

## EN CASA DE HERRERO

### Resumen

Escrito y dirigido por Renate Costa, “Cuchillo de Palo” es un documental que parte del conocido refrán para encontrar una serie de contradicciones que describe la idiosincrasia paraguaya, moldeada en parte por la dictadura militar de Alfredo Stroessner. Asunción, una ciudad construida de espaldas al río, es tan solo la primera paradoja de una serie de cuchillos de palo que Costa irá desentrañando. La muerte de Rodolfo Costa, el tío de la directora, la embarca en una búsqueda personal que parte del seno familiar y se expande hasta las esferas históricas y políticas del Paraguay. La película se conforma a partir de espacios íntimos y de la contemplación cotidiana de las vicisitudes de la relación de Costa con su padre, con quien entabla conversaciones acerca de la figura enigmática de su tío. Tres tiempos confluyen en el relato, a lo que se le añade registros cinematográficos distintos que suponen una materialidad de la imagen ligada a la noción de tiempo. La película está narrada en primera persona y la intervención de la autora puede trazarse desde la cámara y su injerencia como protagonista partícipe en las entrevistas conducidas, hasta el montaje. Por otro lado, ciertos objetos como una fotografía o un documento policial son signos de ausencia que refuerza la presencia de las víctimas del régimen. “Cuchillo de Palo” es una película dotada con la capacidad de recuperar lo censurado, y una herramienta clave en la construcción de la memoria colectiva del Paraguay.

**Palabras clave:** *Documental, memoria, espacios, dictadura, familia.*

### Introducción

“En casa de herrero, cuchillo de palo”, enuncia el famoso refrán, una paradoja que alude a la falta de algo en aquellos lugares donde debería encontrarse en abundancia. El proverbio sentencia así un descuido hacia sí mismo, la carencia incluso de actitudes esperadas en el seno de un espacio determinado. Desde el Río Paraguay, sumergida en la quietud de la distancia, Renate Costa observa la ciudad de Asunción, una metrópoli construida de espaldas al río, como bien ella lo afirma, y desinteresada a primera vista en los potenciales urbanísticos de su zona ribereña. Para Costa (2010) en “Cuchillo de Palo”, el contexto geográfico es tan solo uno de los objetos de madera que se encuentran en la casa del herrero, el primero de una serie de contradicciones que puntualizan la obstinada idiosincrasia paraguaya. ¿Cómo se afila un cuchillo de madera sin que el calor prenda en llamas el aserrín? ¿Es posible derretir hierro con un fuego avivado por nada más que madera?

### Espacios ocultos

La muerte del tío de Costa, Rodolfo Costa, es el punto de partida del relato. Su cuerpo inerte amaneció desnudo en el suelo en pleno invierno cuando Costa tenía 18 años. Algunos dicen que murió de tristeza, quizás porque se medicaba mucho, quizás porque estaba solo. No lo sabemos, ni lo llegaremos a saber. Lo cierto es que dentro de la casa el ropero de su habitación estaba vacío, un detalle no menor que para su hermano mayor (el padre de Costa) no tiene relevancia alguna. ¿Qué había sucedido con su ropa? ¿Por qué estaba desnudo y en el piso?, son preguntas que dan pie a otras interrogantes y suponen conjeturas improbables sobre la vida ignorada de Rodolfo. “Cuchillo de Palo” es una película que se conforma a partir de espacios ocultos para pronunciar aquellos secretos inconfesables que esconden los muros y las ventanas a través de la intromisión de Costa que despierta una frágil intuición de discreción: hay que comportarse como si ella no estuviera allí.

De las siluetas oscuras de la ciudad a la habitación de Pedro, el padre de la directora, uno de los espacios íntimos que ella invade. La cámara en mano contempla a su padre mientras realiza actividades cotidianas. Él guarda y dobla la ropa y se sienta en el balcón a comer naranjas. En los diminutos espacios, el encuadre abre el plano lo más que puede y deja entrar los objetos que

conforman su hogar, una cama desarreglada, un estante cubierto con una sábana, un ventilador en desuso. La contemplación es tan casual como íntima, lo que permite a Costa lanzar las primeras preguntas acerca de su tío con un ademán imprevisto, preguntas que su padre esquiva, como si dejara ver solo una facción de su rostro reflejado en el espejo roto que utiliza para afeitarse.

La herrería donde trabaja su padre es otro espacio, un lugar oscuro atiborrado de retazos de metal iluminado por algún que otro tubo fluorescente. La fachada de la herrería con sus muros erosionados evidencian el paso del tiempo y el deterioro físico de la profesión inculcada en la familia. Su abuelo era herrero, y todos sus hijos, menos Rodolfo, fueron herreros.

La casa de Rodolfo es un lugar restringido. Costa cuenta que tenía prohibido ingresar a la casa de su tío, y que solo ingresó el día en que lo hallaron muerto. Ella confiesa que de chica le espiaba a través de las persianas de su casa. Hoy, ese lugar es una lavandería, una ironía dolorosa. Desde lo más cerca que Costa lo permite, es decir, desde el exterior de la lavandería, la imagen explora la superficie de sus paredes, transita sobre las líneas que describen la propia construcción y observa con timidez los fragmentos diminutos del interior que se logran entrever a través de la reja. Esta exploración del espacio busca con desesperación alguna huella de su antiguo habitante que podría encontrarse en aquellas texturas tan familiares para él y tan desconocidas para ella. De la misma manera, la lavandería es el telón de fondo para la historias que cuentan los vecinos de Rodolfo, cómo baldeaba el piso sucio de madrugada o cómo tomaba sol sentado en la esquina.

Costa nunca entra a la lavandería. Elige no hacerlo. En un momento cerca del inicio, su padre lleva una bolsa de ropa a la señora que trabaja ahí, pero la directora permanece afuera, hacia un costado, en un encuadre extraño que ni siquiera aprovecha la oportunidad para vislumbrar el interior, sino todo lo contrario, lo evita. Por otra parte, la imagen del cartel se reitera constantemente, un recordatorio del enigma no resuelto que yace aún sobre las baldosas de ese lugar. De esta forma, la directora opta por conservar su recuerdo de aquella noche y que nosotros construyamos uno propio, en lugar de configurar en el espectador una memoria tangible que se sostenga en lo visual, y que pueda ofrecer con facilidad el mismo espacio físico donde fue hallado su tío. La disparidad de la imaginación configura un nuevo tipo de lugar, un espacio tan ilusorio como velado, tan enigmático como la figura de su tío.

### **Torrentes temporales**

Tres tiempos confluyen en “Cuchillo de Palo”. Por un lado, y yendo hacia atrás, el tiempo presente, los encuentros de Costa con su padre; por el otro, un tiempo pasado que trae a la memoria los pormenores de la muerte de Rodolfo; y por último, una época implacable y oscura en la historia del Paraguay: la dictadura militar de Alfredo Stroessner.

*“Son homosexuales, ¿vos no entendés lo que quiere decir ser homosexual?”*, pregunta Pedro a su hija, a lo que añade con desdén lo aberrante que dicha suposición implica. Si bien la manera en que lo dice y su actitud hacia la orientación sexual de su hermano denota una repulsión absoluta, hay algo de verdad en su aversión: ser homosexual durante el mandato del militar suponía dormir con un ojo abierto.

De acuerdo con el Informe Final de la Comisión Verdad y Justicia (2008), el régimen opresor de Stroessner, parte del Operativo Cóndor que aglomeró las dictaduras militares de la región, dejó a su paso más de 400 desaparecidos, más de 18.000 torturados y más de 20.000 víctimas directas del gobierno, por citar algunas cifras. El permanente estado de sitio perpetuado y sostenido por el gobierno permitía la violación de las libertades de las personas y un atropello a los derechos humanos. Las detenciones arbitrarias e ilegales habían encontrado así un resguardo legal, y por ende impunidad absoluta frente a los órganos estatales. Si bien la homosexualidad no era

considerada un delito en sí, Augsten Szokol (2013) sostiene que las publicaciones de los medios de prensa y los documentos oficiales de la policía de dicho periodo demuestran un hostigamiento enmascarado que se apoyaba en la supuesta defensa de los valores morales de la sociedad (p. 22). En este contexto, la homosexualidad era percibida como una desviación, así como cualquier otra identidad sexual y de género que fuera diferente a la normativa heterosexual.

Dos casos emblemáticos ilustran la persecución hacia los homosexuales desatada en esa época, el caso de Bernardo Aranda en el año 1959 y el de Mario Luis Palmieri en el año 1982. Una madrugada de septiembre del año 1959, Aranda murió víctima de un incendio extraño. Testigos afirman haber escuchado una explosión, y cuando sus vecinos finalmente lograron entrar a la habitación de la pensión donde se alojaba, encontraron su cuerpo consumido por las llamas. La policía, en vez de investigar cómo se produjo el incendio y ante los rumores de que el locutor era homosexual, inició una redada que detuvo a un centenar de hombres sospechados de ser homosexuales. Para la policía, la muerte de Aranda había sido un crimen pasional y la prensa no tardó en adscribirse a dicha tesis. Estos hombres, unos 108, aunque se presume que en realidad eran más, fueron arrestados y torturados bajo los atroces métodos que utilizaba la policía para obtener información o simplemente dejar en claro que ser homosexual era motivo suficiente para arrebatárles la dignidad y privarles de todos sus derechos. La cifra 108 se convirtió así en un mito, el caso de los 108 y un quemado. Las comunicaciones públicas se encargaron de hacer hincapié sobre la dudosa conducta moral de los detenidos, de ahí los 108 amorales.

Un par de décadas después, en marzo de 1982, una época cuando la represión estaba ya instalada en el ciudadano, aparece el cuerpo sin vida de Mario Luis Palmieri. De tan solo 14 años de edad, Palmieri había sido secuestrado del colegio unas semanas antes por un hombre no identificado. Cuando se lo encontró, tenía el rostro desfigurado por quemaduras ocasionadas por ácido sulfúrico, y el cráneo dañado por los golpes que había recibido. De nuevo, la policía atribuyó el hecho a una disputa entre homosexuales, lo que dio pie a una nueva cacería. Centenares de hombres fueron detenidos como posibles cómplices, y el caso fue supervisado por Pastor Coronel, jefe del Departamento de Investigaciones y uno de los responsables directos de los temibles interrogatorios. Entre los detenidos estaba Rodolfo.

Mención aparte, esta obsesión del dictador por ordenar hacer extensas listas de homosexuales desembocaba en un acoso injustificado, humillaciones públicas, redadas y detenciones ilegales. Una posible explicación, que de ningún modo justifica la persecución, se podría interpretar quizás por los rumores populares que circulaban de boca en boca sobre la presunta homosexualidad de su primogénito, Gustavo Stroessner. Como Stroessner no podía deshacerse de su hijo, buscaba eliminar a cualquier persona que pudiera ensuciar la reputación de su propia familia, un cuchillo de palo más en pleno régimen militar.

*“Yo no te puedo explicar, yo te cuento nomás como fue él en los últimos tiempos”*, afirma una de las vecinas de Rodolfo, uno de los tantos relatos que arroja algunos datos sueltos sobre los últimos años de vida del tío de Costa. Además de los encuentros con Pedro, la vida de Rodolfo se rememora a través de entrevistas que realiza Costa a personas que conocían a su tío. Con sus palabras e historias, se recuerda su personalidad chispeante, su pasión por la danza y su alegría que acaparaba los lugares que frecuentaba, atributos que su familia prefería ignorar, o incluso desconocía. Hablar de la vida de Rodolfo desemboca en preguntas sobre su muerte. Costa intuye que la detención de Rodolfo en el '82 había significado un quiebre emocional. Algo sucedió entre estos dos tiempos, la época de la dictadura y la muerte de Rodolfo, que supuso un quiebre anímico irreparable.

Resulta imposible acercarse a este pasado ni esclarecer el misterio en torno a su vida, no solamente por el carácter pretérito de los hechos, sino por el rechazo que sufría Rodolfo por parte de su

familia. Lo único que queda son las fotografías. Es aquí donde intercede el tercer tiempo ya referido, el año en que Costa se embarca en un periplo hacia el pasado. Este viaje, que en cierta forma inicia y termina con el río –es decir, el punto de partida y llegada físico es el mismo– la traslada a lugares recónditos de la memoria personal e histórica de un pueblo.

En este sentido, “Cuchillo de Palo” es una película que discurre sobre el flujo del tiempo. Las siluetas oscuras de la ciudad que habían impregnado aquella primera imagen ilustran un horizonte lóbrego, y a sus pies, el agua turbulenta que nunca cesa de fluir. Existe así un vacío temporal entre pasado y presente, ciudad y agua, que en cierta manera se subsana a través de la búsqueda de Costa. En “Cuchillo de Palo”, pasado y el presente se entrelazan en un ida y vuelta para advertir al futuro, un futuro donde la directora espera que ya no exista el miedo a hablar. Pasaron más de diez años desde el final de dictadura y la realización de la película, pero aún así se percibe en sus personajes la dificultad que tienen para pronunciar la palabra homosexual. Al no poder nombrarlo, ya sea por el miedo a decirlo o por el estigma negativo inculcado, la memoria se diluye como los tintes de una fotografía que van perdiendo intensidad.

Costa utiliza dos registros cinematográficos distintos que suponen una materialidad de la imagen divergente y que, nuevamente, están ligados a la noción de tiempo. Por un lado, utiliza la imagen digital de una miniDV, un formato que en un inicio fue de uso doméstico, y que imprime en su soporte una movilidad rudimentaria, casi cotidiana, que insinúa la intimidad de lo que muestra. “Cuchillo de Palo” es, en cierta manera, una película familiar. La cámara de miniDV además permite la utilización de acercamientos rápidos y enfoques automáticos que somete el plano a las posibilidades técnicas de la imagen digital. Una imagen que busca acapararlo todo, o al menos todo lo que pueda, que responde a la necesidad imperiosa de Costa por esclarecer la muerte de su tío. Costa se acerca y se aleja, traza distancias y las acorta, pero así también respeta la identidad oculta de algunos de sus entrevistados que prefieren no salir en cámara y para quienes reserva una puesta de iluminación ennegrecida que solo dibuja una tímida silueta negra.

Por el otro lado, la imagen analógica del formato 8mm –que con su granulosidad expone la nostalgia del cine analógico– aparece salpicado en momentos puntuales (por ejemplo durante una serie de planos detalles que ilustran la numeración de casas anónimas o la fugaz presencia de la madre de Costa en un consultorio odontológico). Los objetos tienen un tinte temporal atípico, intrusos en el tiempo. El analógico es el soporte elegido para registrar mensajes enfurecidos garabateados por las paredes asuncenas. “Tortura nunca más” o “Stroessner torturador”, son frases que se leen entre el andar cotidiano de los ciudadanos y las paredes ajadas. Costa traslada el imaginario del presente a un tiempo anterior, como un lamento olvidado que nunca pudo ser, palabras que hoy repercuten en nuestro presente y que nunca pudieron ser dichas. Del mismo modo, en lo digital se entrega al presente que le toca, al rango dinámico que le permite la cámara, y a las ausencias del orden físico en plena conciencia de la necesidad imperante de intentar comprender y comprenderse.

### **Narrador protagonista**

Definir el género documental conlleva una complejidad ligada a su evolución histórica, la injerencia de los avances técnicos y un abordaje exhaustivo del realismo y la verosimilitud en el cine, sumado a una tendencia contemporánea propia del postmodernismo donde el cine exhibe una cierta hibridación en las estructuras de la narración. La definición supone además cierta catalogación hermética que a razón de este ensayo se aleja de la materialidad de la película. Por el contrario, optamos hablar, en términos de Francés (2003), de una película, o más bien, de un tipo de película, que se aproxima a la realidad mediante partes o fragmentos de la misma bajo la intervención directa

de un director. La intromisión del realizador a través de las aristas que conforman el tema que aborda permite vislumbrar sus inquietudes, su modo de ver el mundo e inclusive su ideología.

A diferencia del *cinema verité* donde la injerencia del cineasta se reduce al mínimo, la enunciación de Costa plasma el relato en varios niveles. En primer lugar, la voz en *off* de la directora en forma de un monólogo interior revela una reflexión sobre aquello que narra. Imagen y relato no se corresponden en todo momento, sino que estas ideas ahondan sobre lo que subyace fuera de campo. Su pensamiento adopta un tono catártico, donde exhibe sus miedos y aquellas inquietudes que es incapaz de pronunciar de otro modo. El diálogo con el pasado ocurre mediante las conversaciones entre ella, la entrevistadora, y los demás, sus entrevistados, donde la voz de estos personajes impregnan de credibilidad las anécdotas que cuentan sobre su tío y sobre la dictadura. Podríamos afirmar que “Cuchillo de Palo” no es el único documental que obra de dicha manera, la voz en *off* y las entrevistas son recursos ampliamente utilizados, pero aquí se percibe la penetración de la autora que cohabita el plano como testigo y partícipe de su propia historia.

La primera vez que aparece Pedro, Costa se mantiene detrás de cámara. Ella hace las preguntas pero es invisible al espectador. A medida que el relato avanza, ella misma pareciera perder el miedo; la necesidad por conocer lo que sucedió con su tío exige una compenetración de ella misma como sujeto de la película. La película empieza entonces a requerirla cada vez un poco más. Durante las discusiones con su padre se articula una suerte de montaje interno donde los traslados de la cámara y los consecuentes re encuadres transitan entre una voz, la suya, y la de su padre, la otra. La imagen ya no se ciñe al rostro de con quien conversa sino que su perfil pegado al borde del cuadro va adquiriendo forma y dimensión, reacción y enojo. Así, es ella la que observa a lo lejos la Marcha del Orgullo LGBTIQ de Asunción con una timidez voyerista indecisa, es ella que se para frente a una discoteca referente de la comunidad LGBTIQ esperando la llegada de un amigo de Rodolfo y es ella la que se enfurece con los reclamos que hace a su padre sobre actitudes pasadas suyas y de su familia con respecto a su tío. Durante los últimos minutos de la película, Costa ha invadido la imagen por completo. Cuando van al río a pescar juntos, ella ocupa el mismo espacio que su padre. Pareciera que este desapego último de la cámara proclama su voz como cuerpo inmiscuido en su pasado y presente.

“Cuchillo de Palo” está narrado en primera persona, una persona que siempre está presente tanto en voz como en imagen. La intervención de Costa se traza hasta en el montaje de la película, donde el relato se configura en última instancia a partir de la transformación de las imágenes filmadas. Así como el montaje consciente en cierta manera un impreciso grado de ficción, la película no niega que las experiencias y las vivencias de Costa son una fuente de conocimiento; ella misma recuerda la alegría de su tío y su pasión por bailar del mismo modo que recuerda cómo durante los eventos familiares nadie quería sentarse al lado de Rodolfo. La silla adyacente al lugar de su tío estaba siempre vacía.

Durante una de las entrevistas, ocurre algo tan casual como fortuito. Tras una alerta sonora de tres pitidos, la cámara se apaga. La imagen corta a negro pero aún escuchamos una conversación entre la entrevistada y el equipo técnico detrás del rodaje que discuten sobre los problemas de batería. Luego de unos segundo en negro donde la entrevistada anuncia su partida, la imagen vuelve para mostrar cuando ella se aleja del cuadro y va a la iglesia. Haber optado conservar dicho fragmento, la aparente falla técnica, que a razón del relato pareciera no tener injerencia alguna, admite una doble enunciación, la presencia de una persona detrás de cámara y el reconocimiento del propio acto de filmar una película.

En este lapso perdido, existe una reflexión sobre el medio que no se oculta ni se resguarda, sino todo lo contrario, se pone de manifiesto. En los cuadros negros, el tiempo no se detiene pero algo se

desvanece, como si el vínculo pasado y presente sea inalcanzable, por más que se intente repararlo. “Cuchillo de Palo” se despedaza en sí misma, incapaz de recuperar aquel instante efímero en un acto de auto reconocimiento. En esta enunciación consciente se erige una película que apropia su presente y que a pesar de las omisiones históricas obra sobre la construcción de la memoria social, erigiendo puentes invisibles entre testimonios y el pasado reciente.

### **Fotografías y cometas**

Desde las labores del hogar, como barrer o reparar el piso, a la caricia de un abrazo o el afecto de cebar un mate, en “Cuchillo de Palo” se percibe una sutil atención hacia las manos de los personajes y las actividades que ellos realizan. El papá de Costa se presenta siempre en medio de alguna tarea manual, sea soldar un pedazo de hierro o pintar la ventana de la herrería, actividades narradas mediante planos cerrados que observan y registran una suerte de automatismo inconsciente en el movimiento de los dedos.

Las manos de “Cuchillo de Palo” no sólo empuñan cuchillos o palos, sino que remueven pestañas caídas y se aferran a los recuerdos que un objeto evoca, como un anillo de casamiento roto o una fotografía. A lo largo de la película, Pedro construye con su hija una pandorga hecha de maderitas de tacuara y papel de seda, un objeto de fragilidad antagónica al oficio del herrero, el que evoca a la utilización de fuerza física y otras facultades más relacionadas con el esfuerzo del cuerpo. Las manos pesadas de Pedro esparcen con esmero el engrudo sobre el papel y con un cuchillo, el mismo que utiliza para pelar la cáscara de una naranja, lima las astillas de las varillas. Esta actividad dialoga sobre un prejuicio erróneo y a la vez refuta su premisa: un herrero sí puede construir un objeto de madera y papel, un adulto sí puede regresar a la inocencia de una infancia perdida.

Si el agua se relaciona con los recuerdos escurridizos y las reminiscencias de la memoria que de cierto modo Costa aprisiona, el vuelo de la pandorga levanta la mirada hacia arriba, o al menos exige hacerlo de la misma manera que la narración medita sobre un futuro impreciso. A pesar de los numerosos intentos y del empeño puesto por la directora y su padre, la pandorga toma vuelo solo un momento. Tras haber quedado enredada entre los cables eléctricos, Costa y Pedro luchan en conjunto para desprender la pandorga de las ramas del árbol. Dos generaciones afectadas en diverso modo por la historia familiar deben obrar en conjunto si pretenden que el objeto colorido tome vuelo, y es cuando actúan juntos que el barrilete logra desprenderse. En “Cuchillo de Palo” la conciliación entre pasado y presente es la única manera de avanzar hacia adelante.

Otros dos elementos se vuelven cruciales en el registro testimonial de “Cuchillo de Palo”: las fotografías y los documentos recuperados del Archivo de Terror. Una serie de fotografías transitan de mano en mano entre Costa y los personajes que ella entrevista, imágenes que en su soporte detienen el tiempo, como ventanas que permiten vislumbrar la vida de Rodolfo. Las personas que sostienen la foto de Rodolfo tomada durante algún evento de la academia de danza a la cuál él asistía, quedan deslumbrados por su presencia material en el soporte de la fotografía. En palabras de Sontag (2003) la fotografía “*exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición*” (p. 32). Asimismo, la lista de los detenidos por el caso Palmieri que Costa recupera es un signo de ausencia: muchos de los nombres y apellidos que ahí figuran resuenan en la memoria de los amigos de Rodolfo, pero tanto ellos como nosotros desconocen qué sucedió. En palabras de Enaudeau (1999), en la ausencia de Rodolfo y de las incontables víctimas desconocidas, se refuerza su presencia.

Las palabras documento y documental pertenecen al mismo campo semántico, ya que se refieren a materiales que corroboran y justifican un argumento. En “Cuchillo de Palo”, tanto papel como película son documentos que encierran una verdad mantenida oculta por el discurso oficial del gobierno dictatorial de Stroessner y que se constata en las declaraciones de sus víctimas. No

sorprende entonces que muchos de los entrevistados desean quedarse con una copia impresa del documento policial, una verificación del orden físico y material de los horrores vividos y sobrevividos.

### **Distancias acortadas**

“Cuchillo de Palo” dialoga entre las personas que vivieron el golpe traumático de la dictadura y sus descendientes, aquellas personas cuyas vidas fueron afectadas o supeditadas indirectamente por ella. El valor de los registros testimoniales están cargados de una verdad incontrovertible que reinscriben una experiencia intransferible de índole singular-personal. De acuerdo con Richard (2002), estas experiencias desvían el orden de las verdades objetivas de la historia colectiva que se sustentan en documentos estáticos. A su vez, el acto de filmar es una experiencia fragmentaria: existe una cámara que selecciona un fragmento de realidad, existe una voz que traza el recorrido de la mirada, existen tiempos y espacios fragmentados que se zurcen en la sala de edición. El relato además adquiere una dimensión adicional con la injerencia de Costa como narradora y protagonista. El recorrido que ella realiza es más que una mera exploración reflexiva, pues parte del seno familiar y abarca un contexto macro de traumas históricos y secretos extraviados. La necesidad imperante por saber acerca de la vida de su tío es una búsqueda personal que combina recuerdos truncados e inconclusos con interpretaciones y sucesos históricos puntuales. En este sentido “Cuchillo de Palo” se resiste a adscribirse a la mera descripción de los hechos.

La muerte de Rodolfo conduce a Costa desde la lavandería a los Archivos del Terror, desde anécdotas casuales al fanatismo religioso de su padre, que actúa de escudo y justificación a sus actitudes homofóbicas. En este sentido, ella hurga en su propia historia, escarba retazos de una vida y, al hacerlo, estos pequeños trozos impalpables de palabras y conductas erigen una suerte de corpus histórico intangible sobre la dictadura del Paraguay donde tras los documentos policiales se esconde un miedo penetrante, capaz de purgar cualquier pensamiento diferente con la facilidad que tiene de destrozarse la memoria.

Así como “Cuchillo de Palo” es una película sobre el tiempo, es también sobre distancias que se acortan y grietas que se resguardan a sabiendas del impacto emocional que podrían tener. Luego de mucho tiempo sin haber compartido una vida con él, años quizás de silencio y de descuido, la directora regresa al hogar paterno. Las conversaciones que ella incita, y las respuestas no siempre bien recibidas, le permiten a ella aproximarse a su padre. La distancia se reemplaza por conocimiento y en esta torpeza padre e hija se enfrentan cada quien con su bagaje.

“*Lo natural es lo natural*”, sostiene Pedro con un tono tajante. La diferencia ideológica entre padre e hija es abismal. Pedro recurre a pasajes bíblicos para justificar su homofobia, así como defiende empedernido aquellas reacciones violentas que él tenía hacia las amistades de Rodolfo. A sus ojos, él era un guardián, una figura protectora (encomendada por Dios) que luchaba por mantener a su hermano al margen del pecado. Estas posiciones antagónicas entre Costa, quien no puede consentir la intolerancia de su padre, y la tenacidad del herrero, incapaz de despojarse de sus creencias religiosas, de alguna manera encuentran la forma de habitar la incomodidad del silencio. En esta discrepancia brota una relación padre e hija de cariño resignado a las implicancias de una brecha generacional donde las fisuras no impiden aprender a mirar. Costa llega a conocerlo, a comprenderlo a su manera con una mirada que no juzga y que al final no pretende hacerlo. Tanto él como ella son producto de un contexto determinado. Pedro, en plena consciencia de ser el personaje de una película, tampoco se cuestiona las intenciones de Costa, por más que ciertas preguntas afloran una sensación de nerviosismo o timidez. ¿Cómo miramos a nuestros padres? ¿Cómo nos miran ellos a nosotros?

### **Una astilla en el ojo (...a modo de conclusión)**

“Cuchillo de Palo” establece un sincretismo entre Costa como persona y las esferas circundantes que ella recorre, familia, historia y ciudad. En cada una de ellas, la directora disecciona las palabras e imágenes para encontrar un objeto foráneo, el cuchillo de palo de una familia (y de la historia de un país) que de un día para el otro se vuelve motivo de humillación pública o de vergüenza ajena. Rodolfo se materializa en imagen y movimiento en un solo momento, una filmación casera de una fiesta de cumpleaños. Su figura, entre fantasmagórica y aurática en el sentido de lo inalcanzable, sumado a la mirada subjetiva de la película que trasciende lo personal, permite moldear un colectivo de personas que vivían siempre al margen del cuadro, personas que se escabullían de los demás con nombres cambiados y personalidades alternas para calmar el deseo de vivir con un ápice de libertad y poder forjar relaciones personales.

El vaivén narrativo del relato, que oscila entre lo vivido y el presente, esboza un esfuerzo por reconstruir la memoria, una relación con el pasado que se traduce en una preocupación por el futuro. “Nos aferramos al pasado sin saber muy bien por qué”, es una frase de Costa que describe una resignación al olvido contra la cual ella lucha, en un gesto político de evocación y remembranza.

Una década después del estreno de “Cuchillo de Palo”, no mucho ha cambiado. Asunción es una ciudad que año tras año experimenta las mutaciones de los intereses económicos privados que dejan al abandono absoluto a los sectores desfavorecidos de la población. El número 108 sigue siendo un insulto popularizado, pero que irónicamente está prohibido por la Corte Suprema de Justicia en la utilización de chapas de vehículos. El 108 hoy es un número propenso a ser eliminado y borrado de la memoria colectiva. Si hablamos de diversidad sexual, Paraguay aún no cuenta con una ley contra toda forma de discriminación, lo que se traduce en crímenes de odio, agresiones y ataques desechados por la justicia. Las minorías son vulnerables frente a una sociedad patriarcal y machista, donde el conservadurismo perpetúa la intolerancia anquilosada en la mentalidad de las personas. Aún así, la valía de Costa reside en la denuncia política, en encontrar la valentía de mirar al pasado y en el carácter contemporáneo de su obra.

En consecuencia, “Cuchillo de Palo” es una película dotada con la capacidad de recuperar lo censurado, y, como cine documental, una herramienta clave en la construcción de la memoria colectiva del Paraguay. En una de las últimas escenas de la película, Costa exhibe a su padre el documento policial donde Rodolfo figura como uno de tantos homosexuales detenidos. Él se resiste a creer que su hermano fue apresado y torturado y se defiende diciendo que cada uno tiene que aprender a mirar la astilla dentro de su ojo. Entre el recuerdo y el olvido, ¿cómo recordar sin caer en las lógicas de la comprensión oficial de la historia? ¿Cómo cuestionar a través del recuerdo la percepción de la discriminación normalizada por la cultura? ¿Es el Stronismo la astilla en el ojo del cine paraguayo? Preguntas que quedan por contestar en los próximos años.

El silencio de Pedro tras enfrentarse al acta de detención de Rodolfo está cargado de un dolor pulsátil y opresivo que revive la presencia del fallecido. Richard (2002) afirma: *“Darle volumen expresivo y realce significativo a la simbólica fisurada del recuerdo histórico (...) es un modo, además, de no dejar que la reconstrucción del pasado se agote en las lógicas oficiales del documento o del monumento”* (p. 191). En este sentido, la relación que establece “Cuchillo de Palo” con el pasado implica una resignificación de un evento enmarcado en un tiempo determinado que, al ser evocado, repercute y transforma el presente. Quizás el cambio sea gradual, lento, persona por persona. Quizás falten años de reflexión crítica sobre la memoria para hacer tambalear las estructuras dominantes. Desde un primer plano del cartel de la lavandería, Costa se aleja de la esquina donde vivía su tío. La cámara describe un movimiento de desplazamiento que va hacia atrás y hacia el suelo. En ese preciso instante, la perra que empezó a frecuentar la herrería de su padre entra al cuadro corriendo detrás de la camioneta donde está montada la cámara. Su presencia casual

acorta una distancia que Costa pretendía remarcar, la intromisión de un pasado al cual no podemos ignorar ni abandonar. Y aquí, la última gran paradoja: alejarse para acercarse. Porque en “Cuchillo de Palo” mirar atrás es mirar adelante.

## **Bibliografía**

- Acuña, L. G. (2009) El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente. En *Clio & Asociados*, (13), 61-68. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4625/pr.4625.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4625/pr.4625.pdf)
- Andreu, M., Benito, S. (Productores), & Costa, R. (Dirección). (2010). *Cuchillo de palo* [Documental]. Paraguay. Obtenido de <https://vimeo.com/ondemand/108cuchillodepalo>
- Augsten Szokol, E. (2013). *108 Ciento ocho*. Asunción: Arandura.
- Benjamin, W. (1936) *El Narrador* (Blatt, R.). Madrid: Taurus (1999).
- Calvo de Castro, P. (2019). *Cine documental latinoamericano*. Conclusiones con base en un estudio transversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Revista Kepes*, 16 (20), 125-151. Recuperado de [http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista20\\_6.pdf](http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista20_6.pdf)
- Comisión Verdad y Justicia Paraguay. (2008). *Conclusiones y recomendaciones del Informe Final de la Comisión Verdad y Justicia*. Recuperado de [http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/paraguay/Informe\\_Comision\\_Verdad\\_y\\_Justicia\\_Paraguay\\_Conclusiones\\_y\\_Recomendaciones.pdf](http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/paraguay/Informe_Comision_Verdad_y_Justicia_Paraguay_Conclusiones_y_Recomendaciones.pdf)
- Corinne, E. (1998). *La paradoja de la representación* (J. Piatigorsky, Trad.) Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Nichols, B. (1997). Cuestiones y conceptos sobre el documental. En *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós. Obtenido de <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2014/08/la-paradoja-de-la-representacion3b3n-corinne-enaudeau-1.pdf>
- Ortega, M. L. (2005). Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. En C. Torreiro y J. Cerdán (Ed.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Richard, N. (2014). La crítica de la memoria. En *Cuadernos De Literatura*, 8(15), 187-193. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228610.pdf>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (C. Giardini, & A. Mayor, Trads.). Ciudad de México: Santillana Ediciones Generales S.A. Obtenido de [https://monoskop.org/images/7/77/Sontag\\_Susan\\_Sobre\\_la\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf)