

ALGUNOS APUNTES SOBRE *CUCHILLO DE PALO* DE RENATE COSTA. UN EJERCICIO DE MEMORIA DE LA HOMOFOBIA Y LOS TRAUMAS DE LA DICTADURA DE STROESSNER

Jesús Martínez Oliva
Facultad de Bellas Artes de Murcia
jesusmar@um.es

NOTES ON RENATE COSTA'S 'CUCHILLO DE PALO': A WORK OF REMEMBRANCE AROUND HOMOPHOBIA AND THE TRAUMAS OF STROESSNER'S DICTATORSHIP

ABSTRACT: To make a documentary about a period in history such as that of Paraguay's dictatorship under Stroessner – a first-person account based on personal and family research – may at first appear ill-conceived. The present article on 'Cuchillo de Palo' by director Renate Costa looks at how the performative or poetic documentary can provide a highly effective means of activating historical memory of an intensely traumatic period such as this. The work analyzes how the documentary, driven by Costa's personal motivations and concerns, paints an accurate and unforgiving portrait of the silence and fear inherent in the terror of dictatorship and the many disciplinary resources at its disposal. Her portrait also captures the bloody repression of homosexuality and the virulent homophobia deeply ingrained in Paraguayan society. This article aims to understand how the director – using photographs, documents, interviews and oral testimony – produces a filmic text in which the micro leads into the macro-story. Family conflicts evolve into generational conflicts and, ultimately, into the societal breakdown and reconciliation of the country in the aftermath of the traumas of dictatorship. Here we see a connection between filmic documentary and editing – the cornerstone of this journal – as creators of stories and generators of knowledge.

KEYWORDS: Performative documentary, film editing, Stroessner dictatorship, homophobia, silence, historical memory, trauma, generational reconciliation

RESUMEN: Hacer un documental sobre el periodo histórico de un país como Paraguay bajo la dictadura de Stroessner, enunciado en primera persona y centrado en una investigación familiar y personal, puede parecer –en un principio– una tarea mal enunciada. Este artículo sobre el documental *Cuchillo de Palo* de la directora Renate Costa aborda cómo el documental performativo o poético puede ser una herramienta de gran eficacia para activar la memoria histórica de un periodo tan traumático como este. Se analizará cómo partiendo de motivaciones e inquietudes personales este ejercicio documental va trazando un retrato punzante y certero sobre el silencio y el miedo internalizado mediante el terror de la dictadura y sus diversos instrumentos disciplinarios, así como sobre la cruenta represión de la homosexualidad y el arraigo de una virulenta homofobia en la sociedad del país. Se intentará desentrañar cómo a través de fotografías, documentos, entrevistas y testimonios orales la directora edita un texto fílmico en el que a partir de lo micro se llega al macrorrelato. De los conflictos familiares se pasa a los generacionales y los problemas de fractura y reconciliación de la sociedad del país después de los traumas de la dictadura. Es aquí donde podemos establecer una conexión entre el montaje fílmico y la edición –que es el núcleo de trabajo de la revista que recoge este artículo– como constructoras de relatos y generadoras de conocimiento.

PALABRAS CLAVE: Documental performativo, edición fílmica, dictadura de Stroessner, homofobia, silencio, memoria histórica, trauma, reconciliación generacional





Imagen. Cartel del film *Cuchillo de palo*, 2010

«Quiero saber, yo sólo quiero saber» es el impulso que recorre y articula *Cuchillo de palo* (2010), el brillante documental enunciado en primera persona de la realizadora paraguaya Renate Costa. Mediante una serie de entrevistas a familiares, amigos, vecinos, noticias en los periódicos, fotografías personales y listas policiales la directora va indagando en la misteriosa muerte de su tío que según decía su entorno familiar «murió de tristeza». Rodolfo Costa fue el único de los hermanos que no quiso trabajar en la herrería de su abuelo como mandaba la tradición familiar -quería ser bailarín-, el «cuchillo de palo» que no respondía adecuadamente a los imperativos sociales y a la lógica de la aplastante normalidad. El documental es una investigación personal sobre un ser querido de cuya muerte no existen explicaciones oficiales ni familiares que se acaba fundiendo con la represiva persecución de los homosexuales en Paraguay durante la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). Al preguntar por la muerte de su tío se acaba preguntando por la vida de los llamados 108, insulto con el que se apelaba a los gays durante esa época, y aún hoy. Al investigar sobre el mundo privado de su tío y su familia traza un retrato que no se queda en su singularidad individual sino que se extiende hacia la experiencia social e histórica de la colectividad y desde ahí se torna un emocionante trabajo de denuncia.

En el documental se articulan en un inteligente cruce una memoria a la figura de su tío con trazos de documental etnográfico sobre la homosexualidad en el Paraguay de los años ochenta y de forma transversal con un documental de denuncia política sobre la virulenta homofobia del *stronato*. Pero su complejidad va incluso más allá, la difícil implicación personal y familiar de la directora a través del enfrentamiento con la figura de su padre -que representa la violencia internalizada del régimen- habla del conflicto entablado por dos generaciones en torno a la ética de la dictadura. A su vez, este angustioso conflicto plantea la duda sobre la posibilidad o la imposibilidad de una reconciliación tanto generacional, como política, como histórica. Sin duda este emotivo ensayo documental de indagación autobiográfica en su propia vida familiar imbricada con lo político, pensadas como si fueran dos dimensiones de una misma cosa, es uno de los hallazgos más certeros y brillantes de esta aclamada opera prima. Presentado en la 60 Berlinal 2010, proyectado en prestigiosos festivales como Cannes y premiado con un gran número de galardones internacionales, además de numerosas menciones, entre los que destacan el premio al mejor largometraje documental en el Festival de Málaga, Atlántida, Festival de Lima, Dei Popoli (Florencia), RIDM (Montreal), One World (Praga), Festival Internacional de Cracovia, Festival de Helsinki, de La Habana...

La búsqueda de verdad propia del género documental late con fuerza a lo largo del film, pero una fuerza cargada en todo momento de una poderosa implicación personal. Estamos ante un ejemplo magnífico del reciente boom del documental subjetivo que es enunciado desde una voz personal, pero que al mismo tiempo no renuncia a la representación del mundo histórico. Esta tipología ha tenido un fuerte desarrollo en el contexto latinoamericano ya que ha quedado probada su gran efectividad a la hora de explorar la memoria y el pasado traumático de los recientes procesos dictatoriales. Documental performativo lo llama Bill Nichols en la revisión de su conocida taxonomía sobre el documental, *La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997). En la revisión posterior a este texto en *Introduction to Documentary* (2001) a las categorías de expositivo, observacional, reflexivo y participativo añadió las nuevas de documental performativo y poético, que se constituyen con desprendimientos de los modos participativo y expositivo respectivamente. Son producciones híbridas enunciadas en primera

persona -en las que el realizador tiene una fuerte implicación personal e incluso puede llegar a aparecer como personaje- y que incorporan la metáfora y ciertas licencias de tipo poético ajenas al lenguaje documental clásico. Supone un desafío a la «objetividad» del documental expositivo clásico al incorporar la experiencia vivida del realizador en primera persona como fuente de producción de conocimiento. En algunos casos la propia experiencia de la realización fílmica es un proceso vivo de aprendizaje y comprensión de la realidad que modifica al propio realizador. En algunos trabajos de este tipo los cineastas emprenden una búsqueda que no saben si será alcanzada ni cómo. La filmación consiste básicamente en la documentación de dicho proceso. Por otra parte la subjetividad es remarcada intencionalmente buscando un proceso de empatía y afectividad de lo expuesto con el espectador, más propio del cine de ficción que del documental. Este tipo de documental empieza a cobrar fuerza en las décadas de los ochenta y los noventa del pasado siglo. Se activa en el marco de la posmodernidad, la sospecha de los macrorrelatos, y el consecuente surgimiento de relatos fragmentarios y minoritarios.

En *Cuchillo de palo* la clara implicación emocional al hurgar en la propia historia familiar, la presencia física dentro de plano de la directora (unas veces como entrevistadora y otras como personaje), el uso de su voz como conductora del relato hilvanado los de los testimonios, el recurso al testimonio como un formato altamente subjetivado... ejemplifican algunas de las características más comunes de este fuerte giro subjetivo como recurso para la construcción de la representación documental del mundo vivido. La subjetividad, según Nichols (2003), siempre estuvo presente en el documental, pero nunca antes de forma tan evidente,

☞

La cualidad referencial del documental atestigua de su función como una ventana hacia el mundo cede hacia una cualidad expresiva que afirma la perspectiva absolutamente situada, corporeizada y personalmente vivida de sujetos específicos, incluido el director.

La presencia física del realizador desenmascara el propio acto de enunciación y al asumir la evidencia de que toda enunciación está enfocada desde el punto de vista del autor actúa sorprendentemente como una prueba de autenticidad de la producción documental. La verdad queda incluida en la imagen de la enunciación más allá de lo que el realizador dice o pretende decir que es verdadero. Esto aporta fiabilidad y cierta formalidad a los materiales mostrados posteriormente. Pero Costa se mueve entre un sujeto que habla de sí mismo y otro que habla con el otro, manejando en todo momento con un calculado equilibrio el flujo subjetivo dentro del texto fílmico. Sus entradas y salidas de plano, así como la distancia de la tercera persona como entrevistadora y oyente de los testimonios que predomina en el documental le posibilitan ver la historia desde una óptica poliédrica que va más allá de su mera vivencia personal. Es más, esta mezcla de posiciones le permite revelar, hacer visible, lo que estaba oculto para ella misma por un exceso de proximidad: su propia vida familiar y de la de su país. Así el film se nos muestra como una especie de proceso vivencial cargado de autorreflexividad pero al mismo tiempo de gran eficacia para entender el mundo. De hecho una de las características más destacables del documental performativo es que parte de la experiencia subjetiva para plantear problemáticas sociales y políticas que rebasan lo meramente individual. Sin duda, esto le reporta un enorme potencial político a este tipo de trabajos (Valenzuela, 2013): «la discursividad subjetiva presentada como una interpretación de la realidad, y no como una verdad absoluta, contribuye a la participación activa del espectador en la interpretación crítica del discurso así como a la construcción de espacios colectivos de debate en torno a cuestiones que afectan al conjunto de lo social».

Hacer hablar al silencio

Quizás lo primero que tendríamos que plantearnos es cuáles son las motivaciones de ese «quiero saber» que empujan a la directora a embarcarse en la realización del documental como un medio de alcanzar dicho estadio de conocimiento. Quiere saber porque todo está anegado de silencios, «de eso no se habla». También de incógnitas: el cuerpo desnudo de su tío encontrado muerto sobre el suelo, su armario vacío... La poca información de la que dispone parece encriptada: «morir de tristeza». Quiere saber porque intuye una historia de represión, odio, dolor y sufrimiento, tanto a un nivel íntimo como a un nivel social y político. Historia (familiar y social) en la que ella estuvo inmersa aunque de forma no consciente al ser una niña. Quiere saber con avidez sobre algo que escapa a su sistema de comprensión del mundo y de la realidad. Se pregunta, de la misma forma que cualquiera lo hemos hecho alguna vez sobre situaciones humanas legitimadas en determinados contextos o momentos históricos y que nos producen un profundo, incluso abyecto, extrañamiento: ¿Cómo es posible que mi padre y mi familia trataran así a mi tío? ¿Cómo es posible que se aplicara un terrorismo de Estado contra un sector de la población? ¿Cómo es posible que la sociedad naturalizara toda esa violencia? ¿Cómo es posible que nadie quiera recordar?... Quiere saber porque el pasado, aunque se le quiera dar carpetazo, sigue golpeando en el presente, porque necesitamos comprender el pasado para comprender el presente. Quizás también puede querer saber porque los regímenes de poder-saber permiten una discursividad antes bloqueada. Como insiste toda la obra de Foucault, una sociedad se define por lo que hay en ella de decible y de pensable. El cambio generacional y político real con la muerte del dictador, tras unos años de exilio en Brasil, y la derrota del Partido Colorado en 2008, tras 61 años en el poder, son la brecha que rompe con la coacción y el miedo internalizado y hace insostenible por más tiempo el silencio absoluto. La propia autora comenta que fue hacia el final del rodaje en 2008 cuando, tras la derrota del Partido Colorado, mucha gente se animó a prestar su testimonio. Un nuevo contexto y una nueva generación necesitan decir lo silenciado por tanto tiempo para definir una nueva sociedad paraguaya.

En esa búsqueda de respuestas la autora va tramando el relato cruzando una indagación en su propia historia familiar, una especie de terapia para desentrañar algunos puntos oscuros y disfunciones afectivas, con una labor de arqueología de la historia reciente del país, sepultada por diversos estratos de silencio. Todo ello le permitirá escribir una doble historia secreta (personal y colectiva), una historia que nadie antes ha dicho.

El documental va arrancando de forma lenta y renqueante palabras (y también silencios) al aplastante silencio. Éste es mostrado con rigor en la película como una de las más eficaces tecnologías de la violencia represora de la dictadura. Las densas capas de silencio y elipsis fueron amasadas y asentadas como mecanismos de control absoluto de la articulación de la realidad durante dicho periodo. Silencio impuesto con mano férrea por el régimen dictatorial mediante la artillería pesada de la coacción ante el poder y diversas tecnologías de la violencia que iremos desgranando más adelante.

La totalización de la violencia en la vida social y en la individual así como en todos los aspectos de la experiencia es una de las características más comunes de las dictaduras militares y de los gobiernos autoritarios que se extendieron como una plaga en América Latina durante la Guerra Fría. Conviene no olvidar el importante

papel que jugó EE.UU. en este proceso de cambio político en la zona como una forma de lucha contra el comunismo. La Operación Cóndor impulsada por la CIA, los servicios de inteligencia de Chile y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) recolectó información sobre los opositores a los regímenes, pasando después a su secuestro y entrega de los mismos a los gobiernos de sus respectivos países para que los hicieran desaparecer. Así ocurrió en Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1976 y 1976-1983), Bolivia (1971-1978), Chile (1973-1988), o en Uruguay (1973-1988). Estos regímenes se caracterizan por la creación de un aparato legal y militar de «guerra sucia» junto con la construcción de un macrorrelato para imponer un sistema de valores nacionales basados en el anticomunismo, la moral del cristianismo católico y la defensa a ultranza de la familia normativa. El autoritarismo de estas dictaduras militares y regímenes tiene una aspiración a la totalidad y a la imposición de una sola verdad como absoluta. Este autoritarismo establece un fuerte maniqueísmo en el que de forma paranoica se intenta aniquilar cualquier oposición al régimen. Para algunos este autoritarismo latinoamericano se podría remontar a la tradición dejada por la colonización española de un fuerte mesianismo y dogmatismo religioso.

Varios de estos gobiernos utilizaron una «guerra de baja intensidad»: operaciones clandestinas, detenciones ilegales, torturas, ejecuciones y desapariciones para eliminar los opositores a las dictaduras, la mayoría pertenecientes a la izquierda política, aunque también se controló otro tipo de disidencias como las sexuales, las raciales, o las intelectuales. En el caso de Paraguay los comunistas, los homosexuales, los campesinos y los indios eran los elementos que era necesario «erradicar». Se llevó a cabo un sistemático silenciamiento violento de los elementos «subversivos» que pudieran poner en peligro la realidad totalitaria de las dictaduras. El ejemplo más conocido e hiperbólico de esta «guerra sucia» es hacer desaparecer los cuerpos que habían sido torturados y asesinados. Miles de cuerpos fueron torturados y enterrados clandestinamente por todo el Cono Sur sin nombre, sin entierro, ni sepultura (López, 2012: 116-130), en lo que reside uno de los mayores horrores del exterminio y de la violación de los Derechos Humanos. De esta forma el horror de estos regímenes dictatoriales era enmudecido e invisibilizado al igual que los cuerpos de sus víctimas. Primera tecnología de silencio: eliminar, hacer desaparecer físicamente cualquier forma de oposición, cualquier voz crítica.

Cuando la violencia ha sido utilizada como un instrumento racional de la política, burocratizando la tortura y la masacre ésta se convierte en una maquinaria muy difícil de cuestionar. En este contexto ominoso el silencio también es el medio más inmediato de sustraerse a la fuerza de los poderes alienantes y opresores. La tortura, la represión, la vigilancia omnipresente, la estigmatización en sus vertientes política, social, moral y sexual generan un estado de terror y miedo, con un correlativo colapso del discurso y del lenguaje. Olvidos, silencios, represión internalizada (ausencia de protestas en la calle, escaso uso de lugares públicos, miedo, repliegue interior...), éstos son síntomas precisos de un régimen totalitario que anula la capacidad del discurso dialogado de la ciudadanía. «El miedo a hablar quedó clavado en el pecho del país» apunta la directora en un momento de la película.

El auto silenciamiento es uno de los síntomas de la violencia extrema inoculada en lo cotidiano. Frente a la negación de las dictaduras de los crímenes y atropellos cometidos, la población aterrorizada por dicha violencia guarda silencio como forma de supervivencia. Incluso la justificación del silencio con el «nosotros no sabíamos», en el que se suele escudar la sociedad civil con posterioridad a es-

tas situaciones de barbarie, muestra el síntoma de mirar hacia otro lado y hacer como que nada pasara aunque todo el mundo estuviera al corriente. A este respecto cabe evocar aquí la aguda pieza del artista argentino León Ferrari, *Nosotros no sabíamos*, Buenos Aires-San Paulo, 1977. En ella el artista acumula una serie de pequeñas noticias y reseñas de periódico que dan cuenta sobre las desapariciones y la lucha por parte de sus familiares frente a la negación absoluta del régimen y el síntoma colectivo de mirar hacia otro lado. Esta indiferencia ante los crímenes puede responder por una parte a la complicidad de ciertos sectores de la sociedad con el poder imperante, pero por otra estaría la imposibilidad para la gran parte de la población de afrontar algo tan conflictivo e inmanejable que termina por ser negado, reproduciendo el no querer saber del poder opresor. Así lo condensa Pilar Calviero (1998) en el caso de la dictadura argentina: «En medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad “desaparecida”, tan anodada como los secuestrados mismos». Este silencio no sólo invita al olvido sino que genera un discurso ficticio que enmascara la experiencia colectiva y la historia. Otra forma de silencio autoimpuesto y que juega un papel decisivo en el documental es el que gira en torno a la propia identidad; el disimulo para no ser reconocido como un elemento subversivo (la constantemente eludida homosexualidad de su tío Rodolfo como tabú indecible y abyecto).

Todos estos silencios se palpan en cada uno de los microrrelatos de los diversos entrevistados para recomponer la vida de su tío, la relación de éste con su padre, así como la de la comunidad homosexual y la de la propia vida cotidiana del país durante la dictadura. Una de las entrevistadas se niega a responder a todas las preguntas y este silencio se resuelve de forma alegórica con una suspensión del discurso apoyado en el recurso de «la cámara se ha quedado sin batería». Silencios del padre justificados de forma constante con el yo no sabía. Silencios todavía atenazados por el miedo de alguno de los homosexuales entrevistados que se niegan a mostrar el rostro ante la cámara. O el profundo y violento silencio cuando la directora, hacia el final de la cinta, le muestra a su padre las pruebas de la muerte de su tío a manos del aparato represor del régimen. Segundo bloque de tecnologías del silencio: enmudecer al conjunto de la población a través de la coacción y la internalización del miedo a la violencia omnívora. El silencio, por tanto, como la tecnología más lograda de la violencia inscrita en la vida cotidiana de la dictadura. Pero el documental pugna también con otro tipo de silencio. El silencio postraumático que deja el final de la dictadura y el intento de huida hacia delante, de mirar al futuro y dar la espalda al pasado devastado por el régimen y el monopolio del poder por un partido durante más de medio siglo. Un silencio que invita a construir una realidad ahistórica olvidando el pasado. Aunque en otro contexto, la clausura de la memoria, el «borrón y cuenta nueva» y los «pactos de silencio» como solución para construir la democracia quedaron bien ejemplificados en el caso de la Transición española. Sin embargo la constante necesidad de restablecer la memoria histórica y de revisión de la posición tomada en dicha Transición demuestra que la historia sigue sin zanjarse, que el trauma permanece irresuelto (Aguilar, 2008).

Otro silencio propio del periodo postraumático serían los dilemas de la posibilidad de la enunciación creativa tras la barbarie y la aniquilación de lo humano del hombre. Ideas que se plantearon con especial virulencia tras el genocidio judío y que tiene su punto culminante en la máxima de Adorno, «después de Auschwitz no se puede escribir poesía». Algunos intelectuales, sobre todo en el contexto argentino, han establecido puentes y conexiones entre esa situación postraumática descrita por Adorno y la del contexto de Latinoamérica tras las dictaduras (Martyniuk, 2003; Steiner, 2003).

Fueron hallados en una playa los cuerpos de una pareja asesinada

Mar del Plata (Buenos Aires) Aparecieron en la zona del balneario Altos los cuerpos de una pareja asesinada poco aproximadamente un mes.

Los cuerpos acribillados a tiros de un hombre robusto, de alrededor de 30 años, y de una mujer, cuya edad oscila entre los 20 y 25, fueron hallados aproximadamente un mes, fueron encontrados por trabajadores que circulaban en un camión.

Los cadáveres, se componían luego presentaban signos de armas de fuego en la cabeza y en el cuerpo se hallaba el avanzado estado de descomposición, y estaban desmenuzados y sin un trazo de agua en sus manos y pulseras anudadas al cuerpo.

El hombre de alrededor de 1,80 metros de estatura, ofrecía signos de calvicie prematura, y la mujer de 1,50 aproximadamente, se ofrecía características óseas que facilitó su identificación. El detalle de la calvicie prematura fue establecido, según trascendió, por el médico de policía, ya que ambos cuerpos presentaban el cuero cabelludo desprovisto prácticamente de cabellos, estimándose que está ha sido

resultado de la acción agresiva de la arena y del estado de descomposición en que habían entrado.

Ambos cuerpos se hallan irreconocibles y también resulta difícil la identificación a través de las huellas dactilares. Asimismo, a causa de descomposición de los cadáveres es ardua, se descartó la posibilidad de que hubieran pertenecido en el mar desde el asesinato. Se estima que los cuerpos fueron encontrados en la arena y que el agua, después de un tiempo, depositó los cuerpos, manteniéndolos cerca de la orilla.

Los trabajadores que hicieron el hallazgo denunciaron el hecho inmediatamente al Comando Radiofónico, desde donde se envió un patrullero, cuyos ocupantes dispusieron para los cuerpos un farrax mortuorio hasta tanto se se completara los trámites pertinentes.

Varios horas después, los cadáveres fueron retirados en una ambulancia particular, acompañada por servicios policiales. La policía no arrojó información oficial acerca del caso, aunque se sabe que ya fueron remitidos a La Plata, las ruinas de los asesinos, para que se intente establecer la filiación de ellos.

P 1/3/76

Fueron hallados dos cadáveres en la ruta Panamericana

Personal de la policía bonaerense se encuentra investigando el homicidio de un hombre cuyo cadáver apareció en la ruta Panamericana a la altura del kilómetro 34,500, en jurisdicción de Pilar. Hasta el momento no fue posible establecer su identidad.

Otro caso

Otro cuerpo fue hallado también sobre la ruta Panamericana, en la zona de Saenz. En ese caso el cadáver estaba en el interior de un automóvil, entre sus ruinas tenía desmenuzados a miembros de Horacio Biondi de Enría.

P 13/3/76

Dos cadáveres fueron hallados en B. Blanca

Fuentes policiales de Bahía Blanca informan que fueron hallados los cadáveres de Miguel Ángel Loyola, argentino, de 28 años, casado, y Enrique Hirsch, argentino, de 37 años, casado, ambos domiciliados en aquella ciudad bonaerense. Ambos, que fueron encontrados en un paraje conocido como La Cueva de Los Leones, a diez kilómetros del centro de Bahía Blanca, ocupaban cargos directivos en el Sindicato de Artes Gráficas de esa ciudad. Tanto Hirsch como Loyola habían sido encontrados en sus respectivos domicilios el jueves último.

Según una información de la agencia Noticias Argentinas, que a su vez cita referencias extrajudiciales, el hallazgo del domingo fue utilizado a balazos un hombre joven justo

a una de las paredes del Obelisco, en 9 de Julio y Corrientes. La víctima habría sido llevada hasta allí maniatada y amarrada en un automóvil. Los transeúntes que a esa temprana hora circulaban por el lugar (según versiones, las 5,45) habían dado aviso a la policía, interviniendo luego efectivos de la comisaría 7ª para el retiro del cuerpo.

Por otra parte, el sábado habrían sido hallados siete cadáveres en la zona de Miraflores. Ese mismo día, como la información la Opción el domingo fueron encontradas otras ocho personas muertas en una playa de estacionamiento del barrio de San Telmo.

O 6/3/76

San Juan: dos cuerpos acribillados a balazos

SAN JUAN (De nuestra agencia). — Obreros de una fábrica de cemento encontraron los cadáveres de dos hombres de aproximadamente 30 años, que fueron ultimados a balazos.

El hallazgo de los cuerpos semiocultos se produjo en las primeras estribaciones de los cerros de Guala, departamento de Rivadavia, donde existen cuevas utilizadas para la provisión de materia prima al establecimiento en que trabajan los operarios ya citados.

Hasta ahora no se consiguió identificar a los muertos, ya que sus huellas dactilares no se encuentran registradas en esta provincia. Tampoco hay datos sobre la desaparición de personas algunas, por lo que se supone que los individuos no pertenecían al medio.

C 15/3/76

Hallazgo de un cadáver

También la policía bonaerense la muerte de un hombre joven, cuyo cadáver fue encontrado en un camino de tierra, a 2 kilómetros aproximadamente de la zona turística de Coronel Domingo.

El hallazgo fue efectuado por un vecino que circulaba en bicicleta alrededor de las 8 del martes, quien lo inmediatamente avisó a las autoridades. La víctima, que presentaba varias lesiones de bala, fue identificada posteriormente como David Alonso argentino de 24 años, casado, domiciliado en la calle Amagildo y 1º de Mayo. El mismo se desahució en la Unión Obrera Metalúrgica y su cuerpo fue llevado a la morgue del Hospital Central para la autopsia que entrega a sus familiares.

P 22/3/76

Hallan Dos Cadáveres Acribillados a Tiros en Partido de Merlo

LA PLATA. — Los cadáveres de dos hombres jóvenes, acribillados a balazos, fueron descubiertos en la vespertina en la localidad de Libertad, partido de Merlo, según trascendió extrajudicialmente. De acuerdo a lo que pudo saberse, el hallazgo se produjo en el paraje Primitivo. Los cadáveres, cuyos cuerpos se hallaron a la altura de 21, que une a la localidad de Trío con la ruta nacional 5, a la altura de González Colón. Las víctimas, cuya identidad se procura establecer, tenían de acuerdo a los primeros peritajes, entre 20 y 35 años de edad, y ambos presentaban varias lesiones de bala de arma calibre.

R 26/3/76

En la zona sur de Flores halló un cuerpo carbonizado

En el cruce de la avenida Coronel Huérfano Biondi y la calle Zavalaga, un lugar desprotegido de la zona sur de Flores, ayer a las 10, personal de la comisaría 48ª que resultaba una recruta de policía halló entre el paraje el cadáver carbonizado de un hombre joven.

En razón del estado en que se encontraba resultó difícil su identificación.

P 23/3/76

Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados

En el kilómetro 34,500 de la ruta Panamericana, en jurisdicción de Pilar, aparecieron 30 cadáveres dinamitados. Los cuerpos, que fueron encontrados el domingo, pertenecían a personas que habían sido asesinadas en la zona de Saenz. Los cadáveres, que fueron encontrados en un paraje conocido como La Cueva de Los Leones, a diez kilómetros del centro de Bahía Blanca, ocupaban cargos directivos en el Sindicato de Artes Gráficas de esa ciudad. Tanto Hirsch como Loyola habían sido encontrados en sus respectivos domicilios el jueves último.



GHIOLDI: "SE CASTIGARA A CULPABLES DE VIOLENCIAS"

El gobernador bonaerense, Juan Manuel Ghio, declaró que se castigará a los culpables de las violencias que se produjeron durante el golpe del '76.

Enigmáticos crímenes descubren en Uruguay

En Uruguay se descubrieron enigmáticos crímenes. Se hallaron tres cadáveres carbonizados en la zona de Saenz.

Hallaron tres cadáveres carbonizados

En Uruguay se descubrieron enigmáticos crímenes. Se hallaron tres cadáveres carbonizados en la zona de Saenz.

Hallan otro cadáver en la costa atlántica uruguaya

En Uruguay se descubrieron enigmáticos crímenes. Se halló un cadáver carbonizado en la zona de Saenz.

Hallaron tres cadáveres carbonizados

En Uruguay se descubrieron enigmáticos crímenes. Se hallaron tres cadáveres carbonizados en la zona de Saenz.

Enigma a Córdoba: hallan 8 cadáveres acribillados a balazos

En Córdoba se hallaron 8 cadáveres acribillados a balazos. Los cuerpos fueron encontrados en la zona de Saenz.

Hallaron tres cadáveres carbonizados

En Uruguay se descubrieron enigmáticos crímenes. Se hallaron tres cadáveres carbonizados en la zona de Saenz.

O 11/3/76

O 11/3/76

O 10/3/76

O 10/3/76

O 11/3/76

O 11/3/76

O 10/3/76

O 10/3/76

Lo más fácil es olvidar y pasar página. Enterrar el pasado, el sufrimiento y las heridas que no cicatrizaron como la mejor forma de cura. El film comienza con una potente metáfora narrada por la propia directora navegando por el río al amanecer, «Asunción, una ciudad que da la espalda al río. Me gusta mirar la ciudad desde acá, es como que nos señala cuánto nos cuesta mirar atrás». Costa, frente al olvido de una historia no dicha opta, por emprender un ejercicio de memoria, de lucha contra la desmemoria, de elaboración de nuevos discursos simbólicos que puedan hacer fluir el pasado a través del presente. «Suelo venir mucho al río, a darle la espalda a la ciudad, a mirar lo que ella no ve. Hay algo entre esa luz y esa oscuridad, algo que todavía no logro ver», continúa la directora, en una clara declaración de intenciones. Quiere llegar a ver con claridad eso que entrevé e intuye pero que la sociedad paraguaya se resiste a confrontar, a pesar de que se empiezan a dar algunos pasos en el nuevo contexto político, como apuntamos antes, para la restitución de la memoria. El descubrimiento de los Archivos del Terror en 1992 demostraron de forma irrefutable el terrorismo de Estado y la violación sistemática de los Derechos Humanos (entre 3000 y 4000 asesinatos, 500 desaparecidos, miles de presos políticos y exiliados). Otro paso fue la creación del Museo de la Memoria de la Dictadura y la Democracia, en el centro de tortura de Stroessner, conocido como La Técnica, en 2008.

En ese deseo de mirar atrás, en ese rebuscar entre los escombros del pasado que nadie quiere mirar cabe invocar a Walter Benjamin (2008:35-59) y sus conocidas tesis sobre «El concepto de historia». Una concepción de la historia como tiempo abierto, múltiple y redefinible en el que el pasado está vivo en el presente, está aquí, es ahora. La historia no es un tiempo pasado cerrado y cancelado como plantea la historia contada de forma oficial. Ésta está llena de puntos oscuros y de olvidos, por eso hay que pasarle el «cepillo a contrapelo» para rescatar la historia no contada, la de los olvidados y los vencidos que amenaza con extinguirse. Y esto es lo que propone el documental, un reactivar el pasado negado para comprender el presente y construir el futuro.

Pero ¿cómo aborda Costa la ardua tarea de reactivar el pasado teniendo que partir de este cúmulo de silencios que hemos visto? Tenemos que volver de nuevo a plantearnos la posición enunciativa que la autora adopta en el documental. Salvo momentos en los que su voz adquiere un tono activo, mediante la confrontación de puntos de vista con el padre y la expresión de sentimientos propios, su rol prevalente es el de un contra narrador, el del escucha. Costa no puede narrar la historia, sólo tiene una historia de silencios y oscuridades. Tiene que invocarla. En su ensayo sobre narración, violencia y memoria, Benjamin (1991:111-135) ante la imposibilidad de la figura del narrador después del trauma de la I Guerra Mundial propone la figura del escucha. El narrador como transmisor de sabiduría y experiencia del pasado es una figura en extinción en un mundo tecnocivilizatorio en el que el individuo sólo le queda la posibilidad de una «experiencia empobrecida». El escucha es alguien que espera a que la historia sea contada y se reactive la memoria de una época fragmentada por la tragedia y la barbarie (Casullo, 2001:5).

En la invisible figura del escucha que tensa sus textos fundamentales, Benjamin repone la política sobre la historia, el papel del pasado para cada presente, la posibilidad de que la memoria individual sea salvada por la memoria colectiva redentora. En este sentido, el escucha es el testigo que teje callado el tapiz de la época. El que encontraría según Benjamin, no notificación, comunicación, información, instrumental académico, sino su propia biografía en los relatos que le aguardan.

La palabra, el lenguaje verbal, es el instrumento que puede fracturar el monólogo de los vencedores. La escucha permite las interrupciones y suspensiones que resisten a las políticas dominantes de la historia y a la memoria instrumental. Costa recurre a la oralidad mediante las entrevistas para que a través de la palabra filmada se vayan llenando esas lagunas del pasado y cubriendo todos esos espacios de la historia no contados. Esta invocación de la experiencia a través de lo oral tiene el poder de la evocación, de hacer presente lo que ya no está. Frente al materializar la historia, que ha sido el recurso de muchos artistas historiadores en el contexto de la práctica artística reciente que se apoyan en el montaje materialista para recuperar la experiencia histórica (Hernández-Navarro, 2013), Costa se decanta por la técnica de la escucha, por invocar la experiencia vivida a través de lo recordado por los diversos entrevistados. El documental por excelencia en el uso de testimonios orales para invocar una experiencia traumática es *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. En este sentido conviene revisar el lúcido análisis de Rancière (2010: 87-107) de las querellas entre el uso de la imagen o la palabra como los medios más idóneos para rememorar el Holocausto. Los testimonios del documental de Costa reactivan de forma eficaz el pasado en el presente cruzando una mezcla de temporalidades: la del momento evocado y la de su enunciación en el presente. Sin lugar a dudas, no es gratuito que en el viaje de búsqueda que inicia la directora con el documental muestre la potencia de la memoria involuntaria, a lo Proust, cuando vuelve a la herrería de su padre y el olor a hierro le resulta tan familiar que actualiza de forma instantánea el pasado en el ahora. El recuerdo despierta el pasado dormido.

56

También es muy sintomático que el apoyo en la técnica de la escucha de testimonios se haya planteado muchas veces para narrar sobre la experiencia del terror de Estado y la desaparición en el contexto de las dictaduras latinoamericanas. La desaparición de la víctima imposibilita la narración de la experiencia en primera persona, la violencia hace desaparecer los testimonios directos del genocidio. Se lleva a cabo la abolición del mismo fenómeno: las huellas del crimen, de las víctimas y de los asesinos son borradas (Aprea, 2010). Los torturadores hacían hablar al cuerpo para luego enmudecerlo e invisibilizarlo. El creador se ve obligado a escribir o narrar no sobre la desaparición sino desde la desaparición (Martyniuk, 2004).

Por otra parte los diversos testimonios personales se suman para formar una memoria colectiva que lejos de mostrarse homogénea da cabida a la conflictividad y la contradicción. Las diversas voces recrean una experiencia desde diferentes puntos de vista ofreciendo una realidad densa y compleja que permiten diferentes tomas de conciencia crítica. Una especie de estructura en red que está cercana a la idea de montaje benjaminiano a partir de la yuxtaposición de los escombros y desechos de la historia que propiciarían un despertar del pasado y una revisión dialéctica de la historia. Además la estructura coral es decisiva para la restitución del discurso dialógico y plural necesario para una comprensión democrática de la historia.

El estigma y la vergüenza: el disciplinamiento sexo-político de los cuerpos bajo la dictadura

Aparte de esas densas capas de silencio y elipsis -que como advierte la directora aún hoy son visibles en la sociedad paraguaya- el disciplinamiento sexo-político fue otra de las tecnologías de la violencia de la dictadura que el documental aborda con especial intensidad. La virulenta homofobia del régimen se articuló mediante una potente maquinaria represiva que apuntaló una bicéfala patologización y criminalización de la homosexualidad.

En el caso de Rodolfo Costa quizás antes del silencio estuvo la ceremonia de la injuria y del estigma. El insulto, la marca, la vergüenza, la autocensura y el autoenquistamiento es una cadena de progresión lógica que conduce al silencio y a la ocultación identitaria.

El número 108 es todavía un número cargado de oprobio y de violencia en Paraguay. Se utiliza como un insulto siendo sinónimo de «puto» o «maricón». Es un número apestado. En los hoteles de Asunción no es extraño que se haya suprimido la habitación número 108 porque nadie quiere quedarse en ella. Lo mismo ocurre con las matrículas de los automóviles que los ciudadanos no quieren o con los números de la lotería acabados en 108, que siempre se devuelven. Mucha gente aún lo utiliza y no conoce el origen del mismo. En 1959 el locutor de radio Bernardo Aranda es asesinado y calcinado con la gasolina de su moto, el régimen organiza una gran caza de brujas de homosexuales (por tener el asesinado esta condición), arrestando a 108 hombres. El lenguaje nunca es inocente: «108 personas de dudosa conducta moral están siendo interrogadas. Se busca a miembros de esta organización de hermandad clandestina», rezaba uno de los titulares de la prensa que recogía la noticia. Los arrestados fueron paseados por la famosa calle Palma en el centro de la ciudad de Asunción, desnudos, rapados, cargando piedras en la espalda y recibiendo insultos y escupitajos a su paso. El bochornoso desfile acababa en el cuartel de la policía. Además se confeccionó una lista con los nombres de los 108 y se repartió por los edificios institucionales, universidades, medios de comunicación y lugares de trabajo para que todo el mundo conociera a los «amorales» y «degenerados». Ante este señalamiento la única salida fue el exilio, el abandono de familias, relaciones personales y trabajos. Esta primera lista de 108 nombres tuvo un carácter fundacional como una efectiva tecnología de criminalización de la homosexualidad. Se consiguió que en el imaginario colectivo calara la idea de que el homosexual no sólo era un enfermo sino también un criminal peligroso. Mucha gente escribía cartas del lector a los periódicos para pedir al gobierno que desterrara a esos hombres, ya que en Paraguay no había supuestamente homosexuales. A partir de entonces el 108 pasó a utilizarse de forma eufemística para insultar a los homosexuales, para nombrar lo innombrable. Un lenguaje adaptado a la lógica dictatorial que trabaja con eufemismos para evitar nombrar la mecánica del terrorismo de Estado. Un lenguaje tecnificado y burocratizado de forma perversa para bordear lo que no se puede nombrar y de esta forma abyectarlo aún más. El uso incluso después de la dictadura del número 108 sería un ejemplo claro de ese lenguaje manchado de violencia. Ese lenguaje contaminado, sospechoso reverso de la libertad, del que habla G. Steiner (2003) en el caso alemán tras el genocidio judío, pero cuya lógica es también aplicable aquí. El autor en su análisis de las actitudes creativas tras las barbaries del siglo XX plantea que caben dos vías de escape literarias: la retórica del silencio o la transmisión de la vulnerabilidad del acto comunicativo, esto es, la crisis de confianza en el sujeto logocéntrico por su implicación en dicha barbarie. Una profunda desconfianza en el lenguaje contaminado por giros, clichés, remedos de la violencia y la opresión.

A esta lista siguieron otras. En el año 1982 ocurrió el caso Palmieri. Un chico de 14 años fue asesinado y se detuvieron a más de 500 homosexuales, los tuvieron presos, los sometieron a interrogatorios, torturas y vejaciones. Se elaboraron de nuevo listas y fueron distribuidas y fotocopiadas por toda la ciudad para señalarlos, criminalizarlos y ridiculizarlos. Se produjeron delaciones, los propios homosexuales denunciaban a otros para poder salir de esa lista maldita. Algunos de los testimonios del documental aseguran que fue el hijo del propio Strossner, homosexual

encubierto, el que estuvo implicado en el asesinato y que todo fue una maniobra para encubrirlo. Tras investigar en los archivos de la policía, Costa descubre que su tío fue uno de esos detenidos.

Como señala perspicazmente Didier Eribon (2001: 29) la identidad gay está profundamente demarcada por el orden social antes de que el mismo individuo se sepa como tal. En ese orden de cosas la injuria es el punto de toma de conciencia de la propia identidad.

En el principio hay la injuria. La que cualquier gay puede oír en un momento u otro de su vida, y que es el signo de su vulnerabilidad psicológica y social. «Sucio marica» («sucia tortillera») no son simples palabras emitidas casualmente. Son agresiones verbales que dejan huella en la conciencia. Son traumatismos más o menos violentos que se experimentan en el instante pero que se inscriben en la memoria y en el cuerpo (porque la timidez, el malestar, la vergüenza son actitudes producidas por la hostilidad del mundo exterior). Y una de las consecuencias de la injuria es moldear las relaciones con los demás y con el mundo. Y por tanto, perfilar la personalidad, la subjetividad, el ser mismo del individuo.

El insulto es un veredicto externo a la persona homosexual que la condena a lo extraño, lo raro, lo anormal. La nominación no solamente sirve aquí para emitir una información, sirve para establecer una jerarquía en la que el que injuria tiene poder sobre el insultado y ese poder es el de herirlo, hacerlo sentir vulnerable, despreciable, inferior. El poder constituyente del lenguaje basado en los enunciados ilocutivos planteados por J.L. Austin en su *Hacer cosas con palabras* ha sido ampliamente analizado por Judith Butler primero en su famosa teoría de la performatividad y de forma aún más focalizada en su *Lenguaje, poder e identidad* (2004). La injuria me dice lo que soy en la misma medida en que me hace ser lo que soy. Si nos formamos en el lenguaje, entonces ese poder formador precede y condiciona toda decisión que podemos tomar al respecto y nos insulta desde el principio, por así decir, mediante ese poder anterior. El lenguaje es performativo porque lo sostiene, lo atraviesan y lo reorientan todas las fuerzas que organizan la sociedad y los modos de pensar. Su constante repetición citacional es lo que hace que el discurso se traduzca en fuerza y poder. El lenguaje por tanto nos antecede y al mismo tiempo nos constituye.

La injuria es sólo la punta de lanza, el rasgo verbal límite de la violencia simbólica que organiza la sexualidad según jerarquizaciones y exclusiones bien precisas y que confiere a la homosexualidad un estatuto de inferioridad en nuestras sociedades. También el no nombrar y la elipsis son formas de violencia simbólica. Es tremendamente violento ver cómo hacia la mitad de la película el padre de la directora, a pesar de que sus prejuicios y credo religiosos le obligan a callar, al hablar de su hermano esboza una suerte de «homosexual» pero a través de una voz avergonzada, intimidada por la propia palabra. La directora se sorprende de que su padre llegue a nombrar la homosexualidad de su hermano.

El régimen totalitario de la dictadura de Stroessner parece querer llevar al extremo este carácter configurador de la injuria. El castigo tiene una función social ejemplarizante cuando es público -como señalara Foucault- en la que el espectador internaliza las normas del orden, sus fronteras y lo que es aún más efectivo, la autovigilancia. El régimen muestra en este caso de una forma ritualizante, casi como en los regímenes antiguos, que funciona como una fuerza de control y vigilancia del orden normativo sexual y genérico mediante la criminalización política de la homo-

sexualidad. La exhibición pública de los «degenerados» y el ejercicio de la violencia sobre sus cuerpos es la forma de reformar la «deformación» genérico-sexual. Frente a la figura fundamental de la represión en las dictaduras sudamericanas, que es la de los desaparecidos, con este escarnio y con las listas de homosexuales paradójicamente lo que se hizo fue identificar a los gays, hacerlos hipervisibles para que ellos mismos se autocensuraran y se escondieran. La ocultación y el silencio como la única forma de pasar inadvertido para el poder represivo. El régimen de Stroessner lo sabía todo, creó una red de *pyragües*, o espías que denunciaban todo aquello que fuera contra el sistema; cualquier vecino podía ser un *pyragüe*. La sociedad ejerce la vigilancia policial sobre sí misma haciéndole el trabajo sucio al sistema. En un momento dado, Costa introduce una potente e irónica alegoría que elabora una relectura de los signos cotidianos a la luz de la vida vigilada y opresiva de la dictadura. Después de hacer un recorrido -en una suerte de pieza conceptual-buscando el ausente número 108 en la numeración de las casas y edificios muestra la placa de una plaza o calle en la que reza «Ciudadanos unidos».

La violencia de la dictadura contra la «deformación» del régimen genérico-sexual heteronormativo se ceba en el homosexual al que considera un degenerado, no sólo un vicioso o pervertido, sino el que no tiene un género. El que no se ajusta al binarismo obligatorio que reduce los cuerpos a dos sexos, con sus respectivos géneros bien demarcados y sus correspondientes objetos de deseo. Este odio de lo diferente es una forma de violencia simbólica que está anclada en lo que Pierre Bourdieu (2000) llama la «dominación masculina», entendida no sólo como la dominación de los hombres sobre las mujeres, sino del «principio masculino» sobre el «principio femenino» y por tanto del hombre heterosexual sobre el homosexual al que el inconsciente de nuestras sociedades sitúa en el lado de lo femenino. Al menos de forma persistente desde finales del siglo XIX se entiende la homosexualidad como una inversión de género (Eribon 2007: 114-125). Las teorías psiquiátricas y médicas de mediados del XIX planteaban la idea del homosexual masculino como un alma de mujer en un cuerpo de hombre. Encabalgaban la elección del objeto de deseo con el género, forzando *ad absurdum* la maquinaria binarista: el hombre que desea a otro hombre sólo puede ser explicado porque su alma es de mujer. El desprecio del homosexual en el caso de Paraguay tiene una fuerte ascendencia genealógica en la defensa a ultranza de la virilidad paraguaya que se remonta a la biopolítica posterior a la Guerra de la Triple Alianza. Conflicto fundacional para la nación paraguaya en la que la locura de Francisco Solano López mandó a la guerra a todos los varones mayores de 11 años. Tras la pérdida de buena parte de la población masculina en la masacre de dicha guerra el hombre tenía que ser macho de forma obligatoria, se le asignó una figura casi mítica de semental para la repoblación de un país devastado. Esto sirvió para asentar un fuerte machismo promovido incluso por la propia mujer, en el que ella era reproductora y sumisa y el hombre debía ser por encima de todo macho. Estos antecedentes históricos más el ensalzamiento de la familia normativa y sus valores conservadores por parte de la dictadura son el trasfondo de este disciplinamiento sexopolítico. Difícil encaje en este panorama de ese «cuchillo de palo» en casa de herreros que quería ser artista. Como es sabido la elección de profesiones puede ser una huida a la interpelación heterosexual. Fuera de los estereotipos culturales que asocian creatividad con homosexualidad, la sociología de la homosexualidad ha analizado estas elecciones como la forma en la que los jóvenes, sobre todo en las clases populares, huyen de las profesiones manuales para orientarse hacia otras en las que gozarán de una mayor tolerancia y les será más fácil vivir su sexualidad. La homofobia y el sexismo lo inundan todo: una de las vecinas de Rodolfo Costa entrevistadas en el documental cuenta que



Arriba. El padre de la directora en la herrería, negocio familiar. Fotograma de *Cuchillo de palo*.

Abajo. Renate Costa en una secuencia abraza a la transexual. Fotograma de *Cuchillo de palo*.

éste tenía que limpiar la puerta de su casa de noche porque un hombre en esa época no podía dedicarse a barrer.

El cuerpo se vuelve un objeto de control estatal que pretende regular el género como expresión natural del sexo, así como la sexualidad distinguiendo entre prácticas normales y patológicas. En un momento dado dice el padre que el tío Rodolfo era homosexual y que eso era lo peor que se puede ser, que «ese era el problema, gravísimo problema»; que él sólo intentaba ayudarlo a «enderezar su camino», aunque esto fue en vano. En otra escena plantea que el homosexual es un monstruo que nunca acaba bien, porque así «está escrito en todos sitios, por la policía, y en la Biblia». Patologización y abyección de la homosexualidad que lleva a la familia de la directora a prohibirle, cuando era niña, que se acercara a su tío. El régimen político impone el régimen sexual normativo a través de un bioterrorismo genérico y sexual. *Cuchillo de palo* es un ejemplo contundente para aplicar la máxima del feminismo de los setenta «lo personal es político», que podríamos declinarla a «todo sexo es político». Los cuerpos sexualizados, con especial virulencia los de una minoría sexual, sufrieron la violencia de la política del *stronato*. Los regímenes totalitarios obsesionados con contener cualquier fisura del poder hacen equivaler dos formas de oposición: la resistencia política con la transgresión sexual. Se equipara el «crimen» sexual (desviación de la norma) al político. Esto queda bien reflejado en una de las novelas más importantes de la literatura gay latinoamericana de los setenta, *El beso de la mujer araña*, 1976, del argentino Manuel Puig. Sus personajes, un revolucionario y un homosexual comparten celda y cruzan sus vidas; se sexualiza la política y se politiza la sexualidad (Balderston, y Quiroga, 2005).

Frente a esta punición de la diferencia y tras ser detenido e incluido en la lista de homosexuales del caso Palmieri su tío se replegó sobre sí mismo. La doble vida del tío de la directora está incluso refrendada por una doble personalidad: Rodolfo Costa/ Héctor Torres. Una identidad de cara a la familia y el contexto normativo y otra identidad para el mundo del espectáculo y de la noche. Decir y no decir. El «secreto abierto» o «el espectáculo del armario» en palabras de Eve Kosofsky Sedgwick (1998), es decir, las miradas al interior de lo que se supone que nadie conoce. Se sabe el secreto pero no se le da voz porque esto generaría una interrupción de la reproducción de la evidencia heterosexual. Cuando el homosexual dice que lo es hace que el heterosexual se vea obligado a pensarse como tal, mientras que hasta entonces no tenía que plantearse nada sobre su identidad y sobre cómo ésta se ha asentado culturalmente como una verdad natural y universal. De ahí el reclamo de la discreción. El homosexual puede ser el objeto del discurso (objeto de suposiciones, chistes o burlas), pero resulta inaguantable cuando se convierte en el sujeto enunciador del mismo, en un tono autoafirmativo.

El tío Rodolfo Costa tomó la opción de una doble vida por no querer romper con su familia e irse lejos, prefirió quedarse a cinco metros de la abuela. Quizás una opción menos valiente pero no menos difícil y complicada. Costa introduce aquí la melancólica metáfora de la cometa multicolor construida por su padre que se queda enganchada en los cables del tendido eléctrico cuando la sacan a probar, impidiéndole el vuelo. Frente a esta posición estarían las actitudes heroicas de las locas y travestis que rompen de cuajo con las estructuras opresoras de la familia y la sociedad heteronormativa, estableciéndose en una atalaya alejada desde la que van haciendo añicos los modelos genéricos, sexuales y corporales. El papel de la loca y de la travesti es decisivo en la lucha sexo-política contra los regímenes dictatoriales que anegaron el Cono Sur en la segunda mitad del siglo pasado como se

pone de relieve acertadamente en diversos momentos de la exposición *Perder la forma humana* (Davis, 2012: 247-254). Por ejemplo Néstor Perlongher, el escritor y activista gay argentino, veía en la «marica» al auténtico homosexual rebelde. Para él era el verdadero desafío a los roles sexuales estereotipados y la ruptura más auténtica con la cultura machista, de ahí que también fuera el más perseguido. Por ello emprendió en primer lugar una campaña para rescatar al hombre afeminado, creando así un antecedente para luego enmarcar la discusión acerca del travesti y el transexual.

Esta melancólica oscuridad sobre la experiencia vital de su tío en una época sombría tiene un fuerte peso en el documental. Pero también hay resquicios de luz en la discreta y respetuosa incursión que la documentalista hace en la vida oculta, doble y nocturna de su tío, mucho más colorista y afectiva. Comenta la narradora que su tío a pesar de haber «muerto de tristeza», como decía su familia, era muy alegre, vestía con colores llamativos y siempre estaba escuchando música. En ese *abc* de una homosexualidad que no puede vivirse en libertad, otro elemento clave sería la práctica y la política de la amistad. Ésta sería una forma de escapar a la interpelación de la «heterosexaulidad obligatoria» de la que hablara Adrienne Rich (1996:15-45), en la que toda una serie de llamamientos al orden heteronormativo se lanzan continuamente desde todas las instancias de la sociedad, desde la violencia ordinaria activada en situaciones cotidianas en la familia o la escuela, hasta el odio hiriente y traumatizador de las injurias y las agresiones físicas. Aparece un buen ejemplo de esta interpelación heterosexual en el documental cuando la narradora dice que su tío siempre tenía una silla vacía a su lado en los banquetes y fiestas familiares. La creación de un entorno de relaciones elegidas, de una «otra familia» en la que no hay que guardar secretos y que actúa como espejo reafirmante de la propia identidad es vital. Todos los antropólogos e historiadores de la homosexualidad reciente destacan la importancia de los bares, las asociaciones y los lugares de ligue como las instituciones más importantes de la vida homosexual. Costa aborda esa otra familia de su tío con respeto -tiene cierto miedo a poder ser una intrusa en un mundo que no conoce- pero al mismo tiempo allí encuentra a alguien como la transexual Liz Paola. Ésta es presentada merecidamente en un concurso de travestis como una auténtica heroína, una pionera de la lucha por la libertad y una superviviente al horror de la dictadura. Ella es la única persona que de forma conmovedora llora en la película por su tío, y una de los testimonios que es capaz de reactivar una memoria afectiva del desaparecido. Su llanto y su afecto hablan de esos vínculos llenos de verdad y solidaridad de esas «familias otras».

29

Rehacer la historia y la vida: conflictividad y reconciliación

Al afrontar un tema doloroso a nivel personal y colectivo, al dar visibilidad al tema de la homosexualidad -en un país que la ha negado durante tanto tiempo- hay un proceso de transformación de dicha sociedad. La visibilidad transforma la sociedad porque modifica profundamente lo que puede ser dicho, mostrado y pensado.

Además hay un claro deseo en el documental de restitución de los represaliados y las víctimas de la dictadura. El olvido y el silencio pueden ser otra forma de violencia. Afirma Costa que se ve en el deber de filmar para que existan (Bustos, 2010),

Hay historias que no se cuentan, se olvidan en el tiempo. Con la represión durante la dictadura pasa eso y con el caso de las listas, con la gente que figuraba en las listas hubo además una fuerte censura social, la gente les daba la espalda, prefería no

hablar de eso y en algunos casos no hablar con ellos, ni los abogados se animaron a apoyarles, por eso no podían denunciar lo que les pasaba. Por eso al filmar, incluso al hablar, uno les devuelve vida, dignidad, ayuda a que existan.

Resuenan en estas palabras la idea de pasado como posibilidad, la idea mesiánica benjaminiana de redención de los oprimidos. La recuperación de las víctimas y los olvidados del pasado mediante la memoria contribuye no a la recreación del pasado sino a la labor de construir el presente. Si nos sustraemos al sentido político de esta forma de hacer historia planteada por el pensador alemán, darles voz supone redimirlos y hacerles justicia. Al menos posibilita la realización de sus deseos no cumplidos en el presente. De hecho la esperanza del presente está en las promesas y las utopías no alcanzadas del pasado. Costa al rescatar la memoria de las vidas truncadas de los represaliados por la homofobia de la dictadura está trayendo al presente un material para la construcción de un futuro más justo.

Pero no olvidemos que en el documental este rehacer está atrapado en un entramado familiar en el que se enfrentan las visiones de un padre y una hija, las de dos generaciones muy distintas, sobre la vida y la historia reciente de su país. Las visiones de ambos sobre la familia y el contexto histórico político presentan diferencias insalvables. Por un lado está la posición del padre, ni a favor ni en contra del régimen, y su moral del cristianismo católico en la que la homosexualidad es algo feo y sacrilego, y por otro lado la de su hija que descubre con asombro los abusos que sufrió este colectivo. La figura del padre y la confrontación de su visión del mundo con la de la propia Renate Costa van adquiriendo un peso y un protagonismo cada vez más grande dentro del texto fílmico hasta convertirse en uno de los ejes fundamentales. La directora apunta en una de sus entrevistas que las discusiones entre su padre y ella producen mucha empatía en el público, la gente se identifica en esas discusiones familiares y generacionales. De hecho, la película tuvo un impacto importante en el contexto paraguayo debido en parte a esto, como explica la directora en una entrevista con Acevedo Kanopa (2011):

Al ser la primera película sobre la dictadura de Stroessner, la gente se ponía a hablar mucho de eso, como que tenía mucha necesidad de hablar de la dictadura. Muchos traían a sus padres, o en los debates no sólo se traía el tema de la homosexualidad. También se tocaba mucho el tema de los exiliados. Creo yo que fundamentalmente ayudó mucho a la gente joven a hablar del tema con sus padres, con sus abuelos, tíos.

Renate Costa apuesta por un espíritu de reconciliación. La dura confrontación de visiones de las escenas finales no imposibilita la reconciliación. Antes que pedir cuentas, la segunda generación es la que tiene que comprender a la primera, tiene que entender que vivieron cosas que los jóvenes ni pueden imaginar, cosas que debieron ser muy duras. La aceptación está trazada desde el marco del amor incondicional que se da en las relaciones entre padres e hijos. Para la directora la ternura y el afecto deberían ser las herramientas para emprender una hermenéutica de la sociedad y de nosotros mismos. Esta posición de aceptación muestra los pasos que la sociedad debe ir dando para alcanzar la tolerancia y el entendimiento.

A modo de conclusión

Podemos a modo de conclusión constatar que el punto de arranque de *Cuchillo de palo*, una investigación personal sobre una cuestión familiar de la autora: la muerte de su tío durante la dictadura, se va abriendo en forma de ramificaciones que acaban desembocando en un río de gran caudal. La vida privada de su tío, su

homosexualidad, su relación con el contexto familiar, social y político del momento traza un retrato que trasciende lo individual y anega la experiencia social e histórica de la colectividad paraguaya bajo la dictadura de Stroessner.

El documental subjetivo se muestra aquí como una herramienta de gran eficacia para diseccionar y conocer la historia y el pasado recientes. Así lo muestra la inteligente edición que realiza la autora de varias textualidades fílmicas como el cruce de una memoria a la figura de su tío, con trazos de documental etnográfico sobre la homosexualidad en el Paraguay de los años ochenta, con un documental de denuncia política sobre la virulenta homofobia del *stronato*, con otro que habla del conflicto entablado por dos generaciones en torno a la ética de la dictadura y la posibilidad de reconciliación. Este acaba siendo un emotivo ensayo documental de indagación autobiográfica en el que su propia vida familiar está fuertemente imbricada con lo político, pensados como si fueran dos dimensiones de una misma cosa. La búsqueda de verdad propia del género documental se produce aquí a través de una poderosa implicación personal. Formato cuya eficacia a la hora de explorar la memoria y el pasado traumático de los recientes procesos dictatoriales queda sobradamente demostrado en este magnífico ejemplo y en otros tantos documentales realizados en el contexto latinoamericano.

Bibliografía

Acevedo Kanopa, A. (2011, 8 de agosto). Entrevista a Renate Costa. *El pijama de Hepburn*. Recuperado de: [http://elpijamadehepburn.blogspot.com.es/search?q=renate+costa+](http://elpijamadehepburn.blogspot.com.es/search?q=renate+costa)

Aguilar, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.

Aprea, G. (2010). Dos momentos en el uso de testimonios en el documental latinoamericano. *Cine Documental* (nº 1). Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html

Balderston, D. y Quiroga, J. (2005). *Sexualidades en disputa, Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Ro-jas.

Benjamin, W. (1991). "El narrador". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV* (pp. 111-135). Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2008). "Sobre el concepto de historia". En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (pp. 35-59). México: Universidad Autónoma de la ciudad de México.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bustos, A. (2010 abril). Entrevista con Renate Costa. *Grupokane*. Recuperado de: http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&catid=37%3Acatdocumental&id=215%3Aar-tentvirenatetecosa&Itemid=29.

Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.

Calviero, P. (1988). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Carvajal, F. y Noriega, F. (20012). "Enunciar la ausencia". En *Perder la forma humana Una imagen sísmica de América Latina en los años ochenta* (pp. 103-110). Madrid: MNCARS.

Casullo, N. "La figura del escucha en Benjamin". Recuperado de: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/CasulloNicolas.pdf>.

Davis, F. (2012). "Travestismos". En *Perder la forma humana Una imagen sísmica de América Latina en los años ochenta* (pp. 247-254). Madrid: MNCARS.

Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.

Hernández-Navarro, M. A. (2013). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Mircrogemas.

Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: La Tempestad.

López, M.A. (2012). "Fosa Común". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de América Latina en los años ochenta* (pp. 116-130). Madrid: MNCARS.

Martyniuk, C. (2003, 12 de septiembre). Adorno de Auschwitz a la Esma. *Clarín*. Recuperado de: <http://edant.clarin.com/diario/2003/09/12/o-02902.htm>.

Martyniuk, C. (2004). *ESMA, Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2003). ¿Qué tipos de documentales hay? Texto de circulación interna de la cátedra Teoría del Lenguaje audiovisual, Fac. Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/70261655/Bill-Nichols-%C2%BFQue-tipo-de-documentales-existen>.

Ranciere, J. (2010). "La imagen intolerable". En *El espectador emancipado* (pp. 87-107). Madrid: Ellago Ediciones.

Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Estudis Feministes* (nº 10), pp.15-45.

Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.

Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara. *La Fuga* (nº 12). Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>.