

Bandera de plomo o el espectro de las banderas

Andrés Augusto Díaz Sáenz
Grupo Filosofía del Dolor. Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Javeriana

1.- Bandera Espectral.-

La Utopía de Moro alude a la bandera al referirse a la guerra. Los habitantes de *Utopos*, cuando consiguen la victoria, no se ensañan en la matanza de los vencidos ni con los que huyen, pero tampoco se lanzan en la persecución de los fugitivos sin dejar un cuerpo de reserva alineado *bajo sus banderas*. Los habitantes de Utopía abominan la guerra, pero no obstante se adiestran en esta, porque a veces, por graves motivos, deben acudir a ella para defender sus fronteras, expulsar a los invasores de territorios amigos, liberar del yugo y esclavitud de un dictador a algún pueblo oprimido. La bandera se inscribe en un "arte de la guerra".

Si nos vamos precisamente al Arte de la Guerra de Sun Tzu, encontramos que éste se detiene a describirnos el valor de la bandera. Se refiere a un libro antiguo, al *Jun Zheng* o *La Administración Militar*, tratado de carácter político militar anterior al libro de Sun Tzu, el cual no se conserva. Esta alusión confiere al estandarte un origen que incluso puede ser mítico. En ese libro antiguo se inscriben las razones de la bandera.

En el mismo capítulo que trata sobre *El enfrentamiento militar*, Sun Tzu se ha referido al hecho de que la guerra utiliza el engaño para establecerse en una posición, y formula el imperativo de moverse según el beneficio y transformarse en divisiones o reagrupamientos.

A continuación, señala Sun Tzu:

Un antiguo libro que trata de asuntos militares¹ dice: "Las palabras no son escuchadas, para eso se hacen los símbolos y los tambores. Las banderas y los estandartes se hacen a causa de la de la ausencia de visibilidad." Símbolos, tambores, banderas y estandartes se utilizan para concentrar y unificar los oídos y los ojos de los soldados. Una vez que están unificados, el valiente no puede actuar

¹ La traducción de Galvany se refiere al *Jun Zheng* o *La Administración Militar*, tratado de carácter político militar anterior al libro de Sun Tzu, el cual no se conserva. Galvany, Albert. Nota al capítulo VII, en Sun Tzu, *El arte de la guerra*. Editorial Trotta. Página 161.

solo, ni el tímido puede retirarse solo: ésta es la regla general del empleo de un grupo”².

La bandera impone entonces una *visibilidad* especial, tiene una función *óptica*, precisamente porque busca unificar, conducir un grupo, regla ésta que resulta fundamental para para el ejército, y, diríamos hoy, también las masas. Pero esa función es mucho más profunda, pues además de tener un valor simbólico que permite “ver” cuando de alguna manera se ha puesto en peligro lo visible, o cuando lo visible apenas nos reduce a lo individual y por ello, a la incierta posibilidad de evadir la regla, la bandera se erige, literalmente, con un valor “estratégico”. Pues esa posibilidad de ver es también, un truco, una forma de engaño, o una forma de superarlo a través de la movilización en grupo.

¿A qué alude ese valor estratégico? Al despliegue de una energía, la modulación y el uso de esa energía bajo los designios que él denomina leyes de operaciones militares. El término original es *qi*, y procede de un epigrama que representa los vapores emergentes de la cocción de cereales. Se refiere a una fuerza primordial, una energía configuradora que constituye y conforma los entes físicos del universo, común tanto a la materia inerte como a los seres vivos. Aplicado a los seres humanos, significa *soplo, espíritu*. Otros lo traducen como *fe* o *aliento moral*. Aparece vinculada a pulsiones y emociones que determinan las acciones humanas, el odio, la ira, la belicosidad³.

Unificar los oídos y los ojos de los soldados significa hacer que miren y escuchen al unísono de manera que no caigan en la confusión y el desorden, dice. Las señales, agrega, se utilizan para indicar direcciones e impedir que los individuos vayan a donde se les antoje. Así pues, en batallas nocturnas, deben utilizarse fuegos y tambores, y en batallas diurnas banderas y estandartes, para manipular los oídos y los ojos de los soldados. Por lo mismo, y vista desde el enemigo que observa el despliegue de banderas, estas se convierten en señales para confundir las percepciones del enemigo y hacerle temer el poder militar. De esta forma, agrega, “haces desaparecer la energía de sus ejércitos y desmoralizas a sus generales”. A continuación esa energía se vincula a la moral. Moral militar es en verdad energía, y cuando la moral es firme, la energía es victoriosa. De este modo, la energía de la mañana está llena de ardor, la del mediodía decae y la energía de la noche se retira; los expertos en el manejo de las armas prefieren la energía entusiasta, atacan la decadente y la que se bate en retirada. Son ellos los que dominan la energía.

² Sun Tzu. El arte de la guerra. Biblioteca virtual.

³ Galvany, Albert. Nota al capítulo VII, en Sun Tzu, El arte de la guerra. Editorial Trotta. Página 162.

Justamente en posesión de esa energía, que se traduce en moral, Sun Tzu desarrolla una suerte de reglas militares. Mantener firme el corazón, utilizar el orden para enfrentarse al desorden, pero también cierta generosidad: dominar la fuerza es también utilizar el orden para enfrentar el desorden, no consumir la comida de los soldados, tener piedad con el herido para no invocar una energía agonizante⁴.

⁴ Sun Tzu. El arte de la guerra. Biblioteca virtual.

“(Estas son las leyes de las operaciones militares):

En primer lugar, has de ser capaz de mantener te firme en tu propio corazón; sólo entonces puedes desmoralizar a los generales enemigos. Por esto, la tradición afirma que los habitantes de otros tiempos tenían la firmeza para desmoralizar, y la antigua ley de los que conducían carros de combate decía que cuando la mente original es firme, la energía fresca es victoriosa.

Cualquier débil en el mundo se dispone a combatir en un minuto si se siente animado, pero cuando se trata realmente de tomar las armas y de entrar en batalla, es poseído por la energía; cuando esta energía se desvanece, se detendrá, estará asustado y se arrepentirá de haber comenzado. La razón por la que esa clase de ejércitos miran por encima del hombro a enemigos fuertes, lo mismo que miran a las doncellas vírgenes, es porque se están aprovechando de su agresividad, estimulada por cualquier causa.

Utilizar el orden para enfrentarse al desorden, utilizar la calma para enfrentarse con los que se agitan, esto es dominar el corazón.

A menos que tu corazón esté totalmente abierto y tu mente en orden, no puedes esperar ser capaz de adaptarte a responder sin límites, a manejar los acontecimientos de manera infalible, a enfrentarte a dificultades graves e inesperadas sin turbarte, dirigiendo cada cosa sin confusión.

Dominar la fuerza es esperar a los que vienen de lejos, aguardar con toda comodidad a los que se han fatigado, y con el estómago saciado a los hambrientos.

Esto es lo que se quiere decir cuando se habla de atraer a otros hacia donde estás, al tiempo que evitas ser inducido a ir hacia donde están ellos.

Evitar la confrontación contra formaciones de combate bien ordenadas y no atacar grandes batallones constituye el dominio de la adaptación.

Por tanto, la regla general de las operaciones militares es no enfrentarse a una gran montaña ni oponerse al enemigo de espaldas a ésta.

Esto significa que si los adversarios están en un terreno elevado, no debes atacarles cuesta arriba, y que cuando efectúan una carga cuesta abajo, no debes hacerles frente.

No persigas a los enemigos cuando finjan una retirada, ni ataques tropas expertas. Si los adversarios huyen de repente antes de agotar su energía, seguramente hay emboscadas esperándote para atacar a tus tropas; en este caso, debes retener a tus oficiales para que no se lancen en su persecución.

No consumas la comida de sus soldados.

Si el enemigo abandona de repente sus provisiones, éstas han de ser probadas antes de ser comidas, por si están envenenadas.

La bandera acuña entonces una suerte de metáforas, pero sobre todo, es una energía, una potencia diríamos, en permanente función de reagrupar, crear o vencer el engaño, que se desenvuelve además en leyes o imperativos morales. Ondeada en el viento, se erige en el lugar de la batalla, que será el lugar de la victoria o la derrota, permite una fe, renueva un aliento de lucha, de esperanza, está presente como símbolo de una muta o una masa que ha tenido como suerte el triunfo, gracias precisamente al espíritu de cuerpo que desata con el batir de los colores al viento.

Izar bandera es precisamente ese acto, incluso de evocación fálica, mediante el cual se *enarbola* el estandarte para celebrar una victoria. Y cada vez que izamos, en el colegio de la infancia y la adolescencia, en los espectáculos oficiales y en general en las actividades (estrategias) del Estado (agrupamiento), una bandera, reafirmamos esos valores: nuestra cohesión como grupo, una forma de ver, un espíritu de cuerpo, una fe, unas reglas, reglas en su ejercicio táctico, esto es, una rectificación. Pues el Estado, a través de sus símbolos, y de manera eminente en la bandera, nos disuade del engaño, nos evita la disgregación, nos reagrupa en la ovación y en el himno, nos impone la óptica precisa para esa movilización en torno a unas leyes o *mores* que nos otorgan identidad de masa.

Se enarbolan banderas y saludamos la bandera, es decir, la bandera recupera además cierto sentido que ya evoca la palabra *qi* en su acepción originaria vinculada a la tierra. Una bandera es el espíritu de un árbol. Pero no es un árbol indemne en un paisaje neutral. Es sobre todo, *un árbol ortopédico*.

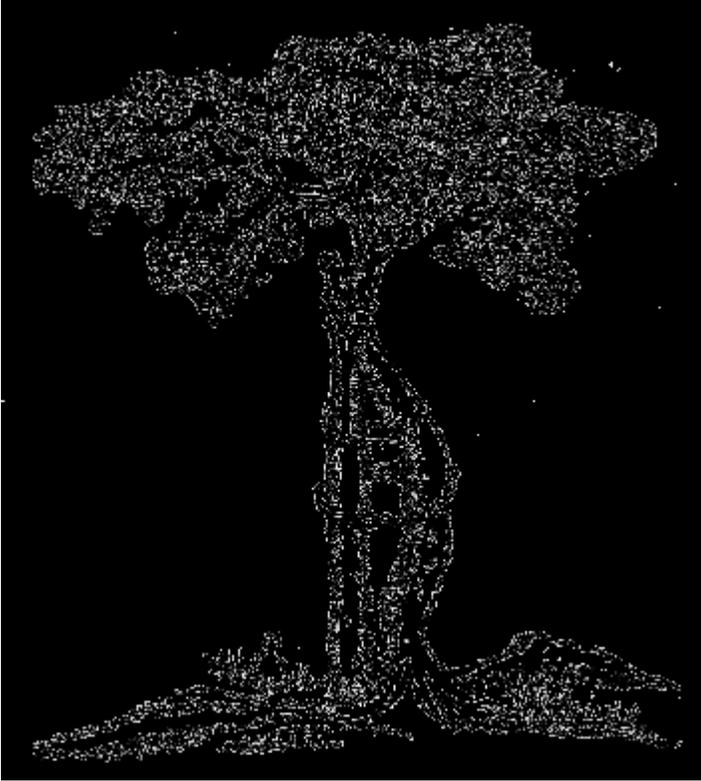
El grabado de un árbol retorcido amarrado a un palo se convirtió en símbolo de la cirugía ortopédica tras aparecer en un libro de Nicholas Andry de Boisregard de 1741. En *L'Orthopédie (ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfans..)* utilizó por primera vez en la literatura médica la palabra ORTOPEDIA ("niño rectificado").

No detengas a ningún ejército que esté en camino a su país. Bajo estas circunstancias, un adversario luchará hasta la muerte. Hay que dejarle una salida a un ejército rodeado.

Muéstrales una manera de salvar la vida para que no estén dispuestos a luchar hasta la muerte, y así podrás aprovecharte para atacarles.

No presiones a un enemigo desesperado.

Un animal agotado seguirá luchando, pues esa es la ley de la naturaleza".



Podríamos extremar la analogía. La ortopedia está vinculada a la guerra no sólo en su aspecto médico, sino en el mismo uso de las máquinas de guerra. Más allá de su valor táctico y operativo, como implementos para el combate o la defensa, las máquinas ofrecen un valor estratégico: son formas disciplinantes o mejor, dispositivos de dominio y de comprensión de la realidad. La bandera es quizás una de las más antiguas máquinas y de las más eficaces, por su arraigo a los elementos naturales: árbol, tierra, viento, mar. ¿Pero, qué pasa cuando esa bandera ya no es el símbolo de sentimientos enardecidos, sino que traduce un sentido espectral?

Eso es lo que nos devela con gran ingenio la bandera de plomo de Leonel Castaneda: el espectro de las banderas.

Los trabajos de Leonel han estado vinculados a exponer esa relación ortopédica que, en principio articulada entre cuerpo e instrumental médico (autopsia, extracción de la piedra de la locura) pero también al vestido y la moda (corsés) delata una disposición estratégica: la torturante y cruel relación entre los objetos que nos corrigen, que nos rectifican, y el dolor de ese encuentro. Al hacerlo, podríamos incluso señalar que la bandera ortopédica que se exhibe al lado del

Cementerio Central permite una deconstrucción de los elementos agazapados en lo que ha sido el estandarte en su más secular simbolismo.

La bandera de plomo se ofrece como una “prótesis”. No invita a una emoción patriótica a la medida de nuestros deseos escolares, sino a una conmoción contra el espíritu rectificador. Su materialidad, el plomo, no sólo remite al simbolismo próximo de nuestra realidad como país, el conflicto armado, sino a algo mayor, la guerra del siglo XX, en la cual el proyectil de plomo se convierte por antonomasia en la capacidad de penetrar, descuartizar, destruir.

Descubrir esa relación, como lo ha hecho Leonel, es fascinante. Pero también, el hecho de asignar al plomo la materialidad que correspondería a la seda o a la tela en las banderas que saludamos, demuestra que tal vez, mirada en su espectro, la bandera no puede ondear, la bandera se recluye en un “impotenciamiento”, una suerte de energía que apenas está como pulsión, pulsión de muerte, pero acaso pulsión de vida, de transformación. Esto último, por cuanto el plomo contiene elementos propios de la alquimia. ¿Podremos convertir en oro esa bandera de plomo? Se trata de una tensión que expone precisamente una bandera que no puede ondear, a media asta, incapaz por su peso de ser izada en el lugar de la victoria. Una bandera al lado del espacio en el cual realmente se han izado las banderas: el de los muertos, y claro, el de nosotros, los sobrevivientes.

Suena el himno nacional de Colombia en la interpretación que hiciera el tenor italiano Tito Schipa en la década de los 30. La voz ha sido ralentizada, y nos evoca un canto agonizante. Quien canta, está muriendo. Desde un dron, otra suerte de prótesis, ahora de las guerras del siglo XXI, se observa esa bandera plúmbea, apagada, como un viejo paraguas que espera abrirse o quizás se derrumbe por el peso de su espectralidad. ¿Será posible una transmutación, o acaso, fantasmal, caiga extenuada por el peso de su corporalidad plúmbea, como se derrumban los fantasmas de Pedro Páramo después de contar los fragmentos de un destino?

2.- Caja Negra.-

Caja negra es un dispositivo para la navegación de aeronaves, automotores, trenes y que tiene por función almacenar datos. Instrumento de la cibernética, su está emplazada para detectar las causas de los accidentes. Ese vínculo con la catástrofe y la técnica, pero igualmente con una teodicea contemporánea, corresponde a una época donde ya no bastan las bitácoras de los viejos marinos, que relataban día a día los hechos de la singladura, y que permitía los privilegios de una escritura en las intermitencias del viaje.

Siguiendo a Paul Virilio, la velocidad ha cambiado también los objetos para medir la catástrofe, especialmente cuando ya el periplo no supone días y horizontes sino una energía tal que requiere, por contera, una máquina potente, resguardada en titanio, que registre datos de ese acelerado tránsito por el espacio. O mejor aún, de ese espacio acelerado. El accidente, ese hecho no anunciado que sobreviene más allá de todo cálculo infalible, exige volver sobre esos datos y leerlos para recalcular nuevas posibilidades de sobrevivir. La Caja Negra obra como el testigo cibernético del accidente ocurrido, pero también como algoritmo para prevenir su recurrencia.

Circuitos y voces se unen en una sola lectura: cuerpos que hablaron, instrumentos de viaje que soportaban esa voz, de manera que se logre el desglose, el deslinde entre lo que pudo ser y lo que fue, por culpa de alguien, error humano o pequeño corto circuito en las alas de metal o las eclisas del tren bala⁵.

Caja negra se corresponde al accidente y a la velocidad, pero también a eso que Marc Augé llamaría no lugares, o lugares de tránsito que, en el caso de las aeronaves y los transportes superveloces, configuran una espacialidad no clásica: espacialidad de itinerancia, una velocidad cuyo mando, cuyo pilotaje se ha dado a otro, ya sea humano o una máquina automática. La nave no se pertenece, como el viajero del dispositivo veloz no se pertenece del todo, va en ruta, o incluso en contra de sí, como en esa descripción de Chesterton en el ensayo *Un viaje en taxi por el campo*⁶.

⁵El hecho de que una caja negra sea un dispositivo cibernético nos devuelve a lo que para Foucault y Deleuze es un dispositivo. Un complejo de relaciones entre instituciones, normas, comportamientos, y relaciones discursivas y no discursivas. La caja negra es una máquina que se inscribe en un régimen de inteligibilidad, unas relaciones de fuerzas, una trama, una red de poder y de subjetividad.

⁶“Parecía como si todo el paisaje cargara contra mí...y que fallara por poco. La hierba alta y brillante pasaba a mi lado como una lluvia de flechas; los mismos árboles parecían lanzas arrojadas contra mi corazón y que pasaran de largo rozándolo por un pelo. Al otro lado de un valle vasto y suave vi un haya, pequeña y desafiante, plantada junto a la carretera blanca. Fue creciendo y creciendo con rapidez cegadora. Cargó contra mí como un caballero con rapidez cegadora. Cargó contra mí como un caballero en un torneo, hizo ademán de darme un tajo en el cuello y pasó de largo. A veces, cuando pasábamos por una curva en la carretera, el efecto era aún más horrible. Parecía como si algún árbol o molino de viento se hiciera a un lado para golpearme como un bumerán”. Ese efecto bumerán de las máquinas de transporte, hoy en día, después del 11 de Septiembre y los incidentes frente al parlamento inglés, nos parece más claro. Y la azafata o el auxiliar de vuelo como hermoso y plácido policía resultan nuevas formas del control.

El viajero en velocidad, en fuga, se inscribe en un entramado de normas técnicas, restricciones y expectativas que evaden la estirpe jurídica de caminantes y carreteros del viejo derecho romano. Un lugar que discurre en la excepción a la norma jurídica clásica, bajo supuestos regulatorios diseñados para ese tipo de desplazamiento. La Caja Negra posibilita un nuevo sentido: permite saber qué pasó, pero también, permite *cajanegrizar* el acontecimiento.

Molesto barbarismo si se quiere, la caja negra es un dispositivo de sistema, pero, desde esa perspectiva sistémica y sociológica, como señala Bruno Latour, la caja negra es precisamente aquello que debemos dar por sentado o ignorado para avanzar en la investigación o alcanzar otro resultado. Así, resulta paradójica la relación entre la caja negra, en su acepción cibernética, que guarda datos, y *cajanegrizar* en el sentido sociológico que le confiere Latour, como ese ese espacio de cuya importancia debemos desprendernos para que el output, la salida, sea eficaz. Si no *cajanegrizamos*, no podemos tomar decisiones, quedaríamos varados como un barco en el puerto margoso del no lugar, en un espacio de dilemas irresolubles.

Todo ello trae a la imaginación la relación de Memoria y olvido, como un juego de resplandores y oscuridades. Ni qué decir del flash de la cámara fotográfica que, como ha señalado Junger, surge en tensión con las armas letales de la primera guerra. Una disponibilidad para la muerte en masa es también coetánea de una cámara con disponibilidad para captarlo todo, segundo a segundo. Y la velocidad se corresponde con las cajas negras como esa máquina que puede captar el tránsito superveloz.

Las características de ese dispositivo me parecen significativas a la hora de entender por qué usan Cajas Negras en exposiciones, y concretamente en exposiciones sobre la violencia y duelo.

Ileana Diéguez señala dos⁷: Una es *Cajas Negras* del artista chileno Alfredo Jaard, donde aborda el genocidio ruandés de 1994. Sobre esta, trae a cuento la reflexión de Ranciére en el sentido de que permite unas conexiones entre lo visual y lo verbal para representar el horror contemporáneo. Se discute allí si el exceso de exhibición de horrores nos lleva a la banalización o, por el contrario, la puesta en escena conlleva una ruptura del régimen oficial de organización de imágenes. La otra, Caja Negra de Alfredo Márquez y Ángel Valdez, expuesta en el Centro Cultural San Marcos en

⁷ Ileana Diéguez. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. 2013.

Lima, pretende una apropiación neobarroca que recicla y reelabora una definición violenta. En ambas, y claro en la de Leonel Castaneda, se trata de renombrar el horror.

Cuando estamos inmersos en la Caja Negra que expone Leonel Castañeda, ese espacio de metal negro, **container metaforizado**, se nos impone un ejercicio de configuración, nos *sumergimos* en un dispositivo que emplaza unos retratos, fotos, testimonios, desde una manera de ver y comprender, desde un imaginario distinto al de los documentos que se toman como objetivo a renombrar. Paradójicamente, esa Caja Negra no pretende cajanegrizar, vaciar en Cajas Negras, sino reapropiar una memoria de cuerpos, hacerlos relevantes de manera diferente al texto de Alonso Moncada, donde los cuerpos son apenas un motivo sumarial.

En efecto, en la metáfora de una Caja Negra artística propuesta por Castañeda, se recomponen las imágenes a partir de otro dispositivo que advertimos al atravesar el umbral de la Caja: el libro *Un aspecto de la Violencia*, de Alonso Moncada, de cuyas fotos saldrá esa nueva mirada: fotos que observamos desde el ojo de pescado, mientras suena, como en un mantran fantasmagórico, el himno nacional de Tito Schipa.

Walter Benjamin ya había señalado en el texto sobre el Drama Barroco Alemán la relación entre alegoría, espectro y duelo. Como señala Ileana Diéguez, el nombre mismo de *trauerspiel* alude al hecho de que su contenido suscita el luto del espectador". Drama de luto o lutiludio, *trauer*, tristeza, luto o duelo, *spiel*, drama, espectáculo⁸. Los espectros, lo mismo que las alegorías profundamente significativas, son fenómenos procedentes del reino del luto; surgen atraídos por el entristecido, que rumia sobre los signos y el futuro.

Didi Huberman⁹ cuenta cómo Walter Benjamin enuncia un concepto de legibilidad histórica que pueda dar cuenta de aquellos que han sido excluidos de la historia oficial. La legibilidad histórica debe articularse con su visibilidad concreta, inmanente, singular. En ese sentido, es preciso retomar el principio del montaje, tal como la han señalado también, entre otros, Godard.

⁸ Ileana Diéguez. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. 2013.

⁹ Walter Benjamin, citado por Didi Huberman, *Georges. Remontajes del Tiempo padecido. El ojo de la Historia*.

La Caja Negra de Leonel Castañeda opera como ese montaje que nos fuerza a un ahora frente a la imagen. Abrir los ojos, mirar de nuevo. Así, Leonel reconstruye desde la espectralidad un texto, no al amparo sino al desamparo, a la interperie de una bandera fantasmal que por su propia materia no puede ondear y que más bien, a pocos metros, *vela*, en la esquina de lo que fuera el cementerio de los sin nombre, los que no tienen pie de página ni en su foto ni en su tumba.

Ya en el territorio de la caja negra, inmersos en ese dispositivo¹⁰, observamos algunas páginas del libro de Alonso Moncada. Un libro que por cierto, requerimos indagar, porque es también un régimen de inteligibilidad y de relaciones de poder que Leonel disloca.

El libro se inicia con un acto de fe, un acto de contricción en el título de la primera parte, *Todos somos responsables*, y un deslinde sacramental: si dentro de la moral católica no parece existir la responsabilidad colectiva, pues ante Dios solo una y cada alma responde, la violencia es un pecado de todos, un agregado cuantitativo de la responsabilidad individual. Moncada es abogado, un abogado por cierto inmerso en una época donde se perciben los trasplantes jurídicos de la Sociología Criminal de Ferri, que incluye una aproximación al criminal desde aspectos no sólo sociológicos sino antropológicos y psiconeuronales. No son casuales, al referirse a la violencia, vocablos como irritabilidad, concepto médico que usa como criterio de clasificación de las causas de la violencia, pero que solo sirve para apoyar su tesis fundamental: demostrar cómo la violencia obedece a la ideología del marxismo leninismo y a su difusión en América, una conspiración de bandoleros que poco a poco fueron cooptados por la ideología de izquierda en el contexto de la Guerra Fría, y que oscilan entre ese ideario y las eventuales caídas en el bandidaje.

El tiempo del libro no es otro que el de la violencia anterior al surgimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia; apenas se menciona la presencia de Tiro Fijo, cuando todavía ese alias separaba el sustantivo y el adjetivo. Buena parte de los textos se dedican a la figura de Juan de Dios Varela, histórico guerrillero y luego líder liberal que hasta su muerte en 1984 era considerado el guerrillero más antiguo de Colombia, título nobiliario que después le corresponderá a Pedro Marín.

¹⁰ Me confesaba un visitante de la Caja que el ingreso a esta le generaba cierta fobia, similar a la que pueden producir los aviones o trenes bala, un encerramiento, un confinamiento provisional, que se volvía más riguroso ante la exposición de muertos.

Moncada es un abogado juicioso, a la manera de los meticulosos “doctores de la ley” de los años cincuenta, cuyo ánimo coleccionista discurre en la enunciación sadeana de testimonios, noticias, listados de muertos, cronologías, autores. Cuerpos mutilados, violentados en un grado extremo, sin identidad particular, aparecen a lo largo del libro como prueba de su hipótesis política.

Perdón, de ese no libro, pues señala Moncada en la página 54: “El volumen que presento a los lectores quizás podría no llamarse un libro sino más bien un sumario impreso; en cuanto a los cargos personales que a través de sus páginas estoy haciendo y probando, me juramento ante el juez que quiera aceptarlos como cabeza de proceso”(Moncada, 1963, Página 54).

El marxismo, señala, ha concertado un matrimonio entre el ateísmo y la violencia, y no puede desprenderse del vocativo al exclamar: Violencia contra todo, violencia contra todos, inclusive contra los mismos violentos. Violencia por todo y para todo. Violencia en todo y de todo. Violencia desde abajo y violencia desde arribe. ¡Violencia violenta!

No se trata de un tropo extrapolado al azar. El texto está escrito con un lenguaje forense de carácter republicano, y las anáforas y epíforas, figuras retóricas de repetición que hemos transcrito resumen bien un texto vocativo, de exclamación permanente, abigarrado hasta mostrarse como un sumario barroco del horror. Sus conclusiones, por el contrario, lacónicas y demasiado jurídicas, no solo se agotan en una exigencia de juicio penal contra los autores y las organizaciones comunistas, sino que desde el punto de vista estético, parecen sellar, con cierta decepción, el horror vacui en la cual nos hemos desenvuelto durante todas esas páginas.

En Derecho procesal, sumario es un conjunto de actuaciones que se estructuran en proceso, destinadas a preparar el juicio y en donde constan fundamentalmente las pruebas de un delito, los implicados, las circunstancias, a fin de que permitan determinar la verdad procesal y permitir al juez la sentencia. No dudo que ese juramento, esa disposición sacramental del autor de estar pendiente de dar testimonio, con ese sumario, de cuanto ha sucedido, tiene un carácter trascendente. El sumario queda en vilo ante un juez que vendrá y ante quien demostrará, poniendo de frente su propia atestación, cuánta muerte se ha ocasionado en una guerra fractricida, cuyos orígenes se explican por él en una conspiración ideológica. Puede incluso percibirse que entre ese exceso y profusión probatoria y la conclusión hay una especie de

cortocircuito, como si la violencia fuera demasiada para un derecho penal de individuo que no alcanza a llegar al proceso.

El gesto neobarroco de convencer a fuerza de mostrar evidencias opera como principio material y plástico de los cuerpos sin identidad, cabezas, troncos y rostros profanados hasta volverse irreconocibles¹¹. Hay un énfasis en la decapitación. Las imágenes se acompañan también de una profusión exacerbada casi hasta la ilegibilidad, de testimonios, noticias, cartas, datos necrológicos. Un conjunto hiperbólico que si nos atenemos a su acto de fe inicial, y a las conclusiones lacónicas, busca probar una interpretación, mediada por la exigencia de justicia penal. Si no hubiera hecho esa confesión, podríamos encontrar allí una retórica sadeana, tal como lo ha expuesto Roland Barthes¹²: una unidad de tono, monótona, de actas procesales, documentos, un muaré de lenguajes que reposan en ese sumario que fatiga, y se convocan, perdónenme el juego de palabras, en una vocación: la vocación probatoria. Moncada expone un estupor cierto, muy propio de una formación procesal de la época: ¿Qué clase de juicio corresponde ante tanto muerto? ¿Qué clase de justicia es posible?

El sumario no evade su propuesta ideológica. Pero, curiosamente, los rostros se difuminan en la secuencia sumarial. No son memoria de un pueblo torturado, mutilado, sino casos ante una justicia que no ha llegado, justicia que por demás, es la justicia penal a los que Moncada define como bandoleros. En términos de Caja Negra, los muertos son *cajanegrizados*, obviados de alguna manera para hacer posible el “pase”, el output: la sentencia condenatoria que no llega. Entre tanto decapitado, es apenas el pentimento de una “cabeza de proceso”.

Frente a esa anulación del rostro, la Caja Negra de Leonel Castaneda propone que miremos a aquello que pasó de largo en el sumario barroco: los muertos, sus rostros, esos grupos mutilados o destrozados que son fundamentalmente seres humanos, cada uno diferente, cada uno con la posibilidad de una historia truncada. Se entra, como lo confesaba mi amiga, en una suerte de suspenso que puede llevar a la fobia, se observan imágenes, y lo que resulta más interesante, a través de ese ojo de pescado, se figonean, como el niño que observa en la cerradura un secreto

¹¹ Cfr. Javier Guerrero. Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina. Citando a Sarduy, el autor destaca la actitud barroca a fuerza de mostrar, un despilfarro de detalles, duplicación y simulación hasta llegar a un sueño excéntrico.

¹² Roland Barthes. Sade, Loyola, Fourier. 1997.

impúdico, se figonea una muerte en masa que se sustrae al discurso oficial y que quiere detenerse en el hecho mismo de esos vestigios de vida que palpitan, ese escenario de la crueldad que siempre oscila entre la anulación de lo individual y la masa, la masa informe y la necesidad de una dignidad que pertenece a cada uno. Porque a diferencia de los cuerpos sin nombre del sumario de Moncada, que apuntan a probar la conspiración comunista, que él explica a lo largo del texto, lo que se busca es una observación más aguda, más profunda, despojada del *horror vacui* del jurista. Lo que se pide aquí es memoria, no disposición probatoria.

Ahora bien, el conjunto luctuoso que rodea la Caja Negra, restaura una espectralidad, un retorno fantasmal de lo extraño, una invisible visibilidad, como apuntara Derridá a propósito del carácter espectral. Ante el encuadre que propone la caja negra, se trata de percibir una antífona de voces, detenerse en el gesto de los que mueren. Esto es, un trabajo de duelo ante lo que, si bien está muerto, todavía no ha muerto, exige una justicia que, en este caso, no es jurídica sino estética: ser mirado, ser comprendido en la magnitud de una tragedia desnuda, silenciosa.