

Memorias de una revolución excluyente: exilio y sexopolítica en *El hombre nuevo* de Aldo Garay

Por Ezequiel Lozano

Resumen

Este trabajo examina las potencialidades críticas del documental *El hombre nuevo* (2015), del cineasta uruguayo Aldo Garay, quien, a través de un retrato íntimo de Stephania Mirza Curbelo, postula reflexiones en torno a la política sexual. Creemos que la película permite trazar un análisis sobre los cuerpos travestis excluidos en las revoluciones de izquierda en América Latina, a partir del concepto de exilio. Asimismo, puede ser leído como un nuevo aporte a la visibilidad sobre las formas en que las voces de los sectores precarizados están incluidas en documentales recientes, con el fin de reflexionar sobre el papel del testimonio en la construcción de identidades marginadas y las diferentes maneras en que el archivo puede ser una construcción de nuevos puntos de vista sobre el presente.

Palabras clave

Identidad de género; sexopolítica; otredad; cine documental; exilio.

Abstract

I examine in this work the critical potentialities of the documentary film *El hombre nuevo* (2015) by the Uruguayan filmmaker Aldo Garay who, through an intimate portrait of Stephania Mirza Curbelo, postulates reflections around sexual politics. Also, allows us to analyze the exclusion of transvestite bodies in left revolutions in Latin America, from the concept of exile. Other purpose of this paper is to increase the visibility about the ways that the voices of precarious sectors are included in recent documentaries, in order to think about the role of the testimony in the construction of

marginalized identities and the different ways that the archive may construct new views about the present.

Keywords

Gender identity; sexual politics; otherness; documentary film; exile.

Resumo

Este trabalho examina as potencialidades críticas do documentário *El hombre nuevo* (2015), do cineasta uruguaio Aldo Garay, quem, através de um retrato íntimo de Stephania Mirza Curbelo, propõe reflexões em torno da política sexual. Acreditamos que o filme permite traçar uma análise sobre os corpos travestis excluídos das revoluções de esquerda na América Latina, a partir do conceito de exílio. Além disso, pode ser lido como uma nova contribuição à visibilidade sobre as formas como as vozes dos setores precarizados estão incluídas em documentários recentes, com o fim de refletir sobre o papel do testemunho na construção de identidades marginalizadas e as diferentes maneiras em que o arquivo pode ser uma construção de novos pontos de vista sobre o presente.

Palavras-chave

Identidade de gênero; sexopolítica; outredade; cinema documentário; exílio.

Datos del autor

Doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Investigador Asistente del CONICET lozaoezequiel@gmail.com.

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2016.

Fecha de aprobación: 25 de octubre de 2016.

En el presente trabajo proponemos pensar la enunciación de una *sexopolítica disruptiva* en el documental uruguayo-chileno *El hombre nuevo* (2015) de Aldo Garay, en un entramado que liga

pertenencia de clase, militancia de izquierda, activismo y exilio sexual (en aquel sentido que le diera Néstor Perlongher).¹ El recorrido del artículo partirá desde una introducción que dará lugar a una cartografía provisoria sobre la disidencia sexo-genérica en el cine latinoamericano reciente; luego, se buscará reconocer el sitio particular de este documental dentro de la trama de la cinematografía uruguaya para destacar la singularidad del enfoque de Garay. Se irán explorando, en el desarrollo de este escrito, los procedimientos visuales y discursivos presentes en la película: por un lado las diversas formas de exclusión y discriminación y, por el otro, el empoderamiento de la protagonista quien, mediante acciones que se presentan por momentos como contradictorias, logra atravesar un reencuentro afectuoso con su hostil ambiente familiar y salir victoriosa.

Introducción

El hombre nuevo construye un retrato posible de Stephania Mirza Curbelo, narrando su periplo de reencuentro con aspectos fundantes de su pasado. La primera parte de la película muestra la vida laboral de Stephania como cuidadora de coches y prostituta. Se trata de una travesti que vive en Montevideo, aunque nacida, cuatro décadas atrás, en Nicaragua, durante la revolución sandinista, de la cual ella fue parte activa siendo sólo una niña (aunque denominada en masculino por su comunidad). Víctima de un padre alcohólico y golpeador, Stephania es adoptada por una pareja de militantes uruguayos de izquierda (de manera poco explicada en el film y confusa para las y los entrevistados); nunca más vuelve a tener contacto con su familia biológica. Así, la segunda parte del documental muestra el restablecimiento de las comunicaciones con sus parientes nicaragüenses. Se efectúa una crónica del viaje a su país de origen, como la orgullosa mujer que es, tras toda una vida de lucha construyendo redes de familias elegidas, poniendo en tensión esos lazos sanguíneos con su propio presente. Asimismo

se relea ese pasado que quiso construir en su cuerpo de niña a un soldado de la revolución sandinista.

Garay conscientemente asume una tensión problemática presente en el título del documental (Rosenberg, 2015): Stephania -también- es el "Hombre Nuevo" propuesto por la Revolución. Aunque no sea ésta la única fricción que la película y su nomenclatura presentan. Una segunda instancia de colisión es visible cuando, para conectarse con su núcleo familiar de sangre, la protagonista debe llegar hasta el límite de someterse a una especie de exorcismo por parte de un pastor evangelista quien la insta a volver a ser "hombre" (y "hombre nuevo", ahora en términos neotestamentarios). Pero, a su vez, se establece una tensión paratextual -en el diálogo del film con el activismo del presente- donde otorgarle un título con un sujeto masculino a la película que narra la historia de vida de una persona autopercebida como mujer resulta violento y provocador. Como afirma contundentemente Marta Dillon, en el catálogo del 2015 del Festival Asterisco (Argentina), "el supuesto "hombre nuevo" de los ideales de las décadas del sesenta y setenta se revela con la crueldad que impone ese masculino hegemónico que solo deja para ella exclusión y desarraigo" (2015: 24).

De estas últimas observaciones también se desprende una insistencia de la película que evitaremos replicar en el presente escrito, a saber, una reiteración constante del nombre masculino que le asignan al nacer a Stephania. Si bien se trata de un dato que refiere a la historia personal del proceso vital de la retratada, creemos que es posible pulir la opacidad que nuestro lenguaje -patriarcal y heterocentrado- pareciera imponer a esa narración, en pos de no continuar con mecanismos de invisibilización y escamoteo.

Cartografía provisoria

En el campo cinematográfico latinoamericano actual es visible el incremento, acelerado y reciente, de ficciones que intentan, con

resultados disímiles, representar a personajes no-heteronormados en términos despatologizantes (aunque prioritariamente asimilacionistas). En menor medida se observan otro tipo de ficciones, las cuales plantean intervenciones más radicales respecto de la sexopolítica imperante, como la excepcional película chilena *Empaná de pino* (Edwin "Wincy" Oyarce, 2008). Se observan, también, otros casos más liminales entre lo documental y la ficción como aquellos que delimita Fermín Acosta (2016) en su mapeo de experiencias cinematográficas sexo-disidentes en Iberoamérica. Dentro de este grupo de películas, al cual llama "Fracturas e hibridaciones documentales", reúne a films latinoamericanos como *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2004) y *Naomi Campbell* (Camila Donoso y Nicolás Videla, 2013), explicando que estas contraescrituras gravitan entre la ficción y el documental en pos de "pulsar los resortes de aquello que está en los bordes" (Acosta, 2016: 146). De este modo, el investigador sostiene que en muchos de los casos analizados:

Las derivas documentales se acercan a la lógica del *documental performativo* -a través, por ejemplo, del recurso del diario autobiográfico o la etnografía cotidiana- estrategia profundamente fructífera al querer develar las mallas de poder que sostienen la realidad y llamar la atención sobre éstas en tanto *performance*; o tamizar la construcción del mundo concreto como algo que se reactualiza con la mirada de quien lo observe (2016: 146).

Paralelamente, varias películas dan cuenta del activismo trans en su íntima relación con las vidas de las personas que le ponen el cuerpo a esas luchas, tal los casos de: *Si te viera tu madre...huellas de una leona* (Andrés Rubiño, 2013), *Yo nena, yo princesa* (María Aramburu, 2014) y *T* (Juan Tautil, 2015), por citar sólo algunos ejemplos argentinos recientes. Estos casos se integran a una serie de documentales que narran crónicas del activismo reciente y sus conquistas.

Sin embargo, lo que nos interesa aquí es otro aspecto novedoso a destacar: la emergencia de un cine documental, propiamente dicho, enfocado en dar voz a personas marginalizadas, cuya precariedad no se da únicamente por la disidencia sexogenérica que encarnan sino que está atravesada, al mismo tiempo, por múltiples factores como, por ejemplo, la pertenencia a una determinada clase social, la condición de migrante, las mínimas posibilidades laborales y educativas que un territorio brinda, las elecciones personales, entre otras.²

En este sentido, en un intento por trazar un mapa de la geografía audiovisual sexo-disidente en el cine documental rioplatense, podríamos unir ciertos puntos temporales que anclan momentos centrales del trayecto hacia una visibilidad novedosa de las existencias trans, una mirada despatologizada de estas vidas (luego de décadas de una artillería audiovisual altamente transfóbica), un punto de vista interseccional que se ubica cercano a los posicionamientos que ellas asumen respecto de las situaciones de exclusión vital que las desplazan a los márgenes del tejido social. En este sentido, y con pocos años de diferencia entre sí, dos trabajos casi señalan el inicio de un camino posible de nuestras cinematografías: el corto documental *La Otra* (1989) de Lucrecia Martel y la ópera prima de Aldo Garay *Yo la más tremendo* (1995), el primer film del uruguayo donde aparece por primera vez Stephania.

Garay manifiesta que hablar de esas vidas, a comienzos de los años noventa, en Uruguay era "tabú radical" (Belo, 2015: 29). De aquella primera experiencia la crítica recuerda que la honestidad estaba dada en "lograr una mirada frontal sobre un grupo de travestis, sin necesidad de encuadres amarillistas, sin la violencia de la pregunta que irrumpe desde la ignorancia o desde el derecho a la imposición de identidades genéricas ajenas, convencionales. Garay miraba para dejar ser, para dar tiempo a que ellas puedan desarrollarse hasta desplegar sus propias ideas del mundo" (Trerotola, 2011). Este primer trabajo

es un germen muy productivo en su filmografía. En 2010 (como parte de una trilogía para una serie documental televisiva llamada *Orientales*), Garay se reencuentra con el grupo de travestis del sur de Montevideo. Cinco años después, *El hombre nuevo* relea las imágenes, presentes en aquellos registros, para enfocarse en las entrevistas a Stephania y así narrar su historia, a través del archivo audiovisual de su vida.

Otro Montevideo posible

El hombre nuevo se inicia con la imagen de la protagonista ascendiendo por una vereda muy arbolada de la ciudad de Montevideo; lleva en sus manos un carrito desgastado que pareciera contener todas sus pertenencias en bolsas de nylon. Golpea puertas de pensiones para conseguir alquilar una habitación. El objetivo de conseguirlo no se cumple pero quienes la atienden lo hacen de modo amable y cordial; incluso una de las voces que escuchamos tras las puertas que se abren para recibir su consulta, por ejemplo, la anima -tras la negativa de pieza disponible- diciéndole: "No te quedes en la calle". Toda esta acción ocurre mientras el título y los créditos de la película se van sucediendo, con una tipografía análoga a la escritura con tiza sobre un pizarrón. La protagonista camina por unas calles apacibles, soleadas, con sandalias que evidentemente son de un talle mucho menor que el que requieren sus pies. Está vestida con colores alegres; una gorra organiza su larga cabellera. Su radio es la única compañía mientras descansa en una plaza, come un huevo duro y bebe agua de una botella de plástico.

Luego de los títulos ya la vemos instalada en la habitación de una pensión, en una nueva secuencia en la que ella se peina, se maquilla y arregla su ropa con un cuchillo, reflexionando sobre su accionar ante la cámara que la observa en esa intimidad. Sale de la pensión con su nueva indumentaria preparada para asistir a una manifestación callejera, de la cual el film no da referencias explícitas pero, por las banderas e inscripciones,

pareciera ser la "Marcha por la diversidad" uruguaya -la misma manifestación que parece verse, aunque con años de diferencia, en *Yo, la más tremendo*. Lo curioso de esta escena es que Stephania está entre la multitud pero sola. Baila y canta alegremente como parte de esa comunidad que marcha pero el documental no la enfoca en contacto con nadie.

La siguiente secuencia muestra una entrevista estándar en una oficina pública donde tres funcionarias estatales la interrogan para elaborar un informe en pos de que ella pueda obtener el denominado "cambio de sexo registral". Así como en el inicio del documental no podemos ver los rostros de sus interlocutor@s, aquí también vemos únicamente a Stephania, en este caso junto a una bandera uruguaya, respondiendo simpática y divertida a preguntas sobre su historia de vida. Incluso mantiene esa alegría cuando habla de las discriminaciones recibidas a lo largo de su existencia.

Según se afirma en *Cine documental en América Latina* (2003), el realizador Mario Handler acompaña con su cámara, desde 1964 y a lo largo de diez meses, a "un «caminante» (un «bichicome», según la acepción que él mismo se da en el film, en la terminología habitual de la sociedad montevideana de la época" (Torreiro, 2003: 309)). Así describe el crítico Mirito Torreiro a *Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo* (Mario Handler, 1965), película a la cual enmarca en una industria cinematográfica poco desarrollada (con la solitaria (aunque contundente) presencia del trabajo documental de Ugo Ulive en *Como el Uruguay no hay* (1960)). Describe a Handler como un narrador que huye de cualquier protagonismo, que presenta una película rodada con técnicas del cine directo e identifica el punto de vista narrativo con la mirada del retratado. Afirma que:

[...] más allá del respetuoso, incluso tierno, retrato que Handler hace de él y sus peripecias, la efectividad de

Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo reposa en un hallazgo fundamental: el haber trazado, en un país con poca, o casi ninguna, memoria cinematográfica, el retrato de una ciudad, de unos rituales sociales (el fútbol, el bar, el tango, el carnaval) no a partir de lo habitual, sino desde la mirada de un excluido (Torreiro, 2003: 311).

Podríamos pensar a la primera parte del film de Garay con cierta continuidad con aquel documental, según la observación hecha por Torreiro en 2003 sobre la proposición cinematográfica sesentista de Handler. En *El hombre nuevo* se evidencia un retrato de Montevideo, especialmente del barrio de Palermo, desde la visión de las miradas de las vidas precarias que también lo habitan, a través de su deambular, su existencia al margen de las comodidades básicas del resto de la población. También se construye una postal de otra zona más postergada de Uruguay, aquella donde la familia adoptiva de Stephania se solidarizaba mediante tareas comunitarias.

Es en esa última locación donde se narra el reencuentro con Lilian, el cual permite evocar la adolescencia uruguaya de Stephania muy vinculada a la militancia de sus padres adoptivos en el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, ayudando a personas necesitadas en un barrio con muchas carencias materiales. La memoria de aquellos años también aporta una evocación dolorosa para la protagonista: presionada por rumores llegados a oídos de su madre adoptiva, Stephania pone en palabras su deseo sexual hacia los hombres y obtiene por respuesta maltrato y violencia. De modo que esta entrevista permite contrastar su historia de descubrimiento de un deseo sexual disidente y la de la aceptación de su autopercepción genérica con el heterosexismo vigente en militantes revolucionarios de izquierda, en este caso encarnado en la pareja que cría a la adolescente Stephania.

El enfoque de Garay

Garay no cree en el cine observacional; explica su posicionamiento diciendo "Como director me paro desde un punto de vista emocional. O sea, intento tener un acercamiento emocional tratar de comprender, sobre todo (...) y de que todo el tiempo me haga dudar... sobre cuál es el imaginario de la persona/personaje que estoy trabajando" (Rosenberg, 2015). Por ello no es extraño un procedimiento constante del film que es el diálogo de la protagonista con diferentes archivos de su vida. Fotos de su archivo personal para construir una imagen de sí en un perfil de Facebook. Documentos con fotos de su infancia. Y, fundamentalmente, filmaciones anteriores de Garay que Stephania mira en pantallas de televisores para comparar sus imágenes del pasado y su voz con su momento actual. Uno de estos registros audiovisuales muestra una etapa en la que Stephania vive en la calle en una situación de mayor desamparo que la del presente, bajo el cobijo precario de unos cartones y telas de plástico. Asimismo, en la segunda parte del documental ella observa un fragmento de un noticiero nicaraguense, "De cara al pueblo", autodenominado "síntesis de la democracia popular sandinista", donde aparece una intervención de una Stephania pre-adolescente, cuando alfabetizaba a jóvenes y adultos en el marco de la educación popular revolucionaria.

Garay, se posiciona emocionalmente en ese diálogo con los archivos para registrar la reacciones de quienes observan el material que le pone ante los ojos. Por ejemplo, Stephania expresa al mirarse en una entrevista "Pero veo a esa Stephania era un poco más humilde y no había sido tan golpeada. Y sigo siendo la misma, creo. Con más dolor, con más sufrimiento". También uno de los hermanos de Stephania, en la segunda parte, es enfrentado a un registro de ella hablando sobre su familia nicaragüense y la violencia sexual que ejercieron sobre su cuerpo infantil y su reacción es un profundo silencio; Garay se detiene a contemplar esa emoción contenida.

Esta puesta en duda -de la cual habla la cita del director que previamente recogimos- también se construye en los diálogos de Stephania con personas significativas de su vida alternándose con entrevistas a estas mismas personas hablando con el narrador (a quien no vemos en el film). Y lo emocional se subraya todo el tiempo en el montaje con una música que regresa insistente una y otra vez como una puntuación tierna que remite a sonidos de las melodías infantiles. Porque hay algo de ese imaginario de la tiza en los títulos y de la percusión de la marimba que construye una evocación muy activa en el film de una niñez desplazada de la norma sexopolítica hegemónica.

En lo que describe como un contexto del cine actual donde se construyen espacios asfixiados y presionados por factores sociales y políticos, el investigador Germán Feans rescata la posición de Garay en su búsqueda por priorizar los encuentros. Observa que, en las películas del cineasta uruguayo, "la cámara rueda, el montaje queda en segundo plano" (Feans, 2015: 26), permitiendo que se abra un "nuevo tiempo para la mirada" (26). En consonancia con su reflexión podemos pensar esos momentos de enfrentamiento con el archivo como un anidamiento de imágenes con una posibilidad de relectura abierta, semiosis infinita que filma el encuentro con territorios visuales del pasado para encontrar allí nuevas preguntas y nuevas respuestas. Y es en estos encuentros de cada personaje/persona con el archivo donde es posible observar, también, un desmontaje del cierre explicativo de las totalidades autosuficientes. Un trabajo insistente sobre el archivo como un ejercicio de memoria concebida a la manera que la entiende Nelly Richard, como "un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen una y otra vez sucesos y comprensiones" (2013: 135). Una laboriosa memoria insatisfecha "que perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo mirado simplemente como un depósito fijo de significaciones inactivas" (2013: 135).

Volver, con la frente en alto

En la película, la protagonista reflexiona: "Yo siempre me culpaba ¿por qué los dejé a mis hermanos? Viste, esos son parte de mis dolores que yo tengo adentro y que nadie los sabe. Y ahora, más que nada, lo que yo quiero es volver a mi país, también, y encontrarme con mis hermanos porque es una cuenta pendiente". Acto seguido la imagen muestra la pantalla de computadora donde ella busca el nombre de uno de ellos, Winston, a través de Facebook para escribirle un mensaje que la acerque a esa familia biológica de la cual tomó distancia. Se documenta el viaje en avión que la conduce de regreso a Nicaragua, su país natal. Así, la segunda parte narrada en *El hombre nuevo* retoma dos tópicos presentes de manera continua en el documental latinoamericano reciente (según la caracterización de la investigadora María Luisa Ortega). Por un lado, las evocaciones y reconstrucciones de la historia y la genealogía familiar. Por otro, el tropo de "la memoria conjugada en primera persona, frente al de la historia política y militante, para enfrentar el pasado traumático colectivo" (Ortega, 2011), el cual es exhibido como una opción para aquellos sobrevivientes de las dictaduras del Cono Sur y sus brutales maquinarias asesinas. Curiosamente, Ortega toma por caso, entre otros, al documental uruguayo *Decile a Mario que no vuelva* (2007) de Mario Handler, donde un exiliado regresa a confrontar su experiencia con la de quienes se quedaron en el país, situación que -en otro sentido- nos permite hacer una nueva analogía con el periplo narrado en *El hombre nuevo*, según propondremos a continuación.

Perlongher define al exilio sexual como otra forma más de exilio político. Y es en dicho sentido que, en el caso de la película que nos ocupa, Stephania se exilia de una sexopolítica que la desplaza de manera repetida; o sea, en -por lo menos- tres instancias se desplaza de la normatividad impuesta para buscar otro territorio que le permita vivir libremente su identidad. Repetidamente, se exilia de una familia abusiva, se exilia de un país con una opción política que le exige militarizarse y se

exilia de quienes la adoptaron -militantes de izquierda pero heterosexistas. Aunque, en el fondo, lo que siempre persigue sea salir de ese país impuesto por el territorio de la sexopolítica imperante rigurosamente heterocentrado, altamente machista, implacablemente transfóbico, estructuralmente patriarcal y devastadoramente misógino.

No obstante lo anterior, en el documental la vemos en una búsqueda por reestablecer estos lazos, a pesar de las cicatrices que le dejaron. En especial se observa en la protagonista un deseo por forjar un vínculo nuevo -en presente- con aquellas personas que construyen su genealogía de lazos sanguíneos. Pero no lo hace de cualquier modo. Es desde ese posicionamiento empoderado, desde su identidad de mujer autopercebida, que dignamente Stephania dialoga en Nicaragua con sus hermanos y sus progenitores (a quienes encuentra vivos aunque ya no formando una pareja). Encuentra, en las y los integrantes de su familia de origen, un deseo de reencontrarse con ella, de tener algún tipo de información sobre su paradero, el cual desconocían. En esos relatos familiares halla, también, las cicatrices de un cuerpo social que tuvo que atravesar una guerra.

Para acercarse a ese núcleo de personas debe ceder -de modo estratégico- espacios. Quizás la secuencia más fuerte, en este sentido, sea aquella que se desarrolla en el templo evangelista en el cual participan su madre y uno de sus hermanos. Allí, ella se presenta estratégicamente, ante esa comunidad, narrando su autobiografía en masculino, lo que luego tendrá una continuación en la ceremonia religiosa donde el pastor le practica un exorcismo para quitar de su cuerpo "al demonio" y regresarlo al "orden natural" establecido por su dios (culpabilizando su performance de género femenina). En dicho ritual, como en muchas otras situaciones que Stephania puntualiza en su historia, es posible percibir ese entramado complejo de afectividad familiar que exige la exclusión de la disidencia para pertenecer a su

núcleo. La primacía de una sexopolítica que sólo integra si se garantiza la exclusión de lo diferente.

Se hace visible aquello que la artista Effy Beth, en su potente video-performance *Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)*, señala sobre los mandatos sociales -ejercidos desde antes de nacer- como el maltrato y el abuso, los cuales no siempre tienen que ser carentes de afecto "para ser violencia" (Beth, 2012). El gesto de teatralización sexopolítica que despliega Stephania hace visible ese entramado; ella misma explica la estrategia mencionada cuando, más tarde, le expresa a su madre:

Porque sinceramente sentí como un exorcismo el otro día ¿viste que estaban todos rodeándome así? Y me puso nerviosa. Realmente de plano que no me gustó. Y empezó a decir cosas que me dolían. Y yo digo: yo creo en Dios y, Dios, si va a hacerme sentir algo que me va a doler... ¡no! Dios te prepara antes. Si él va a hablar algo a través de alguien, a decirte algo ¡te prepara! a uno y al otro [...] Aparte yo no vine, realmente, a cambiar mi sexualidad, soy sincera. No vine a cambiar mi sexualidad. Vine a reencontrarme y a restituir mi familia que había perdido hace muchos años.

Incendiar el canon de lo visible

Lucas Martinelli señala, al analizar otra película de Aldo Garay, *Señorita Candidata* (2010), la fuerte dimensión intertextual en la que se van tejiendo los filmes de Garay los cuales "se presentan y representan imágenes que abordan y construyen cuerpos de tránsito, en un devenir de identidades de los bordes" (Martinelli, 2011). Y agrega que en estas películas se transgreden los posicionamientos tradicionales sobre el imaginario acerca de las travestis, provocando una tensión que genera "una particular dialéctica de inclusión" (Martinelli, 2011).

En el film inaugural de Garay, *Yo, la más tremendo* (1995), se puede ver a una feliz y longeva Gloria Meneses, travesti uruguayo nacida en 1910, quien vuelve a la pantalla en *La Gloria de Hércules* (2010), otro de sus cortos. El testimonio de una travesti sobreviviente -recordemos que el promedio de vida de las travestis en Latinoamérica se aproxima a la treintena- constituye uno de los escasos registros de estas características (junto a la maravillosa presencia de Malva en la antes mencionada película *T*, de Juan Tauil (2015)).

Para la cinematografía latinoamericana, es de suma importancia la imagen de una travesti empoderada; es más, es vital el valor político que adquiere una imagen así frente a una insistente representación artística de cuerpos sistemáticamente basurizados o invisibilizados. La creciente repercusión internacional de la filmografía de Garay (por ejemplo la obtención del Premio Teddy al Mejor Documental LGBT en el FIC de Berlín en 2015 con *El hombre nuevo* o la retrospectiva de sus documentales que presenta en 2016 la Cineteca Nacional de México) amplían dicha visibilidad.

Ahora bien, como sabemos, la frotación entre una sexopolítica hegemónica y un imaginario sexo-disidente no es un problema meramente de las cinematografías latinoamericanas, claro está. Agustina Invernizzi y Pablo Piedras (2016), por ejemplo, analizan el film austríaco *Female to What the Fuck (FTWTF)* (Katharina Lampert y Cordula Thym, 2015), presentado en el último BAFICI, como un disparador estimulante para reflexionar sobre las identidades trans masculinas. Sostienen que el mismo permite pensar en una serie de problemas, afines a los que venimos desarrollando para la película de Garay, "la incomodidad con el binarismo establecido de los géneros normados, la identidad como un fenómeno inestable y en constante transformación, la difícil misión de encontrar grupos de pertenencia para las personas que se desplazan del cisgénero,

entre otros" (216). Con su mirada desde el Sur, Invernizzi y Piedras pueden diferenciar como el documental de Lampert y Thym, al enfocarse en un contexto muy diferente al latinoamericano, exhibe a integrantes de una clase social que está mucho más exenta de la marginalización social o la persecución policíaca. Pese a las diferencias, es observable la frotación entre un orden establecido sobre los cuerpos y la disidencia sexopolítica a dicho ordenamiento.

Una última imagen, propuesta por Didi-Huberman, nos parece un aporte que valoriza aún más -políticamente hablando- a las imágenes que aporta Garay. El autor sostiene que "no se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas" (2008). En *El hombre nuevo* los planos se montan por corte directo durante la mayor parte del documental excepto cuando se cierra la secuencia del viaje a Nicaragua, donde un fundido a negro sorprende en la retórica que se fue construyendo. Se observa una imagen de Stephania, con trenzas, sentada escuchando a su madre, quien lee la Biblia. Por corte directo un primer plano de Stephania, sentada en una plataforma giratoria en movimiento que desdibuja el fondo destacando más su figura, mira a la cámara denunciando el artificio. Después, esta retórica de cierre concluye con unos planos en Uruguay, donde se retoma la primera parte, ese presente de la protagonista cuidando coches en la calle y deambulando por Montevideo con su carrito, portador de sus pertenencias. La protagonista mira a cámara consciente del incendio, atenta a quienes somos testigos de esas cenizas. Todo pareciera seguir igual que al comienzo pero ¿realmente todo sigue igual después del incendio?

Conclusión

En el presente trabajo hemos tratado de postular una contribución al estudio de las potencialidades críticas del documental *El hombre nuevo*, explorando sus procedimientos visuales y discursivos, a la luz de problemas socioculturales

que involucran cuestiones de sexopolítica, marginación, discriminación y exilio sexual. Como dijimos, para la cinematografía latinoamericana, la figuración de una travesti empoderada frente a la hegemonía de representaciones culturales de cuerpos sistemáticamente basurizados, invisibilizados o segregados por objetivos políticos que se enuncian como "más primordiales" adquiere un carácter disruptivo e instala una promesa.

El retrato íntimo de Stephania Mirza Curbelo que presenta Garay, sugiere reflexiones en torno a la política sexual vigente y permite releer -desde un nuevo enfoque- la militancia de izquierda en países como Uruguay y Nicaragua, al mismo tiempo que invita a relacionar esa historia particular con miles de otras historias que resuenan en nuestros cuerpos y en nuestros países latinoamericanos.

El hombre nuevo presenta un viaje vital que postula una especie de incendio; su registro construye un nuevo archivo que indaga en las cenizas de otros archivos, de otros incendios. Se trata de un periplo por los pilares de nuestras sociedades (como la familia, la religión y la militancia por fines elevados) para visibilizar sus fundamentos heterocentros, patriarcales, misóginos y transfóbicos. Una promesa de que, tal vez, la frotación entre una sexopolítica hegemónica y un imaginario sexo-disidente sea generadora de las chispas que sigan incendiando -a futuro- los bosques de la profunda exclusión que el heterosexismo patriarcal impone a nuestros cuerpos.

Bibliografía

Acosta, Fermín E. (2016), "Irradaciones, emulsiones virulentas y contraescrituras queer. Un mapeo de experiencias cinematográficas sexo-disidentes en Iberoamérica" en Lucas Martinelli (comp.) *Fragments de lo Queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, pp. 137-154.

Baigorria, Osvaldo (2004 [1985]), "El espacio de la orgía" en Perlongher Néstor *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires, pp. 273-279.

Belo, Juan Andrés (2015, agosto), "Entre el cine y la vida. Una charla de bar con Aldo Garay" en *Tercer Cine* N°4, Montevideo, pp. 28-40.

Beth, Effy (2012). *Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)*, en línea, Consultado 11-09-2016 en: <http://tengoeffymia.blogspot.com.ar/2012/08/pequena-elizabeth-mati.html>

Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes tocan lo real*, MACBA, Barcelona, consultado 11-09-2016 en: http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

Dillon, Marta (2015), "El hombre nuevo" en Santoro D'Stefano, Sol y Mango, Agustín (ed.) *Asterisco. Festival Internacional de Cine LGBTIQ*, INCAA, Buenos Aires, p. 4.

Feans, Germán (2015, agosto), "El tiempo infinito" en *Tercer Cine* N°4, Montevideo, pp. 25-27.

Grupo Micropolíticas de la desobediencia sexual (2014), "¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?". Texto inédito leído en *Degenerando Buenos Aires. II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual*. Buenos Aires.

Invernizzi, Agostina y Piedras, Pablo (2016), "Female to What the Fuck (FTWTF) (Katharina Lampert y Cordula Thym, 2015)", *Revista Cine Documental*, 14. Consultado 11-09-2016 en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/female-to-what-the-fuck-ftwtf-katharina-lampert-y-cordula-thym-2015/>

Martinelli Lucas Sebastián (2011), "Señorita candidata de Aldo Garay: narrando la imagen-cuerpo" en *Revista Espiral*. Consultado 11-09-2016 en: http://www.revistaespiraltijuana.org/espiral_34/cine_lucas.htm

Mérida Jiménez Rafael y Peralta Jorge Luis (editores) (2015), *Memorias, identidades y experiencias trans*, Biblos, Buenos Aires.

Ortega, María Luisa (2011), "Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano", *Revista Cine Documental*, 4. Consultado 22-08-2016 en:

http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html

Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Paidós, Buenos Aires.

Richard, Nelly, (2013), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

Rosenberg, Magnus, (2015). *Interview Aldo Garay (director) and Micaele Solé (producer) 'El hombre nuevo'*, en 29. Teddy Award, 65. Berlin International Film Festival. Consultado 22-08-2016 en: <https://www.youtube.com/watch?v=kb8vmSQ2iNw>

Torreiro, Mirito (2003), "Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo" en Paulo Antonio Paranaguá (ed.) *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, pp. 309-312.

Trerotola, Diego. (2011, abril, 08). "Tan tremendas como enteras". *Soy. Página 12*.

Notas

¹ Néstor Perlongher da nombre a su experiencia de dejar la Argentina como la de una particular pertenencia a una minoría de exiliados sexuales. En el medio *El porteño*, en 1985, le explica a Osvaldo Baigorria dicho concepto: "Mirá, mucha gente se fue durante la época de la dictadura, porque era insoportable ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque habías tenido relaciones con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el look. Cuando te pedían documentos, hasta te preguntaban si eras soltero. Yo en realidad me fui en el 81', o sea que me banqué los peores años. Y realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados (Baigorria, 2004: 273).

² Por supuesto que algunas propuestas combinan sus crónicas de activismo con este aspecto transversal, por ejemplo la ya mencionada *T* (Juan Tautil, 2015).