que ese cuerpo es suyo y que se les negó la oportunidad de enterrarlo, al haber sido arrojado a una fosa común. Piden ayuda a la comunidad para recuperarlo, toda vez que “la paz de sus corazones solo se alcanzaría al saldar esta deuda” (Corpus de la investigación n.º 3 - 28/06/17).

Así mismo, a lo largo de este diálogo se contaron algunas “hebras de paz”,<sup>4</sup> que permitieron a los asistentes reflexionar alrededor de la entereza que mantuvo una parte de la sociedad de aquella época, pese al miedo y el terror que sentían por los hechos de violencia. Este tema surgió luego de que una de las nietas narró que su tía le había contado que cuando ella fue a buscar el cuerpo de su abuelo al cementerio, el enterrador le dijo: “Mira, esto no se debe hacer, pero a tu padre lo

---

<sup>4</sup> Este término lo acuñó Juan Gutiérrez, presidente de la Asociación Hebras de Paz, para designar aquellas situaciones en las que el opresor se conecta con el oprimido al reconocerle su humanidad y decidir ayudarlo, so pena de ser castigado por romper con las normas impuestas por el bando al que pertenece.

hemos envuelto en una manta, está colocado aquí, por si algún día podéis sacarlo..." (Corpus de la investigación n.º 1 - 28/06/17).

La narración de esta hebra de paz resonó entre los asistentes, quienes pudieron comprender que, incluso en los tiempos más sombríos, la dignidad y la bondad humanas pueden prevalecer, desafiando la opresión con sencillas acciones de solidaridad. Esta historia suscitó en algunos asistentes una renovada convicción, llevándolos a reafirmar su compromiso como voluntarios en el proceso de exhumación como forma de resistencia contra la deshumanización ejercida por la violencia.

## **El cuerpo de madera como soporte indíxico de la memoria colectiva**

La instalación sonora *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017) opera como una *performance* que transforma la experiencia estética en un acto participativo, permitiendo que la memoria histórica se active. En este contexto, el árbol y las voces son índices materiales y sensoriales que mantienen una conexión directa con las ausencias que evocan, dado que, por ejemplo, el árbol, anclado físicamente en el lugar donde ocurrieron los fusilamientos, y las voces, cargadas de los relatos de familiares de las víctimas, funcionan como huellas que remiten a los eventos traumáticos del pasado y cobran sentido plenamente en el momento en el que el público se relaciona con ellas.

En este proceso, la interacción con los índices, ya sea a través del sonido, el tacto o la presencia en el espacio, desestabiliza la pasividad del espectador y lo introduce en un diálogo con los represaliados, obligándolo a tomar conciencia del peso simbólico y ético de lo que está presenciando. Esto gracias a que el árbol, al convertirse en un medio a través del cual las ausencias se hacen presentes al interactuar con él, permite que las personas lo perciban como un puente simbólico que conecta el presente con el pasado, transformando el cementerio de un lugar de luto pasivo en un espacio de memoria activa, donde las narrativas históricas ocultas por la violencia y el olvido emergen y exigen ser reconocidas.

Así mismo, las voces que se desplazan por el cuerpo de madera profundizan la conexión sensorial de la instalación, aportando una

dimensión emocional y auditiva que enriquece el diálogo performativo, debido a que los relatos, cargados de historias de pérdida y ausencia, mientas evocan a las víctimas, confrontan directamente a los asistentes, haciéndolos partícipes del proceso de resignificación de los eventos de violencia. Esto, dado que el muro del cementerio, concebido como un símbolo de la división entre lo tangible y lo desconocido, fue penetrado por las raíces del árbol de pino cuya forma y dirección sugirieron a los presentes una conexión espiritual entre el mundo de los vivos y los muertos. Estas raíces, al avanzar hacia las fosas comunes, materializaron una metáfora de unión, al vincular los restos olvidados con una memoria colectiva revitalizada durante la *performance*, lo que transformó el espacio en un sitio de reconciliación.

Por lo tanto, el lenguaje indíxico de la obra no opera de manera unidimensional. Aunque su base está en los elementos físicos y concretos que remiten a los eventos traumáticos, su verdadero impacto radica en las emociones y reflexiones que despierta en quienes interactúan con él. Cada participante, al involucrarse de manera sensorial, transforma estas huellas en vivencias propias, reconfigurando su relación con el pasado y el significado del espacio en el que se encuentran. En este acto, lo efímero de la *performance* adquiere una dimensión perdurable, pues las huellas emocionales permanecen como rastros en la memoria de los asistentes.

## **Aportes del lenguaje indexical a la reconciliación social**

Una de las obras artísticas con la cual se puede comparar *Cantos slientes en cuerpos de madera* (2017) es con la instalación *Aliento*, creada por el artista Óscar Muñoz en el año 1995. Esta consiste en doce círculos de acero de veinte centímetros de diámetro, colgados en una pared blanca a la altura del espectador, con la intención de que este, al acercarse, vea su reflejo, al tiempo que se da cuenta de que con su *aliento* va dando forma al rostro de una persona desaparecida a causa de la violencia, rostro que ha sido impreso con grasa sobre la superficie metálica. En este momento efímero, el ausente retorna de manera fugaz para iniciar un diálogo con el visitante, guiado por la inhalación-exhalación, haciendo, de este modo, que se intercambie

por fracciones de segundo la vida de este con la de la víctima (Malagón-Kurka, 2008).

**Imagen 4.** *Aliento* (1995)



Óscar Muñoz. Serigrafía sobre espejos metálicos, 20 cm. Fuente: Biblioteca Virtual Banco de la República.

Con este gesto, que subvierte la permanencia de la imagen, el artista hace pensar al público sobre la biografía de la persona desaparecida en cada una de las interacciones que mantiene con ella a través de su aliento. Este acto transforma tanto la fotografía, al tener contacto con la saliva, como a la persona, al haber tenido el tiempo para imaginar la historia de vida de cada una de las víctimas representadas (León, 2013).

Los rostros que se transmiten mediante estas instalaciones operan como señales de una realidad que busca ser desentrañada por el público durante su interacción con ellas. De allí que requieran de la proximidad de este, ya que de esa cercanía depende su potencial político, el cual cuestiona la versión oficial de la historia, al presentar las huellas y los rastros dejados por las víctimas que no han sido tenidas en cuenta en los procesos de esclarecimiento de la verdad de lo sucedido. Desde esta perspectiva, el carácter restaurador del arte no se agota en lo sublime o lo técnico de la obra, sino en que propicie una experiencia estética altamente participativa, con la cual resignificar los eventos del pasado (Rubiano, 2017).

De acuerdo con lo anterior, el signo indíxico de la obra de Muñoz se encuentra en la imagen fotográfica que remite al rostro del desaparecido, mientras que en la instalación de Vásquez se ubica en el rostro de la voz de las víctimas, que se configura a partir de los recuerdos de los familiares y amigos. En ambas obras la intensidad se desata al momento en el que el público puede sentir que al escuchar con atención o que con su aliento está permitiendo que los ausentes vuelvan a la vida por un instante. En este sentido, en ambas instalaciones las personas que asisten son quienes tienen la función de agenciar la existencia del ausente, puesto que, si no se interactúa con las obras, cada uno de los rostros quedan ocultos tras la realidad visible.

De igual manera, en estos espacios se está conectando al público con el contexto de violencia, con la intención de crear en él un vínculo afectivo con la situación presentada, que permita poner en crisis la sensación de normalidad en la sociedad, debido a que este hecho ha sido uno de los factores que ha impedido la pronta recuperación de los cuerpos (Rubiano, 2017). Esta conexión se forja a través de los objetos empleados para dar presencia a los ausentes, los cuales se tornan encantados durante la interacción, para con ello inducir un estado de commoción entre los participantes al desafiar las leyes naturales. Sin embargo, es precisamente este carácter anómalo lo que posibilita la sublimación de la obra y, con la cual, se desarrolla una forma de “justicia poética” (Nussbaum, 2017), toda vez que la relación que se genera con los ausentes por medio de esta “estética forense” (Rubiano, 2018) es la que le ofrece a la sociedad un camino para intentar reconciliarse con ellos.

De este modo, tanto *Aliento* (1995) como *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017) se configuran como instalaciones en la medida en que crean un entorno espacial que cobra sentido con la presencia activa del público. Así mismo, son prácticas performativas porque su significado se actualiza en el momento mismo de la interacción, cuando el rostro aparece con el aliento del espectador en la obra de Muñoz y la voz se hace cuerpo en el cuerpo de madera en la instalación de Vásquez. En ambos casos, el lenguaje indíxico se articula con la condición instalativa y performativa para propiciar un encuentro en el que los ausentes retornan fugazmente, con el propósito de desafiar el silencio impuesto por la violencia.

## **La dimensión ética de la indexicalidad performativa**

La ética de la indexicalidad se refiere a la dimensión moral y simbólica que emerge al interactuar con rastros, huellas o vestigios que conectan directamente con una realidad ausente. En el contexto de las prácticas artísticas performáticas, esta adquiere un carácter transformador al convertir la ausencia en una presencia simbólica que interpela al espectador desde una dimensión sensible. Esta se activa para invitar a los participantes a interactuar con ella de manera directa, movilizando sus emociones, percepciones y reflexiones.

En este marco, el acto performático se convierte en un espacio ritual donde los índices cobran vida a través de la participación del público, transformando la experiencia estética en un acto de reconocimiento. Al hacerlo, se activa una ética basada en la responsabilidad de dignificar esas memorias debido a que el rostro del otro -que encarna al extranjero, al huérfano y a la viuda- interpela a los asistentes con la llamada al respeto y a la responsabilidad expresada en el mandato “no matarás” (Levinas, 1991). Este imperativo implica reconocer al otro como un ser infinitamente complejo, cuya alteridad es inaprehensible y, por tanto, no puede ser reducido a una categoría fija o a un objeto de conocimiento.

En la instalación sonora *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017), el “rostro de la voz” cuestionó las formas tradicionales de representación al construir un vínculo a partir del contenido escuchado. Este recurso invitó al oyente a imaginar y configurar la presencia del ausente desde lo narrado, movilizando sus emociones. En este proceso, el árbol asumió el rol de un interlocutor legítimo, pues las vibraciones que emanaban de su cuerpo de madera generaron la sensación de que un ser vivo le estaba hablando directamente al participante, lo que hizo que este se acercara sin precaución para escuchar los recuerdos de las víctimas. En esta ecología de mediadores humanos y no humanos, los índices reestablecieron el vínculo interrumpido y posibilitaron un diálogo simbólico con los que han partido, integrándolos de nuevo en el presente (Despret, 2017).

En el transcurso de esta experiencia auditiva, la voz se erigió como un vehículo de poder capaz de conmover al público al transmitir un mensaje inesperado, transformándose en una autoridad que ejercía

una influencia directa sobre quien la escuchaba. Esto ocurrió porque el rostro del ausente no se presentó de manera convencional, sino a través de un registro sonoro que permitió establecer una forma distinta de comunicación (Despret, 2017). La interpelación de la víctima se desplegó de manera gradual, en la medida en que la audiencia se involucraba y aceptaba el compromiso de escuchar, ya que era el deseo de los asistentes de entablar un vínculo lo que posibilitaba el encuentro entre el rostro del ausente y el del oyente. Este reconocimiento del otro como presencia vivida, conecta con la propuesta de Merleau-Ponty (2002), para quien el ser humano no es una conciencia aislada que posteriormente entra en relación, sino un ser-en-relación desde el inicio. El yo se constituye en el espejo del otro, en la intersubjetividad, y más que una mónada racional, es una existencia entrelazada, inmersa en un diálogo constante con un mundo que lo afecta, lo interpela y lo transforma.

En el contexto de sociedades divididas, la indexicalidad adquiere un papel central en los procesos de reconciliación al instituir un campo de inteligibilidad en el que lo silenciado se transforma en presencia colectiva y la memoria reprimida se proyecta como un recurso comunitario. En consonancia con la noción de espacio agonístico formulado por Chantal Mouffe (2013), estas intervenciones generan ámbitos donde memorias y posiciones en conflicto se hacen audibles y se confrontan sin cancelarse, articulando un terreno de disputa democrática. Esto, dado que los índices, al aportar corporeidad a relatos desplazados del consenso, movilizan afectos junto con deliberaciones racionales, lo que convierte el acto de recordar en una práctica de restauración de las voces marginadas.

Ahora bien, la *performance*, al activar los índices a través del cuerpo y la experiencia sensorial, desmantela las barreras que perpetúan la indiferencia o el desconocimiento del público. Al posicionarlo como testigo activo y potencial agente de cambio, establece un vínculo entre su experiencia y las memorias evocadas. Esta conexión activa la ética de la indexicalidad, cuya fuerza reside en transformar la ausencia en un llamado a la acción, movilizando a los participantes a comprometerse con los procesos de dignificación de las víctimas, lo que permite que las comunidades comiencen a construir una narrativa más inclusiva orientada hacia el entendimiento mutuo.

En última instancia, la ética de la indexicalidad y la *performance* contribuyen a la reconciliación de sociedades divididas al transformar la memoria en un acto vivo y participativo, capaz de movilizar a los distintos actores hacia la búsqueda de justicia social. Al combinar rastros tangibles con experiencias sensoriales y emocionales, estas prácticas artísticas reconfiguran las narrativas del pasado, fomentando el reconocimiento mutuo y la construcción de una memoria colectiva que al tiempo que contribuye a sanar las heridas, sienta las bases para una convivencia más inclusiva y solidaria.

## **Recomendaciones para futuras investigaciones**

El lenguaje indíxico ofrece un vasto horizonte de posibilidades para futuros estudios y aplicaciones artísticas. Se recomienda priorizar la investigación de memoria histórica con base comunitaria para situarla en el centro de sus propuestas. Esta orientación permite activar recuerdos a partir de huellas, vestigios y marcas, lo que constituye un marco operativo útil para el diseño de dispositivos sensoriales y participativos. En este contexto, resulta fundamental conformar equipos interdisciplinarios y establecer protocolos éticos que garanticen un trabajo respetuoso con los familiares y con los archivos históricos.

Así mismo, conviene integrar tecnologías de audio, imagen y mapeo para documentar procesos y ampliar el acceso público. La evaluación de estas iniciativas debe incluir indicadores de participación, alcance pedagógico y trazabilidad documental. Con estas acciones, el lenguaje indíxico se perfila como una herramienta decisiva para el reconocimiento de las víctimas y el fortalecimiento de los vínculos sociales entre actores de distinto orden.

## **Agradecimientos**

Este artículo es resultado de una investigación doctoral y no contó con financiación institucional. La intervención artística en la que se basa este trabajo contó con el apoyo de la Asociación AMEDE, así como de las familias participantes y el equipo creativo, a quienes se agradece su colaboración 

## Referencias

- Aguilar Fernández, P. (2008). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Alianza.
- Aguilar, P., & Ferrández, F. (2016). Memory, media and spectacle: Interviú's portrayal of Civil War exhumations in the early years of Spanish democracy. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17(1), 1-25. <https://doi.org/10.1080/14636204.2015.1135599>.
- Beevor, A. (2012). *The Battle for Spain. The Spanish Civil War 1936-1939*. Hachette.
- Casado, J. (2016). *Trigo tronzado. Crónicas silenciadas y comentarios*. Ateneo Republicano y Memorialista de la Isla.
- Casanova, J. (2013). *España partida en dos. Breve historia de la Guerra Civil española*. Crítica.
- Despret, V. (2022). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan* (P. Méndez, Trad.). La Oveja Roja.
- Espinosa Maestre, F. (2013). *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Tusquets.
- Fernández de Mata, I. (2016). *Lloros vueltos puños. El conflicto de los "desaparecidos" y vencidos de la Guerra Civil española*. Comares.
- Ferrández, F. (2010). De las fosas comunes a los derechos humanos: el descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea. *Revista de Antropología Social*, (19), 161-189. <https://n9.cl/i72bt>.
- Jelin, E. (2022). *Los trabajos de la memoria*. FCE.
- Krauss, R. (1977). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3, 68-81. <https://n9.cl/kk5z0p>.
- León, L. (2013). La fotografía como posibilidad de memoria: Río abajo de Erika Diettes y Aliento de Óscar Muñoz. *Ciudad Paz-Ando*, 6(2), 102-122. <https://n9.cl/04nbq0>.
- Levinas, E. (1991). *Ética e infinito* (J. M. Ayuso Díez, Trad.). Machado Libros.
- Levinas, E. (1993). *Humanismo del otro hombre* (D. E. Guillot, Trad.). Siglo XXI.

- Malagón-Kurka, M. M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, (31), 16-33. <https://doi.org/10.7440/res31.2008.01>.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción*. Siete conferencias (V. Goldstein, Trad.). FCE.
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics. Thinking the World Politically*. Verso.
- Nussbaum, M. C. (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública* (C. Gardini, Trad.). Andrés Bello.
- Peirce, C. S. (1955). *Philosophical Writings of Peirce* (J. Buchler, Ed.). Dover Publications.
- Pérez Guirao, F. J. (2024). *Entre la dignidad y los derechos humanos en espacios de mediación: etnografía de las exhumaciones del golpe militar de 1936 en la provincia de Cádiz* [Tesis doctoral, Universidad de Cádiz]. <http://hdl.handle.net/10498/32214>.
- Preston, P. (2011). *La Guerra Civil española. Reacción, revolución y venganza* (M. Borrás, Trad.). Debolsillo.
- Rubiano, E. (2017). Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del post-Acuerdo. *Ánalisis Político*, 30(90), 103-120. <https://doi.org/10.15446/anpol.v30n90.68304>.
- Rubiano, E. (2018). Las cenizas y los rastros: la emergencia forense en el arte colombiano. *Común-A*, 2(2), 71-94. <https://hdl.handle.net/20.500.12962/1880>.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Vásquez-Zárate, G. A., Faúndez-Abarca, X. y Pérez-Guirao, F. J. (2020). Desenterrando emociones en las fosas comunes de la represión franquista. *Nómadas*, (53), 159-175. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n53a9>.